

На правах рукописи

Лопанцева Вера Алексеевна

ХУГО ДИСТЛЕР И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

**М о с к в а
2013**

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Доминировавшая ещё недавно в отечественном музыковедении практика 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 крупнейших 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, камерно-ансамблевую музыку, органные и фортепианные произведения.

Творчество Дистлера развивалось в широком русле неоклассицизма. В его композиторском стиле отразились музыкальные идеи прошлого, пропущенные сквозь призму мировосприятия XX века. На протяжении всего творческого пути композитор обращается к различным жанровым моделям и

формам, начиная с эпохи *Ars Nova*. Однако в одной из статей Дистлер говорит о том, что именно музыка XVI–XVII веков находит наибольший эмоциональный отклик в его душе¹. Неслучайно также и то, что главным музыкальным авторитетом для композитора был Пауль Хиндемит — крупнейший представитель неоклассицизма в музыке XX столетия.

В зарубежной литературе Дистлеру и его творчеству посвящены многочисленные публикации, монографии. Помимо того, сам композитор является автором ряда статей, рецензий, а также учебника гармонии, обобщающего его собственный педагогический опыт. Однако ни одна из существующих работ не была переведена на русский язык, в отечественном музыкознании творчество композитора практически не освещено, а его произведения известны весьма узкому кругу и терпеливо ожидают своих будущих почитателей. Указанными обстоятельствами обусловлена **актуальность** данного исследования.

Значительную часть **литературы** о Дистлере составляют воспоминания людей, лично знавших композитора, его наставников, 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 кантор церкви св. Якова в Любеке Бруно Грузник² (Bruno Grusnick), с которым композитора связывало не только профессиональное сотрудничество, но и многолетняя искренняя дружба. В своей книге Грузник рассказывает о самых важных вехах творческого и жизненного пути композитора, делая акцент на его деятельности в Любеке как органиста *Jakobikirche*.

Перекликается с книгой Грузника и очерк Урсулы Херман (Ursula Herrmann) «Хуго Дистлер: жизнь и творчество» из сборника серии

¹ *Distler H.* Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit // Lübeckische Blätter. – 1932. – № 74. Цит. по: *Sievers A.* Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 27.

² *Grusnick B.* Hugo Distler – Lübeck, 1982.

«Композиторы Баварии»³. В 20-й том, полностью посвящённый Дистлеру, вошли и воспоминания его педагога по композиции Германа Грабнера⁴ (о годах учения), а также статьи увлечённых его музыкой немецких музыковедов — Вольфганга Тайна⁵ (Wolfgang Thein) (об органных и духовных хоровых произведениях) и Штефана Понца⁶ (Stefan Pontz) (о светских вокальных сочинениях Дистлера).

Работа Ангелы Сиверс (Angela Sievers) «Композиторский стиль Хуго Дистлера на примере “Хоровой книги песен Эдуарда Мёрике”»⁷ включает в себя не только текстовый и музыкальный анализ самих песен, но также даёт представление об эстетико-стилистических критериях, актуальных для творчества Дистлера в 1930-е годы.

Очень информативна книга-посвящение композитору в двух тетрадях⁸. Она содержит сведения об архиве Дистлера, повествует о впервые изданных сочинениях и об истории создания некоторых произведений. В книге помещены детские воспоминания дочери композитора — Барбары Дистлер-Харт (Barbara Distler-Harth)⁹, обзор аудио-материалов (пластинок, компакт-дисков и аннотаций к ним), а также неизвестные ранее факты и свидетельства, являющиеся весьма ценным дополнением к образу композитора.

Наибольшей обстоятельностью и объёмностью отличается книга Винфрида Людемманна (Winfried Lüdemann) «Хуго Дистлер. Музыкальная

³ *Herrmann U.* Hugo Distler: Leben und Wirken // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 13-34.

⁴ *Grabner H.* Erinnerungen an Hugo Distler // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 35-38.

⁵ *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.

⁶ *Pontz S.* Hugo Distler's weltliche Vokalwerk mit besonderer Berücksichtigung des «Mörrike-Chorliederbuches» // *Komponisten in Bayern*. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 85-112.

⁷ *Sievers A.* Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989.

⁸ Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. – Lübeck, 1999.

⁹ *Distler-Harth B.* Berlin – Strausberg – Berlin. Kindheitserinnerungen // Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv. Heft 2. – Lübeck, 1999. – S. 45-50.

биография»¹⁰ в четырёх частях. Основанная на архивных источниках, включающая список всех опубликованных и неизданных произведений композитора, перечень книг и статей о нём, а также статей самого Дистлера, эта работа даёт наиболее полное представление о жизни и творчестве музыканта.

Среди отечественных изданий необходимо отметить коллективную монографию «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков»¹¹, 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.

Предметом исследования в настоящей диссертации является музыкальное и литературно-эпистолярное наследие Хуго Дистлера. **Материалом** исследования стали произведения различных жанров: хоровые — «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 ор. posth. (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. 15a.

Особый интерес для исследования составляют письма и литературно-критические статьи Дистлера. В фокусе внимания здесь оказываются разнообразные вопросы, посвященные аспектам композиторского творчества,

¹⁰ *Lüdemann W.* Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002.

