

УДК 78.071.1(430)(092):780.614.335

DOI 10.34064/khnum1-6203

**Дікарев Сергій Григорович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-7400-6099

**«Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта:  
композиційно-драматургічна специфіка**

У творчості Пауля Гіндеміта твори для контрабаса посідають більш значне місце, ніж зазвичай прийнято вважати. Добре відома його Соната для контрабаса та фортепіано, що стала взірцем камерної творчості композитора та кульмінаційним втіленням звукового образу контрабаса у його доробку. Проте П. Гіндеміт часто звертався до контрабаса не лише у камерних, але і у сольних творах. «Вісім п'єс для контрабаса соло» довгий час залишалися невідомими як науковцям-музикознавцям, так і виконавцям-контрабасистам. **Актуальність** цього дослідження обумовлена необхідністю аналітичного осмислення згаданого циклу у вітчизняному науковому дискурсі та введення його до виконавського обігу; **новизна** – недостатньою вивченістю контрабасової творчості П. Гіндеміта в контексті вітчизняної виконавської школи. **Мета статті** – виявити композиційно-драматургічну специфіку «Восьми п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта і визначити роль циклу у розвитку цієї сфери камерної творчості композитора, що пов'язана саме з контрабасом, для чого були застосовані **методи** структурно-композиційного та текстологічного аналізу. Зроблені **висновки** підтверджують, що «Вісім п'єс для контрабаса соло» стали важливим кроком на шляху формування образу цього інструмента у творчості П. Гіндеміта, яке відбувалося поступово від 1920 років. Попри призначення циклу для домашнього музичування, в ньому були закладені не лише основи звукового образу контрабаса, але і естетичні засади інструментального театру. Твір, драматургія якого підпорядкована численним позамузичним чинникам, які визначають його театральну природу, побудований за принципом «циклу у циклі».

**Ключові слова:** *творчість П. Гіндеміта; твори для контрабаса соло; «Вісім п'єс для контрабаса соло»; музика ХХ століття; інструментальний театр.*

**Постановка проблеми.** Творчість німецького композитора Пауля Гіндеміта помітно вплинула на розвиток контрабасового мистецтва ХХ століття. Автор одного із значних камерних творів за участю контрабаса, що виникли в першій половині століття, Сонати для контрабасу та фортепіано (1949), композитор-мультиінструменталіст ще у 1920 роки активно задіяв контрабас у ряді інших своїх творів – як камерно-інструментальних, так і сольних, зокрема, «Восьми п'єсах для контрабасу соло» (1927). Щоправда, останні протягом досить довгого часу не потрапляли у фокус уваги ані дослідників, ані виконавців-контрабасистів. Втім, не можна недооцінювати факт звернення П. Гіндеміта до контрабаса як інструмента, що здатний виконувати сольний твір без супроводу.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Контрабасова музика П. Гіндеміта досі не привертає достатньої уваги як зарубіжних, так і вітчизняних музикознавців, хоча різноманітним аспектам його творчості й присвячено чимало досліджень. Так, композиторські принципи П. Гіндеміта висвітлюються у роботі Е. Гартмана, сконцентрованої на проблемах мелосу та акустичної гармонії (Hartmann, 2013). Дж. Хейні (Haney, 2008) будує своє дослідження навколо стильових аспектів творчості композитора, тоді як Д. Тріппетт (Trippett, 2007) розглядає специфіку різних уявлень про категорію часу на прикладі оперного етюду П. Гіндеміта «Hin und Zurück». Камерну музику композитора досліджує К. Мейсон (Mason, 1960), хоча і у цій праці саме контрабасова творчість П. Гіндеміта представлена лише побіжно. Отже, стилістичні та композиційно-драматургічні особливості циклу «Вісім п'єс для контрабаса соло» досі не ставали предметом спеціальних досліджень. Найбільш повна інформація щодо цього циклу, яку вдалося знайти, викладена у вступній статті Г. Шуберта (Schubert, 1997) до нотного видання «Восьми п'єс». Втім, і вона потребує як доповнення, так і уточнення.

