



ISSN 2782-3598 (Online), 2782-358X (Print)

Художественный мир музыкального произведения

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.074-082

Кульминирующий финал в симфонии «Гармония мира» Пауля Хиндемита

Ольга Владимировна Шмакова

*Волгоградская консерватория имени П. А. Серебрякова,
г. Волгоград, Россия,*

olshmakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8495-8635>

Аннотация. Кульминирующая функция симфонического финала возникает в циклах, в которых его положение усиливают усложнённая форма, крупный масштаб, тональная определённости, завершение развития сквозных образно-интонационных линий цикла, а также смысловая значимость в концепции. Активный процесс тематического синтезирования в финале аккумулирует, сгущает музыкальные события в итоговой фазе драматургии. В результате некое «окончательное» высказывание становится результатом направленного становления художественной идеи от части к части и воплощается композитором в качестве финального образа.

В статье целью является рассмотрение кульминирующей функции финала на примере «Гармонии мира» П. Хиндемита. Тем самым определяется комплекс задач: выявить признаки кульминирующего финала на уровне структуры, тональной драматургии, интонационной драматургии, воплощения художественной идеи цикла. В результате исследования показано, что финал написан в масштабной контрастно-составной форме. Последняя часть цикла устойчива тонально и направлена в итоге к одноимённому *E dur*'у, завершает монотематический процесс как движение от темы вступления I части к финальным темам фуги и пассакальи. На концептуальном уровне утверждается генеральный образ – Космоса, вбирающий энергичность образа Земли и нивелирующий дисгармоничность образа Человека. Финал становится апофеозом Гармонии Мира.

Ключевые слова: Хиндемит, финал, драматургия, кульминация, концепция, гармония мира

Для цитирования: Шмакова О. В. Кульминирующий финал в симфонии «Гармония мира» Пауля Хиндемита // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 74–82. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.074-082

Creative Worlds of Musical Compositions

Original article

The Culminating Finale in Paul Hindemith's Symphony *The Harmony of the World*

Olga V. Shmakova

*Volgograd Serebryakov Conservatory,
Volgograd, Russia,*

olshmakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8495-8635>

Abstract. The culminating function of the symphonic finale arises in symphonic cycles in which its position is strengthened by a complicated form, large scale, tonal certainty, the completion of the development of through figurative and intonational lines of the cycle, as well as the semantic significance of the concept. The active process of thematic synthesis in the finale accumulates and concentrates the musical events in the final stage of the dramaturgy. As a result, a certain “final” statement becomes the result of the directed formation of an artistic idea from one movement to the next and is manifested by the composer as the final image.

The aim of this article is to examine the culminating function of the finale by the example of *Harmony of the World* by Paul Hindemith. Thus, a set of tasks is determined: to identify the signs of the culminating finale on the level of structure, tonal dramaturgy, intonation dramaturgy, and the manifestation of the artistic idea of the cycle. As a result of the study, it is shown that the finale is written in a large-scale contrast-composite form, the last movement of the cycle is tonally stable and ultimately leads to the parallel key of *E major*, completes the monothematic process as movements from the theme of the introduction of the first movement to the final themes of the fugue and passacaglia. On a conceptual level, in the outcome, the general image of the finale is asserted – that of the Cosmos, which absorbs the energy of the image of the Earth and counterbalancing the disharmony of the image of Man. The finale becomes the apotheosis of the Harmony of the World.

Keywords: Hindemith, finale, dramaturgy, culmination, conception, harmony of the world

For citation: Shmakova O. V. The Culminating Finale in Paul Hindemith's Symphony *The Harmony of the World*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 74–82. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.074-082

Симфония «Гармония мира», созданная П. Хиндемитом в 1951 году, появилась уже после того, как была издана его книга «Мир композитора» (1949) с её центральной установкой реставрации трактатов *De musica* Августина (354–430 годы), а также

«О музыке», «О святой троице», «Утешение философией» Боэция (ок. 480–525 годов). Многие идеи средневековых философов оказались близки композитору, ибо своей музыкой он воплощает состояние благоговения перед Вечностью, Красотой и Искусством. При этом акцент

ставится на эмоциональном отношении Человека к Богу, Человека, греховного в своём желании отвесть плод от «древа познания добра и зла». Носителями подобных качеств в художественном мире Хиндемита становятся Художник Матис и Иоганн Кеплер. Последний изучал, как и античные учёные, музыку сфер, управляемую законами движения планет вокруг Солнца. Исследовал музыкальную гармонию «небесной механики» и сам композитор. В трактовке «гармонии» как универсального сверхобраза симфонии Хиндемит близок не только Боэцию и Кеплеру, но и исканиям своего современника Эйнштейна.

