Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российская Академия музыки имени Гнесиных»
Кафедра аналитического музыкознания

На правах рукописи

Корчинская Людмила Михайловна

КАМЕРНЫЕ СОНАТЫ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С ФОРТЕПИАНО П. ХИНДЕМИТА: ИДЕЯ ГАРМОНИИ МИРА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Специальность: 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Стогний Ирина Самойловна

Москва – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Камерная музыка для Пауля Хиндемита (1895–1963 гг.) была той сферой, в которой зарождались и формировались основные черты его композиторского стиля. Интерес Хиндемита к камерным жанрам связан с его концертной деятельностью в составе собственного Амар-квартета, созданного композитором в 1921 г.[1], а также с игрой на различных инструментах, которыми он виртуозно владел (альт, скрипка, фортепиано и другие)[2]. В творческом наследии композитора особую роль играл жанр инструментальной сонаты. Используя практически всю партитуру симфонического оркестра в камерных сонатах, композитор стремился раскрыть специфику каждого инструмента, его художественные и технические возможности.

Хиндемит написал 22 камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано (12 сонат для струнных инструментов[3]; 10 сонат для духовых инструментов)[4]. Помимо сонат композитором написан целый ряд камерных сочинений.

Камерно-инструментальное творчество Хиндемита во многом опирается на великих предшественников: И. С. Баха[5], В. А. Моцарта[6], Л. Бетховена[7], И. Брамса[8] и других композиторов. Это сказывается в том, что камерная соната в творчестве Хиндемита, сохраняя классические черты жанра (функции частей в цикле, соотношение тем, принципы сонатного

---

[1] В Амар-квартете Хиндемит играл партию альта.

[2] См. Приложение (Фото самого Пауля Хиндемита, а также с участниками Амар-квартета. Фото 1, 2, 3, 4).

[3] Для скрипки, альта, виолы д’амур, виолончели и контрабаса.

[4] Для флейты, гобоя, кларнета, фагота, английского рожка, альт-саксофона, валторны, трубы, тромбона, тубы. Две сонаты для виолы д’амур и фортепиано (1923), виолончели и фортепиано (1942) композитор назвал *Kleine sonaten* (маленькие сонаты).

[5] И. С. Бах написал сонаты для скрипки, виолы да’гамба, флейты и клавира, а также трио-сонаты.

[6] В. А. Моцарт написал сонаты для скрипки и фортепиано, фортепианные трио, квартеты и другие сочинения.

[7] Яркими образцами камерной музыки Л. Бетховена являются его 10 скрипичных, 5 виолончельных сонат, и одна соната для валторны и фортепиано.

[8] Камерные сонаты И. Брамса представлены сочинениями для скрипки, виолончели, кларнета с фортепиано.

формообразования), претерпевает значительные изменения, касающиеся системы выразительных средств, характера тематизма, композиции и драматургии, а также жанровой специфики.

Камерные сонаты Хиндемита были исследованы целым рядом музыковедов, однако ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании эти сочинения не были представлены в полном объёме.

Среди отечественных публикаций наиболее значимыми представляются работы Б. В. Асафьева [6; 7; 8], В. М. Беляева [15; 16], М. С. Друскина [42; 43], Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой [74; 77], Н. Г. Бать [11], Ю. Н. Холопова [121], В. П. Ширинского [132], Р. Л. Поспеловой и А. А. Фоминой [96], В. Н. Иванова и А. В. Королевой [50], Р. Т. Хусаинова [127], Н. И. Бражниковой [23], М. А. Долговой [39], А. С. Сушкова [109] и других. Среди зарубежных – работы Г. Штробеля [207; 208], Я. Кемпа [171], Г. Мерсмана [181], А. Бриннера [147], К. Майна [180], П. Мортона [184], Г. Шуберта [194] Д. Хемкена [157], Д. Тромбетты [214], Л. Ландсдаун [176], Р. Вальтера [215] и других.

Проанализировав объёмный перечень работ, следует констатировать, что б*о*льшая часть исследований посвящена анализу стилистики, композиции и исполнительским задачам. В настоящей диссертации предпринята попытка представить целостную картину данной сферы творчества композитора, и, учитывая суждения других учёных, отчасти восполнить этот пробел. Наряду с рассмотрением отношения композитора к разным стилевым тенденциям (барочным, классическим), нам представляется важным интерпретировать проявление в камерных сонатах Хиндемита идеи *гармонии мира*. Являясь стержневой в системе ценностей композитора, она во многом определяет смысловой статус его различных произведений, в том числе камерных сонат. «Речь идёт <…> о поисках гармонии, которая, несомненно, управляет Вселенной» [59, *164*]. Мысль о «мировой гармонии» в годы жизни

композитора была чрезвычайно актуальной[9]. Для Хиндемита она имела этическую и духовную значимость и, по всей вероятности, стимулировала его творческий процесс. Он изложил эту концепцию в своих книгах «Мир композитора» и «Руководство по композиции»[10], полагая, что музыка отражает законы Вселенной. Во многом композитор почерпнул эти идеи из трудов античных философов: Августина[11], Платона[12], Боэция[13] (в свою очередь опирающегося на философию Птолемея, Аристоксена, Никомаха, Архита и др.), а также Иоганна Кеплера[14] — немецкого философа, астронома, математика и физика XVII века. Концепция Кеплера была особенно близка Хиндемиту, получив непосредственное воплощение в ряде произведений, в частности: симфонии и опере «Гармония мира» (1951, 1957), сонате для виолончели и фортепиано (1948), балете «Достославнейшее видение» (1938) и других произведениях.

В настоящей диссертации предпринимается попытка поиска связи философских идей Хиндемита с поэтикой и стилистикой его камерных сонат, рассматриваемых в контексте других сочинений, таких как: симфония и

---

[9] Стоит указать имена учёных, исследовавших в своих трудах данную философскую идею: Г. Кайзер, Г. Вейль, Ф. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, М. А. Марутаев и другие. В. П. Шестаков писал о поисках гармонии, подчеркнув, что в XX столетии обращение к этой теме связано в первую очередь с непростой политической обстановкой в мире (прежде всего, с мировыми войнами). По этой причине многие философы, эстетики, ученые, композиторы обращались к идее *гармонии мира*, к ним принадлежит и Хиндемит: «Особенно остро проблема гармонии встала перед всей художественной культурой Запада <…>. В связи с этим далеко не случайным представляется стремление многих западных философов и эстетиков к реставрации, различных типов понимания гармонии, выработанных в истории эстетической мысли. В современной буржуазной эстетике постоянной, почти ностальгической темой звучит тоска по утраченной гармонии, по пифагорейской “гармонии сфер”, идеальной гармонии Платона или “предустановленной гармонии” Лейбница» [131, *192–193*].

[10] «Интервалы говорили им о первых днях сотворения мира: таинственные, как Число, из того же материала, что и основные понятия времени и пространства, измерения как слышимого, так и видимого мира, строительные камни Вселенной, которая в сознании древних мыслителей была построена в тех же пропорциях, что и обертоновый ряд, так что мера, музыка и космос слились воедино» [165, *12–13*]. Как известно, Хиндемит обсуждал с Кайзером вопросы, касающиеся *гармонии мира* и был с ним схож во взглядах

[11] Заповедь Августина заключается в том, что «наш разум впитывает музыку и преобразует ее в моральную силу» [158, *13*].

[12] Платон говорил о том, что музыка несёт в себе этическую силу. Об этом Хиндемит пишет своей книге «Мир композитора» [158, *11*].

[13] Хиндемит в своей книге «Мир композитора» останавливает свой взгляд на Боэции, описывающем «гармонию мира» (musica mundana), которая «управляет небесами, землей и временем. Она заставляет планеты вращаться по своим орбитам; она приводит в движение небесные сферы. Без такой организующей гармонии как было бы возможно единство всей Вселенной?» [158, *8*].

[14] И. Кеплер открыл три закона движения планет. В пятой части трактата «Гармония мира» учёный пишет о движении планет вокруг Солнца, каждая из которых, в свою очередь, связана с музыкальными интервалами. См. об этом: Keppleri, I. Harmonices mundi libri. V., 1619. P. 207-212.

опера «Гармония Мира», балет-сюита «Достославнейшее видение», симфония «Художник Матис», 12 мадригалов, вокальный цикл «Житие Марии» и другие.

Сложность поставленной задачи заключается в необходимом поиске точек соприкосновения философской концепции с композиционно-драматургическими решениями, проявленными в сонатах, что составляет **основную проблему** диссертации.

Изучение камерных сонат как целостной сферы, включающей философский аспект творчества Хиндемита, — сферы, широко востребованной исполнителями, — определяет **актуальность исследования.**

Гипотеза исследования заключается в возможном соотнесении философской концепции Хиндемита с камерной сферой его творчества. В нашем предположении эта концепция в камерных сонатах проявляется в структурно-композиционных, жанрово-драматургических аспектах, а также в определенной трактовке инструментов ансамбля, специфике их взаимодействия. Особо значимую роль в воплощении идеи *гармонии мира* играет применение различного рода *симметрий*, существующих на разных уровнях композиции и в инструментальных диалогах. В жанровой сфере на подобную роль может претендовать *пассакалия*, которая, судя по ее драматургическому статусу в целом ряде произведений, оказывается символом идеи гармонии мира.

Объект исследования — камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано. **Предмет исследования** — их тематизм, композиция, жанрово-драматургические особенности.

Цель диссертации — выявление связи философских идей Хиндемита с поэтикой и стилистикой его камерных сонат.

В круг **задач** входит:

- анализ структурно-композиционных особенностей камерных сонат;

- определение роли симметрии на разных композиционных уровнях и в строении тематизма;

- изучение классических традиций формообразования и авторской трактовки сонатных циклов;

- анализ роли жанра пассакалии, а также других жанров в драматургии сонатных циклов;

- художественная трактовка тембров в ансамбле инструментов камерных сонат Хиндемита.

Положения, выносимые на защиту:

- принцип симметрии, используемый в разных модусах камерных сонат: композиционном, тематическом, тональном, а также в диалоге инструментальных партий, — один из способов претворения ключевой в композиторском мировоззрении идеи *гармонии мира*;

- специфическая интерпретация жанра пассакалии (торжественно-мажорная, представленная как апофеоз в ряде произведений, таких как симфония и опера «Гармония мира», Соната для виолончели и фортепиано[15]) рассматривается как способ претворения идеи *гармонии мира* на жанровом уровне;

- трактовка Хиндемитом сонатного цикла может быть определена в двух направлениях — приближенном к классической традиции и авторском, свободном;

- диалог инструментов, их паритетное взаимодействие в камерных сонатах представляется как проявление концепции *гармонии мира* на тембровом уровне.

Степень разработанности темы исследования. Первые отклики на произведения композитора и их исполнение появились в 1920-х годах; более значимые исследовательские работы — лишь к 70-м годам XX столетия. Одним из первых, кто обратился к творчеству Хиндемита, был Б. В. Асафьев, сыгравший значимую роль в популяризации музыки композитора.

---

[15] Из трёх виолончельных сонат в заявленном аспекте далее будет рассматриваться соната 1948 года. В диссертации также уделяется внимание другим сочинениям композитора, в которых пассакалии отводится подобная роль. Опера «Кардильяк», «Питтсбургская» симфония, балеты: «Демон», «Достославнейшее видение», фортепианный цикл «Ludus tonalis», вокальный цикл «Житие Марии», 12 мадригалов, Реквием и другие сочинения Хиндемита.

В конце 1920-х годов в трудах Б. В. Асафьева [6; 7; 8], В. М. Беляева [14; 15; 16], М. С. Друскина [42; 43], поднимается вопрос стиля как наиболее значимого для исследователей, а также даётся оценка творчества Хиндемита в целом. В тридцатые годы XX столетия были опубликованы мемуары И. Стравинского [111], О. Клемперера [54], Л. Мясина [90] и других композиторов и музыкальных деятелей, которые, так или иначе, касались камерного творчества Хиндемита.

Наиболее значимый труд на русском языке, вышедший в свет в 1974 году – монография Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» [77]. Каждый раздел книги посвящён отдельному жанру, в котором авторами рассматриваются наиболее значимые сочинения[16]. Отметим также сборник статей под редакцией И. Ф. Прудниковой «Пауль Хиндемит “Статьи и материалы”» [118], который посвящен различным сферам творчества композитора.

В зарубежных исследованиях заметную роль играет монография Г. Штробеля[17], одного из самых крупных исследователей творчества Хиндемита, дополненная в 1948 году, в связи с возросшим интересом к музыке композитора в тот период [207]; работа Г. Мерсмана «Новейшая музыка после романтизма», охватывающая творчество Хиндемита с акцентом на важнейшую роль композитора в современном искусстве [181]; монография Г. Шуберта «Пауль Хиндемит» [194], в которой автор представляет композитора: как инструменталиста, дирижёра, музыковеда и педагога, дополнив книгу таблицами и иллюстрациями. Назовём также фундаментальное исследование К. Вёрнера о современной музыке и её развитии, с охватом творчества Хиндемита [219].

---

[16] Например, в главе о камерных произведениях делается акцент на сонаты для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), контрабаса и фортепиано (1949). В заключении исследователи дают оценку всему творчеству композитора: его стилю, исследованиям, посвящённым Хиндемиту, распространению его музыки, а также авторы пишут о его идейных мотивах последних выступлений.

[17] Также автор в своем труде описывает идею основного тона Хиндемита.