**Мета статті** – виявити композиційно-драматургічну специфіку «Восьми п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта та визначити роль циклу у розвитку цієї сфери камерної творчості композитора, що була пов'язана саме з контрабасом. На досягнення зазначеної мети спрямовані **методи дослідження**, а саме:

- *історіографічний метод*, який використано для опрацювання наукових джерел, присвячених творчості П. Гіндеміта;
- *текстологічний метод*, застосований при дослідженні факсиміле рукопису «Восьми п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта;
- *метод структурно-функціонального аналізу* при розгляді нотного тексту п'єс композитора.

**Виклад основного матеріалу.** У 1920 роки в інструментальній творчості П. Гіндеміта складається звуковий образ солюючого контрабаса, тембр якого у більшості випадків корелює зі смисловими сферами жарту, пародії, сарказму або гротеску. Наприклад, 1925 року були написані «Анекдоти для радіо» («Anekdoten für Radio») – три п'єси для кларнета, труби, скрипки, контрабаса та фортепіано. П. Гіндеміта надихнула ідея демократизації інструментальної академічної музики, яка, завдяки сучасним технічним засобам, могла б вийти за межі концертного залу до самих широких мас потенційних слухачів. П'єси створювалися на замовлення Франкфуртського радіо, вибір інструментарію був обумовлений суто технічними вимогами: в умовах трансляції через гучномовець все тембри мали чітко розрізнятися слухачами. Жартівливий характер музики, задекларований в назві, засвідчують, перш за все, темпові позначення частин і авторські ремарки (зокрема, численні *scherzando*). Відповідає «анекдотичній» тематиці і власне музична стилістика партії контрабаса: широко використовується штрих *pizzicato*, форшлаги, що асоціюються з комічними «підстрибуваннями», ніби «ламана» мелодична лінія, синкопована ритміка. Всі ці засоби виразності дозволяють композитору досягти комічного ефекту в партії басового інструмента.

Як бачимо, гра тембрами і регістрами різних музичних інструментів – характерна риса творчого методу П. Гіндеміта. Підтвердженням цього можуть слугувати два «Маленьких тріо» («Kleine Trios»)

для кларнета, флейти і контрабаса, написані 1927 року. На жаль, нотний текст п'єс не зберігся, що не дозволяє проаналізувати засоби музичної виразності, застосовані П. Гіндемітом в цих ансамблях. Ми маємо можливість оцінити лише інструментальний склад, особливістю якого є зіставлення найнижчого і найвищого інструментів симфонічного оркестру, що традиційно застосовується композиторами для створення комічного чи гротескового ефекту.

У цьому ж 1927 році П. Гіндемітом було створено «Два дуети для фагота і контрабаса» («Zwei Duette für Fagott und Kontrabass»), опубліковані лише через 70 років (1997). П. Гіндеміт прагнув протидіяти рутині та звичці, що часто чатує на професійних музикантів на їх творчому шляху. Багато інструментальних мініатюр були створені композитором як експеримент з поєднання різних тембрових барв і з метою виконання в колі друзів-музикантів. Можна сміливо припустити, що дуети для фагота і контрабаса були створені П. Гіндемітом для домашнього виконання ним самим і його дружиною Гертрудою. Гертруда Гіндеміт (Gertrud Hindemith, 1900–1967), що стала дружиною композитора в 1924 році, була тісно пов'язана з музичним світом. Її батьком був Людвіг Роттенберг (Ludwig Rottenberg, 1865–1932), диригент Франкфуртської опери. Сама Гертруда була актрисою і камерної співачкою, а також навчалася гри на віолончелі та контрабасі. Цілком логічно, що П. Гіндеміт складав невеликі інструментальні п'єси для своєї молодої дружини. Поєднання контрабаса і фагота, різко протиставлене поєднанню контрабаса і флейти в написаних того ж року Тріо, свідчить про безперервні композиторські пошуки нових оригінальних тембрових сполучень.