Творчески переработанные постулаты учёных и философов у Хиндемита находят отражение в концепции и оперы, и симфонии «Гармония мира»: «Речь идёт... о поисках гармонии, которая, несомненно, управляет Вселенной»¹. Во многом тема «поиска гармонии» предопределяет специфику драматургического развёртывания образных сфер Космоса, Земли и Человека, устремлённых в своём взаимодействии к кульминирующему финалу.

Под кульминацией, по определению Л. Казанцевой, понимается «наиболее важная, с содержательно-смысловой точки зрения, фаза драматургического процесса, подчиняющая все остальные фазы»². Данная функция, как формулирует учёный, проявляется на нескольких уровнях: структурном («часть пишется в форме более высокого порядка»), масштабном («крупные размеры»), тональном («пребывание в основной тональности»)³. Концептуальный уровень является синтезирующим при наблюдении сквозных образно-интонационных линий в симфонии. Реконструкция плана событий «от начала – к концу» позволяет воссоздать драма-

тургический профиль цикла. Рассмотрим далее действие названных признаков в симфонии с кульминирующим финалом – «Гармонии мира» П. Хиндемита.

В I части *Musica instrumentalis* в полифонизированной сонатной форме экспонируются основные образные сферы по принципу дополнительного контраста – Космос, Земля и Человек. В рамках трёхчастной формы II части *Musica humana* избирается только один из сквозных в цикле образов: Человек раскрывается в лирическом ракурсе как единство интеллектуального и эмоционального начал. Продолжение и завершение развития трёх образных сфер в финале *Musica mundana* предопределяет длительный, не лишённый внутренних коллизий процесс: образ Космоса трансформирован из императивного в более личностный и влияет на развитие образов Земли и Человека в грандиозной по масштабам контрастно-составной форме – фуге и пассакалье из 23 вариаций. Подобный финал с точки зрения формообразования становится кульминирующей частью в симфонии. Очевидно, что на уровне целостности музыкального текста происходит, как пишет М. Арановский, нарастание сложности, «движение от слабой синтагмы к сильной»⁴. Аналогичные «сюжеты» строятся как «поэтапное усиление парадигматических позиций синтагм, что нередко приводит к кульминации в конце»⁵. Речь может идти о финалах других симфоний П. Хиндемита – «Художнике Матисе», «Питсбургской»⁶.

В *тональной драматургии* цикла «Гармонии мира» важной оказывается арка между крайними частями: I часть и финал написаны в *e moll'*. В I части разделы сонатной формы при всей сложности хиндемитовской гармонии соответствуют классической логике и соотносятся



как тоника (вступление, главная и связующая партии) – доминанта (побочная партия) – двойная доминанта (разработка) – тоника (реприза)⁷. В финале – другой принцип организации: длительное выдерживание основной тональности *e moll* «цементирует» вариационно-полифонический процесс, и лишь переход в бемольную сферу (*b moll*) во время реминисценции заключительной темы из I части в одиннадцатой вариации пассакальи очерчивает зону напряжения. Тем ярче финальный прорыв в одноимённый *E dur*, завершающий цикл.

Следует отметить, что в тональной логике хиндемитовского цикла II часть *Musica Humana* выполняет роль второго центра – *cis moll* становится отражением этапа поиска гармонии во внутренней жизни Человека. Не только шубертовское соотношение частей цикла (VI минорная ступень средней части), но и хроматическое соотношение разделов II части подчёркивают её лирико-драматическое содержание: *cis moll – f moll – cis moll*. Возникающая симметричность тонального плана II части призвана уравновесить, гармонизовать напряжённость образного развития. О подобных примерах зеркального соотношения в камерных сочинениях Хиндемита пишет Л. Корчинская [1]. Здесь же тональный план размыкается в коде: появление *A dur*'а вновь обыгрывает VI ступень, теперь уже на уровне одной, медленной части, становясь воплощением идеи пусть ещё не окончательного, но всё же просветления. Данное ощущение усиливает жанр вальса, здесь иррационального, фантастического.