¹¹ Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: Учебное пособие. – М., 2008.

педагогической и исполнительской деятельности (так, например, особую ценность представляет выработанная Дистлером методика работы с хором). В то же время пафос его эстетико-философских рассуждений подчас возвышается до духовной проповеди.

Цель исследования заключается в создании целостного представления о Хуго Дистлере как преемнике старейшей ветви европейской духовно-музыкальной традиции. Соответственно, этим определяются и **задачи** исследования:

- освещение основных этапов творческого пути Хуго Дистлера, формирования его как музыканта и духовно-общественного деятеля;
- характеристика образно-содержательных парадигм творчества, жанрово-стилевых истоков музыки композитора;
- выявление особенностей композиторского стиля и его эволюции;
- аналитический обзор основных образцов хорового и инструментального творчества композитора;
- определение места творчества Дистлера в рамках музыкально-духовной традиции Германии, а также в культурно-историческом контексте европейской музыки 1-й половины XX века.

Методология исследования базируется на сочетании элементов историко-культурного, источниковедческого и компаративно-аналитического научного подхода. 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, Нидерландов; редкие документы — письма и статьи композитора, а также исторические и теоретические труды зарубежных и отечественных музыковедов. В диссертации выстраивается многоуровневая система эстетико-художественных параллелей между творчеством Дистлера и его великих предшественников — Генриха Шютца, Леонарда Лехнера, Дитриха Букстехуде, Иоганна Себастьяна Баха, а также с творчеством

современника, в наибольшей степени повлиявшего на музыкальное мышление композитора — Пауля Хиндемита. С помощью инструментов интонационно-тематического, гармонического и структурно-функционального анализа выявляются характерные черты музыкального языка композитора.

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 из жизни Дистлера, освещают различные сферы его деятельности и знакомят с наиболее значимыми произведениями, но и вносят важные дополнения в общекультурный контекст немецкой музыки 1920-30-х годов.

Положения, выносимые на защиту:

- Хуго Дистлер — наследник многовековых культурно-духовных традиций немецкой музыки;
- Особенность трактовки старинных жанров и форм у Дистлера состоит в применении принципа «работы по модели» в раннем творчестве и «переработки модели» в зрелом;
- Неоклассицизм Дистлера связан, прежде всего, с апелляцией к музыкально-стилевым идиомам эпохи Ars Nova и Ренессанса в хоровой музыке, а также с обращением к различным пластам барочно-инструментальной традиции;
- Хуго Дистлер — композитор, дирижёр, общественный деятель, исполнитель, педагог и публицист, чья деятельность оставила заметный след в музыкальной жизни Германии 20-30-х годов XX века.

Практическая значимость работы. Результаты и материалы данного исследования могут быть использованы в лекционных курсах 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.

Апробация работы. В ноябре 2011 года по теме диссертации был сделан доклад в рамках Международной научно-практической конференции (МГПУ), посвящённой современным методам и технологиям музыкального образования (по материалам конференции в 2012 году выпущен сборник статей). Основные положения диссертации отражены в пяти публикациях, в том числе, в четырех изданиях, рекомендованных ВАК.

2 ноября 2012 года диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и была рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав и заключения, снабжена списком использованной литературы (168 наименований, из них 64 на иностранных языках), перечнем произведений композитора и приложениями. Приложения содержат 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».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** автором определяется избранная тема, даётся краткая характеристика литературы, связанной с темой данного исследования, обозначаются предмет, цель и методология работы. Вместе с этим, сжато

осуществляется обзорный экскурс в историю Германии 20-30-х годов XX века, когда после Первой мировой войны на измождённую страну обрушилось новое испытание — Третий Рейх (1933–1945). «Во благо Германии» искажались этические, культурные и религиозные ценности, безжалостной расправе подвергались инакомыслящие, неудобные тоталитарному режиму.

Тяжёлая социально-политическая обстановка, пронизанная противоречиями и контрастами, оставила след в судьбе Дистлера и повлияла на всё его творчество. 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.

Первая глава — «Этапы жизненного пути. Векторы творчества» — состоит из шести разделов. Первые четыре — биографические — содержат описание жизни и творческого пути Дистлера. Они основаны на сведениях, почерпнутых из трудов коллеги и друга композитора — Бруно Грузника, дочери — Барбары Дистлер-Харт, а также музыковедческих исследований Винфрида Людемана, Вольфганга Йенриха, Ангелы Сиверс и Урсулы Херман.

В данной главе предпринимается попытка воссоздать целостный портрет личности композитора: освещаются профессиональные ориентиры и индивидуальные качества Дистлера, очерчиваются основные векторы его творческой деятельности как композитора, исполнителя, педагога, общественного деятеля. Специальное внимание уделяется характеристике композиторского и литературно-критического наследия Дистлера, исследованию жанрово-стилистических основ его творчества, генезиса музыкального языка. В биографических разделах раскрывается непростая и крайне драматичная судьба композитора.