Лінію дотепних інструментальних дуетів 1927 року за участю контрабаса продовжує пародія для кларнета in B і контрабаса «Музичний квітковий сад і всяка всячина в Лейпцигу» («Musikalisches Blumengärtlein und Leipziger Allerley»). Це цикл, що складається з дев'яти частин, здебільшого програмних.

Серед творів П. Гіндеміта багато таких, які не призначалися ним самим для концертного виконання і були видані лише посмертно. Він є одним з небагатьох видатних композиторів ХХ століття, які регулярно створювали п'єси для домашнього музикування – форми

побутування твору, характерної для музичної практики радше XVIII та XIX століть, ніж XX-го. Однак у 1920 роки в Німеччині виникла і побутувала так звана *Gebrauchsmusik* – «функціональна» або «корисна» музика. Її яскравими представниками були К. Вайль (Kurt Weill, 1900–1950) та власне П. Гіндеміт. Сам композитор декларував: «Завжди розрізнятимуть два протилежні типи музикування: виконання та гру для себе. Виконавство – професія музиканта, гра для себе – заняття для любителів» (Hindemith, 1959: 131). Гіндемітівська *Gebrauchsmusik* (до неї можна віднести збірку *Spielmusik* для струнного оркестру, флейт та гобоїв оп. 43/1, *Lieder für Singkreise* оп. 43/2, *Schulwerk* для інструментального ансамблю оп. 44 та *Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde* для аматорів та друзів музики) мала подвійну мету: дати змогу поціновувачам музики брати участь у її виконанні та одночасно з цим поступово знайомити їх з естетичними засадами нової музики.

У передмові до кантати «Frau Musica» оп. 45/1 П. Гіндеміт писав: «Ця музика не створена ані для концертної зали, ані для артиста. Її мета – надати цікавий та новий практичний матеріал для людей, які хочуть співати та грати для власного задоволення чи виступати для невеликого кола однодумців» (Hindemith, 1959: 156). У зв'язку з цим П. Гіндеміт цілком природно обмежив ступінь технічної складності подібних творів, подекуди навіть залишаючи вибір інструмента на розсуд виконавця. Втім, концепція композитора з часом зазнала змін: у більш пізній період своєї творчості він відмовився від терміну *Gebrauchsmusik*, вважаючи, що здатність бути «корисним» закладена у будь-якому музичному творі.

Багато з творів П. Гіндеміта, призначених для домашнього музикування, довгий час перебували в архівах, залишаючись поза увагою музичної громадськості. Так, до 1995 року світ (за винятком, мабуть, декількох дослідників творчості композитора) і не підозрював про існування «Восьми п'єс для контрабаса соло», написаних П. Гіндемітом імовірно у 1927 році для своєї дружини Гертруди. Нотний матеріал для нашого дослідження (факсиміле рукопису і частина першого видання) був наданий автору статті університетом Мічигану (США).

Як зазначає Г. Шуберт<sup>1</sup> (Schubert, 1997: 1), дослідник творчості П. Гіндеміта та упорядник десяти томного повного зібрання творів композитора (1975–2019), у своїй передмові до видання «Восьми п'єс для контрабаса соло», П. Гіндеміт, як ніхто інший із композиторів свого покоління, розумівся на «біговій доріжці музикантського життя». «Рутина замінює колишній ентузіазм, почуття втрачають свою справжність, безперервне повторення обмеженої кількості фактів створює атмосферу штучної реальності», – писав П. Гіндеміт у своїй книзі «Світ композитора» (1959: 46). Аби запобігти творчому «вигоранню», композитор усіма силами намагався боротися із задушливою рутинною у середовищі музикантів, з якими він працював у Франкфуртському оперному оркестрі (1915–1923), *Amar Quartet* (1921–1929) та *Goldberg-Hindemith-Feuermann-Trio* (1929–1934) тощо. З цією метою П. Гіндеміт впроваджував репертуарну політику, за якої твори майже не повторювалися, розширював чи скорочував склад ансамблю та часто культивував майже авантюрний стиль гри, який завжди вимагав від виконавців високої концентрації. Так, разом із друзями він заснував так званий «Оркестр розбійників» (*Robber's Orchestra*), у якому кожен музикант мав грати на інструменті, яким він не володів. З цією ж метою П. Гіндеміт написав чимало творів (часто пародійних) для «освіжаючого, розслаблюючого та відновлюючого виконання» (Schubert, 1997: 96), яке мало відбуватися у колі друзів. Саме до таких творів можна віднести «Вісім п'єс для контрабаса соло».