В целом же тональный план цикла $e / cis \rightarrow A / e \rightarrow E$ отражает логику движения «...к Свету», в итоге – к Гармонии трёх сквозных образов, движение которых вперёд подобно «стреле времени» (термин

А. Мёдовой)⁸. Очевидно, что направленность смены тональностей выступает как «стратегический компонент музыкальной драматургии», о чём пишет В. Девуцкий: «Тональная организация... приводит не только к жёсткой функциональной направленности музыкального мышления и восприятия, но и создаёт плодоносную почву для осуществления сложных драматургических процессов в развитии музыкального сочинения» [2, с. 26].

Концепция симфонии, в основе которой лежит художественная идея «Гармонии мира», раскрывается как расширение смыслового ядра, в центре которого – образы Вечности. Нарастание сквозных процессов из монотематического источника – темы вступления I части – наблюдается как логика синтезирования контрастов, приведения их к единству.

К образам «апофеоз жизни» (вступление) и «мир искусства» (фуга в разработке) в I части добавляется образ «ирреальность бытия» в коде II части, и, наконец, в финале в сферу *Вечности* вбирается образ «духовность в жизни / религия» (темы фуги и пассакальи). Длительный процесс кристаллизации образной сферы Вечности (от фуги в разработке I части к фуге и пассакалье финала) осуществляется во взаимодействии с образами *Радости* («двигательная пластика» главной темы I части, затем «истина и красота жизни» в побочной теме I части) и *Трагедии*. Последние «убывают» в цикле: в финале остаётся лишь воспоминание – реминисценция образа «гротескная пластика» (заключительная тема I части) и «оплакивание жизни» (соло гобоя во II части). Такова «фабула» симфонии. Более детальное развитие «сюжета» представим как сквозной процесс синтезирования трёх образно-тематических линий в цикле.

Образ Космоса (сфера Вечности) заключён во вступлении, монотематическом источнике. Как отмечают Т. Левая и О. Леонтьева, с космическим миром «тему роднит и нисходящая структура её ядра (удар – затухание), и весь “химический” состав, ...конструктивный и... свободный от чувственной конкретизации»⁹. Образ, открывающий симфонию, абстрактен, так как на первый план выступает конструктивность октавных имитаций – своеобразный символ «проверки музыки алгеброй».

Образ Земли возникает в маршевой главной теме, а *образ Человека* – в лирической с чертами песенности побочной теме (сфера Радости). К ним примыкает заключительная тема с её взвинченностью и гротескными скачками (сфера Трагедии). Тем самым фаза экспозиции являет идею контрастного единства сфер – объективных и субъективных образов, связанных монотематически как между собой, так и с темой вступления, но различных по жанру.

Образ Человека воплощается как длительный процесс поиска гармонии. Обретение единства контрастов осуществляется уже в разработке I части: взаимодействие объективных образов Космоса и Земли происходит в двойной фуге (11 т. до ц. 13). Первая образная трансформация касается главной темы (т. 5, ц. 18), которая обретает здесь черты *Danse macabre*. Меняется и тема вступления, так как она трансформируется в фанфару с роковым звучанием (ц. 22–23).

Событийная реприза (т. 8, ц. 23) становится этапом сближения контрастных образов: героические интонации темы Земли и темы Человека (главная и побочная темы) образуют единую мелодическую линию в результате комбинаторики их начальных мотивов. Тогда как

последующий контрапункт образов Космоса (тема вступления) и Человека (тема заключительной партии) обнажает их антагонизм. В. Коннов отмечает: намерение «примирить космическую гармонию и земную дисгармонию у музыканта Хиндемита оборачивается конфликтом этих двух начал»¹⁰. Очевидно, что «поиск гармонии» продолжается.

Во II части центральным является образ Человека. Как и в одноимённой опере, главное «действующее лицо» произведения – Кеплер, внутренняя жизнь которого определяется борьбой рационального и эмоционального начал. Сквозные образы реализуются в основной теме II части как интервальное комбинирование тем вступления и главной темы I части в виде обратимых интервалов – секунд/септим и кварт/квint, символизируя: Человек (Кеплер) – занимающийся наукой и влюблённый – часть космической гармонии и земной дисгармонии.

