

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Кафедра теории музыки

*На правах рукописи*

**ЛОПАНЦЕВА Вера Алексеевна**

## **ХУГО ДИСТЛЕР И ЕГО ТВОРЧЕСТВО**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доцент, кандидат искусствоведения Е.А. Николаева

М о с к в а

2013

## Содержание:

### Введение

<b>Хуго Дистлер в контексте музыкальной культуры Германии</b>	<b>4</b>
---	----------

### **Глава I. Этапы жизненного пути. Векторы творчества**

1.1. Нюрнберг – Лейпциг (1908–1930): детство и годы учения; уроки Германа Грабнера	15
1.2. Любек (1931–1937): органист и кантор в St. Jakobi; Вокально-исполнительский союз; сотрудничество с издательствами; музыкальные предпочтения и контакты; духовная музыка; инструментальные и хоровые сочинения	22
1.3. Штутгарт (1937–1940): «Страсти по Иоанну», «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»; «аншлюс»	39
1.4. Берлин (1940–1942): Дистлер — педагог и теоретик; последние дни	45
1.5. Публицистическая деятельность Дистлера	53
1.6. Векторы творчества	60

### **Глава II. Хоровые произведения Дистлера**

2.1. Духовные сочинения: мотеты, кантаты, Хоральные страсти, «Церковный год», «История Рождества», «Пляска смерти»	66
2.2. Светские опусы: кантаты, хоровые циклы, «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»	118

### **Глава III. Музыка для органа и клавира**

3.1. Органные произведения	142
3.2. Фортепианные сочинения	161
3.3. Клавесинные концерты	182

<b><u>Заключение</u></b>	201
<b>Список литературы</b>	204
<b>Приложения</b>	
Приложение I. Перевод избранных хоралов цикла Хоральные страсти	i
Приложение II. Перевод хоральных текстов «Духовной хоровой музыки»	ii
Приложение III. Перевод текстов хоров и диалогов «Пляски смерти»	v
Приложение IV. Перевод статьи Германа Грабнера «Воспоминания о Хуго Дистлере»	xiv
Приложение V. Перевод статьи Барбары Дистлер-Харт «Берлин – Штраусберг – Берлин. Воспоминания детства»	xvii
Приложение VI. Диспозиция домашнего органа композитора	xxii
Приложение VII. Диспозиция Штельваген-органа церкви св. Якова	xxiii
Приложение VIII. Список произведений композитора	xxiv
Приложение IX. Хоральная прелюдия «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig»	xxviii

## ВВЕДЕНИЕ

### **Хуго Дистлер в контексте музыкальной культуры Германии**

Существовавшая ещё недавно в российском музыковедении традиция изучения творчества, главным образом, композиторов первой величины, оставляла за пределами исследований многих достойных представителей различных школ и направлений. В минувшем столетии невероятно расширился спектр региональных музыкально-культурных традиций. Сейчас, когда решающим является вопрос о дальнейших путях развития искусства в современном мультикультурном обществе, как никогда насущной становится потребность в панорамном представлении о тенденциях развития мировой музыки XX века.

Подводя итоги столетия, музыковеды всё чаще обращаются к наследию композиторов так называемого «второго ряда». Один из них — немецкий композитор, дирижёр, органист и клавесинист Хуго Дистлер (1908–1942). Ровесник Мессиана, Дистлер прожил короткую, но удивительно насыщенную жизнь. Композитор умер на пике своей карьеры, и именно ранняя смерть не позволила ему встать в один ряд с классиками XX века.

Всесторонне образованный и эрудированный музыкант, постоянный участник хоровых фестивалей, самый значительный композитор в области Евангелической церковной музыки 1930-х годов, знаменитый в Европе и, к сожалению, практически неизвестный в России, Дистлер оставил богатое и разнообразное творческое наследие. Оно включает многочисленные хоровые — духовные и светские — опусы, сочинения для солирующих инструментов с оркестром, камерную музыку, органные и фортепианные произведения. В отечественном музыкознании творчество композитора практически не освещено, произведения известны весьма узкому кругу и терпеливо ожидают своих будущих почитателей.

Дистлер — одна из интереснейших личностей в музыкальной культуре первой половины прошлого века. Судьба композитора непростая и крайне

драматична. Ключ к пониманию его жизни и творчества способна дать противоречивая история Германии первой половины XX века. 1920-е годы для страны — время подъёма культуры, духа самосознания и патриотизма немцев. Берлин становится одним из крупных очагов музыкальной жизни Европы<sup>1</sup>. Заметную просветительскую роль играют певческие союзы, деятельность которых впоследствии вылилась в Певческое движение (Singbewegung), получившее затем название Молодёжное движение (Jugendbewegung)<sup>2</sup>. Среди профессиональных музыкантов-участников этого объединения были такие крупнейшие фигуры как Фриц Йёде, Пауль Хиндемит, Карл Орф, Герман Шерхен.

В годы фашистской диктатуры (1933–1945) произошёл катастрофический упадок во всех сферах жизни — культурной, социальной, экономической. Фальсифицировались национальные традиции, резко снизился уровень концертной и театральной жизни, из страны изгонялись выдающиеся исполнители, подвергались преследованию и уничтожались в концлагерях люди еврейской крови<sup>3</sup>.

Как и многие прогрессивные деятели искусства, Дистлер не избежал травли. Во всех сложных жизненных ситуациях его единственным спасением оставалась работа. Ради того, чтобы заниматься любимым делом, композитору приходилось идти на компромиссы с властью, что, в конечном итоге, и стало причиной его личной трагедии. Тяжёлая социально-политическая обстановка оставила след в судьбе Дистлера и повлияла на всё его творчество.

В своей жизни Дистлер беззаветно был предан только одной пламенной страсти — музыке. Можно без преувеличения сказать, что ради неё композитор

---

<sup>1</sup> Царёва Е., Леонтьева О. *Немецкая музыка* // Музыкальная энциклопедия. Т. 3 – М., 1976. – С. 953-954.

<sup>2</sup> Jugendbewegung объединяло творческую молодёжь – профессиональные и непрофессиональные певческие коллективы, композиторов, педагогов, учёных. Движение получило широкое распространение по всей стране. Главной целью Молодёжного движения была педагогическая и просветительская деятельность: его участники проводили всевозможные концерты, фестивали, лекции, стремились к преодолению барьера между профессиональными исполнителями и слушателями-любителями. Опираясь на старинные музыкальные традиции Германии, Молодёжное движение проникло также и в сферу Евангелической церковной музыки. С началом Третьего Рейха деятельность движения постепенно сошла на нет.

<sup>3</sup> Царёва Е., Леонтьева О. *Немецкая музыка* // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М., 1976. – С. 953-954.

жил. Несмотря на внешние обстоятельства и всю неоднозначность натуры Дистлера, во многих творческих инициативах ему сопутствовала удача. В самом начале профессионального пути композитора его талант по достоинству оценили и оказали мощную поддержку педагоги Герман Грабнер и Гюнтер Рамин, органист и кантор церкви св. Фомы Карл Штраубе. Впоследствии музыку Дистлера высоко ценили Карл Орф и Пауль Хиндемит.

Взлёту Дистлера во многом способствовала также его энергия и невероятная профессиональная активность. Двигаясь только вперёд, не останавливаясь на достигнутом, композитор словно парил на крыльях успеха: заказы на произведения следовали один за другим, сольные органые концерты чередовались с хоровыми выступлениями и фестивалями. Всё это Дистлер совмещал с преподавательской работой, церковной службой и публицистической деятельностью.

Разносторонний человек и одарённый музыкант, Дистлер в равной степени реализовал себя как *исполнитель, дирижёр, композитор, педагог и публицист*. Одним из факторов его успеха явился методичный, скрупулёзный подход к процессу исполнительства. Будучи прекрасным хоровым дирижёром, в работе с хором Дистлер добивался тончайших эмоциональных нюансов и блестящего виртуозного исполнения. Под его руководством хор становился единым «послушным» инструментом, для которого не существовало исполнительских трудностей и преград.

В своих сочинениях композитор максимально разнообразно использовал технические и тембровые возможности *хорового звучания*. В ярких красочных «зарисовках» как в калейдоскопе сменяются различные хоровые приёмы: респонсорное, унисонное и сольное пение, регистровые и тембровые контрасты, антифонное звучание полного хора и имитирующих «эхо» групп, подобное смене регистров при игре на органе сопоставление мужской и женской групп хора.

Ещё при жизни Дистлер снискал и славу *органиста-виртуоза*. Как и в хоровой музыке, в которой для композитора была важна каждая деталь, в органных произведениях он следовал этому же принципу. Со своими студентами Дистлер очень подробно обсуждал регистровку, возможность её применения к имеющемуся в распоряжении инструменту. В его собственных опубликованных органных сочинениях, как правило, выписаны регистровые рекомендации. Огромное внимание при работе над произведениями он уделял также фразировке. Тщательно прорабатывая во время занятий линии фраз, выписывать их в нотах, тем не менее, считал излишним, поскольку был уверен, что умение грамотно фразировать присуще любому мыслящему исполнителю.

В уроках по композиции Дистлер был столь же скрупулёзен и последователен, занимался строго систематически, планомерно помогая студентам выполнить поставленные перед ними задачи. При этом композитор являлся отнюдь не авторитарным педагогом. Напротив, общаясь со своими подопечными «на равных», Дистлер поощрял качество, которое он ценил в личности более всего — творческую свободу высказывания. У него обучались Ян Бендер, Зигфрид Реда, Серджиу Челибидахе, ставшие впоследствии известными музыкантами.

Глубокий след в творчестве Дистлера оставила музыка Пауля Хиндемита. В частности, это проявилось в сходстве интонационно-мелодического материала, близости образно-содержательных сфер — например, в склонности к драматизму и даже трагедийному пафосу, с одной стороны, или к буколической пасторальности, а порой и бурной «радости музицирования» (*Spielfreudigkeit*) — с другой. Обладая оригинальным музыкальным мышлением, Дистлер откликнулся на веяния эпохи, что, безусловно, обогатило и окрасило в новые тона звуковую палитру художника.

**Цель работы** заключается в создании целостного представления о Хуго Дистлере как преемнике старейшей ветви европейской духовно-музыкальной традиции. Автор освещает основные этапы творческого пути с

целью проследить особенности эволюции композиторского языка, рассматривает хоровое и инструментальное творчество Дистлера на основе анализа наиболее значимых произведений с итоговыми выводами (главы II – III), выявляет жанрово-стилистические истоки музыки композитора. Также творчество Дистлера освещается в культурно-историческом контексте жизни Германии первой половины XX века.

**Предметом исследования** в настоящей диссертации является музыкальное и литературное наследие Хуго Дистлера. **Материалом** для исследования стали хоровые произведения композитора — «Церковный год» ор. 5, Хоральные страсти ор. 7, «История Рождества» ор. 10, «Пляска смерти» ор. 12/2, «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике» ор. 19; фортепианные — Концертштюк для фортепиано с оркестром (1937), Концертштюк для двух фортепиано ор. 20/2, Одиннадцать маленьких фортепианных пьес ор. 15b; органные и клавесинные опусы — партиты «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1 и «Пробудитесь, взывает к нам голос» ор. 8/2, Маленькие органные хоральные прелюдии ор. 8/3, Органная соната ор. 18/2, Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов (1932), Концерт для клавесина и струнного оркестра ор. 14 и камерно-инструментальное сочинение — Соната для двух скрипок и фортепиано ор. 15а.

Также рассматриваются письма Дистлера, избранные статьи. В фокусе внимания автора диссертации оказываются и некоторые творческие моменты педагогической и исполнительской деятельности композитора, освещаются основные принципы в работе с хором, его музыкально-эстетические взгляды.

**Методология исследования** базируется на сочетании историко-культурного, источниковедческого и компаративно-аналитического научных подходов. Отправным пунктом в работе стала опора на первичные источники — аудио- и нотные материалы, собранные автором диссертации в библиотечных фондах и музыкальных магазинах Польши, Чехии, Австрии, Германии, Швейцарии, Нидерландах, редкие документы — статьи и письма



композитора, а также исторические и теоретические труды зарубежных музыковедов.

В диссертации сочинения Дистлера сравниваются с произведениями великих предшественников — Генриха Шютца, Леонарда Лехнера, Дитриха Букстехуде, Иоганна Себастиана Баха, а также, в наибольшей степени повлиявшего на музыкальное мышление композитора, современника — Пауля Хиндемита. С помощью интонационно-тематического, гармонического и структурно-функционального анализа выявляются характерные черты стиля композитора.

В Европе к памяти немецкого музыканта относятся трепетно, его любят и помнят. В Любеке находится архив Хуго Дистлера, одна из детских школ недалеко от Берлина названа его именем, музыка композитора записывается на дисках и исполняется в концертах. В **зарубежной литературе** Дистлеру и его творчеству посвящены многочисленные публикации, монографии. Сам композитор — автор статей, рецензий и, основанного на собственных уроках, учебника гармонии. Однако ни одна из существующих работ не была переведена на русский язык и отечественному музыковедению только предстоит открыть для себя этого интереснейшего и своеобразного композитора. Указанными обстоятельствами обусловлена **актуальность** данного исследования.

Значительную часть литературы о Дистлере составляют воспоминания лично знавших композитора людей — его педагогов, коллег, студентов и друзей: Г. Грабнера, Х. Грунова, Б. Грузника, А. Кройца, Х. Кройц-Зёргель, Э. Янсена, Я. Бендера. Так, автором небольшой книги «Хуго Дистлер» является коллега Дистлера, кантор церкви св. Якова в Любеке Бруно Грузник<sup>4</sup> (Bruno Grusnick), с которым, помимо профессионального сотрудничества в годы работы Дистлера в должности органиста этой церкви, композитора связывала искренняя тёплая дружба. В своей книге Грузник рассказывает о самых важных

<sup>4</sup> Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982.

вехах творческого и жизненного пути Дистлера, делая акцент на его деятельности в Любеке.

Перекликается с книгой Грузника и очерк Урсулы Херман (Ursula Herrmann) «Хуго Дистлер: жизнь и творчество» в посвящённом Дистлеру 20-м томе из серии «Композиторы Баварии»<sup>5</sup>. В тот же том вошли воспоминания педагога Дистлера по композиции — Германа Грабнера (Hermann Grabner) — о студенческих годах композитора<sup>6</sup>, а также статьи увлечённых его музыкой немецких музыковедов — Вольфганга Тайна<sup>7</sup> (Wolfgang Thein) (об органых и духовных хоровых произведениях) и Штефана Понца<sup>8</sup> (Stefan Pontz) (о светских вокальных сочинениях).

Работа Ангелы Сиверс (Angela Sievers) «Композиторский стиль Хуго Дистлера на примере “Хоровой книги песен Эдуарда Мёрике”»<sup>9</sup> включает в себя не только текстовый и музыкальный анализ самих песен, но и исторические сведения об основных музыкальных направлениях 20-30-х годов XX века. Книга повествует также о формировании музыкально-эстетических взглядов композитора, передаёт его мысли о тех или иных явлениях в музыкальном искусстве.

Очень информативна книга-посвящение композитору в двух тетрадах<sup>10</sup>. Она содержит сведения об архиве Дистлера, повествует о впервые изданных сочинениях и об истории создания некоторых произведений. В книге есть воспоминания детства дочери композитора — Барбары Дистлер-Харт (Barbara Distler-Harth)<sup>11</sup>, а также обзор пластинок, компакт-дисков и аннотаций

<sup>5</sup> Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 13-34.

<sup>6</sup> Grabner H. Erinnerungen an Hugo Distler // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 35-38.

<sup>7</sup> Thein W. Funktion, Deutung, Verkündigung. Zu Hugo Distler's Orgel- und geistlichen Chorkompositionen // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 59-84.

<sup>8</sup> Pontz S. Hugo Distler's weltliche Vokalwerk mit besonderer Berücksichtigung des Mörike-Chorliederbuches // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 85-112.

<sup>9</sup> Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989.

<sup>10</sup> Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. – Lübeck, 1999.

<sup>11</sup> Distler-Harth B. Berlin – Strausberg – Berlin. Kindheitserinnerungen // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2. – Lübeck, 1999. – S. 45-50.

к ним, неизвестные ранее факты жизни и творчества, являющиеся весьма ценным дополнением к образу композитора.

К числу биографических очерков относится также работа Вольфганга Йенриха (Wolfgang Jennrich) «Хуго Дистлер»<sup>12</sup> и воспоминания приятеля композитора Альфреда Кройца (Alfred Kreutz) «Хуго Дистлер как человек»<sup>13</sup>. Непростому периоду в истории церкви св. Якова посвящено эссе пастора и друга Дистлера — Эрнста Янсена (Ernst Jansen) «Любекская церковная борьба»<sup>14</sup>. Барбара Дистлер-Харт в книге «Хуго Дистлер. Жизненный путь рано ушедшего»<sup>15</sup> наиболее полно и подробно описывает траекторию жизненного пути композитора — от детства и первых шагов в музыке — до событий его последних дней.

Один из самых масштабных и развёрнутых трудов — книга Винфрида Людеманна (Winfried Lüdemann) «Хуго Дистлер. Музыкальная биография»<sup>16</sup>. Работая над книгой, музыковед изучил колоссальное количество архивных документов. Книга Людемана состоит из четырёх основных частей. В первой части освещены историко-эстетические аспекты музыкальной культуры 1-й половины XX века, дана краткая биография Дистлера, общая характеристика его творчества и стиля, обзор литературы о композиторе. Вторая часть — подробное жизнеописание с момента первых музыкальных уроков и впечатлений юности в родном Нюрнберге, обучения в Лейпцигской высшей школе музыки, работы в Любеке и Штутгарте, до деятельности в Берлине — последней «станции» его жизненного пути и появившихся там предсмертных неоконченных сочинений. Третья часть — анализ произведений. Автор выявляет основные черты композиторского стиля Дистлера, посвящая каждой отдельный параграф. Четвёртая часть включает библиографию, именной указатель, список всех опубликованных и неизданных произведений,

<sup>12</sup> Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970.

<sup>13</sup> Kreutz A. Hugo Distler als Mensch // Der Kirchenmusiker. – 1958. – № 9. – S. 74-75.

<sup>14</sup> Jansen E. Lübecker Kirchenkampf // Vaterstädtische Blätter. – 1977. – № 28. – S. 75-76.

<sup>15</sup> Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten. – Mainz, 2008.

<sup>16</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002.

перечень книг и статей о композиторе и статей самого Дистлера, краткое содержание оратории «Вечность» («Die Weltalter»).

Среди трудов отечественных авторов выделяется масштабная коллективная монография «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков»<sup>17</sup>, в которой предпринята попытка систематизировать историю органа и органного исполнительства различных национальных школ. Однако в главе, посвящённой творчеству немецких композиторов XX столетия — П. Хиндемита, З. Карг-Элерта и других — имя Дистлера упоминается лишь вскользь.

**Научная новизна работы.** В диссертации впервые рассматривается творчество Хуго Дистлера, практически не представленное ранее в российском музыковедении. Данная работа является первой монографией на русском языке о композиторе. Кроме того, проведённые исследования не только предоставляют биографические сведения и факты из жизни Дистлера, освещают различные сферы его деятельности и знакомят с наиболее значимыми произведениями, но и вносят важные дополнения в общекультурный контекст немецкой музыки 20-30-х годов XX века.

**Практическая значимость работы.** Результаты и материалы данного исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов по истории зарубежной музыки, хоровой литературы и истории исполнительского искусства на клавишных инструментах. Некоторые разделы диссертации определённо могут представлять интерес как для музыковедов, направивших свои силы на изучение творчества Дистлера, так и для хоровых дирижёров, органистов, клавесинистов и пианистов, обращающихся в своей исполнительской практике к зарубежной музыке XX века и испытывающих потребность в пополнении репертуара новыми оригинальными произведениями.

---

<sup>17</sup> Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. – М., 2008.

Диссертация состоит из **введения, трёх глав и заключения**, снабжена списком литературы (168 наименований, из них 64 на иностранных языках), перечнем произведений композитора и приложениями. В **Приложения** помещены переводы воспоминаний педагога Дистлера — Германа Грабнера и дочери композитора — Барбары Дистлер-Харт, переводы хоральных текстов Страстей, «Духовной хоровой музыки», диалогов и хоров «Пляски смерти», диспозиции Штельваген-органа церкви св. Якова и домашнего органа Дистлера, ноты хоральной прелюдии «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig».

**Первая глава** содержит описание жизни и творческого пути Дистлера, основанное на биографических фактах, почерпнутых из трудов Бруно Грузника, Германа Грабнера, Винфрида Людемана, Вольфганга Йенриха, Ангелы Сиверс, Барбары Дистлер-Харт и Урсулы Херманн. В главе освещаются профессиональные ориентиры и индивидуальные качества Дистлера, основные педагогические методы его работы, предпринимается попытка воссоздать целостный портрет личности композитора. Специальные разделы отведены характеристике композиторского творчества и публицистической деятельности Дистлера.

**Вторая глава** представляет собой аналитический обзор духовных и светских хоровых произведений Дистлера. На примере наиболее значимых сочинений — таких, как Хоральные страсти, «История Рождества», «Пляска смерти», «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике» — выявляются стилистические черты и особенности, характерные для хоровой музыки композитора.

В **Третьей главе** рассматриваются органное произведения — Тридцать пьес, Хоральные прелюдии, Партиты, Соната; фортепианные опусы — Одиннадцать пьес, Концертштюк для двух фортепиано и Концертштюк для фортепиано с оркестром; Клавесинные концерты, а также камерно-инструментальное сочинение — Соната для двух скрипок и фортепиано.

На основе анализа этих произведений выявляются, свойственные инструментальному стилю композитора, черты.

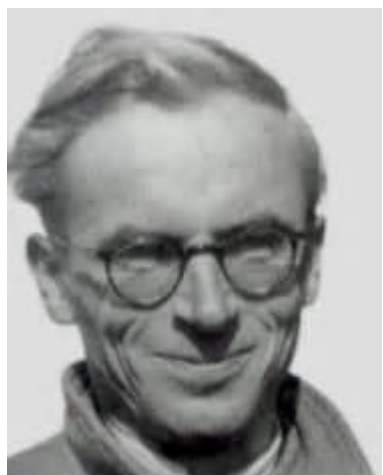
**Апробация работы.** В ноябре 2011 года по теме диссертации был сделан доклад на музыкально-педагогическом факультете МГПУ на международной конференции, посвящённой современным методам и технологиям музыкального образования. По материалам конференции в 2012 году был выпущен сборник статей. Основные положения диссертации отражены в ряде публикаций. Диссертация обсуждалась на Кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и была рекомендована к защите 2 ноября 2012 года.

## ГЛАВА I

### Этапы жизненного пути. Векторы творчества.

#### 1.1. Нюрнберг – Лейпциг (1908–1930): *детство и годы учения;* *уроки Германа Грабнера*

**Рис. 1.** Хуго Дистлер (1930-е годы)



Хуго Дистлер (**рис. 1**) родился 24 июня 1908 года в Нюрнберге. Его мать — Хелен Дистлер (Helene Distler, 1881–1969) — была дамской портнихой, а отец — Август Луис Готхильф Рот (August Louis Gotthilf Roth, 1883–1958) — штутгартским инженером, впоследствии ставшим фабрикантом. Отец признал своего сына, однако свадьба родителей так и не состоялась<sup>18</sup>. Далее Рот не принимал участия в судьбе ребёнка.

Детство будущего композитора нельзя назвать счастливым. Хелен перенесла своё отношение к Августу Луису на сына. По словам Барбары Дистлер-Харт, мать воспринимала Хуго как обузу, считая его источником всех своих бед<sup>19</sup>. Нелюбовь Хелен и клеймо незаконнорожденного угнетало и доставляло неприятности Хуго всю жизнь. В 1912 году его мать вышла замуж за немца американского происхождения Энтони Метера (Anthony Meter) и переселилась с ним в Чикаго. Метер хотел усыновить Хуго и перевезти в Америку, но Хелен воспротивилась этому: «компрометирующий балласт из прошлого» в новой жизни был для неё лишним<sup>20</sup>. Ребёнок остался в семье деда в Нюрнберге. Несмотря на то, что

<sup>18</sup> Сначала Рот имел намерение связать свою жизнь с Хелен, но, как полагает дочь композитора Барбара Дистлер-Харт, родители запретили ему жениться, пригрозив наследством. Некоторое время Хелен надеялась на благополучный исход и даже крестила мальчика под именем Август Хуго (в церкви св. Лоренца, Lorenzkirche). Когда надежды Хелен рассыпались окончательно, чета Рот предложила ей алименты для будущего внука, но уязвлённая девушка с презрением отказалась. На этом общении Хелен с родственниками со стороны отца ребёнка – как и с самим Августом Луисом – было завершено. См.: *Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten.* – Mainz, 2008. – S. 24.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

бабушка с дедушкой — Кунигунда и Йоханн Михаэль Херц<sup>21</sup> (Kunigunda Distler-Herz, Johann Michael Herz) — владели мясной лавкой, семья пребывала в постоянной нужде. Помимо них, в доме жила ещё сестра матери Хуго — Анна Дитрих (Anna Dittrich) с дочерью Руфью (Ruth). В 1919 году, вместе с родившимся в 1913 году в Америке сводным братом Хуго Антоном, (Anton Meter), в родительский дом возвратилась его овдовевшая мать. Однако духовная связь с сыном была утрачена<sup>22</sup>. При всей заботе дедушки и бабушки, Хуго не хватало родительского тепла, что породило в нем стремление к уединению и внутреннее беспокойство, боязнь самой жизни. Впоследствии о своём детстве и юности Дистлер предпочитал не рассказывать.

Хуго рос очень любознательным ребёнком, много читал. Однако из-за трудного финансового положения семьи деньги на свои любимые книги ему приходилось самостоятельно зарабатывать частными уроками. В Нюрнберге мальчик получил начальное образование в реальной гимназии Филиппа Меланхтона (Melanchthon-Gymnasium) и музыкальной школе Карла Дюпона (Carl Dupont). В обоих заведениях Дистлер учился очень успешно. Гимназия была для него своего рода «духовной гаванью»: с огромным интересом он изучал философию, религию, живопись, архитектуру. Но больше всего Хуго увлекала музыка. По свидетельству школьной подруги, Ингеборг Хайнсен<sup>23</sup> (Ingeborg Heinsen), Дистлер был тонко чувствующим пианистом, обладавшим «мягким изящным туше, точёной техникой и огромной выразительностью»<sup>24</sup>.

После того как преподаватель Хуго по фортепиано — Элизабет Вайдман (Elisabeth Weidmann) — вышла замуж, Карл Дюпон стал сам давать уроки

<sup>21</sup> Йоханн Михаэль Херц – отчим Хелен. Родной отец – Маттиас Дистлер (Matthias Distler, 1856–1886) – умер, когда Хелен было четыре года. Йоханн растил приёмных дочерей и общего с Кунигундой сына – Хуго. Добрый и душевный человек, Йоханн любил и своих детей и, появившихся позже, внуков.

<sup>22</sup> Барбара Дистлер-Харт пишет о пренебрежении и даже некотором садистском оттенке в отношении Хелен к Хуго. Отношения с ней наладились только в конце 30-х годов – в последние годы пребывания Дистлера в Любеке.

<sup>23</sup> Дистлер посвятил Ингеборг своё первое сочинение – маленькое Рондо для фортепиано. В посвящении он шуточно написал: «Позволишь ли, дорогая Инге, Хуго Дистлеру посвятить эту маленькую пьеску тебе?».

<sup>24</sup> *Distler-Harth B.* Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten. – Mainz, 2008. – S. 28.



талантливому ученику. Чуткий педагог и верующий человек, он не только передавал музыкальные знания своим подопечным, но и общался с ними на свободные темы, поднимая важные вопросы о смысле жизни, делясь своим духовным опытом. В процессе занятий теоретическими дисциплинами с композитором и теоретиком Эрихом Роде (Erich Rhode) появились и первые юношеские сочинения Дистлера. Подобно многим композиторам его поколения, в то время он находился под сильным влиянием романтизма, в частности, творчества Рихарда Вагнера<sup>25</sup>.

После начального музыкального обучения Дистлер дважды пытался поступить в Нюрнбергскую консерваторию. И хотя вердиктом комиссии неизменно оставалась фраза «из-за отсутствия дарования», сам музыкант считал, что истинная причина неудач была в его непростом происхождении. Это еще больше усилило его страхи и ощущение своей неполноценности. Тем не менее, мобилизовавшись и удвоив усердие, он блестяще сдал вступительные экзамены и в 1927 году стал студентом Лейпцигской консерватории.

Учеба в Лейпциге принесла Дистлеру много пользы: признанное во всем мире учебное заведение, давшее путёвку в жизнь знаменитым исполнителям, где преподавали выдающиеся музыканты и педагоги, предоставляло широкие возможности. Приютила его в чужом городе сестра матери, с которой у него всегда были теплые родственные отношения.

Вначале Дистлер посещал уроки хорового дирижирования у Макса Хохкофлера (Max Hochkofler) и уроки теории, инструментовки, контрапункта и музыкальной формы у Германа Грабнера<sup>26</sup>. Поскольку в детстве Хуго успешно выступал с фортепианными концертами, в качестве второй

---

<sup>25</sup> *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler.* – Tutzing, 1990. – S. 15.

<sup>26</sup> Герман Грабнер (1886–1969) – композитор и педагог. Сначала занимался юридической деятельностью и в 1909 году защитил диссертацию доктора права. Далее получил музыкальное образование в университете Граца и в Лейпцигской консерватории, где одним из его педагогов был Макс Регер. После обучения Грабнер работал его ассистентом. С 1913 года преподавал теорию музыки в Страсбургской консерватории, с 1919 по 1924 годы вёл теорию и композицию в Высшей школе музыки Мангейма, затем преподавал в Лейпцигской консерватории и Высшей школе музыки Берлина. Среди его учеников – Герберт Альберт, Хуго Дистлер, Миклош Рожа.

специальности выбрал фортепиано, став учеником Карла Адольфа Мартинсена (Carl Adolf Matrienßen)<sup>27</sup>. Свою профессиональную перспективу он видел в дирижерской и преподавательской работе, а одним из самых главных пунктов в карьере будущий композитор считал руководство Берлинским государственным кафедральным хором (эту вершину целеустремлённый музыкант покорит через тринадцать лет).

Вскоре педагоги, заметив незаурядное композиторское дарование своеобразного, порой пугливого и необыкновенно чувствительного ученика, посоветовали ему взять в качестве основных специальностей «композицию» и «орган». Понимая, что выдающимся пианистом ему не стать<sup>28</sup>, Дистлер сразу же это сделал: по композиции остался у Грабнера, а по органу оказался в классе Гюнтера Рамина<sup>29</sup> (Günther Ramin). Общение с Германом Грабнером оказало особенное влияние на молодого музыканта: Грабнер был не только отличным педагогом, под руководством которого студенты стремительно профессионально развивались, но и мягким, чрезвычайно добрым человеком. Всю жизнь он оставался для Хуго другом, совет и мнение которого всегда были тому очень дороги. Оставили след в душе Дистлера и его педагоги по органу — Гюнтер Рамин и, обучавший Дистлера органной игре в рамках литургии, Фридрих Хёгнер (Friedrich Högner).

Дистлер отдавался учению с огромным фанатизмом, не позволяя себе отвлекаться ни на что иное. Его натуре были свойственны честность, невероятная целеустремлённость и исключительное трудолюбие. Приятель

<sup>27</sup> Карл Адольф Мартинсен (1881–1955) – пианист, музыковед и педагог. Окончил Лейпцигскую консерваторию в 1914–1934 годах, преподавал там же. В 1950 году стал профессором Берлинской высшей школы музыки. Среди учеников Мартинсена – композиторы Хуго Дистлер, Артур Иммиш, Ганс Шейбле, пианисты Карл-Хайнц Шлютер, Виктория Швигликова. Мартинсен оставил также ценные методические труды: «Индивидуальная техника пианиста» («Die individuelle Klaviertechnik», 1930), «Творческий подход в преподавании фортепиано» («Schöpferischer Klavierunterricht», 1954).

<sup>28</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 29.

<sup>29</sup> Гюнтер Рамин (1898–1956) – органист, дирижёр и композитор. Окончил Лейпцигскую консерваторию (1910–1914), где его педагогом по классу органа был Карл Штраубе. С 1918 года – органист церкви св. Фомы (Thomaskirche). Концертировал как органист, клавесинист, пианист-концертмейстер и дирижёр. Работал с хоровыми коллективами Гевандхауза (органистом которого стал в 1920 году) и Берлинской филармонии. В 1940 году назначен кантором церкви св. Фомы (эту должность в своё время занимали И. Кунау, И. С. Бах, К. Штраубе). С 1920 преподавал орган в Лейпцигской консерватории. Участник Органного движения, автор ряда статей, посвящённых творчеству И. С. Баха, проблемам органного исполнительства, педагогики.

композитора по консерватории, Ганс Шейбле (Hans Schäuble), вспоминал, что уже в студенческие годы Дистлер «был преисполнен чрезвычайным энтузиазмом, неослабевающим прилежанием и огромным воодушевлением»<sup>30</sup>. Сохранившиеся в архиве композитора 149 страниц манускрипта с домашними заданиями по композиции показывают, насколько серьёзно Дистлер воспринимал учёбу.

Занятия в классе Грабнера проходили следующим образом. Вначале по учебнику Грабнера «Линейное письмо» («Der Lineare Satz») изучалось строгое письмо, церковные лады и контрапункт. Затем следовало сочинение имитаций в свободном стиле, хоральных обработок, мотетов, светских песен XVI–XVII веков (использовались, к примеру, песни Ханса Лео Хасслера, Hans Leo Haßler). Кульминацией курса являлось написание канонов и фуг по разным моделям (в том числе, по образцу инвенций и фуг И. С. Баха). Теорию анализа музыкальных форм Грабнер преподавал по своему пособию «Учебник по музыкальному анализу» («Lehrbuch der musikalische Analyse»). Практическая часть занятий заключалась в анализе известных произведений, по модели которых студенты в обязательном порядке сочиняли собственные композиции<sup>31</sup>. Сочинения студентов исполнялись в концертах консерватории.

С самого начала юный композитор проявил себя независимо мыслящим музыкантом: он не пытался стилизовать образец, по которому выполнял задание, а, напротив, старался внести что-то своё, не боялся экспериментировать. Позже Грабнер вспоминал об уроках с Дистлером так: «Преподавательская деятельность особенно обогащается, когда из огромного числа посредственно одарённых студентов — ремесленническая манера письма которых соответствует требованиям и приводит к более или менее положительному результату — вдруг появляется молодой гений, уверенно высказывающийся о значимости своих художественных замыслов, говорит о

---

<sup>30</sup> Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 8.

<sup>31</sup> В таком построении курса видно явное влияние идей Хуго Римана.

полезной для общества карьере! Эту уверенность Дистлера я заметил с первого же мгновенья совместной работы. Уже первое задание по контрапункту (в основу которого легли лучшие принципы изученной им гармонии) было не просто механическим и хлопотливым решением обычной задачи, а содержательным упражнением, с очаровательной лёгкостью превращённым в маленькое произведение искусства»<sup>32</sup>. Результатом подобной творческой самостоятельности Дистлера стал поиск собственного индивидуального стиля, ростки которого наметились уже в его ранних композиторских опытах<sup>33</sup>.

Несмотря на нелюдимость, в кругу сверстников и друзей Хуго был добродушным, общительным, мог быть очень веселым, охотно принимал участие в небольших торжествах у своих учителей. Однако в прочих развлечениях молодой музыкант не видел никакого смысла. Выказывая отменное прилежание в учебе, он также чрезвычайно интересовался всеми музыкальными событиями города, регулярно посещая концерты знаменитого Лейпцигского оперного театра, Гевандхауса (Gewandhaus), церкви св. Фомы. Так, глубокий отклик в его сердце нашли органное произведение И. С. Баха и М. Регера в исполнении органиста церкви св. Фомы Карла Штраубе<sup>34</sup>. Штраубе же высоко оценил композиторский талант Дистлера: премьеры его первых сочинений состоялись в церкви св. Фомы в исполнении хора под руководством Штраубе, а в 1931 году, с его же помощью, издательством «Breitkopf&Härtel» были опубликованы Концертная соната для двух фортепиано op. 1 и мотет для двойного хора «Сердечно люблю Тебя, Господи»<sup>35</sup> («Herzlich lieb hab ich dich, o Herr») op. 2.

<sup>32</sup> Grabner H. Erinnerungen an Hugo Distler // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 35. Перевод здесь и далее – В. Лопанцевой.

<sup>33</sup> Особенно удачные эпизоды Дистлер использовал в дальнейших своих произведениях.

<sup>34</sup> Карл Штраубе (1873–1950) – выдающийся органист-виртуоз, преподаватель Лейпцигской консерватории и музыкальный деятель. Кантор и органист церкви св. Фомы в Лейпциге, друг Макса Регера и первый исполнитель его органного сочинения.

<sup>35</sup> Для публикации Штраубе предложил ещё три сочинения Дистлера: Камерную музыку для флейты, гобоя, скрипки, альты, виолончели и фортепиано, Трио для гобоя, фагота и фортепиано и Маленькую сонату для фортепиано. Однако издательство остановило свой выбор именно на мотете и сонате.

В церкви св. Фомы Дистлер впервые услышал произведения Арнольда Мендельсона<sup>36</sup> (Arnold Mendelssohn), Курта Томаса (Kurt Thomas), Гюнтера Рафаэля (Günther Raphael), Вольфганга Фортнера (Wolfgang Fortner), Гюнтера Рамина. В Гевандхаузе он познакомился с оперной и ораториальной музыкой таких композиторов, как Артур Онеггер — «Царь Давид» («König David»), Курт Вайль — «Царь фотографируется» («Der Zar läßt sich fotografieren»), Джакомо Пуччини — «Джанни Скикки» («Gianni Schicchi»), Эрнст Кшенек — «Джонни наигрывает» («Jonny spielt auf»). Некоторые сочинения произвели на него неизгладимое впечатление. Например, ораторию Онеггера «Царь Давид» Дистлер характеризует следующим образом: «К самым гениальным композиторам, которые у нас есть — не у нас, к сожалению, а, в Швейцарии — я отношу молодого композитора Артура Онеггера. Недавно в Гевандхаузе исполняли его ораторию «Царь Давид». Это самое потрясающее произведение из всех, что я слышал в этом священном здании»<sup>37</sup>. А оперу Вайля «Царь фотографируется» он называет «весёлой, дерзкой и приятной оперкой с джазом и граммофоном»<sup>38</sup>. Годы учебы в Лейпциге подарили Дистлеру огромный мир музыкальных впечатлений.

---

<sup>36</sup> Арнольд Мендельсон (1855–1933) – немецкий композитор, племянник Феликса Мендельсона-Бартольди.

<sup>37</sup> Из письма к Ингеборг Хайнсен от 21 января 1928 года. Цит. по: *Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch.* – Wiesbaden, 1989. – S. 38.

<sup>38</sup> См. об этом: *Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch.* – Wiesbaden, 1989. – S. 30.

**1.2. Любек (1931–1937): органист и кантор в *St. Jakob*;  
Вокально-исполнительский союз; сотрудничество с издательствами;  
музыкальные предпочтения и контакты; духовная музыка;  
инструментальные и хоровые сочинения**

В 1930 году в жизни композитора произошли перемены: в конце августа умер Йоханн Херц — муж его бабушки, оплачивавший занятия своего приемного внука. Не имея постоянного дохода, Хуго стал подрабатывать переписью нот и взял на себя руководство хором местного спортклуба. Однако денег на обучение всё равно не хватало. Тогда он принял решение на время прервать учёбу и подал ходатайство о месте органиста в церкви св. Якова (*Jakobskirche*) в Любеке, где как раз появилась вакансия<sup>39</sup>. Рамин, Грабнер, Мартинсен и Штраубе написали положительный отзыв о достижениях своего студента<sup>40</sup>. Претендентов на место, включая Хуго, было трое<sup>41</sup>. На прослушивании Дистлер превзошёл всех кандидатов и удостоился высочайшей похвалы, однако голоса церковного правления разделились. К счастью, жребий пал всё же на Дистлера, что стало судьбоносным не только для композитора, но и для немецкой церковной музыки в целом.

Дистлер въехал в небольшую квартиру на Якобikirхоф (*Jakobikirchhof*) и 1 января 1931 года приступил к работе. В общине церкви св. Якова его радушно встретили пастор церкви Аксель Вернер Кюль (*Axel Werner Kühl*) и кантор,

<sup>39</sup> В конце 1930 года после 58-летней службы в церкви св. Якова в отставку ушёл органист Эмануэль Кемпер (*Emanuel Kemper*). За вакантное место разгорелась борьба. Молодой пастор церкви – Аксель Вернер Кюль – хотел видеть в этой должности талантливого человека, способного «оживить» церковную музыку. Но главный пастор церкви предложил кандидатуру любекского музыканта, умеющего играть только элементарные вещи по нотам. Когда церковное правление не пришло к единому мнению, Кюль обратился за помощью к Рамину. Сначала тот предложил кандидатуру цюрихского церковного органиста Вальтера Тапполета (*Walter Tappolet*), но из-за финансовых сложностей кандидатура иностранного музыканта была отклонена. Тогда Рамин посоветовал на эту должность Дистлера.

<sup>40</sup> В рекомендации Рамин сделал акцент на даровании Дистлера-органиста, Мартинсен отметил его огромный композиторский талант, Грабнер написал о выдающихся способностях и развитой фантазии, проявляющейся в «способности импровизировать на фортепиано и органе», а Штраубе подчеркнул мастерское владение полифоническими средствами. См. об этом: *Jennrich W. Hugo Distler*. – Berlin, 1970. – S. 10.

<sup>41</sup> Один из них, Вальтер Тапполет, впоследствии рассказывал о Дистлере следующим образом: «Большей частью его можно было видеть в одиночестве, он быстро приходил и уходил. Очень маленького роста, бледный, необыкновенно чувствительный, светловолосый, со спадающей на лоб прядью и маленькими, острыми, прячущимися за большими очками в роговой оправе, глазами, он излучал необычайную, грозящую превратиться в озлобление, энергию». См. об этом: *Jennrich W. Hugo Distler*. – Berlin, 1970. – S. 8.

руководитель Вокально-исполнительского союза<sup>42</sup> (Sing- und Spielkreis) Бруно Грузник. Они стали не только коллегами композитора, но и его верными друзьями.

Сначала Дистлер воспринимал Любек как промежуточное звено в цепи своих профессиональных целей: он не хотел оставаться здесь надолго и планировал уже осенью вернуться к учёбе. Тому было несколько причин. Во-первых, оба исторических органа церкви — малый старинный орган неизвестного мастера, реконструированный Фридрихом Штельвагеном<sup>43</sup> (Friedrich Stellwagen) в 1636–37 годах (рис. 2) и, многократно перестроенный в эпоху Барокко, большой готический инструмент — ограничивали репертуар произведениями барочного периода. В письме к Штраубе композитор сетует на то, что исполнять музыку Баха, и тем более Регера, совершенно невозможно<sup>44</sup>. Во-вторых, жалование органиста было слишком низким — всего 110 марок в месяц, из-за чего ему приходилось жить крайне экономно. Однако через некоторое время, взгляд Дистлера на сложившуюся ситуацию в корне изменился: захватывающе интересная работа, широкие возможности для творческого роста, атмосфера старинного ганзейского города с богатым музыкальным прошлым и дружба с Кюлем и Грузником заставили композитора забыть о консерватории, связав его с Любеком на долгие шесть лет<sup>45</sup>.

Главной обязанностью Дистлера в Любеке было регулярное музыкальное сопровождение службы. Эту обязанность композитор исполнял с чувством глубокой ответственности все годы. Во время богослужений он не только играл гармонизацию хоралов, поддерживая пение общины, но и вдохновенно

<sup>42</sup> Вокально-исполнительские союзы — распространённые в 1-й половине XX века в Германии непрофессиональные хоровые ансамбли.

<sup>43</sup> Фридрих Штельваген (1603–1660) — немецкий органостроитель. Предположительно родом из Галле (Halle). Обучался мастерству у придворного органостроителя Готфрида Фришце (Gottfried Fritzsche) в Гамбурге. В 1631 году переселился в Любек, где начал самостоятельно строить органы. Среди его инструментов в Любеке — восстановленные и реконструированные малый орган церкви св. Якова, большой и малый — так называемый «Totentanz» — органы церкви св. Марии (Marienkirche), большой орган церкви св. Петра (Petrikerche), орган Ганса Шерера-младшего (Hans Scherer) церкви св. Эгидия (Aegidienkirche).

<sup>44</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. — Augsburg, 2002. — S. 44-45.

<sup>45</sup> В других городах он, по собственной воле, надолго не задерживался.

импровизировал<sup>46</sup> «соответственно содержанию хорала, сохраняя при этом величие и строгость формы»<sup>47</sup>. Импровизационность отразилась в виртуозных арпеджированных пассажах, ярких преамбулах и каденциях инструментальных сочинений (органных и клавесинных) композитора. Его вдохновение, безусловно, передавалось и хору: как позже вспоминал Грузник, это был бесконечный обмен энергией «от алтаря — к органу с хором — и обратно»<sup>48</sup>.

**Рис. 2.** Штельваген-орган церкви св. Якова



Через четыре месяца, сохраняя за собой должность органиста, Дистлер стал также и кантором. Работа с церковным хором доставляла ему огромное удовольствие. Исполняя произведения Генриха Шютца, Леонарда Лехнера (Leonhard Lechner), Дитриха Букстехуде, композитор погружался в мир старинной музыки. В Любеке появилась значительная часть духовных опусов Дистлера. Под впечатлением от сочинений мастеров прошлого возникли «Немецкая хоральная месса» («Deutsche

Choralmesse») op. 3, «Маленькая предрождественская музыка» («Kleine Adventsmusik») op. 4, «Церковный год» («Der Jahrkreis») op. 5, Хоральные страсти (Choralpassion) op. 7, «История Рождества» («Die Weihnachtsgeschichte») op. 10, «Духовная хоровая музыка» («Geistliche Chormusik») op. 12, «Пляска смерти» («Totentanz») op. 12/2, множество отдельных мотетов и обработок духовных песен. Невероятной удачей для Дистлера было то, что созданные им хоровые произведения не отправлялись

<sup>46</sup> В концертах Дистлер не импровизировал.

<sup>47</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 87.

<sup>48</sup> *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 8.



как у многих молодых композиторов «в стол», а выходили из печати и практически сразу исполнялись коллективом Бруно Грузника.

После Первой мировой войны, ощутив все тяготы её последствий, гражданское общество Германии переживало сложный период. Глубокий кризис, охвативший все сферы жизни, заставил искать новые нравственные основы. 1920–30-е годы стали временем положительных перемен и в церкви св. Якова: поднять духовный уровень общины и изменить её уклад могла именно церковная музыка. Главную роль в обновлении музыки церкви в тот момент сыграли кантор Бруно Грузник и пастор Аксель Вернер Кюль. Оба состояли членами братства св. Михаила (Michaelsbruder) и были воодушевлены идеями церковного движения Verneuchener, целью которого была реформа Евангелической Церкви и обновление литургии. Первым шагом к осуществлению этих планов явился, основанный в 1928 году Грузником Вокально-исполнительский союз (пастор Кюль тоже был хористом союза; позже, в 1931 году, к коллективу присоединился и Дистлер). В него вошли молодые люди из Молодёжного движения, а репертуар составили духовные и светские хоровые сочинения<sup>49</sup>.

С появлением в Любеке молодого композитора церковь пережила небывалый подъём. Разделяя идеи Грузника и Кюля и, понимая необходимость преобразований, Дистлер становится их единомышленником. Обновление музыки в церкви св. Якова стало очевидным: репертуар хора значительно расширился, круг исполняемых произведений пополнился новыми опусами.

Однако деятельность Дистлера и его коллег встречала сопротивление со стороны главного пастора церкви, ограничивавшего свободу их действий. Тогда ими были учреждены Музыкальные вечера (Musikalische Vespem) по подобию Вечеров духовной музыки (Geistliche Abendmusiken), проводившихся

---

<sup>49</sup> Подробнее об этом см.: *Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 6.*

в церкви св. Марии (Marienkirche) Дитрихом Букстехуде<sup>50</sup>. Несмотря на обилие музыки, вечерни представляли собой не концерты, а именно службы: в них сочеталась проповедь и музыка. Первая такая вечерня состоялась 15 февраля 1931 года, затем её проведение стало регулярным (восемь раз в году) и вошло в традицию. Препятствия, чинимые пастором, закончились, когда в 1934 году его сменил Эрнст Янсен (Ernst Jansen). Будучи сам также членом движения *Verneuchener*, молодой пастор включился в общее дело, и в церкви св. Якова на некоторое время воцарилась гармония.

В период службы в Любеке начал формироваться органнй стиль композитора. В появившихся в тот период партитах «Приди, язычников Спаситель» («Nun komm, der Heiden Heiland») оп. 8/1, «Пробудитесь, взывает к нам голос» («Wachet auf, ruft uns die Stimme») оп. 8/2 и Маленьких органнх хоральных прелюдиях оп. 8/3 чувствуется влияние как старинного Штельваген-органа, так и композиторов северо-немецкого Барокко. Огромное значение для Дистлера-композитора имело также личное знакомство со столь уважаемым им Паулем Хиндемитом, которому он демонстрировал малый орган церкви св. Якова и свою новую, недавно оконченную партиту «Пробудитесь, взывает к нам голос». Хиндемит был поражён и бесценным инструментом церкви и сочинением Дистлера<sup>51</sup>.

Активная концертная деятельность составляла ещё один важнейший пласт профессиональной жизни Дистлера. Органнне концерты в Любеке, Люнебурге (Lüneburg), Ратцебурге (Ratzeburg), Мюльхайме (Mülheim), Руре (Ruhr), Берлине, Дрездене, Базеле принесли ему славу универсального органиста-виртуоза. Преимущественно он исполнял монопрограммы,

<sup>50</sup> Дитрих Букстехуде (1637–1707) – немецкий композитор и органист. При жизни снискал огромную славу как органист-виртуоз и блестящий импровизатор. Учился игре на органе у отца. Служил органистом в церквях Хельсингборга (Швеция, 1657), Хельсингёра (Дания, 1660). С 1668 жил и работал в Любеке (в церкви св. Марии, вплоть до самой смерти). Создал внушительное количество сочинений для органа (прелюдии, фуги, хоральные обработки, токкаты), для клавесина (сюиты, вариации), вокально-инструментальные – духовные и светские – произведения (в числе которых – кантаты и оратории, арии с инструментальным сопровождением, трио-сонаты).

<sup>51</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S.54.

включавшие, например, произведения горячо любимого им Баха или свои собственные, поскольку считал, что только так слушатель может целиком погрузиться в мир композитора<sup>52</sup>.

Несмотря на удачно складывавшуюся карьеру в Любеке, в 1932 году у Дистлера созрело решение искать дополнительное место работы. Финансовые проблемы, слишком рассредоточенная сфера деятельности (частные уроки, руководство хором Немецкого торгового союза), а также перфекционизм, заставлявший стремиться только к высоким профессиональным целям, побудили его ходатайствовать о месте кантора в церкви Виттенберга (Wittenberg). Спокойно восприняв отказ (с формулировкой «слишком молод»), он охотно принимает приглашение Герхарда Шварца (Gerhard Schwarz) и становится преподавателем школы церковной музыки в Шпандау (Spandau)<sup>53</sup>. С сентября 1933 года он регулярно приезжает в Берлин, где ведёт уроки по теории музыки и гармонии.

Как только была учреждена Любекская государственная консерватория, Дистлер взял на себя также и руководство факультетом церковной музыки. Вначале правительство не желало появления консерватории, так как там предполагался факультет церковной музыки во главе с Дистлером, чья церковная деятельность уже давно вызывала неприятие властей. Когда в отношении композитора стали применять запугивания и угрозы — традиционные методы воздействия нацистского режима — катастрофы удалось избежать только благодаря серьёзному разговору Дистлера с одним из высокопоставленных чиновников — Хансом Вольфом (Hans Wolff). Обладавший силой убеждения, композитор расположил Вольфа к себе, и 1 октября 1933 года консерватория была учреждена<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Тем не менее, органная музыка самого Дистлера в собственном исполнении часто встречала непонимание публики, так как, по словам одного из критиков, «требовала музыкальности слушателей». См. об этом: *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 21.

<sup>53</sup> Первоначально – город, после административной реформы 1920 года – один из округов Берлина.

<sup>54</sup> *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 14.

Многочисленные дела, за которые Дистлер энергично брался, фанатическое усердие, постоянные перегрузки в работе, беспокойный образ жизни — всё это привело композитора к общему психическому и физическому истощению и серьезному нервному срыву. К счастью, в этот момент он встретил свою будущую жену Вальтраут Тиенхаус<sup>55</sup> (Waltraut Thienhaus), в общении с которой обрёл полное взаимопонимание.

14 октября 1933 года состоялось бракосочетание<sup>56</sup>. Огромное терпение Вальтраут и ее готовность переносить все трудности стали для композитора источником новых сил, а рождение детей — Барбары (Barbara, 1934), Андреаса (Andreas, 1936) и Бриджитты (Brigitte, 1941) — настоящим счастьем. Проблема с жильем разрешилась, когда молодая семья поселилась в просторной вилле Тиенхаусов.