Призначені для домашнього виконання, «Вісім п'єс для контрабаса соло» є прикладом пародійного напрямку творчості композитора. На композицію циклу, без сумніву, вплинули вокальні уподобання Гертруди Гіндеміт і її акторський талант. Обдарована не лише як співачка, віолончелістка та контрабасистка, але й як акторка, вона, як зазначає Г. Шуберт (1997: 1), на приватних вечірках для друзів не лише

---

<sup>1</sup> Гізельгер Шуберт (1944) – німецький музикознавець, соціолог та філософ. З 1973 року він працював редактором, а з 2005 року видавцем *Hindemith Complete Edition* в Інституті Гіндеміта у Франкфурті-на-Майні, який він очолює з 1991 року. З 1986 по 1996 рік Г. Шуберт був співредактором журналу «Musiktheorie», є редактором повного видання творів Курта Вайля. Він опублікував численні праці з історії та теорії музики, а також музичної естетики, переважно XIX і XX століть.

грала ці п'єси на інструменті, але й виконувала всі «акторські» ремарки, внесені у рукопис П. Гіндемітом. Г. Шуберт (там само) припускає, що й сам композитор, палкий поціновувач різноманітних ігор та маскарадів, можливо, теж брав участь у виконанні «Восьми п'єс для контрабаса соло» як актор.

Розглянемо кожну із «Восьми п'єс для контрабаса соло» з метою виявлення композиційно-драматургічної специфіки циклу П. Гіндеміта.

Перша п'єса циклу – «**O Iso ed Osiro**» – являє собою перекладення для контрабаса знаменитої арії Зорастро «О, Ви, Ізіда і Осіріс» («**O Isis und Osiris**») з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Вокальна музика звучить в інструментальному перекладенні дуже органічно, оскільки контрабас і за діапазоном, і за тембровими характеристиками корелює з басом-профундо, що виконує цю арію в оригінальному варіанті. Ремарка *con calore* («з теплом») належить П. Гіндеміту, в той час як темпове позначення *Adagio*, наведене у В. А. Моцарта, в цьому випадку відсутнє.

Друга п'єса циклу – «**Il basso è mobile**» – являє собою перекладення арії Герцога «*La donna è mobile*» з опери «Ріголетто» Дж. Верді. Назву п'єси можна трактувати й як жартівливе припущення про легкодумство контрабасистів, і як визнання технічної рухливості контрабаса як віртуозного інструмента. Жодних змін до вердієвського тексту П. Гіндеміт не вносить; елемент пародії полягає, перш за все, у назві п'єси та у грі тембрами (перекладення тенорової арії для басового інструмента). Ремарка «*nicht an die Rampe gehen!*» («не обертатися!») над ферматою свідчить про призначення циклу для конкретного виконавця і певних умов виконання. Елемент вільного трактування форми вносить вказівка, наведена наприкінці п'єси: «*Bei Erfolg da capo*» («В разі успіху повторити з початку»).