Раздел 1.1. Нюрнберг – Лейпциг (1908-1930): детство и годы учения; уроки Германа Грабнера. Музыкальное образование Дистлер получил в Лейпцигской консерватории (1927–1930), однако из-за финансовых трудностей окончить обучение будущему композитору не удалось. В конце 1930 года он выигрывает конкурс на место органиста в церкви св. Якова в Любеке. Надеясь, однако, при первой же возможности возобновить обучение в Лейпциге, Дистлер приступает к работе.

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. Годы, проведённые в Любеке, стали наиболее плодотворными в его жизни: здесь появляются практически все духовные — хоровые и органные — сочинения композитора. Назовём некоторые из них: «Церковный год» ор. 5, Хоральные страсти ор. 7, «История Рождества» ор. 10, «Пляска смерти» ор. 12/2, органные партиты «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1 и «Пробудитесь, взывает к нам голос» ор. 8/2, Маленькие органные хоральные прелюдии ор. 8/3. Помимо церковной службы и композиторской деятельности, Дистлер преподаёт в Любекской консерватории, играет органные концерты, участвует в хоровых фестивалях в качестве хориста и дирижёра, занимается публицистикой.

Если в начале своего пребывания в Любеке Дистлер ещё думает о возвращении в Лейпциг, то уже очень скоро его планы кардинально меняются. Разносторонняя деятельность, невероятно интересная и захватывающая работа, дружеские отношения с коллегами — всё это заставляет Дистлера остаться в Любеке на шесть долгих лет.

С приходом к власти фашистов жизнь композитора, как и всех его соотечественников, меняется. Чтобы избежать преследований, Дистлер совершает отчаянный шаг — в 1933 году вступает в НСДАП. Тем не менее, это

не спасает его ни от интриг, ни от травли. В 1937 году Дистлер принимает приглашение Штутгартской высшей школы музыки и покидает Любек.

1.3. Штутгарт (1937-1940): «Страсти по Иоанну», «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике»; «аншлюс». В Штутгартский период Дистлер занимается, в основном, педагогической работой, а также активно концертирует. Лишённый непосредственно церковной деятельности, композитор пишет много светской музыки. Среди сочинений этих лет — Концертштюк для фортепиано с оркестром op. posth. (1937), Струнный квартет a-moll op. 20/1, Концертштюк для двух фортепиано op. 20/2 и опус, принёсший Дистлеру известность за пределами Германии — «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике» op. 19. В Штутгарте композитор осуществляет и свою давнюю мечту — приобретает домашний орган. Для этого инструмента он создаёт Тридцать пьес op. 18/1 и последнее органное произведение — Сонату op. 18/2.

Штутгартский период — один из самых счастливых в жизни Дистлера. Однако очередные нападки на композитора заставили его искать новое место работы.

1.4. Берлин (1940-1942): Дистлер — педагог и теоретик; последние дни. Годы жизни в Берлине совпали с началом войны. В это время Дистлер почти не сочинял музыку, очень тяжело переживая ужасы войны, потерю ушедших на фронт студентов, собственный призыв в армию. Эти события, в совокупности с усилившейся депрессией, для чувствительного и ранимого композитора стали чрезмерным испытанием. 1 ноября 1942 года он добровольно ушёл из жизни.

Можно без преувеличения сказать, что Хуго Дистлер был беззаветно предан только одной пламенной страсти — музыке. Несмотря на внешние обстоятельства и всю неоднозначность натуры Дистлера, во многих творческих инициативах ему сопутствовала удача. В самом начале профессионального пути его талант был по достоинству оценен, а педагоги и коллеги

(Герман Грабнер, Гюнтер Рамин, органист и кантор церкви св. Фомы Карл Штраубе) оказали мощную поддержку. Впоследствии его музыку высоко ценили Карл Орф и Пауль Хиндемит.

Композитор оставил после себя также обширное литературно-критическое наследие, обзор которого содержится в разделе **1.5. Публицистическая деятельность Дистлера**. В ряде статей последовательно раскрываются религиозно-этические представления композитора, содержится определение сути профессии церковного музыканта. Смысл деятельности церковного органиста видится Дистлеру в создании простой и близкой людям музыки, которую «каждый сможет понять и говорить на её языке»¹².

По его мысли, проповедь и молитва — опорные столпы Евангелического богослужения — ставят перед церковными музыкантами чётко очерченные задачи. Так, сочиняемой для церкви музыке должна быть присуща «иерархическая упорядоченность, напоминающая старонидерландскую традицию». При этом личность композитора «в определенной степени уходит на задний план, так что музыка приобретает черты канонической строгости и аскетической неподвижности»¹³. Содержание и форма подобной музыки черпается из проповеди, а уже цель самого проповеднического искусства — в «выражении того, что свершается в нашем сердце»¹⁴.

Дистлер убежден, что следует воспринимать творческое наследие не от непосредственных предшественников, а обращаться к музыке, отстоящей на тридцать и более поколений: по его мнению, она более близка современности¹⁵. Будучи активным участником Молодёжного движения¹⁶, композитор активно

¹² Jennrich W. Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 12.

¹³ Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Zeitschrift für Musik. Heft 12. – 1935. – № 102. – S. 1325-1329.

¹⁴ Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 53.

¹⁵ Ibid. – S. 53-54.