Одной из значимых зарубежных работ по библиографии является книга С. Луттмана «Пауль Хиндемит: Научно-информационный справочник» [179]. Это аннотированная библиография первичных источников, связанных с композитором, а также важности вторичных источников, в которых исследуются его сочинения. Второе издание 2009 года включает исследования из первого и содержит электронные ресурсы.

Отдельно стоит сказать, что Институтом Хиндемита (Hindemith Institut Frankfurt)[18] в Ежегоднике Hindemith-Jahrbuch с 1971 года публикуются статьи, посвящённые разным сферам творчества композитора, в том числе и камерной.

Проблеме симметрии как наиболее значимой в сочинениях Хиндемита, посвящены труды отечественных и зарубежных исследователей. Стоит отметить работу Л. Г. Бергер о фортепианном цикле «Ludus tonalis» [17], где автор наглядно (на примерах) показывает симметрии в данном сочинении. Статью А. В. Володковича «Эстетика парадокса в опере-скетче П. Хиндемита “Туда и обратно”» [27], описывающего применение композитором симметричной конструкции в композиции всей оперы, а также статью Д. Ноймайера «Формы тональности и виды пропорций в музыке П. Хиндемита» [187], в которой автор демонстрирует обращение композитора к пропорциональным и симметричным конструкциям в своих сочинениях (например, в первой части под названием «Концерт ангелов» симфонии «Художник Матис»).

Нельзя не затронуть литературу, посвящённую симфонии и опере «Гармонии мира». Одной из значимых и интересных является статья З. Брюн[19] «Исследование вселенского порядка и красоты в симфонии Пауля Хиндемита “Гармония мира”» [149], среди отечественных исследований

---

[18] [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hindemith.info/de/home/ (дата обращения 15.03.2020).

[19] Зиглинда Брюн — немецкий музыковед, концертирующая пианистка. Родилась в Гамбурге в 1951 году. Защитила докторскую диссертацию и получила степень магистра музыки. В данный момент работает в Мичиганском университете в США. Написала целый ряд научных трудов, в том числе, касающихся творчества Хиндемита. Одной из интересующих нас работ, является статья З. Брюн «Исследование вселенского порядка и красоты в симфонии Пауля Хиндемита “Гармония мира”» [149].

вновь следует указать монографию Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» [77], в которой часть пятой главы посвящена его опере и симфонии «Гармонии мира» с достаточно подробным анализом, статьи В. П. Коннова «Исторические истоки симфонизма П. Хиндемита» и «Симфония Хиндемита “Гармония мира”: её философские и эстетические предпосылки» [58; 59], и статью Т. А. Корнелюк «Хиндемит. Симфония “Гармония мира”» [61] и другие.

В целом ряде исследований рассмотрены отдельные сферы творчества Хиндемита, такие как хоровое, оперное, инструментальное. Среди них можно указать работы П. Б. Киселева «Хоровое творчество Хиндемита» [54], Е. Б. Воробьевой «Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х гг.» [28], О. В. Шмаковой «Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита: 1930–1950-е гг.» [135], Т. Н. Левой «Инструментальное творчество Хиндемита: Проблемы стиля» [74].

Большой пласт литературы посвящён ладовой организации, проблемам формообразования и полифонии [9; 10; 17; 50], гармоническому языку [37; 38; 127], теории [57; 123; 124; 125], симфонической [26; 59; 60; 133; 136], фортепианной [43; 45; 138] и иным отдельным сферам творчества Хиндемита [178]. По теме нашего исследования материал чаще всего носит фрагментарный, рассредоточенный характер.

Из публикаций, посвящённых камерным сонатам, стоит отметить проблему стиля как наиболее интересующую авторов. Так, в статье Р. Л. Поспеловой и А. А. Фоминой исследователи анализируют камерные сонаты Хиндемита (для трубы и фортепиано (1939) и для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922) с точки зрения традиций и новаторства по отношению к «необарочным» устремлениям композитора. Подобная проблема рассматривается в зарубежной диссертации Д. Тромбетты «Влияние старинной музыки на сочинения П. Хиндемита для альта» [213]. В данной

работе автор сравнивает две его альтовые сонаты соло ор.11 № 5 и ор.31 № 4 с Чаконой И. С. Баха *d-moll*.

В статье В. Н. Иванова и А. В. Королевой «Соната ор. 25 № 4 для альта и фортепиано П. Хиндемита: проблема стиля в контексте творческой эволюции композитора периода 1920-х гг.» [50] авторы предлагают свою философскую концепцию альтовой сонаты, акцентируя внимание на стилистической эволюции композитора. В основе этой концепции лежит мысль об отказе от прошлого, который объясняется кризисом европейской культуры в этот период, в свою очередь подтолкнувший композиторов XX века к формированию новых художественных взглядов, часто связанных с тоской по утраченной гармонии. Проблеме стиля посвящены ещё две статьи: статья Р. Т. Хусаинова[20] «Необарочные тенденции в камерном творчестве Пауля Хиндемита 1920–1930-х годов» [127] и статья Т. И. Курасовой «Соната для двух фортепиано П. Хиндемита: проблемы стиля» [72].

Ряд статей посвящен тембровым характеристикам сонат. Например, в статье Н. И. Бражниковой «Некоторые особенности сонат для духовых инструментов Пауля Хиндемита (на примере сонат для флейты (1936), фагота (1938) и альт-саксофона или валторны (1943) с фортепиано» [23], исследователи делают акцент на духовых тембрах. Затронув духовые инструменты, и их значимость в творчестве композитора, стоит отметить статью Е. А. Благодарской «Септет Хиндемита: к проблеме жанрового симбиоза» [18], основанной на архивных данных, в которой представлен подробный анализ духового септета композитора.

Сонаты Хиндемита рассматриваются и с точки зрения их драматургических особенностей, в частности, театральности. Этот аспект исследования можно видеть в статье М. А. Долговой «К проблеме театральности в инструментальных сонатах П. Хиндемита». Театральность как неотъемлемая черта стиля композитора анализируется на примере сонат

[20] В статье автор обращается к таким камерным сочинениям Хиндемита как: Kammermusik № 2 (Камерная музыка № 2), (Концерт для облигатного фортепиано и 12 инструментов ор. 36 № 1) и *Kleine sonate* (Маленькая соната для виолы д’амур ор. 25 № 2).

для гобоя и трубы с фортепиано. В статье А. С. Сушкова «Соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4 П. Хиндемита: эксперимент с вариационной формой» [109] ставится вопрос, связанный с драматургией цикла. Автор акцентирует внимание на второй и третьей частях альтовой сонаты, где переплетаются две формообразующие схемы: вариационная и сонатная, с эпизодом вместо разработки.

Исполнительский анализ сонат ярко представлен в статьях И. В. Нестеренко и О. Н. Житниковой «Мелодико-исполнительский анализ сонаты *in E* П. Хиндемита для скрипки и фортепиано» [93], в статье А. С. Дубки «Соната для тромбона и фортепиано ор. 41 П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра» [40].

Особого внимания заслуживают зарубежные диссертации, большей частью посвящённые стилистике и исполнительским проблемам камерных сонат Хиндемита [180; 184; 199; 215; 218].

Стоит отдельно отметить несколько диссертаций: Д. Хемкена «Тайна сонаты для альт-саксофона (альт-горна) и фортепиано (1943) П. Хиндемита» [157], в которой автор даёт характеристику камерному творчеству композитора, в частности, камерным сонатам. Он отмечает очевидную любовь Хиндемита к искусству игры слов, что в свою очередь объясняет обнаружение загадок в этой сонате: композитор вводит литературный текст между третьей и четвёртой частями, который должны читать оба исполнителя. Отметим диссертацию Л. Ландсдаун «Сонаты для альта и фортепиано П. Хиндемита» [176], в которой сделан акцент на композиционных особенностях трёх сонат для альта и фортепиано: ор. 11 № 4 (1919), ор. 25 № 4 (1922), соната (1939) и друге исследования [154; 179].

Литература по трактовке тембров в камерных сонатах весьма обширна, существуют работы, относящиеся к отдельно взятому инструменту. О скрипичных сочинениях Хиндемита писали: Зигфрид Боррис [145], Майкл Кубе [175], об альтовых — Серж Коллот [174], Девид Ноймайер [185], о виолончели и контрабасе — Камилла Борк [144], Андреас Трауб [212; 213],

Джин Мэри Олсон [188], Филлис Эдвардс Олсон [189]. Духовым инструментам посвятили свои исследования такие авторы, как: Гюнтер Мец [182; 183], Энн-Катрин Хаймер [156], Джеймс Кид [172], Рональд Торинг [211] и другие. В целом все авторы рассматривают вопросы, связанные с камерным стилем композитора, опираясь на подробный анализ музыкального текста.

Несмотря на столь развёрнутую картину изучения камерного творчества Хиндемита, полного исследования камерных сонат композитора, как уже отмечалось, на настоящий момент не существует. Кроме того, *философско-эстетические взгляды* композитора, о которых говорит целый ряд исследователей, таких, как: Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева, Н. Г. Бать, Ю. Н. Холопов, Н. И. Бражникова, М. А. Долгова, А. С. Сушков, А. Бриннер, Г. Майн, П. Мортон, Г. Шуберт, Д. Тромбетта и другие, также не получили конкретного преломления в самом анализе камерных сонат Хиндемита. В ряде трудов композитора, который, как известно, занимался научными исследованиями, можно найти целый ряд философско-эстетических высказываний. Это относится к таким книгам, как «Мир композитора» [158], «Руководство по композиции» в трёх томах [165; 166; 168]. В трудах «Краткий курс традиционной гармонии; с акцентом на упражнения с минимумом правил» [159] и «Элементарные упражнениях для музыкантов» [162] Хиндемит оставил ценные практические рекомендации композиторам и исполнителям[21].

Автором настоящей диссертации велась переписка с научным сотрудником Института П. Хиндемита во Франкфурте-на Майне, доктором, Хайнц-Юрген Винклером (Heinz-Jürgen Winkler). Он любезно предоставил в

[21] В книге «Мир композитора» Хиндемит рассматривает проблемы виртуозности и осмысления произведений исполнителем. Композитор подчёркивает, что между композитором, исполнителем и слушателем существует неразрывная связь, в свою очередь, акцентируя внимание на самой ответственной роли, проученной именно исполнителю в этой последовательности. В своих трудах Хиндемит не только даёт советы исполнителям и вводит начинающих композиторов в курс традиционной гармонии, он подробно описывает собственную теорию основного тона. Композитор также поднимает философский вопрос, волновавший его на протяжении всей жизни, — вопрос о *гармонии мира*. Хиндемита вдохновляла эстетика Августина, знаменитая доктрина Боэция и учение Кеплера о «Гармонии Мира» (о чём более подробно пойдёт речь во Второй главе диссертации).

отсканированном виде ряд книг о Хиндемите на немецком языке, которые были частично переведены автором[22]. Кроме того, им переданы эскизы (рукописный нотный текст) нескольких камерных сонат композитора[23], также использованных в диссертации в виде иллюстраций. Автором переведены с английского и использованы в виде цитат некоторые личные письма Хиндемита.

Материал исследования составляют 22 сонаты для различных инструментов с фортепиано. Из них: 12 сонат для струнных инструментов – скрипки, альта, виолы д'амур, виолончели и контрабаса; 10 сонат для духовых инструментов – флейты, гобоя, фагота, кларнета, валторны, английского рожка, тромбона, трубы, альт-саксофона, тубы.

Ограничения материала связано с выбором сонат для различных инструментов с фортепиано (существуют сонаты без участия фортепиано: для струнных, духовых, сонаты для органа, арфы и другие), чтобы изучить их структурно-композиционные, жанровые и тембровые особенности, а также осмыслить роль ансамбля, в котором фортепиано отводится существенная роль.

Научная новизна. В данной диссертации предпринята попытка наряду с изучением языковых, композиционных и жанровых особенностей камерных сонат Хиндемита, впервые являющихся объектом самостоятельного исследования как целостной сферы творчества композитора, изучить отражение в них философской концепции *гармонии мира,* представленной на структурном жанровом и тембровом уровнях. С точки зрения структуры идея *гармонии мира* проявляет себя в виде симметрии в мелодико-интервальном, тональном, композиционном и ансамблевом (диалог инструментальных

---

[22] Полное собрание сочинений от фонда Хиндемита под редакцией Курта фон Фишера и Людвига Финшера, изданное в Германии (1975–2019) [167] и переданное автору диссертации, состоит из 10 частей. Оно представляет бесспорный интерес для исследователей творчества композитора. В 3-й, 5-й, 6-й и 7-й частях сделан краткий обзор всех камерных сонат Хиндемита, в частности, для различных инструментов (струнных и духовых) с фортепиано. Автором настоящей диссертации все эти части, посвященные камерным сонатам, были переведены на русский язык.

[23] Соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), соната для альта и фортепиано (1939), соната для виолончели и фортепиано (1948) и сольная соната для альта ор. 31 № 4.

партий) модусах. На жанровом уровне эту роль выполняет *пассакалия,* выступающая как драматургическая кульминация, торжественный апофеоз многих произведений Хиндемита (прежде всего, оперы и симфонии «Гармония мира», являющихся эталоном воплощения данной концепции). Диалог инструментов, построенный на тембровом взаимоотношении инструментов, как и представление Хиндемитом почти всей партитуры инструментов в сонатах, позволяет говорить о претворении идеи *гармонии мира* и на тембровом уровне.