В основу третьої п'єси – «**In diesen heiligen Hallen. Bahnsteig V, Abfahrt 1213**» – було покладено другу арію Зорастро «*In diesen heiligen Hallen*» з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Ремарка *Direttissimo*, що належить П. Гіндеміту, у «Словнику іноземних музичних термінів» відсутня, проте у перекладі з італійської означає «прямий потяг» або «експрес». Припущення, що п'єса зображує рух потяга, швидко

підтверджується. Після першого речення (8 тактів) слідує ремарка «3 Minuten Aufenthalt», тобто «трихвилинна зупинка». Швидше за все, це алюзія на розклад руху поїзда, яка присутня і в другій частині назви («Платформа V, вихід 1213»). Можна припустити, що ця частина була доповнена певною театралізованою імпровізацією у виконанні Гертруди Гіндеміт. Наступні ремарки – «Wird nur nach Einfuhrung der Sommerzeit in Belgein gespielt» («Грати лише після введення літнього часу в Бельгії»), «Anschluss nicht gewährleistet» («Подальше транспортне сполучення не гарантується»), «Stuttgart an 7:05» («Штуттгарт о 7:05»), «Links aussteigen Fahrkarten bereithalten» («Вихід ліворуч. Приготуйте білети»), «Sondereinlage, vom 5.11–13.2. nur Wund Samstags vor Sonn- und Feiertagen. Fallt am 25.12 und 29.02 aus» («Спеціальний внесок, з 5.11–13.2 лише у вівторок та суботу перед неділями та святковими днями. Відмінено 25.12 та 29.02»), «MITROPA» (абревіатура, яку можна розшифрувати як «Середньоевропейське акціонерне товариство спальних вагонів та вагонів-ресторанів», тобто засноване 1916 року підприємство, що в 1920-ті обслуговувало спальні вагони та вагони-ресторани) – та графічне зображення деяких нот продовжують обігрувати тематику залізничної подорожі.

П'ять наступних п'єс об'єднані у мікроцикл під назвою «**Bass im sechsten Stock, oder: Des Löwen Wonne**»<sup>2</sup>, назву якого можна перекласти як «Бас на шостому поверсі, або Блаженство Лева». Ця назва має досить символічне значення і перегукується з численними малюнками П. Гіндеміта, які дослідники виявляють в його рукописах, записниках, листах, різдвяних листівках (див. іл. 2). Серед образів, що привертають увагу композитора, найчастіше зустрічаються різні зображення левів, які символізують Гертруду Гіндеміт, яка народилася під знаком Лева (див. іл. 1).

«Бас на шостому поверсі, або Блаженство Лева» являє собою приклад «циклу в циклі», побудованого за принципом оперного акту

---

<sup>2</sup> Г. Шуберт у виданні цих п'єс не виділяє названий нами мікроцикл, приписуючи назву «Bass im sechsten Stock, oder: Des Löwen Wonne» лише четвертій п'єсі. У даній статті ми пропонуємо наш погляд на композицію циклу, сформований у результаті аналізу факсиміле рукопису «Восьми п'єс для контрабаса та оркестру».



(умовна увертюра і кілька сцен). Четверта п'єса, що відкриває внутрішній цикл, має назву «**Feierliche Prælüdiüm**» («Урочиста прелюдія») і виконує роль вступу. Про це свідчать як ремарка *solenne maestoso* («урочисто та велично»), так і позначення «*Vorhang auf*» («Завіса підіймається»), наведене під останньою нотою.

### Ілюстрація 1.



### Ілюстрація 2.



Далі слідують три «сцени», за своєю природою, вірогідно, оперного походження. Тут композитор використовує різні прийоми музичної виразності, що створюють просторовий ефект і підкреслюють зв'язок тематизму з музичним театром. Так, п'ята частина циклу – **«Szene I. Die Wüste. Morgenrot. Entfernte Trompetensignale»** («Сцена I. Пустеля. Світанок. Далекі сигнали труби») – відкривається призивним двотактовим мотивом, що імітує звучання труб, потім слідує його повторення з ремаркою *«echo»* («відлуння»). Шоста частина циклу – **«Szene II. Scena e Duetto»** («Сцена II. Сцена та Дует») – має декілька сценічних ремарок: *«Irrwische flattern auf, Nachteulen phosphorezieren. Transparent erscheint Sepp Gschwandner, der Nebengebuhltle»* («Загораються вогні, нічні сови фосфорують. Зепп Гшwandнер, другорядний персонаж, з'являється непомітно») та *«final apparition du Sepp. Ebenzer tritt ab»* («остання поява Зеппа. Ебензер подає у відставку»).