Земной путь Человека включает также интонации трагической надломленности: второй элемент основной темы II части содержит черты элегии. Тем самым, по выражению Т. Левиной, воплощается «эффект мучительной неразрешённой мысли... трагической исповеди... того самого трепета душевных сомнений, который делает тщетными поиски “абсолютной гармонии”»¹¹.

Возникшее напряжение снимается новой темой, с которой начинается средний раздел трёхчастной структуры II части: солирующий гобой (ц. 3) передаёт гармоничное состояние через стилизацию средневековых юбилейных и виртуозных ликующих аффектаций (ц. 5). Закрепление атмосферы Радости в репризе осуществляется композитором излюбленным способом – контрапунктированием двух тем II части (ц. 6).



Иная грань образа Вечности неожиданно появляется в коде, когда мягкое позванивание треугольника, колокольчиков и тарелочек создаёт ощущение ирреальности бытия. Важно заметить, что это результат продолжающихся в цикле монотематических процессов: «новая» тема – образно-семантическая трансформация основной темы II части, преобразованной в идиллический вальс. Здесь возникает ощущение перехода в иррациональное измерение, скорее, психологическое, нежели реальное. Несобытийность и ненаправленность, погружение как бы «внутрь звуковой материи» созвучно многим страницам музыки XX века¹². Как отмечает С. Пасынкова, для подобного содержания характерным становится отражение «философских категорий времени, пространства и тишины» [3, с. 20]. По точному наблюдению Г. Ерёмченко, «неприятие мнимого покоя воображаемых “райских кущей”, неземной красоты заставляет Хиндемита продолжить путь поиска подлинной гармонии. Её обретение падает на финал»¹³.

Сквозные драматургические процессы «Гармонии мира» завершаются именно в финале: из космогонического образа вступления I части производны и тема фуги, и тема пассакальи. Мелодическая графичность темы финальной фуги подобна сакральной геометрии: как сказал бы гётевский Фауст, это «чертёж всех сущностей». В теме сфокусированы основные типы движения мирового порядка: прямая (повтор) – восходящий скачок – вспомогательное движение – поступательное движение – нисходящий скачок – следующая прямая...

Тема пассакальи более эмоциональна и соотносится с фугой как «аполлоническое – дионисийское». Потому закономерно появление в ходе вариаций *реми-*

нисценций тех событий в цикле, которые были связаны с дисгармонией, то есть нарушением равновесия. Речь идёт о пятой вариации, в которой звучит реминисценция заключительной темы I части в ц. 8, привносящей в объективный тон доказательства идеи «гармонии Мира» эмоционально-страстную «человеческую» интонацию, самую отдалённую от императивного образа Космоса. Другая реминисценция – в одиннадцатой вариации – вариант идиллического вальса из коды II части (6 т. до ц. 14). Если первый «наплыв» становится воплощением танца теней, то второй – танца прекрасного божества. Вторая реминисценция в итоговой фазе цикла очень важна: незавершённость событий в конце II части снимается в финале, тем самым акцентируя идею вбирания контрастов в единый поток развития образа Космоса как вечного Бытия.

Идея «гармония Мира» в цикле Хиндемита утверждается в финальной двойной фуге, которая начинается с тринадцатой вариации. Тема фуги гимнически утверждается в коде: и полифоничность как высшая математика музыки, и восторг как высшее эмоциональное состояние синтезируются, достигают Единства. Не отдельный Человек в «поиске гармонии» на Земле, а весь Космос есть ликующая энергия осознанной и прочувствованной гармонии.