Методология исследования основана на использовании традиционного метода музыковедческого анализа, позволившего осмыслить особенности музыкального языка камерных сонат; при этом акцент был сделан на композиции и жанрово-стилевых чертах избранных сочинений. Кроме того, в работе применён метод структурно-семантического анализа, благодаря которому осуществилась попытка определения некоторых принципов смысловой организации музыкального языка сонат: устойчивых мелодических формул, жанровой характеристичности, разного рода симметричных структур. Наконец, компаративный анализ предоставил возможность сравнения камерных сонат Хиндемита с его оперными, симфоническими и вокальными произведениями, а также балетами.

Тема диссертационного исследования, её специфика, заставила выйти за пределы музыковедения и обратиться к другой области знания, в частности, к философии (за основу взяты труды И. Д. Рожанского [101], А. Н. Чанышева [130], Л. Я. Жмудь [47], Р. Л. Поспеловой [97], Ю. Н. Холопова [125], С. Н. Лебедева [73], Г. Г. Майорова [84], Ю. А. Белого [13], В. П. Коннова [59], Т. А. Корнелюк [61], В. М. Беляева [15], П. С. Таранова [113], которые в свою очередь, опирались на труды Августина, Боэция и Кеплера).

Существенную роль в становлении концепции работы сыграли труды В. Н. Холоповой [119; 120], Е. В. Назайкинского [91], В. П. Бобровского [19; 20], Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой [74–80], Н. С. Гуляницкой [36; 37], И. С. Стогний [110], И. П. Сусидко [108], Е. А. Благодарской [18], а также

исследования иностранных авторов: А. Бриннера [146; 147; 148], Я. Кемпа [171], Г. Мерсмана [182], Г. Скелтона [197; 198], С. Луттмана [178], Д. Нормайера [186], В. Тёрстона [209], В. Томсона [210], Г. Рёслера [192], Ф. Штейна [201], М. Штокхема [204], К. Штокхаузена [202; 203].

Наиважнейшую роль сыграли труды самого Хиндемита [158–166; 168].

Теоретическая значимость. Теоретическая значимость диссертации заключается в создании целостного представления о камерных сонатах Хиндемита, что способствует расширению научного знания о данной сфере его творчества и может служить научной базой для дальнейшего исследования камерных произведений композитора.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы как на теоретических, так и исполнительских факультетах в курсах истории музыки, музыкальной формы, при работе над камерными ансамблями. Для исполнителей камерных сонат знание жанровых, структурно-композиционных закономерностей поможет с большим основанием и точностью раскрыть замысел композитора.

Степень достоверности результатов проведённого исследования определяется сложившимися в музыкознании апробированными методами, и подтверждается подробным и всесторонним изучением избранных произведений.

Апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных, неоднократно обсуждалась на её заседаниях и рекомендована к защите. Основные теоретические и методические положения диссертации были обнародованы на научных конференциях, а именно: IX Международной конференции студентов и аспирантов «Исследование молодых музыковедов» (Рам им. Гнесиных. Москва, 14–15 апреля 2016 года — «Особенности камерного стиля П. Хиндемита»); I Международной научно-практической конференции по итогам конкурса теоретических работ в рамках международного проекта «Волшебный мир искусства» (ДШИ им. Рубинштейна, Москва, 23 октября,

2016 года — «Жанры в камерных сонатах П. Хиндемита»); II Международной научно-практической конференции по теории и истории музыки в рамках международного проекта «Волшебный мир искусства» (ДШИ им. Рубинштейна, Москва, 19 ноября, 2017 года — «Симметрия в камерных сонатах П. Хиндемита»).

По итогам участия в конференции в конкурсе теоретических работ присвоено звание лауреата I степени в номинации «Музыкальная журналистика».

VII Международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (Рам им. Гнесиных. Москва, 29–30 ноября 2017 года — «Камерные сонаты П. Хиндемита: поэтика ансамбля»); X Международной конференции студентов и аспирантов «Исследование молодых музыковедов» (Рам им. Гнесиных. Москва, 11–12 апреля 2017 года — «Фортепиано в камерных сонатах П. Хиндемита»); XI Международной конференции студентов и аспирантов «Исследование молодых музыковедов» (Рам им. Гнесиных. Москва, 10–11 апреля 2018 года — «Трактовка ансамбля в камерных сонатах П. Хиндемита»); VIII Международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (Рам им. Гнесиных. Москва, 5–6 декабря 2018 года — «Соната для виолончели и фортепиано П. Хиндемита (1948): о связи с оперой и симфонией «Гармония мира»); I и II Международных научно-практических конференциях «Музыкознание: Искусство. Культура. Образование» (Институт «Академии имени Маймонида» Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, 10 января 2020 года — «Камерные сонаты П. Хиндемита. Взгляд в целом» и 22–24 апреля 2021 года — «Роль Пассакалии в сочинениях разных жанров П. Хиндемита»).

Опубликовано десять статей, четыре из которых — в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Корчинская Л. М. Ранние камерные сонаты П. Хиндемита. Трактовка цикла / Л. М. Корчинская // Музыковедение. – 2016. – № 11. – С. 11–20.

2. Корчинская Л. М Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия / Л. М. Корчинская // Музыка и Время. – 2017. – № 3 – С. 29–37.

3. Корчинская Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита / Л. М. Корчинская // Музыковедение. – 2019. – № 12. – С. 3–13.

4. Корчинская Л. М. Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) / Л. М. Корчинская // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. – 2020. – № 4. – С. 53–64.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, библиографического списка (219 наименований) и трёх Приложений[24]. Все главы делятся на параграфы. В конце глав приводятся выводы. В Заключении подведены итоги всего проведённого исследования.

---

[24] Приложение 1 включает в себя фотографии Хиндемита, играющего на различных инструментах; фотографии композитора в составе Амар-квартета, а также эскизы некоторых камерных сонат (двух виолончельных, и двух альтовых).

Приложение 2 представляет собой перевод автором диссертации статьи Зиглинды Брюн «Исследование вселенского порядка и красоты в симфонии Пауля Хиндемита “Гармония мира”» на русский язык. Выбор статьи для полного перевода и внесения её в настоящую диссертацию связан с обращением З. Брюн к анализу симфонии «Гармония мира». Автор акцентирует внимание на частое обращение Хиндемита к полифоническим жанрам (фуге, пассакалии), связывая это «с предельным проявлением высшей гармонии» [149, *89*].

Приложение 3 содержит краткие сведения о философских концепциях (в частности, Боэция, Кеплера), оказавших наибольшее влияние на мировоззрение Хиндемита.

ГЛАВА 1. КОМПОЗИЦИЯ КАМЕРНЫХ СОНАТ П. ХИНДЕМИТА: ОСОБЕННОСТЬ ТРАКТОВКИ

Жанр камерной сонаты в творчестве Хиндемита претерпел значительные изменения, как в системе выразительных средств, так и в композиции, драматургии, тематизме, жанрововых решениях, при этом сохраняя многие признаки классического типа композиции. В данной главе будет предпринята попытка рассмотреть сонаты с точки зрения преломления в них классических закономерностей с позиций авторского прочтения сонатного цикла. Значительное внимание будет уделено проблеме симметрии, часто применяемой Хиндемитом на разных уровнях композиции.

Стилевые предпочтения Хиндемита[25], проявившиеся уже в ранних сочинениях, во многом определили неоклассические тенденции его музыкального языка. Его имя в наибольшей степени связывают с барочными (необарочными) тенденциями[26]. Однако нельзя не заметить и классико-романтические влияния на творчество композитора при основополагающей роли экспрессионизма. В музыкальном языке Хиндемита, наряду с разнообразными стилевыми тенденциями XX века, проявилось тяготение к истокам – творчеству И. С. Баха, Л. В. Бетховена, И. Брамса, М. Регера, А. Брукнера. Сложносоставной стиль Хиндемита, его музыкальный язык затрагиваются в настоящей диссертации лишь в той степени, которая необходима для раскрытия структурно-композиционных, жанровых и тембровых аспектов изучения камерных сонат.

1.1. Сонатные циклы классического типа

[25] Как пишут Т. Н. Левая и О. Т. Леонтьева: «Хиндемит прошёл через все соблазны моды в современном искусстве. Мюзик-холл, цирк, джаз-банд, варьете, культ машин, “урбанистические” ритмы — всё это, под покровом иронии или даже совсем всерьёз, отражается на его инструментальной “чистой музыке” с той же сочностью и весомостью, что и в звуковом облике его сценических произведений…» [77, *7*].

[26] Данный пласт стиля будет рассмотрен частично во второй главе.

Жанр сонаты в камерной музыке Хиндемита занимает исключительно важное место[27]. Индивидуальный подход композитора к этому жанру ощущается в работе над партией каждого инструмента ансамбля: Хиндемит стремился показать технические и художественные возможности инструмента, дополняя палитру выразительных средств, с помощью противоположных по акустической природе музыкальных инструментов.

Известно, что композитор придерживался, с одной стороны, классических традиций трактовки сонатных циклов, с другой стороны — свободных, что проявилось в характерном тематизме, в принципах его развития, ненормированном количестве частей — от одной до шести[28]. Кроме того, ряд композиций можно отнести целиком к нетрадиционным, авторским. Как пишет Е. А. Ручьевская: «Сонатно-симфонический цикл сохраняет свой статус, даже если в нём нет сонатной формы, что встречается нередко уже в циклах Гайдна, Моцарта и Бетховена и почти постоянно в симфонических циклах XX века. Статус цикла сохраняется в этих случаях благодаря тому, что остаются неизменными форма целого и основные жанровые амплуа частей» [103, *61*].

Пятнадцать из двадцати двух сонат Хиндемита представляют собой классический трёхчастный или четырёхчастный сонатный цикл с использованием авторских принципов.

Сонаты классического типа отвечают следующим признакам:

---

[27] В 1918 году появляется цикл сонат ор. 11, который объединяет в себе пять произведений: сонаты для скрипки и фортепиано № 1, № 2 (1918, 1919), для альта и фортепиано № 4 (1919), для альта соло № 5 (1919), сонату для виолончели и фортепиано № 3 композитор завершил в 1919 году, но затем почти полностью переписал первоначальный вариант, оставив лишь вторую часть (работа закончена в 1921). В 1922 году появляются первые сонаты ор. 25: для альта соло № 1, для виолы д'амур и фортепиано № 2, для виолончели соло № 3, для альта и фортепиано № 4 (завершена в 1923 году). Сонаты ор. 31 объединяют: сонаты для скрипки соло (1924) № 1, № 2, каноническая соната для двух флейт № 3 (1923), соната для альта соло № 4 (1923). После 1935 года Хиндемит перестаёт объединять сонаты в опусы. Далее появляется соната для скрипки и фортепиано in C (1939) и другие. С конца 30-х годов композитор продолжает работать в жанре сонаты вплоть до 1955 года, сделав акцент на сонаты для духовых инструментов (10 сонат).

[28] А. Д. Алексеев в своей книге «История фортепианного искусства» (3 часть) пишет о том, что «продолжая в сонатном жанре развивать традиции эпохи барокко, Хиндемит вместе с тем проявлял интерес к классицизму и романтизму» [2, *135*].

строение цикла (трёх - или четырёхчастные: 1 ч. — сонатное аллегро, 2 ч. - медленная (в четырехчастном цикле – скерцо), финалы - соната, рондо, рондо-соната или вариации;

строение экспозиции (главная, связующая, побочная, заключительная партии), контраст между главной партией и побочной;

разработка полифонического типа, нередко с применением фугато;

реприза (чаще всего зеркальная);

тематизм партий — полимотивный, состоящий из двух-трёх элементов; функциональное соотношение партий солистов — на основе паритетного взаимодействия.

Трёхчастный цикл представлен: двумя скрипичными сонатами, тремя виолончельными, одна из которых «Маленькая» соната; по одной сонате для виолы д'амур, альта, контрабаса, флейты, валторны, трубы и тубы с фортепиано[29]. Четырёхчастные циклы представлены тремя сонатами: для альта, альт-саксофона, кларнета с фортепиано[30].

Экспозиции первых частей. Первые части представлены яркими, энергичными сонатными *allegro* со стремительной Главной партией и лирической Побочной[31]. Принцип сопоставления двух партий часто наблюдается у классиков. Например, это можно встретить в сонатах для скрипки и фортепиано В. А. Моцарта[32] или Л. Бетховена. Примером классической экспозиции сонатного *allegro* может служить первая часть

---

[29] Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919), (1939) — без опуса; три для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), (1948) — без опуса; «Маленькая» соната для виолончели и фортепиано (1942) — без опуса; соната для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922), виола д'амур и фортепиано (1923) — без опуса, контрабаса и фортепиано (1949) — без опуса, флейты и фортепиано (1936) – без опуса, валторны и фортепиано (1939) – без опуса, трубы и фортепиано (1939) — без опуса, тубы и фортепиано (1955) — без опуса.

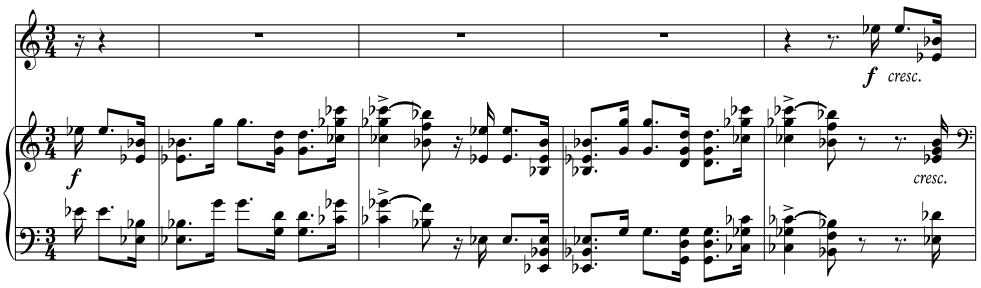
[30] Соната для альта и фортепиано (1939) — без опуса, альт-саксофона и фортепиано (1943) — без опуса, кларнета и фортепиано (1939) — без опуса.