Тем временем политическая ситуация в стране накалялась. Власть, контролировавшая все сферы жизни, добралась и до церкви. В 1932 году по всей Германии распространилось, зародившееся в лоне Евангелической Церкви, движение Немецкие Христиане (Deutschen Christen). Смысл деятельности возникшего под эгидой национал-социализма сообщества состоял в адаптации церкви к новым политическим условиям<sup>57</sup>. Немецким Христианам противостояли истинно верующие христиане, объединившиеся в Исповедующую Церковь (Bekennenden Kirche). Противостояние вылилось в так называемую «Церковную борьбу» (Kirchenkampf), затронувшую многие церкви страны. Не миновала она и церковь св. Якова.

В 1933 году Дистлер принимает одно из самых серьезных решений в своей жизни: 1 мая он вступает в Национал-социалистическую партию

<sup>55</sup> Молодые люди познакомились в вокально-исполнительском союзе.

<sup>56</sup> За сутки до свадебной церемонии, 13 октября, в Любек приехали Карл Штраубе и Гюнтер Рамин. В честь молодожёнов они дали концерт-«поздравление» в церкви св. Якова: Штраубе с хором церкви св. Фомы исполнил произведения Баха, Шютца, Кёлера, Хасслера и Брамса, а Рамин сыграл на Штельваген-органе сочинения Баха и Букстехуде. Подробнее об этом см.: *Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten.* – Mainz, 2008. – S. 177.

<sup>57</sup> В числе их «нововведений» — намеренно неверное толкование Библии, а также распространение антисемитских и расистских идей.

(НСДАП)<sup>58</sup>. На этот шаг композитор идёт не по доброй воле: назначенный НСДАП новый глава любекского церковного правления — епископ Ганзейской земли Эрвин Бальцер (Erwin Balzer) — вынуждал органистов церкви и дьяконов вступать в партию. В отличие от пасторов, к которым нацисты проявляли лояльность, служащие церкви, рангом стоящие ниже пасторов, были обязаны состоять членами партии<sup>59</sup>. Композитор не признавал и резко осуждал нацистский режим, но выбора у него не оставалось<sup>60</sup>.

Спустя тридцать лет фрау Дистлер говорила в интервью, что к такому шагу композитора подвели личные обстоятельства, а не давление властей: «<...> Мой муж совершенно не имел средств к существованию, <...> своего угла и какой-либо поддержки семьи. К тому же, он собирался жениться и отчётливо понимал, что может остаться безработным в ближайшие годы <...>»<sup>61</sup>. Именно такая участь постигла тестя Дистлера: из-за консервативных политических убеждений, Пауля Тиенхауса (Paul Thienhaus) уволили с должности преподавателя любекской гимназии. Он долго не мог никуда устроиться и только после вступления в партию был восстановлен на прежнем месте<sup>62</sup>.

Штутгартская знакомая Дистлера Хильда Кройц-Зёргель (Hilde Kreutz-Sörgel) утверждала, однако, что композитор вступил в партию из страха и очень этим мучился<sup>63</sup>. В фашистской Германии это было распространённым явлением: далеко не все имели силы и возможность покинуть страну, как это сделали, например, композиторы Пауль Хиндемит, Арнольд Шёнберг, Курт Вайль, писатели и литераторы Томас и Генрих Манн, Эрих Мария Ремарк, Лион Фейхтвангер, Ханс Хенни Янн, драматург Бертольд Брехт, актриса Марлен Дитрих. Люди, не принимавшие идеологию фашистов, но

<sup>58</sup> NSDAP (National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei) – Национал-социалистическая немецкая рабочая партия.

<sup>59</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 95.

<sup>60</sup> *Jennrich W.* Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 4.

<sup>61</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 95.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

вынужденные остаться в Германии, чтобы выжить, приспособлялись к обстоятельствам, шли на компромиссы с властью и всякий раз вступали в противоречие с собственной совестью.

Вскоре Дистлер становится штатным органистом церкви св. Якова. Улучшается немного и финансовое положение: ему доверяют два хора — церковный и хор мальчиков. Как активный участник Органного движения<sup>64</sup> (Orgelbewegung), композитор вместе со своим шурином Эрихом Тиенхаусом (Erich Thienhaus) принимается за реставрацию, пришедшего в плачевное состояние, Штельваген-органа. Сначала Дистлер пытается найти деньги на реставрацию самостоятельно, но, поняв, что затея его утопична, ищет другие пути. Узнав, что на восстановление любимого им органа у правительства денег нет и субсидия выделена только на орган Totentanz-капеллы церкви св. Марии, он направляет в правительство петицию, которую подписали известные музыканты — Карл Штраубе, Гюнтер Рамин, Вольфганг Райман (Wolfgang Reimann), Фриц Хайтман (Fritz Heitmann)<sup>65</sup>, Кристард Маренхольц (Christhard Mahrenholz)<sup>66</sup>. Благодаря этому субсидия была получена и реставрация состоялась.

Находясь под впечатлением от идей Молодежного движения, Дистлер начал сотрудничать с ним как композитор и исполнитель. Так, его сочинения исполнялись на фестивале в Донауэшингене<sup>67</sup> (Donaueschingen), главной целью которого являлось знакомство публики с творчеством молодых композиторов. Именно там впервые прозвучали некоторые опусы Курта Вайля, Эрнста Кшенека, Пауля Хиндемита, Эрнста Пеппинга (Ernst Pepping),

<sup>64</sup> Основной целью Органного движения было сохранение и поддержание звучания старинных органов без грубого вмешательства, нивелирующих их подлинные звуковые качества и искажающих внешний вид реконструкций. Члены движения изучали и применяли на практике барочные принципы органостроения, пытались составить единые нормы и правила для создания таких инструментов. Органное движение поддерживали Карл Штраубе, Гюнтер Рамин, Кристард Маренхольц, Альберт Швейцер.

<sup>65</sup> Фриц Хайтман (1891–1953) – органист, преподаватель Штернской консерватории.

<sup>66</sup> Кристард Маренхольц (1900–1980) – органист, музыковед, теолог, регент, философ, церковный и общественный деятель. Один из инициаторов Органного и Литургического движений.

<sup>67</sup> Один из первых фестивалей новой музыки, основанный в 1921 году.

Альбана Берга, Богуслава Мартину, Антона Веберна, Арнольда Шёнберга, Игоря Стравинского, Йозефа Хааса (Joseph Haas).

С 1933 года композитор стал регулярно участвовать в фестивале Музыкальные дни Касселя (Kasseler Musiktagen), в концертных циклах которого всегда выступал как клавесинист, органист и композитор. В течение нескольких лет он представил там ряд собственных инструментальных и хоровых сочинений, среди которых — Концерт для клавесина и струнного оркестра op. 14, «Духовная хоровая музыка» op. 12. В том числе, на этом фестивале были исполнены и произведения в жанре домашнего музицирования — так называемой «Gebrauchsmusik», то есть «бытовой музыки»: Соната для двух скрипок и фортепиано op. 15a, Тридцать пьес для малого органа op. 18/1.

В сентябре 1932 года Дистлер разрывает контракт с издательством «Breitkopf&Härtel», в котором вышли из печати его ранние опусы — Концертная соната для двух фортепиано op. 1, мотет «Сердечно люблю Тебя, Господи» op. 2, «Немецкая хоральная месса» op. 3 и «Маленькая предрождественская музыка» op. 4 (за опубликованные сочинения молодой композитор не получил ни пфеннига). Все последующие произведения были опубликованы издательством «Bärenreiter». Прежде всего, это «История Рождества» op. 10 и, прозвучавшие более чем в двенадцати городах страны, Хоральные страсти op. 7. Оба сочинения стали очередной творческой удачей композитора и принесли ему известность.

Несмотря на пятилетнее сотрудничество Дистлера с издательством «Bärenreiter», отношения с его владельцем Карлом Фёттерле (Karl Vötterle) не всегда были равными. Помимо недостаточной оплаты композитор ощущал также и творческую неудовлетворённость. По словам Дистлера, Фёттерле не позволял создавать «стоящие вещи», ожидая от него лишь «песенки и тому

подобное»<sup>68</sup>. Фёттерле находил хоровую музыку Дистлера слишком сложной и настаивал на более лёгких сочинениях<sup>69</sup>.

Наряду с недовольством финансовыми условиями и общей концепцией издательства, его не удовлетворяла и морально-этическая позиция «Bärenreiter» по отношению к нему. В письме к Грузнику он выплёскивает свои эмоции: «Начались ужасные нападки со стороны Hitler-Jugend<sup>70</sup>. У тебя есть последний номер “Lied und Volk”, где меня абсолютно по-хамски разругали? И этот журнал выходит у “Bärenreiter”! Положение Фёттерле настолько шатко, <...> что он совершенно бессилён перед их неистовым напором»<sup>71</sup>. По истечении договора с «Bärenreiter» в 1938 году, композитор задумался о заключении нового контракта.

Как раз в это время к творчеству Дистлера начало проявлять интерес издательство «Schott», посулившее ему отличный гонорар и обещавшее оградить от Hitler-Jugend. С иронией композитор пишет Эриху Тиенхаусу о том, что издательство «обхаживает его как примадонну»<sup>72</sup>. Всё же, в глубине души, ему не хотелось расставаться с «Bärenreiter»: «<...> Фёттерле, который всегда мной гордился, должен это заметить»<sup>73</sup>. В свою очередь «Bärenreiter» уступило Дистлеру, предложив контракт на более выгодных условиях — 300 марок в месяц. Поразмыслив и посоветовавшись с Грузником, композитор отказался от работы с «Schott» и перезаключил договор с «Bärenreiter» ещё на пять лет.

Невзирая на цейтнот и крайнюю занятость, Дистлер всегда стремился быть в курсе музыкальных событий. Чтобы послушать особенно интересующие его произведения, он выезжал в другие города. В 1932 году композитор

<sup>68</sup> См. об этом: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 52.

<sup>69</sup> К примеру, Концерт для клавесина и струнного оркестра Фёттерле издал «скрепя сердце». Спустя годы (в 1991-м) вдова композитора отмечала, что впоследствии издатель сожалел о так и не появившихся крупных произведениях Дистлера. Подробнее об этом см.: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 52.

<sup>70</sup> Hitler-Jugend (HJ) – молодёжная нацистская организация, действовавшая под руководством НСДАП.

<sup>71</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 221.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.



несколько раз приезжал в Гамбург, где посещал концерты оркестра под управлением Вильгельма Фуртвенглера<sup>74</sup>. Огромный интерес для него представляла современная немецкая опера. Дистлер не только изучал партитуры опер Вернера Эгк (Werner Egk), Карла Орфа, Пауля Хиндемита, но и не пропускал их постановок в театре. Этот интерес был связан, отчасти, и с тем, что композитор планировал создать собственную оперу. Так, у него возникала идея написать зингшпиль «Галоши счастья» («Die Galoschen des Glücks»), рассматривал он для оперы и сюжет о Тиле Уленшпигеле. В 1936 году композитор сам написал либретто к опере «Нерадивый слуга Бога»<sup>75</sup> («Der Schalksknecht Gottes») о нюрнбергском скульпторе эпохи Поздней готики Файте Штоссе (Veit Stoß). К сожалению, все оперные замыслы композитора так и остались нереализованными<sup>76</sup>.

Дистлер был увлечён также и творчеством Игоря Стравинского, Белы Бартока, Арнольда Шёнберга. Так, 12 января 1931 года он посетил концерт, в котором в исполнении Гамбургского филармонического оркестра (дирижировал Ойген Папст, Eugen Papst), помимо Клавесинного концерта d-moll И. С. Баха и прочих произведений, прозвучали две Сюиты для камерного оркестра Стравинского<sup>77</sup>. 27 января 1933 года он присутствовал на концерте пианиста Герберта Шульце (Herbert Schulze), где звучали сочинения Стравинского и Бартока, а 15 марта слушал Первый и Третий струнные квартеты Шёнберга в исполнении «Колиш-квартета»<sup>78</sup>.

Музыка же Хиндемита, как и его судьба, особенно интересовали Дистлера. В годы учёбы композитор мечтал познакомиться с маэстро и

<sup>74</sup> Почитавший Фуртвенглера композитор, чтобы послушать маэстро, в 1942 году предпринял также несколько поездок из Берлина (где тогда жил и работал) в Лейпциг.

<sup>75</sup> Манускрипт текста сохранился полностью и находится в архиве композитора.

<sup>76</sup> *Grusnick B.* Hugo Distler. – Lübeck, 1982. – S. 18.

<sup>77</sup> С возмущением композитор сообщил Грабнеру, что часть публики демонстративно покинула зал. См. об этом: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 54.

<sup>78</sup> «Колиш-квартет» был создан австрийским скрипачом Рудольфом Колишем (Rudolf Kolisch) в 1922 году и быстро получил широкую известность. Помимо классического репертуара, квартет исполнял также современную музыку.

сожалел, что Хиндемит так и не появился с гастролями в Лейпциге<sup>79</sup>. В феврале 1932 года Дистлер впервые услышал вокальный цикл «Житие Марии» («Das Marienleben»), а в мае того же года вместе с женой Вальтраут отправился в Шверин (Schwerin) на концерт камерной и симфонической музыки композитора. В ноябре 1932 года маэстро, наконец, приехал в Любек, где дал два концерта<sup>80</sup>, которые организовало Общество новой музыки (Gesellschaft für neue Musik). Конечно же, молодой композитор не мог пропустить это событие! Тогда же он осуществил и свою давнюю мечту — познакомился с Хиндемитом лично.

Огромную пользу Дистлеру принесло общение с руководителем Общества новой музыки Фрицем фон Боррисом (Fritz von Borries), с которым его связывали добрые приятельские отношения. На музыкальных собраниях общества Дистлер открывал для себя современные произведения, а также слушал фортепианные сочинения в исполнении самого фон Борриса<sup>81</sup>. Позже он приобрёл радио, по которому имел возможность слушать новую, не доступную в то время в Германии, музыку зарубежных композиторов.

Также композитор брал у фон Борриса партитуры напрокат — например, балет «Достославнейшее видение» («Nobilissima Visione») и ораторию «Бесконечное» («Das Unaufhörliche») Хиндемита. С помощью фон Борриса Дистлер познакомился с директором издательства «Schott» Вилли Штрекером (Willi Strecker), предоставившим композитору уникальную возможность изучать самые свежие новинки издательства. Диапазон интересующих

<sup>79</sup> Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 38.

<sup>80</sup> Программу первого концерта составили камерные произведения – Сонаты для виолы и фортепиано, Серенада и Кантата для сопрано, гобоя, альты и виолончели. Второй концерт был посвящён музыке для школы.

<sup>81</sup> Как вспоминал позже фон Боррис, после каждого прослушивания Дистлер требовал ещё музыки – прежде всего, это были четырёхручные сонаты Стравинского и Хиндемита, которые они играли дуэтом наряду с остальными произведениями. См. об этом: Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 55.

Дистлера сочинений был очень широк<sup>82</sup>, но наибольшее влияние на него оказали именно сочинения Пауля Хиндемита.

В начале 1934 года, вдохновлённый циклом Генриха Шютца «Духовная хоровая музыка» («Geistliche Chormusik», 1648), Дистлер начинает работать над собственным одноимённым произведением. Хотя из задуманных 29 мотетов было написано всего девять, сборник «Духовная хоровая музыка» оп. 12 стал вершиной духовного творчества композитора, а сам Дистлер был отмечен критиками и назван ведущим композитором новой Евангелической церковной музыки в Германии<sup>83</sup>.

Во время работы над сочинением Дистлера вновь наступает серьёзный нервный срыв, но он не сдаётся и продолжает сочинять. Именно в этот момент появляется самый яркий мотет сборника — «Пляска смерти» («Totentanz») оп. 12/2. Стимулом к написанию произведения стал опус композитора эпохи Позднего Возрождения Леонарда Лехнера «Немецкие изречения о жизни и смерти» («Deutsche Sprüche von Leben und Tod») для четырёхголосного смешанного хора *a`cappella*, исполненный Дистлером вместе с Вокально-исполнительским союзом Грузника. «Пляска смерти» с огромным успехом исполнялась в концертах и фестивалях в разных городах Германии.

Периодически Дистлеру поступали предложения написать произведения на заказ. К таким сочинениям относится «Лютер-кантата» («Luther-Kantate»), созданная композитором по заказу Церковного совета (Kirchenrat) к празднованию 400-летия введения Реформации в Любеке. Кантата появилась спустя несколько месяцев после вступления Дистлера в должность органиста церкви св. Якова — в мае 1931 года. В письме к Герману Грабнеру композитор

---

<sup>82</sup> Среди них: оперы «Фальшивый Вальдемар» («Falschen Waldemar») Пауля Хёффера (Paul Höffer), «Волшебная скрипка» («Die Zauberflöte») Вернера Эгга, «Орфей» Клаудио Монтеверди в обработке Карла Орфа и «Художник Матис» («Mathis der Maler»); Скрипичная соната *in E* и Альтовый концерт «Der Schwanendreher» Пауля Хиндемита, «Немецкая песенная месса», Концерт для струнных и Клавесинный концерт Вольфганга Фортнера; Канонические хоральные обработки, «Шпандаусская хоровая книга» и органная партита «Кто только Богу дни свои вверяет» («Wer nun den lieben Gott läßt walten») Эрнста Пеппинга.

<sup>83</sup> См.: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 120.

писал, что не очень рад предстоящей работе, но из-за нестабильного финансового положения согласен её выполнить<sup>84</sup>.

Некоторые из заказов имели явный конъюнктурный оттенок. В апреле 1934 года Любекский театр заказывает Дистлеру масштабную сценическую кантату «Вечная Германия» («Ewiges Deutschland») на стихи Вольфганга Брокмайера (Wolfgang Brockmeier). Чтобы не усложнять своё и без того шаткое социальное положение, композитор прерывает работу над «Духовной хоровой музыкой» и погружается в «идеологически выдержанный» и малопривлекательный для себя проект. В том же году композитор сочиняет кантату «Песнь о колоколе» («Das Lied von der Glocke») op. 9/1 на стихи Ф. Шиллера, заказанную Гамбургским рейхсрадио к празднованию годовщины со дня рождения драматурга. Эта работа принесла Дистлеру огромный для того времени гонорар в 1000 марок, благодаря которому он решил некоторые материальные проблемы.

В своей композиторской практике — будь то произведения на заказ или по велению души — Дистлер всегда выказывал последовательность и усердие. Над сочинениями трудился скрупулёзно, выполняя намеченный план. Композитор всегда тщательно работал над черновиками<sup>85</sup>, проверял уже созданные произведения и даже в разучиваемые хором партитуры вносил изменения и поправки.

В любекский период появились и другие светские произведения композитора — Одиннадцать маленьких фортепианных пьес op. 15b, навеянные циклом «Микрокосмос» Бэлы Бартока, кантата «На природе» («An die Natur») op. 9/2, «Новая книга хоровых песен» на стихи Хайнца Грунова (Heinz Grunow)

<sup>84</sup> «Лютер-кантата» – масштабное произведение на хоралы Лютера для смешанного хора, хора мальчиков, ансамбля духовых инструментов, декламирующего хора и чтецов. Текст сочинения составил педагог, поэт и общественный деятель Пауль Брокхаус. Премьера состоялась на открытой сцене 14 июня 1931 года в Любеке под руководством Бернарда Капелля (Bernhard Capell). Поскольку композитор не считал произведение цельным, оно больше нигде никогда не исполнялось и не было опубликовано. Автограф кантаты утерян.

<sup>85</sup> Сохранились многочисленные черновики и наброски к разным произведениям: ко 2-й части Камерного концерта для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов осталось два черновых варианта, к мотету «Поистине, он нёс нашу боль» существует две версии, есть также наброски к «Церковному году» и мотету «Верно и всякого принятия достойно».

ор. 16, Три песни на стихи Пауля Брокхауса (Paul Brockhaus) (1931), Концертштюк для фортепиано и оркестра (1937). Тогда же Дистлер завершил, начатый ещё в Лейпциге, Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов (1932), написанный для приобретенного им концертного двухмануального клавесина «Neupert»<sup>86</sup>.

В начале 1932 года Дистлер стал руководителем только что созданного Любекского камерного оркестра. Репертуар коллектива составляла преимущественно духовная и светская камерная музыка — барочные концерты и кантаты<sup>87</sup>. Дистлер (согласно исторической традиции) выступал одновременно и как дирижёр оркестра и как клавесинист.

В Любеке он создал также Концерт для клавесина и струнного оркестра ор. 14 (1936). Концерт имел не только огромный резонанс среди слушателей, но и вызвал резкие нападки со стороны Hitler-Jugend'a и пронацистски ориентированных критиков. Помимо гонений фашистов на церковную музыку, запретов на выступления музыкантов еврейской национальности и препятствий для исполнения сочинений композиторов-«неарийцев», существовал обширный список произведений «вырождающегося» или, так называемого, «дегенеративного искусства» («entartete Kunst»), куда едва не попал и вышеупомянутый клавесинный концерт, охарактеризованный как «культур-большевистский»<sup>88</sup>. Всё это Дистлер переносил очень тяжело. Но, несмотря на гнетущие внешние условия, он твёрдо верил в свои силы, а чрезвычайно насыщенная работа, поддержка коллег и дружеская атмосфера помогали всё преодолеть.

<sup>86</sup> Дистлер интенсивно занимался на клавесине дома и использовал инструмент в концертах своего оркестра. Некоторые типично клавесинные приёмы — например, арпеджированные переливы мелкими длительностями часто встречаются в его органных сочинениях.

<sup>87</sup> Первое выступление Камерного оркестра состоялось 23 апреля 1932 года. В программе были исполнены произведения Франца Ксавера Рихтера (Franz Xaver Richter), Георга Фридриха Генделя, Карла Стамица и Карла Филиппа Иммануила Баха.

<sup>88</sup> См. об этом: *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. — Tutzing, 1990. — S. 22.

Умея дружить и ценить дружбу, Дистлер, тем не менее, обладал вспыльчивым темпераментом и не был «удобным»<sup>89</sup> в общении человеком. В нём одновременно уживались самые противоречивые качества: стремясь к спокойствию и гармонии, он был непредсказуем, подобно вулкану, «грозящему взорваться в любой момент»<sup>90</sup>. Часто разговаривал резко, мог задеть — в том числе, и друзей — после чего, конечно же, очень сожалел о сказанном. В то же время, природа наделила его отличным чувством юмора. В кругу близких он излучал веселье, вёл себя порой как мальчишка, дурачился. Не чужда была ему и самоирония. В книге воспоминаний Грузник приводит несколько эпизодов, в которых Дистлер подшучивает над собой. Летом 1935 года Грузник готовил о нём статью, и в конце совместного обсуждения её содержания композитор сказал: «Борец и сопротивленец (не забудь сказать!!!), Хуго Дистлер — забияка и венец нового творения»<sup>91</sup>. Или, например, во время изнурительной многочасовой репетиции к фестивалю в Касселе, когда все хористы уже устали и едва сдерживали зевоу, из мужской группы вдруг раздался голос Дистлера: «Меня от собственной музыки тоже тянет зевнуть»<sup>92</sup>.

К концу 1936 года политические репрессии коснулись и церкви св. Якова. Дистлера и негодных власти пасторов — А. В. Кюля и Э. Янсена — отстранили от службы и заключили под домашний арест, а на выступления церковного хора композитора был наложен запрет. В церковь пришел новый пастор. Дистлер чувствовал себя сломленным и совершенно беспомощным перед произволом нацистов. В этот момент он создаёт мотет на стихотворение Кристофа Хосманна фон Эльбогена (Christoph Hosmann von Elbogen) «Пробудитесь, вам это нужно» («Wach auf, es tut Euch not»). Это сочинение, созвучное времени, изобилующее диссонансами, Дистлер сравнивал с

---

<sup>89</sup> По словам Германа Грабнера. См. об этом: *Grabner H. Erinnerungen an Hugo Distler // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 36.*

<sup>90</sup> Характеристика Бруно Грузника. Подробнее об этом см.: *Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 23.*

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Ibid.

«Всадниками апокалипсиса» Альбрехта Дюрера<sup>93</sup>. Окончательно потеряв какую-либо надежду на плодотворную работу в Любеке, он принимает решение покинуть город и начать жизнь на новом месте.

Композитору предстояло сделать выбор. Государственная высшая школа музыкального воспитания и церковной музыки в Шарлоттенбурге (Charlottenburg) предложила ему место штатного доцента по композиции. Одновременно его пригласили вести теоретические дисциплины и руководить хором в Вюрттембергской высшей школе музыки в Штутгарте. Дистлер остановил свой выбор на Штутгарте. Покидая Любек, композитор испытывал смешанные чувства. С одной стороны, разлука с друзьями, коллегами по певческому союзу и любимыми органами стала для него серьёзным испытанием. С другой стороны, мысль о том, что в Штутгарте он будет свободен от политического прессинга и сможет полноценно заниматься работой, казалась ему очень заманчивой. В воспоминаниях о Дистлере Бруно Грузник дал такую характеристику деятельности композитора в Любеке: «<...> Связанные с Дистлером 30-е годы XX века имели историческое значение для церкви св. Якова»<sup>94</sup>.

### 1.3. Штутгарт (1937–1940): «*Страсти по Иоанну*», «*Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике*»; «*анишлюс*»

1 апреля 1937 года Дистлер приступил к работе в Штутгартской школе. Он вёл тридцать академических часов в неделю по теории музыки, музыкальной форме, органу и хоровому дирижированию. Особенное удовольствие композитору доставляло руководство двумя хорами — студенческим и хором церковного отделения школы. Дистлер очень переживал, что здесь он был лишён творческой деятельности, связанной непосредственно с церковью, так как ни в одной из церквей Штутгарта вакантных мест не было. В письме к своему любекскому другу — пастору А. В. Кюлю, он пишет:

<sup>93</sup> См. об этом: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 147.

<sup>94</sup> *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 8.

«Я считаю: тот, кто имеет призвание писать церковную музыку, должен это делать, разумеется, в лоне самой церкви. Отделенный от неё человек не в состоянии писать, поскольку — и это важный момент — он должен чувствовать как внутреннюю, так и внешнюю поддержку церкви <...>»<sup>95</sup>. Композитор знакомится с главой церковной музыки земли Баден-Вюртемберг (Baden-Württemberg) пастором Вильгельмом Голем (Wilhelm Gohl) и добивается, чтобы его студенческий хор выступал в одной из церквей города, а сам он мог заниматься там на органе.

Большинство лет, проведенных в Штутгарте, были для Дистлера счастливыми: композитор наслаждался культурной жизнью города, посещал концерты, выставки, театральные премьеры, подружился со своими коллегами, писал стихи. Здесь, в Штутгарте, произошло также и другое важное событие: он наладил отношения с отцом. Взаимопонимание было найдено, но до конца жизни Дистлера они общались исключительно на «вы», так и оставшись, по сути, чужими друг другу.

Одновременно с педагогической работой в школе Дистлер вел курсы хорового дирижирования, как и всегда, с огромным энтузиазмом принимал активное участие в фестивалях хоровой музыки и давал сольные органые концерты в разных городах Германии. Помимо этого, осенью 1937 года он дополнительно взял на себя руководство хоровой академией в Эсслингере (Eßlinger), с хором которой уже через несколько месяцев — в канун Рождества — исполнил «Орфея» Монтеверди в обработке Орфа и «Страсти по Иоанну» Баха. Наряду с творениями мастеров прошлого, в репертуар студенческого и Эсслингерского хоров входила также и современная немецкая музыка из разряда популярных бытовых жанров — Германа Ройтера (Hermann Reutter), Йозефа Маркса (Joseph Marx), Ганса Бреме (Hans Brehme), Цезаря Бресгена (Cesar Bresgen), Герхарда Маасца (Gerhard Maasz), Вольфганга Фортнера и Германа Грабнера. Друзья Дистлера очень беспокоились о его здоровье и

---

<sup>95</sup> *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 27.



высказывали свои опасения на этот счёт — подобные нагрузки ему были противопоказаны. Но композитор продолжал неистово работать — он не мог и не хотел жить иначе.

В процессе работы над «Орфеем» Дистлер заинтересовался музыкой Карла Орфа. Используя возможность, в конце 1937 года он специально едет во Франкфурт, чтобы послушать премьеру сценической кантаты «Кармина Бурана». Дистлер был потрясён этой музыкой. Тогда же состоялось и «телефонное» знакомство двух композиторов. Орф тоже высоко ценил творчество Дистлера, но, несмотря на многочисленные договорённости, композиторы так и не смогли встретиться лично и общались только по телефону<sup>96</sup>.

Не мог пропустить Дистлер и премьерную постановку оперы Хиндемита «Художник Матис», состоявшуюся 28 мая 1938 года. Для этого, вместе с коллегой и другом Альфредом Кройцем<sup>97</sup> (Alfred Kreutz), он предпринимает поездку в Цюрих. Своё впечатление композитор выразил следующим образом: «Несмотря на бедную инсценировку и неотёсанное исполнение, мы были несказанно счастливы услышать новую оперу Хиндемита»<sup>98</sup>.

Фестиваль Немецкой церковной музыки (Fest der deutschen Kirchenmusik), состоявшийся 7–13 октября 1937 года в Берлине, принёс композитору широкую известность. Дистлер был одним из немногих, удостоенных чести представить собственную музыку в рамках целого концерта. 12 октября в церкви Густава-Адольфа (Gustav-Adolfkirche) прозвучали органные партиты и духовные хоровые сочинения композитора, 10 октября, среди произведений прочих авторов, был исполнен Клавесинный концерт ор 14, а в последующие дни повторены некоторые опусы.

---

<sup>96</sup> См. об этом: *Distler-Harth B.* Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten. – Mainz, 2008. – S. 264.

<sup>97</sup> Альфред Кройц (1898–1960) – пианист, клавесинист. Родился в Одессе, в 1917 году переехал в Штутгарт.

<sup>98</sup> Из письма Дистлера издательству «Schott». Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 221.

Летом 1937 года Дистлер гостил в Швеции у своего друга — пастора Ингвара Залина (Ingvar Sahlin)<sup>99</sup>. Спокойная, нордическая Швеция композитору очень импонировала: изысканная архитектура, великолепные пейзажи, свежий воздух имели поистине волшебное действие — там он забывал о проблемах, выздоравливал телом и душой. Там же у Дистлера возникла мысль о масштабном хоровом произведении — «Страстях по Иоанну» («Johannes Passion»). В Швеции появился пролог «Страстей» — мотет «Господь, я не достоин» («Ach Herr, ich bin nicht wert»), а после возвращения в Штутгарт Дистлер приступил к обрамляющим хорам «Верно и всякого принятия достойно» («Das ist je gewißlich wahr») op. 12/8 и «Воистину, Он взял нашу боль» («Fürwahr, er trug unsere Krankheit») op. 12/9. В связи с различными обстоятельствами (в числе которых разногласия с издательством «Bärenreiter», начало войны, приказ о его призыве в армию) сочинение «Страстей» приходилось периодически прерывать. А поступивший из высших инстанций настоятельный совет — не писать крупные духовные сочинения — и вовсе свёл процесс на «нет»<sup>100</sup>.

В 1938 году вместе со своей семьей композитор переехал в пригород Штутгарта — Вайхинген (Vaihingen), где поселился в небольшом доме. Рядом с домом был сад и гараж (Дистлер был страстным автолюбителем). Вдали от шума большого города он чувствовал себя спокойнее. Тоскуя по органам церкви св. Якова, в Вайхингене он осуществил давнюю мечту — купил собственный инструмент. Это стало возможным благодаря продлению контракта с «Bärenreiter». Фасад органа спроектировал приятель Дистлера — композитор Хельмут Борнефельд (Helmut Bornefeld), а Дистлер и Эрих Тиенхаус разработали диспозицию<sup>101</sup>. В сентябре 1938 года инструмент

<sup>99</sup> Во время этого отпуска Дистлер впервые задумался об эмиграции. По свидетельству дочери композитора Залин даже обсуждал с Дистлером возможность переезда в Швецию. Подробнее об этом см.: *Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten.* – Mainz, 2008. – S. 260.

<sup>100</sup> *Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler.* – Tutzing, 1990. – S. 30.

<sup>101</sup> Диспозицию домашнего инструмента композитора см. в Приложении VI.

фирмы Пауля Отта<sup>102</sup> (Paul Ott) уже стоял в доме Дистлера<sup>103</sup>. Это событие явилось стимулом к сочинению новых органных произведений. Появляются Тридцать пьес op. 18/1 — сборник небольших пьес, предназначенных для домашнего музицирования, и Органная соната op. 18/2 — последнее сочинение композитора для органа. Здесь Дистлер создаёт также кантату «Песнь у очага» («Lied am Herde») для баритона и камерного оркестра/фортепиано op. 21/1 и «Маленькую летнюю кантату» («Kleine Sommerkantate») для двух сопрано и струнного квартета (1942).

В Штутгарте Дистлер открывает для себя мир поэзии Эдуарда Мёрике (Eduard Mörike). У композитора возникает идея использовать стихотворения Мёрике в новом вокальном сочинении. Первую половину 1938 года он посвящает только этому, целиком захватившему его, замыслу. Так появляется самое выдающееся произведение этого периода — «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике» («Mörike-Chorliederbuch») op. 19. Премьера сочинения в Граце на Фестивале немецкой хоровой музыки (июнь 1939 года) (рис. 3) имела огромный успех.

**Рис. 3.** Хуго Дистлер и хормейстер Альберт Грайнер после фестиваля в Граце (1939 год)



После премьеры «Хоровой книги» Дистлеру поступило несколько предложений (в частности, им заинтересовалась Берлинская высшая школа музыки). Но радость композитора от успеха омрачилась ухудшением политической обстановки в стране: в марте 1938 года была оккупирована

<sup>102</sup> Пауль Отт (1903–1991) – первый органостроитель, начавший в 20-х годах, применяя знания и умения, почерпнутые из Органного движения, строить инструменты по принципу исторических органов. Созданная Оттом в Гёттингене фирма занималась созданием новых органов (от миниатюрных домашних – до больших) и реставрацией старинных инструментов.

<sup>103</sup> После смерти композитора орган сохранился. Он до сих пор в рабочем состоянии и находится в здании общины церкви св. Якова.

и присоединена к Германии соседняя страна — Австрия (Anschluss).

1 сентября 1939 года разразилась война. С глубоким негодованием Дистлер переживал все ее ужасы: закрытие Штутгартской школы, первые известия о погибших любимых студентах, предстоящая вынужденная эвакуация его семьи, нападки студенческого нацистского союза Die Fachschaft<sup>104</sup>, собственный призыв в войска СС. Всё это совершенно парализовало его работоспособность<sup>105</sup>. «Я сочиняю сейчас очень мало не только из-за нехватки времени, но и по личным причинам, — писал в письме пастору А. В. Кюлю композитор. — И это меня огорчает ещё больше, чем все внешние неприятности... Есть ли возможность когда-нибудь вернуться в Любек? Возможно, я это сделаю, если сдамся...»<sup>106</sup>.

Невзирая на неустойчивое душевное состояние, Дистлер смог собраться с силами и вновь приступить к работе. В 1940 году из печати выходит его детище — основанный на собственных уроках учебник «Функциональная гармония» («Funktionelle Harmonielehre») — курс лекций по гармонии как начальной ступени к контрапункту<sup>107</sup>.

В надежде обязательно продолжить выступать на сцене, Дистлер буквально хватается за любое предложение концертировать. Уникальным событием для него стал один из самых успешных органнх концертов в его карьере — выступление в нюрнбергской церкви св. Лоренца (в этой церкви композитор был крещён в младенчестве — **В. Л.**)<sup>108</sup>. В 1940-м году ему присуждается звание профессора.

<sup>104</sup> Целью нападков Die Fachschaft на Дистлера было разжигание недоверия к нему среди студентов, подрыве его педагогического реноме и очернении как человека. У Дистлера была чистейшая репутация, поэтому акция не удалась, но не прошла бесследно для чувствительного композитора.

<sup>105</sup> См. об этом: *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 26.

<sup>106</sup> Цит. по: *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 27.

<sup>107</sup> *Distler H.* Funktionelle Harmonielehre. – Kassel, Basel, 1940/41.

<sup>108</sup> *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 26.

#### **1.4. Берлин (1940–1942): Дистлер — педагог и теоретик; *последние дни***

Летом 1940 года Дистлер получает официальное приглашение от директора Берлинской высшей школы музыки Фрица Штайна (Fritz Stein) занять должность преподавателя по хоровому дирижированию, композиции и органу. Композитор видит в этом не только уважение и признание своей педагогической, артистической и композиторской деятельности, но и существенный профессиональный шаг вперед. Он даёт согласие, переезжает в Берлин и 1 октября вступает в должность.

Вопрос с жильем решился вполне благополучно: композитор снял в Штраусберге (Strausberg), пригороде Берлина, просторный загородный дом с садом и небольшим домашним органом. Из-за порядочного расстояния до центра Берлина он был вынужден пользоваться плохим (вследствие войны) железнодорожным сообщением и даже в центре Шарлоттенбурга снимать комнату.

Однако бытовые трудности не смущали Дистлера, он быстро свыкся с новой школой и, как и прежде, с рвением приступил к работе. Особенное удовольствие композитору доставляло хормейстерство. С хором Дистлер работал очень кропотливо, тщательно занимался каждой деталью, подолгу сидел над парой тактов, пока исполнение не приближалось к его собственному представлению о нём. В совокупности со строгой дисциплиной всё это приводило к наилучшим результатам. Выступления хора под его руководством всегда вызывали восхищение публики и имели широкий резонанс в прессе, а незаурядное дирижёрское мастерство неизменно привлекало внимание профессионалов.

Несмотря на значительные успехи в профессии, а также возросшую в 1930-е годы известность как дирижёра и композитора, Дистлер редко оставался довольным собой. Непрерывно стремясь к профессиональному росту и самообразованию, он не переставал усердно заниматься самостоятельно: читал

специальную литературу, брал дополнительные уроки по вокалу<sup>109</sup> (у своего друга, певца Пауля Гюммера, Paul Gümmer), а в процессе сочинения «Песни о колоколе» (в любекский период) даже постигал азы игры на скрипке<sup>110</sup>.

В Берлине Дистлер завершает, начатый ещё в Штутгарте, Струнный квартет а-moll op. 20/1 и Концертштюк для двух фортепиано op. 20/2, возвращается к «Страстям по Иоанну». Посещает его и мысль переложить на музыку сказки братьев Гримм «Кум Смерть»<sup>111</sup> («Gevatter Tod») и «Брат Весельчак» («Bruder Lustig»).

Вскоре профессор Штайн передал Дистлеру большой школьный хор, с которым композитор впервые разучил и исполнил «Страсти по Иоанну» Баха. Как настоящий музыкант, и на органных, и на хоровых концертах Дистлер выкладывался полностью, практически вживаясь в каждое произведение, а после концертов чувствовал себя совершенно изможденным. На мероприятии, посвящённом десятилетию со дня смерти Дистлера, Мета Радик (Meta Radig) о выступлении школьного хора сказала так: «Во время исполнения “Страстей по Иоанну” Баха меня не оставляло чувство, что Дистлер сам претерпел все страдания и смерть нашего Спасителя — настолько убедительным было его прочтение этого произведения...»<sup>112</sup>.

Педагогические принципы Дистлера неразрывно связаны с его собственными морально-этическими воззрениями. Обладавший гипертрофированным честолюбием и стремившийся к высотам профессии, обязанности преподавателя композитор исполнял максимально тщательно и добросовестно. Как продолжатель педагогического метода Германа Грабнера, Дистлер чутко относился к студентам, был весьма терпелив, но, одновременно, строг и требователен. Теоретические занятия он считал основой всего

<sup>109</sup> Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 28.

<sup>110</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 108.

<sup>111</sup> Распространённое название сказки в русском переводе – «Смерть-кума».

<sup>112</sup> Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern, Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 28.

музыкального обучения. Его уроки базировались на новом, не известном в то время учебнике Грабнера «Общая теория музыки» («Allgemeine Musiklehre»)<sup>113</sup>. Результатом собственного педагогического опыта композитора стал, уже упоминавшийся, методический труд «Функциональная гармония».

После хорошо усвоенных студентами музыкально-теоретических основ, Дистлер переходил к занятиям по композиции. Подчёркивая приоритет мелодического начала, в самом начале курса композитор подолгу задерживался на сочинении одноголосных мелодий. Следующей ступенью становилось создание песен, двухголосных пьес по принципу контрапункта, бициний, фугетт, затем органных прелюдий и вариаций. Кульминационным же пунктом были четырехголосные мотеты и духовные концерты<sup>114</sup>.

К органным занятиям Дистлер принципиально приступал только тогда, когда чувствовал, что студент хорошо владеет игрой на фортепиано и технически подготовлен. Органные уроки в его классе основывались главным образом на игровой практике. Он давал лишь некоторые, но очень ценные указания. Всегда проводил точный анализ фразировки и обязательно обсуждал регистровку. Часто композитор играл студенту уже разобранный им пьесу, причём делал это с такой живостью и воодушевлением, что тот тут же выполнял все поставленные задачи. Преимущественно он занимался произведениями композиторов эпохи Барокко — И. С. Баха, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Н. Брунса, Г. Бёма, Я. Свелинка, Д. Фрескобальди и С. Шайдта. Из композиторов-современников он предпочитал сочинения Генриха Каминского (Heinrich Kaminski).

Уважая личность и творческие проявления своих студентов, Дистлер находил индивидуальный подход к каждому и всегда побуждал к

<sup>113</sup> Также он использовал и другие пособия Грабнера – «Линейное письмо. Новый учебник по контрапункту» («Der Lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes») и «Руководство к сочинению фуг» («Anleitung zur Fugenkomposition»).

<sup>114</sup> Студенты Дистлера по композиции – Ян Бендер (Jan Bender) и Зигфрид Реда (Siegfried Reda) – впоследствии говорили о том, что не только научились композиторскому мастерству, но и познакомились с «совершенно новым декламационным звучанием», оказавшим большое влияние на их творчество. См.: *Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern, Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 29.*

самостоятельной мыслительной деятельности, поскольку считал свободу неотъемлемой частью полноценного творческого процесса<sup>115</sup>. Со студентами композитор общался и вне занятий, проводил небольшие праздники и торжества у себя дома.

Дистлер воспитал много талантливых музыкантов. Из его органного класса в Любекской консерватории вышли Кэте Дерлин (Käthe Derlin), Ханна Клокман (Hanna Klockmann), Франциска Брэк (Franziska Bräck), Ян Бендер (Jan Bender). Одним из студентов Дистлера по контрапункту в Берлинской высшей школе музыки был, ставший впоследствии известным дирижёром, Серджиу Челибидахе (Sergiu Celibidache).

Несмотря на обширную деятельность, с 1 апреля 1942 года композитор взял на себя ещё и обязанности директора и руководителя Берлинского государственного кафедрального хора — эту должность он всегда считал вершиной профессиональной карьеры. Дистлер, принципиально не приемлющий никакой половинчатости в работе, как и прежде, с фанатичным рвением приступил к делу, но очень скоро был сильно разочарован. Противодействие со стороны Hitler-Jugend, обвинение его хора в «церковной пропаганде» и угроза собственной свободе повергли композитора в состояние безысходности.

В этот трагический период у Дистлера возникают новые оперные и ораториальные замыслы, которые он так и не успел осуществить. Под впечатлением спектакля по пьесе Людвиг Тика (Ludwig Tieck) «Герцог Синяя Борода» («Ritter Blaubart») композитор начинает писать к нему музыку. Потрясённый событиями войны, он приступает также к созданию масштабной оратории, в которой хочет отобразить идею покаяния и всепрощения, примирения человека с Богом и людское милосердие. Для написания оратории Дистлер обращается к античным сюжетам. Полгода,

---

<sup>115</sup> Дочь композитора Барбара Дистлер-Харт вспоминала, что желания детей для него тоже были очень важны. Подробнее об этом см. в Приложении V.



иногда по 10 часов в сутки, он занимается составлением текста для нового произведения. В феврале 1942 года текст к оратории, названной композитором «Вечность» («Die Weltalter»), написан. Помимо этого он упорно готовится к фестивалю музыки Генриха Шютца, поездке с хором в Любек и Гамбург, а также к 100-летию кафедрального хора.

Тем временем композитора атаковали повестками в военкомат<sup>116</sup>. Принимать участия в войне Дистлер не желал<sup>117</sup>, тем более горько ему было осознавать, что от него в этой ситуации ничего не зависит и сделать ничего нельзя: «Мы должны с этим смириться, хотя можно сойти с ума от того, что в течение следующего года наша великолепная Германия, с ее неповторимой городской культурой, станет большой грудой развалин. Горе тем, кто в этом виноват!»<sup>118</sup>.

Глубокая депрессия и страх — неперенные спутники жизни, не покидавшие композитора ни на мгновение, — на этот раз полностью завладели его душой. Из письма к коллеге — любекской органистке Эльзе Майвальд (Elsa Maiwald): «Временами я страдаю от хронической подавленности, которая граничит с меланхолией и является, скорее всего, последствием прелестной<sup>119</sup> войны нервов. Излишне говорить о том, как страшны сегодняшние дни и наше ближайшее будущее»<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> Дистлер проигнорировал пять повесток. После шестой, где ему в форме ультиматума приказали явиться в военный комиссариат, его не стало. Вдова Эриха Тиенхауса, Руфь Тиенхаус (Ruth Thienhaus), утверждала, что у Дистлера существовал влиятельный завистник, в чьих интересах было втянуть композитора в войну. См. об этом: *Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten.* – Mainz, 2008. – S. 328.

<sup>117</sup> Студент Дистлера – Готхольд Кремер (Gotthold Krämer) – рассказывал, что в середине апреля 1940 года композитор, шутя, показывал, как он будет учиться маршировать в казармах. Затем неожиданно шепнул Кремеру на ухо: «Скоро я буду ходить строем, держать в руках винтовку и стрелять в людей... Но я совсем не хочу стрелять!» По свидетельству другого студента – Вернера Хеля (Werner Hehl) – Дистлер говорил, что, если его призовут на фронт, он не сможет этого перенести. См. об этом: *Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten.* – Mainz, 2008. – S. 288.

<sup>118</sup> Из письма лейпцигским родственникам. Цит. по: *Stegmann B. Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distler's Geistliche Chormusik op. 12 // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2.* – Lübeck, 1999. – S. 35-36. Перевод И. Проклова.

<sup>119</sup> Вторую Мировую войну Гитлер называл «прелестной». Говоря о «прелестной войне нервов», Дистлер, намекая на Гитлера, горько иронизирует.

<sup>120</sup> *Stegmann B. Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distler's Geistliche Chormusik op.12 // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2.* – Lübeck, 1999. – S. 35.

Внутреннее напряжение Дистлера подпитывали негативные обстоятельства: запрет на сочинение любимой им церковной музыки, смерть брата Антона<sup>121</sup>, шаткое социальное положение. К тому же, постоянно находясь из-за воздушных атак в своей служебной квартире в Берлине, он был оторван от оставшейся в Штраусберге семьи. Известие о разрушительной бомбардировке Любека англичанами композитор воспринял как личную трагедию<sup>122</sup>. «Как хорошо, что у нас есть одно из утешений, в котором сегодня нуждается множество людей: уверенность в неприкосновенном царстве<sup>123</sup>, которое, Слава Богу, не от мира сего, — пишет он Майвальд. — Я всё больше убеждаюсь, что Христос под этим царством подразумевал не жизнь после смерти, а то, в чем мы в любое время найдем утешение. Если он в этой вере сделал нас сильными перед всем этим ужасом, то, вероятно, потому, что впереди нас ещё и не такое ждёт»<sup>124</sup>.

В дополнение к этим событиям были запрещены выступления кафедрального хора Дистлера, композитора допрашивали в СС<sup>125</sup> и в любой момент могли призвать к военной службе. Чувство страха и «неописуемого одиночества, разъединяющего всех и каждого»,<sup>126</sup> как писал Дистлер своей жене за четырнадцать дней до смерти, всё более возрастало. Как крик души воспринимается фраза о его последнем военном призыве: «До сих пор я верил, что у меня был Бог, теперь я вижу, что он меня покинул»<sup>127</sup>.

<sup>121</sup> Погиб в 1941 году под Ленинградом.

<sup>122</sup> Потрясённый бомбардировкой Любека, в начале апреля 1942 года композитор переслал рукопись мотета «Wach auf, es tut euch not» Фрицу фон Боррису, сопроводив такими словами: «Сегодня я нашёл своё старое произведение и пересылаю его Вам, дорогой господин фон Боррис, с мыслью о том, какое огромное несчастье постигло Любек – наш Любек, и нас. Ваш Хуго Дистлер». Цит. по: Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 33.

<sup>123</sup> В немецком языке слово Reich имеет несколько значений – «империя», «мир» и «царство». Здесь Дистлер использует игру слов: «Dritten Reich» («Третий Рейх») и «Himmelreich» («Небесное Царство»).

<sup>124</sup> Stegmann B. Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distler's Geistliche Chormusik op.12 // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2. – Lübeck, 1999. – S. 35. Перевод И. Проклова.

<sup>125</sup> Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 34.

<sup>126</sup> Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern, Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 31.

<sup>127</sup> Из письма родственникам. Цит. по: Stegmann B. Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distler's Geistliche Chormusik op.12 // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2. – Lübeck, 1999. – S. 36.

Если воспользоваться утверждением Владимира Мартынова (появившимся, впрочем, в совершенно ином культурном контексте), для Хуго Дистлера наступил персональный «конец времени композиторов»<sup>128</sup>. Будучи цельной личностью, действующий последовательно и целеустремлённо, дабы разрушить жизненный тупик, композитор отчаянно решается на трагический шаг — добровольно уходит из жизни.

30 октября 1942 года Дистлер в последний раз находился в Штраусберге со своей семьёй. Вечером он играл на домашнем органе, а на следующее утро, приехав вместе с родственниками в Берлин (с Анной и Руфью Дитрих), нёс службу со своим хором в кафедральном соборе. Затем, покинув родных под предлогом каких-то дел, композитор возвратился в Штраусберг. Оставшись один в своей квартире, в затемненной кухне лег навзничь и открыл газовый кран. Родственники обнаружили его держащим в одной руке фотографию жены и детей, в другой — латунный крест<sup>129</sup>. Рядом находилась прощальная записка жене:

«1 ноября 1942 года.

Моя любимейшая, лучшая Вальтраут, у меня только одна просьба в этом мире: не сердись на меня. Кто, как не ты, знает, какой страх перед жизнью сидел во мне с тех пор как я живу. Все что я создал, возникло под этим знаком... Пусть дети думают обо мне хорошо: придет время, и оно недалеко, когда и они поймут мой последний шаг, но не сейчас. Мои любимые, любимые дети. Если бы ты знала как мне больно. Помолись за меня. Я умираю как бедный грешник и надеюсь лишь на милосердие Бога. Похороните меня спокойно, в узком кругу. Моей маме и твоим родственникам сообщи потом. Я завещал тебе все, что у меня было и все, чем я владел.

Твой Хуго»<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Мартынов В. И. Конец времени композиторов – М., 2002.

<sup>129</sup> Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern, Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 31.

<sup>130</sup> Цит. по: Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern, Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 31-32.

Обойдя этическую сторону произошедшего отметим, что композитор остался верен себе до конца: если человек лишён возможности творить и действовать по совести — он уходит.

Последнее свое пристанище Хуго Дистлер нашел на кладбище Вальдфридхоф (Waldfriedhof) в Штансдорфе (Stahnsdorf). Спустя некоторое время на его могиле был возведен деревянный крест со словами из Библии: «В мире будете иметь страх<sup>131</sup>; но мужайтесь: Я победил мир»<sup>132</sup>.

Вплоть до сегодняшнего дня к музыке Дистлера обращаются серьезные музыканты Европы: это органист и кантор церкви св. Якова (1977–2004), профессор Любекской высшей школы музыки (1989–2005) Армин Шоф (Armin Schoof); органист и клавесинист, профессор Венской высшей школы музыки Мартин Хазельбёк (Martin Haselböck); музыковед, органист, профессор Штутгартской высшей школы музыки Людгер Ломанн (Ludger Lohmann); пианист, клавесинист и органист, доцент Любекской Высшей школы музыки Сергей Черепанов. Осуществлены ценнейшие аудиозаписи фортепианных, органных, клавесинных и хоровых сочинений. Можно с уверенностью сказать, что сегодня творчество Дистлера востребовано и вновь актуально. Этому не смогли помешать ни интриги, ни травля, ни смена политических режимов.

---

<sup>131</sup> В русском переводе Библии – «В мире будете иметь *скорбь*».

<sup>132</sup> Евангелие от Иоанна, 16:33.

### 1.5. Публицистическая деятельность Дистлера

Композитор оставил после себя большое количество статей, посвящённых самому широкому кругу вопросов. Перечислим некоторые из них, сгруппировав их по проблематике<sup>133</sup>.

#### 1. Орган и проблемы органного исполнительства:

«Орган нашего времени: постулат проектов и принципов новой музыкальной жизни»

«Органы церкви св. Якова в Любеке»

«К проблеме регистровки старинной, в частности, Баховской органной музыки»

«Дорийская токката и fuga Иоганна Себастьяна Баха (К проблеме анализа регистровки)»

#### 2. Фортепианная музыка:

«Современная фортепианная музыка»

«Фортепианная музыка Арнольда Шёнберга»

#### 3. Музыка в церкви:

«Возрождение XVI и XVII столетий в музыке нашего времени»

«Новые пути профессионального обучения церковного музыканта»

«О духе новой Евангелической церковной музыки»

«Как появился мой “Церковный год”»

«Праздничные вечера в Любеке»

#### 4. Любекский камерный оркестр:

«Основание Любекского камерного оркестра»

«Первый концерт Любекского камерного оркестра»

#### 5. Различные общемузыкальные проблемы:

«Зачем новая музыка на исторических инструментах?»