Итак, концепция симфонии Хиндемита складывается из трёх этапов обретения единства контрастов: в I части экспонируются драматургические линии как некие «действующие силы» величественной картины вечного сотворения – Космос (природа), Земля (социум), Человек (личность). От их представления – к конфликтованию – таков драматургический план части. Другой путь обретения гармонии связан с необходимостью уравновешивания

противоположностей – высших и низших звуков, духовной и телесной деятельности, разумного и неразумного в жизни Человека. Борьба и внутренний покой мира красоты составляют два полюса в содержании II части, наиболее лиричной, а в заключительном разделе даже драматичной, так как достигнутая гармония оказывается иллюзией. Решительное усилие Человека, неуклонное движение к обретению им истинной гармонии и конечное её утверждение – таков пафос симфонического финала. Именно последняя часть свёртывает на себя все смысловые модусы, завершая возникшие в цикле отношения внутри и между частями. Очевидно, что системность модусов есть реализация принципа цикличности, о чём пишут О. Лосева и Е. Назайкинский: «Вокруг теории модусов, как центра, и развёртывается разветвлённая сеть остальных идей...: уровни масштабной иерархии, их взаимодействие и подобие, циклический контраст, контраст и конфликт, модусы и архетипы, модальность и тональность, временной разрыв, аналогии и прототипы в других видах искусств и др.»¹⁴.

Художественная идея «гармония Мира» оказывается реализованной в финале как результат развития концепции, части которой соответствуют функциям «тезис – антитезис – синтез». Бетховенская логика обретает в хиндемитовском цикле новое качество в силу активизации полифонических процессов, которым соответствует и баховская логика «ядро – развёртывание – завершение». Орга-

ничное взаимодействие двух типов инструментального мышления, особенно ярко представленное в финале, усиливает плотность происходящих событий, а главное, снимает напряжение и нацеливает на прорыв в образ совершенной космогонии бытия. Музыкально-художественный приоритет финала как итога сквозного развития образов симфонии очевиден.

Следует добавить, что кульминирующая роль финала стала важным фактором целостности цикла: на формообразующем, тональном, интонационном, концептуальном уровнях. Причём целостность достигается и такими факторами сквозного развития, как наличие направленного восходящего профиля драматургии, обобщённой программности¹⁵. Последняя, как уже было сказано выше, связана с содержанием трактата Боэция «Утешение философией» и сюжетом одноимённой оперы П. Хиндемита о средневековом учёном Кеплере. Переложённая на язык симфонии, история о поиске гармонии мира воплощена как неуклонное нивелирование дисгармоничных ситуаций при усилении гармонизации контрастных образов. Тем самым обыгрывается вечностный закон игры мобильных и стабильных взаимоотношений иерархичных элементов в Космосе¹⁶.

Симфония метафорично воплощает взаимодействие энергий в разных пространствах и временах, в том числе Земли и Человека. Вместе они являют образ Гармонии Мира.

Примечания

¹ Коннов В. П. Симфония Хиндемита «Гармония мира»: её философские и эстетические предпосылки // Критика и музыковедение: сб. ст. / ред. П. Вульфийус, Л. Раабен, А. Сохор; сост. В. Фомин. Л.: Музыка, 1975. С. 154.



² Казанцева Л. П. Музыкальный образ: понятие и свойства // Материалы международной научно-практической конференции «IV Серебряковские чтения» 20–22 апреля 2006 года. Кн. 1. Волгоград, 2006. С. 208.

³ См. подробнее: Казанцева Л. П. Указ. соч. С. 208–212.

⁴ Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 86–87. О подходе к анализу музыки с точки зрения теории текста в трудах М. Арановского пишет Г. Григорьева. Его целостный метод «сконцентрировался вокруг проблем музыкального языка: на новом витке спирали учёный, казалось бы, возвращается к учению Б. Л. Яворского, но рассматривает музыкальный язык как семиотическую систему грамматик и моделей». См. об этом: Григорьева Г. В. Метод целостного анализа В. А. Цуккермана: традиция и её обновление в современной отечественной науке // Журнал Общества теории музыки. 2014. Вып. 4А (8А). С. 28.

⁵ Подробнее см.: Арановский М. Г. Указ. соч. С. 86–87.

⁶ Характерно усложнение формообразования к финалу в симфониях Д. Шостаковича – Пятой, Восьмой, Десятой, Пятнадцатой и других его инструментальных циклах. Финал-кульминация цикла – устойчивая тенденция в музыке XX века, рассматривается в монографии автора статьи: Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Хиндемита и Онеггера (1930–1950 годы). Волгоград: Мириа, 2009. 238 с.