У назві сьомої частини циклу – **«Szene III. Retitativo e Aria Alcantara»** («Сцена III. Речитатив та Арія Альканти») – можна вбачати алюзію на двоактну комічну оперу Юліуса Айхберга (Julius Eichberg, 1824–1893) *«The Doctor of Alcantara»* (1862), написану у співавторстві зі скрипалем і композитором Бенджаміном Вульфом (Benjamin E. Woolf, 1836–1901). На сьогоднішній день ця опера має вагу скоріше історичну, ніж музичну, проте свого часу вона стала одним з витоків «американської опери» як культурного феномену. Народжений в Німеччині, Юліус Айхберг більшу частину своєї творчої кар'єри зробив у США, де написані ним оперети користувалися достатнім успіхом та звучать на музичних сценах і досі.

Завершує цикл останній номер – **«Danza. Coda»** («Танок. Кода»), що пов'язаний з образом Альканти із попереднього номеру. У заключній п'єсі П. Гіндеміт супроводжує музичний матеріал більш ніж докладними ремарками, які передбачають застосування акторської гри і певних рухів музиканта під час її виконання, а також розкривають емоційну складову, яку виконавець може втілювати за допомогою міміки. Таке ретельне вибудовування драматургії твору дозволяє говорити про театралізацію виконавського процесу, яка стає передумовою формування принципів інструментального

театру, що на них творчість П. Гіндеміта починає спиратися вже наприкінці 1920 років.

З точки зору виконавської техніки всі вісім п'єс циклу П. Гіндеміта є досить нескладними. Кожна з них передбачає гру не вище першої позиції (за виключенням декількох нот у кульмінаційних моментах), що підвладна навіть контрабасистам-аматорам (можна припустити, що саме з метою збереження єдності першої позиції протягом всього циклу П. Гіндеміт у третій п'єсі змінює оригінальну тональність другої арії Зорастро «In diesen heiligen Hallen»).

**Висновки.** 1920 роки стали справжнім розквітом камерно-інструментальної творчості П. Гіндеміта. У наступних же десятиліттях творча енергія композитора зосередиться в основному навколо симфонічних жанрів. Однак не варто думати, що інтерес композитора до контрабасової музики вичерпав себе. Після багатьох років активної роботи в жанрі симфонії П. Гіндеміт знову звернувся до контрабаса як сольного інструмента в Сонаті для контрабаса і фортепіано, якій судилося стати вершиною еволюції цього жанрового відгалуження у творчості композитора. Втім, формування образу солуючого контрабаса відбувалося у творчості П. Гіндеміта поступово, починаючи ще з 1920 років. Важливим кроком на цьому шляху стали «Вісім п'єс для контрабаса соло», в яких, попри їх призначення для домашнього музикування, були закладені не лише основи звукового образу контрабаса, але і естетичні засади інструментального театру. «Вісім п'єс для контрабаса соло» є прикладом використання прийому «циклу у циклі», де драматургія підпорядкована не лише музичній логіці, але і численним позамузичним чинникам (що втілено через сценічні ремарки й навіть графічні зображення), які визначають його театральну природу.

**Перспективи дослідження.** Контрабасова творчість П. Гіндеміта надає широкі перспективи для подальших наукових розвідок. Продовженням цього дослідження можуть виступати праці, присвячені як специфіці трактування тембру контрабаса у творах П. Гіндеміта, так і принципам *Gebrauchsmusik*, що знайшли прояв у естетичних заходах творчості композитора.