[31] В редких случаях первая часть написана в свободной форме (соната для скрипки и фортепиано (1939), в форме фуги (соната для виолы д'амур и фортепиано (1923), сложной трёхчастной (соната для фагота и фортепиано (1938).

[32] Как известно, трёхчастный цикл (*allegro* — медленная часть — финал, чаще всего рондо) в сонатах В. А. Моцарта относится к венскому периоду творчества композитора. Ему характерны также ранние трёхчастные циклы с менуэтом в конце или однотональные двухчастные циклы, относящиеся к мангеймскому периоду творчества.

скрипичной сонаты ор. 11 № 1 П. Хиндемита. Главная партия весьма энергична, ярка, напориста и целеустремлена, написана в *in Es*.

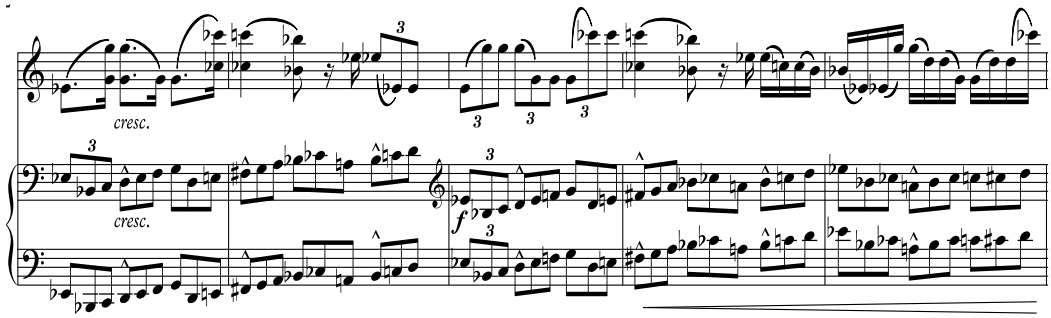
Рисунок 1



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Главная партия

Важным элементом темы является пунктирный ритм (часто встречающийся в тематизме венских классиков и др.), а благодаря мощной аккордовой фактуре создаётся эффект фанфарного звучания. В развитии Главной темы активное значение приобретает моторное триольное движение, с широким охватом диапазона и резкими скачками в партии скрипки, что приближает характер звучания к токкате. Тема обладает ярко жанровым колоритом.

Рисунок 2

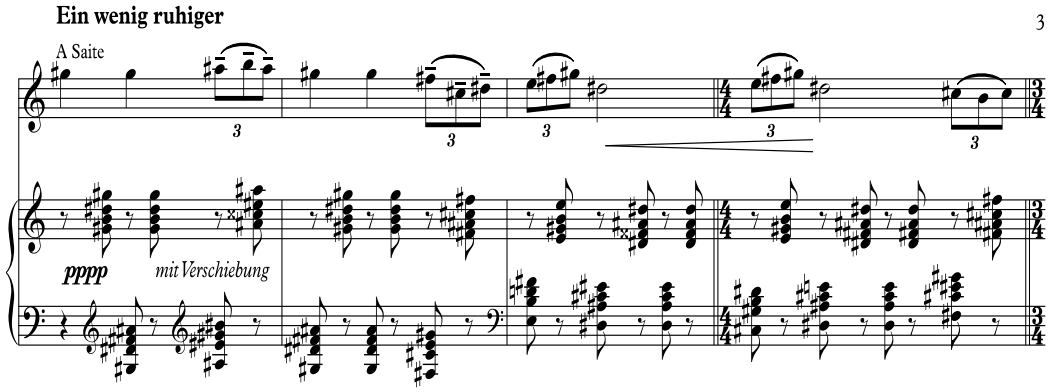


П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Второй эл. Г.п.

Побочная партия мелодична и напевна, она украшена красочной гармонией фортепианной партии, её ладовая окраска также находится в постоянном движении, предвещая ладотональные «блуждания» в разработке. В гармонии активно используются медиантовые сочетания, характерные для

романтиков. Именно в этой теме в наибольшей степени проявились романтические черты.

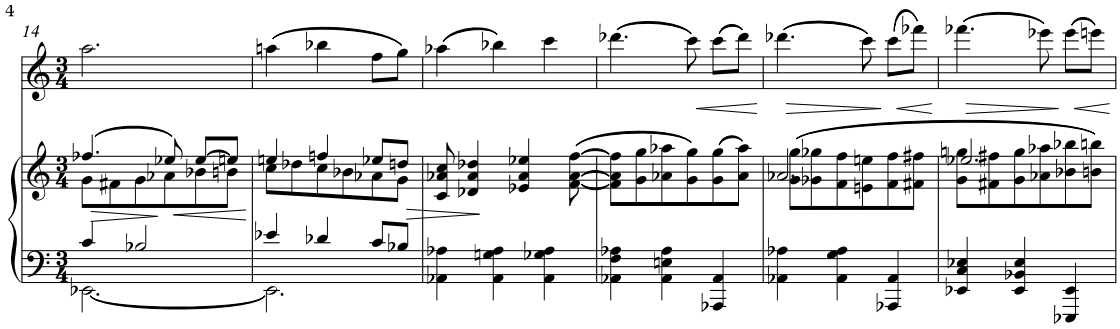
Рисунок 3



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Побочная партия

Тихая заключительная партия (от *pppp* до *mp*) несмотря на «тяжёлую» аккордово-полифоническую фактуру, звучит затаённо и легко.

Рисунок 4



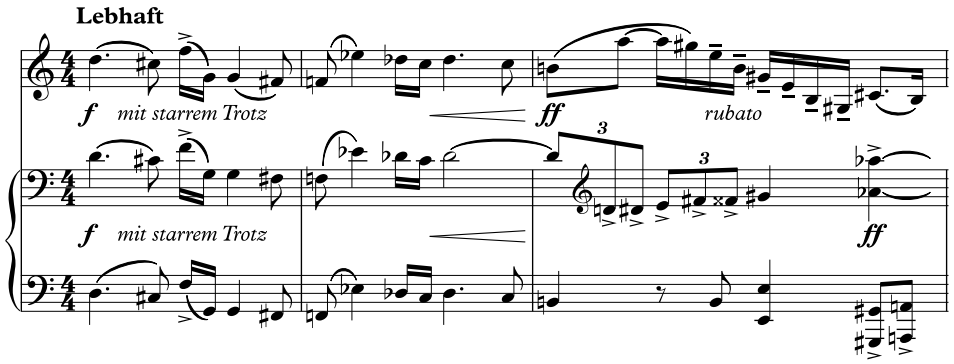
П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1. Часть 1. З.п

Партии в целом имеют классический структурный облик. Главная партия написана в простой двухчастной форме, где первая часть — классический период (4+4), вторая — расширенное предложение (11 тактов). Побочная партия — сложный период из трёх предложений (9+8+9). Заключительная партия — период из двух неравных предложений (5+12).

Другим примером классического сонатного *allegro* может служить *скрипичная соната ор. 11 № 2*. Несмотря на то, что музыкальный язык сонаты характеризуется наличием диссонантных созвучий (секунд, септим и тритонов, активно используемых в Главной партии, как и всей части),

композиция традиционно классическая, как и образный строй Главной партии: энергичный, напористый, «колючий», эмоционально импульсивный.

Рисунок 5



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 1. Главная партия

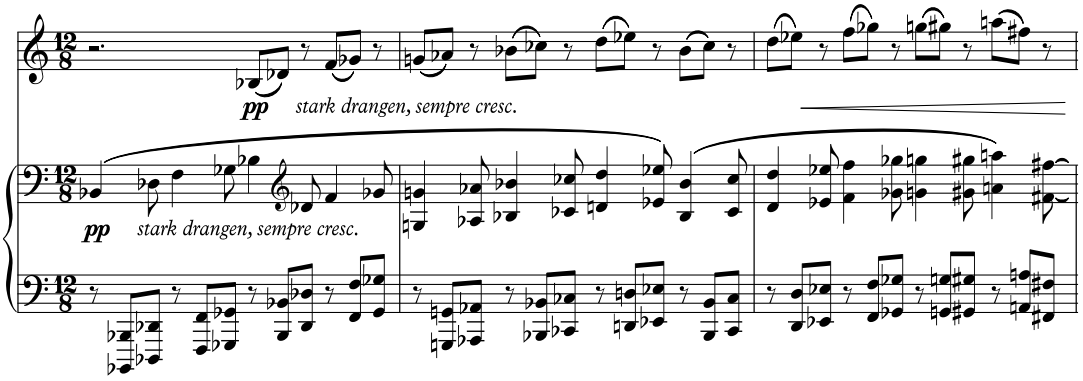
В Главной партии сонаты основную роль играют полифонические приёмы (преимущественно имитации и канонические секвенции), применяемые в трёхголосной фактуре. Обращает на себя внимание крайне разнообразный ритм Главной темы, а также приёмы полиритмии. Это, пожалуй, то новое, что вводит Хиндемит в экспозиционные разделы сонатного *allegro.*

В Главной теме присутствует диалог скрипки и фортепиано, характерный своим взаимодействием партий для классиков; он встречается в скрипичных сонатах Моцарта, Бетховена. Диалог (главная партия) представлен тремя разделами. Функции партий распределяются в них следующим образом: первый — грозный, напористый, где наблюдается совместное звучание двух инструментов; второй — импровизационный (звучащий затаённо), в нём основная роль поручена скрипке; третий — вновь грозный и напористый, проявляющийся в большей степени у фортепиано. «Клавир и скрипка обмениваются короткими репликами, то выходя на первый план в мелодической роли, то отступая на второй — в аккомпанирующей, то сливаясь в унисонах и дублировках, то создавая объёмные многослойные фактурные образования, контрастирующие с

прозрачными гомофонно-гармоническими эпизодами» [46, *15*]. Так, В. В. Есаков описывает диалог инструментов в скрипичных сонатах Моцарта.

Как и у классиков, связующий раздел — тонально переходный между Главной и Побочной партиями. В этом разделе терцовые мелодические ходы выступают как новый импульс, далее переходящий к привычным хроматизмам.

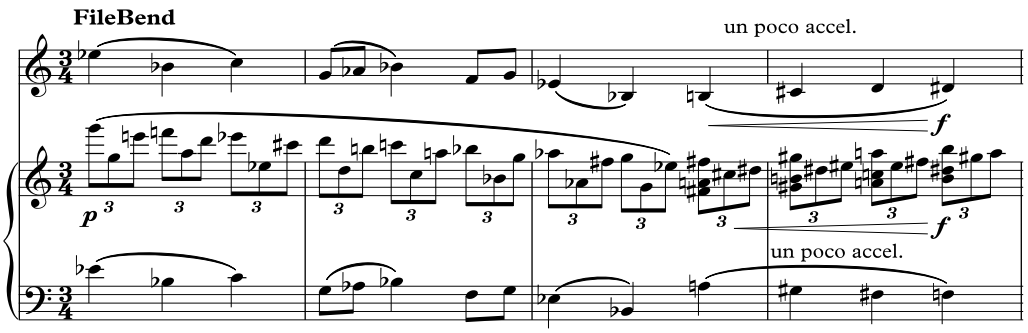
Рисунок 6



П. Хиндемит. Соната ор. 11 № 2 (1919) для скрипки и ф-но. Часть 1. Св.п.

Побочная тема отличается мягкостью, имеет песенную структуру и звучит наиболее гармонично из всех тем. Ее тональный процесс: от *Es* к *E*, далее *A*, а затем возвращение в *Es*. Это говорит о том, что Хиндемит в этом аспекте не прямо следует классическим законам, а интерпретирует их по-своему. В данном случае, применяя свои собственные тональные сочетания, основанные на его идее основного тона[33].

Рисунок 7



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 1. Побочная партия

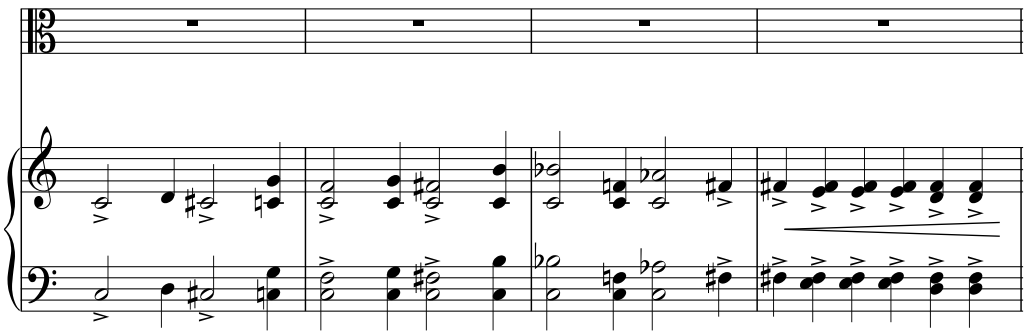
[33] Идея основного тона подробно описана в главном труде П. Хиндемита «Руководство по композиции» [168].

По форме главная партия представляет собой классический (неквадратный) период повторного строения (7+8), побочная тема имеет трёхчастную форму, что вновь отвечает классическим принципам.