⁷ В I части симфонии «Гармония мира» П. Хиндемита в экспозиции сонатной формы следуют вступление, главная (ц. 4, т. 8), связующая (ц. 8) темы, написанные в основной тональности *e moll*, побочная тема (4 т. до ц. 9) – в *H dur*; разработка начинается с 11 т. до ц. 13 в тональности *Fis dur*; реприза (с ц. 23, т. 8) закрепляет *e moll*.

⁸ А. Мёдова, исследуя проблему целостности композиции с точки зрения обратимости времени, описывает и такие, в которых действует «стрела времени», то есть движение вперёд. Дело в том, что, как считает учёный, «тональные структуры классико-романтического типа порождают центростремительность гармонического импульса, основанного на акустических тональных тяготениях. Созвучия и тоны этих структур вызывают эмоциональные переживания устойчивости и неустойчивости, дают предчувствие необходимого разрешения неустойчивых созвучий или целых зон в устойчивые. Каждое построение, написанное в тональных структурах, ощущается как законченное или незаконченное. Это создаёт причинно-следственные акустические связи, на которых держатся динамичные музыкальные формы, устремлённые к финалу или коде». Подробнее об этом см.: Мёдова А. А. К проблеме обратимости музыкального времени // Философские науки. 2017. № 4. С. 137–138.

⁹ Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 212.

¹⁰ Коннов В. П. Указ. соч. С. 165.

¹¹ Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Указ. соч. С. 215.

¹² Речь идёт о таком типе симфонизма, как медитативный, и о концепциях постстилей, постжанров в музыке XX – начала XXI веков.

¹³ Ерёменко Г. А. Симфоническая музыка западноевропейских композиторов первой половины XX века. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1989. С. 41.

¹⁴ Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 2 (14). С. 16.

¹⁵ Группу средств целостности исследует современный композитор и теоретик П. Якубченок, который относит к таковым «систему образов (образно-тематические структуры)», «принцип программности (отражение категории художественного)»,

«принцип конструктивности (отражение категории рационального)», а также «материально-акустическую организацию» и «комплекс общих композиционных функций». Подробнее см.: Якубченок П. Н. Целостность циклической структуры как проблема композиторского творчества. URL:

<http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/157/Yakubchenok.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(дата обращения: 12.02.2021).

¹⁶ Образы Радости и Трагедии носят более субъективный характер, тогда как образы Вечности – более объективны. Тем самым обнаруживается типичный в симфонии конфликт внутреннего и внешнего, реального и ирреального в развёртывании целостной картины мира. Очевидно, что часть образов имеет динамическую природу, а другая – статическую. В целом же можно сказать, что все они являются проводниками энергий – психологических, социальных, природных, божественных, высвечивающих отношения «Человек – Общество – Космос – Бог». Подробнее об этом см.: Шмакова О. В. «Мотив крика» в интонационно-лексическом спектре симфонических финалов: Онеггера, Бартока, Хиндемита // Музыкаведение. 2007. № 4. С. 10–14.

Список источников

1. Корчинская Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыкаведение. 2019. № 12. С. 3–13. DOI: 10.25791/musicology.12.2019.1092
2. Девуцкий В. Э. Тональный план произведения как стратегический компонент музыкальной драматургии Нового времени // Музыкаведение. 2020. № 4. С. 26–41. DOI: 10.25791/musicology.04.2020.1121
3. Пасынкова С. А. Жанр постлюдии в творчестве композиторов XX – начала XXI веков // Музыкаведение. 2020. № 2. С. 20–29. DOI: 10.25791/musicology.02.2020.1110

Информация об авторе:

О. В. Шмакова – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки.

References

1. Korchinskaya L. M. The Role of Symmetry in Chamber Sonatas of P. Hindemith. *Musicology*. 2019. No. 12, pp. 3–13. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.12.2019.1092>
2. Devutsky V. E. The Tonal Plan of the Work as a Strategic Component of the Musical Dramaturgy of the New Age. *Musicology*. 2020. No. 4, pp. 26–41. DOI: 10.25791/musicology.04.2020.1121
3. Pasyukova S. A. Postlude Genre in the Works of Composers of the 20th – Early 21st Centuries. *Musicology*. 2020. No. 2, pp. 20–29. DOI: 10.25791/musicology.02.2020.1110

Information about the author:

Olga V. Shmakova – Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music.

Поступила в редакцию / Received: 13.04.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.05.22

Принята к публикации / Accepted: 17.05.22