

Методологические подходы в современном музыковедении

Автор статьи – Вакер Алексей – аспирант I года обучения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Сусидко Ирина Петровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыковедения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Вакер Алексей

ВТОРАЯ И ТРЕТЬЯ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ**ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА.****ВОПРОСЫ СТИЛЯ**

Пауль Хиндемит – одна из наиболее значительных фигур немецкой музыки первой половины XX века, чье творческое становление совпало с развитием новых тенденций в музыкальной культуре. С Хиндемитом напрямую связано зарождавшееся уже на рубеже веков и окончательно вступившее в свои права в 1920-е годы музыкальное направление неоклассицизма. Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории Виктор Варунц называл Хиндемита одним из трех «классиков неоклассицизма» наряду с Игорем Стравинским и Альфредо Казеллой [См. 1, с. 9].

В качестве тенденций, характерных для немецкого музыкального неоклассицизма первой половины XX века, можно выделить повышенный интерес к музыке барокко и классицизма; отказ от открытого выражения чувств, характерного для романтической музыки XIX века; уход от внешних эффектов вагнеровского музыкального театра и вместе с тем рост популярности среди молодых композиторов классических, а также интеллектуализированных полифонических музыкальных форм.

Методологические подходы в современном музыковедении

В 1920-е годы идеи неоклассицизма приобретают характер эстетической программы. Пишутся статьи и манифесты (в качестве примера такого манифеста можно привести знаменитое открытое письмо Ферруччо Бузони музыковеду Паулю Беккеру, озаглавленное как «Neue Klassizität») [См. 5].

Три фортепианные сонаты Пауля Хиндемита, написанные и изданные в 1936 году, стали результатом развития упомянутых неоклассических тенденций в немецкой музыке.

Изучение наследия Хиндемита позволяет затронуть вопросы, важные для музыки первой половины XX века в целом. Они связаны с хроматической тональностью, новой аккордикой, новой полифонической техникой. Нам, однако, хотелось бы обратить внимание на аспект, затрагивающий проблемы стилевого трансфера, а именно, взаимодействие авторского стиля со стилевыми моделями прошлого.

Обращение ко второй и третьей сонатам Пауля Хиндемита в связи с данным вопросом неслучайно, так как их пример иллюстрирует единство авторского стиля в условиях ориентации на отличные друг от друга стили эпох.

Сонату №2 in G отличает компактность, лаконичность в изложении музыкального материала, прозрачность фактуры, ясность и относительная простота формы. В сонате очевидно преобладание гомофонно-гармонического фактурного мышления, что делает ее близкой сонатам венского классического стиля моцарто-гайднавского образца. Вторая соната, единственная в триаде сонат 1936 года, написана в трех частях, что также роднит ее с венской классической традицией.

По своему образно-эмоциональному строю, формообразованию, стилистике эта соната близка еще одному фортепианному сочинению

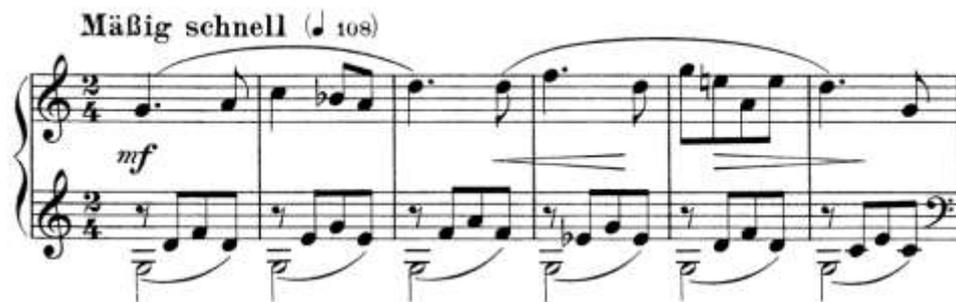
Методологические подходы в современном музыковедении

первой половины XX века – сонатине Мориса Равеля, написанной в 1903-1905 годах. Их объединяет лаконичность формы, ясность фактуры, ювелирное внимание к мелким выразительным деталям. Оба сочинения трехчастны, что соответствует венским классическим образцам. Первые части выполнены в сонатной форме, финалы – в форме рондо. Для вторых же частей обоих циклов характерно использование танцевальных жанров (вторая часть сонаты in G Хиндемита имеет выраженные черты вальса, аналогичная часть в сонатине Равеля написана в жанре менуэта).

Первая часть сонаты in G – единственная в триаде фортепианных сонат Хиндемита, которую можно безоговорочно отнести к сонатной форме. Несмотря на относительную компактность, композитору удалось полностью уместить все необходимые для сонатной формы разделы, богато раскрыть образную сферу контрастных между собой главной и побочной партий.

Образное соотношение, а также фактурное решение главной и побочной партий позволяет провести аналогии с сонатой Моцарта F-dur KV332. Главная партия упомянутой сонаты Моцарта так же имеет песенную природу и так же опирается на органнй пункт. При этом побочные партии обеих сонат с их более прихотливой ритмикой имеют жанрово-инструментальную природу. Побочная партия первой части сонаты in G Хиндемита (как и упомянутой сонаты Моцарта) более дифференцирована в артикуляционном плане в сравнении с главной, ее отличает короткое дыхание фраз, что контрастирует с широким мелодическим дыханием главной партии.

Пример 1. Хиндемит. Соната №2 in G. Главная партия 1 части.



Пример 2. Моцарт. Соната KV332 F-dur. Главная партия 1 части.



Пример 3. Хиндемит. Соната №2 in G. Побочная партия 1 части.