¹⁶ Молодежное движение (Jugendbewegung) объединяло творческую молодёжь – профессиональные и непрофессиональные певческие коллективы, композиторов, педагогов, учёных. Движение получило широкое распространение по всей стране. Главной целью

занимался популяризацией идей этого сообщества. Так, одной из важнейших целей движения он считал возрождение музыки композиторов прошлого — наряду с исполнением современных произведений¹⁷.

По свидетельству Людемана¹⁸, Дистлер предстаёт не менее 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).¹⁹

В программной статье «О духе новой Евангелической церковной музыки»²⁰ Дистлер излагает свои мысли о путях развития новой духовной музыки и немецкой музыки в целом. Композитор считает, что современная ему Евангелическая церковная музыка переживает один из наибольших взлётов в своей истории, и одна из причин этого подъёма заключается в том, что духовную музыку всё чаще стали слушать вне церкви. Другая причина кроется в её «таинственной силе», благодаря которой она проникает в самые глубинные эмоциональные слои человеческой души, в её особой «мистической медитативности» и «экстатической отрешённости» (см. «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. Брукнера²¹).

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.

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

¹⁸ Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 56.

¹⁹ Distler H. Moderne Klaviermusik // Lübeckische Blätter. – 1931. – № 73. – S. 678-679.

²⁰ Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Zeitschrift für Musik. Heft 12. – 1935. – № 102. – S. 1325-1329.

²¹ Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 57-58.

Дистлер также подчеркивает и пользу коллективного, хорового исполнительства, когда поющие словно 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»²². В годы Третьего Рейха, когда само существование церкви было под угрозой, на церковных музыкантов, по мысли Дистлера, возлагается особая миссия — вывести Лютеранскую церковь из состояния «позора и унижения», в котором она тогда пребывала.

Таким образом, 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.

1.6. Векторы творчества. *Музыкально-стилевые предпочтения* Дистлера сформировались достаточно рано. Несмотря на то, что в начале творческого пути композитор находился под впечатлением от романтизма и особенно музыки Вагнера, в его студенческих произведениях уже 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.

В своём творчестве Дистлер часто обращался к старинным жанрам, формам и композиционным приёмам. Вместе с тем, не стремясь к простой стилизации, он выработал индивидуальный, самобытный почерк. Огромное влияние на будущего композитора оказал его педагог по композиции Герман Грабнер, ратовавший за возврат к «аскетичному искусству

²² Distler H. Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik // Komponisten in Bayern. Band 20: Hugo Distler. – Tutzing, 1990. – S. 56.

добаховского времени»²³ и прививший своему студенту вкус к линейно-полифоническому письму. Впоследствии линейность стала одной из самых устойчивых черт стиля Дистлера.

Склонность к полифоническому мышлению вкупе с полимелодической насыщенностью и тесной интеграционной связью компонентов музыкальной ткани претворяется в своеобразной, функционально концентрированной и разноплановой фактуре. Частая имитационность, обилие канонов, различных контрапунктов и других полифонических техник выказывает, с одной стороны, преемственность по отношению к творчеству великих предшественников, но, с другой стороны, является следствием естественной эволюции музыкально-фактурного пространства (в том числе, и в рамках отдельно взятой композиции).

Гармоническая система Дистлера представляет собой тональность, обогащённую элементами модальности, главными синтагмами которой являются трезвучия и их обращения, трезвучия с добавленными тонами, кварто-квинтовые созвучия. Одно из приоритетных направлений 20-30-х годов XX века — «атональность» — Дистлер считал противоестественной и не воспринимал всерьёз²⁴ (что роднит его во взглядах с Хиндемитом). Так, он пишет, что независимость голосов линейного письма должна «служить главной высокой идее — тональности»²⁵. Таким образом, тональный принцип с преобладанием линейной полифонии составляют основу творческого мышления композитора.

Глубокий след в творчестве Дистлера оставила музыка Пауля Хиндемита. В частности, это проявилось в сходстве интонационно-мелодического материала, близости образно-содержательных сфер —

²³ *Jennrich W.* Hugo Distler. – Berlin, 1970. – S. 7.

²⁴ *Distler H.* Funktionelle Harmonielehre. – Kassel, Basel, 1940/41. – S. 5.

²⁵ *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.

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.

Вторая глава — «Хоровые произведения Дистлера» — представляет собой аналитический обзор духовных и светских хоровых произведений композитора. На примере наиболее значимых сочинений (Хоральные страсти, «История Рождества», «Пляска смерти», «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике») выявляются характерные черты хорового стиля Дистлера, его генезис.

Истоки хоровой музыки композитора — духовной и светской — восходят к жанрово-стилевым идиомам Средневековья и Возрождения. Это проявляется как на макроуровне — в структуре и жанровой основе крупных произведений, так и на микроуровне — в мелодике, гармонии и фактуре. Так, композитор часто обращается к жанрам мотета, бицинии²⁶, использует модели мелизматического и параллельного органума, задействует различные полифонические техники. Вместе с тем, Дистлер не стремится лишь к стилизации, а, напротив, опираясь на тезаурус старинной музыки, выстраивает собственный музыкальный мир.