Ещё один пример сонатного *allegro* классического типа — *соната для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922).* А. Уиттолл отмечает: «Хиндемит не всегда мог поддерживать идеальный баланс между желанием использовать традиционные формы и использованием гибкого тонального музыкального языка, включающего высокую степень хроматизма» [217, *15*].

Образные сферы главных партий у Хиндемита разные. В данной сонате Главная тема воплощает агрессивно-драматическую энергию. Этому способствуют настойчиво-повторяющиеся, акцентированные унисоны и диссонантные звучания.

Рисунок 8

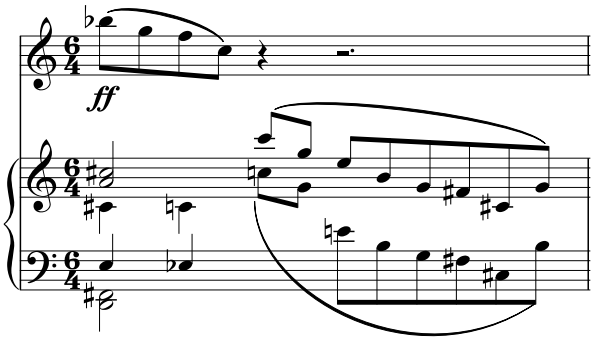


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 1. Главная партия

Как и у венских классиков, особенно у Моцарта, в теме могут появляться новые мотивы, свидетельствующие об интенсивном процессе развития тематизма с самого начала. В Главной партии сонаты для альта Хиндемита аналогичным образом появляется характерный, часто встречающийся в других сонатах элемент, который можно назвать «фигурой вращения»[34].

Рисунок 8-а

[34] Эту «фигуру вращения» Хиндемит часто применяет как важный элемент развития тематизма в данной части сонаты.

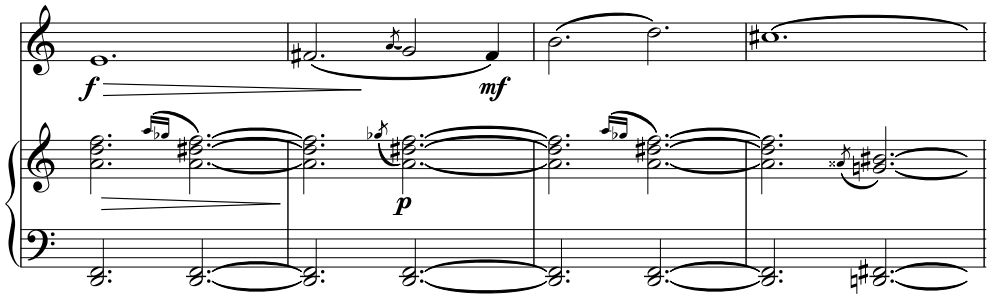


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 1. «Фигура вращения»

В *альтовой сонате ор. 11 № 4* и в *виолончельной сонате ор .11 № 3* мы её встречаем. Скачок на септиму в конце этой фигуры станет основой *ostinato* в фортепианной партии. Это то новое, что вводит Хиндемит в развитие тематизма в партиях.

Побочная партия, как и в предыдущих сонатах, контрастна Главной. Напевная тема у альта сопровождается строгими хоральными аккордами фортепиано. Стоит отметить, что в Побочной партии наблюдается влияние романтиков[35].

Рисунок 9



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 1. Побочная партия

Об этой теме Р. Л. Поспелова и А. А. Фомина пишут в своей статье следующее: «Возможно, побочная партия олицетворяет мир, с которым была связана юность Хиндемита и романтические идеалы XIX века, всё то, что было разбито и сокрушено Первой мировой войной. Соответственно, в музыкальном решении побочной партии преобладают неоклассицистские

[35] См. об этом: Иванов В. Н., Королева А. В. Соната ор. 25 № 4 для альта и фортепиано П. Хиндемита: проблема стиля в контексте творческой эволюции композитора периода 1920-х гг. Искусствоведение. № 1, Волгоград, 2016. С. 67–71.

черты» [96, *68*]. И далее: «Строгость и завершенность структуры, а также полифонические приёмы свидетельствуют о стремлении композитора организовать новые звучания с помощью композиционных принципов, характерных для старинных классических образцов» [96, *68*]. Мелодия Побочной темы остаётся прежней, трансформируется только её гармоническое сопровождение (у классиков незыблемым правилом является транспонирование побочной партии в главную тональность в репризе).

Из анализа экспозиционных разделов можно сделать вывод, что композитор применяет характерный классический контраст партий, сочетая яркость и энергию с лирикой. Тематизм партий, как и формы, имеют также классический структурный облик.

Тональная сфера строится по принципу расширенной хроматической тональности[36]; частое использование остинатных фигураций, к примеру, фигур вращения, за счёт которых происходит движение к кульминации; наблюдается большой удельный вес полифонических приёмов во всех разделах экспозиции. Наряду с использованием традиционных принципов можно констатировать новые подходы Хиндемита к классической трактовке сонатной экспозиции.

В разработках сонатных форм композитор использует классические приёмы развития, в частности, имитации и секвенции, контрапунктическую технику. Например, у Бетховена полифоническая форма становится и разделом части, и всей частью в целом (фугато в разработке первого Allegro и фуга в финале 29 сонаты). У Хиндемита подобных примеров достаточно много[37]. Как и у классиков, разработка в его сонатах является центральным

---

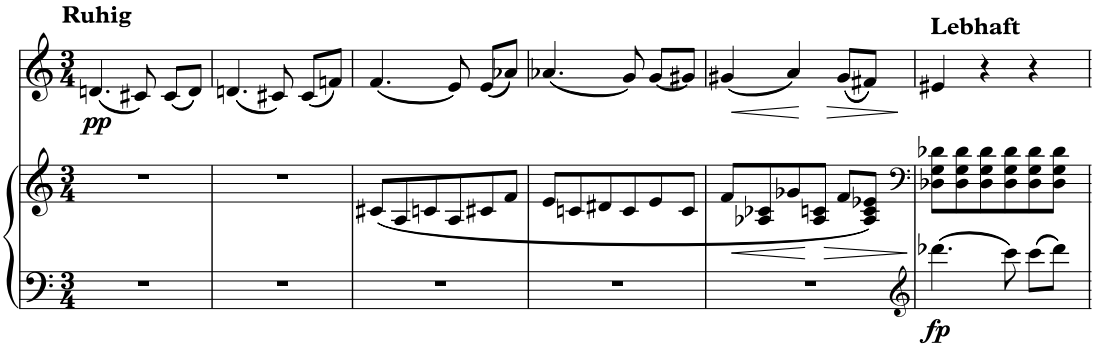
[36] Затронув вопрос тональной сферы Хиндемита Р. Л. Поспелова, А. А. Фомина отмечают: «Структура всей системы органически связана со свойствами её центрального элемента. Хиндемит чаще всего опирается на консонансы, — кварту, квинту, большую терцию, которые позволяют выявить основной тон аккорда, а значит, установить функциональные отношения между созвучиями, хотя зачастую это непросто» [96, *74*].

[37] Сонаты для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), (1939), соната для скрипки и фортепиано (1939) и другие.

разделом первых частей, где главная кульминация располагается в точке золотого сечения[38].

В разработке *скрипичной сонаты ор. 11 № 1* огромную роль играет полифоническая фактура. Хиндемит применяет имитационную технику и секвенции. Кроме того, композитор в разработке этой сонаты применяет регистровое варьирование мотивов, благодаря чему создаётся эффект эхоподобных перекличек, «общения» инструментов. В кульминации используется характерная для многих разработок сонат Хиндемита мощная аккордовая фактура.

Рисунок 10

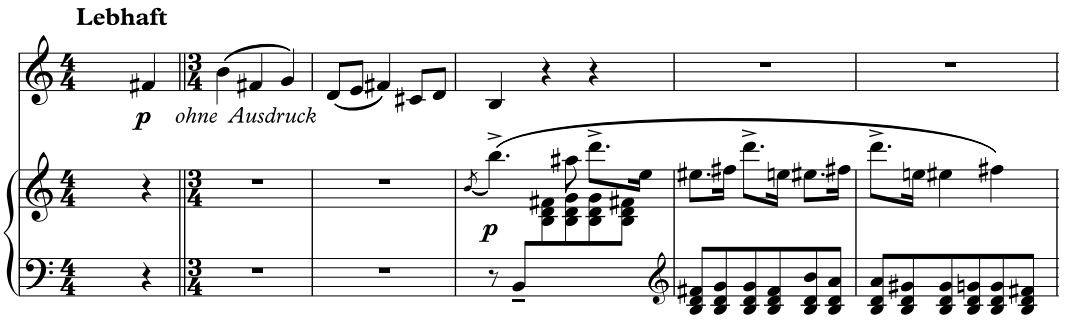


П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Разработка

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2* начало разработки напоминает экспозицию фуги. Далее полифоническая фактура уступает место гомофонной. Кульминация, как обычно в сонатах Хиндемита, строится на аккордовой фактуре. Главная тема в разработке изменяет свою интервальную структуру: постоянное чередование малых секунд и секст варьирует её первоначальный облик, а также меняется ритмически: композитор использует полиметрию (сочетаются двух и трёхдольные ритмы).

Рисунок 11

[38] Это можно видеть, например, в сонатах для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), №2 (1919), (1935), сонате для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922) и других.



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 1. Разработка

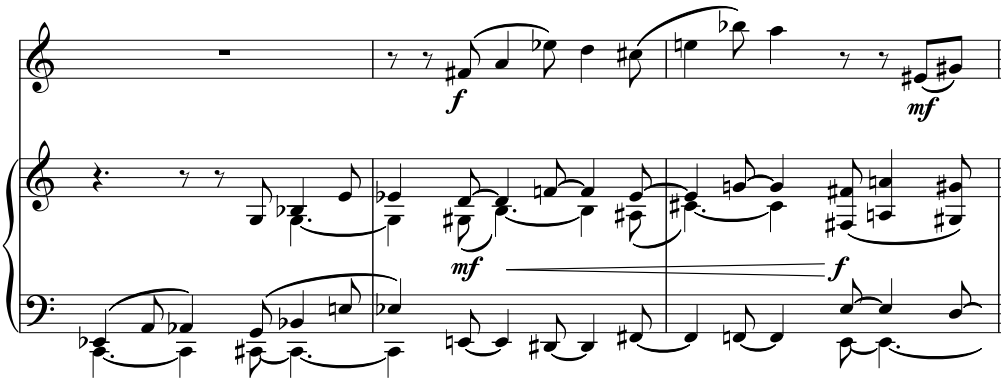
В кульминации важную роль играет тематизм связующего раздела. Он также подвержен значительной трансформации: звучит жёстко, постоянно метрически изменяясь; в дальнейшем развитии используется активный пунктирный ритм. В этой разработке сочетаются строгость и романтическая импульсивность.

В разработке *сонаты для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922)* Хиндемит вновь применяет имитационную технику и секвенции. Главным элементом развития становится «фигура вращения» *(см. рисунок 8-а*), которая устремляется к кульминации, при этом находясь как в партии фортепиано, так и в партии альта[39].

В *скрипичной сонате с фортепиано (1935)* разработка представляет собой фугато (разработку в виде фугато можно встретить и в *сонате для альта и фортепиано (1939)*, в первой части). Как пишет в своей диссертации Л. Ландсдаун: «Раздел разработки в сонате для альта и фортепиано (1939) напоминает фуги 17–18 веков» [176, *153*]. Фактура становится более насыщенной, в мелодии обращают на себя внимание тритоновые скачки. Непрерывный, динамический подъём возникает за счёт передачи одного голоса другому (партия фортепиано передаёт тему скрипке), что приводит к кульминации, и затем к общему спаду напряжения. Ярко проявляется дуэт инструментов, в котором каждый словно «прислушивается» ко всем изменениям в партии партнёра и «подражает» ему.

[39] См. об этом: Иванов В. Н., Королева А. В. Соната ор. 25 № 4 для альта и фортепиано П. Хиндемита: проблема стиля в контексте творческой эволюции композитора периода 1920-х гг. Искусствоведение. № 1, Волгоград, 2016. С. 67–71.

Рисунок 12



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1935). Часть 1. Разработка

Из анализа сонат можно сделать вывод, что разработки сонатного *allegro,* как и у классиков, нередко являются кульминациями первых частей цикла. В них происходит трансформация тематизма, нередко, за счёт активного использования полифонической фактуры (фугато). В разработках наиболее разнообразно применяется диалог инструментов (в частности*, в сонате для скрипки и фортепиано (1935)*, *сонате для альта и фортепиано (1939),* — так осуществляется тематическое и динамическое развитие всей части.

Репризы в сонатах классического типа зеркальные. Это не типично классицистская особенность, но, как известно, подобный тип репризы встречается у Моцарта: в сонате для скрипки и фортепиано *D-Dur* К. 306, в первой части сонаты для фортепиано К. 311, в Увертюре к опере «Милосердие Тита» и других. В сочинениях Хиндемита зеркальная реприза используется в *сонатах для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918*), *скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919), виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), скрипки и фортепиано (1935), альта и фортепиано (1939), валторны и фортепиано (1939), трубы и фортепиано (1939), тромбона и фортепиано (1941).*

Важно отметить, что если композитор в первой части не использует сонатную форму, то в цикле, так или иначе, она обязательно будет присутствовать, и, как правило, с зеркальной репризой[40].