Вторая часть сонаты in G имеет выраженный жанрово-танцевальный характер. И хотя вальс не относится к жанрам венского классицизма, сам факт использования танцевального жанра во второй части трехчастного сонатного цикла отсылает к фортепианным сонатам Гайдна с той лишь оговоркой, что Гайдн во вторых частях своих сонат часто использовал жанр менуэта.

Во всех частях сонаты in G преобладают настроения светлой созерцательности, легкости, безмятежности, для нее характерно

Методологические подходы в современном музыковедении

господство светлых мажорных красок, что также сближает ее с образным строем многих сонат Моцарта и Гайдна.

Если соната in G демонстрирует уклон в сторону венского классического стиля, то в третьей фортепианной сонате Хиндемита in B преобладают композиционные принципы, отсылающие к барокко, что проявляется на уровне формы, фактуры, тематизма. Сонату in B с фугато в третьей части и полноценной фугой в финале по праву можно назвать самой полифонической из хиндемитовских сонатных опусов. Полифоническому, линейному музыкальному мышлению сопутствует новая, особая степень эмансипации голосов и подголосков, активное контрапунктическое комбинирование материала, приемы тематических уменьшений и увеличений.

Уже в экспозиции первой части мелодия главной партии сопровождается ее имитациями в других голосах.

Пример 4. Хиндемит. Соната №3 in B. Главная партия 1 части.

The image shows a musical score for the first movement of Hindemith's Sonata No. 3 in B-flat major. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked 'Ruhig bewegt (♩. etwa 64)' and 'mp'. The second system is marked 'p' and 'mf'. The music features a main melody in the right hand and its imitations in the left hand.

Побочная партия так же имеет линейную природу, ее тема сопровождается подголосками, повторяющими интонации главной партии.

Методологические подходы в современном музыковедении

Пример 5. Хиндемит. Соната №3 in B. Побочная партия 1 части.



Главная и побочная партии не составляют столь явного контраста, как это имеет место в первой части сонаты in G. Таким образом, в третьей сонате в меньшей степени выражен характерный для классической сонатной формы диалектический принцип единства и борьбы противоположностей, дающий импульс драматургического развития и лежащий в основе классической сонатности. В первой части сонаты in B, в отличие от второй сонаты, более значительную роль играет развёртывание как тип развития, что сближает ее с барочными инструментальными образцами.

По сути, тема главной партии является первоначальным ядром, которое пронизывает всю композицию первой части. Такое тотальное господство главной партии – одна из специфических черт трактовки сонатной формы в данном сочинении.

Особо отчетливо близость барокко проявляется в Финале, представляющем собой двойную фугу. В ней использованы различные приемы работы с темами, в том числе стретты, проведения темы в увеличении.

Таким образом, хотя мы и относим вторую и третью фортепианные сонаты Хиндемита к стилю неоклассицизма, при более подробном анализе их стилистики мы видим, что они созданы с ориентацией на разные стилевые модели. В одном случае это венский

Методологические подходы в современном музыковедении

классический стиль моцарто-гайдновского образца, в другом – высокое барокко.

Однако композитор не идёт по пути простого подражания указанным стилевым моделям. Неоклассицизмом ни в коей мере нельзя назвать копирование или слепое подражание музыкальным образцам предшествующих эпох. Неоклассицизм – художественное направление, в котором особое значение имеет преломление *индивидуального авторского стиля* композитора в условиях ориентации на стилевые модели предшествующих эпох.

В связи с этим, рассматриваемые нами сонаты объединяет специфический, узнаваемый с первых же нот неповторимый музыкальный язык Хиндемита. И эта рецепция коренится, несомненно, в *хроматической тональной системе*, созданной теоретически [6] и реализованной практически этим композитором.

Взгляд на общую панораму творческого пути Хиндемита позволяет проследить эволюцию его стиля, результатом которой стало создание данных сонат. Если мы обратимся к раннему творчеству композитора, то обнаружим, что многие камерные сочинения, написанные еще в молодом возрасте, содержат в себе очевидное влияние романтической гармонии с ее расширенной тональностью. (Наиболее известные примеры – соната для скрипки и фортепиано ор. 11 №1, соната для альты и фортепиано ор. 11 №4).

Рассматриваемые же нами фортепианные сонаты 1936 года написаны уже в рамках хроматической тональности, где все 12 звуков хроматического звукоряда трактуются не как альтерация, а как основные ступени гаммы. При этом Хиндемит, идя по пути усложнения полифонно-гармонического языка, ни на шаг не отходит от тонального принципа, который, по его мнению, является единственной надежной защитой против анархии в музыкальном

Методологические подходы в современном музыковедении

искусстве. Наличие тональности, основного тона у Хиндемита обусловлено необходимостью центра притяжения, стремлением к упорядочиванию функциональных взаимосвязей. (Сам композитор в своем музыкально-теоретическом труде «*Unterweisung im Tonsatz*» писал: «При всяких сочетаниях звуков должны быть звуки господствующие и подчиненные») [Цит. по: 6, s. 76].

Таким образом, обращение к фортепианным сонатам Пауля Хиндемита позволило выявить методологически различные уровни стиля и установить их художественное взаимодействие – от стиля эпохи, стиля направления до стиля автора и его отдельной жанровой формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Варуиц В.* Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. – 80 с.
2. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. – 448 с.
3. *Холопов Ю.* О трех зарубежных системах гармонии // Сб. Музыка и современность. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 4. – С. 216-255.
4. *Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита М.: Советский композитор, 1975. – 237 с.
5. *Busoni F.* Neue Klassizität?: Offener Brief an Paul Bekker. Frankfurter allgemeine Zeitung, February 7, 1920.
6. *Hindemith, P.* *Unterweisung im Tonsatz*. I. Theoretischer Teil / P. Hindemith. – Mainz: B. Schott's Söhne, 1940.