2.1. Духовные сочинения: мотеты, кантаты, Хоральные страсти, «Церковный год», «История Рождества», «Пляска смерти». Большая часть духовных хоровых произведений композитора появилась в связи с его церковной деятельностью. «Церковный год» op. 5 (1933) — сборник из 52-х мотетов, объединённых в тематические группы соответственно праздникам

²⁶ 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.

церковного года. Это первое обращение Дистлера к жанру хоровой миниатюры. Мотеты сборника кратки и непритязательны: они не требуют ни серьёзной технической подготовленности исполнителей, ни мощного состава, так как созданы в расчёте на непрофессиональные церковные хоры.

Творческим стимулом для появления Хоральных страстей ор. 7 (1933) стали «Страсти по Матфею» для солистов и хора *a`cappella* Генриха Шютца (1666), которые Дистлер ежегодно исполнял с хором церкви св. Якова в Страстную пятницу. Под впечатлением от старинного образца молодой композитор решает создать собственное произведение на библейский сюжет «в современном ключе», но «в старинном духе»²⁷. В предисловии к своему сочинению Дистлер называет «Страсти» Шютца «великолепным совершенством», в котором композитор стремился к «общедоступному, лапидарному языку», и отмечает, что та же идея сопутствовала появлению и его произведения.

Как и многие, предназначавшиеся для богослужений страсти респонсорного типа, сочинение Дистлера достаточно компактно: оно включает 20 хоров, 8 хоралов (согласно протестантской традиции использования хоралов) и речитативы. В сравнении с ораториальными страстями Баха, 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.

Особое драматургическое значение в Хоральных страстях приобретают интервалы-символы, имеющие устойчивое семантическое значение. Например, тритон и движение по хроматизмам возникают там, где повествуется о страданиях, измене; в подобном же контексте используются и другие резкие диссонансы — септимы, ноны. В редких случаях некоторые

²⁷ *Distler H. [Nachwort] // Distler H. Choralpassion: Partitur. – Kassel, 1961. – S. 55.*

мелодические интонации напоминают музыкально-риторические фигуры эпохи Барокко, хотя появление их несистематично.

В отличие от Хоральных страстей, «История Рождества» ор. 10 (1933) — произведение технически несложное и более интимное по содержанию. Сочинению свойственна намеренная техническая невзыскательность и просветлённый характер, что обусловлено сюжетом. Здесь нет эмоционального напряжения Страстей. Светлая радость и эмоциональный подъём, связанные с ожиданием рождения Спасителя и с самим Рождеством, пронизывают всё произведение. «История Рождества» содержит традиционные для хорового произведения *a`cappella* формы — хор, хорал и речитатив, а мелодика окрашена переливами старинных диатонических ладов, включая пентатонику.

«Пляска смерти» ор. 12/2 (1934) — один из шедевров хоровой музыки композитора. Вдохновлённый «Немецкими изречениями о жизни и смерти» Леонарда Лехнера (1606), Дистлер создал собственное сочинение на эту «вечную» тему. Его «Пляска смерти» — развёрнутая программная композиция, представляющая собой сплав хорового пения, ненотированной декламации поэтического текста и инструментальных (флейтовых) вариаций, то есть, это синтетический жанр, возрождающий традицию средневековых мистерий. В произведении естественно сочетается строгость, аскетичность используемых средств и высокий уровень экспрессии. Обращаясь к средневековой модели в преломлении сквозь призму композиторского мышления XX века, Дистлер идёт в русле неоклассицизма, сознательно отказываясь от романтического воплощения этого жанра.

2.2. Светские опусы: кантаты, хоровые циклы, «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике». «Хоровая книга песен Эдуарда Мёрике» ор. 19 (1939) — опус, снискавший наибольшую популярность среди светских сочинений композитора. «Хоровая книга» представляет собой сборник, разделённый на три части: первая включает 24 песни для смешанного хора, во второй и третьей

частях по 12 песен для женского и мужского хоров соответственно. В сравнении с вокальным циклом Хуго Вольфа на стихи этого же поэта, в опусе Дистлера нет явной сюжетной линии. Музыка здесь отражает тончайшие нюансы поэтического слова, однако композитор предпочитает скрупулезной изобразительности передачу общей атмосферы и настроения стиха, что превращает каждую песню в яркую, колоритную зарисовку.

Фактура произведения, в основном, выдержана в строгом четырёхголосном складе, который перемежается с имитационно-каноническими разделами, мелизматическими вставками, а также сольными эпизодами. В отличие от архаичных и жестковатых бестерцовых созвучий «Пляски смерти», в «Хоровой книге» преобладают трезвучная аккордика, включая усложненные септ- и нонаккорды, а также полигармонические комплексы (кварта+секста). Каденции, как правило, отмечены чистым звучанием трезвучий. Для большинства песен характерна свободная изменчивая ритмика, тонко следующая изгибам текста, и типичная черта стиля композитора — переменный метр.

В своих сочинениях композитор максимально разнообразно использовал технические и тембровые возможности хорового звучания. Для хоровых произведений Дистлера (как духовных, так и светских), наряду с преобладающей аккордовой фактурой, характерно введение *псалмодирования* и *респонсорного пения* (эти приёмы присутствуют в речитативах Страстей, некоторых мотетах «Церковного года»). Атрибутом хорового стиля Дистлера становятся всевозможные *антифонные* противопоставления разных групп, вплоть до использования эффектов *многохорности* (чаще всего, в светских произведениях).