Репризы (как зеркальные, так и не зеркальные) в любой части сонаты преимущественно варьированные, порой динамизированные. Это происходит за счёт укрупнения фактурных элементов, использования пассажей в партии фортепиано или у солиста.

В *скрипичной сонате ор. 11 № 1* реприза начинается темой Побочной партии, осуществляя композицию сонатной формы с зеркальной репризой (её тональный центр — *d*, а в экспозиции — *gis).* Постепенный спад напряжения и динамики обусловлен сменой аккордовой фактуры на движение вокализированного характера с широким диапазоном. В этой сонате все разделы замкнуты, чётко отделены друг от друга. Главная партия в репризе звучит в *in Es*, это реприза *da capo*, характерная для классической эпохи.

В *скрипичной сонате ор. 11 № 1* зеркальность присутствует не только на уровне тематизма, но и на уровне тонально-гармонического развития[41]. Схема[42] изображает этот тип симметричной композиции[43].

Схема 1

Экспозиция	Разработка	Реприза
Es — gis — As	d — cis — d	h — d — Es
Г.П — П.П — З.П	На материале З.П	З.П — П.П — Г.П

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2* в репризе главная партия усиливает импульсивность и динамические, темповые перепады, характерные для

[40] Так, в сонате для альт-саксофона и фортепиано (1943) в сонатной форме написана вторая часть с зеркальной репризой. В сонате для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922) третья часть представлена сонатной формой без разработки с зеркальной репризой.

[41] От центральной оси «*cis*» расходятся два арочных обрамления.

[42] Схема 1 заимствована из статьи: Корчинская Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыковедение. 2019. № 12. С. 9.

[43] Проблеме симметрии будет посвящён третий параграф Первой главы.

экспозиции. Это хроматический вихрь, ярость и безудержный напор. Часть заканчивается ещё одним «взрывом» в коде[44].

В *сонате для скрипки и фортепиано (1935)* Хиндемит также применяет зеркальную репризу. Реприза сонатного *allegro* начинается проведением побочной партии *in C* (основной тон сонаты — *in E*). Тема в репризе становится более нежной, неоднократно повторяясь в партиях скрипки и фортепиано. Главная партия выполняет и функцию коды во всей форме, возвращая основной тон — *E*.

Соната для валторны с фортепиано (1939) является очередным примером зеркальной (при этом динамизированной) репризы.

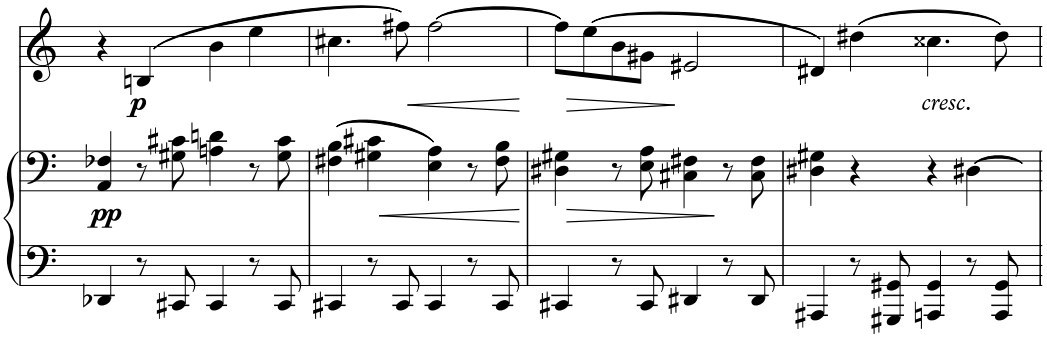
Схема 2

Экспозиция	Разработка	Реприза
Г.П — П.П		П.П — Г.П

Следует отметить тот факт, что композитор использует тонально-интервальные сдвиги. Побочная партия в репризе начинается на кварту выше — характерное свойство многих сонатных композиций Хиндемита. В данной сонате ярко проявляется принцип диалога инструментов, за счёт чего происходит развитие музыкального материала. Диалог фактически строит всю форму. Композитор применяет единовременный контраст. Это происходит уже в самом начале сонаты: лирическая мелодия валторны звучит на фоне сухих аккордовых фигураций у фортепиано (подобное встречается в *сонате для альта и фортепиано ор. 25 № 4)*.

Рисунок 13

[44] Такой приём часто использовал Л. Бетховен в своих сонатах. Вместе с тем, кодовый раздел в сонате для скрипки Хиндемита, построенный на материале Главной темы, обрёл песенную структуру, характерную для Побочной темы. И только в коде возникает тон *D*, который является основным тоном сонаты. В кодах отдельных сонат можно наблюдать подобный принцип, когда кульминация всего цикла приходится на этот раздел, или выступает в роли второй кульминации (соната для трубы и фортепиано (1939), соната для валторны и фортепиано (1939).



П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 1

В целом можно наблюдать типичный диалог инструментов, который воспроизводится мотивными репликами. Один инструмент отвечает другому[45].

Репризы, помимо того, что они чаще всего зеркальные, в любой части сонаты преимущественно варьированные, порой динамизированные.

Таким образом, первые части, написаны, с одной стороны, в соответствии с классическими традициями, проявившимися во всех разделах формы, а с другой стороны — с использованием авторского мышления (зеркальность, не классические тональные схемы), а также различных параметров музыкального языка композитора.

Вторые части также обладают ярко выраженными классическими чертами, рассматриваемые нами далее. Они часто являются лирико-философским центром цикла, написаны в сложной трёхчастной форме (как в большинстве камерных сонат венских классиков), в медленном темпе с выраженной жанровой основой (сарабандой, сицилианой, маршем)[46].

Во вторых частях четырёхчастных циклов Хиндемит нередко использует скерцо. Жанр скерцо можно встретить у Бетховена, Брамса в третьих частях сонат и симфоний. Например, у Бетховена в Сонатах №№ 5,

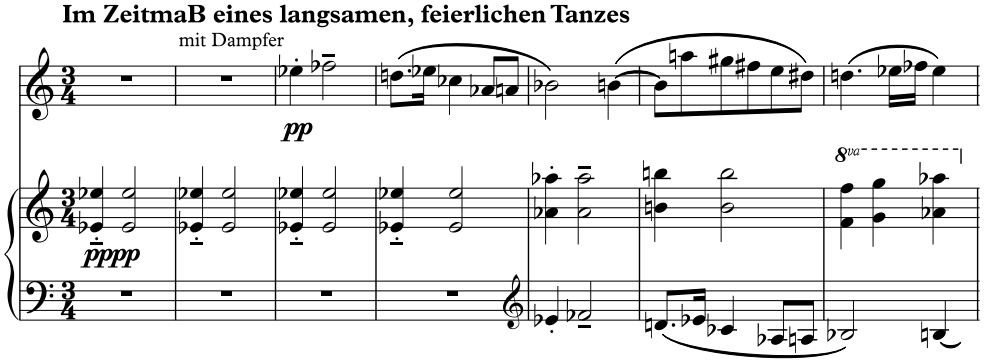
[45] Вопрос, посвящённый диалогу инструментов будет рассмотрен в Третьей главе.

[46] Примером вторых частей, написанных в сложной трёхчастной форме, могут служить: соната для скрипки и фортепиано ор.11 № 1 (1918), соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), соната для флейты и фортепиано (1936), соната для фагота и фортепиано (1938), соната для гобоя и фортепиано (1938), соната для валторны и фортепиано (1939) и другие.

7, 10 для скрипки и фортепиано[47], (как известно, скрипичная соната № 5 Бетховена стала первой, представляющей собой четырёхчастный цикл), в его Симфонии № 5, в Симфонии Брамса № 4. Медленные части у Хиндемита по традиции занимают место третьей части. Далее будут проанализированы четыре сонаты[48]:

В *скрипичной сонате ор. 11 № 1* вторая часть контрастна первой, написана в жанре сарабанды. Хиндемит, опирается на трёхчастную форму, но интерпретирует её в авторском ключе, уделяя внимания мелким деталям развития.

Рисунок 14



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2

К таким деталям, например, относится синкопа в самом начале темы. Она является главным элементом, с помощью которого раскрывается её специфика. Еще один важный элемент — триоли. Композитор их использует как знак развития на протяжении всей части. За счёт триолей создаётся эффект текучести музыкальной ткани, фактура то «растягивается» с помощью плавных широких ходов, то «собирается» в аккорды, создавая тем самым необычайно широкий регистровый охват.

Динамический план всей второй части обращает на себя внимание особо тихим изложением материала. Схема динамического плана выглядит

---

[47] Намёк на четырёхчастность проявляется в Сонате № 4 для скрипки и фортепиано Л. Бетховена. Соната № 4 для скрипки и фортепиано состоит из трёх частей, совмещая во второй части две — медленную часть и скерцо.

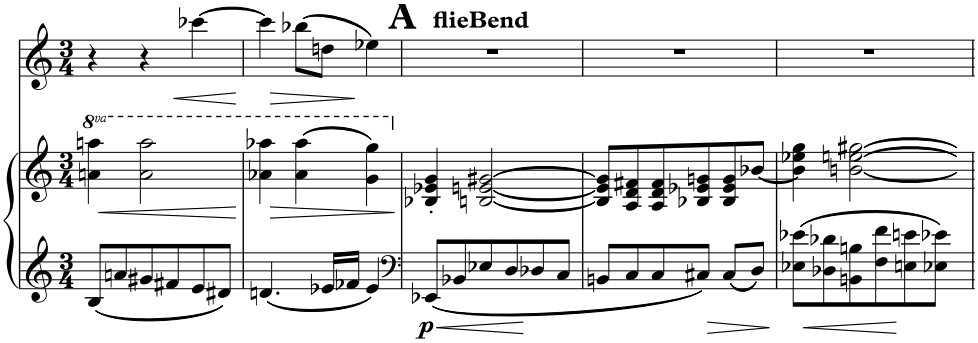
[48] Две для скрипки и фортепиано ор. 11 №№ 1, 2 (1918, 1919), для валторны и фортепиано (1939), и для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922).

таким образом (*pppp, pp, p, mp, f, pppp).* Всё заканчивается октавным унисоном на динамике *pppp*.

В этой части ярко выражен принцип монотематизма. Первая тема представляет собой период типа развертывания (ядро, развёртывание и каданс). Выдержанная, философская тема, архаического плана *(см. рисунок 14).* Главным элементом первой темы является восходящая секунда, которая будет присутствовать во всех производных темах.

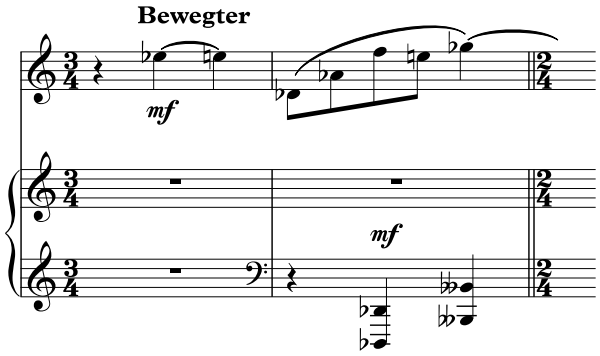
Рисунок 15 (а, б)

а)



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2

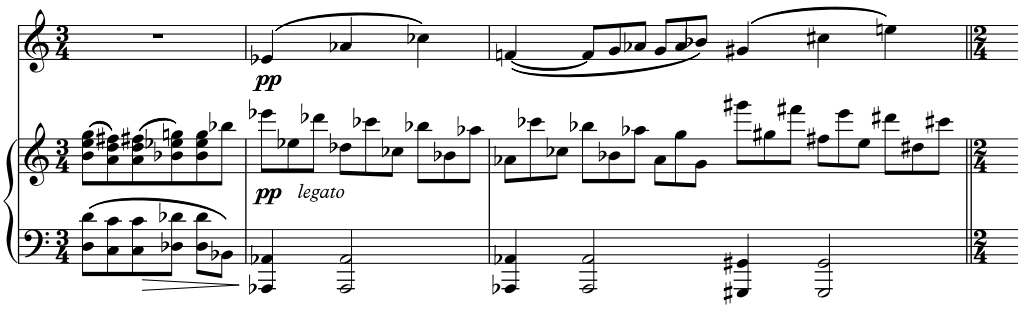
б)



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2

Первая тема даёт импульс ко второй теме, мелодической, написанной в *in as*.

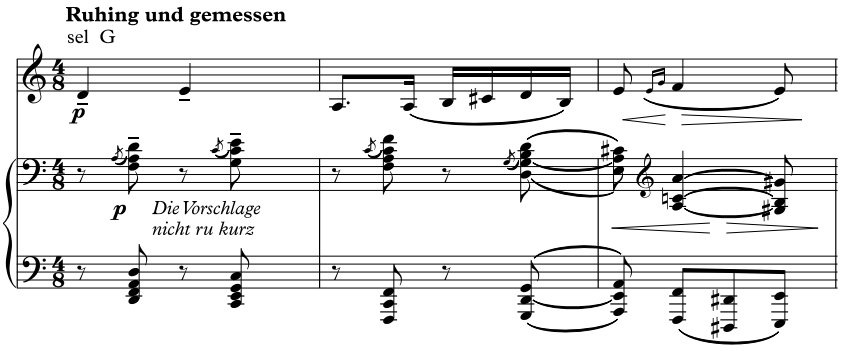
Рисунок 16



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2

Вторая часть *скрипичной сонаты ор. 11 № 2* медленная, по характеру сосредоточенно-задумчивая. Форма трёхчастная с двойной серединой. Первая тема сурова и повествовательна. Она создаёт удивительное ощущение размеренности и стабильности.