## ЛІТЕРАТУРА

- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi, Belo Horizonte*, 27, 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006
- Hindemith, P. (1959). *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*. Mainz: Schott's Söhne.
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155.
- Schubert, G. (1997). Preface. In *Paul Hindemith. Stücke (1927) for Double bass [score]*, p. 1. Mainz: Schott Music.
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *The Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.522>

### **Serhii Dikarev**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music  
e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-7400-6099

### **P. Hindemith's Eight Pieces For Double Bass Solo: compositional and dramaturgical peculiarities**

**Statement of the problem.** *The heritage of German composer Paul Hindemith significantly influenced the development of double bass art of the XX century. Yet, from the 1920s, the author of one of the most renowned chamber works with double bass of his time, the Sonata for Double Bass and Piano (1949), a composer, multi-instrumentalist, P. Hindemith actively involved the double bass in other works, both chamber and solo ones. The Eight Pieces for Double Bass Solo (1927) for a long time have not been the focus of attention of contemporary researchers or double bass players. However, one should not underestimate the fact that P. Hindemith turned to the double bass as an instrument capable of performing a solo work.*

*P. Hindemith's double bass works still receive insufficient attention from both foreign and domestic musicologists, although many aspects of the composer's work are highlighted in the studies of E. Hartmann (2013), J. Haney (2008), D. Trippett (2007) and others. The most complete information about the Eight Pieces for Solo Double Bass is given in the Introduction by G. Schubert (1997) before the publication of these pieces, however, their analytical interpretation **has not yet been the subject of special research. The purpose of our study** is to identify the compositional and dramaturgical peculiarities of Hindemith's Eight Pieces for Double Bass Solo and to determine their role in the development of the double bass "branch" in the composer's work. The following **scientific methods** were used: historiographic approach to study the scientific sources devoted to P. Hindemith; structural-functional and textological approaches in analytical descriptions.*

***As a result of the analysis it was concluded** that the Eight Pieces for Double Bass Solo by P. Hindemith are unique as they are a vivid example of the composer's search for non-standard solutions connected with choosing the solo instrument timbre and the cycle-making factors. From the 1920s, the timbre of the double bass solo in Hindemith's works in most cases correlates with the semantic spheres of joke, parody, sarcasm or grotesque. Created for home performance with friends, Eight Pieces for Double Bass Solo present the parody direction in the composer's work. The cycle was undoubtedly influenced by Gertrude Hindemith's preferences and talents. Gifted not only as a singer, cellist and double bassist, but also as an actress, she played these pieces not only at private parties for friends, but also performed them on stage following all the "acting" remarks written in Hindemith's manuscript. The Eight Pieces built by the principle of "the cycle in cycle", and their dramaturgy is subjected not only to musical logic, but also to numerous non-musical factors (reflected in the remarks, graphics, etc.), which determined the theatrical nature of the work.*

*After a real flourish of Hindemith's chamber and instrumental work in the 1920s, the composer focused mainly on symphonic genres. However, his interest in double bass didn't exhaust itself. After many years of active work in the symphony genre, P. Hindemith again turned to it as a solo instrument in the Sonata for Double Bass and Piano – the peak of the evolution of this instrument in his music. However, the formation of the sound image of the solo double bass in the composer's was gradual since the 1920s. The Eight Pieces for Double Bass Solo, which were an important step on this path, despite being intended for home music, laid not only*

*the foundations of a sound image of the double bass, but also the aesthetic basis of the instrumental theater.*

**Key words:** *Paul Hindemith's works; double bass solo; Eight Pieces for Double Bass Solo; 20<sup>th</sup> century music; instrumental theater.*

#### REFERENCES

- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339 [in English].
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) by César Guerra-Peixe, Koellreutter and Hindemith: similarities and basic principles. *Per Musi, Belo Horizonte*, 27, 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006 [in Portuguese].
- Hindemith, P. (1959). *A composer's world: horizons and limitations [Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen]*. Mainz: Schott's Söhne [in German].
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155 [in English].
- Schubert, G. (1997). Preface. In *Paul Hindemith. Stücke (1927) for Double bass* [score], p. 1. Mainz: Schott Music [in English].
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *The Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.522> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 31 січня 2022 р.*