«Преподавание гармонии вчера и сегодня»

«Светская музыка в XVII–XVIII веках»

---

<sup>133</sup> Оригинальные немецкие названия статей, а также периодических изданий, в которых они были опубликованы – см. в Списке литературы.

Некоторые статьи связывают определённые общие идеи. Так, в статье **«Орган нашего времени»**<sup>134</sup> отображены важные религиозно-этические представления композитора, дается определение им сути профессии церковного музыканта. Дистлер пишет о необходимости обновления духовного настроения общины и религиозном пробуждении, о преобразовании культовых обрядов и преодолении «гибельного барьера между музыкантами и слушателями», о пропасти, разделяющей профессиональных музыкантов и публику<sup>135</sup>. Здесь же он критикует, свойственные любому тоталитарному обществу, «безразличие и нечестность в суждениях об этической и эстетической сторонах музыки»<sup>136</sup>. Смысл деятельности церковного музыканта Дистлер видит в создании простой и близкой людям музыки, которую «каждый сможет понять и говорить на её языке»<sup>137</sup>.

Развитие этих идей продолжено в статье **«О духе новой Евангелической церковной музыки»**<sup>138</sup>. Дистлер пишет о том, что проповедь и молитва — «опорные столпы Евангелического богослужения», «два господствующих элемента в повседневной Богослужебной жизни» — ставят перед церковными музыкантами чётко очерченные задачи. Так, музыке должна быть присуща, исходящая из практики ординария, иерархическая строгость, что, по словам Дистлера, напоминает старонидерландскую музыку. При этом личность композитора, как он считает, «в определенной степени уходит на задний план, так что музыка приобретает черты канонической строгости и аскетической неподвижности»<sup>139</sup>. В качестве примера он приводит свои собственные сочинения, а также вокальные мессы Томаса, Шпитты, Пеппинга и Фортнера, подчёркивая при этом, что содержание и форма подобной музыки автор

<sup>134</sup> *Distler H. Die Orgel unserer Zeit // Der Wagen. – 1933. – S. 77-84.*

<sup>135</sup> *Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 12.*

<sup>136</sup> *Ibid. – S. 13.*

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Zeitschrift für Musik. Heft 12. – 1935. – № 102. – S. 1325-1329.*

<sup>139</sup> *Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 53.*

черпает из проповеди, а уже цель самого проповеднического искусства — в «выражении того, что свершается в нашем сердце».

Продолжая рассуждать, Дистлер, в то же время, опровергает мнение, будто бы современная церковная музыка отрицает личность и всё, что с ней связано. Он пишет, что так считают только те, кто «увидел и понял лишь внешние признаки развития современной музыки и не прочувствовал внутреннего зова к себе, хотя именно из него и произрастает новый образ мыслей»<sup>140</sup>. Композитор добавляет также, что число подобных людей было велико во все времена и призывает музыкантов не забывать, что они находятся лишь в начале пути познания. Более того, он подчёркивает, что следует принимать наследие не от непосредственных предшественников, а обращаться к музыке, отстоящей от нынешней на тридцать и более поколений: именно она, по его мнению, более близка современности.

В статье **«Малый орган церкви св. Якова»**<sup>141</sup> Дистлер пишет об анонимности церковной музыки и о «служении во благо веры»<sup>142</sup>, подразумевая, в какой-то степени, отречение композитора от самого себя, своего имени — во Славу Божию.

Как участник Молодёжного движения, помимо чисто музыкальной деятельности, композитор активно занимался и популяризацией идей этого сообщества. В статье **«Возрождение XVI и XVII столетий в музыке нашего времени»**<sup>143</sup> Дистлер говорит о том, что, одной из целей движения, наряду с исполнением современных произведений, было также возрождение музыки композиторов прошлого. Приведём одну цитату: «В чём же состоит суть этого явления? В том, чтобы всем вместе петь старинные народные немецкие песни; и в узком семейном кругу и в концертных залах слушать инструментальную

<sup>140</sup> *Distler H.* Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // *Komponisten in Bayern.* Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 53-54.

<sup>141</sup> *Distler H.* Die kleine Jakobiorgel // *Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck.* Bericht über den Umbau 1935 Hugo Distler und Dr. Erich Thienhaus. – Lübeck, 1935.

<sup>142</sup> *Jennrich W.* Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 13.

<sup>143</sup> *Distler H.* Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit // *Lübeckische Blätter.* – 1932. – № 74. – S. 54-56.

музыку нашего времени; в том, чтобы давно забытые композиторы — Эккард, Гумпельцхаймер, Хасслер, Лангер, Шайн, Шрёдер, Иоганн Вальтер, Шайдт, Кригер, Фишер — зазвучали вновь; в том, чтобы церковная музыка обратилась к музыке добаховского времени <...>; в том, чтобы мы наслаждались новым деликатным звучанием старинных инструментов и строили старые, давно не употребляющиеся, но, превосходно звучащие, инструменты; в том, чтобы мистерии, легенды, любительское духовное и светское инструментальное исполнительство XV–XVII веков восстало из могил столетий; и, самое важное — чтобы молодое музыкальное поколение не боялось использовать формы и жанры того времени»<sup>144</sup>.

Дистлер уделял время также и актуальной музыкальной критике. По свидетельству Людемана, в статье **«Современная фортепианная музыка»**<sup>145</sup> он предстаёт глубоким знатоком музыки композиторов своего времени — Белы Бартока, Пауля Хиндемита, Филиппа Ярнаха (Philipp Jarnach), Альфредо Казеллы, Франсиса Пуленка, Артура Онеггера, Дариюса Мийо, Эрнста Кшенека и Йозефа Хауэра (Josef Hauer)<sup>146</sup>.

И всё же одной же из наиболее показательных работ Дистлера является уже упомянутая статья **«О духе новой Евангелической церковной музыки»**<sup>147</sup>. Это своего рода манифест композитора о путях развития современной духовной музыки, квинтэссенция его рассуждений о немецкой музыке в целом. Главный постулат статьи гласит: церковная музыка не самоценна, не создаётся для наслаждения ею вне церкви и вне культовой взаимосвязи. С другой стороны, смысл церковной музыки состоит не только в том, чтобы «растроганные слушатели, участвуя в Церковном Провозвестии, приходили в своих мыслях к благочестивым умозаключениям». Иными

<sup>144</sup> Цит. по: *Sievers A.* Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 34-35.

<sup>145</sup> *Distler H.* Moderne Klaviermusik // Lübeckische Blätter. – 1931. – № 73. – S. 678-679.

<sup>146</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 56.

<sup>147</sup> *Distler H.* Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Zeitschrift für Musik. Heft 12. – 1935. – № 102. – S. 1325-1329.



словами, музыка, по мнению Дистлера, должна воздействовать не только на эмоции. О её сути композитор высказывается так: «Сейчас, более чем когда бы то ни было, церковная музыка должна стать Провозвестием, в настоящем смысле “Евангелием”, спасительной вестью о жизни, смерти и Воскресении нашего Господа Иисуса Христа <...>. Во-вторых, церковная музыка не может быть лишь смиренно-служащей провозвестницей, при этом, не подчиняясь без остатка богослужебному действию. <...> Соответственно, церковь со своей стороны должна предъявлять к церковной музыке определенные требования. В целом эти требования остаются до сих пор неизменными и отражают две важнейших основы лютеранского богослужения: проповедь и молитву»<sup>148</sup>.

Дистлер считает, что современная ему Евангелическая церковная музыка переживает «один из наибольших взлётов в своей истории». Он подчёркивает, что церковной музыке посвящают себя не только отдельно взятые музыканты, но и целые группы и даже школы, сформировавшиеся в городах с уже сложившимися церковными традициями — в Лейпциге, Дрездене, Любеке. Композитор даже сравнивает такие объединения со средневековыми строительными мастерскими<sup>149</sup>. Одна из причин подъёма церковной музыки, по мнению Дистлера, заключается в том, что люди стали слушать духовную музыку вне церкви, как светские произведения. Другая причина кроется в её «таинственной силе», благодаря которой она проникает в самые глубинные эмоциональные слои человеческой души<sup>150</sup>.

Далее Дистлер указывает на две отличительные особенности современной немецкой музыки. Во-первых, это некая «мистически-медитативная черта», которую композитор находит и в поэзии Ангелуса Силезиуса (Angelus Silesius), подчёркивая, что к ней часто

<sup>148</sup> Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 51-52. Перевод цитат из этой статьи Д. Серова.

<sup>149</sup> «Bauhütte» (нем.) – «строительные мастерские» – средневековые ремесленные объединения строителей и мастеров-каменщиков, занимавшихся строительством крупных церковных сооружений.

<sup>150</sup> Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 52.

обращались немецкие композиторы разных столетий. Из всего объёма немецкой музыки, композитор особенно выделяет «Crucifixus» Германа Симона (Hermann Simon).

Во-вторых, Дистлер отмечает, проходящую через все взлёты немецкой музыкальной культуры, черту «экстатической отрешённости». К ряду произведений, в которых она прослеживается, он относит «Изречения о жизни и смерти» Л. Лехнера, «Блаженны мертвые» Г. Шютца, «Crucifixus» Высокой мессы И. С. Баха, финал Девятой симфонии Л. Бетховена, медленные части симфоний А. Брукнера<sup>151</sup>. Не случайным он считает и тот факт, что современная немецкая и, в том числе, церковная музыка, является, прежде всего, хоровой, а именно — музыкой *a`cappella*: «Исполнение и изучение хоровой музыки устраняет роковые преграды, возникшие между исполнителями и слушателями в прошлом веке, когда музыканты были исключительно профессиональными музыкантами, а слушатели — любителями»<sup>152</sup>.

Дистлер подчеркивает пользу коллективного, хорового исполнительства, когда поющие говорят на одном универсальном языке: «Это и есть тот самый дух Мартина Лютера, <...> сплотивший народ воедино и пробуждающийся сейчас вновь. Таким образом, церковь и народ образовывали — в прошлом, и теперь — ту среду, или, лучше сказать, лоно, из которого рождается эта новая церковная музыка»<sup>153</sup>. Затрагивает здесь Дистлер и тему непростого положения церкви и, соответственно, духовной музыки, в годы Третьего Рейха. В то время порой само существование церкви было под угрозой. По убеждению композитора, именно тогда на церковных музыкантов легла особая ответственность — вывести Лютеранскую церковь из состояния «позора и унижения», в котором она тогда пребывала.

---

<sup>151</sup> Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 57-58.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Ibid. – S. 56.

Композитор говорит о том, что современная музыка — и, в частности, церковная — в большой степени определена новым переживанием единения, общности людей. Он отмечает, что новой церковной музыке присуще всё то, «что нами движет, что причиняет боль, что нас радует и вдохновляет». Большое значение Дистлер придаёт работе современных композиторов: «Мы — молодое поколение — пишем, основываясь на возвышенном чувстве, мы — ораторы или, лучше сказать, певцы нового, обязывающего нас, объединения. <...> Но самое существенное заключается в том, что мы ощущаем себя творцами новой церковной музыки. И эта надежда является типично Евангельской, так как исполнена радостью и силой Духа Троицы»<sup>154</sup>.

Основная мысль в публицистике Дистлера заключается в его искреннем и страстном рдении о духовном единении немецкого народа под эгидой Евангелической Церкви, о сохранении богатейшей культурно-исторической традиции.

---

<sup>154</sup> *Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 54-55.*

## 1.6. Векторы творчества

Творчество Дистлера развивалось в широком русле неоклассицизма. В его композиторском стиле отразились музыкальные идеи Барокко и эпохи Возрождения, пропущенные сквозь призму мировосприятия XX века. На протяжении всего творческого пути композитор обращается к старинным жанрам и формам — таким, как оратория, страсти, токката, партита, fuga, канон, ричеркар, мотет, органум, barform, бициния<sup>155</sup>, чакона, пассакалия. В одной из статей Дистлер говорит о том, что именно музыка XVI–XVII веков находит наибольший эмоциональный отклик в его душе<sup>156</sup>. Неслучайно также и то, что главным музыкальным авторитетом для композитора был Пауль Хиндемит — крупнейший представитель неоклассицизма в музыке XX столетия.

Композиторский почерк Дистлера, безусловно, узнаваем, причём оформился он достаточно рано. Несмотря на то, что в начале творческого пути Дистлер находился под впечатлением от романтизма и особенно музыки Вагнера, уже в студенческих произведениях будущего композитора начинают проявляться черты зрелого индивидуального стиля. Скрупулёзно осваивая различные течения и стили, сочиняя по заданным моделям, Дистлер, тем не менее, всегда мыслил независимо. Впоследствии музыкальные идеалы прошлого не доминировали, а лишь создавали фундамент, на котором выстраивалось всё великолепие творческой фантазии композитора.

Стиль своего педагога Германа Грабнера Дистлер считал естественным и «грандиозным», идущим «сквозь тонально-атональную неразбериху своим особенным путём»<sup>157</sup>. Вместе с тем сначала Дистлер находил метод его преподавания слишком ортодоксальным: Грабнер отвергал музыкальный

<sup>155</sup> Бициния (лат. – *Vicinium*) – первоначально – вокальный жанр эпохи Ренессанса, позже проникший и в сферу инструментальной музыки. Для него характерен обмен тематическим материалом между двумя голосами. Один из самых любимых жанров Дистлера, часто встречающийся в его творчестве.

<sup>156</sup> *Distler H.* Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit // *Lübeckische Blätter*. – 1932. – № 74. – S. 54-56. Цит. по: *Sievers A.* Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 27.

<sup>157</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 33.

модернизм вообще — «модерн в смысле эмансипации гармонии»<sup>158</sup> и ратовал за возврат к «аскетичному искусству добаховского времени»<sup>159</sup>. Вот как писал об этом Дистлер подруге детства Ингеборг Хайнсен: «<...> Сейчас я работаю над фортепианной чаконной <...> в старинном стиле, то есть в церковных ладах и, насколько возможно, без хроматики. До сих пор такой вид сочинения мне не был близок, и первое время я лишь нащупывал этот тип письма. Сонатину для фортепиано (по образцу сонатин Бузони<sup>160</sup>) я сочинял совершенно иначе: вне какой-либо тональности или, скорее, сразу в нескольких, всё время меняющихся. Грабнер сказал, что для сонатины из восьми страниц она слишком пафосна и напоминает ему поздние сонаты Скрябина»<sup>161</sup>.

В противовес «эмансипации гармонии» Грабнер посоветовал Дистлеру придерживаться линейного стиля письма. Несмотря на то, что первое время подобный тип голосоведения казался молодому композитору чуждым и далёким, постепенно авторитет педагога и его высокая оценка композиций студента заставили Дистлера иначе взглянуть на эту технику, впоследствии ставшей устойчивой чертой его стиля<sup>162</sup>. Позже, в одной из своих статей композитор даже проводит параллель между свободой и равноправием голосов в полифонии и «лютеранской идеей о свободе каждого христианина в общине»<sup>163</sup>. «Нет ничего более близкого потребностям общины, — писал композитор, — чем линейное письмо в музыке. Что это значит? То, что все голоса — верхний, нижний, средний — равноправны <...>»<sup>164</sup>.

На музыкальное мышление Дистлера повлияли также органное занятие с Гюнтером Рамином и фортепианные уроки с Карлом Адольфом

<sup>158</sup> Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 7.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Примечание В. Людемана.

<sup>161</sup> Цит. по: Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 34.

<sup>162</sup> См.: Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 8.

<sup>163</sup> Distler H. Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit // Lübeckische Blätter. 1932. - № 74. – S. 54-56. Цит. по: Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 32.

<sup>164</sup> Ibid.

Мартинсенем<sup>165</sup>. Последний, в свою очередь, считал линейный принцип основополагающим в фортепианном исполнительском искусстве. Впоследствии Грабнер подчёркивал, что именно фортепианная практика в большей степени, нежели органная, отразилась на формировании композиторского стиля Дистлера<sup>166</sup>.

При огромном жанровом разнообразии музыка Дистлера отличается *стилевым единством*. Обозначим некоторые характерные приметы, общие для музыкального языка композитора в целом. Так, для его хоровых произведений (как духовных, так и светских), наряду с преобладающим аккордово-гармоническим складом, характерно введение *псалмодирования* и *респонсорного пения* (эти приёмы присутствуют в речитативах Хоральных страстей, некоторых мотетах «Церковного года»).

Характерной особенностью хорового стиля Дистлера становятся всевозможные *антифонные*, эхообразные противопоставления разных групп, вплоть до использования эффектов *многохорности* (чаще всего, в светских произведениях). Мелодика духовных и светских хоровых сочинений, как правило, основана на *декламации*. Часто появляющиеся последовательности параллельных кварт, квинт и других интервалов ассоциируются с архаикой параллельного органума (особенно ярко это проявилось в «Пляске смерти»). В целом такое стойкое пристрастие к *квартовому фонизму*, изобилию *кварт-квинтовых созвучий* можно отнести к общим, универсальным для композиторского почерка, особенностям.

*Хоровые каденции* у Дистлера чаще всего завершаются мажорным трезвучием и порой приобретают архаический оттенок, когда, например, в мажорной тональности перед заключительной тоникой возникает минорная доминанта, либо сама финальная тоника оказывается без терции или

<sup>165</sup> См. об этом: Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 28.

<sup>166</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 35-36.

превращается в октавный унисон. Типично также и чередование «старинных» гармоний с современными диссонантными созвучиями.

В Хоральных страстях появляются *интервалы-символы*, имеющие устойчивое семантическое значение. Можно выделить несколько таких интервалов-символов: тритоны и движение по хроматизмам возникают там, где в тексте идёт речь о страданиях, измене; в подобном же контексте используются и другие резкие диссонансы — септимы, ноны. В редких случаях некоторые мелодические интонации напоминают музыкально-риторические фигуры эпохи Барокко. Как особую, контрастирующую с многоголосием, краску, композитор часто использует унисонное звучание. В светских сочинениях унисон, как правило, ассоциируется с образной семантикой таинственного, ирреального, опасного; в духовной музыке, в сочетании с движением вниз (*catabasis*), *хоровой унисон* становится символом тьмы, греха.

А. Сиверс справедливо отмечает, что Дистлер создал неповторимый хоровой стиль, в котором соединил элементы музыки разных эпох с собственными интонационными парадигмами<sup>167</sup>. В этом оригинальном тематизме органично переплавлены отголоски интервальных параллелизмов раннего Средневековья и фольклорной модальности, а ритмическая живость эпохи *Ars Nova*, сочетаясь с изощренной имитационной техникой Ренессанса, входит в соприкосновение с современной графикой полифонической ткани.

Если в хоровой музыке Дистлер черпает идеи из эпохи Возрождения, то в своих инструментальных произведениях он полностью захвачен импровизационной стихией Барокко. Главным стимулом к созданию органных сочинений явился для Дистлера старинный Штельваген-орган церкви св. Якова, не предназначенный для исполнения музыки эпохи романтизма и XX столетия. В органных сочинениях композитора манера письма в целом близка полифоническому стилю немецких мастеров Барокко: она отличается

---

<sup>167</sup> Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 125.

прозрачностью фактуры, ясностью изложения материала, простотой и выразительностью мелоса. Ведущую роль в развитии тематизма играют *различные виды полифонической техники*: каноны, имитации, контрапункты, комплементарная ритмика.

Музыке Дистлера в целом свойственны *остинатные ритмические фигуры* и *остинатные мелодические формулы*. Фигурационное и арпеджированное изложение материала — фактурный приём, регулярно появляющийся в инструментальных сочинениях композитора. *Каденции* нередко представляют собой потоки арпеджированных пассажей и тремолирующих интервалов на фоне органного пункта (в органных, клавесинных и фортепианных сочинениях) с последующим заключительным *divisi* голосов.

Важную конструктивную роль исполняет приём многократного повторения мотивов — в неизменном виде, с ритмическим варьированием или секвенцированием. Также он активно использует приёмы мотивной комбинаторики и мотива-зерна. Для тематизма инструментальных сочинений характерна обильная мелизматика, в частности, всевозможные трелеобразные фигуры.

Как и в хоровой музыке, в инструментальных произведениях огромное значение Дистлер придавал *метроритмическому фактору*. В плане метрического разнообразия музыка Дистлера имеет параллели с творчеством Б. Бартока и И. Ф. Стравинского. Многие сочинения отмечены сложностью метрической структуры, живостью и изысканностью ритма. Неотъемлемой чертой инструментального стиля композитора является смена мензуры в каденционных разделах.

Периодически Дистлер применяет *полиметрические сочетания*, в которых каждому голосу в партитуре соответствует свой размер (например, в некоторых мотетах «Церковного года», «Истории Рождества»). Этот приём



композитор считал наиболее естественным для линейного тематизма<sup>168</sup>. А. Сиверс, в свою очередь, проводит параллель с эпохой Ars Nova: у Дистлера есть те же ритмические сдвиги, ритмическая независимость голосов, синкопы, мензуральные смены<sup>169</sup>.

Знаковый характер приобретает в музыке Дистлера *органный пункт*, который может возникать как в нижних, так и в верхних голосах, появляться в любом разделе формы, выполняя при этом различные функции. Часто возникают двойные и тройные органые пункты, генезис которых восходит к традиции средневекового мелизматического органума (мотеты из «Церковного года» и «Пляски смерти»).

Наряду с излюбленными кварто-квинтовыми архаизмами, другим базовым элементом гармонической вертикали у Дистлера является *терцовый аккорд*. Трезвучие композитор считал одним из «самых гениальных изобретений»<sup>170</sup>. На чередовании мажорных и минорных трезвучий и их обращений строится, например, «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике».

Одно из приоритетных направлений 20-30-х годов XX века — атональность — композитор считал противоестественным и не воспринимал всерьёз<sup>171</sup> (что роднит его во взглядах с Хиндемитом). Так, он пишет, что независимость голосов линейного письма должна «служить главной высокой идее — тональности»<sup>172</sup>. Гармоническая система Дистлера опирается на тональные закономерности с элементами модальности; тональный принцип с преобладанием линейно-полифонического склада составляет основу его творческого мышления.

<sup>168</sup> Distler H. [Vorwort] // Distler H. Die Weihnachtsgeschichte: Partitur. – Kassel, 1975. – S. 3.

<sup>169</sup> Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 125.

<sup>170</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 255.

<sup>171</sup> Distler H. Funktionelle Harmonielehre. – Kassel, Basel, 1940/41. – S. 5.

<sup>172</sup> Distler H. Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit // Lübeckische Blätter. – 1932. – № 74. – S. 54-56. Цит. по: Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 32.

## ГЛАВА II

### Хоровые произведения Дистлера

#### 2.2. Духовные сочинения: *мотеты, кантаты, Хоральные страсти, «Церковный год», «История Рождества», «Пляска смерти»*

Хоровая музыка занимает центральное место в творчестве Дистлера. Большую часть наследия композитора составляют духовные произведения, появившиеся в годы его службы в церкви св. Якова в Любеке (1931–1937). В этот плодотворный период Дистлер работает органистом и кантором церкви, руководит камерным оркестром, активно сочиняет и сам выступает в составе Вокально-исполнительского союза, в сотрудничестве с которым состоялись многие премьеры его хоровых произведений.

Значение духовной хоровой музыки Дистлера было высоко оценено при его жизни. Среди современников композитора, писавших церковную музыку — Эрнста Пеппинга, Курта Томаса, Иоганна Непомука Давида — Дистлер был признан ведущим.

Практически все духовные сочинения Дистлера были созданы для богослужений и музыкальных вечеров церкви св. Якова. Под впечатлением от шедевров мастеров прошлого появились «Немецкая хоральная месса» ор. 3, «Маленькая предрождественская музыка» ор. 4, «Церковный год» ор. 5, Хоральные страсти ор. 7, «История Рождества» ор. 10, «Духовная хоровая музыка» ор. 12. Тем не менее, композитор не стилизовал свои произведения под старинные образцы. В его хоровой музыке дух старины сочетается с собственным индивидуальным стилем. Вместе с тем Дистлер всегда стремился к тому, чтобы церковная музыка была удобна для исполнения (ведь церковные хоровые коллективы состоят, как правило, из непрофессиональных певцов), проста и доступна, чтобы каждый мог «говорить на её языке»<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Цит. по: *Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 13.*

Концертность, как и излишнее колорирование, «многоцветие», не характерны для духовных произведений Дистлера. По мнению композитора, церковная музыка должна отвечать двум основным задачам лютеранского богослужения — возвещению Евангелия (проповеди) и поклонению Богу (молитве)<sup>174</sup>. Тайна же церковной музыки, магия её воздействия на слушателей связана с тем, что она обращена к самому Создателю, считал Дистлер<sup>175</sup>. Именно в церковной музыке в сложное для себя время люди могут найти «этическую и религиозную опору»<sup>176</sup>.

**«Сердечно люблю Тебя, Господи»** («Herzlich lieb hab ich dich, o Herr») ор. 2 — трёхчастный мотет для сопрано-соло и двух четырёхголосных смешанных хоров *a`cappella* — был создан в 1930 году во время обучения Дистлера в Лейпцигской консерватории. Первое масштабное хоровое сочинение стало удачным стартом карьеры молодого композитора. По рекомендации Карла Штраубе в том же году мотет был опубликован издательством «Breitkopf&Härtel». Премьера состоялась тоже благодаря инициативе Штраубе: впервые мотет был исполнен в 1932 году хором церкви св. Фомы под его руководством и впоследствии вошёл в репертуар хора.

Несмотря на успех, в 1933 году Дистлер предпринял попытку приостановить тиражирование мотета. В письме к издательству он пишет: «Не могли бы вы удовлетворить мою просьбу и придержать публикацию мотета “Сердечно люблю Тебя, Господи”, если я покрою все связанные с этим расходы? Для меня это имеет огромное значение, так как мотет был создан как студенческая работа, когда я учился в Лейпциге и не обладал ещё достаточным уровнем художественного мастерства»<sup>177</sup>.

Действительно перенасыщенная имитациями фактура этого двуххорного мотета страдает излишней громоздкостью, не свойственной последующим

<sup>174</sup> Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 52.

<sup>175</sup> Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 27.

<sup>176</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 81.

<sup>177</sup> Цит. по: Schnoor A. [Annotation] // Distler H. «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr»: CD. – Thorofon, 2008. – S. 4.

сочинениям Дистлера. Всё же в письме к издательству композитор излишне скромн: несмотря на неопытность и некоторое «блуждание» в поисках собственного стиля, произведение написано мастерски, достаточно сложно и требует технической оснащённости хора.

Позже композитор так писал о произведении: «Вспоминаю свою первую большую работу в области духовной хоровой музыки — технически очень сложное, продолжительное многоголосное сочинение а`cappella. По ходу сочинения я совсем не думал ни о масштабе произведения, ни о технической-практической его стороне, так как писать для всемирно известного хора, какой у нас был и для которого, казалось, не существовало никаких исполнительских трудностей, являлось нашей высшей целью»<sup>178</sup>. Дистлер не называет произведение, но очевидно, что речь идёт о мотете «Сердечно люблю Тебя, Господи». Его самокритичность — показатель высокой требовательности к себе и своему творчеству. Неудовлетворённость этим сочинением — не единичный случай, и в дальнейшем она проявлялась не раз. В большой степени природа недовольства композитора коренилась в индивидуально-личностных качествах, а именно — в болезненной склонности к перфекционизму. Но как раз эта самокритичность заставляла Дистлера совершенствоваться и стремиться к наилучшим результатам. Тем не менее, издательство не пошло навстречу молодому композитору, покрыть расходы ему так и не удалось, и мотет до сих пор печатается в издательстве «Breitkopf&Härtel».

Следующее произведение — «**Немецкая хоральная месса**» («Deutsche Choralmesse») op. 3 для шестиголосного смешанного хора а`cappella — написано уже в любекский период, в год вступления композитора в должность органиста церкви св. Якова (1931). Одним из мотивов к созданию мессы послужил цикл Генриха Шютца «Двенадцать духовных песнопений» («Zwölf geistlichen Gesäng», 1657), исполненный Дистлером вместе с коллективом Бруно Грузника. Вдохновлённый этим произведением, композитор создаёт

<sup>178</sup> Цит. по: *Schnoor A.* [Annotation] // *Distler H.* «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr»: CD. – Thorofon, 2008. – S. 2.

мессу в пяти частях, каждая из которых основана на старинном хорале и посвящает её Б. Грузнику. Премьера сочинения состоялась 4 октября 1931 года в Любеке, на фестивале Неделя органной музыки северной Германии. Первая публикация мессы была осуществлена издательством «Breitkopf&Härtel» в 1932 году.

Как отмечает В. Людеман, структура «Немецкой хоральной мессы» обусловлена не только ориентировкой на образец Шютца, но и идеями движения *Verneuchener* о месте музыки в богослужении. Музыковед ссылается на Урсулу фон Рауххаупт (*Ursula von Rauchhaupt*), которая утверждает, что месса Дистлера явилась художественным вкладом композитора в дискуссию о распорядке богослужений в церкви св. Якова, к которому стремилось *Verneuchener*<sup>179</sup>.

В сравнении с мотетом месса более компактна, не так сложна в исполнительском плане и в целом уже тяготеет к лаконичному стилю, характерному для последующих опусов композитора. В послесловии к произведению Дистлер пишет о том, что пытался воплотить в мессе три основных тенденции — соответствие церковным канонам, несложное для исполнения общиной изложение и ориентацию на традиции прошлого: «В замысле и композиции “Немецкой хоральной мессы” я старался соответствовать всё более настоятельно заявляющей о себе потребности наших новоориентированных певческих общин, вышедших из Молодёжного движения или находящихся под его направляющим и руководящим влиянием. А именно: большому спросу на новую, соответствующую духу времени, легко исполнимую и, что в их понимании является самым важным, — музыку, сознательно ориентированную на почтенные традиции XV–XVI веков, чтобы отсюда устремиться к новым горизонтам»<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 59.

<sup>180</sup> *Ibid.*

Кантата **«Маленькая предрождественская музыка»** («Kleine Adventsmusik») op. 4 для флейты, гобоя, скрипки, виолончели (*ad libitum*), органа (клавесина/фортепиано), камерного хора и чтеца также появилась в 1931 году. На этот раз стимулом к созданию произведения стали кантаты Дитриха Букстехуде<sup>181</sup>: здесь такая же простота подачи музыкального материала, камерный масштаб произведения. В отличие от Букстехуде, Дистлер включает в кантату речитативные «вставки», что, впрочем, не нарушает целостности произведения<sup>182</sup>. Как и в мессе, антифонная структура «Маленькой предрождественской музыки» обусловлена регламентом музыкальной вечерни в церкви св. Якова. Премьера кантаты состоялась 28 апреля 1931 года в музыкальной вечерне церковной общины. Из печати сочинение вышло в 1932 году.

**«Церковный год»** («Der Jahreskreis») op. 5 — сборник духовной хоровой музыки из двух- и трёхголосных мотетов, созданных Дистлером для детского и взрослого хоров, которыми он руководил в годы жизни в Любеке. В предисловии к сочинению композитор разъясняет: «“Церковный год” появился благодаря моей церковной хоровой практике, и, я надеюсь, он будет соответствовать всеобщей потребности в несложной литургической музыке *de tempore*. Этот сборник предназначен для многочисленных “добровольных” церковных хоров, большая часть из которых — особенно в северной Германии — детские хоры»<sup>183</sup>. В подзаголовке композитор отмечает, что этот сборник относится к сфере прикладной музыки и может исполняться как церковными, так и школьными и любительскими хорами.

Работу над сборником Дистлер начал практически сразу после вступления в должность органиста церкви св. Якова в 1931 году. Сначала композитор имел намерение создать двухчастный опус, первая часть которого — хоральные мотеты, вторая — свободные, тематически независимые от

<sup>181</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 60.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Der Jahreskreis: Partitur. – Kassel, 2008.

хоралов композиции. В письме к издательству «Breitkopf&Härtel», в котором композитор надеялся опубликовать «Церковный год», он так характеризует сочинение: «<...> Сейчас я работаю над сборником духовной хоровой музыки, первая половина которого уже окончена. Уверен, сборник будет иметь огромное практическое значение: это очень лёгкие, но вполне современные полифонические двух и трёхголосные обработки хоралов <...> в мотетной форме для однородных и смешанных составов»<sup>184</sup>. В письме к жене композитор пишет: «Вторая часть “Церковного года” будет богаче и смелее первой. Несмотря на отчасти очень современную и терпкую гармонию, думаю, детям произведение очень понравится»<sup>185</sup>. Тем не менее, запланированная двухчастность не была воплощена, а из 52-х мотетов осталось только семь свободных композиций.

Мотеты объединены в тематические группы соответственно праздникам церковного года: Адвент (№ 1–6), Рождество (№ 7–10), Богоявление (№ 11), Великий Пост (№ 12–16), Пасха (№ 17–19), Вознесение (№ 20–22), Пятидесятница (№ 23–25), Троица (№ 26–27)<sup>186</sup>, День Реформации (№ 28–33), День поминовения усопших (№ 34–36), День покаяния и молитвы (№ 37–40), Причастие (№ 41), Конфирмация (№ 42), Благословение дома (№ 43), Заутреня (№ 44–45), Вечерня (№ 46–47), День благодарения за урожай (№ 48), Молитвы (№ 49–51), Аминь (№ 52).

С этим произведением связан показательный эпизод из жизни Дистлера. Став кантором, он нашёл в церкви нотный шкаф, полный старой хоровой литературы начала XX века. Склонный к экзальтации композитор, в импульсивном порыве собрал и сжёг всё найденное. Позже он очень красочно описывал этот поступок: «В стенном шкафу я нашёл скопившиеся десятилетиями, нетронутые и пожелтевшие от времени сборники. Даже теперь

<sup>184</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 62.

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> В отличие от православной традиции, в западнохристианской церкви Пятидесятница и День Святой Троицы – два разных праздника.

я чувствую отвращение при воспоминании о том, как впервые открыл ящик и увидел массу нот: ничего, кроме обычной ужасной хоровой музыки рубежа веков — скучной, устаревшей и бесполезной, вроде той, которая в наши дни звучит повсеместно. Тогда я сделал то, что впоследствии долго беспокоило меня, но что, тем не менее, стало первым реальным шагом к пониманию требований и истинной сути моей профессии. Я “очищал от мусора”, то есть сжигал весь этот жалкий хлам, спасая, правда, из пламени по экземпляру каждого мотета, — для вечной, бесславной памяти о том хаосе, который я обнаружил и из которого начал свою работу.

Но этого оказалось недостаточно: погребальный костёр разгорался и требовал новых жертв. И я впервые бросил в огонь, так сказать, своё лучшее “я”: все мои начатые и уже законченные объёмные симфонические и хоровые произведения-монстры — такими, какими они были. Ввиду насущных требований времени, они сразу утратили для меня какое-либо значение. Не знаю, право, какая из этих торжественных попыток стала наиболее благоприятной для меня. Если бы я располагал временем и возможностью, то постоянно размышлял бы на эту тему, острее чувствовал кризис, в котором пребывал тогда. К счастью, я был невероятно занят. Также мне очень повезло, что один из пасторов нашей церкви преданно поддерживал меня и вдохновлял мудрыми советами (речь идёт, скорее всего, о пасторе Акселе Вернере Кюле — **В. Л.**). В одно из воскресений я сочинил короткое произведение, отразившее последовательность праздников церковного года, а мои верные хористы помогли с трудоёмкой работой записи партий. Так появился сборник кратких непритязательных сочинений, опубликованных потом мной под названием “Церковный год”<sup>187</sup>.

Действительно ли Дистлер уничтожил всю ту «отсталую» литературу? И был ли акт творческого «аутодафе» в реальности? Сейчас ответить на эти вопросы со всей определённой уже невозможно. Людеман полагает, что

<sup>187</sup> Цит. по: *Schnoor A.* [Annotation] // *Distler H.* «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr»: CD. – Thorofon, 2008. – S. 2-3.



поскольку практически все крупные сочинения, над которыми композитор трудился в течение 1931–1932 годов до нас всё-таки дошли, описание Дистлера стоит понимать скорее образно, чем в буквальном смысле<sup>188</sup>.

Есть в размышлениях композитора о «Церковном годе» и такие строки: «<...> Хочу сказать, что это благословенное начало полностью изменило понимание предназначения и истинной сути моей профессии. Вместе с этой внутренней переменой и просветлением, появились внешние — сначала робкие, а затем всё более устойчивые, принесшие моей деятельности успех, — изменения»<sup>189</sup>. В этом высказывании обнажается тонкая душевная организация Дистлера. Для необщительного, сверхчувствительного и психологически своеобразного композитора музыка являлась не только смыслом жизни и выражением себя, но и средством духовного общения. Творческие задумки, искания и находки, рождающиеся в процессе подготовки сочинения, не менее ценны, чем окончательный результат — сценическое исполнение произведения.

В результате глубоких внутренних перемен, своего рода духовного «просветления», Дистлер открыл для себя новый путь «свободного обращения с музыкальными средствами и формами»<sup>190</sup>. В частности — тяготение к лаконичности, что стало ведущей тенденцией его зрелого творчества.

Автограф «Церковного года» не сохранился. Остались только многочисленные черновики, незначительные корректурные изменения в которых отражены в изданном варианте. Есть также чистовой экземпляр с не вошедшими в сборник сочинениями в духе «Церковного года». Людеман считает, что не включённые в сборник версии хоралов соответствуют уровню опубликованных композиций, и именно они предназначались композитором для печати<sup>191</sup>. Однако многочисленные изменения карандашом в чистовике

---

<sup>188</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 64.

<sup>189</sup> *Ibid.* – S. 63.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.* – S. 65.

указывают на недовольство композитора этими сочинениями, которые так и остались в архиве.

Сборник «Церковный год» — это первое обращение Дистлера к жанру хоровой миниатюры. Составившие сборник мотеты, по его словам, кратки и непритязательны: они не требуют ни серьёзной технической подготовленности исполнителей, ни мощного состава. В предисловии к произведению композитор обращает внимание исполнителей на скромный диапазон партии баса — это же примечание можно отнести и к остальным голосам (диапазон, как правило, не превышает октавы). Мелодика мотетов диатонична, отличается плавным и гибким движением.

В мотетах преобладает аккордовая фактура: доминирующий принцип её организации — чередование мажорных и минорных трезвучий с обращениями. Композитор широко использует вертикально-подвижной контрапункт, имитационное письмо, органные пункты. Характерный для Дистлера кварто-квинтовый параллелизм (см. «Пляску смерти») носит здесь ещё эпизодический характер. Например, в мотетах «Господь, твердыня наша» («Gott ist unsre Zuversicht») и «Иисус Христос, наш Спаситель» («Jesus Christus, unser Heiland») первые слова начальных строк излагаются в духе параллельного органа. Также в цикле появляются, ставшие впоследствии отличительной особенностью дистлеровского стиля, модулирующие секвенционные звенья и многократные повторы остинатных фигур — коротких мотивов, неизменных или ритмически варьированных. Иногда он прибегает к полиметрическим сочетаниям, где каждому голосу в партитуре соответствует свой размер (этот метод композитор будет применять и в некоторых последующих хоровых сочинениях — «Истории Рождества», «Хоровой книге песен Эдуарда Мёрике»).

Фактура мотета «Приди, язычников Спаситель» («Nun komm, der Heiden Heiland») напоминает образцы полифонии строгого стиля: крайние голоса мотета движутся крупными длительностями ритмически строго параллельно, в то время как средний — относительно независим и плетёт свою кружевную

ткань. Обилие параллелизмов, мелких нот и диссонирующих гармоний мотета развеивают иллюзорность видимого сходства. Как и в других мотетах сборника, в мелодике этого мотета преобладают силлабические тексто-музыкальные структуры, в каденциях появляются внутрислоговые распевы. Метроритмическая иррегулярность, впоследствии ставшая чертой стиля композитора, в рамках данного цикла проявляется не столь последовательно, как в более поздних опусах, но уже достаточно рельефно.

Символично, что в мотете на хорал «Новую заповедь даю я вам» («Ein neu Gebot gebe ich euch») (**пример 1**) возникает мелодико-гармонический оборот — I – VII<sup>5</sup> – VI<sub>7</sub><sup>5</sup> – VII<sup>5</sup> – I, который позже появится в Хоральных страстях, «Истории Рождества», «Пляске смерти».

**Пример 1.** «Церковный год»

Мотет «Новую заповедь даю я вам» (т. 10)

The musical score for Example 1 is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef and a 6/4 time signature. The melody starts with a quarter note on G4, followed by a dotted quarter note on A4, and then a half note on B4. A dynamic marking of (mf) is placed above the first staff. The second staff continues the melody with a quarter note on C5, a dotted quarter note on B4, and a half note on A4. The lyrics 'sie stel' are written below the notes. A dynamic marking of (mf) is placed above the second staff. The third staff continues with a quarter note on G4, a dotted quarter note on F4, and a half note on E4. The lyrics 'len, sie stel' are written below the notes. A dynamic marking of (mf) is placed above the third staff. The final staff continues with a quarter note on D4, a dotted quarter note on C4, and a half note on B3. The lyrics 'lich, sie stel' are written below the notes. A dynamic marking of (mf) is placed above the final staff. The score is enclosed in a rectangular box.

Руководствуясь практическими соображениями, а также стремлением к большей художественной целостности формы, Дистлер дополняет некоторые мотеты двухголосными версиями<sup>192</sup>. Мотеты, где чередуются хор и соло — например, «Блаженны мёртвые» («Selig sind die Toten»), «Тихой ночью» («Bei stiller Nacht»), «Господь, Тебя мы славим» («Herr Gott, dich loben wir») — Дистлер просит исполнять «в духе респонсорного пения»<sup>193</sup>. Автор допускает возможность сольной интерпретации всех мотетов, дублировку вокальных партий инструментом или ансамблем инструментов, также как и полностью

<sup>192</sup> Distler H. [Vorwort] // Distler H. Der Jahrkreis: Partitur. – Kassel, 2008.

<sup>193</sup> Ibid.

инструментальное исполнение (без вокала) всех мотетов. Так или иначе, при любой избранной концепции, композитор советует погрузиться в процесс музицирования и исполнять мотеты свободно, «насколько это возможно»<sup>194</sup>.

### **Хоральные страсти**<sup>195</sup> (Choralpassion) op. 7

«Сегодня я завершил восьмой [последний] хорал из моих Страстей. Я очень рад, что у меня сложился новый, терпкий и грандиозный тип письма. Ты не представляешь, как меня радует работа над Страстями. Убеждён, что хоровой стиль с прозрачностью письма и техническим совершенством формы, к которому я стремился, найден»<sup>196</sup>. Такие строки композитор писал своей будущей жене в августе 1932 года, когда работал над Хоральными страстями для пятиголосного смешанного хора a`cappella и солистов.

В годы службы Дистлера в церкви св. Якова, ежегодно, в течение нескольких лет, в Страстную пятницу исполнялись «Страсти по Матфею» для солистов и хора a`cappella Генриха Шютца («Matthäus-Passion», 1666) — респонсорные страсти, созданные композитором для придворной церковной капеллы Дрездена. Это произведение стало для Дистлера творческим стимулом: под впечатлением от старинного образца молодой композитор решает создать собственное произведение на библейский сюжет «в современном ключе», но «в старинном духе»<sup>197</sup>. В предисловии к своему сочинению Дистлер называет «Страсти по Матфею» Шютца «великолепным совершенством», в котором композитор стремился к «лапидарному, общедоступному языку» и отмечает, что эта же идея сопутствовала появлению и его сочинения<sup>198</sup>.

Работать над Хоральными страстями Дистлер начал 17 июля 1932 года, а 10 октября 1932 года оно было уже завершено. Сохранившиеся наброски к произведению раскрывают некоторые детали его создания. В первую очередь были написаны хоралы. Композитор тщательно прорабатывал каждую деталь:

<sup>194</sup> Distler H. [Vorwort] // Distler H. Der Jahrkreis: Partitur. – Kassel, 2008.

<sup>195</sup> Произведение посвящено Карлу Штраубе.

<sup>196</sup> Цит. по: Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 74.

<sup>197</sup> Distler H. [Nachwort] // Distler H. Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 55.

<sup>198</sup> Ibid.

например, строфы хоралов в черновиках не всегда идут последовательно; в основе одной из частей хорала «О, помоги, Христос, Сын Божий» («O hilf, Christe, Gottes Sohn») изначально лежала музыка с имитацией в альте, теноре и басу, которая затем была перечёркнута автором и не включена в конечный вариант. Из черновика к хору «Нам не позволено придавать смерти» («Wir dürfen niemand töten») следует, что к окончательному результату композитор пришёл после очень скрупулёзной проработки. Слово *Wir* — «нам» — вместо первоначально запланированной восьмой выписано двумя шестнадцатыми. Вместо записей в манускрипте карандашом, шестнадцатые записаны чернилами<sup>199</sup>.

Страсти состоят из семи частей. Каждая часть имеет название и отражает ключевые моменты библейской истории: 1. *Вступление (Der Einzug)* — рассказ Евангелиста о приближении Пасхи и пришествии Христа в Иерусалим; 2. *Иуда и совет фарисеев (Judas und der Pharisäer Rat)* — повествование о первосвященниках и книжниках, ищущих повода предать Иисуса смерти. Иуда предаёт Учителя; 3. *Вечеря (Das Abendmahl)* — свершение Пасхи. Иисус говорит ученикам о предательстве. Беспокойство и неверие учеников; 4. *Гетсиманский сад (Gethsemane)* — молитва Иисуса, Его пленение; 5. *Каиафа (Kaiphäs)* — богохульства лжесвидетелей. Издевательства над Иисусом; 6. *Пилат (Pilatus)* — неистовство толпы и первосвященников, обвиняющих Иисуса. Суд Пилата. Осуждение; 7. *Голгофа (Golgotha)* — Распятие. Смерть Христа.

В своём сочинении Дистлер соединил тексты из всех четырёх Евангелий («суммарные» страсти — *Summarpassiones*). По словам композитора, это «наиболее пластичное и убедительное изложение для подобного жанра»<sup>200</sup>. Как и многие, предназначавшиеся для богослужений страсти респонсорного типа, сочинение Дистлера достаточно компактно: оно включает 20 хоров, 8 хоралов

<sup>199</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 76-77.

<sup>200</sup> *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 55.

(композитор следует протестантской традиции использования хоралов в страстях) и речитативы. В сравнении с ораториальными страстями И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других композиторов Барокко, здесь нет больших развёрнутых форм — арий, инструментальных интермедий, масштабных хоров. Все события сосредоточены в хорах и речитативах, хоралы же выполняют функцию лирических эпизодов.

Произведение обрамлено двумя хоралами: открывается оно страстным хоралом «Иисус, Твои страдания» («Jesu, deine Passion»), а завершается хоралом «Иисус, хвала Тебе» («Jesu, dir sei ewig Lob») <sup>201</sup>. Каждая из семи частей Страстей также замыкается хоралом. Драматургическая роль хоралов весьма велика — это эмоционально-психологический итог событий, изложенных в хорах и речитативах. В отличие от хоров, передающих различные реплики толпы, все хоралы не персонифицированы и выдержаны в едином, отстранённо-скорбном характере. Сам композитор характеризовал хоралы так: «Изложение страстных событий в хорах с их безжалостной объективностью и ужасающей краткостью я противопоставил медитативно-лирическим хоралам» <sup>202</sup>. Действительно, хоралам свойственна плавность голосоведения, чистота и мягкость гармоний.

Завершающий вторую часть хорал «О, помоги, Христос, Сын Божий» повествует об искуплении человеческих грехов. Структура хорала пропорционально двухчастна: главный тезис, содержащийся в первой части (тт. 1-18) — зов о помощи, основная же мысль второй — благодарность за искупление. Вторая часть контрастирует с первой по ладовому наклонению и по характеру движения (тт. 19-34). Этот эпизод — один из самых просветлённых во всём сочинении.

Речитативы «Страстей» ассоциируются с григорианским распевом. Модальная мелодика их аскетична, движется в узком диапазоне, без широких

<sup>201</sup> Перевод упоминаемых в тексте хоралов см. в Приложении I.

<sup>202</sup> *Distler H. [Nachwort] // Distler H. Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 55.*

скачков и диссонансов. В речитативах композитор сохраняет традиционные, закреплённые за персонажами, тесситурные сферы. Евангелист — тенор, а Иисус, Иуда, Разбойник, Пилат — бас.

Партия Евангелиста — самая развёрнутая и эмоционально насыщенная. Как и в страстях Баха, у Дистлера Евангелист также сочувствует Христу. Взволнованность и эмоциональность речи Евангелиста, как правило, передаётся артикулированной речитацией на одном звуке. Таков, например, его рассказ из 4-й части — *Гефсиманский сад* — о пленении Иисуса. Силлабика в речитативах сохраняется на протяжении всего произведения, но каденционные обороты в конце фраз, как и важные по смыслу слова, в партии Евангелиста выделяются распевами: например, широкие распевы слова *пасха* из третьей части — *Вечери*.

Фразы Евангелиста предваряют изречения всех героев драмы — Иисуса, учеников Иисуса, Иуды, Пилата, толпы — и часто завершаются словами «и сказал», «и говорил», «и кричали», «и обвиняли». Для них характерны несколько общих заключительных формул: это, имеющий сходство с фигурой *interrogatio* («вопрос») ход на секунду вверх; восходящий, либо нисходящий ход на терцию; либо — как в речитативе «В первый же день опресночный, приступили ученики к Иисусу и сказали Ему» (**пример 2**) — терция с заполнением.

**Пример 2.** Хоральные страсти. «Вечеря»  
Речитив Евангелиста «В первый же день...»



Am er - sten Tag der sü - ßen Brot tra - ten die Jün - ger zu Je - su und spra - chen:

В мелодике партии Евангелиста, как и во всём сочинении, композитор применяет несколько интервалов-символов: там, где текст связан с изменой, опасностью и страданиями появляются хроматизмы, тритоны, септимы.

Некоторые мелодические интонации ассоциируются с музыкально-риторическими фигурами эпохи Барокко. Однако появление их несистематично. Так, во второй части — *Иуда и совет фарисеев* — в речитативе «Они боялись народа и говорили друг другу» (**пример 3**) впервые появляется мелодический ход на «дьявольский»<sup>203</sup> интервал — тритон; особо выделяется слово *боялись*.

**Пример 3.** Хоральные страсти. «Иуда и совет фарисеев»  
Речитатив Евангелиста «Они боялись народа...»

Sie fürch - te - ten sich a ber vor dem Volk und spra chen - un ter ein an der:

Последнее слово реплики Евангелиста «Варавва был убийцей» из шестой части — *Пилат* — также подчёркивается тритоном (**пример 4**).

**Пример 4.** Хоральные страсти. «Пилат»  
Речитатив Евангелиста «Варавва был убийцей»

Ba - rab - bas war ein Mör - der

Партия Иисуса довольно лаконична. Впервые этот персонаж появляется в третьей части — *Вечере*. Далее его образ развивается в следующей части — *Гефсиманский сад* — и лишь эпизодически, отдельными репликами, возникает в последующих частях. В партии Иисуса также появляются интервалы-символы. Так, в конце фразы «Очень желал Я есть с вами сию пасху прежде Моего страдания» (**пример 5**) из *Вечери*, мелодия становится витиеватой, а на слове *страдания* возникают тритоны.

<sup>203</sup> Определение М. Друскина применительно к страстям Баха.



**Пример 5.** Хоральные страсти. «Вечеря»  
Речитатив Иисуса «Очень желал Я...»



"Mich hat herzlich verlan - get, das O - ster -  
lamm mit euch zu es - sen, - eh daß ich lei de.

В самой компактной четвёртой части — *Гефсиманский сад* — появляются несвойственные для речитативов повторы слов. Обращаясь к ученикам — «Молитесь, чтобы не впасть в искушение» (**пример 6**) — Иисус трижды повторяет: «Молитесь!».

**Пример 6.** Хоральные страсти. «Гефсиманский сад»  
Речитатив Иисуса «Молитесь...»



"Be - - - - - tet! Be - tet! Be - tet, auf  
daß ihr nicht in An - fech - tung - fal let!"

Партия Иуды более чем скромна. Она ограничена несколькими репликами. В характеристике его образа акцентируется основная черта его личности — алчность. В реплике «Я хочу вам Его предать! Что вы мне дадите?» (**пример 7**) из второй части — *Иуда и совет фарисеев* — выделяется слово *дадите*.

**Пример 7.** Хоральные страсти. «Иуда и совет фарисеев»  
Речитатив Иуды «Я хочу вам Его предать...»



"Ich will ihn euch verfa - ten! -- Was wollt ihr - mir - ge ben?"

Возможно, Дистлер намеренно не стал развивать линию этого персонажа, сконцентрировав внимание на образах Иисуса, Пилата и народа. Остались «за кадром» и описанные в Евангелии от Матфея угрызения совести и самоубийство Иуды.

Пилат появляется лишь в шестой части — *Пилат*. Его образ достаточно инертен. Впрочем, ключевые моменты в его партии также отмечены риторическими интервалами. Так, в ответ на гневные выпады и требования толпы, в неуверенном возгласе Пилата — «Хотите, чтобы я распял Царя вашего?» (**пример 8**) — присутствует тритоновая интонация.

**Пример 8.** Хоральные страсти. «Пилат»  
Речитатив Пилата «Хотите, чтобы я распял Царя вашего?»

"Soll ich eu - ren Kō - nig - kreu zi - gen?"

В сцене умывания рук Пилата, во фразе «Не виновен я в крови Праведника Сего; смотрите Вы!» (**пример 9**) распев приходится на слово *праведник*, внутри которого возникает ярко очерченный мотив креста (в данном случае — *a-f-g-es*).

**Пример 9.** Хоральные страсти. «Пилат»  
Речитатив Пилата «Не виновен я...»

"Ich bin un - - schul - dig an dem Blut die - ses Ge - rech - - - - - ten. - - - - Se het ihr zu!"