Рисунок 17

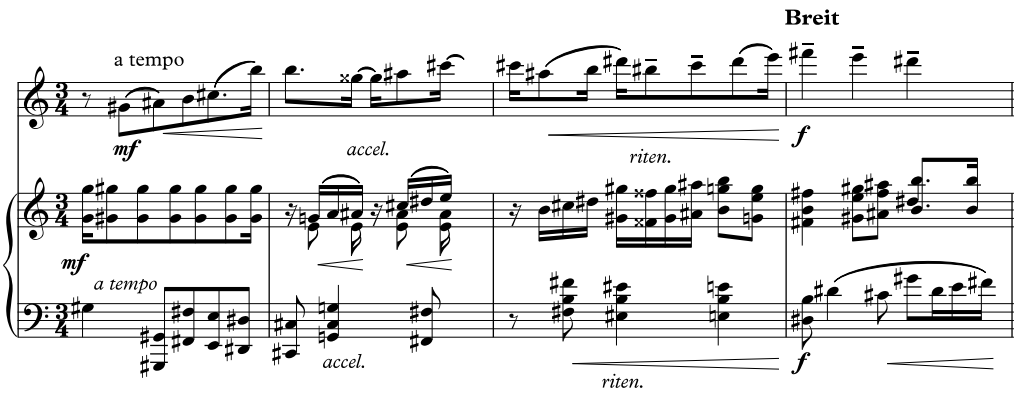


П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2

Две другие темы, появляющиеся в середине, отличаются от первой темы своей энергией и эмоциональным напряжением.

Средний раздел более динамичный. Обращает на себя внимание эмоциональный всплеск, напоминающий кульминации в сочинениях Ф. Листа (например, как разработка в его Сонате *h-moll*). Динамизация раздела происходит за счёт применения композитором скачков на острые интервалы (например, во второй теме важным «строительным» материалом является септима, которая использовалась в первой части, в её экспозиционном разделе).

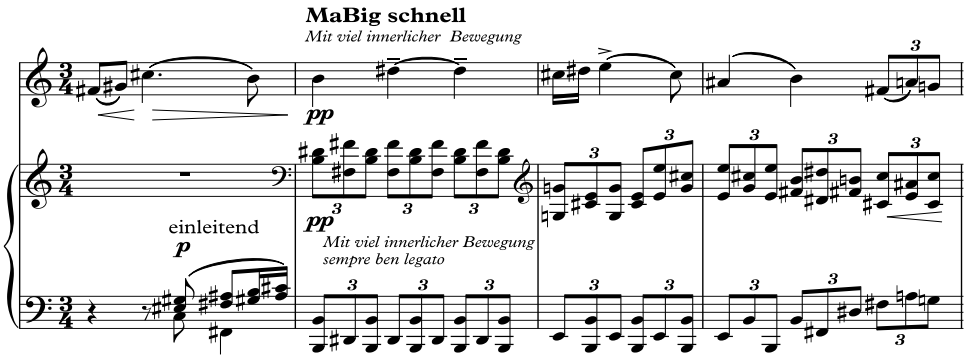
Рисунок 18



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2. Вторая тема

Третья тема, первоначально проходящая у скрипки в мелодическом мажоре, выражает радость и счастье, а фортепианная фактура поддерживает этот эмоциональный фон. Фактура не оставила и следа от той безмятежной задумчивости, которая царила вначале второй части. В данном случае Хиндемит использует поздне-романтическую гармонию, применяя красочное сопоставление аккордов различного строения.

Рисунок 19



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2. Третья тема

Композитор работает с тональностью в собственном ключе. Первая тема написана в *in d*[49]. Тональная сфера представляет собой расширенную тональность (*d -fis- d*), т. е. *d-moll* обогащается *fis-moll*. «Для тональной конструкции становится самым важным сразу представить в едином видении общую форму тонального построения <…>. Мы устанавливаем лишь опорные пункты тонального развития: начало, каденции, <…> а также

[49] Как известно, идея основного тона Хиндемита сформировалась к тридцатым годам. Тональность *in d* чётко проявляется на границах построений — в начале и в конце темы, тема тональна замкнута.

главные и вторичные функции — и только затем выставляем недостающие. Такой процесс напоминает работу строителя, который уже к построенной стене медленно добавляет детали, необходимые произведению искусства» [168, *150*]. Таким образом, Хиндемит выстраивает тональный процесс.

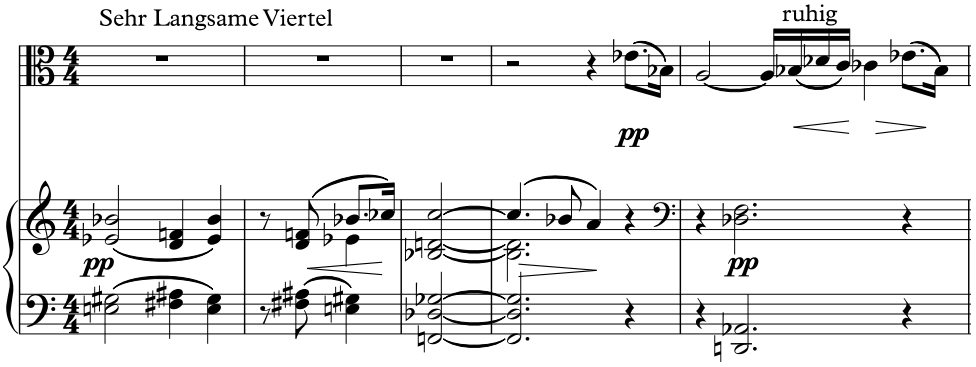
В репризе звучит вновь первая тема. После динамичной середины она воспринимается ещё более строго и аскетично.

В *сонате для валторны с фортепиано (1939)* вторая часть написана в сложной трёхчастной форме, в жанре сарабанды. Хиндемит уже не впервые во второй части вводит сарабанду (подобное встречалось ранее в *скрипичной сонате ор. 11 № 1*). В рамках одной части композитор нередко соединяет несколько жанровых элементов: медленного шага (поступи) и колокольности, которая ярко выражена в среднем разделе (в партии левой руки у фортепиано звучат большие колокола, а в партии правой руки звучат маленькие колокольчики).

Развитие музыкального материала происходит за счёт варьирования. На нём построена практически вся часть. Композитор применяет ритмическое (движения восьмых и триолей) и фактурное варьирование (укрупнение фактуры, применение фактуры аккордового типа).

Вторая часть *альтовой сонаты ор. 25 № 4* следует в очень медленном темпе, воплощая философское размышление. Применяя трёхчастную форму, Хиндемит работает детально с тематизмом.

Рисунок 20



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 2

Развитие мелодической линии строится на коротких мотивах, в сочетании с аккордовой фактурой. Тематизм сочетает в себе интонации кварты и секунды. Подчеркнём, что альтовая партия наполнена интонациями-вопросами, с нисходящим секундовым ходом в конце фраз. Восходящие и нисходящие движения на кварту наблюдаются в фортепианной партии в первом мотиве в верхнем голосе.

В целом, вторые части сонатных циклов чаще всего написаны в сложной трёхчастной форме (двойная трёхчастная[50], трёхчастная с двойной серединой[51]), чаще всего вторые части представлены жанром марша, сарабанды или каким-либо иным жанром. Нередко они выступают в роли философского центра всего цикла.

Для вторых частей характерна особо тщательная, детализированная работа композитора с тематизмом: мелкими деталями (элементами тем, короткими мотивами, интервалами), ритмическими формулами (пунктирным ритмом, триолями, остинатными фигурациями). Тональная сфера тематизма часто строится по принципу расширенной хроматической тональности.

Финалы в сонатах Хиндемита, как и у классиков, чаще всего выступают в роли кульминации и развязки всей драматургии сочинения[52]. Например, в 9-й симфонии Бетховена, в его скрипичной сонате, под названием «Крейцерова соната», всё развитие направлено к финалу. Для финалов сонат Хиндемита типично использование традиционных форм, таких, как сонатная[53], рондо[54]; однако встречаются и другие формы: фуга[55], пассакалия[56], и вариации[57]. Заметно проявляется сочетание сонатности и полифонических форм — фугато[58]; пассакалии и фугато[59].

---

[50] В сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918).

[51] В сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919).

[52] Грандиозный финал сонаты для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), построенный как продолжение вариационного цикла второй части, подробно будет анализироваться в следующем параграфе при рассмотрении полного цикла данной сонаты.

[53] Соната для скрипки фортепиано (1935), соната для альта и фортепиано ор. 25 № 4, соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 и др.

[54] Соната для флейты и фортепиано (1936). Финал сонаты для флейты написан в форме рондо с тремя эпизодами и кодой в жанре марша.

[55] Соната для скрипки и фортепиано (1939).

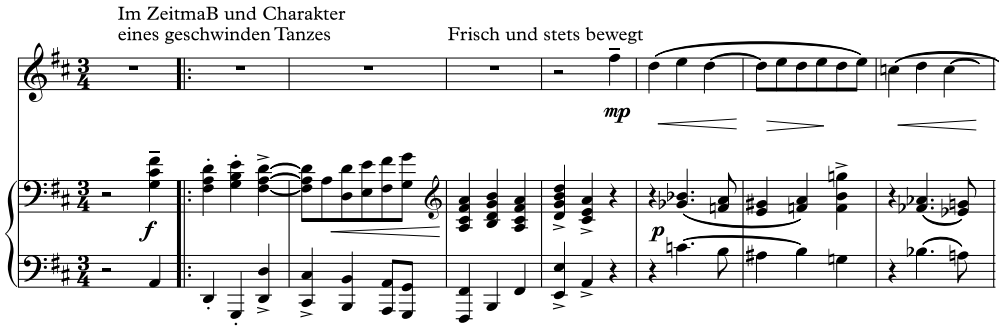
[56] Соната для виолончели и фортепиано (1948).

Нередко Хиндемит использовал в финалах цитаты из сочинений других композиторов (например, И. С. Баха). В *сонате для трубы и фортепиано (1939)* мы находим прямую цитату из хорала И. С. Баха, BWV 643 (*Alle Menschenmüs sensterben*, «Все люди должны умереть»). Композитор применял темы немецких песен, а также вводил литературный текст (стихотворение) в музыкальный материал[60].

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2* финал достаточно подвижный, напоминающий классический танец в жанре скерцо-менуэта, с авторской ремаркой (*Im zetmab und character*). Яркий *D-dur* в сочетании с очевидной сонатной формой напоминает финалы Й. Гайдна, где в конце первого периода композитор ставит репризу и две вольты.

Главная партия написана в трёхчастной репризной форме, с признаками рондальности.

Рисунок 21



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3

Хиндемит вводит две побочные партии, которые в репризе следуют в зеркальном отражении. В Побочной теме встречаются значимые элементы: скачки на широкие интервалы, хроматизмы и синкопы; они составляют характерный облик музыкального материала фортепианной партии,

---

[57] Соната для альта и фортепиано (1939).

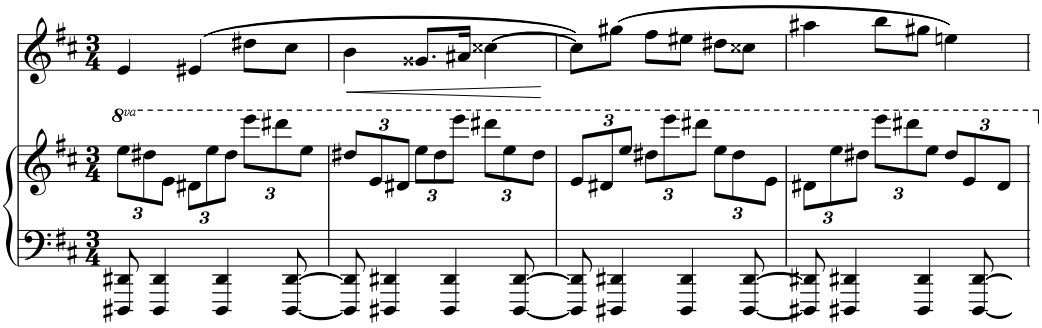
[58] Соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4; здесь уместно вспомнить финал симфонии «Юпитер» Моцарта.

[59] Соната для виолончели и фортепиано (1948).

[60] Соната для альт-саксофона и фортепиано (1943), соната для двух фортепиано (1942), соната для арфы и фортепиано (1939). В фортепианной сонате Брамса C-dur также есть словесный подстрочник к музыке.

исполняемой *pp*. Такая фактура звучит как шорох, шёпот, выразительно оттеняя мелодию скрипки.

Рисунок 22



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3

Основываясь на принципах вариационности, две темы постоянно чередуются, подвергаясь мелодическим и фактурным изменениям. Заключительная партия, построенная на новом материале, плавно перетекает в небольшую по размерам разработку с тональным планом: (*fis- B- H*).