Как особую, контрастирующую с многоголосием краску, композитор часто использует унисонное звучание. В светских сочинениях унисон в основном ассоциируется с образной семантикой таинственного, ирреального,

опасного; в духовной музыке, в сочетании с движением вниз (*catabasis*) *хоровой унисон* становится символом тьмы, греха.

Часто появляющиеся линейные параллелизмы кварт, квинт и других интервалов вызывают ассоциации с архаикой органума (особенно ярко это проявилось в «Пляске смерти»). В целом такое стойкое пристрастие к *квартовому фонизму*, изобилию кварто-квинтовых созвучий можно отнести к универсальным особенностям композиторского почерка. Другим базовым элементом гармонической вертикали у Дистлера является *терцовый аккорд*. Трезвучие композитор считал одним из «самых гениальных изобретений»²⁸.

Хоровые каденци 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 превращается в октавный унисон. Типично также и чередование «старинных» гармоний и модализмов с современными остродиссонантными созвучиями.

Периодически композитор применяет *полиметрические сочетания*, в которых каждому голосу партитуры соответствует свой размер (например, в некоторых мотетах «Церковного года», «Истории Рождества»). Ритмическая независимость голосов, синкопы и мензуральные смены — всё это, по мнению Дистлера, «наиболее естественно для линейного тематизма»²⁹.

Знаковый характер в хоровой музыке Дистлера приобретают разнообразные *органные пункты* и *педали*, появляющиеся в любом разделе формы. Часто возникают двойные и тройные органые пункты, генезис которых восходит к традиции средневекового мелизматического органума (например, в некоторых мотетах из «Церковного года», в хорах из «Пляски смерти»).

²⁸ Lüdemann W. Hugo Distler. Eine musikalische Biographie. – Augsburg, 2002. – S. 255.

²⁹ Distler H. [Vorwort] // Distler H. Die Weihnachtsgeschichte: Partitur. – Kassel, 1975. – S. 3.

А. Сиверс справедливо отмечает, что Дистлер создал неповторимый хоровой стиль, в котором соединил элементы музыки разных эпох с собственными интонационными парадигмами³⁰. В оригинальном тематизме композитора органично переплавлены отголоски интервальных параллелизмов Средневековья и фольклорной модальности, а ритмическая живость эпохи *Ars Nova*, сочетаясь с изощренной имитационной техникой Ренессанса, входит в соприкосновение с современной графикой полифонической ткани.

В Третьей главе — «Музыка для органа и клавира» — рассматриваются органные опусы композитора — Тридцать пьес, Хоральные прелюдии, Партиты, Соната; произведения для фортепиано — Одиннадцать маленьких фортепианных 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 черты, свойственные инструментальному стилю Дистлера.

Если в хоровой музыке Дистлер черпает идеи из добаховской эпохи, то в своих инструментальных произведениях он полностью захвачен импровизационной стихией Барокко. Тем не менее, как уже неоднократно подчёркивалось, композитор не стилизует музыку: обращаясь к старинным жанрам и обобщая многовековые музыкальные традиции, он вносит в свои сочинения ощущение современности, претворяя новые ритмы и интонации XX века.

3.1. Органное произведения. Одной из главных целей своей профессиональной жизни Дистлер считал работу с хором — хоровое дирижирование и, соответственно, создание произведений для хора. Поэтому

³⁰ *Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch. – Wiesbaden, 1989. – S. 125.*

в сравнении с хоровыми опусами, органные сочинения Дистлера занимают более скромное место в его творчестве — вместе с неопубликованными произведениями они составляют лишь малую долю от общего наследия.

В органных сочинениях Дистлера манера письма в целом близка полифоническому стилю немецких мастеров Барокко: она отличается прозрачностью фактуры, ясностью изложения материала, простотой и выразительностью мелодики. Ведущую роль в развитии тематизма играют различные элементы полифонической техники — сложный контрапункт, различные имитационно-канонические структуры, комплементарная ритмика. Следуя сложившейся традиции, во многих органных произведениях Дистлер использует мелодии протестантских хоралов, что также соответствует его идее о простоте и доступности церковной музыки для слушателей. Как и композиторы Барокко — Ф. Гундер, Д. Букстехуде, И. С. Бах — Дистлер трактует жанр хоральной прелюдии как некий музыкальный комментарий, объясняющий и раскрывающий смысл текста хорала. В этом разделе избранные произведения композитора сопоставляются с органными сочинениями Баха и Букстехуде.

Главным стимулом к созданию органных опусов Любекского периода — партит «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1 (1932), «Пробудитесь, взывает к нам голос» ор. 8/2 (1935) и Маленьких органных хоральных прелюдий ор. 8/3 (1938) — явился для Дистлера Штельваген-орган церкви св. Якова. Этот орган, не предназначенный для исполнения музыки эпохи романтизма и XX столетия, вдохновил композитора на сочинение произведений, 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 — без каких-либо декоративных излишеств.