Функция хоров в произведении по сути — vox popule<sup>204</sup>: краткие хоры-turbä<sup>205</sup> передают отдельные реплики людей, другие — более протяжённые, в мотетной форме — несут основную событийную нагрузку.

Первая и последняя части Страстей — *Вступление* и *Голгофа* — имеют одинаковую структуру: речитатив – хор – хорал. Музыкальный материал хора «Благословен будь [Господь Бог Израилев]» («Gelobet sei, der da kommt», № 1) из первой части полностью повторяется в хоре «На Бога уповал, [а себя спасти не может]» («Er hat Gott vertrauet», № 20) заключительной части. Здесь композитор использует приём антитезы — при идентичности музыкального материала, текст и смысл хоров диаметрально противоположен: если в первом хоре народ радуется, превозносит и славит Иисуса, то в последнем — поносит и издевается над Ним, распятым. С одной стороны, показывается трансформация отношения людей к Христу — от принятия до полного отторжения; с другой стороны, таким образом в музыке усиливается арочная конструкция и поддерживается симметрия на макроуровне.

Общее движение обоих хоров весьма интенсивно, но после фразы «пусть теперь сойдёт с креста» движение внезапно замирает, меняется фактура, появляются архаические квинты (в хоре первой части этому эпизоду соответствуют слова восхищённого пришествием Христа народа — «Смотрите, смотрите!»). Эпизод длится всего один такт (т. 24), но резко контрастирует с предыдущими разделами, отражая внезапную перемену в настроении толпы.

Здесь же появляется, уже возникавшая в «Церковном году» мелодико-гармоническая формула. В заключительных тактах последнего раздела хора (тт. 38-47) в верхних голосах возникают параллельно следующие друг за другом сектаккорды (фобурдон): таким распевом выделяется слово *König* — «царь» (**пример 10**). В многократно повторяющемся в сектаккордах мотиве —

<sup>204</sup> Vox popule (лат.) – «глас народа».

<sup>205</sup> Несмотря на то, что в Хоральных страстях Дистлера все хоры относительно небольшие, композитор, тем не менее, выделяет хоры-turbä – в его произведении это краткие, иногда состоящие из одной фразы, хоровые «вставки».

*g-a-fis* в 1-м сопрано, *d-e-cis* в 2-м сопрано и *b-c-a* в альте — угадывается характерный «мотив Дистлера»<sup>206</sup>.

**Пример 10.** Хоральные страсти. «Вступление»  
Хор № 1 «Благословен будь...» (тт. 38-47)

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the first four measures. The lyrics are: "König, ein König". The second system shows the vocal parts and piano accompaniment for the next four measures. The lyrics are: "nig vor Israhel!". The piano accompaniment consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a melodic line with a prominent motif of a half note followed by a quarter note (G-A-Fis), which is the characteristic "Distler motif". The left hand provides a harmonic accompaniment.

<sup>206</sup> Определение В. Людемана. Это мелодическая формула, образованная ходом б 2↑ + м 3↓.

Во второй части — *Иуда и совет фарисеев* — выделяется хор фарисеев «Только не в праздник [чтобы не было возмущения в народе]» («Ja nicht auf das Fest», № 2). Он целиком строится на скандировании фразы «только не в праздник» и изобилует резкими интервалами — тритонами, септимами, нонами. Извивающаяся мелодия следующей фразы («чтобы не было возмущения в народе», тт. 6-8), изложенная хоровым унисоном в нисходящем движении, символизирует погружение во тьму, грех и смерть. По сложившейся традиции хор «Не я ли, Господи?» («Bin ich's, Herr?», № 4) (**пример 11**) из третьей части — *Вечери* — решён в виде канона. Так как в хоре речь идёт о предательстве, вновь появляются тритоны. Возникает здесь и символ страданий, печали — нисходящий хроматический *passus duriusculus* в басу. Интервальные рамки этого хода — от первого до последнего звука — также образуют тритон.

Пятая часть — *Каиафа* — примечательна серией кратких, но очень ярких хоров. Хор-turbä двух лжесвидетелей «Он говорил: [могу разрушить храм Божий и в три дня создать Его]» («Er hat gesagt», № 5) (**пример 12**) Дистлер облакает в форму бицинии. Намеренно чеканный ритм придаёт «твердолобость» и даже некоторую комичность персонажам. Кульминационный момент всей части — сцена издевательств над Иисусом — хор «Прореки нам, Христос, кто ударил Тебя?» («Weis sage uns, Christe, wer ist es, der dich schlug?», № 9). Многократным механическим повторением фразы «Кто ударил Тебя?», в которой антифонно обмениваются репликами мужская и женская группы хора, передаётся бесчеловечность бичующих Христа.

Часть шестая — *Пилат* — самая развёрнутая и масштабная: здесь сконцентрировано наибольшее число хоров и речитативов. В хоре «Он развращает народ» («Er hat das Volk erreget», № 10) последние четыре такта («и запрещает давать подать кесарю», тт. 9-12) изложены хоровым унисоном — этот приём композитор использует для передачи образов зла в

произведении. Хор «Если бы Он не был злодей [мы не предали бы Его тебе]» («Wäre dieser nicht ein Übeltäter», № 11) изобилует тритонами.

**Пример 11.** Хоральные страсти. «Вечеря»

Хор № 4 «Не я ли, Господи?»

Viertel nicht rasch, doch unruhig

Bin ich's, Herr - Herr, bin  
 Bin ich's, Herr - Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin  
 Bin ich's - , bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin  
 Bin ich's, Herr, bin ich's Herr, Herr - , bin ich's, bin ich's, bin  
 "Bin ich's - - - bin ich's, bin ich's, bin

5 Beruhigen

ich's? Bin ich's - bin ich's, Herr?  
 ich's? Bin ich's - , bin ich's, Herr?  
 ich's? Bin ich's - , bin ich's, Herr?  
 ich's? Bin ich's - , bin ich's, Herr?  
 ich's, Herr, Herr - bin ich's, Herr - ?"

**Пример 12.** Хоральные страсти. «Каиафа»  
Хор № 5 «Он говорил...»

Viertel. Straff, sehr rhythmisch

"Er hat ge -

"Er hat ge - sagt: ich kann den Tem - pel Got - tes ab -

sagt: ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen, den Tem - pel Got - tes,

bre - chen, den Tem - pel Got - tes, den Tem - pel Got - tes,

und in drei - en Ta - gen, in drei - en Ta - gen, in drei -

und - - - in drei - en Ta - gen - - - in drei - en

- - - en Ta - gen den - sel - - - bi - gen wie - der bau - en!"

Ta - gen den - sel bi - gen, den - bi - gen wie - - - der bau - en!"

На предложение Пилата судить Христа по закону, народ отвечает: «Нам не позволено предавать смерти никого» («Wir dürfen niemand töten», № 12). Страх и тревога толпы выражается впервые появляющимися в произведении шестнадцатыми, которые в сочетании с общим ускорением движения усугубляют ощущение всеобщего смятения.

Издёвки толпы над Иисусом в хоре «Радуйся, Царь Иудейский!» («Sei begrüßet, lieber Judenkönig!», № 14) передаются через танцевальность (хору соответствует ремарка композитора «Leicht bewegte Halbe. Tanzartig» — «Лёгкие подвижные половины. Подобно танцу»).

В хоре-turbä «Распни Его!» («Kreuzige ihn!»), № 15) (**пример 13**) самым протяжённым во всём опусе распевом выделяется слово *распни*. В хоре «Если отпустишь Его [ты не друг кесарю]» («Läset du diesen los», № 17) гневные угрозы толпы Пилату в музыке подчёркиваются речитацией на одном звуке и антифонным противопоставлением мужской и женской групп хора.

**Пример 13.** Хоральные страсти. «Пилат»  
Хор № 15 «Распни Его!»

Möglichst schnell

"Kreuzige ihn!"

"Kreuzige ihn!"

"Kreuzige ihn!"

"Kreuzige ihn!"

"Kreuzige ihn!"

"Kreuzige ihn!"

В хоре первосвященников «Нет у нас царя, кроме кесаря» («Wir haben keinen König, denn den Kaiser», № 18) (**пример 14**) выделяются родственные риторической фигуре *passus duriusculus* нисходящие хроматические интонации.

Наконец в середине хора «Кровь Его на нас [и на детях наших]» («Sein Blut komme über uns», № 19) (**пример 15**) динамичное движение мгновенно сменяется сдержанным, невероятной красоты эпизодом (т. 21) — разъярённая неистовствующая толпа словно застывает в бездействии. Тем не менее, эта остановка кратковременна: в такте 22 музыка возвращается к прежнему



движению. Подобный принцип сопоставления контрастных эпизодов композитор применяет также в первом и последнем хорах.

**Пример 14.** Хоральные страсти. «Пилат»  
Хор № 18 «Нет у нас Царя, кроме кесаря» (тт. 1-9)

*Mäßig rasche Halbe, etwas zurückhaltend*

"Wir ha - ben  
"Wir ha - ben kei - nen Kö - - - - - nig, denn  
"Wir ha - ben kei - nen Kö - nig -  
kei - nen Kö - - - - - nig, denn den Kai - ser  
den Kai - ser - - - - - wir ha - ben kei - nen Kö  
wir ha - ben kei - nen Kö - - - - - nig - den  
"Wir ha - ben kei - nen Kö - nig  
"Wir ha - ben

**Пример 15.** Хоральные страсти. «Пилат»  
Хор № 19 «Кровь Его на нас...» (т. 21)

Ein klein wenig verhaltner. Sehr leise

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The score is written on five staves. The lyrics are: "ü - - - - - ber uns und un - sre Kin - der!". The tempo and dynamics are indicated as "Ein klein wenig verhaltner. Sehr leise".

Партии солистов композитор рекомендует исполнять двум хористам: «Такое решение должно быть идеальным. Во всяком случае, они будут выделяться из хора, что пойдёт на пользу произведению. Прочие маленькие роли (Иуда, Пилат, Разбойник, первосвященники — Х. Д.) также остаются за хористами»<sup>207</sup>. Рекомендация Дистлера относительно исполнения сольных партий хористами подчёркивает его стремление к аскетичности исполнения<sup>208</sup>.

По поводу интерпретации сочинения композитор пишет: «Исполнять хоры по отдельности вполне возможно, как и каждую из семи частей Страстей. Исполнение же Страстей без хоралов, хоров или хоров-turbä нежелательно. В случае необходимости всё произведение можно исполнять двумя хорами, причём хоры лучше поместить на расстоянии друг от друга»<sup>209</sup>.

<sup>207</sup> Distler H. [Nachwort] // Distler H. Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 55.

<sup>208</sup> Тем не менее, сам композитор предпочитал участие именно профессиональных вокалистов. Так, в одном из писем хормейстеру Вальдемару Клинку он посоветовал для нюрнбергской премьеры ввести в произведение тенора Ханса Хоффмана и баса Пауля Гюммера. Однако письменные пожелания Дистлера не были реализованы. См. об этом: Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 75.

<sup>209</sup> Distler H. [Nachwort] // Distler H. Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 54.

Премьера Страстей состоялась 29 марта 1933 года в Берлинской церкви св. Марии в исполнении Баховского хора под управлением Вольфганга Раймана и имела огромный успех. Затем сочинение прозвучало 31 марта и 1 апреля в Лейпциге — в исполнении хора церкви св. Фомы под управлением Карла Штраубе, далее в Любеке, Нюрнберге, Вуппертале и других городах.

«История Рождества»<sup>210</sup> («Die Weihnachtsgeschichte») op. 10 для четырёхголосного хора *a`cappella* и четырёх солистов написана также в Любекский период: начатое в середине 1933 года произведение было быстро завершено и в октябре уже вышло из печати.

Об истории создания сочинения известно не много. К июлю 1933 года были готовы практически все речитативы. Из предисловия Бруно Грузника ко второму изданию произведения (1948) следует, что после издания «Истории Рождества» в 1933 году композитор вынашивал план нового варианта сочинения, но, в связи с его преждевременной смертью, он так и остался не реализованным. Однако все изменения, которые Дистлер вносил в произведение, в издании 1948 года сохранены<sup>211</sup>.

«История Рождества» — технически несложное и более интимное по содержанию произведение, чем Страсти. Сочинению свойственны — обусловленные самим сюжетом — намеренная техническая невзыскательность и просветлённый характер. Здесь нет эмоционального напряжения Страстей. Светлая радость и эмоциональный подъём, связанные с ожиданием рождения Спасителя и с самим Рождеством, пронизывают всё произведение.

<sup>210</sup> Произведение посвящено Вольфгангу Райману.

<sup>211</sup> Авторские поправки есть, например, в хоре первосвященников и книжников «К Вифлеему» («Zu Bethlehem»), где начало хора зачёркнуто. Вместо текста третьей строфы четвёртого хорала «Цветок так мал» («Das Blümelein so kleine») Дистлер предполагал поместить первую строфу — «Вот роза распустилась» («Es ist ein Ros entsprungen»). В нескольких местах даются ритмические эквиваленты заключительных нот и другие незначительные изменения. См. об этом: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. — Augsburg, 2002. — S. 78. В новое издание Грузник также включил указания и на более существенные авторские поправки. Например, в примечании к завершающему произведение хору «Так возлюбил Бог мир» («Also hat Gott die Welt geliebet») он пишет, что Дистлер хотел заменить этот хор новым, но, в конце концов, оставил старый вариант, дополнив лишь заключительным «Amen».

«История Рождества» содержит традиционные для хорового произведения а`cappella формы — хор, хорал и речитатив. Структура представляет собой три неравных по масштабу части:

- I. Вступительный хор «Народ во тьме бредущий» («Das Volk, so im Finstern wandelt»)
- II. «История Рождества», состоящая из речитативов и хоров, чередующихся с семью вариациями на рождественский хорал «Вот роза распустилась»<sup>212</sup> («Es ist ein Ros entsprungen»)
- III. Заключительный хор «Так возлюбил Бог мир» («Also hat Gott die Welt geliebet»)

Как и в Страстях, в «Рождестве» действие сосредоточено в хорах и речитативах, а хоралы играют роль «медитативно-лирических элементов»<sup>213</sup>.

Речитативы «Рождества», в сравнении со страстными, в основе своей пентатоничны и выписаны хоральной нотацией<sup>214</sup> (пример 16). Идея композитора следующая: «Простота мелодического изложения — почти везде пентатоника — соответствует буколическому, наивному характеру большинства хоров <...>. Претворённый в речитативах тип письма в стиле хоральной нотации появился не из-за однообразия ритмических структур. Подобный вид нотации позволяет добиться свободы в изложении. Вместе с тем при исполнении следует избегать как произвола, так и педантичного отсчёта длительностей»<sup>215</sup>.

<b>Пример 16.</b> «История Рождества»	
Речитатив Рассказчика (фрагмент)	
Es ward gesandt der Eir gef Ga - bri - el von Gott in eine	

<sup>212</sup> Каждой вариации соответствует текст одной из строф хорала «Вот роза распустилась». Поскольку композитор называет вариации «хоралами», мы будем придерживаться этого же определения.

<sup>213</sup> Определение Дистлера применительно к хоралам Страстей.

<sup>214</sup> Хоральная нотация – средневековая нотация, не указывавшая ритмического достоинства нот.

<sup>215</sup> *Distler H. [Vorwort] // Distler H. Die Weihnachtsgeschichte: Partitur. – Kassel, 1975. – S. 3.*

Таким образом, исполнители должны найти золотую середину между чопорной строгостью и излишней свободой. Автор также подчеркивает, что речитативы «Рождества», как и речитативы Страстей, «свободно вписываются в рамки литургии»<sup>216</sup>, то есть, исполнение в богослужениях только речитативов — отдельно от хоров и хоралов — вполне возможно.

Повествование ведётся от лица Рассказчика. Помимо него, в речитативах присутствуют ещё персонажи Ангела, Марии, Елизаветы и Симеона. Как и все духовные хоровые произведения Дистлера, музыка «Истории Рождества» изобилует полифоническими приемами — разнообразными имитациями, канонами, контрапунктами. В хорах и хоралах Дистлер применяет полиметрические сочетания — в предисловии он пишет, что такой тип письма «естественен для линейного тематизма» и «визуально облегчает хору процесс изучения произведения»<sup>217</sup>.

Неотъемлемая черта стиля, задействованная абсолютно во всех произведениях Дистлера — переменный метр — отражена здесь также в полном объёме. Самый показательный пример — Вступительный хор «Народ во тьме бредущий», в котором размер, порой, меняется в каждом такте. Встречаются даже такие варианты, как 4/2, 5/2, 1/4 (тт. 36-46, 74-78). При смене размера композитор руководствуется текстовым ударением.

В завершениях фраз, как правило, появляются широкие внутрислоговые распевы, что соответствует церковной певческой традиции. Появляется здесь и другой неременный приём — вычленение коротких мотивов и многократное их повторение (как правило, на стыке разделов, либо в завершающих хоры разделах).

Заметную особенность произведения составляет склонность к квартовому фонизму, как в мелодическом, так и в гармоническом виде. Во вступительном

---

<sup>216</sup> *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Die Weihnachtsgeschichte: Partitur. – Kassel, 1975. – S. 3.

<sup>217</sup> *Ibid.*

хоре (**пример 17**) появляется, уже фигурировавшая в Страстях и «Церковном году», несколько изменённая мелодико-гармоническая формула (тт. 76-77).

**Пример 17.** «История Рождества»  
Вступительный хор «Народ во тьме бредущий» (т. 76-78)

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are 'En - - - - - de, auf' for the Soprano and 'En - - - - - de,' for the other three parts. The time signature changes from 4/4 to 5/2 and then to 3/4 across the three measures. A large slur covers the entire melodic phrase across all four parts.

Среди отличительных особенностей произведения можно назвать оригинальное решение Магнификата, в котором на речитатив Марии «Величит душа моя Господа» («Meine Seele erhebt Gott») «наплывает» третий хорал «Сердечно благодарим Тебя, Господи» («Wir bitten dich von Herzen»).

В четвёртом хорале «Цветок так мал» («Das Blümelein so kleine») партия баса выделена особенно — разрастаясь до трёхголосия, она приобретает вид своеобразного аккомпанемента. В отличие от свободно меняющегося метра в остальных голосах, в басовой партии в размере 3/4 оstinato повторяется на протяжении всего хорала один и тот же мелодический оборот (**пример 18**). Дополнительная ремарка композитора «wie ein Wiegenlied» — «подобно колыбельной» — указывает на очень спокойный, «убаюкивающий» характер.

**Пример 18.** «История Рождества»  
Хорал «Цветок так мал» (партия баса, фрагмент)

Несмотря на критику национал-социалистов, «История Рождества» с огромным успехом была исполнена 1 декабря 1933 года в церкви Karthäuser в Кёльне (дирижер Готтфрид Гроте, Gottfried Grote). В октябре 1937 года произведение было исполнено на берлинском фестивале Немецкой церковной музыки в концерте, посвящённом творчеству композитора<sup>218</sup> (дирижер Вольфганг Райман). Премьера же в церкви св. Якова вначале была отменена. По словам Барбары Дистлер-Харт помешал этому, как ни странно, Грузник. Дочь композитора уверена, что Грузник действовал вынужденно из-за обострения конфликта внутрицерковных группировок — усилившегося давления Немецких Христиан на Исповедующую Церковь<sup>219</sup>. 26 декабря 1936 исполнение сочинения всё-таки состоялось, но после этого случая Дистлер задумался о переезде.

«Духовная хоровая музыка»<sup>220</sup> («Geistliche Chormusik») op. 12 — хоровой сборник из девяти мотетов, появившийся в Любекский период жизни композитора. Этот опус — одна из вершин хорового стиля композитора. После премьеры произведения Дистлера признали ведущим композитором новой Евангелической церковной музыки в Германии<sup>221</sup>.

«Духовная хоровая музыка» стала также и последним крупным сочинением композитора для церкви. Вследствие ухудшающегося

<sup>218</sup> Дистлер на этом мероприятии не присутствовал.

<sup>219</sup> Distler-Harth B. Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten. — Mainz, 2008. — S. 167.

<sup>220</sup> Цикл посвящен издателю произведений Дистлера, владельцу «Bärenreiter» Карлу Фёттерле.

<sup>221</sup> См. об этом: Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. — Augsburg, 2002. — S. 120.

политического климата в стране Дистлер был вынужден оставить сочинение духовной музыки. Только в последний год своей жизни, в Берлине, он приступил к реализации давней мечты — продолжил сочинение «Страстей по Иоанну» («Johannes Passion»).

Композитор начал работать над сборником в 1933 году. После завершения первого мотета, он написал следующее: «“Духовная хоровая музыка” — сборник больших мотетов *de tempore* для четырёхголосного — и более — состава, в основе которых лежит библейское слово, тексты хоралов и — иногда — свободные тексты <...>. Выбор включённых в сборник мотетов обусловлен порядком праздников церковного года, выработанным движением *Verneuchener*. <...> Весь сборник — по своей структуре, внутреннему содержанию и практическому осуществлению — повторение, а точнее, продолжение моего “Церковного года” <...>, выполненное уже на новом уровне»<sup>222</sup>.

Концепция «Духовной музыки» действительно близка «Церковному году». Отличие заключается в монументальности замысла, масштабе мотетов и технически более сложном музыкальном материале. Напомним, что мотеты сборника «Церковный год» были созданы композитором специально для любительских и церковных хоров, а «Духовную музыку» он писал в расчёте на профессиональный хоровой коллектив.

При создании «Духовной хоровой музыки» Дистлер ориентировался на одноимённый опус Шютца (1648). Несмотря на это, здесь, как и в предыдущих своих произведениях, опирающихся на образцы прошлого, композитор не стремился к стилизации. Сначала он хотел сочинить столько же мотетов, как и в опусе Шютца — 29, но невероятная загруженность заставляла постоянно прерывать процесс работы. В результате из запланированных мотетов были сочинены только девять. Восемь мотетов сборника четырёхголосны и только

<sup>222</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 120.



один — «Пробудитесь, зовет к нам голос» — написан для пятиголосного хора.

Опус открывает мотет «Воспойте Господу песнь новую» («Singet dem Herrn ein neues Lied»)<sup>223</sup> op. 12/1. Мотет был окончен 11 января 1934 года, 29 апреля впервые прозвучал в вечерне в церкви св. Якова, а незадолго до этого вышел из печати. Трёхчастная композиция основана на избранных версах 98-го псалма. В них — призыв хвалить Господа, ликование и прославление Его деяний. Особенно символичен взмывающий вверх в начале мотета целотонный пассаж (т. 3) (пример 19). Людеман отмечает, что Дистлер таким образом подчеркнул слова *песнь новую*, которые словно стали девизом обновления церковной музыки<sup>224</sup>.

**Пример 19.** «Духовная хоровая музыка»  
Мотет «Воспойте Господу песнь новую» (тт. 1-3)

Rasch, doch nicht hastig. Frei im Zeitmaß Verbreitern

Sin - - - - - get dem Herrn ein neu - es  
Sin - - - - - 3 - 3 - get dem Herrn ein neu - es

Второй мотет — «Пляска смерти» («Totentanz») op. 12/2 — вершина всего цикла и одна из жемчужин немецкой духовной музыки XX столетия. По сути это развёрнутая программная композиция. Произведение имеет

<sup>223</sup> Перевод текстов мотетов опуса см. в Приложении II.

<sup>224</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 130.

подзаголовок «14 мотетов-изречений на поминальное воскресенье»<sup>225</sup>. Сочинение написано для смешанного четырёхголосного хора *a`cappella* и чтецов, с вариациями на немецкую народную песню «Жница по имени Смерть»<sup>226</sup> («*Es ist ein Schnitter, heißt der Tod*») для флейты-соло *ad libitum*.

Сначала Дистлер хотел назвать произведение «*Frau Welt*» — «Госпожа Мир» — по названию статуи в церкви св. Себальдуса в Нюрнберге. В послесловии к сочинению композитор пишет: «Это изваяние обнажённой женщины цветущей красоты: так выглядит “Госпожа Мир” спереди; но спина её изъедена змеями и червями, как образ бренности всего живого»<sup>227</sup>. Людеман отмечает, что, сославшись на статую «Госпожа Мир», Дистлер, скорее всего, ошибся, перепутав её с другой статуей этой же церкви — «*Fürst Welt*» — «Княгиня Мир», которая как раз соответствует описанию композитора<sup>228</sup>.

«Пляска смерти» (нем. — *Totentanz*, фр. — *Danse macabre*, исп. — *Danza de la muerte*, нидерл. — *Dooden dans*, итал. — *Ballo della morte*, англ. — *Dance of death*) — оригинальный жанр европейской культуры XIV–XVI веков. Изначально он представлял собой изображение танца скелетов с людьми и, как правило, сопровождался стихотворным комментарием. Этот жанр приобрёл большую популярность и получил широкое распространение во всей Европе. На первый взгляд «Пляска смерти» сочетает несочетаемые понятия. Тем не менее, связь их вполне логична. Слово *La danse* имеет несколько значений: это не только «кружение», «танец», но и «схватка», «драка», «борьба». Таким образом, *Danse macabre* может быть истолкована и как борьба, противостояние человека и смерти; и как танец, во время которого смерть, приплясывая и шутя, забирает человека с собой<sup>229</sup>. Показательно, что Дистлер именно так и

<sup>225</sup> Поминальное воскресенье (*Totensonntag*) – День поминовения усопших. В протестантской церкви – последнее воскресенье церковного года.

<sup>226</sup> Песня периода Тридцатилетней войны (1618–1648), автор неизвестен. Мелодию песни использовали в своей вокальной музыке также Иоганнес Брамс, Иоганн Непомук Давид, Макс Регер.

<sup>227</sup> *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* *Totentanz: Partitur.* – Kassel, 1993. – S. 38.

<sup>228</sup> *Lüdemann W.* *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie.* – Augsburg, 2002. – S. 139.

<sup>229</sup> См.: Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogdinst.ru/HTML/Resources/Bulletin/8/Sychenkova.htm>.

характеризует своё сочинение: «Как призрачный хоровод, как “пассакалия” в исконном смысле слова <...>»<sup>230</sup>.

Истоки *Danse macabre* восходят к уличной культуре Средневековья. В поминальных обрядах и театрализованных представлениях — мистериях — разыгрывались сцены перехода в потусторонний мир: символизирующий смерть человек, в чёрном одеянии, играя на флейте, вёл за собой процессию людей. Как художественное явление «Пляска смерти» нашла отражение, прежде всего, в различных жанрах изобразительного искусства. XV век в европейской культуре изобилует произведениями, связанными с темой смерти. Подобные сюжеты встречаются во фресках, алтарной живописи, скульптуре, книжной миниатюре, ксилографии, гравюре<sup>231</sup>. К теме смерти в своём творчестве обращались Ганс Гольбейн Младший («Пляска смерти», «Солдат и смерть»), Ганс Бальдунг Грин («Смерть и девушка», «Рыцарь, девушка и смерть»), Никлас Мануэль («Пляска смерти»), Альбрехт Дюрер («Рыцарь, смерть и дьявол»), Иеронимус Босх («Смерть скупца»), Михаэль Вольгемут («Пляска смерти»), Питер Брейгель Старший («Триумф смерти»). «Триумфальные танцы скелетов, погоня мертвецов за людьми, нескончаемые хороводы, куда мертвые вовлекают живых, гримасничающие черепа <...>, леденящие кровь картины тления» — вот основные сюжеты «Пляски смерти» в живописи XIV–XV веков<sup>232</sup>. Олицетворяя бренность жизни, суетность и тщетность человеческих стремлений (*vanitas vanitatum, et omnia vanitas*<sup>233</sup>), подобные картины напоминали о том, что смерть неизбежна, внезапна и не разбирает знатности и возраста.

В литературе стилистические и тематические черты будущей «Пляски смерти» сформировались ещё раньше, чем в живописи: в покаянной литературе

<sup>230</sup> Distler H. [Nachwort] // *Distler H. Totentanz: Partitur*. – Kassel, 1993. – S. 38.

<sup>231</sup> См.: *Нессельштраус Ц. Г.* «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // *Культура Возрождения и средние века*. [Электронный ресурс]. – М., 1993. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/d/Dance\\_macabre.html](http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html).

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas* (лат.) – «суета сует, и всё – суета».

под влиянием проповедей францисканского и доминиканского монашества, в анонимной «Легенде о трех живых и трех мертвецах» XII века, поэме «Я умру» XIII века<sup>234</sup>.

Тема смерти лейтмотивом пронизывает западноевропейскую литературу 2-й половины XIV–XV веков. Она появляется в произведениях самых разных жанров и направлений — от «Триумфов» Франческо Петрарки и «Богемского землепашца» Иоганна фон Зааца, до проповедей Савонаролы и «Корабля дураков» Себастиана Бранта, от стихов Эсташа Дешана до «Зеркала смерти» Пьера Шатлена и поэзии Франсуа Вийона<sup>235</sup>. Одни из первых, дошедших до нас музыкальных сочинений на этот сюжет — «Немецкие изречения о жизни и смерти» Леонарда Лехнера (1606), «Маттазин<sup>236</sup> или пляска смерти» Августа Нёрмигера (1598) и «Самая прекрасная песня о смерти» Марии Жозефы Барбары Брogerин (1730).

Причиной всплеска интереса к теме смерти стали бедствия, обрушившиеся в XIV веке на Европу: голод, нищета, Столетняя война и особенно эпидемия чумы (1348–1350), от которой полностью вымирали деревни, города и княжества. Социальные потрясения, катастрофы и невозможность повлиять на ход событий, ввергли людей в неконтролируемый ужас и страх, который нашёл выход в многочисленных произведениях искусства. Российский социолог С. Кара-Мурза в книге «Манипуляция сознанием» отмечает, что в XV веке ощущение страха бытия в Европе достигает апогея: «Это видно уже по тому, что в изобразительном искусстве центральное место занимают смерть и дьявол. Представление о них утрачивает

<sup>234</sup> См.: *Реутин М. Ю.* Пляска смерти // Словарь средневековой культуры. [Электронный ресурс]. – М., 2003. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/d/Dance\\_macabre.html](http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html).

<sup>235</sup> См.: *Нессельштраус Ц. Г.* «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. [Электронный ресурс]. – М., 1993. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/d/Dance\\_macabre.html](http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html).

<sup>236</sup> Маттачино (ит. – *Mattacino*, нем. – *Mattasin*) – персонаж комедии дель арте. Маттачино – шут, весельчак, паяц, жонглёр, неизменными атрибутами которого были красные башмаки, маска с длинным крюкообразным носом, колпак с разноцветными перьями или в форме двух рогов (дьявольский символ) и длинный ремень в руках.

связь с реальностью и становится особым продуктом ума и чувства, продуктом культуры»<sup>237</sup>.

Художники эпохи романтизма, с его интересом ко всему загадочному и неведомому, вновь обращаются к жанру «Пляски смерти»: среди них Макс Слефогт («Пляска смерти»), Альфред Реттель («Триумф смерти»). В литературе это Генрих Гёте (баллада «Танец смерти»), Шарль Бодлер («Пляска смерти»). В музыкальных произведениях этого периода — симфонических поэмах Камиля Сен-Санса («Пляска смерти») и Модеста Мусоргского («Ночь на Лысой горе»), в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза — смерть приобретает даже некую отрицательную инфернальную привлекательность.

XX век с его глобальными катаклизмами и мировыми потрясениями породил большое количество произведений, связанных с темой смерти. Среди них балет Франка Мартена «Пляска смерти в Базеле», опера Дьёрдя Лигети «Великий Мертвец», оратория Артура Онеггера «Пляска мертвецов».

Замысел «Пляски смерти» возник у Дистлера в Любеке, где тогда жил и работал композитор. Там, в церкви св. Марии<sup>238</sup> находилась знаменитая «Пляска смерти» кисти любекского художника Бернта Нотке (Bernt Notke)<sup>239</sup>. Огромное тридцатиметровое полотно в одной из капелл церкви было написано в 1463 году в память о жертвах чумы<sup>240</sup>. С веками картина обветшала, и в 1701 году была создана копия.

В ходе разрушительной бомбардировки Любека в годы Второй мировой войны вместе с церковью св. Марии погиб и шедевр Нотке. Но остались чёрно-белые фотографии, на которых запечатлены двадцать четыре фигуры. В нисходящем по социальному статусу порядке были изображены

---

<sup>237</sup> *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием. – М., 2011. – С. 152.

<sup>238</sup> В этой церкви, в своё время, служили Дитрих Букстехуде, Франц Тундер.

<sup>239</sup> Бернт Нотке (ок. 1435–1509) – немецкий художник, скульптор и декоратор. Родился в городе Лассан, в Померании. Обучался в Турне, в мастерской Паскье Гренье. Работал в Нидерландах, Норвегии, Дании, Эстонии, Германии. Последние двадцать лет жизни служил монетарием.

<sup>240</sup> Позже Нотке воссоздал этот же сюжет в церкви св. Николая в Таллине. После Второй мировой войны сохранился фрагмент картины.

представители духовенства, вельможи и простые люди: Папа, кайзер, королева, король, кардинал, патриарх, архиепископ, герцог, епископ, граф, аббат, рыцарь, юрист, хормейстер, врач, дворянин, дама, купец, монахиня, калека, повар, крестьянин и женщина с ребёнком. «Перемежаясь с фигурами смерти, они держатся рука за руку и образуют вереницу, которая корчится и пляшет под звуки флейты<sup>241</sup>, на которой играет смерть»<sup>242</sup>. Безусловно, композитор знал эту картину<sup>243</sup>: некоторые персонажи, задействованные в его «Пляске смерти», совпадают с изображенными на картине, а флейта, на которой музицирует Смерть, отражена во флейтовом наигрыше.

Основным же стимулом к созданию «Пляски смерти» послужило произведение Леонарда Лехнера<sup>244</sup> «Немецкие изречения о жизни и смерти» для четырёхголосного смешанного хора *a`cappella*, которое Дистлер исполнил с Вокально-исполнительским союзом в ноябре 1932 года в одной из музыкальных вечеров церкви св. Якова. Это сочинение эпохи позднего Возрождения появилось в год смерти Лехнера (1606) и стало его последним творением. Как и большая часть наследия композитора, «Немецкие изречения» написаны в популярном в то время в Германии жанре немецкой многоголосной песни. Сочинение состоит из пятнадцати кратких частей в мотетной форме. Лехнер соединяет в нём хоровую декламацию с имитационностью нидерландского полифонического письма<sup>245</sup> и типичной немецкой мелодикой.

<sup>241</sup> В числе музыкальных атрибутов смерти были не только флейты, но и другие инструменты - волынки, бубны, барабаны, трубы, треугольники, лютни, скрипки и даже фисгармонии. Среди немзыкальных «аксессуаров» в руки смерти вкладывались песочные часы, кирки, косы, лопаты.

<sup>242</sup> См.: *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Пляска смерти // Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/bep/215.htm>.

<sup>243</sup> Дистлер поддерживал творческий контакт с органистом церкви св. Марии Вальтером Крафтом. В этой же церкви не раз звучали его произведения.

<sup>244</sup> Леонард Лехнер (1553–1606) – композитор, певец и капельмейстер 2-й половины XVI века. Музыкальный путь начал с должности певчего в южно-тирольском церковном хоре, затем служил в Баварской придворной капелле мальчиков под руководством Орландо Лассо и Вюртембергской придворной капелле. В 1589 году Лехнер стал придворным композитором, а в 1594 году и капельмейстером Штутгартской придворной капеллы, где работал вплоть до самой смерти. Автор одних из первых немецкоязычных Страстей (1593), он ещё при жизни получил признание и прославился. Значительная часть его произведений безвозвратно утеряна, а остальное наследие вскоре после смерти было забыто.

<sup>245</sup> Напомним, что Лехнер учился у Лассо.

Текстовая же основа произведения взята композитором из назидательной поэзии неизвестного автора.

Поражённый «Немецкими изречениями», Дистлер приступает к работе над собственным сочинением на тему жизни и смерти. Композитор подчеркивает, что во многом — количестве частей и их продолжительности, выборе регистров и диапазоне партий, наконец, в обращении к поучительной поэзии XVII века — он опирается на «Немецкие изречения» Лехнера. В послесловии к своему циклу, композитор называет произведение Лехнера «самой гениальной “Пляской смерти”, когда-либо существовавшей в музыкальной истории»<sup>246</sup>.

Сохраняя ориентир на «Немецкие изречения», Дистлер всё же расширяет жанровые рамки своего сочинения. У него «Пляска смерти» — программное произведение, органично сочетающее три взаимодополняющих пласта: хоровое пение, нотированную декламацию поэтического текста и инструментальные эпизоды. Основу диалога Смерти и её жертв составили фрагментарно сохранившиеся строфы на нижненемецком наречии, сопровождавшие «Пляску смерти» Нотке. Текст хоров взят композитором из сборника «Херувимский странник» немецкого философа, поэта-мистика и богослова Ангелуса Силезиуса<sup>247</sup>. Это главное сочинение Силезиуса представляет собой синтез богословской мистики и философии, выраженный в стихотворной форме<sup>248</sup>.

Дистлер неслучайно обратился именно к этому опусу: мистицизм и таинственность всегда привлекали композитора, что наиболее явственно проявилось в его духовной музыке, а образный строй «Херувимского странника» оказался особенно созвучным замыслу его «Пляски смерти».

<sup>246</sup> *Distler H. [Nachwort] // Distler H. Totentanz: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 37.*

<sup>247</sup> Ангел Силезский (настоящее имя – Йоханнес Шефлер, Johannes Scheffler) (1624–1677) – немецкий философ, врач, поэт-мистик. С 1649 по 1654 гг. служил лейб-медиком герцога Виттенбергского и Эльского Сильвия Нимрода, с 1654 по 1663 гг. был придворным медиком императорского двора в Вене, где увлёкся мистикой. Лютеранин по вероисповеданию, в 1653 году Силезиус перешёл в католичество. В 1661 году вступил в орден францисканцев и был посвящён в священнический сан.

<sup>248</sup> Главным образом в форме монодистиха – двустрочника, написанного alexandрийским стихом.

Об этом сочинении Силезиуса в статье «О духе новой Евангелической церковной музыки» Дистлер писал так: «Несомненно, в нашей новой музыке присутствует мистически-медитативная черта. Процесс развития этой области абсолютно однозначен. Пожалуй, данное явление проще всего раскрыть через следующее сравнение: обратимся к гномической поэзии (от слова «гнома» — греч «γῶμη», лат. «sententia» — «изречение» — В. Л.) «Херувимский странник» Ангелуса Силезиуса. Здесь Бог и мир вошли в его собственное “я”. Поразительно, в какой степени поэту удалось в коротких изречениях, в двустрочии, соединить в утонченном личностном переживании Божественное Откровение и события мирового масштаба. Неудивительно, что современная музыка до сих пор часто обращается к мудрым изречениям Ангелуса Силезиуса»<sup>249</sup>.

Структура всех четырнадцати частей «Пляски» одинакова и выстроена следующим образом: хор – диалог – постлюдия. Тексты хоров — ёмкие, нравоучительные афоризмы. Музыка хоров, так же как и текст, соединяет «Божественное Откровение, события мирового масштаба» и «утончённое личностное переживание». В диалогах, напротив, происходит «взрыв» эмоций: оправдывающимся и взывающим к справедливости людям противостоит неминуемый безжалостный приговор обличающей их Смерти<sup>250</sup>.

Все диалоги заканчиваются воззванием Смерти к очередной жертве (например, «Епископ, стой, станцуй теперь и ты!», «Красавица, тоскую по тебе!», «Моряк, пришло и твоё время!»), после чего, в завершении каждой части появляется флейтовая постлюдия<sup>251</sup> (**пример 20**). Тоскливая мелодия песни символизирует окончание жизненного пути человека.

<sup>249</sup> Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 57.

<sup>250</sup> Перевод диалогов и текстов хоров см. в Приложении III.

<sup>251</sup> В аудиозаписи произведения, в исполнении камерного хора Дортмундского университета под управлением Вилли Гундлаха (Willi Gundlach), использована блокфлейта: это в наибольшей степени соответствует инструментарию Средневековых мистерий и подчеркивает архаический характер мелодии.



**Пример 20.** «Пляска смерти»  
Флейтовая мелодия (тема)

Из 24-х персонажей картины Нотке Дистлер оставил двенадцать: это Кайзер, Епископ, Дворянин, Врач, Купец, Ландскнехт, Моряк, Праведник, Крестьянин, Девушка, Старик и Ребёнок. Обращаясь к каждому поочерёдно, Смерть для каждого находит свои слова. Одних она успокаивает, говоря о том, что их время пришло, и им воздастся по деяниям (например, в диалоге со Стариком, Праведником); других же она порицает — Кайзера упрекает в тщеславии, Епископа — в гордости и высокомерии, Врача обвиняет в безразличии к бедным и больным, в хвастовстве сомнительными достижениями<sup>252</sup>. Кто-то встречает смерть спокойно и с достоинством, кто-то оправдывается и умоляет о пощаде. В диалогах сосредоточен весь драматизм.

Романтики, создавшие большое число оркестровых произведений на эту тему, сочетали красочное изображение нечистой силы с танцевальностью<sup>253</sup>. В сочинениях Сен-Санса (симфоническая поэма «Пляска смерти»), Листа (симфонический парафраз «Пляска смерти»), Онеггера (оратория «Пляска мёртвых»), продолживших романтическую традицию, для подражания разгульному веселью ночных шабашей использовался весь спектр оркестровых средств. Дистлер же в своём сочинении не стремится к звукоподражанию и вообще уходит от романтической трактовки сюжета, возрождая дух средневековой мистерии.

<sup>252</sup> Здесь возникает параллель с циклом Мусоргского «Песни и пляски смерти».

<sup>253</sup> В таких произведениях часто используется средневековая секвенция *Dies irae*.

Все эмоции, душевные переживания людей сконцентрированы в диалогах, а музыке отведена роль своеобразного философского обобщения. В «Пляске смерти» Дистлер концентрируется на сфере таинственного и неизведанного — страхе людей перед всемогущей Смертью. При этом танцевальность отходит на второй план, появляясь лишь в вариациях на незатейливую флейтовую мелодию.

Как отмечает композитор, ориентируясь на сущность поэзии Силезиуса, в музыке хоров он сознательно отказался от разработки тем, используя вместо неё принцип контрастного противопоставления. Отсюда — «острые контрасты, мгновенная передача эмоционального состояния, ёмкая, афористичная краткость»<sup>254</sup>. Хоры действительно предельно лаконичны. Как и во многих своих хоровых сочинениях, здесь Дистлер широко применяет полифоническую технику. Так, он обращается к канонам, свободным имитациям; часто задействует комплементарную ритмику, использует фактурные элементы органума (главным образом, параллельного) (**пример 21**).

Каденции, как правило, завершаются мажорным трезвучием, либо трезвучием без терции или октавным унисоном, что придаёт им архаический оттенок. Исключительный случай — двенадцатый хор «Коль тяготишься ты земным житьём-бытьём» (**пример 22**), заключительная гармония которого — квинтаккорд с наложенной квартой<sup>255</sup> (т. 9). Композитор использует разные варианты каденций: VII<sub>6</sub> – I<sub>6</sub> (хор № 7), VII – I (хор № 6), плагальные (хоры № 10, № 11) или, имеющие фригийскую окраску, bII<sub>7</sub><sup>-5</sup> – I (хор № 5, № 8). При этом «старинные» гармонии нередко чередуются с созвучиями XX века. В завершении четвёртого хора «О, грешник, погляди на бранные дела» вновь возникает мелодико-гармонический оборот из «Истории Рождества» и Хоральных страстей (тт. 10-13) (**пример 23**).

<sup>254</sup> *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H. Totentanz: Partitur.* – Kassel, 1993. – S. 37.

<sup>255</sup> Нетерцовые созвучия, кварто-квинтовые аккорды являются важной фонической краской, использованной композитором.

## Пример 21. «Пляска смерти»

## Хор № 2 «Отмирный человек на время сотворён...»

Gemessen schreitend  $\text{♩} = 88$  Zögern

frei!

*mp* Mensch, die Fi - gur der Welt ver - ge - het mit der

*mp* Mensch, die Fi gur der Welt ver - ge - het mit der

*mp* Mensch, die Fi - gur der Welt ver - ge - het mit der

Rasch

5  $\text{♩} = 104$

Was trotz'st du dann so viel, was trotz'st du dann so viel, so viel,

Zeit. Was trotz'st du dann so viel, was trotz'st du dann so viel, so

Zeit. Was trotz'st du dann, was

Zeit. Was trotz'st du dann was

8 **Zeitmaß I**

so viel, was trotz'st du dann auf ih - re Herr - lich - keit?

viel, so viel, was trotz'st du dann auf ih - re Herr - lich - keit? *mp* Mensch, die Fi

trotz'st du dann, was trotz'st du dann auf ih - re Herr lich - keit? *mp* Mensch, die Fi

trotz'st du dann was trotz'st du dann auf ih - re Herr - lich - keit? Mensch, die Fi -

## Пример 21 (продолжение).

11 *Zögern*

frei!  
3 3 3

gur der Welt ver - ge - het mit der

gur der Welt ver - ge - het mit - der

gur der Welt ver - ge - het mit der

3 3 3

15 *Noch zurückhaltender als zu Anfang* *Zögern*  
*sehr zart und mit Ausdruck!*  
*p* 84

Mensch, die Fi - gur der Welt ver - ge - het mit der Zeit.

Zeit.

Zeit.

Zeit.

Пример 22. «Пляска смерти»  
 Хор № 12 «Коль тяготишься ты...» (тт. 8-9)

8 *Zögern*

Nun der E - wig - keit!

Nun der E - wig - keit!

keit!

Nun der E - wig - keit!

**Пример 23.** «Пляска смерти»

Хор № 4 «О, грешник, погляди на бранные дела...» (тт. 10-13)

10 Zögern

Keit! Du würdst nichts Böses, nichts Böses tun! -

Keit! Du würdst nichts Böses, nichts Böses tun! -

Keit! Du würdst nichts Böses, nichts Böses tun! -

Органый пункт — один из любимых приемов композитора — гармонично вплетается в имитационную фактуру хоров. Он выполняет различные функции. Это может быть функция заключения, коды — например, тройной органый пункт в конце второго хора (см. **пример 21**) и двойной — в первом хоре «Раздай своё добро и не бери назад» (**пример 24**), на фоне которых в верхних голосах образуются диатонические мелодии. Такая фактура напоминает свободный или мелизматический органум. Органый пункт может выступать и в качестве конструктивного формообразующего элемента: например, вся форма тринадцатого хора — «Хоть на земле душа почти и не видна» — строится на основе двойного органного пункта в басах.

Во всех хорах присутствует излюбленный Дистлером переменный метр, который является отличительной чертой стиля композитора. На стыке разделов часто появляется смена мензуры (см. хоры № 2, № 8, № 14).

**Пример 24.** «Пляска смерти»  
Хор № 1 «Раздай своё добро и не бери назад...» (тт. 18-20)

18  $\text{♩} = 92$  Noch fließender als vorher, doch immer ruhig Zögern

*p*  
kömmst! Im Him-mel ist der Tag

kömmst!

8 kömmst!

*mp*  
Im Ab-grund ist die

Согласно жанровым канонам, основную смысловую нагрузку несёт текст. Но всё же, музыка здесь не находится в полном подчинении тексту. Композитор обильно использует в конце фраз широкие внутрислоговые распевы, что очень типично для его хорового стиля в целом. Кроме этого, следуя за словом, Дистлер сохраняет деление на стихотворные строки, в то же время, вторгаясь в текст, по своему усмотрению выстраивает музыкальную форму через повторение строк, фраз и отдельных словосочетаний.

Так, во втором хоре (см. **пример 21**) музыка точно соответствует содержанию монодистиха, контрастно оттеняя «тематизм» строк текста: «Отмирный человек на время сотворён. Что ж бренной красотой ты так заворожён?». Первую строку композитор даёт в виде quasi-параллельного органума. Вторая строка основана на игривой танцевальной мелодии. Вслед за ней вновь проводится музыкальный материал первой строки в изменённом варианте. Таким образом, композитор создаёт на основе двух строк трехчастную форму. В четырнадцатом хоре — «Душа, что создана для вечности одной» — вся средняя часть строится на многократном повторе фразы «Покоя не найдёт средь суеты земной».

В двенадцати флейтовых постлюдиях-вариациях Дистлер свободно обращается с материалом, используя разнообразные способы варьирования: метроритмический, фактурно-мелодический, тональный. Встречаются также и остигатные структуры, когда вычленяемая из мелодии фраза просто повторяется. Так, самая короткая вариация — вторая — сводится к элементарному повтору двух последних тактов мелодии. В десятой вариации (**пример 25**), символизирующей смерть молодой девушки, танцевальность и вариационность достигает максимума: появляется прихотливый изменчивый ритм, переменный размер. Кроме того, вариация выделяется тонально — основная тональность a-moll сменяется самой далёкой тональностью в цикле — fis-moll.

**Пример 25.** «Пляска смерти»  
Флейтовая постлюдия-вариация № 10

Lebhafter Tanz. Rasche Achtel (♩=168)

Таким образом, «Пляска смерти» — это сплав ненотированной декламации поэтического текста, хорового пения и инструментальных вариаций, то есть синтетический жанр, возрождающий традицию средневековых мистерий. В произведении естественно сочетаются строгость, аскетичность используемых средств и высокий уровень экспрессии. Обратившись к средневековой модели, преломив её сквозь призму композиторского мышления XX века, Дистлер находится в русле неоклассицизма и сознательно отказывается от романтического воплощения этого жанра.

В послесловии к сочинению Дистлер даёт рекомендации по исполнению. Он пишет, что произведение можно не только исполнять в церкви, но и просто читать текст во время проповеди, так как это «соответствует строгим рамкам богослужения»<sup>256</sup>. Композитор имеет в виду и тексты хоров и тексты диалогов — они могут читаться как вместе, так и отдельно друг от друга. Перестановку хоров и сцен местами в концертном исполнении Дистлер считает недопустимой, даже если это «более-менее удачный выбор»<sup>257</sup>. Транспозицию он тоже не одобряет, объясняя низкую tessitura голосов и выбор тональностей соответствием образному содержанию. Так, в этом комментарии парадоксально соединяются характерная для Средневековья и Возрождения вариантность исполнения и присущая XX веку композиторская строгость и бескомпромиссность<sup>258</sup>.

Спустя годы интерес к произведению не угас. Причём кроме традиционных исполнений произведения существуют интерпретации с применением современных технологий. Так, в ноябре 2007 года в католической церкви Бойхена (Beuchen) состоялось мультимедийное исполнение «Пляски смерти». Помимо предусмотренного автором состава — хора, чтецов и флейты — костюмированное действие сопровождалось танцем и панорамным видеорядом средневековых фресок. Современное прочтение и свежие идеи вдохнули новую жизнь в произведение, заговорившее языком XXI века.

Мотет на День Реформации **«Пробудись, немецкое Царство»** («Wach auf, du deutsches Reich») op. 12/3 написан на старинный текст XVI века эпохи движения реформации. Изначально мотет имел заголовок по первой строке начальной строфы «Великий Боже» («O Gott in deiner Majestät»), но при публикации издательство предложило композитору взять в качестве заголовка более броскую первую строку из шестой строфы. Такое решение имело негативные последствия: в содержании мотета был найден политический

<sup>256</sup> Distler H. [Nachwort] // Distler H. Totentanz: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 37.

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> Лопанцева В. А. Хоровой цикл Хуго Дистлера «Пляска смерти» // Музыкаведение. – 2012. – № 7. – С. 44.



подтекст, а в его названии — вызов. Последовали традиционные методы борьбы с неудобными — обвинения и едкая критика произведения. В октябре 1934 года мотет был исполнен на Фестивале немецкой церковной музыки в Берлине (названия в программе не было, только пометка «Хоральный мотет») и в церкви св. Фомы в ноябре. С авторским же названием — «Великий Боже» — мотет вышел только в 1993 году.

О рождественском мотете **«Воспоём бодро и весело!»** («Singet frisch und wohlgemut») op. 12/4 Дистлер писал так: «Только что появились два моих мотета из большого сборника “Духовная хоровая музыка”: мотет на День Реформации и чудесный, технически невероятно лёгкий, Рождественский мотет. Он <...> сразу выйдет массовым тиражом в приложении к журналу “Musik und Kirche”»<sup>259</sup>. Несмотря на то, что некоторые критики упрекали композитора в чрезмерном увлечении в мотете октавными дублировками и называли его композиционную технику «граничащей с манерностью», произведение имело большой резонанс и вскоре закрепилось в церковном репертуаре<sup>260</sup>.

Предыстория создания мотета **«В миру будете иметь страх»** («In der Welt habt ihr Angst») op. 12/7 трагична. 15 марта 1936 года покончила жизнь самоубийством тёща Дистлера — Мариа Тиенхаус (Maria Thienhaus). Это событие явилось для композитора большим потрясением. Получив трагическое известие, он сразу же начал писать музыку. Мотет посвящён памяти Марии и впервые прозвучал на церемонии погребения. Бернд Штегман<sup>261</sup> (Bernd Stegmann) считает экзальтированные скачки, протяжённую мелизматику и многочисленные артикулированные повторения звуков в мотете не только музыкальным выражением смысла текста, но и проявлением реального страха

<sup>259</sup> Из письма к Эриху Тиенхаусу. Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 143.

<sup>260</sup> Ibid.

<sup>261</sup> Бернд Штегман (\*1952) – органист, симфонический дирижёр. С 1977 по 1985 – органист и кантор церкви св. Павла в Берлине и художественный руководитель Берлинского Баховского общества. С 1986 года – профессор кафедры хорового и оркестрового дирижирования Высшей школы церковной музыки в Хайдельберге, руководитель и дирижёр Берлинского вокального ансамбля.

самого композитора, его нервозности<sup>262</sup>. Безусловно, индивидуальные качества художника, его личные переживания в определённой степени влияют на творческое мышление, но в данном случае позволим себе не согласиться с мнением Штегмана. Перечисленные им особенности музыкальной ткани мотета являются типичными для стиля Дистлера в целом.

Грузник связывает со смертью Марии Тиенхаус также и появление мотета **«Я желал бы быть у домашнего очага»**<sup>263</sup> («Ich wollt, daß ich daheim wär») op. 12/5. Людeman, однако, опровергает это мнение. Он утверждает, что мотет был создан ещё в 1935 году и впервые прозвучал в октябре этого же года на фестивале Музыкальные дни Касселя, а, следовательно, его появление имеет другие предпосылки<sup>264</sup>.

Мотет на День поминовения усопших **«Пробудитесь, взывает к нам голос»** («Wachet auf, ruft uns die Stimme») op. 12/6 появился в конце июня 1935 года. Мотет создавался для фестиваля Музыкальные дни Касселя, в рамках которого 13 октября того же года и состоялась его премьера. Осталась программа к концерту с аннотацией к мотету, написанной, по предположению Людемана, самим композитором: «Первая часть — большая хоральная фантазия, начальный раздел которого полностью строится на фанфарах “Wachet auf”. Вторая часть — бицинии двух сопрано, к которым затем присоединяется пятиголосный хор-эхо. Последняя строфа — фугато, где в первом разделе — у баса и тенора — *cantus firmus*, во втором — сначала возникают парные удвоения, производящие впечатление двуххорности, затем через все голоса секвенционно проходят имитации и, наконец, оба сопрано завершают хорал <...>»<sup>265</sup>.

<sup>262</sup> Stegmann B. Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distler's Geistliche Chormusik op.12 // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2. – Lübeck, 1999. – S. 36.

<sup>263</sup> Grusnick B. Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 9.

<sup>264</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 146.

<sup>265</sup> Ibid. – S. 145.

«Духовную хоровую музыку» завершают мотеты **«Верно и всякого принятия достойно»** («Das ist je gewißlich wahr») op. 12/8 и **«Поистине, он нёс нашу боль»** («Fürwahr, er trug unsere Krankheit») op. 12/9.

Эти мотеты композитор сочинял как обрамляющие хоры для крупного произведения — **«Страстей по Иоанну»**. Летом 1937 года Дистлер гостил в Швеции у своего друга — пастора Ингвара Залина. Там у него возникла мысль о создании сочинения для хора а`cappella на текст из Евангелия по Иоанну. В Швеции появился Пролог — небольшой мотет «Господь, я не достоин» («Ach Herr, ich bin nicht wert») (позже опубликован отдельно, без номера опуса).

Сочинение «Страстей» доставляло композитору огромное моральное удовлетворение, и после возвращения в Штутгарт, несмотря на цейтнот, он с увлечением продолжил работу. Сначала Дистлер планировал создать четырёхголосное произведение а`cappella, состоящее из 22-х хоров и хоралов и одноголосной партии Рассказчика. Предполагалось, что девять номеров будут свободными, не связанными с протестантским хоралом, мотетами на тексты из Евангелия; остальные — хоры-turbä. Но потом композитор решил включить в произведение не только turbä, но и шесть обрамляющих мотетов с заново переписанным прологом «Господь, я не достоин». К каждому мотету композитор также планировал написать хорал<sup>266</sup>.

В архиве композитора сохранились два варианта мотета «Поистине, он нёс нашу боль», один из которых соответствует опубликованному, но без заключительного, присутствующего в напечатанном варианте, хорала «Невинный Агнец вот идёт» («Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld»). Так как страницы манускрипта не пронумерованы и нет даты, время завершения мотета неизвестно. Второй сохранившийся вариант имеет ряд отличий. Изучив детали процесса создания мотета, Людeman пришёл к выводу, что второй его вариант является более ранней версией (январь 1938 года)<sup>267</sup>.

<sup>266</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 235.

<sup>267</sup> Ibid.

Позже, после временного перерыва, Дистлер возвратился к первому варианту мотета, заново переработал его и добавил заключительную гармонизацию хорала «Невинный Агнец вот идёт». Поскольку над нотным текстом неразборчиво стоит надпись «Вступительный хор», Людеман полагает, что мотет «Поистине, он нёс нашу боль» композитор хотел поместить как вступительный хор, а мотет «Верно и всякого принятия достойно» собирался включить в опус в качестве заключительного хора<sup>268</sup>.

К мотету «Верно и всякого принятия достойно» осталось несколько набросков. В опубликованном мотете отражена малая часть чернового варианта, большая же часть — другой музыкальный материал. Полностью сохранился заключительный хорал к этому мотету — «Слава тебе, Христос» («Ehre sei dir, Christe»). Так как, опять же, дата создания отсутствует, определить, когда композитор закончил работать над произведением — сложно. Исследователи творчества Дистлера ориентируются на дату открытки, которую он послал своей жене, возвращаясь с отдыха в Альбеке (Ahlbeck) осенью 1941 года. В ней композитор с иронией пишет об окончании работы над мотетом: «Под прямо-таки инфермальную радиомузыку вокзала Ducherower, где я сейчас нахожусь, доделал корректировку мотета “Верно и всякого принятия достойно” <...>. Чтобы абстрагироваться от этого адского внешнего мира и услышать внутренний, нужно закрыть оба уха»<sup>269</sup>.

О «Страстях по Иоанну» Дистлер писал так: «Работа над этим сочинением меня очень утешает. Сейчас я понимаю, что занятие церковной музыкой — это счастье. Той церковной музыкой, через которую слово Бога отражается во мне, в которой есть для меня и буря, и покой»<sup>270</sup>. Это искреннее, идущее от сердца признание композитора, созвучно лютеровским идеям.

Вместе с тем Дистлер считал сочинение «Страстей» очень «несвоевременным» проектом: «<...> Кажется, я утратил всякую связь с

<sup>268</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 231.

<sup>269</sup> *Ibid.* – S. 297.

<sup>270</sup> *Ibid.* – S. 228-229.

церковью; и то, что я пишу это произведение, происходит из личного побуждения; это присущая мне форма (в том числе и со стилистической точки зрения!) выражать себя в области веры, говорить то, что я чувствую, отчего я страдаю и чему радуюсь. Таким образом, я полагаю, что смогу сказать нечто существенное именно с этой — абсолютно личной — позиции, в том числе и тем, кому этот вид религиозного восприятия чужд. Я несколько лет не писал церковной музыки вообще, и она таковой, собственно говоря, не является. Но она — сообразная мне попытка найти Бога во всем том грандиозном и тяжком, что происходит вокруг нас»<sup>271</sup>. Духовная музыка не вписывалась в образ идеального общества фашистской Германии и, работая над произведением, композитор не избежал давления власти. В результате, последовав «совету высших инстанций», Дистлер отложил сочинение — это могло навредить как его профессиональной деятельности, так и ему лично<sup>272</sup>.

В 1941 году Дистлер всё же возвращается к работе над «Страстями». Он планирует завершить их в первой четверти года и уже осенью исполнить на фестивале Дни церковной музыки в Гамбурге<sup>273</sup>. Воплотить этот масштабный замысел композитору не удалось. Кроме упомянутых изменений, он создал два варианта хора-turbä «Иисус из Назарета» («Jesum von Nazareth») и «Если бы он не был преступником» («Wäre dieser nicht ein Übeltäter»), наброски которых хранятся в архиве композитора. Существует также четырёхголосная гармонизация хорала «Отче наш в Царствии Небесном» («Vater unser im Himmelreich») на текст «Иисус Христос, человек и Бог» («Herr Jesu Chris, wahr Mensch und Gott»). Поскольку она сочинена в марте-апреле того же года и стилистически близка «Страстям», Людеман считает, что, скорее всего, эту обработку Дистлер тоже собирался включить в произведение<sup>274</sup>.

<sup>271</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 236.

<sup>272</sup> *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 30.

<sup>273</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 288.

<sup>274</sup> *Ibid.* – S. 294.

9 июля 1941 года в Берлинской высшей школе музыки мотеты были впервые исполнены студенческим хором под руководством Теодора Якоби (Theodor Jakobi) как отдельные произведения. Позже оба мотета вошли в сборник «Духовная хоровая музыка», а в 1942 году были напечатаны.

Во время возникшей в работе над «Страстями» вынужденной паузы Дистлер создал ряд хоровых произведений. Среди них: Литургические песни на староевангельские Kyrie и Gloria (Liturgischen Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen) op. 13, заказанные главой Общества Евангелических церковных хоров Германии Кристардом Маренхольцем, и Духовные концерты op. 17 — цикл из трёх концертов для высокого голоса и органа/клавесина.

Таким образом, жанры духовной хоровой музыки, в которых писал Дистлер, относятся к эпохе Возрождения. Особенно это заметно в крупных произведениях — таких, как «Пляска смерти», «История Рождества», Хоральные страсти. Фактурные особенности, формы отдельных частей и некоторые композиционные приёмы и даже способ записи (хоральная нотация, мензуральные тактовые черты) также отсылают к эпохе Возрождения. В то же время композитор использует интервалы-символы (в Хоральных страстях), однако это не система риторических фигур, сложившаяся в эпоху Барокко. Ещё одной характерной чертой духовной хоровой музыки Дистлера является вариантность исполнения, обозначенная самим композитором в указаниях к произведениям. При этом, оставляя на выбор исполнителя определённые моменты (например, число и последовательность частей, состав исполнителей, наличие солистов), в некоторых случаях он требует максимально точного следования тексту.

## **2.2. Светские опусы: кантаты, хоровые циклы;**

### ***«Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»***

Одно из первых сочинений композитора на светский текст — **Три песни** для низкого женского голоса и фортепиано на стихотворения Пауля Брокхауса (1931). Песни появились в год вступления Дистлера в должность органиста

церкви св. Якова — летом 1931 года. Брокхаус, уже соприкасавшийся с Дистлером в работе над «Лютер-кантатой» (1931), предложил молодому композитору написать песни на его стихи и опубликовать их в ежегоднике «Der Wagen». Дистлер принял предложение, выбрал три стихотворения Брокхауса и сочинил к ним музыку. Песни были напечатаны в приложении к ежегоднику 1932 года, а в 1967 году, стараниями Грузника, вышли отдельным изданием<sup>275</sup>.

В апреле 1934 года Любекский театр заказал Дистлеру сценическую кантату «Вечная Германия» («Ewiges Deutschland») на избранные стихотворения Вольфганга Брокмайера (1934). Кантата написана в синтетическом, близком к оратории, жанре, объединяющем музыку, танец и слово. Она предназначена для хора *a`cappella*, оркестра, четырёх чтецов, декламационного хора и танцевальной группы<sup>276</sup>. Масштабное произведение включает в себя 36 номеров. Семнадцать из них — музыкальные номера: хоры, аккомпанемент к танцам и сопровождение к декламации. Остальные номера идут без музыки: это декламация текста чтецами и хором. Сочинение сохранилось не полностью (в виде рукописного черновика) и хранится в архиве композитора. Фрагменты партитуры частично написаны чужим почерком<sup>277</sup>. В кантате Дистлер пользуется автозаимствованием: увертюра сочинения в изменённом виде ещё раз появляется в финале; в № 23 композитором полностью задействована 2-я часть Маленькой сонаты *in C* для фортепиано (1928)<sup>278</sup>.

24 мая в театре состоялась премьера «Вечной Германии». Вследствие огромного состава в премьере участвовали 350 исполнителей. Действо сопровождалось декорациями, стилизованными под убранство готического

<sup>275</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 92.

<sup>276</sup> Людеман подчёркивает сходство «Вечной Германии» с другим заказным сочинением композитора – «Лютер-кантатой», написанной тремя годами ранее.

<sup>277</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 97.

<sup>278</sup> Людеман также полагает, что сохранившиеся в набросках – позже ставшие основой финала Концерта для клавишины и струнного оркестра ор. 14 – оркестровые вариации на тему песни «Эй, ты, бравый всадник» («Ei du feiner Reiter») тоже предназначались для одной из частей кантаты.

собора. Помимо простых слушателей на премьере присутствовали представители власти. В целом публика хорошо приняла постановку, событие широко освещалось в прессе<sup>279</sup>. Произведение, тем не менее, не было издано и больше никогда не исполнялось. Но материал кантаты не пропал даром — некоторые отрывки Дистлер использовал в переработанном виде в других сочинениях.

Светская кантата «**На природе**» («An die Natur») op. 9/1 для смешанного хора, сольного голоса (сопрано), струнного оркестра (струнного квартета или квинтета) и фортепиано/клавесина появилась в 1933 году. Предпосылки к созданию кантаты точно не известны (возможно, она написана по чьему-то заказу), текст (под псевдонимом Франц Байер, Franz Bayer) сочинил сам Дистлер<sup>280</sup>. Премьера состоялась 16 августа 1933 года на Первом национал-социалистическом музыкальном фестивале в Бад Пирмонте (Bad Pyrmont) в исполнении Бременского кафедрального хора под управлением Рихарда Лише (Richard Liesche).

Вскоре после окончания «Вечной Германии» была создана ещё одна светская кантата — «**Песнь о колоколе**» («Das Lied von der Glocke») op. 9/2 на стихи Фридриха Шиллера, заказанная Гамбургским радио к празднованию годовщины дня рождения поэта. Вначале Дистлер, в надежде на отказ, запросил в качестве гонорара неслыханную по тем временам для молодого композитора сумму в 1000 марок. Но радио неожиданно дало согласие, и Дистлер вынужден был заняться сочинением кантаты. Всё лето 1934 года он кропотливо трудился над масштабным 21-частным произведением, и к концу августа «Песнь о колоколе» была завершена.

Произведение написано для баритона, оркестра, двух фортепиано и четырёхголосного смешанного хора. Как и «Вечная Германия», кантата «Песнь

---

<sup>279</sup> Интересно, что за свою работу Дистлер гонорара не получил. Брокмайеру же заплатили 100 рейхсмарок. В интервью 1991 года Вальтраут с иронией заметила, что Брокмайер получил деньги «за своё появление на премьере». См. об этом: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 100.

<sup>280</sup> *Ibid.* – S. 93.



о колоколе» имеет ряд автозаимствований. Так, Симфония содержит материал Увертюры из «Вечной Германии» в заново инструментованном виде. Кроме того, тематизм Симфонии ритмически и интонационно близок темам некоторых предшествовавших произведений композитора: главной теме 1-й части Первого клавесинного концерта, теме Allegro из неоконченной Сонаты для скрипки и фортепиано, и теме фрагмента для клавесина и шести струнных<sup>281</sup>.

Кантата была исполнена 14 декабря 1934 года в студии Гамбургского радио, дирижировал Герхард Маасц (Gerhard Maasz)<sup>282</sup>. Повторно кантата прозвучала на фестивале хорового пения в Штутгарте более чем двадцать лет спустя — в 1956 году, в исполнении Бременского кафедрального хора под управлением Рихарда Лише. Опубликовано в 1956 году.

В последние годы пребывания в Любеке композитор познакомился с молодым поэтом Хайнцем Груновым (Heinz Grunow). Знакомство вылилось в плодотворное сотрудничество, результатом которого стал сборник **«Новая хоровая книга песен»** («Neues Chorliederbuch») op. 16 для смешанного хора a`cappella. Сборник состоит из восьми тетрадей, из них — первые семь написаны на стихи Грунова, восьмая — на стихи о. Абрахама из монастыря св. Клары<sup>283</sup> (Abraham a Sancta Clara), Валентина Ратгебера<sup>284</sup> (Valentin Rathgeber) и неизвестного поэта.

**«Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»** («Das Mörike-Chorliederbuch») op. 19 — сборник из 48 песен, созданный в 1939 году в Штутгартский период жизни композитора (1937–1940). Обращение к поэзии Эдуарда Мёрике<sup>285</sup> неслучайно: на протяжении своего жизненного пути композитор не раз

<sup>281</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 111.

<sup>282</sup> *Grusnick B.* Hugo Distler. – Lübeck, 1982. – S. 18.

<sup>283</sup> Абрахам Санта Клара (настоящее имя Иоганн Ульрих Мегерле, Johann Ulrich Megerle) (1644–1709) – немецкий проповедник, прозаик и сатирик.

<sup>284</sup> Валентин Ратгебер (1682–1750) – немецкий композитор, органист и хормейстер.

<sup>285</sup> Эдуард Мёрике (1804–1875) – немецкий прозаик, поэт. Более 25 лет служил викарием и пастором, совмещая церковную службу с литературной деятельностью. Автор множества стихов, сказок, новелл, двухтомного романа «Художник Нольтен» (1832), эпической поэмы «Идиллия Боденского озера» (1846), перевел на немецкий язык стихотворения античных поэтов.

соприкасался с творчеством поэта. Ещё в студенческие годы благодаря своему педагогу Герману Грабнеру Дистлер познакомился с песнями Хуго Вольфа для голоса и фортепиано на стихотворения Мёрике<sup>286</sup>. Грабнер очень интересовался творчеством Вольфа; себя он считал «закоренелым Вольфианцем», а самого Вольфа называл «гениальным соотечественником». Позже в сборнике «Церковный год» (1931), в мотете «Господь, ниспошли мне то, что мне повелеваешь» («Herr, schicke, was du wilt») Дистлер использовал текст одноимённого стихотворения Мёрике. А несколько лет спустя вместе со своим другом, певцом Паулем Гюммером, композитор исполнил песни Вольфа на стихи Мёрике во время курсов по хоровому дирижированию в Бад Болле (Bad Boll) (июль 1938 года)<sup>287</sup>.

Среди предпосылок, способствовавших появлению «Хоровой книги песен Эдуарда Мёрике», Людeman называет знакомство Дистлера с оперой П. Хиндемита «Художник Матис», в которой композитору открылись новые гармонические возможности простых аккордов. В письме к студенту Яну Бендеру, сомневавшемуся в целесообразности применения трезвучий в своих произведениях, композитор писал: «Почему Вы боитесь трезвучий? Они — серьёзно — самое современное достижение музыкальной техники. Только что я ездил слушать оперу «Художник Матис» — очень дорогостоящая, но в высшей степени показательная премьера; о ней я в случае необходимости расскажу подробно при встрече. Скажу только то, что музыка неожиданно проста, полна гроздей мажорных трезвучий, что, впрочем, самое прекрасное в современной музыке из того, что я знаю. Моё мнение, о котором я говорил Вам ранее относительно новых выразительных возможностей трезвучия, ещё более окрепло. Конечно, оно должно по-новому завораживать, выходя за рамки функциональности»<sup>288</sup>. Неудивительно, что в «Хоровой книге» трезвучие

<sup>286</sup> Цикл из 43 песен (1888).

<sup>287</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 251-252.

<sup>288</sup> *Ibid.* – S. 255.

завоёвывает главенствующую роль и развивается совершенно по-новому, делает вывод Людеман.

Все эти события в совокупности могли стимулировать Дистлера к созданию собственного произведения на стихи поэта. Но, перед тем как сделать окончательный выбор в пользу Мёрике, композитор изучил массу литературы. Насколько тщательно Дистлер подбирал текст для нового произведения следует из его статьи «Как я пришёл к Эдуарду Мёрике... К тексту моей новой книги песен»<sup>289</sup>. Приведём небольшой отрывок из неё: «Перед тем как ухватиться за мысль о Мёрике, я усердно проштудировал огромное количество современной лирики, мимоходом погружаясь в старинные песни, которые мы обычно проходим с моими учениками в Штутгартской школе — “Волшебный рог мальчика” Арнима и Brentano<sup>290</sup>, “Голоса народов” Хердера<sup>291</sup> — после чего только остановился на последователе старых мастеров — Мёрике»<sup>292</sup>.

В статье Дистлер подробно пишет о своих соображениях и мотивации при выборе текста: «<...> Небольшое сомнение, прежде всего, в своеобразии этой литературы и её применении к музыке, было. Впрочем, как и в лежащих в её основе старинных народных песнях XV–XVII веков. Именно отказ от беспредельного индивидуализма в новой литературе — особенно в лирике, с типичным для неё рвением сохранить новые способы выражения — порождает опасность шаблона, причем не только в идее, цели и предмете изложения, но и в деталях, языке, форме и ритме. Эти важные для формообразования вещи, при всей красоте текстов старинных народных песен, всегда в них присутствуют. Проблема всех современных песен, балансирующих между отрицанием индивидуальности текста с одной стороны, и самодовольным маньеризмом с другой, — в их тексте»<sup>293</sup>.

<sup>289</sup> Distler H. Wie ich zu Eduard Mörike kam... Zur Textwahl meines neuen Liederbuches // Die Musikpflege. – № 11. – Kassel, 1940/41. – S. 65-67.

<sup>290</sup> «Волшебный рог мальчика» (Des Knaben Wunderhorn) – трёхтомный сборник немецких народных песен и стихотворений.

<sup>291</sup> Полное название антологии – «Голоса народов в песнях» (Stimmen der Völker in Liedern).

<sup>292</sup> Цит. по: Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 252.

<sup>293</sup> Ibid. – S. 253.

При жизни творчество Мёрике не получило широкой известности. Но его поэзия была по достоинству оценена немецкими композиторами-романтиками — Р. Шуманом, И. Брамсом, Р. Францем<sup>294</sup>. Первым переводчиком стихотворений Мёрике на русский язык был И. С. Тургенев, видевший в стихах поэта «много грации и чувства»<sup>295</sup>.

В выборе текста композитор не ошибся: именно этот цикл из всех светских опусов Дистлера завоевал впоследствии наибольшую популярность. Музыковед Штефан Понц считает, что, скорее всего, определяющую роль в этом сыграло качество и тематика текстов вокально-хоровых произведений Дистлера<sup>296</sup>. Так, композитор использовал стихи знакомых ему лично, но впоследствии забытых, поэтов. Таких, как Пауль Брокхауз — Три песни для низкого женского голоса и фортепиано, Хайнц Грунов — «Новая хоровая книга песен», Фриц Дитрих — «Песнь у очага». Поэзия же Эдуарда Мёрике, оставшегося в истории немецкой культуры одним из последних романтиков, как справедливо отмечает Понц, «полна вневременной тематики»<sup>297</sup>. В ней он затрагивает традиционные для немецкого романтизма мотивы — фантастику народных сказок, романтическое томление, тему странствий и общения с природой, религиозные темы<sup>298</sup>.

В предисловии к произведению Дистлер пишет о том, что именно привлекло его в поэзии Мёрике: «Мне, как хоровому композитору, в Мёрике понравилась в первую очередь присущая XIX веку элементарная ритмическая сила и свобода движения. Также заинтересовала объективность поэтического содержания, идущая от художественной формы и напоминающая о старинной немецкой песне, которая, как и поэтические сочинения наших мастеров,

<sup>294</sup> Несколько романсов на стихи поэта принадлежат также французской певице Полине Виардо.

<sup>295</sup> Лобанов М. Хуго Вольф. Краткий очерк жизни и творчества. — Л., 1989. — С. 35.

<sup>296</sup> Pontz S. Hugo Distler's weltliche Vokalwerk mit besonderer Berücksichtigung des «Mörrike-Chorliederbuches» // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. — Tutzing, 1990. — S. 85.

<sup>297</sup> Ibid. — S. 86.

<sup>298</sup> Лобанов М. Хуго Вольф. Краткий очерк жизни и творчества. — Л., 1989. — С. 35.

сочетается с душевной субъективностью и характерно-самобытной ясностью»<sup>299</sup>.

В сентябре 1938 года Дистлер окончательно остановил свой выбор на Мёрике и приступил к работе, посвящая все силы только «Хоровой книге». Новая работа увлекла его целиком и полностью. В одном из своих писем композитор шутливо писал, что сидит над песнями к Мёрике «как курица на яйцах»<sup>300</sup>.

Невзирая на энтузиазм композитора, сопровождавшие работу над «Книгой» обстоятельства (до апреля-мая следующего года) были непростыми — Дистлер переживал тяжёлый личный кризис. Он и Вальтраут приняли решение развестись<sup>301</sup>. Объясняя причину этого события, Людеман приводит отрывок из адресованного ему письма дочери композитора — Барбары, написанного 60 лет спустя после смерти Дистлера. Становится ясным, что в Штутгарте у Дистлера возникло романтическое чувство к молодой девушке. Барбара считает, что вдохновила композитора на создание «Хоровой книги» именно эта девушка<sup>302</sup>.

Вальтраут забрала детей и переехала с ними к своему отцу в Любек<sup>303</sup>. С октября композитор жил уже один. Дистлер очень тяжело переживал этот период. Из его письма к Бендеру: «Вы даже не можете себе представить, что это такое. Прежде всего, прощание с детьми было для меня ужасно <...>. Позади — самые прекрасные и самые сложные события семейной жизни. Что ждёт меня дальше? Хочу верить, что вынесу всё. Я живу один, ещё есть домработница <...>. Мои обязанности в школе сложны и отнимают всю энергию. Работать я, конечно, пока не могу <...>. Много ещё предстоит сделать. Сначала <...> нужно уладить все неприятности <...> с

<sup>299</sup> Distler H. [Vorwort] // Distler H. Das Mörrike-Chorliederbuch: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 3.

<sup>300</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 255.

<sup>301</sup> Ibid.

<sup>302</sup> Ibid. – S. 256.

<sup>303</sup> Возможно, именно Вальтраут настаивала на разводе, так как Барбара пишет, что в Берлине «в угоду своей жене Дистлер подвёл итог их отношениям» и называет это одной из причин, подтолкнувших композитора к самоубийству.

бракоразводным процессом. Как только всё разрешится, я отсюда съеду — возьму оставшуюся мебель и перееду <...>. Свою машину могу очень дёшево Вам продать, а также орган, который, правда, стоит гораздо дороже машины. Мне всё безразлично»<sup>304</sup>.

В каком-то смысле работа над сборником спасла Дистлера. «Мне кажется <...>, последние шесть месяцев были самыми сложными в моей жизни <...>, — писал композитор Бендеру. — Как я убедился, работа утешает. Никогда прежде не погружался в неё так, как теперь»<sup>305</sup>. В конце апреля были завершены 43 песни, а уже в июне «Книга» вышла из печати.

После публикации сборника, несмотря на большое различие произведений Дистлера и Вольфа, Дистлер не избежал сравнений с ним. Автор одной из статей вынес сочинению безапелляционный вердикт: «Только цикл Хуго Вольфа является единственно конгениальным поэзии Мёрике»<sup>306</sup>. Даже издательство «Värenreiter» в первой публикации опуса Дистлера (1939) сочло необходимым в предисловии сослаться на произведение Вольфа, написав следующее: «Вместе с классическим музыкальным воплощением стихотворений Мёрике Хуго Вольфом, появляются новые, претендующие на масштаб, попытки музыкального толкования его поэзии. <...>»<sup>307</sup>. Дистлер же считал, что право использовать в своей музыке поэзию выдающихся поэтов остаётся за композитором, и каждый делает это «соответствующими средствами, исходя из времени и своей индивидуальности»<sup>308</sup>. В предисловии к своему сочинению композитор, отметив самобытность цикла Вольфа, подчёркивает, что стилистически, жанрово и концептуально их опусы несопоставимы.

Результатом своей работы Дистлер был очень доволен и готовил со студенческим хором избранные песни сборника к Фестивалю немецкой

<sup>304</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. — Augsburg, 2002. — S. 256.

<sup>305</sup> Ibid.

<sup>306</sup> Ibid. — S. 253.

<sup>307</sup> Ibid. — S. 254. В дальнейших переизданиях сочинения эта фраза больше не появлялась.

<sup>308</sup> Ibid. — S. 253.

хоровой музыки в Граце. Он с нетерпением ожидал предстоящей премьеры: «Я очень рад предстоящей поездке в Грац. И очень счастлив появлению своей “Хоровой книги”. Такие хоры, как “Огненный всадник”, “В полночь”, “Барабан”, “Невеста солдата” — роскошные вещи. <...> Фестиваль этот очень важен <...>. От него во многом зависит моё положение»<sup>309</sup>.

Фестиваль в Граце имел не только культурное значение — на концертах фестиваля должны были присутствовать и известные деятели культуры, и политики. Осознавая всю важность мероприятия, Дистлер серьёзно готовился к нему. Перед ответственным событием 21 июня 1939 года в Штутгартской школе состоялись сразу две премьеры сочинений композитора — избранные песни из «Хоровой книги песен Эдуарда Мёрике» и Органная соната<sup>310</sup>. А 26 июня в концерте, посвящённом музыке Дистлера, состоялась фестивальная премьера «Хоровой книги». Наряду с некоторыми песнями из «Новой хоровой книги песен», исполненных Вокально-исполнительским союзом Грузника, прозвучали 15 избранных песен из «Книги Мёрике» в исполнении штутгартского хора под управлением Дистлера. Выступление хора стало кульминацией всего фестиваля и имело грандиозный успех.

Слушателей поразило не только новаторство хорового стиля Дистлера, но и изумила сама манера дирижировать хором. Вот как восторженно об этом свидетельствует современник композитора, хормейстер Вальдемар Клинк<sup>311</sup> (Waldemar Klinck): «Как только Дистлер в своём коротеньком фраке появился на сцене и начал дирижировать скудными, но удивительно точными движениями, мы все потеряли покой; а маэстро Грайнер, неисправимый романтик, зашептал нам: “Дети, это сенсация, на протяжении всего фестиваля мы этого ждали...” Это выступление стало кульминацией фестиваля и

<sup>309</sup> Из письма Дистлера к Грузнику от 16 мая 1939 года. Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 256.

<sup>310</sup> Сонату исполнил сам автор.

<sup>311</sup> Вальдемар Клинк (1894–1979) – немецкий хормейстер, композитор, основатель Нюрнбергской хоровой школы (1936).

послужило началом новой хоровой эпохи»<sup>312</sup>. Дистлер в очередной раз продемонстрировал профессионализм хормейстера и композиторский талант.

«Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике» представляет собой сборник из 48 песен, разделённых на три части: первая часть включает 24 песни для смешанного хора, во второй и третьей частях по 12 песен для женского и мужского хоров соответственно. Некоторые песни написаны Дистлером в нескольких вариантах. Все песни сборника имеют строфическую основу. Между тем есть песни в строгой куплетной форме — «Красавица Ротраут» («Schön Rohtraut»), «Венчание на царство» («Die traurige Krönung»), куплетно-вариантной — «Аисты-послы» («Storchebotschaft»), куплетно-вариационной — «Огненный всадник» («Der Feuerreiter») и в сквозной форме — «Прощай» («Lebewohl»).

Количество голосов в песнях сборника различно — от одного до восьми. В основном фактура выдержана в строгом четырёхголосном аккордовом складе. На его фоне выделяются имитационные разделы, каноны, мелизматические вставки, сольные эпизоды. Также композитор чередует разные хоровые группы, использует эффекты эха, хоровой унисон. Как правило, смена фактуры обусловлена смысловыми изменениями текста.

Отдельно следует отметить песни, которые записаны одногласно, но по сути таковыми не являются. 1-й куплет в них проводится хоровым унисоном — чаще всего, женской группой, а в последующих куплетах подключаются другие голоса каноном в приму, октаву или две октавы. Подобная структура характерна для всех «одногласных» песен — «На прогулке» («Auf dem Spazierengang»), «Садовник» («Der Gärtner»), «Тоскующая птица» («Suschens Vogel»), 1-й вариант песни).

Типичное для Дистлера хоровое письмо здесь предстаёт в более мягком варианте. В отличие от архаичных и жестковатых бестерцовых созвучий

---

<sup>312</sup> Цит. по: *Herrmann U. Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 25.*



«Пляски смерти», в «Хоровой книге» преобладают аккорды на терцовой основе, достроенные до септ- и нонаккордов или с наложением кварты и сексты. Каденции, как правило, отмечены чистым звучанием трезвучий.

В сборнике присутствует типичная черта стиля композитора — переменный метр. Для песен характерна свободная изменчивая ритмика, тонко следующая изгибам текста. Как и в мотетах «Церковного года», хорах «Истории Рождества», здесь Дистлер тоже использует полиметрические сочетания, мензуральные смены.

В цикле Вольфа прослеживается история о странствованиях молодого человека, романтически воспринимающего мир. Это традиционный для немецкой романтической литературы и музыки сюжет (см., например, «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Песни странствующего подмастерья» Г. Малера). У Дистлера же явной сюжетной взаимосвязи песен нет. Также он передаёт общую атмосферу и настроение стиха, не следуя скрупулёзно описанным в тексте событиям, превращая каждую песню в колоритную и яркую зарисовку. Рассмотрим некоторые песни.

**«За час лишь до утра»** («Ein Stündlein wohl vor Tag») — четырёхголосная песня для смешанного хора, представляющая собой один из ярчайших в опусе образцов дистлеровской лирики. Повествование в стихотворении ведётся от лица молодой девушки.

*«За час лишь до утра»*<sup>313</sup>

Проснулась я вчера, за час лишь до утра,

Сидела птичка на окне и тихо-тихо пела мне,

за час лишь до утра:

«Узнать тебе пора, ты с милым так добра;

и вот, пока я здесь с тобой — так счастлив он, увы, с другой!

За час лишь до утра».

Забывать мне всё пора! Та боль мне так остра!

---

<sup>313</sup> Перевод Л. Андрусона.

Увы, увы! С другою он! Любовь и верность — только сон,  
За час лишь до утра.

Неспешное повествование эмоционально и проникнуто душевной болью. Переменный метр 2/4–3/4 подчёркивает смысловые ударения текста. Округлые фразы завершаются мягкими каденционными оборотами V – I, VII – I. Заключительные гармонии каденций — мажорные трезвучия, сектаккорды и унисоны. В конце хора возникает тройной органнй пункт на тонике и на его фоне — диатоническая мелодия у альты с опеванием пятой ступени (тт. 22-26) (пример 26).

**Пример 26.** «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»  
«За час лишь до утра» (тт. 22-26)

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Tag - - - - -'. The second staff is a vocal line with lyrics 'vor Tag - - - - -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Tag - - - - -'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'Tag - - - - -'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4-3/4 time signature. The score shows a melodic line with a triplet of eighth notes in the second staff, and various rests and notes across all staves.

Образно близка предыдущей песне «Подумай, о, душа» («Denk es, o Seele») — она так же лирична и напевна.

«Подумай, о, душа»<sup>314</sup>

Где затаилась ель

в лесу далеком?

Где роза та цветет,

под чьим окошком?

Судьба сулила им, —

<sup>314</sup> Перевод Г. Ратгауза. Название стиха в переводе Ратгауза – «Узнай же, сердце!»

узнай же, сердце! —  
 так нежно зеленеть  
 в твоём надгробье.  
 Два вороных конька  
 в траве пасутся,  
 потом спешат домой,  
 вприпрыжку, резво.  
 Они твой гроб свезут  
 неспешным шагом,  
 быть может, раньше,  
 чем с копыт их звонких  
 подкова упадет,  
 что мне блеснула!

Аккордовая фактура, сопоставление благозвучных гармоний создают завораживающую картину — композитор как бы предлагает слушателю взглянуть на неё издалека. Мерному движению и созерцательному характеру песни соответствует и ремарка «sehr zart» — «очень нежно».

К этой же группе лиричных, медитативных песен, относятся «Сокровенное» («Verborgenheit»)<sup>315</sup>, «Покинутая девушка» («Das verlassene Mägdlein») для женского хора. Эти песни объединяет единообразие аккордовой фактуры, отсутствие контрастов, за счёт чего создаётся концентрированная лирическая атмосфера.

Другое решение подобной лирической темы композитор предлагает в песне «**В полночь**» («Um Mitternacht»). Стихотворение состоит из двух строф по восемь строк, где две последние — рефрен.

«*В полночь*»<sup>316</sup>

<sup>315</sup> В русском переводе это стихотворение часто имеет название «Одиночество».

<sup>316</sup> Перевод Л. Андрусона.

На землю спустилась Ночь в тишине,  
 Мечтая, прильнула к горной стене.  
 И видит она весы золотые —  
 Две равные чаши время вместили.  
 Ключи начинают дерзко журчать  
 И матери-Ночи песнь напевать  
 О Дне,  
 О бывшем сегодняшнем Дне.  
 Но сонная песня, как жизнь, стара.  
 Наскучила Ночи ручьёв игра.  
 И всё ей милей синева небес —  
 Минут её тающих противовес.  
 Но слово опять истоки берут,  
 Во сне они снова и снова поют  
 О Дне,  
 О бывшем сегодняшнем Дне.

Музыка песни, также как и текст, членится на два раздела: они контрастны тональностью, метром и темпом. Спокойствие 1-й части каждой строфы передаёт размер немецкого стиха — ямб; в подвижной 2-й части (тт. 16-28) ямб сменяется дактилем (в немецком тексте, в русском переводе эта смена размера не передана). Первая часть уже в себе содержит контраст. Первая строка песни «На землю спустилась Ночь в тишине» (тт. 1-4) начинается имитационно во всех голосах, вторая строка «Мечтая, прильнула к горной стене» (тт. 5-6) — изложена унисоном, две последние — «И видит она весы золотые — Две равные чаши время вместили» (тт. 7-15) — вновь имитационны. Во второй части изменяется поэтический и вместе с ним музыкальный метр, а также фактура. В среднем голосе появляется протяженная педаль, крайние голоса движутся в синхронном ритме (тт. 16-17). В заключительной строке

(«О бывшем сегодняшнем Дне») — снова унисонное изложение (тт. 26) (пример 27).

**Пример 27.** «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»  
«В полночь» (тт. 23-28)

ge - , vom heu - te ge - we - se - nen Ta - - - ge.  
Ohr vom Ta - ge, vom Ta - ge, vom heu - te ge - we - se - nen Ta - - - ge.  
ge - , vom heu - te ge - we - se - nen Ta - - - ge.

Резко контрастна предыдущим одна из самых ярких песен цикла — «**Огненный всадник**» («Der Feuerreiter»). Текстовая основа песни — баллада, состоящая из пяти строф по десять строк, из которых три последние строки — рефрен.

«*Огненный всадник*»<sup>317</sup>

Глянь-ка, кто в окошке там  
Снова в шапке ярко-красной?  
Видно знак тревожный нам  
Подаёт он не напрасно.  
И толпа, собаки лают  
У моста, у кромки пашни!  
Слышишь! Колокол на башне:  
За горою,  
За горою  
Мельница пылает!

<sup>317</sup> Перевод Ю. Канзберга.

Глянь! Несётся он неистов  
В скачке огненно-кошмарной  
На спине коня костистой,  
Как на лестнице пожарной.  
Он в дыму дорогу знает,  
И уже достиг он места!  
Звоном полнится окрестность:  
За горою,  
За горою  
Мельница пылает!  
Он на пламя-петуха  
Захотел найти управу,  
Хочет с помощью креста  
Укротить пожара нравы -  
Горе! Скалится, гарцует  
Адских сил слуга усердный.  
Боже, правый, милосердный!  
За горою,  
За горою  
Он на мельнице бушует!  
Часа даже не прошло,  
Как от мельницы — лишь пепел,  
И с тех пор уже никто  
Больше всадника не встретил.  
Все пошли назад несмело  
По домам, в молчаньи горьком;  
Звуки колокола смолкли:  
За горою,  
За горою

Всё сгорело!,  
 Позже в погребке найдёт  
 Мельник остов в красной шапке,  
 На скелете клячи тот  
 Восседал в подвальном мраке.  
 Холод, смерть его сковали,  
 Так и мельнику явился!  
 Раз! И в пепел превратился.  
 Спи спокойно  
 Спи спокойно  
 В мельничном подвале!

Форма песни куплетно-вариационная: каждый куплет претерпевает небольшие мелодические и фактурные изменения. В первых трёх куплетах постепенно нарастает беспокойство и напряжение; текст повествует о пылающей мельнице и о некоем всаднике, у которого, впрочем, нет чёткого описания: он, скорее, является аллегорией огня.

Каждый куплет начинается унисоном: речитация на одном звуке и скачки на резкие интервалы — тритон, большую септиму — создают таинственную и жуткую атмосферу. Взволнованный рефрен «За горой, за горой, мельница пылает!» остаётся неизменным в трёх первых куплетах: секвенционные повторы на словах «за горой» завершаются скандированием слов «мельница пылает!» на увеличенном трезвучии III ступени, разрешающемся в тонику (тт. 35-39). В четвёртом куплете, в тексте которого говорится о том, что огонь уже потух и от мельницы остался лишь пепел, рефрен куплета сокращён (тт. 136-148): «постепенно замирая»<sup>318</sup>, он как бы изображает постепенное затухание звуков колокола. В последнем пятом куплете всей песни рефрен полностью меняется. Рисуя картину сгоревшей мельницы и истлевшего всадника, мелодика рефрена становится упокоенной, а на словах «Спи

---

<sup>318</sup> Ремарка Дистлера.

спокойно, спи спокойно» появляется «мотив Дистлера» (имитационно): *d-e-cis* — в сопрано, и *b-c-a* — в альте (тт. 165-170) (пример 28).

**Пример 28.** «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»  
«Огненный всадник» (тт. 165-170)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'ab. Ru - he wohl, ru - he wohl, ru - he wohl'. The Soprano part starts with a whole note 'ab.' followed by a half note 'Ru - he' and a quarter note 'wohl,'. The Alto part starts with a half note 'ab.', a quarter note 'Ru - he', and a quarter note 'wohl,'. The Bass part starts with a whole note 'ab.'.

В основе песни «**Венчание на царство**» («Die traurige Krönung»<sup>319</sup>) — одна из ранних баллад Мёрике. Сюжет баллады — ирландская легенда об истории восхождения на престол Милезинта.

«Венчание на царство»<sup>320</sup>

Граф Милезинт коварен был:

Он меч свой непреклонный

Занес, племянника убил

И завладел короной!

В просторном тронном зале

Злодея увенчали.

Ужели он ирландцев ослепил?

Король грустит в полночный час,

Иль пьян он после пира?

<sup>319</sup> Дословный перевод названия – «Траурный венец».

<sup>320</sup> Перевод А. Голембы.



Безумец не смыкает глаз,  
Нова его порфира.  
Он сыну молвит слово:  
«Венец подай мне снова  
И разузнай, кто хочет видеть нас!»  
Вступает черная беда  
В угрюмые хоромы:  
Теней зловещих череда,  
Зловещий блеск короны.  
Скользят безмолвно тени,  
А Милезинт в смятенье, —  
Ему от них не скрыться никуда!  
Выходит из толпы немой  
Дитя с кровавой раной,  
Тоска и скорбь судьбы самой  
В его улыбке странной.  
Дитя подходит к трону  
И молвит, сняв корону:  
«Убийца, вот тебе подарок мой!»  
Виденье скрылось наконец,  
Вновь призраки далече, —  
Бледнеет ночь, блестит венец,  
И догорают свечи.  
Сын Милезинта снова  
Взглянул в лицо отцово, —  
Пред ним на троне восседал мертвец.

Показательно, что здесь композитор использует те же тональности, что и в «Огненном всаднике»: *fis-moll* – *cis-moll*. Предельно чёткая артикуляция и ремарка композитора исполнять текст «почти что говором» создают

таинственную и зловещую атмосферу. Ангела Сиверс проводит аналогию используемых композитором приёмов со средневековой техникой — псалмодийный характер мелодики, фобурдонные параллелизмы (тт. 3-4, 8-9)<sup>321</sup>.

Исполнена живостью, непосредственностью и юмором песня «**Пуговка**»<sup>322</sup> («Jedem das Seine»), в которой изображается сцена отдыха крестьян.

«*Пуговка*»<sup>323</sup>

Анинка плясала,

плясала душа:

стремителен танец,

она — хороша!

Потупила очи,

тиха и скромна,

и радуется очень,

волнует она!

Анинка танцует.

с жилетки её

вдруг пуговка прыг!

Поймал я её!

Йегор улыбнулся

на это лукаво,

а я думал: «Чудо

как важно мне, право!»

Йегор будто прямо

<sup>321</sup> Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 128.

<sup>322</sup> «Пуговка» – общепринятый перевод названия стихотворения, дословное название – «Каждому своё». Фраза «suum cuique» («каждому своё») из латинского изречения «Justitia in suo cuique tribuendo cernitur» («Справедливость проявляется в воздаянии каждому своего») из сочинения Цицерона «О пределах добра и зла») приобрела нестираемо-стойкий негативный оттенок, после того как в годы Второй мировой войны фашисты поместили её на немецком языке – «Jedem das Seine» – над воротами концентрационного лагеря в Бухенвальде. Возможно, из-за невольной ассоциации с прошлым встретить дословный перевод стихотворения трудно.

<sup>323</sup> Перевод стихотворения дан с сайта <http://itrex.ru/konkurs/?&ptcPage=tr&id=616>.

сказать мне хотел:  
 «Жилет мой. Моё,  
 что жилет закрывает.  
 Девчонка моя.  
 Ну а ты не у дел.  
 Иди. Не грусти.  
 Так бывает».

Нарочито простая мелодика придаёт песне фольклорный колорит, а танцевальность — ремарка композитора «в характере быстрого танца» — передаётся сложным ритмом при неизменном размере 3/8. При этом композитор требует безукоризненно точного и ритмически чёткого исполнения. Мелодия проходит в партии сопрано: его линия извилиста и разнообразна, а остальные голоса как бы вторят ему. Общая тональность песни C-Dur, но в конце каждого куплета появляется рефрен в a-moll.

Интересна песня «**Прощай**» («Lebewohl»), повествующая о душевных терзаниях покинутого юноши.

«*Прощай*»<sup>324</sup>

«Прощай», ты говоришь, не чувствуя, что это значит,  
 Как это слово обжигает;  
 «Прощай», ты молвишь с лёгкостью на сердце,  
 Лицо твоё спокойствием сияет.  
 «Прощай», я вспоминаю это слово в сотый раз,  
 Всё вспоминаю, вспоминаю, вспоминаю...  
 С разбитым сердцем в нескончаемых мученьях я пылаю!  
 «Прощай, прощай, прощай!».

Здесь композитор делит текст между женской и мужской группами хора. Причём весь рассказ ведёт женская группа, а мужской поручен лишь ригурнель на слове «прощай» (**пример 29**). Это разделение подчёркивается контрастом

<sup>324</sup> Перевод В. Лопанцевой.

подвижности основного текста и «торжественным спокойствием»<sup>325</sup> ригурнеля — он выделяется крупными длительностями и резким диссонансом.

**Пример 29.** «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»  
«Прощай» (ригурнель)

"Le - - - be wohl - ",  
"Le - - - be wohl - ",

Драматическое напряжение возрастает к концу песни. Фразу «С разбитым сердцем в нескончаемых мученьях я пылаю!» композитор выделяет унисоном женской группы (тт. 28-30). Завершает песню троекратный возглас «прощай».

Несмотря на обилие в «Хоровой книге» песен в куплетной форме с большим количеством повторов, их можно исполнять разнообразно и интересно. Сам композитор ратовал за максимально выразительную и филигранную в деталях интерпретацию: крайне требовательный к хору, он всегда добивался именно такого исполнения. Дистлер трактовал хор как единый совершенный инструмент. Под его руководством хор становился податливым и предельно пластичным, для него не существовало ни технических преград, ни ограничений в звуковом плане.

Вот как неординарно современник композитора — музыкальный критик Фред Гамель (Fred Hamel) — описывает захватывающее выступление хора Берлинской высшей школы под управлением Дистлера на фестивале хоровой музыки в Граце: «Дистлер продемонстрировал феноменальную техническую оснащенность хора, железно держал его в своих руках и вёл к несравненному исполнению. Этот молодой профессор словно чёрт во плоти: нервный и темпераментный до последней клеточки, но при этом дисциплинированный и независимый. Дирижируя без палочки, он показывал каждый голос, держа в

<sup>325</sup> Обозначение Дистлера.

поле зрения все группы хора: вёл их вместе, друг против друга, вновь соединял, и при этом каждый голос жил независимо от других, по своему собственному мелодическому и ритмическому закону. То он, вдруг, молниеносно гнал хор вперёд к лёгкому *parlando*, то усиливал звучание, то погружал в кантилену. Его виртуозное, эмоциональное, но, вместе с тем, далёкое от каких-либо нарочитых внешних эффектов дирижирование было проникнуто неподдельно искренним чувством, которое, несомненно, передавалось и хору. В этом поразительно точном произношении, в этом парящем, но не изнеженном звучании — хоровой камерный стиль изумительной чистоты и высочайшей культуры»<sup>326</sup>.

В 1992 году «Хоровая книга» была записана Берлинским вокальным ансамблем под управлением Бернда Штегмана. Интерпретация песен сборника в наибольшей степени соответствует представлению композитора о звучании этого сочинения. Ей присущи штриховая вариативность исполнения куплетов, чёткое артикулированное произношение текста, богатая разнообразными оттенками динамика.

Таким образом, истоки хоровой музыки Дистлера — духовной и светской — исходят из эпохи Возрождения и раннего Барокко. Это проявляется как на макроуровне — в структуре крупных произведений, так и на микроуровне — в области мелодики, гармонии и фактуры. Вместе с тем, на основе старинных жанров и форм, фактурных и композиционных приёмов, Дистлер выстраивает собственный музыкальный мир.

---

<sup>326</sup> Цит. по: *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler.* – Tutzing, 1990. – S. 27-28.

## ГЛАВА III

### Музыка для органа и клавира

#### 3.1. Органные произведения

Одной из главных целей своей профессиональной жизни Дистлер считал работу с хором — хоровое дирижирование и, соответственно, создание произведений для хора. Поэтому в сравнении с хоровыми опусами органные сочинения занимают более скромное место в его творчестве. Это партиты «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1 и «Пробудитесь, взывает к нам голос» ор. 8/2, Маленькие органные хоральные прелюдии ор. 8/3, Тридцать пьес ор. 18/1, Соната ор. 18/2. Всё это составляет лишь малую долю от общего наследия композитора.

Основная часть органных сочинений появилась в Любеке, где Дистлер служил органистом и кантором церкви св. Якова (1931-1937). По словам самого композитора, именно благодаря его общению с великолепным Штельваген-органом церкви и возникли произведения любекского периода<sup>327</sup>. Этот орган, не предназначенный для исполнения музыки эпохи романтизма и XX века, вдохновил композитора на создание сочинений, звучание которых соответствовало бы духу старинного инструмента.

Написанные преимущественно для богослужений органные опусы аскетичны и несколько скупы в музыкальном плане. Это связано с тем, что церковная музыка, по мнению Дистлера, должна быть обращена к Богу и являться органичным сопровождением проповеди. Само её предназначение исключает для него какой-либо уклон в сторону чистой эстетики. Следуя сложившейся традиции, во многих органных произведениях композитор использует мелодии протестантских хоралов. Это тоже соответствует его идее о простоте и доступности церковной музыки для слушателей.

---

<sup>327</sup> Distler H. [Vorwort] // Distler H. «Nun komm, der Heiden Heiland»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 24.

Светская органная музыка Дистлера не предназначена ни для исполнения в церкви, ни для концертной эстрады. Это прикладная «бытовая музыка», созданная для домашнего музицирования. Её основная цель, как говорил композитор, «освещать» и «обогащать повседневную жизнь»<sup>328</sup>. Таковы Тридцать пьес и Соната для органа.

**Тридцать пьес для малого органа или других клавишных инструментов** (*Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente*) op. 18/1 появились в начале 1938 года в Штутгартский период жизни композитора (1937-1940) и в июне уже вышли из печати.

Опус представляет собой сборник миниатюрных пьес. В Штутгарте Дистлер не занимался непосредственно церковной деятельностью и с ностальгией вспоминал любекские органы. Когда финансовое положение композитора немного изменилось к лучшему, он приобрёл у органостроителя Пауля Отта домашний орган<sup>329</sup>. После этого события владелец издательства «Värenreiter» Карл Фёттерле заказал Дистлеру Тридцать пьес.

В предисловии к сочинению композитор пишет: «Данный сборник должен способствовать восстановлению статуса органа как домашнего инструмента. По объёму, технике, форме и содержанию предназначение этих пьес камерно. Они написаны не для концертного и не для церковного исполнения, а, скорее, для удовольствия от музицирования в семейном кругу. Пьесам отведена скромная роль содействия тому, чтобы домашний орган вновь стал инструментом для музыки, источник которой коренится в национальной жизни и культуре — для домашней музыки, музыки отдыха и празднеств. Так как смысл и задача всего домашнего и светского музицирования <...> в том, чтобы поднимать нас над повседневностью, обогащать нашу жизнь, по-

<sup>328</sup> *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* *Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente: Partitur.* – Kassel, 1993. – S. 40.

<sup>329</sup> Диспозицию органа см. в Приложении VI.

настоящему “освещать” её, — орган, в частности, определённо мог бы сыграть здесь важную роль»<sup>330</sup>.

Пьесы написаны в традиционных органных жанрах и формах — таких, как токката, чакона, фуга, бициния, канон. Есть также пьесы в жанре сонатины, концертино, пасторали и вариаций. В плане регистровки композитор даёт рекомендации в соответствии с камерным характером сборника и спецификой небольшого домашнего инструмента. Так, для пьес с арпеджированной фактурой он советует использовать старинную регистровку с основой на 4-х вместо 8-ми футов. Для сольных голосов композитор предлагает задействовать как можно меньшее количество регистров: например, либо язычковые регистры, либо четырёхфутовые регистры плюс аликвоты<sup>331</sup>. При исполнении же этих пьес на других клавишных инструментах, не имеющих регистровых возможностей органа, он призывает помнить и учитывать их изначальное предназначение<sup>332</sup>. Композитор отмечает также, что при желании, некоторые пьесы опуса можно объединить в мини-циклы (например, № 6 и № 7 — токката и фуга). Вместе с тем любая пьеса сборника может исполняться отдельно.