Партита «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1 — первое органное сочинение Дистлера, самое масштабное среди партит. Этот опус композитор играл Паулю Хиндемиту, когда демонстрировал органы церкви св. Якова. Партита состоит из четырёх частей в разных жанрах: Токката – Хорал с вариациями – Чакона – Токката. К каждой части прилагается своя регистровка, основанная на диспозиции Штельваген-органа церкви св. Якова³¹. Однако данные регистровые указания — лишь предложенный Дистлером вариант регистровки сочинения, так как исполнитель должен руководствоваться имеющимся в его распоряжении инструментом и собственным вкусом³².

Партита на хорал «Пробудитесь, взывает к нам голос» ор. 8/2 состоит из трёх частей — Токкаты, Бицинии и Фуги. Здесь, однако, Дистлер также не даёт конкретной регистровки, предлагая лишь приблизительные тембровые ориентиры.

Сборник Маленькие органные хоральные прелюдии ор. 8/3 включает пять хоральных прелюдий и две партиты. Прелюдии этого опуса — лаконичные пьесы с однократным проведением темы хорала. По окончании каждой прелюдии хорал излагается в оригинальной гармонизации. 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»³³. 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»³⁴. Предложенная автором регистровка основана на диспозиции Штельваген-органа церкви св. Якова.

³¹ Диспозицию Штельваген-органа см. в Приложении VII.

³² *Distler H. [Vorwort] // Distler H. «Nun komm, der Heiden Heiland»: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 24.*

³³ *Distler H. [Vorwort] // Distler H. Kleine Orgelchoral-Bearbeitungen: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 3.*

³⁴ *Ibid.*

Ряд органических опусов Дистлера не был предназначен ни для церковного исполнения, ни для концертной эстрады: это прикладная «бытовая музыка» для домашнего музицирования, основная цель которой, как говорил сам композитор, «освещать будни» и «обогащать повседневную жизнь»³⁵. Таковы, например, написанные в традиционных органических жанрах Тридцать пьес ор. 18/1 (1938) и Соната ор. 18/2 (1939), тематизм которой местами близок органическим сонатам П. Хиндемита. Оба опуса появились в предвоенные годы в Штутгарте.

Тридцать пьес для малого органа или других клавишных инструментов ор. 18/1 — это сборник миниатюр в традиционных органических жанрах и формах, таких как токката, чакона, fuga, бициния, канон (есть также сонатина, концертино, пастораль и вариации). 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 орган³⁶. После этого события владелец издательства «Bärenreiter» 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,

³⁵ Distler H. [Nachwort] // Distler H. Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente. – Kassel, 1993. – S. 40.

³⁶ Диспозицию органа см. в Приложении VI.

чтобы поднимать нас над повседневностью <...> — орган, в частности, определённо мог бы сыграть здесь важную роль»³⁷.

3.2. Фортепианные сочинения. К сфере прикладной музыки относится и Соната для двух скрипок и фортепиано op. 15a. Она была написана в 1936 году для фестиваля Музыкальные дни Касселя, одной из задач которого являлось возрождение и популяризация «бытовой музыки». Соната имеет программный замысел. В каждой из трёх частей используются мелодии старинных немецких народных песен.

Появление цикла «Одиннадцать маленьких фортепианных пьес» op. 15b (1935) связано с частной практикой композитора в Любеке. Помимо преподавательской работы в консерватории, церковной службы и композиторской деятельности, Дистлер давал также частные уроки игры на фортепиано. Наряду со многими фортепианными сочинениями он изучал с учениками и «Микрокосмос» Белы Бартока. Этот цикл явился одним из стимулов, вдохновивших его 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» 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.

Концертштюк для фортепиано с оркестром op. posth. (1937) и Концертштюк для двух фортепиано op. 20/2 (1941) относятся к Штутгартскому периоду жизни Дистлера. Концертштюк для фортепиано с оркестром написан по просьбе друга композитора — пианиста Конрада Хансена (Conrad Hansen). Изначально Дистлер планировал создать полноценный трёхчастный концерт.

³⁷ *Distler H. [Nachwort] // Distler H. Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente: Partitur. – Kassel, 1993. – S. 40.*

Однако из-за неблагоприятных обстоятельств появилась только одна часть в контрастно-составной форме, опубликованная позже как Концертштюк.

Концертштюк для двух фортепиано ор. 20/2 является переложением Струнного квартета ор. 20/1 (1941) Дистлера. Это обусловило некоторые его особенности, в том числе, циклическую трёхчастную структуру, нетипичную для данного жанра. В сочинении композитор использует яркие разнохарактерные темы, приёмы автоцитирования, широко задействует «мотив Дистлера»³⁸.

3.3. Клавесинные концерты занимают в творчестве Дистлера особое место. Камерный концерт для клавесина и одиннадцати солирующих инструментов ор. posth. (1932) и Концерт для клавесина и струнного оркестра ор. 14 (1936) — это не только выдающиеся инструментальные произведения в наследии композитора, но и жемчужины камерно-инструментального репертуара XX века. Для стиля обоих концертов характерны общие константные черты, и в первую очередь — типичный для барочного оркестрового стиля камерный исполнительский состав, где клавесин трактуется не как солирующий инструмент, а, скорее, как один из участников ансамбля (исполняя, в частности, партию *continuo*³⁹). Кроме того, оба произведения имеют определенное структурное сходство: их объединяет лирика средних и моторика крайних частей с неожиданными, внезапными окончаниями.