Партита **«Приди, язычников Спаситель»** («Nun komm, der Heiden Heiland») op. 8/1 — первое органное сочинение Дистлера. Эту партиту композитор играл Паулю Хиндемиту, когда демонстрировал органы церкви св. Якова. Сочинение было окончено 12 ноября 1932 года, а опубликовано в августе 1933 года. Партита посвящена педагогу Дистлера — Герману Грабнеру, который высоко оценил произведение<sup>333</sup>. Премьера состоялась 26 декабря 1932 года в одной из вечерец церкви св. Якова в исполнении автора.

<sup>330</sup> *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente: Partitur. — Kassel, 1993. — S. 40.

<sup>331</sup> Аликвоты — обертоновые регистры органа.

<sup>332</sup> *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente: Partitur. — Kassel, 1993. — S. 40.

<sup>333</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. — Augsburg, 2002. — S. 48.



«Приди, язычников Спаситель» — самая масштабная среди партит композитора. Она состоит из четырёх частей в разных жанрах: Токката – Хорал с вариациями – Чакона – Токката. Отличительной особенностью партиты является то, что обе токкаты абсолютно идентичны.

I часть — Токката — небольшая пьеса импровизационного характера. Открывается она виртуозным педальным соло: Дистлер разрабатывает начальную строку хорала, на материале которой строится вся токката. За счёт диминуирования длительностей (от половинных к восьмым) и одновременного ускорения темпа, соло становится всё более энергичным и эмоциональным. Принцип постепенной диминуции затем находит отражение в каждой из частей партиты. Вихреобразное движение токкаты приводит к органному пункту на тонике, на фоне которого мчатся беспокойные россыпи шестнадцатых в сопрано и ещё раз — уже в теноре — декламируется первая строка хорала. Примечательно, что в течение всей пьесы композитор не использует тактовые черты — движение льётся одним сплошным потоком. Завершается токката проведением первой строки хорала в педали.

II часть — Хорал с вариациями — начинается с хорала «Приди, язычников Спаситель» в обработке Бальтазара Резинариуса (Baltasar Resinarius<sup>334</sup>) (пример 30).

**Пример 30.** Партита «Приди, язычников Спаситель»  
Вторая часть. Хорал (начало)

<sup>334</sup> Бальтазар Резинариус (ок. 1485–1544) – немецкий композитор, полифонист. Создатель духовных песен, мотетов, месс.

Хоральная мелодия состоит из четырёх строк, первая и четвёртая из которых идентичны. *C.f.* помещён в бас. В следующих далее семи вариациях, как и в обработке Резинариуса, отсутствуют тактовые черты. 1-я вариация — незатейливая двухголосная пьеса в форме бицинии. 2-я вариация трёхголосна: на фоне *C.f.* в басу, в верхних голосах проходят имитационные контрапункты. 3-я вариация — четырёхголосная обработка с *cantus*'ом в сопрано. По аналогии с гармонизацией Резинариуса тенор и бас имитационно предваряют вступление *C.f.* Фактура 4-й вариации представляет собой гармоническую фигурацию, продлённые нижние звуки которой складываются в линию хоральной мелодии. В 5-й вариации рельефно выделяются три фактурных пласта. Первый пласт составляют подвижные пассажи восьмых в сопрано, второй — плавное мелодичное движение *cantus*'а в альте в дуэте с облигатным ему тенором, и третий пласт — оstinатный, повторяющийся от разных нот, восходящий квартовый ход в педали. В 6-й вариации *C.f.* изложен каноном в квинту в басу и теноре целыми длительностями. Его появление предваряет имитационное вступление верхних голосов. Финальная 7-я вариация — самая свободная и включает тематизм предыдущих вариаций. *Cantus*'а как такового в ней нет, однако он угадывается в контуре шестнадцатых у сопрано. В контрапунктирующих голосах также иногда проскальзывают интонации темы, а в партии педали несколько раз появляются отголоски педального оstinато из пятой вариации.

III часть — Чакона — вариации на *basso ostinato* на основе той же, выкроенной из хорала, первой строки (т. 1). Тема проводится 11 раз, последний — на фоне органного пункта — в мажоре (т. 18). Фактура чаконны имитационна. Тематизм контрапунктирующих голосов интонационно связан с мелодией хорала. Развитие части основано на постепенном диминуировании длительностей и фактурной динамизации, приводящих к оживленному токкатному эпизоду (тт. 10-17), предваряющему десятое проведение темы.

IV часть — Токката — точное повторение первой части, своеобразная реприза в цикле. Таким образом, средние части, выдержанные в старинной манере, более сдержанного характера, окружены спонтанными «импровизациями», создающими обрамление *da capo*.

В предисловии к партите композитор пишет, что некоторые её части — Хорал, Чакона — могут исполняться отдельно (например, чакону Дистлер исполнял как самостоятельное произведение в вечернях церкви св. Якова и на Гамбургском фестивале церковной музыки в 1936 году). Вариации тоже могут быть исполнены по отдельности, однако в рамках второй части композитор не предполагает исключения какой-либо вариации. В интерпретации же сочинения целиком Дистлер не рекомендует сокращать его за счёт заключительной токкаты. Также он не видит смысла в исполнении Токкаты отдельно.

При составлении регистровки автор советует ориентироваться на звучание старинных инструментов, поскольку оно более всего соответствует «современному характеру сочинения»<sup>335</sup>. К каждой части он прилагает свою регистровку, которая основана на диспозиции Штельваген-органа церкви св. Якова<sup>336</sup>. Вместе с тем Дистлер подчёркивает, что данные регистровые указания — лишь предложенный вариант регистровки сочинения, так как исполнитель должен руководствоваться имеющимся в его распоряжении инструментом и собственным вкусом<sup>337</sup>.

Партита на хорал «**Пробудитесь, взывает к нам голос**» («*Wachet auf, ruft uns die Stimme*») op. 8/2 была окончена в мае 1935 года и опубликована в августе этого же года. Партита состоит из трёх частей — Токкаты, Бицинии и Фуги.

I часть — Токката — открывается, как и в предыдущей партите, импровизационным разделом: он построен на интонациях первой строки хорала

<sup>335</sup> *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* «Nun komm, der Heiden Heiland»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 24.

<sup>336</sup> Диспозицию Штельваген-органа см. в Приложении VII.

<sup>337</sup> *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* «Nun komm, der Heiden Heiland»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 24.

и подготавливает вступление *C.f.* в педали (т. 1-6). Форма токкаты соответствует хоральной форме *bar.* В первых двух разделах *C.f.* проходит в партии педали, а в последнем разделе переносится в сопрано (тт. 41-51). Отдельные возвания текста — «Приготовьтесь! Аллилуйя!» — «Macht euch bereit! Halleluja!» — дублируются тенором.

II часть — Бициния — построена более свободно. Здесь соблюден принцип проведения *C.f.* поочередно в каждом из голосов. В части также отражена форма *bar.* В разделе соответствующем *Abgesang*'у, после проведения *C.f.* в каждом из голосов композитор применяет различные контрапунктические приёмы. Так, в тт. 23-26 проходит канон в унисон. В последних же тактах на тоническом органном пункте появляется заключительный мотив в виде бесконечного канона (тт. 27-28).

III часть — Фуга — хоральная фантазия, начальный раздел которой (тт. 1-60) написан как фуга на свободную тему, в которой угадываются интонации хоральной мелодии. Начиная со второго раздела фуги, к развитию её темы присоединяется проведение строк хорала. Фуга построена свободнее, чем предыдущие части. Постепенно каждый раздел становится всё более свободным в плане фактуры. В коде заключительные строки хорала проводятся на фоне виртуозных пассажей.

По сравнению с предыдущей партией, здесь Дистлер не даёт конкретной регистровки, но в примечаниях к частям предлагает приблизительные тембровые ориентиры, в русле которых должен мыслить исполнитель. Там же он даёт и пожелания общего характера. Так, в 1-й части он советует сделать звучание каждого мануала контрастным друг другу и, насколько возможно, «самобытным»<sup>338</sup>. Во 2-й и 3-й — избегать слишком резких, пронзительных регистров.

Партита посвящена теологу, философу, органисту, церковному и общественному деятелю Кристарду Маренхольцу. Сочинение впервые

<sup>338</sup> *Distler H.* [Vorbemerkung] // *Distler H.* «Wachet auf. Ruft uns die Stimme»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 48.

прозвучало 13 октября 1935 года в рамках фестиваля Музыкальные дни Касселя, солировал автор (там же был исполнен и мотет из «Духовной хоровой музыки» на этот же хорал). В программе к концерту фестиваля есть небольшая аннотация Дистлера к сочинению: «Параллель с мотетом<sup>339</sup> — очевидна. Токката: мотив сначала в басу, затем в верхнем голосе, далее чередуется и затем — растворяется в фигурациях. Бициния: до последнего такта строго двухголосны. Фуга: строгая фуга только в первом разделе; следующая часть — свободная токката»<sup>340</sup>.

Сборник **Маленькие органные хоральные прелюдии** (Kleine Orgelchoral-Bearbeitungen) op. 8/3 включает пять хоральных прелюдий и две партиты. Сборник создавался композитором с 1935-го по 1938-й год (из печати он вышел в 1938 году), посвящён Вильгельму Голю (Wilhelm Gohl). Прелюдии этого опуса — лаконичные (на 1-2 страницы) пьесы, где тема хорала проводится однократно, практически в неизменном виде. После каждой прелюдии композитор излагает сам хорал с собственной гармонизацией.

В предисловии к сборнику автор пишет: «Прилагаемые к прелюдиям обработки хоралов предназначены для исполнения их вместе с общинным пением и являются лишь вариантом их гармонизации»<sup>341</sup>. Композитор предоставляет исполнителю возможность воплотить свои собственные гармонические идеи: «Нет необходимости особенно подчёркивать, что в каждом случае по-новому гармонизованный хорал имеет совершенно очевидное преимущество»<sup>342</sup>. Практически не выписывая фразировочные указания, Дистлер просит самостоятельно продумать фразировку. Предложенная автором регистровка основана на диспозиции Штельваген-органа церкви св. Якова (после реставрации 1935 года) и также представляет собой один из возможных вариантов.

<sup>339</sup> Имеется в виду одноимённый мотет из «Духовной хоровой музыки».

<sup>340</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 83.

<sup>341</sup> *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Kleine Orgelchoral-Bearbeitungen: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 3.

<sup>342</sup> Ibid.

Все прелюдии написаны композитором для определённых событий: «Ах, как мимолётна, ах, как ничтожна» была создана для Музыкальных дней Касселя; хоральные прелюдии «Христос, агнец Божий», «С радостной нежностью я уйду» и партита «Христос, Ты светлый день» — для Гамбургского фестиваля Дни церковной музыки; «Как прекрасен свет утренней звезды» — для Музыкальной вечерни церкви св. Якова; партита «Иисус Христос, Спаситель наш, отведший от нас гнев Божий» — для Берлинского фестиваля немецкой церковной музыки.

Первая хоральная прелюдия сборника «**Как прекрасен свет утренней звезды**» («Wie schön leuchtet der Morgenstern») впервые прелюдия прозвучала 16 февраля 1936 года в вечерне церкви св. Якова в исполнении автора. В органной литературе на мелодию этого хорала создано немало прелюдий и фантазий, в том числе и Дитрихом Букстехуде (ВухWV 223). У Букстехуде данная хоральная обработка написана в четырёхчастной контрастно-составной форме, насыщена сложным полифоническим развитием, с включением фантазийных интерлюдий.

Прелюдия Дистлера более скромна, с однократным проведением мелодии хорала, без интерлюдий. Начинается она небольшой вступительной репликой тенора на материале мелодии хорала, органично вливающейся в *C.f.* (пример 31). За ней закрепляется роль главного тематического ядра контрапункта.

**Пример 31.** Хоральная прелюдия «Как прекрасен свет утренней звезды» (тт. 1-3)

Мелодия хорала написана в форме *bar. C.f.* помещён в тенор и проходит практически в неизменном виде в течение обеих *Stollen*. Неторопливое течение музыки (ремарка «*Fließende Viertel*» — «плавные четверти») также связано с размеренно изложенным *C.f.* В контрапунктирующем слое неизменно присутствует пунктирный ритм, исторически связанный с риторической фигурой радости. В регистровых указаниях автор предлагает исполнять прелюдию на побочном мануале (*Rückpositiv*) в регистровке (*Gedackt 8'* и *Oktave 2'*). Линия *C.f.* не выделяется индивидуальной звучностью, и вся прелюдия протекает в одной регистровой зоне.

Размеренному плавному звучанию первых двух *Stollen* прелюдии противопоставляется *Abgesang*: как и у Букстехуде он несёт функцию коды и создаёт ощущение заключения (пометка «*alla cadenza*»). Изменения здесь касаются и контрапункта и *cantus'a*. За счёт мелких длительностей активизируется фактура. Следуя многовековой традиции, Дистлер использует приёмом комментирования. В контрапунктирующем слое появляются новые, имитирующие тему кварто-квинтовые созвучия (т. 10), выделяя этот мотив из общего контекста и подчёркивая соответствующие слова мелодии хорала («*lieblich, freundlich*» — «прелестный, ласковый»). Также *Abgesang* выделяется фактурно — появлением педали (т. 10).

Следующая прелюдия «**Старый год прошёл**» («*Das alte Jahr vergangen ist*») написана на рождественский хорал. Она имеет некоторые параллели с одноимённой хоральной обработкой из «Органной книжечки» И. С. Баха (BWV 614). У Баха это краткая прелюдия с обильно колорированным *C.f.* Свободно льющаяся мелодия поддерживается неспешным движением остальных голосов. Весь контрапунктирующий слой соткан из хроматизмов, что связано у Баха с образами страдания и скорби. Как пишет Швейцер, это «скорбное размышление в сумерках последнего в году вечера»<sup>343</sup>. Эти же слова можно отнести к обработке Дистлера. Его прелюдия так же кратка. Партии

<sup>343</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – Москва, 2002. – С. 206

педали в ней нет, *santus* помещён в средний голос и не колорирован. В контрапунктирующем верхнем голосе проходит орнаментированная мелодия (пример 32). Квинтовая опора хоральной мелодии (а-е) придаёт ей своеобразный архаический колорит.

**Пример 32.** Хоральная прелюдия «Старый год прошёл» (начало)

Langsame  $\text{♩}$  Rückpositiv: Gedackt 8'  $\text{3}$

*espr*  $\text{3}$   $\text{3}$   $\text{3}$   $\text{3}$

*c.f.*

Brustwerk: Regal 8' Tremulant (ad lib.)

Премьера партиты «Иисус Христос, Спаситель наш, отведший от нас гнев божий» («Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt») состоялась 10 октября 1937 года в Берлине на фестивале Немецкой церковной музыки в исполнении педагога Дистлера — Фридриха Хёгнера. Партита включает в себя три части: Хорал, Бицинию и Ричеркар. Все части партиты написаны в тональности d-moll, но по старинной традиции обозначения церковных ладов, ключевых знаков композитор не выписывает<sup>344</sup>.

I часть — Хорал. *C.f.* в хорале проходит в теноре и регистрово выделяется композитором: в нотах есть указание исполнять *santus* на основном мануале (Hauptwerk) с использованием регистра микстуры. Контрапунктирующие голоса представляют собой свободное полифоническое многоголосие: голоса ритмически свободны, границы фраз не совпадают метрически.

II часть — Бициния. Как и в других случаях у Дистлера, в произведениях этого жанра между голосами происходит обмен тематическим материалом. Соответственно, *C.f.* проходит поочерёдно в каждом из голосов. В данном

<sup>344</sup> Подобное мы можем встретить в «Дорийской» токкате и фуге d-moll (BWV 538), Фантазии и фуге g-moll Баха (BWV 542), во многих других произведениях композиторов Барокко.



случае этого не происходит. Колорированный *C.f.* помещён в нижний голос, а в верхнем — свободный контрапункт, основанный на самостоятельном мелодическом материале. Этот материал организован в семь строк разной длины со сходным началом и различным продолжением. При этом границы строк не совпадают со строками *C.f.*

III часть — Ричеркар — основана на первых двух строках мелодии хорала. Ричеркар однотемный и состоит из трёх разделов. 1-й раздел (тт. 1-13) выполняет функцию экспозиции — он наиболее устойчив в тональном плане; на протяжении всего раздела сохраняется трёхголосие. 2-й раздел (тт. 14-42) более развит в тональном отношении; количество голосов в нём увеличивается до четырёх. 3-й раздел (тт. 43-74) наиболее свободен по строению: он имеет развёрнутый тональный план, отходит от оригинальной мелодии хорала. Завершается Ричеркар виртуозным разделом в духе импровизационной каденции (тт. 78-82).

Первое исполнение прелюдии «Христос, Агнец Божий» («Christe, Du Lamm Gottes») состоялось 8 мая 1936 года в Гамбургской церкви св. Якова на фестивале церковной музыки. Прелюдия написана в строфической форме с чертами трёхчастности. Она состоит из трёх разделов, соответствующих трём строфам хорала. *C.f.* 1-го раздела (тт. 1-7) изложен в теноре, завершения фраз ритмически немного орнаментированы. Для контрапунктирующего голоса характерна ритмическая свобода, несовпадение цезур с остальными голосами, вуалирование сильных долей за счёт многочисленных задержаний. Линия педали основана на нисходящем хроматическом мотиве — *d-cis-c*. Он повторяется в этом разделе пять раз, причём последний раз проходит с метрическим сдвигом. Каждый голос полифонически свободен и независим.

Во 2-м разделе (тт. 8-14) *C.f.* изложен канон в квинту в басу и теноре. В верхнем голосе проходит свободный, ритмически разнообразный контрапункт (**пример 33**).

**Пример 33.** Хоральная прелюдия «Христос, Агнец Божий» (тт. 8-10)

Соответствующий третьей строфе хорала 3-й раздел (тт. 15-24) — практически точный повтор первого, но с расширением в конце. Для каждого раздела характерна ладовая переменность (*d-g*), которая заложена в самой мелодии хорала. Окончание на тонике без терции придаёт пьесе «архаический» колорит.

Прелюдия «С радостной нежностью я ухожу» («Mit freuden Zart ich fahr dahin») впервые была исполнена 8 мая 1936 года, на фестивале церковной музыки в Гамбурге.

В соответствии с формой хоральной мелодии прелюдия написана в форме *bar*. Как и во многих других прелюдиях Дистлера, *C.f.* здесь сначала проходит в теноре — в обеих *Stollen*, а в *Abgesang*'е перемещается в сопрано. Мелодия контрапунктирующего верхнего голоса основана на начальных интонациях хорала в обращении, а партия педали начинается с имитации мелодии хорала (пример 34).

Опирающийся на основные ступени тональности — *Es-Dur* — мотив повторяется пять раз, каждый раз с метрическими или ритмическими вариантами. В *Abgesang*'е контрапунктирующий голос приобретает черты оstinатности.

**Пример 34.** Хоральная прелюдия «С радостной нежностью я уйду» (тт. 1-4)

**Gemächliche, nicht zu langsam**  $\text{♩}$   
 Brustwerk: Gedackt 8'; Waldflöte 2'

*legg.*  
*c.f.*

Rückpositiv: Trechterregal 8'; Hohlflöte 4'


Bordun 4'  
Pedal: Gedacktpommer 8'  
Subbaß 16'

Премьера прелюдии «**Ах, как мимолётна, ах, как ничтожна**» («Ach wie flüchtig, ach wie nichtig») состоялась 13 октября 1935 года на фестивале Музыкальные дни Касселя. Эта прелюдия — одна из самых мрачных у Дистлера. Текст хорала повествует о быстротечности жизни, мимолётности красоты, ничтожности богатства и бессмысленности человеческих страстей. В каждой строфе хорала здесь происходит образное сравнение: в 1-й строфе дни человека сравниваются с рассеивающимся туманом, во 2-й строфе — жизнь — с потоком бурной реки, в 3-й — радость — с переменой дня и ночи, света и тьмы, красота — с увядающим цветком в 4-й.


Следуя за текстом, музыка погружает в атмосферу обречённости существования человека<sup>345</sup>. Всё фактурное пространство прелюдии плотно заполнено хроматизмами. В вертикали преобладают излюбленные композитором кварто-квинтовые созвучия с напряжёнными диссонантными задержаниями. Контрапунктирующие голоса движутся параллельными квинтами в противодвижении к восходящей мелодии *cantus*'а. Прерывающие их движение паузы подчёркивают интонацию вздоха — *suspiratio*. Эта ламентозная интонация — основной лейтмотив всей пьесы (**пример 35**).

<sup>345</sup> Нотный текст прелюдии целиком см. в Приложении IX.

**Пример 35.** Хоральная прелюдия «Ах, как мимолётна, ах, как ничтожна» (тт. 1-3)

**Langsame** 

Hauptwerk: Spielfeife 8', Tremulant (ad lib.)  
*legato*



c.f.

Rückpositiv: Krummhorn 8', Hohlflöte 4'  
*poco portato*

Pedal: Nachthorn 2'  
Gedacktpommer 8'  
Subbaß 16'

С т. 7 в фактуре появляются трелеобразные фигуры в теноре. В педали выделяются, обогащённые пунктирным ритмом, тяжёлые нисходящие октавные ходы (знак высокой патетики в музыке Барокко). Завершается вся прелюдия этим же октавным ходом в полной тишине.

Сопоставим прелюдию Дистлера с обработкой Баха на этот же хорал. «Ах, как мимолётна, ах, как ничтожна» (BWV 644) — последняя пьеса «Органной книжечки». Как и во всех прелюдиях этого цикла *C.f.* находится сопрано, проводится однократно, непрерывно, практически в неизменном виде, ровными четвертями. Трактовка текста хорала у композиторов различна: у Баха тот же образ представлен в ином музыкальном ракурсе. Иллюстрацией бренности и суетности человеческой жизни у него служат обрамляющие *C.f.* гаммообразные пассажи<sup>346</sup>.

Партия педали выполняет не только поддерживающую гармоническую функцию, но и является важным структурным элементом. Оstinатная формула с восходящей квартой в педали повторяется на разной высоте, создавая ощущение непрерывного движения вперёд. На протяжении всей прелюдии она

<sup>346</sup> Подобные пассажи есть и в одноимённой кантате (BWV 26): то взмывающие вверх, то стремительно спускающиеся, они изображают человеческие страсти.

остаётся практически неизменной. Таким образом, Бах, в отличие от Дистлера, не видит в тексте хорала причин для уныния.

Небольшая партита на хорал «Христос, Ты светлый день» («Christ, der du bist der helle Tag») впервые прозвучала 8 мая 1936 года в Гамбургской церкви св. Якова. Она контрастирует по образному содержанию с предыдущей прелюдией. Партита состоит из трёх частей — Хорала, Бицинии и Пасторали. Первая часть представляет собой небольшую хоральную обработку в строгом четырёхголосии с *C.f.* в верхнем голосе (пример 36).

**Пример 36.** Партита «Христос, Ты светлый день»  
Первая часть. Хорал (начало)

Rückpositiv: Quintatön 8'

Средняя часть партиты — излюбленный жанр композитора — бициния. Здесь, как и в других органных пьесах подобного типа, автор сохраняет принцип проведения строк *C.f.* поочередно в каждом из голосов. Отличительной особенностью этой бицинии являются характерные для старинной полифонии своеобразные метрические сдвиги во вступлениях *cantus*'а — каждый раз он начинается с разных долей такта.

Заключительная Пастораль открывается имитационным вступлением верхних голосов (тт. 1-3), подготавливающих *C.f.* в педали. Перед проведением последней строки *cantus*'а происходит смена размера — 2/2 на 3/2 и 3/4 (тт. 18-19). Импровизационная концовка на органном пункте выполняет функцию, аналогичную каденциям хоральных прелюдий и токкат Букстехуде, в которых заключительная фаза становится своеобразным апофеозом всего произведения. Завершается Пастораль расширяющимся *divisi* всех голосов.

Таким образом, для хоральных прелюдий Дистлера характерны следующие особенности. Они все очень краткие и лаконичные, без малейшего намёка на концертность. Дистлер использует приёмы композиционной, фактурной и полифонической техники эпохи Барокко. Основу хоральных прелюдий составляет мелодия хора — *C.f.* Композитор часто использует мигрирующий *C.f.*, его каноническое изложение (в октаву или квинту), колорирование, применяет и ритмическое варьирование (включая вуалирование сильных долей и метроритмические сдвиги в начальных фразах *C.f.*). Присутствуют здесь и характерные для инструментальной музыки Дистлера в целом импровизационные преамбулы и каденции, трели и тремоло (особенно в кульминационных и заключительных разделах).

Отражена здесь и одна из неперменных черт композиторского стиля Дистлера — переменный метр. Прелюдиям свойственна также дублировка голосов (в октаву, квинтдециму), увеличение числа голосов в конце произведения. Присутствуют и «архаические» элементы — плагальные каденции, заключительные тоники без терцового тона, нередко отсутствуют ключевые знаки.

**Органная соната** (трио) *op. 18/2* — последнее органное произведение Дистлера. Соната написана в предвоенные годы в Штутгарте. Впервые она была исполнена 21 июня 1939 года в концерте Штутгартской высшей школы музыки вместе с избранными хорами из «Хоровой книги песен Эдуарда Мёрике». Работа над сочинением продолжалась с апреля по сентябрь 1938 года, а опубликовано оно было в июне 1939 года. Композитор посвятил её своему шурину — Эриху Тиенхаусу.

Это светское сочинение, тематически свободное от хоральных мелодий. Тематизм сонаты местами близок органным сонатам Пауля Хиндемита. Трёхчастный цикл сонаты соответствует традиционному типу итальянской

инструментальной формы трио-сонат: быстро – медленно – быстро<sup>347</sup>. Каждая часть трио-сонаты — это полифоническое трёхголосное произведение, где каждый голос — сопрано, тенор и педальный бас — самостоятелен. Более того, все три части сонаты имеют черты фуги. Тем не менее, Людеман отмечает, что в сравнении с трио-сонатами Баха, у Дистлера не всегда выдержана полифоническая фактура. Иногда она сменяется токкатными пассажами (вступление ко 2-й части или один из разделов в 3-й части в тт. 118-143), в середине 3-й части нижние голоса выполняют аккомпанирующую функцию<sup>348</sup>.

I часть (*Rasche, energische Halbe*<sup>349</sup>) написана в e-moll. Она содержит типичную полную экспозицию, по одному проведению темы в каждом голосе, с удержанным противосложением, функция которого близка значению второй темы. В интермедии развиваются мотивы из темы, а в конце экспозиции появляется дополнительное проведение темы в сопрано. В центре разработки (тт. 18-61) находится интермедия с выразительным зигзагообразным ходом в педали: ломаные октавы «спускаются» по ступеням гаммы тон-полутон (тт. 34-45). Непрерывное движение и доминантовый предыкт в конце разработки приводят к остановке движения и спускающемуся пассажи в верхнем голосе, после чего начинается реприза (т. 62). Композитор ставит знак повтора разработки, но право выбора — повторять или нет — оставляет за исполнителем<sup>350</sup>. В репризе тема проходит в верхнем и среднем голосах, в нижнем она появляется не полностью. Затем следует развёрнутая каденция, и завершает часть многократное повторение — уже в мажоре — элементов темы в педали.

II часть (*Gehende Viertel*)<sup>351</sup> открывается небольшим импровизационным вступлением (тт. 1-8), после которого следует короткая однотемная

<sup>347</sup> Инструментальные трио-сонаты писали А. Корелли, А. Вивальди, Д. Букстехуде, И. С. Бах. Появившийся позже жанр органной трио-сонаты широко представлен в творчестве Баха. В двадцатом веке к этому жанру органной музыки обращались Пауль Хиндемит, Нино Рота.

<sup>348</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 250.

<sup>349</sup> «Быстрые, энергичные половины».

<sup>350</sup> В примечании к части.

<sup>351</sup> «Четверть равна шагу».

двухголосная fuga. Басовый голос выполняет функцию аккомпанемента, близкого к *basso ostinato*, так как каждое проведение темы сопровождается остинатным ходом баса (тт. 9-11, 19-21, 32-34, 42-44). В середине части (тт. 33-42) композитор уходит в диезную тональную сферу и затем резко возвращается через энгармоническую модуляцию. Реприза полная, с каденцией на органном пункте (тт. 44-53) и заключительным проведением басового хода в педали (тт. 54-55).

III часть (*Recht geschwinde Achtel*)<sup>352</sup> представляет собой фугу на две темы с отдельной экспозицией. Обе темы мелодически похожи — энергичны, с синкопированным ритмом и характерными для Дистлера квартово-квинтовыми интервальными ходами. Вторая тема отличается от первой более плавным ритмом и меньшим количеством мелких длительностей. Размеры экспозиций неравны: экспозиция второй темы (тт. 19-66) гораздо больше первой. В конце второй экспозиции композитор использует один из своих любимых приёмов — унисонное изложение. В данном случае, средний голос идёт в унисон с басом (тт. 57-66). В разработке сначала проходит стретта на материале первой темы (тт. 67-83). Затем появляется гомофонный раздел на интонациях второй темы — медленный и спокойный, контрастный экспозиции, с фигурированным размеренным басом (тт. 84-117). После этого следует новый интермедийный материал — предыкт к репризе (тт. 118-143).

Реприза (тт. 144-212) по аналогии с экспозицией состоит из поочерёдного повторения сначала первой, затем второй темы (то есть, по сути, отдельная реприза). В заключительном разделе репризы (тт. 175-212) происходит соединение первой и второй тем, а вторая тема проходит в увеличении с фигурированным контрапунктом на интонациях обеих тем. Таким образом, можно говорить о совмещении принципов двойной фуги (с отдельной экспозицией и репризой) и сонатной формы.

---

<sup>352</sup> «Довольно подвижные восьмые».



Очевидно, что в органной музыке Дистлер полностью находится в русле неоклассицизма. Обращаясь к старинным жанрам и формам — таким, как чакона, ричеркар, бициния, токката, фуга, трио-соната, — и обобщая многовековые музыкальные традиции, он вносит в свои произведения ощущение современности, претворяя новые ритмы и интонации XX века.

### 3.2 Фортепианные сочинения

Помимо хоровых и органных произведений Дистлер оставил также и произведения в области камерной и фортепианной музыки. Примерно половину его фортепианного наследия составляют студенческие работы. Появившиеся в 1928–1929 годах Трёхголосная инвенция, Largo и Scherzo (все без опуса) — задания по контрапункту и музыкальной форме, которые Дистлер проходил в классе Германа Грабнера.

Несмотря на то, что многие произведения создавались по определённым моделям — например, в манускрипте к Largo над названием есть надпись «Adagio для фортепиано [А – В – А – А – А]. Модель: Бетховен, ор. 2 № 3, Adagio» — в них уже проявляется характерный стиль композитора. Их значимость подтверждается тем, что Дистлер использовал этот материал в последующих произведениях. Так, несколько изменённое и дополненное Scherzo позже стало основой 2-й части Маленькой сонаты *in C* (без опуса), появившейся также в 1928 году. При всей компактности, несложной композиционной технике, в Маленькой сонате уже видны черты зрелого стиля Дистлера. Впервые соната прозвучала 18 июня 1929 года в стенах Лейпцигской консерватории в рамках концерта класса Грабнера (солировал Фридрих Герлинг (Friedrich Gerling), а публикация состоялась лишь в 2002 году<sup>353</sup>.

Экзаменационная работа композитора — Концертная соната для двух фортепиано ор. 1 — была написана в 1930 году, в последний год его обучения в консерватории (посвящена педагогу Дистлера по фортепиано

<sup>353</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 32.

Карлу Адольфу Мартинсену). Благодаря содействию Штраубе в 1931 году Концертная соната была опубликована издательством «Breitkopf&Härtel». Её премьера состоялась так же в Лейпцигской консерватории 8 апреля 1930 года. Исполняли сонату Хуго Дистлер и Карл Зеeman (Carl Seemann).

**Соната для двух скрипок и фортепиано на старинные немецкие народные песни** op. 15a была написана в 1936 году и впервые прозвучала в октябре этого же года на фестивале Музыкальные дни Касселя. Фестиваль в Касселе проводился ежегодно. Одной из идей мероприятия являлось возрождение и популяризация «бытовой музыки». Сотрудничество Дистлера с фестивалем началось в 1933 году, и из года в год его музыка имела там успех. Вначале композитор представлял на фестивале только свои духовные — хоровые и органные — произведения, а в 1936 году публика услышала и светские инструментальные сочинения Дистлера — Клавесинный концерт op. 14 и Сонату для двух скрипок и фортепиано op. 15a.

Как отмечает Людеман, «влюблённый в старинную музыку композитор сочинил не просто сонату по классической или романтической модели, но обратился именно к “освящённому Генделем и Бахом составу исполнителей”<sup>354</sup> — двум скрипкам и фортепиано»<sup>355</sup>. Появлению сонаты способствовало и изучение композитором произведений Пауля Хиндемита. В течение 1935–1936 годов Дистлер приобрёл у издательства «Schott» партитуры симфонии «Художник Матис», Сонаты для скрипки *in E* и альтового концерта «Der Schwanendreher»<sup>356</sup>.

После премьерного исполнения слушатели встретили сонату очень тепло, а критики назвали её «выдающейся» и «открывшей совершенно иной путь развития музыки»<sup>357</sup>. Соната вышла из печати в октябре 1938 года и посвящена Вальтраут Дистлер.

<sup>354</sup> Из письма Грабнера к Дистлеру от 29 января 1940 года. Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 190.

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> Ibid. – S. 191.

<sup>357</sup> Ibid.

Соната имеет программный замысел. В каждой части используются мелодии старинных народных немецких песен — «Рассвет в лесу» («Es taget vor dem Walde»), «Ах, Эльза, любимая Эльза» («Ach Elslein, liebes Elslein») и «Как прекрасен мая цвет» («Wie schön blüt uns der Maien») (примеры 37, 38, 39).

В рукописи композитор карандашом сделал надписи, уточняющие характер песен — *Дневная песнь*, *Легенда* и *Майские куранты* соответственно<sup>358</sup>. Назначение песенных цитат в этом цикле двойное — и как тематического импульса и как фактора формообразования. Характер песенной мелодии в процессе музыкального развития трансформируется. Структура каждой части, как и тональный план, складывается под воздействием песенной формы, но всякий раз со своими нюансами.

**Пример 37. «Рассвет в лесу»**

Es ta - get vor dem Wal - de, stand auf, Rä - ter - lein! Die Ha - sen  
lau - fen bal - de, stand auf, Rä - ter - lein, hol - der Buhl! Hei - a -  
ho! Du bist mein und ich bin dein; stand auf, Rä - ter - lein!

**Пример 38. «Ах, Эльза, любимая Эльза»**

Ach Els - lein, lie - bes El - se - lein, wie gern wär' ich bei dir, so  
sein zwei tie - fe Was - - - ser wohl zwi - schen dir und mir.

<sup>358</sup> Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 191.

**Пример 39.** «Как прекрасен мая цвет»

Wie schön blüht uns der Mai - en, der Som - mer fährt da -  
mir ist ein schön Jung - frau - lein ge - fal - len in mein

hin,  
Sinn. Bei ihr, da wär mir wohl; wenn ich an

sie ge - den - ke, mein Herz ist freu - den - voll, mein

Herz ist freu - - - - - den - voll.

Мелодия песни «Рассвет в лесу» в I части сонаты (Allegro) представлена не полностью, а в виде кратких тематических элементов. Дистлер использует преимущественно начальные интонации. Сначала экспонируется материал с эпизодическими включениями основных мотивов песни. Это небольшое вступление, задающее строгий и очень чёткий ритмический импульс — основу развития всей части. Первая фраза песни целиком проходит в партии фортепиано и затем повторяется на другой высоте.

В размеренное, вторящее фортепианным восьмым, движение скрипок то и дело вкрапляются мини-мотивы из первой и второй фраз песни. Проведение второй фразы у фортепиано открывает следующий раздел (тт. 19), демонстрирующий целый калейдоскоп всевозможных мотивов. В центральном разделе (тт. 32) композитор использует собственный, не имеющий тематических связей с песней, материал. При этом *perpetuum mobile* ни на секунду не прерывается. Завершается раздел мощным предыктом к репризе (тт. 63). Здесь Дистлер употребляет один из излюбленных приёмов, который присутствует в его инструментальной музыке в моменты, когда эмоциональное

напряжение достигает апогея — тремолирующие интервалы. В данном случае — октавы на фоне остинатных басов (тт. 65).

Реприза сокращена; начинаясь как точное повторение первого раздела, в 96 такте происходит «поворот», который приводит к заключительному крещендо коды (тт. 97-114). В завершении части весь ансамбль ставит унисонную точку.

II часть (Andante) контрастна подвижным крайним частям сонаты. Элегический характер мелодии определяется текстом песни, где герой рассказывает о своей несчастной любви к девушке Эльзе. Форма части сходна со строфической песенной формой, но с интересной особенностью — разделы выстроены концентрически: А – В – С – В – А. Это несвойственно вокальной музыке, но возможно в музыке инструментальной. Правда, концентричность не выдержана строго, так как последний раздел имеет небольшие тесситурные изменения.

Мелодия песни поручена скрипкам. В партии фортепиано нижний пласт поддерживает гармонию, а на ее фоне разворачивается спокойная, повествовательная мелодия. Вместе со скрипичной темой она образует красивейший дуэт (**пример 40**). В процессе развития материала и песенная тема и фортепианное сопровождение динамизируются. Далее мелодия фортепиано обогащается введением фигурированного органного пункта, а аккомпанирующие гармонии перемещаются в нижний регистр.

Во втором разделе (тт. 18-34) созерцательные арпеджированные аккорды в сопровождении каждый раз по-новому освещают педальный тон «e» — осевой тон всей части. Проходя все разделы, он разрабатывается путем ритмического диминуирования. В центральном разделе (тт. 35-49) характер музыки кардинально меняется: ему соответствует второй куплет песни, повествующий о душевных страданиях юноши. Ускоряется темп, у фортепиано и первой скрипки динамизируется фактура: нескончаемый поток бурных фигураций мелкими длительностями превращает весь центральный раздел в

пляску. В скрипичных секстолях слышится мелодический остов песни, в них же содержится и педальный тон «e» из фортепианной мелодии второго раздела. Восьмые в партии второй скрипки создают контрастный основному движению пласт. В центральном разделе Дистлер использует свои любимые приёмы — октавный унисон (в партии фортепиано) и полиритмические сочетания (у фортепиано и первой скрипки) (тт. 35-50). Завершается часть аккордом *e-moll*. Тихое окончание символизирует робкую надежду юноши на взаимность, о которой он грезит в третьем куплете песни.

**Пример 40.** Соната для двух скрипок и фортепиано  
Вторая часть (начало, тт. 1-17)

Andante ♩ = 72

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The time signature is 3/4. The first violin part (top staff) has a melodic line starting with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second violin part (middle staff) has a whole rest. The piano part (bottom staff) starts with a forte (*sf*) dynamic, playing a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The piano part includes dynamic markings *pp dolce* and a triplet of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic development in the first violin and the piano accompaniment. The third system (measures 9-12) features more complex rhythmic patterns in the piano part, including triplets and slurs, while the violin parts continue their melodic lines.

## Пример 40 (продолжение)

10

14

*poco rit.* *a tempo*

*poco rit.* *poco f* *a tempo*

Характер III части (*Allegro*) также обусловлен текстом песни — это восхищение красотой природы, радость жизни и упоение счастьем любви. В партии фортепиано композитор использует пасторальные кварто-квинтовые созвучия и тираты в высоком регистре, напоминающие щебет птиц. Мелодия песни так же, как и в предыдущих частях, доверяется скрипкам, а партия

фортепиано основана на самостоятельном материале — ритмичном инструментальном наигрыше.

В форме части отражён принцип вариантно-строфической формы, продиктованной песенной структурой *bar*. Основой первой её части служит инструментальный наигрыш, а во второй части в партии одной из скрипок проводится строка песни, а фортепиано и вторая скрипка играют развитый контрапункт. В отличие от первой части, мелодия песни здесь проводится целиком. Как видно, использование материала старинных песен в этой сонате отразилось — в каждой части по-разному — и на образном строе музыки, и на характере тематизма, и на формообразовании.

**Одиннадцать маленьких фортепианных пьес** *op. 15b* появились в 1935 году в Любеке. Издательство «*Värenreiter*» заказало Дистлеру сборник лёгких фортепианных пьес для юношества. Сначала композитор планировал создать цикл из четырёх томов по 12 пьес в каждом. В июне он написал первые 12 пьес, но остальная часть плана по неизвестным причинам так и осталась неосуществлённой. Пьесы вышли из печати только через семь лет после их создания и за полгода до смерти автора — в мае 1942 года. Это стало причиной хронологического несоответствия в опусах между циклом *Одиннадцать пьес op. 15b* и, написанной позже, но вышедшей намного раньше, Сонатой для двух скрипок *op. 15a*.

В письме другу Дистлер рекомендует свои пьесы следующим образом: «У меня есть серия фортепианных пьес для юношества из запланированного многотомника, где в последнем томе будут ещё пьесы в четыре руки. Эти пьесы — что-то совершенно новое для меня, но они современно изложены и хорошо удались. Если ты ищешь современную фортепианную музыку — могу тебе их посоветовать»<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> От 19 февраля 1936 года. Цит. по: *Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie.* – Augsburg, 2002. – S. 159.



В сборник вошли одиннадцать миниатюрных пьес: «Колыбельная», «Барабаны и трубы», «Вальс», «Пастораль», «Эхо», «Старинные музыкальные часы», «Бука Панкрац»<sup>360</sup>, «Фанфары», «Цыгане», «Вечное движение», «Ария». В Любеке, наряду с педагогической, церковной и композиторской деятельностью композитор давал также частные уроки игры на фортепиано. Вместе со многими фортепианными сочинениями он изучал с учениками и «Микрокосмос» Белы Бартока. Этот цикл явился одним из стимулов, вдохновивших композитора к созданию собственных фортепианных пьес. Однако, если цикл Бартока — это целая система из 153-х пьес для становления и воспитания юного музыканта, то опус Дистлера по своему замыслу и структуре вызывает, скорее, ассоциации с «Детским альбомом» П. И. Чайковского. По сравнению с Бартоком, пьесы Дистлера более лаконичны и технически не столь взыскательны. В то же время каждая из них — яркая образная зарисовка, точно отражающая смысл названия.

Очень показательны в этом плане пьесы «Барабаны и трубы», «Старинные музыкальные часы», «Эхо», «Цыгане». Пьеса **«Барабаны и трубы»**<sup>361</sup> («Trommeln und Pfeifen», № 2) начинается с семитактового вступления: подражающий барабанной дроби фигурированный органнй пункт — главный конструктивный элемент всей пьесы. На фоне органного пункта проходит незамысловатая, нарочито простая танцевальная мелодия в дорийском ладу, имитирующая звучание труб. Вычлененный из мелодии короткий мотив-наигрыш перемещается как по вертикали — проводится от разных нот, так и по горизонтали — со смещением метрического акцента (пример 41).

<sup>360</sup> Бука Панкрац – персонаж одноимённой новеллы Готфрида Келлера (Gottfried Keller) (1819–1890).

<sup>361</sup> «Барабаны и трубы», как и «Фанфары» из этого же цикла стали основой «Военной музыки» (Kriegsmusik) – третьей сцены из 1-го акта музыки к спектаклю «Герцог Синяя Борода» (Ritter Blaubart) Дистлера. Композитор оркестровал эти пьесы и соединил их в одном номере.

**Пример 41.** Одиннадцать маленьких фортепианных пьес  
«Барабаны и трубы» (тт. 8-16)

The musical score for Example 41 is written for piano in 4/8 time. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a quarter rest, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *ppoco f* and *non legato*.

В пьесе «Старинные музыкальные часы» («Alte Spieluhr», № 6), на фоне подражающей ходу старинных часов оstinатной мелодической формулы в сопровождении, в верхнем голосе проводится рафинированная, как будто игрушечная, мелодия (пример 42). Повторяясь каждый раз с новой доли такта, она изображает несовершенство заводного механизма часов. Подобное сочетание оstinатного сопровождения и простой мелодии напоминает «Барабаны и трубы», где, однако, этот приём имеет иной художественный смысл.

**Пример 42.** Одиннадцать маленьких фортепианных пьес  
«Старинные музыкальные часы» (тт. 1-5)

The musical score for Example 42 is written for piano in 4/8 time. It features a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The melody is marked *Gemächlich gehende* [184-192] and *p*. The accompaniment is marked *[Linke non legato] [ohne Pedal!]*. The score includes the instruction *Das Ganze ist eine Oktave höher zu spielen als geschrieben* and the performance note *[Graziös, ein wenig geziert!]*.

«Эхо» («Echo», № 5) — простая и даже несколько наивная пьеса. Здесь композитор сопоставляет имитирующие эхо регистры, «играет» динамическими оттенками (пример 43).

**Пример 43.** Одиннадцать маленьких фортепианных пьес «Эхо» (тт. 1-5)

Также в пьесе находит отражение излюбленный Дистлером квартовый фонизм. Интервал кварты представлен как в мелодическом, так и в гармоническом виде.

Пьеса «Цыгане» («Die Zigeuner», № 9) по образному наполнению и даже интонационно близка знаменитой пьесе «Два еврея, богатый и бедный» из цикла «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского. Она включает в себе два контрастных портрета: первый как будто изображает хмурого главу кочующего табора, а второй, основанный на жалобных интонациях, просящего. Здесь тоже трёхчастная форма, но, в отличие от Мусоргского, в третьей части своей пьесы Дистлер просто возвращает первый образ, не присоединяя тему середины (тт. 48-67).

Часто в пьесах цикла присутствуют оstinатные ритмические фигуры. Так, в «Колыбельной» («Kindelwiegen», № 1), спокойная умиротворённая мелодия разворачивается на фоне оstinатных квинт в аккомпанементе (*F – C* и

D – A, тт. 1-16). В уже упоминавшейся пьесе «Старинные музыкальные часы» аккомпанирующий слой фактуры наделён ритмическим остинато (тт. 1-10, 23-32), сопровождение в начале «**Пасторали**» («Hirtenmusik», № 4) также основано на повторяющейся от разных нот ритмической формуле (тт. 1-9).

В цикле широко представлена и такая характерная особенность стиля Дистлера, как переменный метр. Частая смена размера происходит в пьесах «Старинные музыкальные часы», «Цыгане», «**Бука Панкрац**» («Pankraz, der Schmoller», № 7). Но наиболее яркий пример в этом отношении — «**Вечное движение**» («Perpetuum Mobile», № 10), порывистость и даже спонтанность изложения которого предопределены потактовой сменой размера. В основе пьесы лежат переливы арпеджированных аккордов на фоне квинт в басовом регистре. Подобный вид фактуры типичен для инструментальной музыки Дистлера и часто присутствует в клавишинных концертах и органых произведениях композитора.

В «**Вальсе**» («Walzer», № 3) на фоне характерного для этого жанра аккомпанемента разворачивается слегка капризная, немного саркастичная мелодия из размашистых скачков вверх и вниз (**пример 44**).

**Пример 44.** Одиннадцать маленьких фортепианных пьес  
«Вальс» (тт. 5-10)

Трёхдольность не выдерживается на протяжении всей пьесы — 3/8 чередуются с 2/8, 5/8 и 4/8. Сочетание переменного метра и скачков в мелодии придаёт вальсу экзальтированность.

Таким образом, в цикле присутствуют многие особенности, свойственные композиторскому стилю Дистлера в целом: остинатные ритмические фигуры и

мелодические формулы, изысканная ритмическая организация, переменный метр, фигурированная и арпеджированная фактура.

Блестящей витуозностью, более широким драматургическим размахом отмечены масштабные клавирные опусы концертного плана — два Концертштюка Дистлера. История создания **Концертштюка для фортепиано с оркестром** (1937) op. posth. связана с именем друга Дистлера, берлинского пианиста Конрада Хансена (Conrad Hansen). В конце 1935 года он попросил композитора написать крупное фортепианное произведение. Герман Грабнер также советовал Дистлеру приступить к созданию оркестрового сочинения<sup>362</sup>. На тот момент композитор был крайне занят — он работал над Клавесинным концертом op. 14 — однако обещал выполнить просьбу Хансена в течение ближайшего года<sup>363</sup>.

Вскоре для этого представился удобный случай. Через месяц после премьеры Клавесинного концерта Дистлера в Гамбурге<sup>364</sup>, композитор получил приглашение участвовать в международном фестивале — в апреле 1937 года в Баден-Бадене — где он должен был представить собственное оркестровое произведение. Летом 1936 года Дистлер принялся за работу. О сочинении концерта он писал так: «Сейчас я пишу фортепианный концерт с оркестром. Думаю при этом о Хансене и даже хочу осмелиться предложить его кандидатуру для исполнения моего произведения на фестивале <...>. Пьеса будет для него относительно лёгкая, мне представляется концерт в стиле нового Моцарта, части должны быть тонкими и прозрачными, а оркестровое сопровождение отойти на задний план. В общем весёлая, резвая и не очень длинная пьеса <...>»<sup>365</sup>.

Работе над Концертштюком предшествовала идея создать фортепианный концерт в духе сюиты на старинные народные песни с камерным оркестром.

<sup>362</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 192.

<sup>363</sup> *Ibid.* – S. 193.

<sup>364</sup> 29 апреля 1936 года в малом зале Musikhalle в исполнении камерного оркестра под управлением Ханса Хоффмана, солировал автор.

<sup>365</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 193.

Людемман полагает, что эта мысль появилась после недавней премьеры скрипичной сонаты композитора в Касселе. Однако вскоре замысел был оставлен Дистлером<sup>366</sup>.

В это же время Дистлер получил в подарок партитуры трёх концертов Хиндемита, которые усердно изучал<sup>367</sup>. Во время отпуска в Рамзау (Ramsau) — в июле 1936 года — композитор набросал несколько тем к концерту, но из-за цейтнота отложил сочинение. После прошедшего в октябре фестиваля Музыкальные дни Касселя Дистлер писал Эриху Тиенхаусу: «Я должен срочно начать работу над фортепианным концертом! Это сложная задача, требующая максимальной концентрации»<sup>368</sup>. Изыскав возможность, композитор приступил к работе над сочинением.

Сохранившиеся черновики с многочисленными пометками Дистлера указывают на то, что изначально композитор предполагал создать полноценный трёхчастный концерт. Сначала работа продвигалась быстро, и уже в ноябре он показал Хансену почти оконченную первую часть. Тот нашёл музыку «очень хорошей, эффектной и достаточно трудной»<sup>369</sup>. Сам Дистлер тоже был вполне доволен. Тем не менее, обстоятельства не благоприятствовали замыслу — отсутствие времени на сочинение концерта совпало с ухудшением обстановки в церкви св. Якова. В результате в январе 1937 года композитор приостановил сочинение концерта и отменил премьеру в Баден-Бадене.

Концертштюк долгое время оставался неизданным. Премьера сочинения состоялась в Ольденбурге через 13 лет после смерти Дистлера — в 1955 году — в исполнении оркестра Бременского радио. Дирижировал Зигфрид Гослих (Siegfried Goslich), солировал Ханс Боненштингль (Hans Bohnenstingl). После премьеры, в этом же году, концерт вышел из печати.

<sup>366</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 194.

<sup>367</sup> Какие именно концерты имеются в виду – неизвестно. Людемман предполагает, что в числе подаренных была Камерная музыка № 2 для фортепиано и двенадцати солирующих инструментов (op. 36/1) Пауля Хиндемита. Музыковед отмечает сходство в инструментовке, гармонизации и тематизме Концертштюка Дистлера с 2-й частью Камерной музыки.

<sup>368</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 194.

<sup>369</sup> *Ibid.* – S. 195.

Концертштюк написан в типичной для этого жанра контрастно-составной форме и включает четыре раздела. В 1-м разделе — Allegro (т. 32-185) — находит своеобразное преломление принцип барочной концертной формы. В рондообразной структуре «мотив Дистлера» — *es-f-d* — выполняет функцию ритурнеля, повторяясь на разной высоте и в оркестре и в партии фортепиано. С этого мотива (**пример 45**) начинается оркестровое вступление Концертштюка — Adagio (тт. 1-31). На интонациях этого же мотива построена тема первого раздела (**пример 46**). Весь раздел экспрессивен и подобен мчащемуся вихрю.

**Пример 45.** Концертштюк для фортепиано с оркестром  
Вступление, «мотив Дистлера»

The musical score for Example 45 is in 3/4 time and marked Adagio. It consists of two staves: a piano part on the left and an orchestra part on the right. The piano part begins with a series of chords marked *sf sf sf*. The orchestra part features a melodic line starting with a triplet of eighth notes, marked *f espress. e con brio*. The piano part then continues with a melodic line marked *meno* and *p dolce*. The orchestra part also has a melodic line marked *sf sf sf*.

**Пример 46.** Концертштюк для фортепиано с оркестром  
Тема первого раздела

The musical score for Example 46 is in 3/4 time and marked Allegro spiritoso ed energico. It consists of two staves: a piano part on the left and an orchestra part on the right. The piano part begins with a melodic line marked *poco f*. The orchestra part features a melodic line marked *poco f*.

2-й раздел — L'istesso Tempo (т. 186-346) — контрастен первому, тонально более устойчив. Основная тема раздела представляет иной образ (**пример 47**). Вместе с тем протяжная песенная мелодия также включает в себе интонации «мотива Дистлера».