В работе с тематическим материалом композитор пользуется типичными для себя приёмами, такими как варьирование, транспозиция, полифонические техники. Особое значение отведено струнной группе, несущей в средних лирических частях основную мелодическую нагрузку. Обилие же фигуративного материала, интермедийных вставок и промежуточных каденций можно назвать «визитной карточкой» его инструментального стиля в целом.

³⁸ Определение В. Людемана. Это мелодическая формула, образованная ходом б 2↑ + м 3↓.

³⁹ Например, во 2-й части Второго концерта.

Но есть и отличия. В Камерном концерте Дистлер следует, прежде всего, барочной модели. Он отказывается как от типичных для классицизма сонатно-симфонических принципов развития, так и от свойственной периоду романтизма концепционной перегруженности текста. В плане формы от концерта старинного типа он заимствует темповое соотношение «быстро – медленно – быстро» и принцип чередования разделов *tutti* – *solo*. Наряду с избытком фигурационного материала часто встречаются унисонные *tutti* — своеобразный знак эпохи Барокко. Преобладает монотематическая организация материала, основанная на коротких мотивах, которая вызывает аналогию с барочным принципом ядра и развёртывания материала. Во втором концерте, наряду с барочными идиомами, проявляются и некоторые свойства классического стиля. Здесь более чёткие формы, ясная гармония, протяжённый мелодизм, усиливаются также черты сонатности. Однако общая ориентация на барочные модели всё же преобладает.

Анализ произведений Дистлера выявляет общие особенности его инструментальной музыки. В целом ей свойственны *остинатные ритмические фигуры* и *мелодические формулы*. Один из самых любимых фактурных приёмов композитора — гармоническая фигурация, связанная с импровизационностью каденционных разделов и обозначающая внутренние границы формы. *Каденции* нередко представляют собой потоки арпеджированных пассажей и тремолирующих интервалов на фоне органного пункта с последующим заключительным *divisi* голосов.

Важную конструктивную роль исполняет приём многократного повторения мотивов, как в неизменном виде, так и 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*. Многие сочинения отмечены сложностью метрической структуры, живостью и изысканностью ритма. Благодаря ритмическому разнообразию, значительной роли оstinатно-репетитивного фактора, музыка Дистлера имеет явные параллели с творчеством Б. Бартока и И. Стравинского.

В **Заключении** подводятся итоги исследования: дается обобщающая характеристика творческой деятельности Дистлера и акцентируется её значение для музыкальной культуры XX века.

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. При этом в хоровом творчестве многообразные связи с наследием прошлого наиболее очевидны. Стимулом для создания хоровых опусов Дистлера нередко выступали конкретные сочинения старых мастеров, исполнявшиеся им с церковным хором (Г. Шютца, Л. Лехнера и др.). 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. В органной музыке композитора «связь времён» осуществляется также 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.

Несмотря на непродолжительность творческого пути, композиционные принципы Дистлера претерпевают определённые изменения. В частности, это коснулось методов его работы со старинными образцами. Если в раннем творчестве композитор, в основном, сочинял *«по модели»* (Хоральные страсти ор. 7, Органная партита «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1), то в зрелом периоде Дистлер, как правило, приходит к значительному *переосмыслению «модели»*, прибегая к различным формам жанрового синтеза («Пляска смерти» ор. 12/2).

Ориентируясь на традиции прошлого, обращаясь к старинным жанрам, формам и композиционным приёмам, но, в то же время, не стремясь к простой стилизации, Дистлер вырабатывает индивидуальный метод *жанрово-стилевой комбинаторики*, позволяющий ему создать собственный, самобытный почерк (несмотря на декларируемый принцип смиренного отрешения от личностно-композиторского начала). Маркеры стиля Дистлера многообразны: это и своеобразная интонационность (в том числе, харизматичный *дистлер-мотив*), и оригинальные фактурные типы, и многоэлементная гармоническая система. Пристрастие композитора к контрапунктическим техникам выказывает, с одной стороны, преемственность по отношению к старой традиции, 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 оstinатных

ритмоформул претворился дух эпохи технического прогресса, насыщенный предчувствием грядущих катаклизмов столетия.

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.

Публикации по теме диссертации (в том числе, 4 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ):

1. Клавесинные концерты Хуго Дистлера // Музыка и время. 2011. № 10. С. 22-31.
2. Органное творчество Хуго Дистлера // Искусство и образование. 2010. № 5 (67). С. 55-62.
3. Хоровой цикл Хуго Дистлера «Пляска смерти» // Музыковедение. 2012. № 7. С. 36-45.
4. Хуго Дистлер: судьба и творчество // Музыковедение. 2009. № 11. С. 14-21.
5. Педагогические идеи Хуго Дистлера в русле современных музыкальных технологий // Современные методы и технологии музыкального образования: материалы междун. научно-практич. конф. / ред.-сост. Е. А. Бодина, Е. Г. Артёмова. М.: Моск. город. педагогический университет, 2012. С. 28-33.