**Пример 47.** Концертштюк для фортепиано с оркестром  
Тема второго раздела

Фактура раздела — равномерно «шагающий» бас, имитирующее струнные штрихи, непрерывное плавное движение восьмыми в среднем слое,<sup>370</sup> и «плывущая» в верхнем регистре мелодия — напоминает медленные части барочных концертов и трио-сонат. После виртуозной каденции (т. 302-346) в партии фортепиано и вновь появляющегося вступления (т. 347-376) возникает 3-й раздел — Allegro (т. 377-565). Он начинается как точная реприза, но с такта 454 тональный план раздела меняется. Заканчивается концерт в d-moll тем же «мотивом Дистлера».

**Концертштюк для двух фортепиано** op. 20/2 создан Дистлером уже в Штутгартский период — в 1940 году. Этот Концертштюк является переложением его же Струнного квартета op. 20/1. Премьера первого варианта Концертштюка состоялась в Штутгартской высшей школе музыки в 1940 году в исполнении автора и его друга — пианиста и клавесиниста Альфреда Кройца. Первый вариант был опубликован в 1941 году. Второй вариант Концертштюка впервые прозвучал 28 февраля 1941 года в Берлинской высшей школе музыки в исполнении Урсулы Эббеке (Ursula Ebbecke) и Бриджитты Пфайфер (Brigitte Pfeiffer).

Концертштюк трёхчастен, что нетипично для этого жанра<sup>371</sup>. I часть — Allegro — написана в контрастно-составной форме, три раздела которой основаны на разнохарактерных темах (**примеры 48, 49, 50**). В ясной и

<sup>370</sup> Imitatio violistica (лат.) – «подражание скрипке» – вид фактуры в клавирной музыке Барокко, подражающий скрипичным пассажам.

<sup>371</sup> В качестве редкого примера можно привести трёхчастный Концертштюк для четырёх валторн и оркестра Роберта Шумана (op. 86).



лаконичной фактуре присутствуют характерные для Дистлера черты — остинатность, фигурационное движение, ритмическая изысканность.

**Пример 48.** Концертштюк для двух фортепиано

Первая часть, I тема

**Пример 49.** Концертштюк для двух фортепиано

Первая часть, II тема

**Пример 50.** Концертштюк для двух фортепиано

Первая часть, III тема

Открывающее часть медленное вступление — *Larghetto* (тт. 1-9) — играет роль рефрена, предваряя начало каждого раздела и обрамляя всю часть. *Larghetto* начинается с декламации «мотива Дистлера» — *b-c-a* — и проводится в обеих партиях в октавный унисон. На интонациях этого мотива строится всё вступление (**пример 51**). Медленная II часть — *Molto tranquillo* — близка по духу старинной пассакалии. Трёхдольный метр с акцентом на второй доле, аккордовая фактура, неспешное движение придают теме (тт. 1-25) характер величавого шествия (**пример 52**). Постепенно «чистота» C-Dur «затемняется»

появлением бемолей, и в конце раздела происходит модуляция в тональность доминанты.

**Пример 51.** Концертштюк для двух фортепиано  
Первая часть, вступление (начало)

**Larghetto**

The musical score for Example 51 is written for two pianos in 6/8 time. It begins with a **Larghetto** tempo. The first system shows the initial introduction, with dynamics ranging from *f* to *sf*. The bass lines feature trills and triplets. The second system continues the piece, maintaining the same dynamics and rhythmic patterns.

**Пример 52.** Концертштюк для двух фортепиано  
Вторая часть, тема (тт. 1-9)

**Molto tranquillo**

The musical score for Example 52 is written for two pianos in 3/4 time. It begins with a **Molto tranquillo** tempo. The first system shows the initial theme, with dynamics ranging from *p dolce*. The score features sustained chords and simple melodic lines in both hands. The second system continues the theme with similar dynamics and rhythmic patterns.

## Пример 52 (продолжение)

The image shows a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system is in bass clef and the second system is in treble clef. Each system consists of two staves. The upper staff of each system contains a melodic line with various note values and rests, while the lower staff contains a supporting bass line. The notation includes dynamic markings such as 'f' and 'mf', and phrasing slurs. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Во 2-м разделе трёхчастной репризной формы (тт. 26-50) тема подвергается фактурным и тональным изменениям. Так, фактура динамизируется, меняется и тональный план — E-Dur - H-Dur. Третий же раздел (тт. 68-114) является точной репризой с сохранением модуляции в доминанту. Таким образом, тональный план всей части остаётся открытым — C-Dur – G-Dur.

Тематизм III части содержит интонации, близкие музыке Пауля Хиндемита. Так, в медленном вступлении — *Adagio non troppo, poco andante* — звучит тема (тт. 1-22) (**пример 53**), интонационно родственная начальной теме 1-й части Камерной музыки № 5 (альтовый концерт, тт. 1-6). Уже появлявшаяся во 2-й части Клавесинного концерта op. 14, здесь она звучит в среднем пласте фактуры первого фортепиано.

Следующая далее танцевальная тема первого раздела (т. 26-64) (**пример 54**) сходна с флейтовой мелодией из 1-й части — «Концерт ангелов» — симфонии «Художник Матис». Тема 2-го раздела (тт. 65-144) решительна и энергична (ей соответствует ремарка композитора «Energico») (**пример 55**). Здесь вновь присутствует «мотив Дистлера». Точная реприза 1-го раздела

(тт. 145-183) приводит к краткой коде (тт. 184-189), завершающей произведение блестящим C-Dur'ом.

**Пример 53.** Концертштюк для двух фортепиано  
Третья часть, вступление (тт. 1-7)

*Adagio non troppo, poco andante*

*p (hervor) espress.*

**Пример 54.** Концертштюк для двух фортепиано  
Третья часть, I тема



**Пример 55.** Концертштюк для двух фортепиано  
Третья часть, II тема



Материал Концертштюка композитор позже использовал в музыке к спектаклю «Герцог Синяя Борода» (закончена в декабре 1940 года, вышла из печати в 2001 году). Темы первой части задействованы в увертюре к 4-му акту. Оркестрованная вторая часть полностью вошла в увертюру ко 2-му акту, а на музыке третьей части основана увертюра 1-го акта.

До недавнего времени не было записано ни одного компакт-диска с фортепианной музыкой композитора. Только в 2008 году немецкая пианистка Аннет Тёпель (Annette Töpel) осуществила запись некоторых фортепианных произведений Дистлера: это Одиннадцать фортепианных пьес, Трёхголосная инвенция, Largo, Маленькая соната *in C*. Кроме того, Тёпель записала в фортепианной версии Тридцать пьес для малого органа и Маленький концерт на тему хорала «С небес сошёл, чтобы принести» («Vom Himmel hoch, da komm ich her»). Главным стимулом к этому послужило столетие со дня рождения композитора и желание пианистки восполнить пробел в аудионаследии Дистлера.

### 3.3. Клавесинные концерты

Важное место в творчестве Дистлера занимают клавесинные концерты — это не только выдающиеся инструментальные произведения в наследии композитора, но и жемчужины камерно-инструментального репертуара XX века. К клавесину в XX столетии вновь пробуждается интерес, инструмент возвращается на концертную эстраду. Пьесы, сюиты, сонаты, камерные ансамбли и даже оперы — вот неполный перечень жанров, в которых задействован клавесин. К этому инструменту обращаются такие композиторы, как Отторино Респиги (Две сонаты для виолы д'амур и клавесина, Две сюиты «Старинные арии и танцы для лютни»), Карл Орф (Маленький концерт для клавесина, духовых и ударных инструментов на темы лютневой музыки XVI века), Эрнст Кшенек (Концертино для флейты, скрипки, клавесина или фортепиано и струнного оркестра), Ферруччо Бузони (опера «Выбор невесты»), Мануэль де Фалья («Балаганчик трактирщика Педро»). В большинстве названных произведений клавесин используется для воссоздания духа эпохи галантного стиля.

Но именно в жанре сольного концерта была осуществлена переоценка звуковых качеств клавесина. В результате барочные атрибуты отошли на второй план, и инструмент зазвучал по-новому. Сольные концерты для клавесина в XX веке писали Богуслав Мартину, Франсис Пуленк, Мануэль де Фалья. Немалую роль в возрождении интереса к клавесинной музыке сыграла польская клавесинистка Ванда Ландовска, благодаря активной исполнительской деятельности которой и пропаганде клавесинного искусства многие произведения вошли в репертуар современных клавесинистов и пианистов. Показательно, что и Пуленк и де Фалья посвятили ей свои концерты. В этих произведениях они не стремились к стилизации, а хотели показать всё богатство инструмента с его специфическим характером и возможностями.

Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели де Фальи (1926) сочетает музыкальные средства начала XX века и национальный испанский колорит, широко представленный танцевальными ритмами<sup>372</sup>. Сельский концерт для клавесина (фортепиано) и малого оркестра Пуленка (1927) также насыщен народно-песенным мелодизмом и танцевальными элементами. Концерт для клавесина и камерного оркестра Мартину (1935), посвящённый ученице Ванды Ландовской — Марсель де Лакур — написан в русле необарочных тенденций и органично встраивается в ряд произведений в форме *concerto grosso*, созданных Мартину в 1930-е годы<sup>373</sup>. Для всех этих концертов очевидна неоклассическая направленность, окрашенная порой в романтические тона. В ряду упомянутых сочинений концерты Дистлера — Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов *op. posth.* (1932) и Концерт для клавесина и струнного оркестра *op. 14* (1936) — занимают свою особую нишу.

Мысль о написании клавесинных концертов возникла у Дистлера в ноябре 1931 года, когда он приобрёл двухмануальный клавесин «Neupert»<sup>374</sup>. История создания **Камерного концерта для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов** непростая. Композитор работал над ним в течение двух лет — с 1930 по 1932 год. Некоторые фрагменты были записаны ещё в годы обучения в Лейпциге, а завершён Концерт уже в Любеке.

Работу над концертом замедляла не только разносторонняя творческая деятельность композитора. Вот что пишет Дистлер своему педагогу Герману Грабнеру: «Работу над уже почти готовым Камерным клавесинным концертом пришлось, к сожалению, прервать: к празднику Реформации в Любеке я должен был написать кантату на четыре лютеранских хорала <...>. Я неохотно принялся за работу, но она мне очень помогла. В моём нынешнем

<sup>372</sup> Игорь Стравинский назвал этот концерт «восхитительным сочинением».

<sup>373</sup> См.: Шекалов В. А. Клавесин в современном композиторском творчестве. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://lib.herzen.spb.ru/text/shekalov\\_11\\_72\\_63\\_75.pdf](http://lib.herzen.spb.ru/text/shekalov_11_72_63_75.pdf).

<sup>374</sup> Диспозиция инструмента: I мануал — 8', 16'; II мануал — 8', 4'; Laute 8', Laute 16', Koppel. Диапазон — от *F* до *f*<sup>3</sup>.

финансовом положении это сыграло решающую роль»<sup>375</sup>. Первоначально Дистлер хотел посвятить концерт своему педагогу по органу Гюнтеру Рамину, он же должен был исполнить партию клавесина на премьере в марте 1933 года. Когда Дистлер показал ему летом 1932 года уже готовое произведение, Рамин высказался о концерте весьма критично.

Из письма Дистлера к его будущей жене Вальтраут Тиенхаус следует, что на рекомендации педагога он отреагировал достаточно резко: «Рамин в очередной раз отослал мне концерт с просьбой немного изменить некоторые места. На самом деле это значит, что нужно писать произведение заново. Я очень разозлился, ибо то, что он критиковал — именно то, к чему я намеренно стремился: моторика, отказ от певучей манеры письма (так как у клавесина слишком мало звука) в пользу плавного фигурированного движения. Ещё не знаю, буду ли вносить изменения, хотя во мнении Рамина о современной музыке больше разумных вещей, нежели неправильных. В целом же произведение он очень хвалит, что, однако, не вызывает у меня доверия»<sup>376</sup>. Тем не менее, композитор всё-таки изменил текст, но предстоящую премьеру отменил окончательно.

Вспоминать об этом эпизоде Дистлер не любил. Несколько позже, в письме к Грабнеру, он оценил своё отношение к Рамину так: «С Рамином я больше не общаюсь. Я уважаю его лично и очень ему благодарен. Но в музыкальных взглядах мы отдалились друг от друга. Мне очень жаль»<sup>377</sup>. Произведение же не публиковалось долгое время. И только спустя 66 лет после его создания оно было издано и впервые исполнено в Любеке.

Чистовик партитуры сохранился не полностью. Первая часть существует фрагментарно, вторая — в двух вариантах (два тематически одинаковых начала

<sup>375</sup> Цит. по: *Töpel M.* [Nachwort] // *Distler H.* Kammerkonzert für Cembalo und elf Soloinstrumente: Partitur. – Kassel, 1998. – S. 106.

<sup>376</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 157.

<sup>377</sup> *Ibid.* - S. 158.



и два разных, незавершённых продолжения) и только третья часть представлена полностью.

Из множества оставшихся в архиве набросков и разрозненных листов, немецкий музыковед Михаэль Тёпель (Michael Töpel) воссоздал общий облик произведения. Из двадцати «чистовых» страниц начала и массы черновых отрывков первой части ему удалось составить более-менее цельную картину. Во второй части Тёпель использует обе упомянутые выше авторские версии, составив их таким образом, что одна плавно перетекает в другую<sup>378</sup>. При реконструкции обеих частей музыковед старался максимально соответствовать авторскому замыслу и избегать каких-либо «досочинений». Именно в его редакции концерт был впервые опубликован издательством «Bärenreiter» в 1998 году. В послесловии к изданию Тёпель даёт подробное описание всех своих действий<sup>379</sup>.

В своём Концерте Дистлер следует барочной модели. Он отказывается от типичных для классицизма сонатно-симфонических принципов развития, как и от свойственной периоду романтизма концепционной перегруженности текста.

Музыка концерта вызывает явные ассоциации с эпохой Барокко, при этом барочные приёмы композитор мастерски сочетает с современными ему музыкальными средствами. Так, Дистлер использует не оркестр, а камерный ансамбль, что типично для барочного оркестрового стиля. Камерный концерт написан для ансамбля солирующих инструментов: это клавесин, флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот, две скрипки, два альты, виолончель и контрабас. Такой состав, помимо прочего, обусловлен также и внешними обстоятельствами — оркестры в Германии 1930-х годов стали непозволительной роскошью. Композиторы всё чаще обращаются к жанру

---

<sup>378</sup> Существует также третья, предположительно, более ранняя версия, не вошедшая в партитуру. Она крайне мала, обрывочна и в целом не так значима как остальные.

<sup>379</sup> См. об этом: *Töpel M.* [Nachwort] // *Distler H.* Kammerkonzert für Cembalo und elf Soloinstrumente: Partitur. – Kassel, 1998. – S. 104.

камерной музыки, а самым востребованным составом становится камерный ансамбль с различными солирующими инструментами.

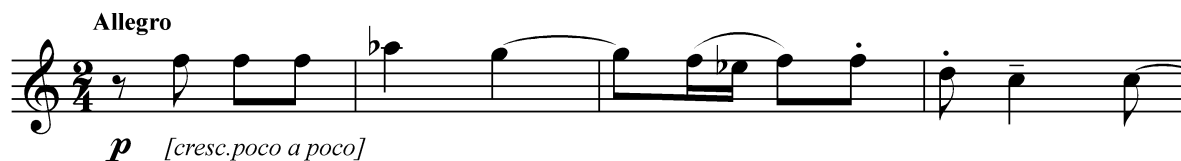
Наряду с избытком фигурационного материала часто встречаются унисонные tutti — своеобразный знак эпохи Барокко. Важную роль играют и полифонические приемы: композитор часто использует фугированное изложение, имитации. Полифония влияет и на формообразование: грани формы часто не совпадают в разных пластах фактуры (принцип бегущего каданса).

В рамках каждой из частей концерта преобладает монотематическая организация материала: части построены на развитии одного, заявленного вначале мотива, в процессе преобразования на фоне различных фигураций становящегося всё более рельефным и выразительным. Здесь естественным образом возникает аналогия с барочным принципом ядра и развёртывания материала.

Однако композитор не стилизует музыку. Напротив: жёсткость, диссонантность и, даже некоторая резкость гармонии, апеллирует к звуковым образам, созданным Паулем Хиндемитом. В плане формы от концерта старинного типа он заимствует темповое соотношение «быстро – медленно – быстро» и принцип чередования разделов tutti и solo<sup>380</sup>.

I часть — Allegro — написана в очень свободной, «текучей» форме: это вольная трактовка концертной формы барочного типа. Как уже было отмечено, вся часть строится на развитии одного, заявленного в самом начале, мотива (пример 56).

**Пример 56.** Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов  
Первая часть, начальный мотив



<sup>380</sup> Хотя это соотношение не столь уравновешенно, как в барочных образцах.

Энергичный и несколько агрессивный мотив исполняет роль рефрена. Развитие части определяют три этапа — три волны, каждая из которой короче и активнее предыдущей. В партии клавесина много интермедийных вставок-ритурнелей фигурационного типа. На втором этапе появляется новый тематический материал. После клавесинной каденции тема предстаёт в ином ракурсе: в сжатой динамизированной репризе со сменой размера 2/4 на 6/8 она приобретает танцевальные черты, а общее движение трактуется в характере тарантеллы. Завершается часть общим коротким tutti.

Начало II части — *Andante tranquillo* — по образности близко 2-й части симфонии «Художник Матис» Пауля Хиндемита — «Положение во гроб». Эта часть также монотематична: в её основе — мелодия песенного склада (**пример 57**), подвергающаяся лишь фактурно-фигурационному развитию.

**Пример 57.** Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов  
Тема второй части



Сначала экспонируются три контрастных раздела, которые затем повторяются с минимальными изменениями в области инструментовки (как уже упоминалось выше, форма составлена из двух равноправных авторских вариантов). Часть оканчивается неожиданно, будто прерванный на полуслове рассказ.

Форма III части — *Allegro vivace e con brio* — имеет замкнутую репризную структуру. Открывается она шеститактовым унисонным tutti. Далее инициатива переходит к клавесину. На протяжении всей части композитор соблюдает принцип чередования tutti – solo. Сольные разделы клавесинной партии изобилуют выразительными переливами арпеджированных аккордов и гаммообразных пассажей (такой вид фактуры часто встречается в органной и

фортепианной музыке Дистлера). В центральном эпизоде-фугато, как и в конце первой части, происходит смена размера: тема теряет трёхдольность и приобретает суровый оттенок. Следующая за фугато сокращённая реприза внезапно обрывается — одной короткой восьмой весь ансамбль ставит убедительную точку.

**Концерт для клавесина и струнного оркестра** op. 14 написан в 1935–1936 годах. Сказать наверняка, что послужило стимулом к созданию произведения, сложно. Исследователи творчества композитора выдвигают разные версии. Юлиана Юкнат (Juliana Juknat) указывает на письмо композитора к его ученице Франциске Брэк, в котором он пишет, что в момент работы над сочинением изучал концерт d-moll К. Ф. И. Баха и в своём произведении пытался воплотить «прозрачный стиль письма, насколько позволяют сегодня возможности клавесина»<sup>381</sup>. Юкнат также говорит и о влиянии Мангеймской школы, но при этом добавляет, что это не более чем ориентир для композитора, хотя Дистлер и сам в одном из писем отмечал родство своей камерной музыки с искусством композиторов Мангеймской школы<sup>382</sup>.

Людемман, напротив, подчёркивает «поразительную близость» концерта некоторым сочинениям Хиндемита<sup>383</sup>. А Иоахим фон Хэкер (Joachim von Necker) справедливо указывает на влияние Бартока: сходство обнаруживается в тематизме, форме, звуковом поле и ритмической составляющей<sup>384</sup>.

Изначально Дистлер создал четырёхчастный цикл<sup>385</sup>, но впоследствии изменил его структуру: перед тем как произведение вышло из печати в 1936 году (после исполнения в Веймаре) Дистлер решил исключить из цикла третью часть — *Allegro spiritoso e scherzando*. Причина этого — в болезненной реакции композитора на любую критику. После прочтения рецензии

<sup>381</sup> *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 163.

<sup>382</sup> *Ibid.* – S. 164.

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> Именно в таком виде хранится автограф партитуры в архиве Дистлера в Любеке.

Хорста Бюттнера (Horst Büttner) в журнале «Zeitschrift für Musik» композитор прислушался к её автору и окончательно вычеркнул часть из цикла. Приведём небольшую цитату из рецензии: «Концерт для клавесина и струнного оркестра Хуго Дистлера увлекает искрящейся живостью и необузданным озорством. Медленная же часть завораживает удивительной эмоциональностью. В этом произведении композитор демонстрирует жизненную энергию своей личности, которую он так долго искал, и которая — как показывает сочинение — имеет для него такое же значение, как и сакральная сторона его характера. Однако концерт только выиграет, если будет исполняться без третьей, написанной ранее, части, существенно уменьшится и станет единым целым»<sup>386</sup>. В результате концерт был опубликован не полностью.

Над своим детищем Дистлер работал увлечённо и с огромным усердием. Так как ничто извне не препятствовало его вдохновению, сочинение было закончено быстро. В письме к Вилли Штрекеру (редактору издательства «Schott») композитор писал: «Я уже почти завершил большую часть Концерта для клавесина и струнного оркестра. <...> Я очень горд этим сочинением и надеюсь внести в область концертной камерной музыки что-то новое»<sup>387</sup>.

Интересен процесс работы над сочинением. Автограф первой части сохранился полностью. Есть также написанный карандашом черновик первой части с пронумерованными страницами, почти такт в такт совпадающий с окончательным вариантом. Как в работе над другими сочинениями, так и здесь, черновики дают понять, насколько тщательно Дистлер шлифовал свои музыкальные мысли: с помощью ластика — что видно по многочисленным следам — он корректировал те отрывки, которыми не был доволен. Разделы, в которых материал транспонируется или повторяется, выписаны лишь отчасти. То же с инструментовкой и гармонией: дан только остов, а детали отсутствуют.

---

<sup>386</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 176.

<sup>387</sup> *Ibid.* – S. 162.

Совсем иначе композитор поступает с разделами, где встречается фугированное изложение, имитации и контрапункты — они всегда прописаны полностью. Первоначальные намерения в отношении второй части композитор изложил в виде подробной схемы в черновике. Тем не менее, в опубликованном варианте эта схема воплотилась частично. Сохранились наброски и к началу части: они представляют собой более простой её вариант. Таким образом, детали создания произведения демонстрируют динамику композиторских исканий Дистлера.

Свои наиболее значимые новые сочинения Дистлер отсылал Грабнеру. Так же он поступил и с концертом. Произведение Грабнер похвалил и высказал некоторые мысли о дальнейшем творческом развитии своего бывшего студента: «После просмотра Вашего концерта мне вдвойне жаль, что я не смог услышать его в Веймаре, так как я вновь увидел прежнего Хуго Дистлера — Дистлера лейпцигского времени с его взрывным темпераментом. Я хотел бы поздравить Вас с этим сочинением уже потому, что Вы совсем отказались от моего технического метода работы в пользу Вашей богатой в ритмическом плане полифонии»<sup>388</sup>.

В этом концерте, по сравнению с первым, наряду с барочными приёмами появляются и некоторые признаки сонатности, контрастный тематизм. Клавесин, как и прежде, остаётся одним из участников ансамбля.

I часть — *Allegro vivace* — написана в смешанной форме: это концертная форма с чертами сонатности и зеркальной репризой. В первом разделе поочередно экспонируются две темы. Главная тема (**пример 58**) — пространный, энергичный мелодия — несколько раз повторяется на разной высоте. Людеман отмечает сходство этой мелодии с начальной темой 1-й части Камерной музыки № 5 Пауля Хиндемита (**пример 59**). Тему характеризует переменный размер — 4/4–3/4–2/4–3/4–4/4. Подобный «нестабильный»

<sup>388</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 163.

метроритм является отличительной чертой стиля композитора<sup>389</sup>. Тема варьируется и транспонируется как целиком, так и частично. Особое конструктивное значение приобретает секундовый мотив: вычлененная из темы краткая начальная интонация скандируется всем оркестром в унисон и вместе с главной темой у клавесина мигрирует в разные тональности.

**Пример 58.** Концерт для клавесина и струнного оркестра  
Первая часть, главная тема

*Allegro vivace* (♩ = 108)

**Пример 59.** Пауль Хиндемит  
Камерная музыка № 5 (тт. 1-6)

Далее следует умиротворённая, контрастная предыдущей, побочная тема (пример 60). Разработка строится на развитии побочной темы: здесь к ней присоединяется новый контрапункт, в котором угадывается ритмический остов главной темы. Поскольку каждая тема получает полифоническое развитие, вся форма приобретает черты трёхтемной фуги. Многократные повторы комплекса тем идут по нарастающей: всё плотнее становится звуковая масса,

<sup>389</sup> Лопанцева В. А. Клавесинные концерты Хуго Дистлера // Музыка и время. – 2011. – № 10. – С. 28.

увеличивается число задействованных инструментов и эмоциональный накал. Интенсивное развитие приводит к кульминации, на гребне которой начинается реприза. Такой волнообразный метод развития типичен для инструментальной музыки Дистлера.

**Пример 60.** Концерт для клавирина и струнного оркестра  
Первая часть, побочная тема

В репризе композитор концентрирует своё внимание исключительно на главной теме: она подвергается варьированию, динамизируется. Кода отмечена сменой размера на 3/8.

II часть — *Andante, poco adagio* — достаточно компактна. Подобные импровизационные медленные части характерны для барочных концертов. Часть написана в спокойном размеренном движении: это глубокое, сосредоточенное, но вместе с тем очень экспрессивное повествование<sup>390</sup>.

В самом начале части внимание приковывает фигурированный клавириный бас, мерно движущийся в унисон с контрабасами (он же появляется и в конце части, но уже с фактурным варьированием) (**пример 61**).

Особой экспрессией отличается выразительная лирическая мелодия у солирующего альтя. Людеман обоснованно отмечает её интонационное сходство с гобойной темой из 2-й части симфонии «Художник Матис» Пауля Хиндемита (**пример 62**).

<sup>390</sup> Надо отметить, что начало второй части композитору было особенно дорого: первые 22 такта он позже использовал в Струнном квартете, во вступлении к 3-й части Концертштюка для двух фортепиано. Ещё раз эта цитата появляется, как и вся 3-я часть Концертштюка, в Увертюре к музыке к спектаклю «Герцог Синяя Борода».



Пример 61. Концерт для клавесина и струнного оркестра  
Вторая часть, начало

(♩ = zunächst 48-50, wo immer möglich, Viertel schlagen)

*p*

Solo ohne Dämpfer

Mit Dämpfern  
*pp* (tutti)

Mit Dämpfern  
*pp*

Mit Dämpfern  
*pp*

Solo ohne Dämpfer  
*espr.*  
*mf*

Mit Dämpfern  
*pp* (tutti)

Mit Dämpfern  
*pp*

Mit Dämpfern  
*pp*

Mit Dämpfern  
*pp*

**Пример 62.** Пауль Хиндемит. Симфония «Художник Матис»  
Вторая часть, гобойная тема (тт. 16-18)



При сквозном развитии тематизма изменения происходят, главным образом, в области гармонии и фактуры. Помимо этого, в общем динамическом профиле формы прослеживается заметная симметрия, обуславливающая сходство со структурой классических медленных частей: А – В – А (ход А1 – А2 – А3) С (А4 – А5 – А6) А – В – А кода. После центрального эпизода (С) развитие идёт на спад, а далее следует практически точная реприза.

Не вошедшая в цикл третья часть — *Allegro spiritoso e scherzando* — была опубликована лишь в 2008 году. Общим активным движением, моторикой, методом мотивной разработки с преобладанием ритмического варьирования музыка части вызывает ассоциации со Стравинским неоклассического периода (напомним, что к творчеству И. Ф. Стравинского композитор проявлял огромный интерес).

IV часть — *Alla breve* — представляет собой вариации на тему старинной нидерландской песни «Эй, ты, бравый всадник» (*Ei du feiner Reiter*)<sup>391</sup>. В этой части композитор использует всевозможные способы варьирования — фактурное, гармоническое, полифоническое, тональное. Часть начинается с проведения мелодии песни, изложенной в духе старинного Schlichter-хорала (**пример 63**). Форма темы представляет собой три периодичности (aa–bb–cc). Композитор свободно чередует клавишин-соло и оркестровые вариации. Центральный раздел выделен блоком *tutti*-вариаций. Параллельно с эмоциональным подъёмом — от первой вариации к последней — идёт процесс

<sup>391</sup> Песня из сборника «*Tabulatura nova*» Самуэля Шайдта.

ритмического диминуирования. Форма темы также претерпевает изменения, постепенно «растворяясь».

**Пример 63.** Концерт для клавесина и струнного оркестра  
Четвёртая часть. Тема (песня «Эй, ты, бравый всадник», тт. 1-12)

*Alla breve*  $\text{♩} = 112$   
**Thema** (Samuel Scheidt, tabulatura nova 1624)

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system includes two treble clefs and three bass clefs. The first four staves are marked with *s.sord.* and *mp*. The fifth measure of the first system shows a dynamic change to *meno p* for the first four staves. The second system continues the theme, with the first four staves marked *mp* and the fifth staff marked *mp*. The score illustrates the gradual fading of the theme over the 12 measures.

В первоначальном варианте концерт был исполнен 29 апреля 1936 года в малом зале Musikhalle в Гамбурге камерным оркестром под управлением Ханса Хоффмана (Hans Hoffmann) и автором в качестве солиста. В том же году произведение прозвучало в Любеке (в музее св. Анны), Веймаре (в рамках концертов Немецкого музыкального общества) и Касселе (на фестивале Музыкальные дни Касселя).

Каждая новая премьера произведения вызывала большой резонанс в музыкальной среде и яростное неприятие со стороны пронацистски настроенных критиков. Наряду с вполне позитивными рецензиями в музыкальных журналах одновременно появлялись и очень грубые, оскорбительные слова.

Приведём несколько цитат. Хайнц Фурман (Heinz Furman): «Запинающийся ритм, ломаное голосоведение, грубый звуковой фон выполняют интеллектуальную функцию лишь формально <...>. По нашему мнению, Дистлер в человеческом плане должен сильно измениться, и тогда его замечательные качества будут использованы во благо»<sup>392</sup>. Эрих Рёдер (Erich Röder): «Всеобщий гнев сопутствовал концерту для клавесина Хуго Дистлера, внёсшего ощутимый вклад в вырождающееся искусство. Нежный домашний инструмент часто трактуется противоестественно, как рояль. В конце произведения кажется, что молодой композитор подпал под влияние дьявола. Моторная грохочущая музыка длится нескончаемо долго, иногда даже кажется, будто по клавиатуре ударяют локтями. Публика, давно не слышавшая подобного, по крайней мере, посмеялась»<sup>393</sup>. Гвидо Вальдман (Guido Waldmann): «Мы уважаем и не отрицаем ремесленные умения Дистлера. Но вопрос о том, почему концерт был всё-таки снят с программы фестиваля,

<sup>392</sup> См. об этом: *Zeitschrift für Musik*, № 103, 1936 год. Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 176.

<sup>393</sup> См. об этом: *Der Angriff*, № 238, 1937 год. Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 179.

остаётся открытым<sup>394</sup>. Манера изложения, чисто моторная музыка, легкомыслие последней части с темой песни “Бравый всадник” — всё это в высшей степени сомнительно и не соответствует нашим ожиданиям от новой музыки. Если после премьеры этого сочинения в Касселе рецензии будут исполнены восхищением — а после Листа таких концертов больше не было — мы охотно признаем, что не оценили его по достоинству»<sup>395</sup>.

Тем не менее, премьера в Касселе прошла великолепно. В издании «Völkischer Beobachter» (№ 5, 1936 год) концерт был удостоен высочайшей похвалы: «Концерт для клавесина и камерного оркестра в четырёх частях Хуго Дистлера открыл молодого, необыкновенного композитора из Любека, которого уже сегодня можно назвать многообещающим дарованием нашей инструментальной музыки. Талант его зиждется на упрямом пристрастии к ритмической основе, соединённой с изумительными, с точки зрения формы, техническими умениями»<sup>396</sup>.

Хайнрих Эдельхоф (Heinrich Edelhoff) в вестнике «Lübeckische Blätter» (№ 78, 1936 год) даже называет композитора гением: «Концерт для клавесина и струнного оркестра Хуго Дистлера, представленный публике в Гамбурге, Любеке и Веймаре, имел триумфальный успех. Это страстное произведение не только изложено очень смело, современно, но также несёт и отпечаток немецкой романтики и французского импрессионизма: это выражается в темпераментном, переливающимся ритмическом разнообразии, в игровом азарте вариаций последней части и контрастной смене настроений в медленной. Мелодия Adagio средней части создана гением и мастерски разработана»<sup>397</sup>.

Несмотря на диаметрально противоположные мнения критиков, сам композитор сочинением был доволен. А его высказывание в одном из писем к

<sup>394</sup> Речь идёт о фестивале, прошедшем в январе 1937 года в Берлине. Тогда концерт был снят из-за болезни композитора.

<sup>395</sup> В *Reichstagung für Musikerzieher und Musikwoche 1937 in Berlin-Charlottenburg*. Цит. по: *Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*. – Augsburg, 2002. – S. 178.

<sup>396</sup> Ibid. – S. 175.

<sup>397</sup> Ibid. – S. 176.

знакомой из Любека лишь доказывает намеренное употребление «ярости» и «современности», в которых его так упрекали: «Боюсь, жёсткость и некоторая брутальность концерта Вас может оттолкнуть. Это яростное произведение, насколько яростным Вы меня знаете. Если честно, то концерт так “современен” не потому, что я хотел казаться “современным”, а потому что чувствовал себя в подвешенном состоянии, словно марионетка»<sup>398</sup>.

Произведение также неоднократно называли «культур-большевистским», а само творчество композитора едва избежало причисления к «вырождающейся музыке»<sup>399</sup>. Так, Веймарской премьере предшествовали напряжённые закулисные события. Для исполнения на фестивале были отобраны сочинения 29 композиторов. Дистлер же, как и некоторые другие композиторы, по приказу высших инстанций, оказался в «чёрном списке». Людеман полагает, что по доброй воле президента Объединённого немецкого музыкального общества Петера Раабе и, возможно, композитора и дирижёра Герхарда Маасца, его имя было изъято из списка, а произведение всё-таки исполнено.

В последний, самый волнующий день фестиваля, он писал своей жене Вальтраут следующие строки: «Концерт выстоял. Я за него очень переживал. Сегодня по приказу Геббельса сняты два из четырёх произведений сегодняшнего вечера: Хэрманн и фон Кнорр! (Помимо них ещё Фортнер, Ройтер и Тиссен). Кроме меня исполнили только Генцмера! Оркестр играл скверно, но, несмотря на это, успех был. Запись, к сожалению, сделана частично. Раабе поздравил меня и начал очень хлопотать — замечательный человек. Сегодня он срочно уехал в Берлин к Геббельсу, а вечером вновь был здесь! Можешь себе представить, в каком состоянии я отправился на концерт! Поэтому-то и не писал тебе раньше — тогда я мог только сетовать да

---

<sup>398</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 162.

<sup>399</sup> *Ibid.* – S. 177. Здесь возникает параллель с биографией Пауля Хиндемита, творчество которого не вписывалось в идеологические рамки правящего режима и было чуждо его эстетическим ценностям. Музыку Хиндемита, как и многих других, неугодных Третьему Рейху композиторов, объявили «дегенеративной» и запретили к исполнению.

жаловаться!»<sup>400</sup>. Впоследствии страсти вокруг концерта улеглись, и он успешно исполнялся.

Таким образом, можно выделить определённые *константные черты*, общие для стиля обоих концертов Дистлера. Обозначим их. В первую очередь это камерный исполнительский состав, где клавесин трактуется не как солирующий инструмент, а, скорее, как один из участников ансамбля. Иногда он исполняет партию *continuo* (например, во второй части Второго концерта). Кроме того, очевидно сходство структуры двух произведений — их объединяет лирика средних и моторика крайних частей с неожиданными, внезапными окончаниями. Помимо этого, в работе с тематическим материалом композитор пользуется своими типичными приёмами — такими, как варьирование, транспозиция, полифоническая техника. Обилие же фигурационного материала, интермедийных вставок и промежуточных каденций можно назвать «визитной карточкой» его инструментального стиля. И, конечно, нельзя не отметить особое значение струнной группы, несущей в средних лирических частях основную мелодическую нагрузку.

Однако между концертами есть и различия. В Камерном концерте преобладают гармонические жёсткости, диссонансы, монотематическая организация материала, основанная на коротких мотивах, тональная основа сглажена. Во Втором концерте формы более ясные, чёткие, гармония не столь резкая, мелодизм протяжённый. Здесь проявляются также и сонатные черты, но в целом композитор остаётся верен старинным барочным формам — таким, как вариации, фуга, концертная форма.

Долгое время концерты существовали только в нотном варианте. Лишь в 1998 году Мартин Хазельбёк — австрийский органист, клавесинист, педагог, дирижёр и руководитель камерного оркестра «Венская академия» — осуществил ценнейшую, и пока единственную, запись обоих концертов.

---

<sup>400</sup> Цит. по: *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 177.

Итак, если неоклассицизм хоровой музыки Дистлера в основном базируется на жанрах и формах эпохи Возрождения, то его инструментальная музыка имеет явные черты, связывающие её с эпохой Барокко и раннего классицизма. Однако на основе *стилевых моделей* старинной музыки композитор вырабатывает свой собственный комплекс приемов и средств выразительности, который характеризует его творческую индивидуальность.

Своеобразными *маркерами* инструментального стиля Дистлера, как, впрочем, и его музыки в целом, являются, например, остинатные мелодико-ритмические фигуры, переменный метр и общая метроритмическая иррегулярность, а также характерный «мотив Дистлера», пронизывающий многие сочинения. Кроме того, есть и особенности, свойственные исключительно инструментальной музыке композитора: развитая и разнообразная *фигурационность*, импровизационность, мотивная репетитивность, экстатические каденции в кульминациях и завершениях произведений. В свою очередь специфическая, острая звучность музыкальной ткани, насыщенная тембровая колористика, активная роль ритмического фактора выказывает особую энергетику и динамизм, свойственные музыкальному мироощущению художника XX века.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 2008 году музыкальная Европа праздновала столетний юбилей со дня рождения композитора, чьи идеи перевернули музыкальные устои XX века — Оливье Мессиана. В этом же году, наряду с французским мастером отдали дань и его ровеснику, не столь знаменитому, но внёсшему свой вклад в мировую музыкальную культуру — немецкому композитору, дирижёру, исполнителю, педагогу и публицисту — Хуго Дистлеру.

Целеустремлённый, уверенный и, в то же время, сомневающийся в своих силах, нелюдимый и крайне ранимый, но вместе с тем лёгкий в общении — такой противоречивой личностью предстаёт Хуго Дистлер в воспоминаниях педагогов, коллег и друзей. Столь же незаурядной фигурой он остался и в музыкальной истории, как необычайно разносторонний музыкант и общественный деятель, в сложнейшее для Германии время искренне и страстно радевший о духовном единении немецкого народа.

Дистлера безусловно можно назвать прямым наследником мощнейшей ветви старинной европейской духовно-музыкальной традиции. Ярче всего это проявилось в музыке, написанной им для церкви — органной и хоровой. При этом в хоровом творчестве многообразные связи с наследием прошлого наиболее очевидны. Стимулом для создания хоровых опусов Дистлера нередко выступали конкретные сочинения мастеров прошлого, исполнявшиеся им с церковным хором. Среди композиторов, оказавших подобное влияние на Дистлера — Г. Шютц, вдохновивший его на создание Хоральных страстей op. 7, «Духовной хоровой музыки» op. 12, и Л. Лехнер, под впечатлением от музыки которого появилась «Пляска смерти» op. 12/2. Преемственность хорового наследия Дистлера проявляется как в применении старинных форм и жанровых прототипов, так и в использовании специфических типов полифонического многоголосия, характерных гармонических структур.

В органном и клавирном творчестве композитора историческая традиция проявляется, возможно, не столь конкретно, но не менее явно. Так,

музыкальной и смысловой основой органных произведений Дистлера, как и у его великих предшественников, является протестантский хорал. Вслед за композиторами Барокко — Ф. Тундером, Д. Букстехуде, И. С. Бахом — Дистлер трактует жанр хоральной прелюдии как некий музыкальный комментарий, объясняющий и раскрывающий смысл текста хорала. Также, в органной музыке композитора «связь времён» осуществляется через влияние старинного органа Фридриха Штельвагена церкви св. Якова. «Общение» Дистлера с этим инструментом обусловило особенности фактуры и регистровки его органных сочинений: манера письма в них близка полифонии немецких композиторов Барокко, а регистровка — проста и по-барочному функциональна. Даже светское произведение — Соната ор. 18/2 — написано в трио-фактуре, что апеллирует к органным трио-сонатам Баха.

Несмотря на непродолжительный творческий путь, композиторский язык Дистлера успел претерпеть определённые изменения. В частности, это коснулось методов его работы со старинными образцами. В раннем творчестве композитор в основном сочинял *«по модели»*: в качестве примера можно привести Хоральные страсти ор. 7, образцом для которых послужили респонсорные «Страсти по Матфею» Г. Шютца; органную партиту «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1, в которой также отчётливо проявляется и барочный жанровый прототип. В зрелом периоде Дистлер, как правило, осуществляет значительную *переработку* *исходной «модели»*, прибегая к различным формам жанрового синтеза. Так, опираясь на «Немецкие изречения о жизни и смерти» Лехнера, представляющие собой цикл из 15 лаконичных частей в мотетной форме, композитор значительно расширяет рамки исходного образца. Его «Пляска смерти» ор. 12/2 — это синтетический жанр, возрождающий идею средневековых мистерий: он включает хоровое пение, ненотированную декламацию поэтического текста и инструментальные постлюдии.

Таким образом, ориентируясь на традиции прошлого, обращаясь к старинным жанрам, формам и композиционным приёмам, но, в то же время, не стремясь к простой стилизации, композитор выработал *индивидуальный метод жанрово-стилевой комбинаторики*, позволяющий создать ему собственный *самобытный почерк* (несмотря на декларируемый им принцип смиренного отрешения от индивидуального композиторского начала!). Маркеры стиля Дистлера многообразны: это и своеобразная интонационность (в том числе харизматичные *дистлер-мотивы*), и оригинальные фактурные типы, и многоэлементная гармоническая система. Пристрастие композитора к контрапунктическим техникам выказывает, с одной стороны, преемственность по отношению к полифонистам-предшественникам, с другой же стороны, является отражением общей тенденции развития музыкального мышления в XX веке. В этом смысле Дистлер идет в ногу с такими мощными фигурами, как Хиндемит, Барток, Стравинский.

Музыка Дистлера, так или иначе, несет на себе отпечаток всех противоречивых реалий современной композитору действительности: в спонтанных всплесках эмоций, порой намеренно механистичном движении, сложном сочетании метроритмической иррегулярности и остинатных ритмоформул претворился дух эпохи технического прогресса, насыщенный предчувствием грядущих трагедий века.

Главная цель сегодня — «открыть» музыку Дистлера для российских исполнителей, исследователей и слушателей. Она достойна того, чтобы войти в репертуар пианистов, клавесинистов, органистов, хоровых коллективов, звучать в концертных залах. В настоящем исследовании затронуты лишь некоторые сферы обширной деятельности композитора и его творчества. Тем не менее, представленный материал даёт возможность в достаточной мере оценить творческое дарование и масштаб личности Хуго Дистлера.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бакеева Н. Н.* Орган. – М., 1977. – С. 144.
2. *Балтер Г. А.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений: немецко-русский и русско-немецкий. – М., 1976. – С. 448.
3. *Баранова Т. Б., Владышевская Т. Ф.* Церковная музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 6 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1982. – С. 118-134.
4. *Бах К. Ф. М.* Опыт истинного искусства клавирной игры. – СПб., 2005. – С. 171.
5. *Блажевич М. Н.* Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки): автореферат дис. ... канд. иск. – Казань, 2012. – С. 29.
6. *Бочкова Т. Р.* Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства: автореферат дис. ... канд. иск. – М., 2000. – С. 22.
7. *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Пляска смерти // Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru /ber/215.htm> 3. 28. 1.
8. *Воинова М.* Протестантский хорал и жанр хоральной обработки в органной музыке XX века // Музыкальное служение в Лютеранской церкви: учебное пособие для канторов Лютеранской церкви / ред. Д. А. Шкурлятьева. – М., 2002. – С. 17-31.
9. *Воинова М. В.* Символика И. С. Баха в органной музыке XX века // Музыка и проповедь: К интерпретации наследия И. С. Баха: сб. науч. трудов. Вып. 56 / ред.-сост. М. В. Воинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 121-132.
10. *Высоцкая М. С.* Хиндемит и Мессиан: два взгляда в будущее // Органная книжечка: Очерки по истории и теории органного искусства / ред.-сост. Е. Н. Цыбко. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. – С. 291-314.

11. *Вязкова Е. И. С. Бах. «Искусство фуги» // Полифонические жанры и формы барокко. Лекции по курсу «Полифония» для студентов музыкальных вузов и училищ: учебное пособие / ред. В. П. Рыжкова. – М.: Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1991. – С. 3-62.*
12. *Геро О. В. Духовные тексты в музыке Букстехуде. – М., 2010. – С. 308.*
13. *Глузберг М. Л. Шведская хоровая культура второй половины XX века: вопросы творчества и исполнительства: дис. ... канд. иск. – М., 2006. – С. 215.*
14. *Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века: учебное пособие. – М., 2004. – С. 176.*
15. *Гучинская Н. О. Ангел Силезский и немецкая мистика // Ангел Силезский. Херувимский странник (остроумные речения и вирши) / ред.-сост. В. М. Камнев, Ю. В. Перов, К. А. Сергеев, Я. А. Слинин, Ю. Н. Солонин. – СПб., 1999. – С. 5-52.*
16. *Дигрис Л. Как играть на органе. – М., 2007. – С. 80.*
17. *Диденко Н. М. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV–XVIII веков: автореферат дис. ... канд. иск. – Ростов-на-Дону, 1995. – С. 24.*
18. *Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. 2-е изд. – Л., 1979. – С. 228.*
19. *Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. – М., 1976. – С. 168.*
20. *Дубравская Т. Н. Звуковые образы ренессансной мессы // Музыкальная культура христианского мира: материалы междун. науч. конф. / ред. Дубравская Т. Н. – Ростов-на-Дону: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2001. – С. 206-231.*
21. *Дубравская Т. Н. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Вып. 2-Б. – М., 1996. – С. 421.*
22. *Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. – М., 1994. – С. 144.*

23. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Многоголосие средневековья. X-XIV век. Вып. 1 / ред. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М., 1983. – С. 461.
24. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. Вып. 2-А / ред. В. В. Протопопов. – М., 1989. – С. 421.
25. *Евдокимова Ю. К.* Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: сб. статей / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М.: Моск. гос. конс. им. П. И Чайковского, 1985. – С. 221-247.
26. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. – М., 2004. – С. 284.
27. Зарубежная литература XIX века. Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов: учебное пособие / сост. А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. Н. Новикова. – М., 1990. – С. 367.
28. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. – М., 1983. – С. 77.
29. *Зенашвили Т. А.* Органные сочинения Иоганна Пахельбеля: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. иск. – М., 1997. – С. 24.
30. *Зенкин К. В. М.* Юдина в истории исполнения музыки Баха // Музыка и проповедь: К интерпретации наследия И. С. Баха: сб. науч. трудов. Вып. 56 / ред.-сост. М. В. Воинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 91-109.
31. *Иванова М., Щерба Т., Власова Н.* Австрия и Германия. Первая половина XX века // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. Гл. 5, разделы 1–4 / ред.-сост. М. В. Воинова, Е. Д. Кривицкая. – М., 2008. – С. 617-638.
32. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие / ред. М. В. Воинова, Е. Д. Кривицкая. – М., 2008. – С. 864.

33. История зарубежной музыки. Начало XX века – середина XX века: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6 / ред. В. В. Смирнов. – СПб., 2001. – С. 626.
34. *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием. – М., 2011. – С. 864.
35. *Кириллина Л. В.* К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. науч. трудов. Вып. 1 / ред.-сост. С. В. Грохотов. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. – № 68. – С. 62-82.
36. *Киселёв П. Б.* Хоровое творчество Хиндемита: дис. ... канд. иск. – М., 2009. – С. 159.
37. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976. – С. 358.
38. *Красникова Т. Н.* Музыкальная фактура и стиль. Истоки и эволюция: учебное пособие по курсу «Гармония». – М., 1995. – С. 115.
39. *Кривицкая Е. Д.* Для чего мы изучаем первоисточники? (По страницам инструментальной музыки XVIII века) // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. науч. трудов. Вып. 1 / ред.-сост. С. В. Грохотов. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. – № 68. – С. 120-126.
40. *Кривицкая Е. Д.* История французской органной музыки. Очерки. – М., 2003. – С. 343.
41. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков: учебное пособие. 2-е изд., исправ. – М., 2003. – С. 312.
42. *Лебедева И. Г.* Мензуральная нотация // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1991. – С. 338.
43. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. – М., 1974. – С. 460.

44. *Лепнурм Х.* История органа и органной музыки. – Казань, 1999. – С. 171.
45. *Лифанова А. В.* Художественный мир стихотворений Эдуарда Мёрике: лексические средства создания: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – С. 166.
46. *Лобанов М.* Гуго Вольф. Краткий очерк жизни и творчества: популярная монография. – Л., 1989. – С. 96.
47. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994. – С. 320.
48. *Лопанцева В. А.* Клавесинные концерты Хуго Дистлера // Музыка и время. – 2011. – № 10. – С. 22-31.
49. *Лопанцева В. А.* Органное творчество Хуго Дистлера // Искусство и образование. – 2010. – № 5 (67). – С. 55-62.
50. *Лопанцева В. А.* Педагогические идеи Хуго Дистлера в русле современных музыкальных технологий // Современные методы и технологии музыкального образования: сб. материалов межд. научно-практич. конф. / ред.-сост. Е. А. Бодина, Е. Г. Артёмова. – М.: Моск. город. пед. университет, 2012. – С. 28-33.
51. *Лопанцева В. А.* Хоровой цикл Хуго Дистлера «Пляска смерти» // Музыковедение. – 2012. – № 7. – С. 36-45.
52. *Лопанцева В. А.* Хуго Дистлер: судьба и творчество // Музыковедение. – 2009. – № 11. – С. 14-21.
53. *Лосева О.* От церковной музыки — к музыке духовной. Эскиз новой истории реквиема // Западное искусство: XX век. Проблема развития западного искусства XX века: сб. статей / ред.-сост. Д. Буланин. – СПб.: Гос. инст. искусствознания Мин-ва культуры РФ., 2001. – С. 155-174.
54. *Лотов Д. Р.* Музыка И. С. Баха в контексте евангелическо-лютеранского вероисповедания // Музыка и проповедь:



- К интерпретации наследия И. С. Баха: сб. науч. трудов. Вып. 56 / ред.-сост. М. В. Воинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 30-34.
55. *Мазель Л.* О природе и средствах музыки: теоретический очерк. 2-е изд. – М., 1991. – С. 80.
56. *Майстер Х.* Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений Баха. – М., 2009. – С. 112.
57. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. – М., 2002. – С. 296.
58. *Медведева И.* Франсис Пуленк. – М., 1969. – С. 240.
59. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – С. 254.
60. *Моисеева М. А.* Органное искусство Испании эпохи высокого Возрождения и Барокко: дис. ... канд. иск. – М., 2011. – С. 285.
61. Музыка Австрии и Германии XIX века: учебное пособие. Кн. 2 / ред. Т. Э. Цытович. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1990. – С. 528.
62. *Насонова М. Л.* Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры: автореферат дис. ... канд. иск. – М., 1994. – С. 26.
63. *Насонов Р. А.* Путь спасения, пройденный с И. С. Бахом (осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь: К интерпретации наследия И. С. Баха: сб. науч. трудов. Вып. 56 / ред.-сост. М. В. Воинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 64-80.
64. *Нессельштраус Ц. Г.* «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. [Электронный ресурс]. – М., 1993. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/d/Dance\\_macabre.html](http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html).
65. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. – М., 2004. – С. 56.

66. *Остроумова Н.* Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко. – М., 2003. – С. 208.
67. *Паршин А. А.* Орнаментика И. С. Баха в свете некоторых старинных трактатов и исследований XX века (на примере органных сочинений) // Музыка и проповедь: К интерпретации наследия И. С. Баха: сб. науч. трудов. Вып. 56 / ред.-сост. М. В. Воинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 176-218.
68. Пауль Хиндемит: статьи и материалы / ред.-сост. И. Прудникова. – М., 1979. – С. 421.
69. *Лименов С. С.* Доктор Пауль Тиллих (О традиции, новизне и богословском усилии). – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2013. – С. 424.
70. Погружение в классику. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.intoclassics.net/>.
71. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: очерки. – М., 1981. – С. 355.
72. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. – М., 1977. – С. 158.
73. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. – С. 220.
74. *Реутин М. Ю.* Пляска смерти // Словарь средневековой культуры. [Электронный ресурс]. – М., 2003. – Режим доступа: [http://es-dejavu.ru/d/Dance\\_macabre.html](http://es-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html).
75. *Розанов И. В.* Лекции по орнаментике. Пралльтриллер Карла Филиппа Эмануэля Баха. – СПб., 2009. – С. 170.
76. *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. 2-е изд., перераб., доп. и расш. Т. 1. – Казань, 2001. – С. 244.
77. *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. – М., 2009. – С. 284.

78. *Силезиус А.* Херувимский странник (остроумные речения и вирши). – СПб., 1999. – С. 509.
79. *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учебное пособие. – М., 1985. – С. 360.
80. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика: учебное пособие. Ч. 1. – М., 2002. – С. 528.
81. *Скобликова Т. А.* Богословие в звуках (О духовной сущности лютеранского гимна) // Музыкальное служение в Лютеранской церкви: учебное пособие для канторов Лютеранской церкви / ред.-сост. Д. А. Шкурлятьева. – М., 2002. – С. 5-16.
82. *Скребкова-Филатова М.* Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита // Пауль Хиндемит: статьи и материалы / ред. И. Прудникова. – М., 1979. – С. 179-209.
83. Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. Вып. 145 / ред.-сост. Н. С. Гуляницкая. – М.: Рос. академия им. Гнесиных, 2001. – С. 106.
84. Сравнительное богословие: Немецкий протестантизм XX века: тексты с комментариями. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2009. – С. 552.
85. *Стравинский И.* Диалоги. – Л., 1971. – С. 414.
86. *Сысоева Е.* Симфонии А. Онеггера. – М., 1975. – С. 240.
87. *Сыченкова Л.* Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogdinst.ru/HTML/Resources/Bulletin/8/Sychenkova.htm>.
88. Теоретические проблемы музыки XX века: сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М., 1967. – С. 512.
89. *Трофимова Н. В.* Органная музыка барокко в Германии (эстетика, стиль, интерпретация). – Н. Новгород, 2001. – С. 160.
90. *Труммер И.* И. С. Бах и церковное пение лютеранской общины //

- Музыка и проповедь: К интерпретации наследия И. С. Баха: сб. науч. трудов. Вып. 56 / ред.-сост. М. В. Воинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 35-38.
91. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М., 1974. – С. 110.
92. *Франтова Т.* Хоральная обработка // Полифонические жанры и формы барокко. Лекции по курсу «Полифония» для студентов музыкальных вузов и училищ: учебное пособие / ред. В. П. Рыжкова. – М.: Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1991. – С. 63-94.
93. *Холопов Ю. Н.* Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 5 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. – С. 240-250.
94. *Царёва Е., Леонтьева О.* Немецкая музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 3 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. – С. 940-958.
95. *Ценова В. С.* Числовые тайны Софии Губайдулиной. – М., 2000. – С. 197.
96. *Цивинская Н. П.* Риторические фигуры в прелюдиях и фугах Хорошо темперированного клавира И. С. Баха: учебное пособие. 3-е изд. – СПб., 2007. – С. 42.
97. *Чуловский А.* Из истории органостроительного и органного искусства: сб. статей / ред. Е. В. Кожухова. – Новосибирск, 2001. – С. 106.
98. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М., 2002. – С. 816.
99. *Швейцер А.* Немецкое и французское органостроительное и органное искусство: учебное пособие. – М., 2007. – С. 72.
100. *Шекалов В. А.* Ванда Ландовская и возрождение клавесина. – СПб., 1999. – С. 336.
101. *Шекалов В. А.* К вопросу о возрождении старинной музыки и клавесина в XIX веке // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация:

- сб. науч. трудов. Вып. 1 / ред.-сост. С. В. Грохотов. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. – № 68. – С. 127-164.
102. *Шекалов В. А.* Клавесин в современном композиторском творчестве. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.herzen.spb.ru/text/shekalov\\_11\\_72\\_63\\_75.pd](http://lib.herzen.spb.ru/text/shekalov_11_72_63_75.pd).
103. *Шнеерсон Г. М.* Статьи о современной зарубежной музыке, очерки, воспоминания. – М. 1974. – С. 360.
104. *Эскина Н. А.* Органное творчество Д. Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII века: дис. ... канд. иск. – М., 1983. – С. 224.
105. *Benz R.* Die Stunde der deutschen Musik. – Jena, 1943. – S. 436.
106. *Blume F.* Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. – Kassel, 1965. – S. 465.
107. *Distler H.* Das Klavierwerk Arnold Schönbergs // Lübeckische Blätter. – 1931. – № 73. – S. 855-856.
108. *Distler H.* Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit // Lübeckische Blätter. – 1932. – № 74. – S. 54-56.
109. *Distler H., Thienhaus E.* Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck. [Bericht über den Umbau 1935]. – Lübeck, 1935.
110. *Distler H.* Die Orgel unserer Zeit: Das Postulat eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips // Der Wagen. – 1933. – S. 77-84.
111. *Distler H.* Erstes Konzert des Lübecker Kammerorchesters // Lübeckische Blätter. – 1932. – № 74. – S. 258.
112. *Distler H.* Feierliche Vesper in St. Jakobi // Lübeckische Blätter. – 1931. – № 73. – S. 398.
113. *Distler H.* Funktionelle Harmonielehre. – Kassel, Basel, 1940/1941. – S. 115.
114. *Distler H.* Gedanken zum Problem der Registrierung alter, speziell Bachscher Orgelmusik // Musik und Kirche. – 1939. – № 11. – S. 101-106.

115. *Distler H.* Gründung eines Lübecker Kammerorchesters // Lübeckische Blätter. – 1932. – № 74. – S. 242-243.
116. *Distler H.* Harmonielehre früher und jetzt // Zeitschrift für Musik. – 1941. – № 10. – S. 41-46.
117. *Distler H.* Johann Sebastian Bachs dorische Toccata und Fuge. Gedanken zu einer Registrieranalyse // Musik und Kirche. – 1940. – № 12. – S. 49-50.
118. *Distler H.* Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Zeitschrift für Musik. Heft 12. – 1935. – № 102. – S. 1325-1329.
119. *Distler H.* Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler/ hrsg. von Dr. H. Schneider. – Tutzing, 1990. – S. 51-58.
120. *Distler H.* Moderne Klaviermusik // Lübeckische Blätter. – 1931. – № 73. – S. 678-679.
121. *Distler H.* Neue Unterrichtswege in der Berufsausbildung des praktischen Kirchenmusikers // Lübeckische Blätter. – 1934. – № 76. – S. 147-149.
122. *Distler H.* Warum eine neue Musik für alte Instrumente? // Zeitschrift für Hausmusik. – 1939. – № 8. – S. 188-189.
123. *Distler H.* Weltliche Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert // Lübeckische Blätter. – 1931. – № 73. – S. 627.
124. *Distler H.* Wie ich zu Eduard Mörike kam... Zur Textwahl meines neuen Liederbuches // Die Musikpflege. – 1940/41. – № 11. – S. 65-67.
125. *Distler H.* Wie mein Jahrkreis entstand // Lied und Volk. – 1936. – № 6. – S. 82-83.
126. *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 54.
127. *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 40.
128. *Distler H.* [Nachwort] // *Distler H.* Totentanz: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 37-38.

129. *Distler H.* [Vorbemerkung] // *Distler H.* «Wachet auf, ruft uns die Stimme»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 48.
130. *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Das Mörrike-Chorliederbuch: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 3.
131. *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Der Jahrkreis: Partitur. – Kassel, 2008.
132. *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Die Weihnachtsgeschichte: Partitur. – Kassel, 1975. – S. 3.
133. *Distler-Harth B.* Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten. – Mainz, 2008. – S. 390.
134. *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Kleine Orgelchoral-Bearbeitungen: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 3.
135. *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* «Nun komm, der Heiden Heiland»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 24.
136. *Distler H.* [Vorwort] // *Distler H.* Orgelsonate: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 3.
137. *Distler-Harth B.* Berlin – Strausberg – Berlin. Kindheitserinnerungen // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2 / hrsg. von A. Schnoor. – Lübeck, 1999. – S. 45-50.
138. *Fortner W.* Zum Thema «Kirche und Zeitgenössische Kirchenmusik» // Musik und Kirche. – 1933. – № 27. – S. 27-29.
139. *Grabner H.* Erinnerungen an Hugo Distler // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler / hrsg. von Dr. H. Schneider. – Tutzing, 1990. – S. 35-38.
140. *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982. – S. 36.
141. *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler / hrsg. von Dr. H. Schneider. – Tutzing, 1990. – S. 13-34.
142. *Herrmann H.* Rufer und Mahner. – Berlin, 1972. – S. 222.

143. *Hiemke S.* Distlers Musik auf Tonträgern. Ein Verzeichnis mit Anmerkungen // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 1 / hrsg. von A. Schnoor. – Lübeck, 1999. – S. 22-36.
144. *Hiemke S.* «Stärkster Bürge?» Zur Untauglichkeit Hugo Distlers als Symbolfigur // Musik und Kirche. – 2008. – № 3. – S. 162-167.
145. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bde. 1. – Mainz, 1937. – S. 252.
146. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bde. 2. – Mainz, 1939. – S. 189.
147. *Jansen E.* Lübecker Kirchenkampf // Vaterstädtische Blätter. – 1977. – № 28. – S. 75-76.
148. *Jaschinski E.* Kleine Geschichte der Kirchenmusik. – Freiburg im Breisgau, 2004. – S. 143.
149. *Jennrich W.* Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 38.
150. *Kreutz A.* Hugo Distler als Mensch // Der Kirchenmusiker. – 1958. – № 9. – S. 74-75.
151. *Lohmann L.* Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts. – Regensburg, 1990. – S. 296.
152. *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 502.
153. *Luttmann S.* Paul Hindemith: a guide to research. – New York, 2004. – P. 464.
154. *Magirius G.* Meister der Kirchenmusik. – Hamburg, 2012. – S. 48.
155. *Neumann K. L.* Hugo Distler // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 5 / edited by S. Sadie. – New York, 1980. – P. 497-499.
156. *Palmer L.* Hugo Distler and His Church Music. – St. Louis, 1967. – P. 187.
157. *Pontz S.* Hugo Distler's weltliche Vokalwerk mit besonderer Berücksichtigung des «Mörrike-Chorliederbuches» // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler / hrsg. von Dr. H. Schneider. – Tutzing, 1990. – S. 85-112.



158. *Rauchhaupt U.* Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Eine Studie zum Thema «Musik und Gottesdienst». – Gütersloh, 1963. – S. 208.
159. *Reinke S.* «...Vorzustossen in das Reich des Endgültigen». Hugo Distler und Orgel // Musik und Kirche. – 2008. – № 3. – S. 168-173.
160. *Schlütter B.* Hugo Distler. Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung. – Stuttgart, 2000. – S. 245.
161. *Schnoor A.* [Annotation] // *Distler H.* «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr»: CD. – Thorofon, 2008. – S. 2-5.
162. *Schnoor A.* Das «Hugo-Distler-Archiv» // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 1 / hrsg. von A. Schnoor. – Lübeck, 1999. – S. 5-7.
163. *Schoof A.* «Jesus Christus, unser Heiland». Eine seit 75 Jahren nicht mehr aufgeführte große Orgelpartita Distlers // Musik und Kirche. – 2008. – № 3. – S. 174-175.
164. *Sievers A.* Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 143.
165. *Stegmann B.* Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distler's «Geistliche Chormusik» op. 12 // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2 / hrsg. von A. Schnoor. – Lübeck, 1999. – S. 33-37.
166. *Tappolet W.* Hugo Distler zum Gedächtnis // Singt und spielt. Schweizer Blätter für Musik und Kunst. – 1943. – № 10. – S. 165.
167. *Thein W.* Funktion, Deutung, Verkündigung. Zu Hugo Distler's Orgel – und geistlichen Chorkompositionen // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler / hrsg. von Dr. H. Schneider. – Tutzing, 1990. – S. 59-84.
168. *Töpel M.* [Nachwort] // *Distler H.* Kammerkonzert für Cembalo und elf Soloinstrumente: Partitur. – Kassel, 1998. – S. 103-110.

## Приложение I. Перевод избранных хоралов цикла Хоральные страсти<sup>401</sup>

**Хорал № 1. Jesu, deine Passion** will ich jetzt bedenken; wollest mir vom Himmelsthron Geist und Andacht schenken. In dem Bilde jetzt erschein, Jesu, meinem Herzen, wie du, unser Heil zu sein, littest alle Schmerzen. (Siegmund von Birken, Зигмунд фон Биркен, 1663) / **Иисус, о твоих страданиях** я думаю; ниспосли мне с Небесного трона дух и благоговение. Моё сердце чувствует, Иисус, как Ты для нашего блага претерпел всю эту боль. (перевод В. Лопанцевой)

**Хорал № 3. O hilf, Christe, Gottes Sohn**, durch dein bitter Leiden, dass wir dir stets untertan, all Untugend meiden; deinen Tod und sein Ursach immer dar bedenken, dafür wenn auch arm und schwach, unsern Dank dir schenken. / **О, помоги нам Христос, Сын Божий**, через Твои великие страдания. Пусть принесут они добрые плоды и даруют нам с постоянной покорностью избегать порока, размышляя над Твоей смертью и её причиной, и приносить Тебе жертвы благодарения, хотя бы это были простые и скудные жертвы хвалы. (перевод Н. Ермишкиной<sup>402</sup>)

**Хорал № 8. Jesu, dir sei ewig Lob**, der du uns erlöset, Gott uns hast versöhnet! All dein Lieb, dein göttlich Kraft ließ uns nicht verderben, trug fürwahr ein schwere Last: für sein Feind zu sterben! Jesu, dir sei ewig Lob! / **Хвала Тебе, Иисус**, за то, что Ты освободил нас, Боже, примирил нас! Своей плотью, божественной силой не позволил нам развратиться, воистину взял на себя тяжкое бремя: умер за своих врагов! Хвала Тебе, Иисус! (перевод В. Лопанцевой)

<sup>401</sup> Здесь даётся перевод хоралов, упоминаемых в основном тексте диссертации.

<sup>402</sup> Перевод дан по аннотации к программе концерта духовных произведений Генриха Шютца.

## Приложение II. Перевод хоральных текстов «Духовной хоровой музыки»

**Хорал № 1. Singet dem Herren ein neues Lied;** denn Er tut Wunder. Er sieget mit seiner Rechten und mit seinem heiligen Arm. Jauchzet dem Herrn alle Welt, singet, rühmet und lobet. (98 псалом, строфы 1, 4) / **Воспойте Господу новую песнь**, ибо Он творит чудеса. Его десница и Святая рука Его доставили Ему победу. Явил Господь спасение Своё, открыл пред народами правду Свою. (перевод О. Геро<sup>403</sup>)

**Хорал № 2. O Gott in deiner Majestät,** gib uns dein Hilf, dazu dein Gnad, daß wir den Tag erkennen tun, den uns dein Sohn hat zeigt an, Herr Jesu Christ, der unser treuer Helfer ist. / **Великий Боже**, помоги нам, даруй нам милость свою, которую мы каждый день получаем, на которую указал нам Твой Сын, Господь Иисус Христос, наш верный помощник. (перевод В. Лопанцевой)

**Хорал № 3. Singet frisch und wohlgemut!** Lobet Gott das höchste Gut, der so große Wunder tut und schickt uns seinen lieben Sohn auf Erden, daß wir durch ihn sollen selig werden. Eine Magd gebar uns Gott, wie es seine große Gnad gewollt hat. Heute uns erschienen ist der Herre Christ, der uns selig macht und führt aus Tod und Höll! (Johann Geletzky, Йоханн Гелецки, 1566) / **Воспоём бодро и весело!** Восславим великое могущество Бога, творящего великие чудеса и пославшего нам на Землю своего возлюбленного Сына, через Которого мы становимся блаженными. Служанка, возжелавшая великой благодати, родила нам Бога. Ныне явился нам Господь Христос, Который соделал нас блаженными и увёл нас от смерти и ада! (перевод Д. Лотова)

**Хорал № 5. Ich wollt, daß ich daheime wär** und aller Welte Trost entbehre. Ich mein, daheim im Himmelreich, da ich Gott schaue ewiglich. Wohl auf, mein Seel, und richt dich dar, dort wartet dein der Engel Schar. Denn alle Welt ist dir zu klein, du kommest denn erst wieder heim. (Heinrich von Laufenberg, Генрих фон Лауфенберг, 1430) / **Я желал бы быть у домашнего очага** и не нуждаться в утешении всего мира. Мой дом в Царстве Небесном, где я могу вечно созерцать

<sup>403</sup> Перевод дан по книге Геро О. В. «Духовные тексты в музыке Букстехуде».

Бога. Воспрянь, моя душа, и обратись туда, где ждёт тебя сонм Ангелов. Потому что целый мир тебе слишком мал, ты снова вернёшься домой. (перевод Д. Лотова)

**Хорал № 6. In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost, denn ich habe die Welt überwunden.** Wenn mein Stündlein handen ist, und soll hinfahrn mein Straße, so gleit du mich, Herr Jesu Christ, mit Hilf mich nicht verlasse. Mein Seel an meinem letzten End befehl ich dir in deine Händ, du wollst sie mir bewahren. (Иоанн, гл.16, ст.33) / **В мире будете иметь страх;** но будьте покойны, я победил мир. Когда придёт мой час покинуть этот мир и Ты призовёшь меня к Себе, Господь Иисус Христос, не оставь меня. Моя душа в твоих руках, избавь её. (перевод В. Лопанцевой)

**Хорал № 7. Wachtet auf, ruft uns die Stimme.** Der Wächter sehr hoch auf der Zinnen, du Stadt Jerusalem! Mitternacht heißet die Stunde; Sie rufen uns mit hellem Mundel: Wo seid ihr klugen Jungfrauen? Wohlauf, der Bräutigam kommt! Stehet auf, die Lampen nehmt! Alleluja! Macht euch bereit zu der Hochzeit; Ihr müsset ihmentgegengehn! (Philipp Nicolai, Филипп Николаи, 1599) / **«Пробудитесь, — зовёт нас голос Стража с высокой [крепостной] стены, — Пробудись, город Иерусалим! Наступил полуночный час».** Зовёт он нас чистыми устами: «Где вы, мудрые девы? Вот Жених идёт, вставайте же, возьмите светильники, Аллилуйя! Приготовьтесь к свадьбе; вы должны выйти Ему навстречу». (перевод О. Геро<sup>404</sup>)

**Хорал № 8. Das ist je gewißlich wahr** und ein teuer, wertee Wort, daß Jesus Christus kommen in die Welt die Sünder selig zu machen, unter denen ich der vornehmste bin. Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren, auf daß an mir vornehmlich, auf daß an mir Jesus Christus erzeigete alle Geduld zum Vorbild denen, die an ihn glauben sollen zum ewigen Leben. Gott, dem ewigen Könige, dem Unvergänglichlichen und Unsichtbaren und allein Weisen sei Ehre und Preis in Ewigkeit. Amen. (Первое послание к Тимофею, гл. 1, ст. 15-17) / **Верно и всякого**

<sup>404</sup> Перевод дан по книге Геро О. В. «Духовные тексты в музыке Букстехуде».

**принятия достойно** слово, что Христос Иисус пришёл в мир спасти грешников, из которых я первый. Но для того я и помилован, чтоб Иисус Христос во мне первом показал всё долготерпение, в пример тем, которые будут веровать в Него к жизни вечной. Царю же веков нетленному, невидимому, единому премудрому Богу честь и слава во веки веков. Аминь<sup>405</sup>.

**Хорал № 9. Fürwahr, er trug unsere Krankheit** und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt, von Gott geschlagen und gemartert ware. Aber um unserer Missetat willen ward er verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten. (Исайя, гл. 53, ст. 4-5) / **Но Он взял на Себя наши немощи**, и понёс наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижён Богом. Но Он изъязвлён был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нём, и ранами Его мы исцелились<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> Перевод дан по русскому варианту Библии.

<sup>406</sup> Там же.

### Приложение III. Перевод текстов хоров и диалогов «Пляски смерти»<sup>407</sup>

#### Хор № 1:

Раздай своё добро и не бери назад,

Отринувший сей мир вернёт его стократ.

День суц на небесах, а в бездне ночь царит

Здесь — вечер, сумерки: блажен, кто это зрит.

*Смерть:* Давайте танцевать, давайте танцевать, выстраивайтесь по порядку

Король, епископ, горожанин и крестьянин,

Богатый, бедный, малый и большой,

Вперёд ко мне. Печаль отбросьте.

Блажен, кто вспомнил и задумался

О том, что нужно совершить успеть здесь добрые дела,

Блажен, кто смог освободиться и от своего греха,

Сегодня каждый будет танцевать под мою флейту.

#### Хор № 2:

Отмирный человек на время сотворён:

Что ж бральной красотой ты столь заворожён?

*Король:* О, Смерть, твое внезапное явление,

В прах обращает мои кости.

Нуждающиеся, короли, князья

Передо мною преклоняются и чтут меня,

Так должен ли я ныне стать без милости.

Так, как и ты, Смерть, — слизь земли?

Являюсь я защитником, главой людей,

Меня же делаешь ты пищей для червей.

*Смерть:* Ваше Величество, ты был здесь величайшим,

---

<sup>407</sup> Тексты хоров даны по книге А. Силезиуса «Херувимский странник (остроумные речения и вирши)» в переводе Н. Гучинской. Перевод текста хора № 11 – О. Лопанцевой. Подстрочный перевод диалогов – Д. Серова, стихотворная форма диалогов – В. Лопанцевой.

Теперь ты должен танцевать передо мной.  
Ты справедливость должен был вершить,  
Страдания уменьшать, людские ссоры, споры разрешать,  
Тщеславие и слава сделали тебя слепым,  
Совсем не видишь грех великий свой.  
Падёт и на тебя призыв тяжёлый мой.  
Епископ, стой, станцуй теперь и ты!

**Хор № 3:**

Кто хочет в рай попасть прямёхонькой стезёй,  
Ошую мир оставь и весь обычай свой.  
*Епископ:* О, дорогой друг, где я должен быть?  
Мне никуда не скрыться от тебя.

Хочу увидеть я себя.  
Но чувствую, ты предо мною постоянно,  
Как ты оцениваешь благочестие моё?  
Я вынужден оставить всё, что я обрёл,  
И стать презренным  
Как нечистая, зловонная собака.

*Смерть:* Ты должен лучше знать, чем остальные,  
Все люди умереть должны.  
Стоял ты в царствии земли,  
Апостолу был равен.  
Но из-за своего высокомерья  
Забрался слишком высоко.  
В страх гордость превратилась ныне. —  
Дай руку, дворянин мне!

**Хор № 4:**

О, грешник, погляди на бранные дела,  
С бессмертными сравни и излечись от зла.

*Дворянин:* Смерть, я прошу, чтоб ты остановилась,  
Позволь мне дух перевести пред наступлением твоим.

Провел все время я во зле,  
О смерти я почти не думал.

Не думал ни о чем, только о пьянках, кутовстве.

Терзает, мучает меня зависимость от них.

Теперь я должен в путь скорей идти,

Хоть и не знаю точно цель сего пути.

*Смерть:* Коль бедняков защитником ты сделался с твоим добром,

Тебе сейчас гораздо лучше было б на душе.

Но разве кто сказал о преступленьях и нужде

Тебе, великому сеньору!

Всегда ты жаждал большего величия,

И о моём пришествии не думал никогда...

Теперь же будь повержен окончательно и навсегда. —

Маэстро врач, начни свой танец!

### **Хор № 5:**

Мне тело — лучший друг и худший из врагов:

Не вырваться вовек мне из его оков.

*Врач:* Я был твоим противником,

И людям помогал с тобой в борьбе,

Тому, кто тяжело в эпидемиях страдал,

А ныне ты являешься сама ко мне.

И не поможет врачеванье и искусство,

Напрасно ощутить пытаюсь пульс свой...

Предусмотреть ты, моя слабость, хочешь всё,

Какое ж осужденье меня ждёт?

*Смерть:* Справедливый вердикт будет тебе:

По твоим делам — здесь, на земле.



## VIII

Все деянья твои слишком явны пред Богом.  
Доводил ты людей до телесных недугов,  
Безразличен был к бедным, равнодушен к больным,  
Грош — цена вместе взятым всем знаниям твоим.  
Лишь ученостью можешь хвастать своей.  
Эй, Купец, давай, готовься скорей!

### **Хор № 6:**

Что делать богачу, чтоб выгоду стяжать?  
С ущербом для себя добро своё раздать.  
*Купец:* Как можно быть к тебе готовым?  
Вложил я деньги все свои в дома,  
Мои земли полны хлеба,  
На возах и на кораблях товар мой залежался  
И сам я много раз в тяжелые поездки отправлялся.  
Но ни одна из них не стала для меня настолько тяжела.  
Итог своим расчетам мог бы ясно подвести.

Ведь смерть меня, увы, не пощадит.  
*Смерть:* Тот, кто ведет свою торговлю честно,  
Карман не набивая тем, что не его,  
Оправдан будет  
В тот момент, когда предстанут все перед судьей.  
И если ты не думал об обмане,  
Расчеты все твои верны,  
То боле в цифрах не нуждаешься.  
Ландскнехт, я жду тебя, приди!

### **Хор № 7:**

Сражайся лишь затем, чтоб побеждать в сраженье  
И сим обрести мир, покой и утешенье.  
*Ландскнехт:* Я знаю, Смерть, ты помышляешь обо мне.

В смертельную опасность часто приводя другого,  
Сегодня мой же острый меч  
Направлен на меня.

Неужто милосердия никто явить ко мне не хочет?

Прошу тебя, о, Смерть, дай мне пожить,

Позволь ещё мне Богу послужить,

Его забыл я за своей работой.

*Смерть*: Так выйди же вперед, тебе не смогут жалобы помочь,

Ты должен ношу эту перевозмочь,

Поверь, она тебя достаточно отяготит.

Твои дела покажут без обмана,

Что доброго и злого сотворил ты на земле;

Тем будет и отмеряна тебе награда.

Никто не сможет уберечь тебя от осужденья. —

Моряк, пришло и твое время!

### **Хор № 8:**

Мир — море для меня, а кормчий — Дух Святой,

Плоть — мой корабль, на нём душа спешит домой.

*Моряк*: Не знаю, Смерть, как всё это могло произойти.

Я часто видел следующей тебя по моему пути.

Но если был я на земле,

То забывал все добрые намеренья.

Мой «ветхий Адам», дерзкий, похотливый,

Обманом в заблужденье ввёл о лучшей доле.

Сейчас же я в греховной бездне,

О, госпожа Смерть, помоги мне!

*Смерть*: Если бы имел ты Божье Слово с юности

Перед очами,

Старался бы усердно исполнять свои дела,

Не стал обманывать бы сам себя.  
 Достаточно ты видел пред глазами смерть,  
 Сейчас твое раскаянье бессмысленно.  
 Так натяни же парус, заверши свои дела. —  
 Эй, праведник, следуй за мной, иди сюда!

**Хор № 9:**

Свет, что светлей, чем свет, всей жизни тем виднее  
 Чем помещение, где мы сидим, темнее.  
*Праведник:* Смерть принесла бы меньше мне страданий,  
 Будь основательно я к ней готов,  
 И будь чиста, свободна моя совесть.  
 Но с искушениями зло в меня вселялось,  
 Великое и тяжкое.  
 Господь, освободи от всех грехов меня!  
 Покаялся и осознал их я,  
 Будь милостив ко мне в последний час!  
*Смерть:* Весёлый танец тебе мил,  
 И в небе ты воскреснешь.  
 Труды, что на земле ты сотворил,  
 Души укрепят крылья.  
 Пример твой многих бы направил к благочестью,  
 И если б это не давалось им так тяжело.  
 Сейчас не пребывали бы в нужде они. —  
 Вступай, крестьянин, в хоровод!

**Хор №10:**

Кто хочет в мире том срывать одни лишь розы,  
 Не забывай шипов, умей пролить и слёзы.  
*Крестьянин:* Не разбираюсь в танцах я,  
 Ибо всю жизнь прожил в работе тяжкой.

В заботах и трудах и дни и ночи вынужден был проводить,  
Старался так возделывать поле,  
Чтобы оно могло обильный урожай мне приносить.  
Заботился лишь о своей земле,  
И никогда, Смерть, я не думал о тебе.  
*Смерть*: Всегда, когда смотрела на твою работу,  
Я думала, что не презрит тебя Господь.  
Посев твой был обилён в поле,  
Так будет и теперь, поверь.  
Бог одарит тебя  
За все твои старания в Своем Чертоге.  
Уйми свой страх, не бойся.  
Красавица, тоскую по тебе!

**Хор № 11:**

Ты приди, желанный друг, отрекись от мыслей ложных  
Когда дивное мгновенье лишь казалось невозможным.  
*Девушка*: Могла ли отказать себе я в том,  
Что я была столь юной и прекрасной.  
Вкусив лишь удовольствие на миг,  
Ты тут же отбираешь это счастье.  
Теперь мне всё равно, то было в прошлом  
В сетях твоих мечусь я безнадежно.  
Позволь земным мне счастьем наслаждаться!  
Благочестивой в старости хочу остаться.  
*Смерть*: Я ночью буду в окружении воров,  
Желанье таково моё.  
На время обращён к себе кто юн,  
И удовольствие обманчиво твоё.  
Никто не сыщет пребывающего града здесь.

Мирское наслажденье вскоре опостылит

Узнала ты достаточно о жизни.

Идём, старик, на своё место поднимись.

**Хор № 12:**

Коль тяготишься ты земным житьём-бытьём,

То к Богу обратись, чтоб поселиться в Нём.

*Старик:* О Смерть, тебя я долго ждал.

Мои страданья были чересчур длинны.

Ты не могла меня, беднягу старика, найти?

Но в состоянии была карать меня же за мои грехи?

Болезнь — одна из самых тяжких мук.

Не в силах я течение жизни видеть.

Пусть пожелает Бог мои грехи простить,

В жизнь вечную позволит Он меня впустить.

*Смерть:* Идем, старик, возьми меня за руку,

Ты должен быть в другой стране.

Ты скоро позабудешь все свои страданья.

Перед престолом Божьим будешь ты сидеть.

Любимые твои мелодии там Ангел будет в уши петь.

Все споры разрешатся. —

Малыш, проследуй на весы суда!

**Хор № 13:**

Хоть на земли душа почти и не видна,

Богиней в небесах зато наречена.

*Ребёнок:* О, Смерть, я не могу тебя понять:

Я должен танцевать, но сдвинуться не в силах?

Когда хотела б ты к себе меня призвать,

Желанью потакая моему:

«Очистись, я пришла,

И всё, что было у тебя, я заберу?»

Навзрыд рыдает мать моя!

О, возврати на землю вновь меня!

*Смерть:* Бог ведает, зачем на землю посылает Он меня,

Кого к себе Он принимает, избавляя от греха.

Бог ведает, зачем добро и зло так долго существуют на земле,

И почему Он позволяет вам обманываться здесь.

Я приведу вас к миру, приведу вас в муку.

К чертогу вечному я приведу всех вас.

Мой оглушительный свист слышен каждому.

Кому? Тому, кто к Богу возвращается сейчас.

**Хор № 14:**

Душа, что создана для вечности одной,

Покоя не найдёт среди суеты земной:

Почто же этот мир ты возлюбил зело,

Отдав себя тому, что есть распад и зло?

**Приложение IV. Перевод статьи Германа Грабнера  
«Воспоминания о Хуго Дистлере»<sup>408</sup>**

В данной статье я не ставлю перед собой задачу рассуждать — аналитически и эстетически — о жизни Хуго Дистлера. Связь его творчества с литургией, хоралом, духовными основами старинной церковной музыки — при том, что музыка Дистлера, при всём уважении к старым мастерам, вполне самодостаточна, — его устремлённый в будущее стиль — всё это предоставляет широкое поле для глубокой исследовательской деятельности.

В статье нашли отражение годы учёбы Хуго Дистлера, в течение которых я, волею случая, некоторое время был его путеводителем и спутником, за что бесконечно благодарен судьбе. Преподавательская деятельность особенно обогащается, когда из огромного числа посредственно одарённых студентов — ремесленническая манера письма которых соответствует требованиям и приводит к более или менее положительному результату — вдруг появляется молодой гений, уверенно высказывающийся о значимости своих художественных замыслов, говорит о полезной для общества карьере! Эту уверенность Дистлера я заметил с первого же мгновенья совместной работы. Уже первое задание по контрапункту (в основу которого легли лучшие принципы изученной им гармонии) было не просто механическим и хлопотливым решением обычной задачи, а содержательным упражнением, с очаровательной лёгкостью превращённым в маленькое произведение искусства.

Говоря об «обогащении», я имел в виду, в первую очередь, то, как легко дух творческого гения присваивает традиционные законы искусства, и с какой удивительной смелостью он над этими же законами возвышается. Возникающая при этом дискуссия из сферы здоровой полемики возносится на более высокий, одухотворённый уровень, в равной степени полезный как для педагога, так и для студента. «Удобные» же ученики, правильно, дельно и

---

<sup>408</sup> Grabner H. Erinnerungen an Hugo Distler // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 35-38. Перевод В. Лопанцевой.

безоговорочно всё выполняющие, скучны и неинтересны (скучны и неинтересны, правда, и «удобные» преподаватели, не терпящие возражений и требующие беспрекословного подчинения)!

В сущности же, характер уроков композиции предполагает открытое свободное творчество, в котором последовательно следующие друг за другом дискуссии приобретают особое значение. Вспоминаю экзаменационную работу Дистлера, так сказать, ещё в качестве «подмастерья» — Концертную сонату для двух фортепиано (впоследствии неоднократно опубликованную), возникшую именно в результате таких плодотворных дискуссий. Поэтому это произведение стало мне особенно дорого. В нём предстаёт уже полностью сформировавшийся Дистлер с своеобразным, выразительным и ярким миром, юношеский размах которого исполнен радостью совершенного музицирования, отсылающего нас к эпохе Барокко.

Уже в то время Дистлер пишет и говорит о новой музыке, рождённой из духа барочного музицирования, которое оставило след и в его жизни. Это же определило и его дальнейшую профессиональную деятельность: сначала как органиста в Любеке (городе Дитриха Букстехуде), затем как преподавателя Высшей школы музыки в Штутгарте и, наконец, как руководителя хоров Высшей школы музыки Берлина и Берлинского кафедрального собора. Все свои обязанности он исполнял со свойственным ему усердием и фанатизмом. Кроме того, его мечтательная любовь к великолепным старинным органам, идеальное звучание которых настолько согласно его строгим и терпким произведениям, что он, например, счёл необходимым своим каллиграфическим почерком добавить — к посвящённой мне партите «Приди, язычников Спаситель» — иллюстрацию и подробную диспозицию органа в церкви святого Якова.

С почти что детской застенчивостью и смирением, с которыми он позже советовался по различным жизненным вопросам со своим бывшим педагогом, он снова и снова говорил о вере в истинное назначение своей художественной



деятельности как о службе Богу, как об Откровении, убеждая в том, что для исполнения его музыки, кроме «высоких мыслей и чистого сердца» (как у Гёте<sup>409</sup>), ничего другого не нужно. Более прекрасного выражения, чем в судьбоносном письме ко мне в декабре 1937 года, это не могло найти: «Я могу сочинять ещё столько, сколько бьётся моё сердце, и это хорошо; впрочем, позволю себе ещё сказать, что Бог, в решающие минуты моей жизни, не бросал меня на произвол судьбы. Так будет и в дальнейшем».

---

<sup>409</sup> Примечание Г. Грабнера.

**Приложение V. Перевод статьи Барбары Дистлер-Харт  
«Берлин – Штраусберг – Берлин. Воспоминания детства»<sup>410</sup>**

Зимним утром 1990 года я прилетела из Мюнхена в Берлин, нашла себе отель и поехала в восточную часть города. Был светлый февральский день, уже ощущалось приближение весны; на пограничных пунктах незнакомые люди улыбались друг другу. Все — как тогда казалось — мечтали и истово верили в то, что теперь, после падения Берлинской стены, мы — граждане востока и запада — станем равноправными и, прислушиваясь друг к другу, сможем участвовать в создании гуманного демократического общества.

Это стало возможным благодаря помощи независимого телецентра. Разговор об этом с участниками круглого стола был главной целью экскурсии в восточный Берлин, а Дворец Республики, таким образом, стал основным пунктом нашего путешествия. Я говорю «нашего», потому что западно-берлинский водитель такси — будучи сперва отнюдь не в восторге от заданного плана поездки — с течением дня всё больше воодушевлялся проектом и терпеливо ждал меня перед зданием, которые мы объезжали.

В медных, блестящих на солнце окнах Дворца Республики отражался силуэт могущественного здания с куполом: расположенного напротив собора. Он появился передо мной — огромный и тёмный — как призрак; воспоминание о далёком прошлом и настоящее слились воедино. В одно мгновение я перенеслась в то время, когда была ещё ребёнком. Вот — отец ведёт меня за руку в собор. После того, как он мне всё показал, оставаясь в соборе, мы стали рассматривать площадь. Очерченная фасадом берлинского дворца, в лёгкой дымке позднего вечера, тогда она показалась мне неизмеримо огромной. В тумане виднелись

---

<sup>410</sup> *Distler-Harth B.* Berlin – Strausberg – Berlin. Kindheitserinnerungen // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2. – Lübeck, 1999. – S. 45-50. Перевод В. Лопанцевой.

огромные бронзовые и каменные скульптуры, уже зажглись изящные уличные фонари.

Хуго Дистлер воспринимал детей как равноправных, близких себе по духу людей; он переносил на нас свою радость (а иногда, и свой гнев или даже страх) посредством того, что ему самому было интересно — через то, что он считал важным. В Штраусберге, вблизи Берлина, где мы жили с осени 1940 года, мой школьный аттестат он встретил смеясь, без особого энтузиазма — что меня сначала очень огорчило, потому что уважаемая мной учительница (маленькая женщина, ещё носящая широкие, длинные юбки и пучок на голове) подобным вещам придавала, по-видимому, гораздо большее значение.

Намного важнее для него было то, что ребёнок хочет делать и осуществляет по собственному почину (желанию). Однажды в полдень мама позвала меня в окно, выходящее в сад, обедать. Ответа не последовало. Ещё раз позвала. Опять нет ответа. Наконец, в сад бросился отец и повторил приглашение — теперь уже несколько громче. И тут он увидел, что я сижу на траве, а на коленях у меня лежит тетрадь. «Ты мешаешь», — сказала я строго. — Да? И что же ты делаешь? — заинтересованно-весело спросил отец, уже немного смягчившись. — Я сочиняю стихи». Эта новость обрадовала его больше, чем все мои школьные отметки; она была для него настолько важна, что он по почте сообщил об этом всем друзьям и родственникам. И напротив, абсолютно естественным для нас, детей, было то, что иногда с Хуго заговорить было совершенно невозможно. Например, когда он — держа руки в карманах и рассеянно, не замечая нас и насвистывая — лёгкой походкой спускался вниз по лестнице и исчезал в своём кабинете.

Когда мы переезжали из Штутгарта-Вайхингена в Штраусберг, нас было четверо: Хуго, Вальтраут, мой брат Андреас и я. А в 1941 году на свет появился самый младший член нашей семьи, Бриджитта. Для нашего отца Штраусберг был

местом, где он мог отдохнуть от напряжения и лихорадочной спешки, в которой он всё время пребывал из-за работы и постоянного курсирования между Берлином и, расположенным в 50-ти километрах от него, Штраусбергом. Бывало, в органной комнате он растягивался на софе перед обеденным столом на своей тахте или на шезлонге в саду, и, полулёжа, общался с нами, подперев голову рукой или держа маленькую Бриджитту на коленях.

От Штраусберга — через Берлин — можно было доехать поездом до Альбека на Восточном море, что на острове Узедом. Там мы провели летние каникулы в 1941 и 1942 годах, а в 1941 году отдыхали ещё и осенью. Уже сама поездка туда — как для нас, детей, так и для него, — была захватывающими многообещающим приключением: мы едва могли дождаться момента, когда сможем взглянуть из едущего поезда на магическую голубую водную гладь на горизонте и тёмно-тёмно-синее небо над ним.

Наш отпуск проходил в округе Альбека, в сосновом лесу с песчаной землёй: маленькие, окрашенные в нежные цвета деревянные домики, как лесные грибы были рассыпаны под деревьями. Как только со всеми пожитками мы добрались до цели, Хуго, Андреас и я, с быстротой молнии переоделись в пляжную одежду, а Вальтраут заботливо попросила нас не купаться в море сразу же, в первый день. Мы обещали ей присматривать друг за другом, но едва очутились за дверью, как тут же позабыли обо всех благих намерениях и, с радостным предвкушением, побежали через сосновый лес вверх к дюнам. Там мы остановились поражённые и изумлённые: пахло фукусом, и отсюда, сверху, мы могли наслаждаться шумом подкатывающих, серо-чёрных, увенчанных белой кроной, волн. Затем Хуго взял нас за руки, и с победоносным криком мы вбежали в море — возможно, было несколько прохладнее, чем хотелось — и вместе стали «сражаться со стихией». На следующий день мы, естественно, приболели, но что можно было теперь изменить?

В течение каникул мы с мамой оставались под Альбеком, Хуго же иногда выезжал в Берлин. Одним летним вечером он поздно вернулся из Берлина и привёз с собой для Вальтраут пару лимонов — драгоценный подарок она бережно положила на полку. В чёрном костюме, очень бледный и невероятно худой, Хуго сидел рядом с Вальтраут в тёплом свете настольной лампы. Они разговаривали друг с другом быстро, тихо и обеспокоенно; моя кровать находилась рядом со столом, я притворилась спящей и из-под полуоткрытых век наблюдала за ними.

Издаലെка — со стороны моря — слышался убаюкивающий гул двигателя возвращавшейся на берег рыбацкой лодки. Вдруг с этим звуком смешалось едва слышное и настойчивое жужжание. Я испугалась и взволнованно закричала: «Слышите? Самолёт!» Вальтраут и Хуго прислушались, но тут же Хуго улыбнулся мне и с успокоительным жестом сказал: «Нет, Барбара, это всего лишь комар». Потом они снова внимательно вслушивались в этот жужжащий звук, который постепенно становился всё более интенсивным. Однажды, коснувшись этой темы, Хуго сказал: «Она очень умна, это действительно самолёты!» (на Узедоме и Пенемюнде до 1945 года располагались полигоны, служившие базой для ракет и управляемого ракетного оружия, была на острове также и зенитная пушка — Б. Д.-Х.)

О том, насколько серьёзно Дистлер относился к детям — а также, к обстоятельствам, обрушившимся на него извне — свидетельствуют письма, написанные им близким людям. Его письмо от 31 декабря 1940 года к семье Дитрих начинается так: «Мои дорогие, сегодня, в первую очередь, обещанное письмо. Сперва — наш сердечный привет и пожелания к Новому Году. Нам вас очень не хватает. Принесёт ли этот год перемены? И какие? Пребываете ли вы в таком же унынии, как и мы? Я более не вижу этому конца. Здесь, как сумасшедшие, строят гигантские противовоздушные оборонные убежища. Для чего, если только не в расчёте на колоссальное усиление воздушных атак?

В самом Берлине многие дети уже эвакуированы; каждый день, когда я подхожу к железнодорожной станции “Зоосад” или возвращаюсь из школы домой, встречаю массу детей, провожаемых отменной духовой музыкой, и, конечно же, плачущими мамами».

Осенью 1942 года в наш дом пришли беспокойство и тревога, явившие нам, детям, тяжёлую и страшную картину. Когда вечерним поездом Хуго возвращался из Берлина домой, он всё больше производил на меня впечатление утомлённого и затравленного путешественника — изнурённого и окончательно отчаявшегося. Это было истощение человека, прошедшего большой путь — и в то же время, испытывающего страх перед всем и отчаяние никем не успокоенного ребёнка.

1 Ноября 1942 года Хуго в последний раз поехал в Берлин, чтобы сопровождать службу в соборе. Обратной дороги в Штраусберг он больше не увидел.

**Приложение VI. Диспозиция домашнего инструмента композитора —  
органа фирмы «Paul Ott»**

Hauptwerk (C-d<sup>3</sup>): Lieblich gedackt 8' Prinzipal 4' Nasat 2  $\frac{2}{3}$ '

Waldflöte 2' Zimbel 2-3 fach

Oberwerk (C-d<sup>3</sup>): Holzregal 8' Gedacktflöte 4' Prinzipal 2'

Quinte 1  $\frac{1}{3}$ ' Oktave 1' Terz 1 fach

Pedal (C-f<sup>3</sup>): Trichterdulzian 16' Gedackt 8' Rohrflöte 4' Rauschpfeife 2 fach

Tremulant+Oberwerk, Koppeln, OW/HW, HW/P, OW/P, Schweller Dulcian 16',  
Schweller Oberwerk, Schleifladen, Mechanische Traktur, Winddruck 45mmWS

**Приложение VII. Диспозиция Штельваген-органа церкви св. Якова**

Hauptwerk (II): Prinzipal 16' Oktave 8' Oktave 4' Nasat 2  $\frac{2}{3}$  Mixtur

Spielpfeife 8' Rauschpfeife II Flöte 8' Trompet 8'

Rückpositiv (I): Gedackt 8' Quintadena 8' Hohlflöte 4' Prinzipal 4'

Oktave 2' Sesquialtera II Scharf III-VI

Trechterregal 8' Krummhorn 8'

Brustwerk (III): Gedackt 8' Quintadena 4' Waldflöte 2'

Zimbel II Schalmey 8' Regal 8'

Pedal: Subbaß 16' Principal 8' Spielpfeife 8' Regal 2' Rauschpfeife IV Trompet 8'

Trompet 4' Posaune 16' Oktave 4' Gedackt 4' Flöte 2'

Tremulant durch alle Werke, 2 Sperrventile, Manualumfang: C, F, Fis, G-c<sup>3</sup>,

Pedalumfang: C, D, E, F-d<sup>1</sup>, Schleifladen, Mechanische Traktur



**Приложение VIII. Список произведений композитора**

Op. 1 **Концертная соната** для двух фортепиано (1930)

Op. 2 **«Сердечно люблю Тебя, Господи»**, мотет для двух четырёхголосных хоров (1930)

Op. 3 **«Немецкая хоральная месса»** для шестиголосного хора (1931)

Op. 4 **«Маленькая предрождественская музыка»** для чтеца, детского хора, флейты, гобоя, скрипки, органа или клавесина /фортепиано, виолончели *ad libitum* (1931)

Op. 5 **«Церковный год»**, 52 мотета для двух-трёхголосного хора и инструментального состава (1933)

Op. 6/1 **«Христос, Ты светлый день»**, маленькая духовная предрождественская музыка для смешанного трёхголосного хора, двух скрипок и basso continuo (1933)

Op. 6/2 **Три маленьких хоральных мотета** для четырёхголосного смешанного хора (1933):

«Es ist das Heil uns kommen her»

«Komm Heiliger Geist, Herre Gott»

«Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren»

Op. 7 **Хоральные страсти** для пятиголосного хора и двух чтецов (1933)

Op. 8/1 **«Приди, язычников Спаситель»**, органная партита (1932)

Op. 8/2 **«Пробудитесь, взывает к нам голос»**, органная партита (1935)

Op. 8/3 **Маленькие органные хоральные прелюдии»** (1938)

Op. 9/1 **«На природе»**, светская кантата для смешанного хора, сопрано, струнного оркестра (струнного квартета / квинтета) и фортепиано / клавесина (1933)

Op. 9/2 **«Песнь о колоколе»** светская кантата для баритона, четырёхголосного смешанного хора, двух фортепиано и оркестра (1934)

Op. 10 **«История Рождества»** для четырёхголосного смешанного хора и четырёх солистов (1933)

Ор. 11/1 **«Господь, не обдели своею милостью»**, хоральная кантата для четырёхголосного хора, четырёх солистов (ad libitum), струнных / оркестра, двух гобоев и клавесина / органа / фортепиано (1935)

Ор. 11/2 **«Возблагодарим Господа»**, хоральная кантата для сопрано, тенора, четырёхголосного хора, струнных и органа (1941)

Ор. 12 **«Духовная хоровая музыка»**, 9 мотетов для четырёхголосного хора (1936–1941)

Ор. 13 **Литургические песни на старо-евангельские Kyrie и Gloria** для двух-восьмиголосного хора / смешанного хора (1936)

Ор. 14 **Концерт для клавесина и струнного оркестра** (1936)

Ор. 15a **Соната на старинные немецкие народные песни для двух скрипок и фортепиано** (1936)

Ор. 15b **Одиннадцать маленьких фортепианных пьес** (1936)

Ор. 16 **«Новая хоровая книга песен»** для смешанного хора в 8-ми томах (1938)

Ор. 17 **Духовные концерты** для голоса-соло и органа / клавесина (1937):

1. «Es ist ein köstlich Ding, dem Herren danken»

2. «Freuet euch in dem Herren allewege»

3. «Lieben Brüder, schicket euch in die Zeit»

Ор. 18/1 **Тридцать пьес** для малого органа или других клавишных инструментов (1938)

Ор. 18/2 **Органная соната** (трио) (1939)

Ор. 19 **«Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»** в 3-х тетрадах (1938)

Ор. 20/1 **Струнный квартет a-moll** (1939)

Ор. 20/2 **Концертштюк для двух фортепиано** (1940)

Ор. 21/1 **«Песнь у очага»**, кантата для баритона и камерного оркестра (1941)

Ор. 21/2 **Маленькая вокально-инструментальная музыка** для голоса-соло и инструментов (флейты, гобоя, струнного квартета, фортепиано / клавесина) (1941)

Вокальные произведения без опуса:

**Четыре хоровые обработки старинных немецких песен (1940):**

1. «Ich hab die Nacht geträumet»
2. «Weiß mir ein Blümlein blaue»
3. «Wach auf, wach auf»
4. «Ich wollt gern singen, weiß nit wie»

Отдельные небольшие мотеты и песни для хора:

- «Ach Herr, ich bin nicht wert» (1937)  
 «Jesus Christus gestern und heute» (1938)  
 «O Heiland, rei die Himmel auf» (1932)  
 «Gott der Vater wohn bei uns» (1948)  
 «Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich» (1935)  
 «Nun freut euch, lieben Christen gmein» (1935)  
 «Macht hoch die Tür» (1951)  
 O Mensch, beweine deine Sünde groß  
 «Wachet auf, es tut euch not» (1936)  
 «Die Sonne sinkt von hinnen» (1935)  
 «Der Tag hat sich geneigt» (1932)  
 «Vom Himmel hoch, o Englein kommt» (1941)  
 «Es geht ein dunkle Wolk herein» (1932)  
 «Den geboren hat ein' Magd» (1941)  
 «Heut ist ein Kindlein uns geboren» (1928)  
 «Mit Freuden zart» (1934)  
 «Vglein Schwermut» (1934)

**Восемь маленьких хоральных мотетов (1939):**

1. «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»
2. «Christum wir sollen loben schon»
3. «Der du bist drei in Einigkeit»
4. «Gelobt sei Gott im höchsten Thron»
5. «Gott der Vater wohn uns bei»
6. «Heut triumphieret Gottes Sohn»

7. «Ich ruf zu dir Herr Jesus Christ»

8. «O Haupt voll Blut und Wunden»

Инструментальные сочинения без опуса:

**Маленькая соната C-Dur** для фортепиано (1928)

«Поддержи нас, Господь, своим словом», две прелюдии для органа (1931)

«Как прекрасен свет утренней звезды», хоральная органная обработка (1931)

«С небес сошёл, чтобы принести», маленький концерт и хорал для органа (1935)

Вокально-инструментальные сочинения:

**Три песни** для низкого женского голоса на стихи Пауля Брокхауса (1931)

**Маленькая летняя кантата** для двух сопрано и струнного квартета (1941)

Посмертно изданные сочинения:

**Концертштюк для фортепиано с оркестром** (1937, издан в 1955)

**Камерная музыка** для флейты, гобоя, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (1929, издана в 1994)

«Спокойно спят леса», хоральный мотет (1930–1931, издан в 1998)

**Три мотета** (1928, изданы в 1998):

1. «Allein zu dir, Herr Jesu Christ»

2. «Gloria in excelsis deo»

3. «Ave Maria zart»

**Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов** (1930–1932, издан в 1998)

«**Allegro spiritoso e scherzando**» (1935–1936, издана в 2008), третья часть Клавесинного оркестра ор.14, не вошедшая в опубликованную версию

«**Герцог Синяя Борода**» (1940, издана в 2001), музыка к спектаклю по одноимённой пьесе Людвиг Тика

**Четыре мотета** из оратории «**Вечность**» для смешанного хора и струнных (1942, изданы в 2008):

1. «Der Mensch und die Erde»
2. «Der Mensch und das Wasser»
3. «Der Mensch und die Luft»
4. «Der Mensch und das Feuer»

**Приложение IX. Хоральная прелюдия «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig».**

VI. VORSPIEL UND SATZ „ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG“

25

**Langsame**  $\text{♩}$

Hauptwerk: Spielfeife 8', Tremulant (ad lib.)  
*legato*

Rückpositiv: Krummhorn 8', Hohlflöte 4'

Nachthorn 2'  
Pedal: Gedacktpommer 8'  
Subbaß 16'

Hauptwerk  
Rückpositiv  
*espr.*

Brustwerk: Gedackt 8', Quintatön 4',  
Zimbel 2 fach

The image shows a musical score for a chorale prelude. It consists of three systems of music. The first system is a grand staff with treble and bass clefs. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in 4/4 time and G major. The first system includes performance instructions: 'Langsame' (slow), 'legato', and 'poco portato'. It also lists organ registrations: 'Hauptwerk: Spielfeife 8', Tremulant (ad lib.)', 'Rückpositiv: Krummhorn 8', Hohlflöte 4'', 'Nachthorn 2'', 'Pedal: Gedacktpommer 8'', and 'Subbaß 16''. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'c.f.' and 'espr.'.