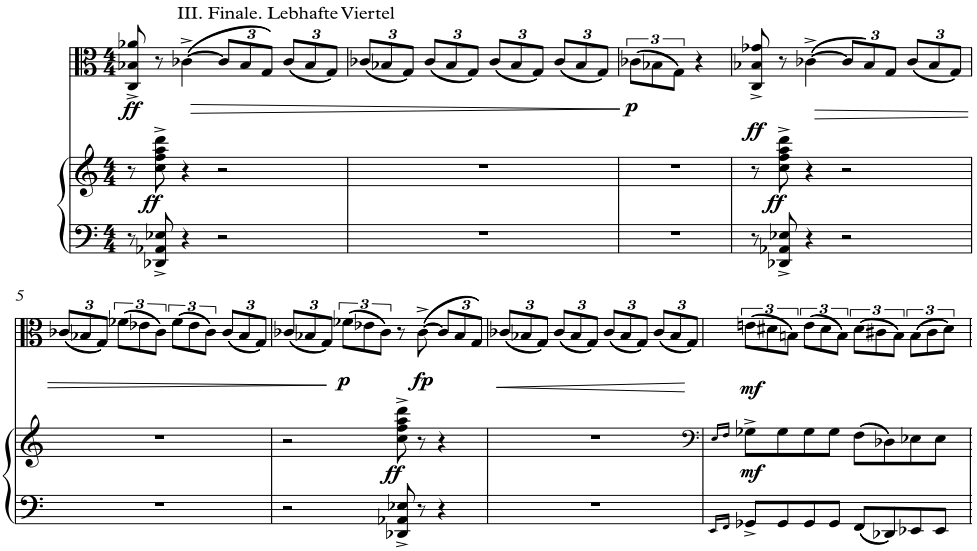
Реприза представлена Главной партией в сокращённом виде в *in D*, в форме сложного периода, состоящего из трёх предложений, двумя побочными партиями в зеркальном отражении и кодой, в которой вновь звучит Главная партия в *in D*.

Отношение Хиндемита к финалам как кульминации цикла проявляется в сонатах разных лет. Эта часть масштабна, с присущим, многим финалам композитора характерным переходом, от простой жанровости — к симфонизированному финалу. В заключительных частях Хиндемит демонстрирует необычайное полифоническое мастерство.

Особо следует сказать о финале *сонаты для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922)*, представляющим собой сонатную форму с зеркальной репризой. Это саркастическое скерцо. В Главной партии основополагающую роль играют два элемента (как и у классиков). В альтовой сонате Первый элемент — это два акцентированных, жёстких аккорда, напоминающих удар, которые звучат у обоих инструментов попеременно. Второй элемент — пассажи, состоящие из остинатной, триольной фигурации. Третий элемент

возникает на фоне двух предыдущих элементов в партии фортепиано (восьмые с форшлагом). Это скорее влияние романтиков.

Рисунок 23



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 3

По поводу третьего элемента Р. Л. Поспелова и А. А. Фомина пишут о том, что он «напоминает “мефистофельскую” тему из сонаты *h-moll* Листа и многие другие аналогичные моменты романтических произведений, когда возникает образ злой, саркастической насмешки» [96, *69–70*].

Побочная партия напевна и противостоит сокрушительной Главной партии. Разработка построена на новом материале, в сочетании с резкими, неожиданно звучащими аккордами. В репризе (зеркальной), вновь появляются аккорды-удары, триольные пассажи и элемент с форшлагом, находясь в постоянном взаимодействии (контрапункт тем). В конечном итоге всё движение приходит к светлому звучанию *E-dur’*ного трезвучия. Это победа добра, истины и красоты! «В своём “Руководстве по композиции” Хиндемит панегирически восхваляет консонирующее трезвучие, считая его “ориентиром, мерой и целью” даже в тех частях сочинения, где оно избегается…» [124, *212*].

Довольно часто Хиндемит расширяет финал за счёт объединения второй и третьей частей (в этом его индивидуальная особенность)[61]. В *сонате для фагота и фортепиано*[62] финал представлен тремя разножанровыми разделами *(Langsam-Marsch-Pastorale)*. В *сонате для гобоя и фортепиано*[63] финал состоит из четырёх разделов, написанных в разных темпах (медленно-быстро-медленно-быстро).

В *сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1919–1921)*[64] финал, объединяя в себе две части, определяет структуру всего цикла, которая также является двухчастной. Каждый раздел части представлен ярковыраженной жанровой характеристикой (траурного марша и скерцо).

В первом разделе (*Marsch*) композитор создаёт пространственный эффект приближения и удаления шествия. В этой связи важную роль играют две динамические волны. Для разделов с тихой динамикой характерно использование интервальных конструкций из больших секунд, в то время как для разделов с громкой — тритоновых сочетаний.

В работе с тематизмом Хиндемит опирается на мелкие детали (как это было во вторых частях *валторновой сонаты (1939) и скрипичной сонаты ор. 11 № 1)*. Главным интонационным элементом данной части является тритон. Он встречается на протяжении всего первого раздела в различных преобразованиях и модификациях, выступая то в роли мелодического ядра *(рисунок 24-а)*, то входя в состав аккордов фортепианной фактуры *(рисунок 24-б)*.

Рисунок 24-а

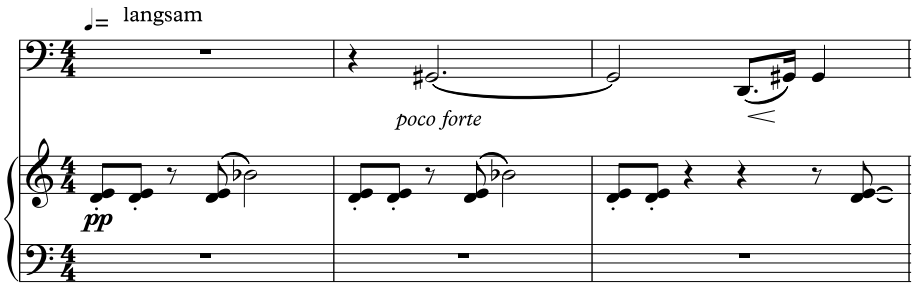
---

[61] Например, в сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921).

[62] Соната для фагота и фортепиано написана в 1938 году.

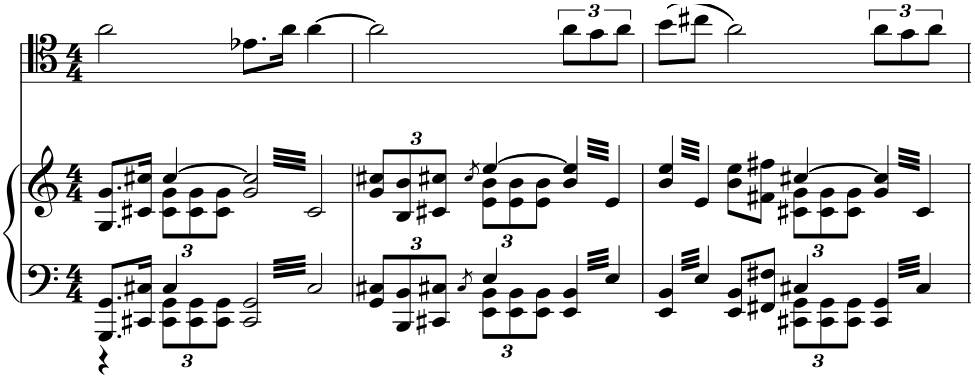
[63] Соната для гобоя и фортепиано написана в 1938 году.

[64] Существуют две редакции сонаты (1919 г. и 1921 г.). Первая версия сочинена в июле 1919 года в Нордвейке. Вторая версия вышла в печать в октябре 1921 года во Франкфурте.



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3

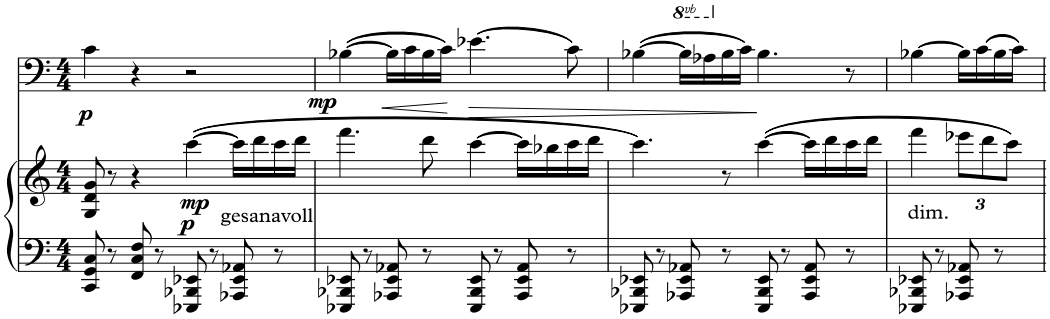
Рисунок 24-б



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3

Ещё один важный интонационный элемент данной части — секунда, которая звучит в начальных интонациях, разработке, где она участвует в создании образов стенания и плача. Обращает на себя внимание средняя часть марша (первый раздел написан в сложной трёхчастной форме с варьированной репризой). Её особенностью является использование композитором тональности *a-moll*[65], хотя все части сонаты не имеют чёткой тональной основы. Середина напоминает размеренный шаг.

Рисунок 25

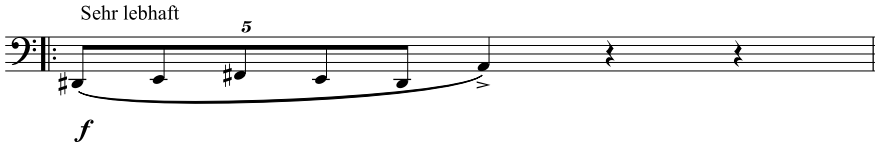


П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 2

[65] В ранних сонатах ещё можно говорить о тональностях, так как полностью идея основного тона Хиндемита сформировалась лишь к 30-м годам XX столетия.

В репризе марша появляется новый мотив:

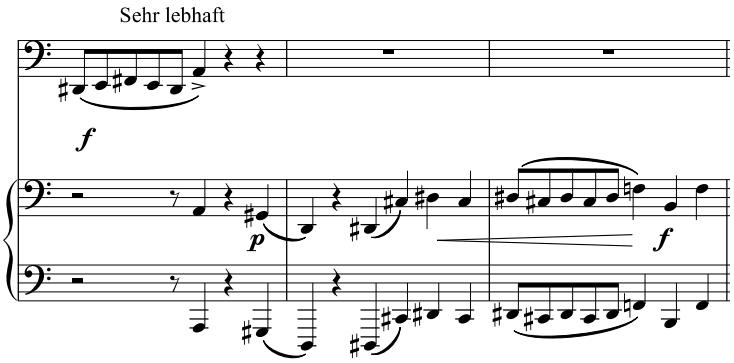
Рисунок 26



Этот мотив энергично используется композитором во втором разделе части — скерцо, особенно в кульминации и коде, обретя мощь *fff*. Он подвергается постоянным ритмическим преобразованиям: 5/8, 4/8, 6/8, 5/16. Мотив главенствует во втором разделе данной части.

Разработка традиционно построена на материале Главной партии, хотя в неё включаются и новые интонации — стенания и плача.

Рисунок 27



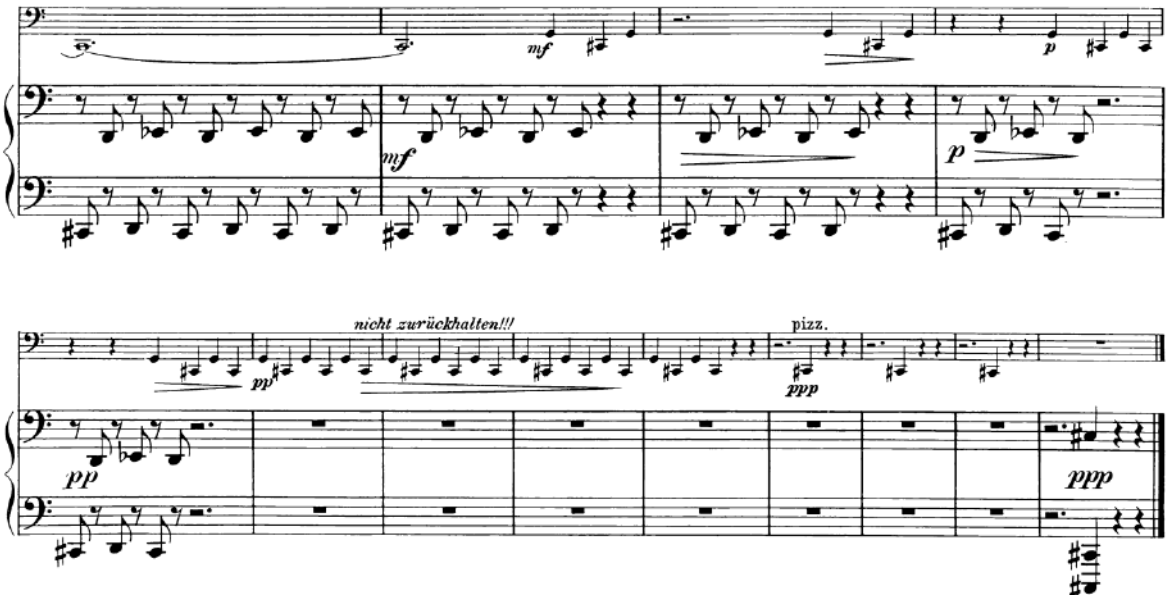
П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Разработка

Оригинальная трактовка цикла проявляется в том, что из одной формы вырастает другая, а именно: из трёхчастной — сонатная (скерцо написано в сонатной форме). Это пример «восходящей модуляции формы»[66]. Главная, Побочная, Заключительная партии и вся экспозиция в целом имеют небольшую протяжённость. Это связано с тем, что второй раздел является частью макроцикла, заключая в себе функции медленной части и финала.

[66] Термин В. Бобровского [20].

Соната завершается гигантским «спадом». Следует отметить, что в ряде сонат Хиндемита окончание имеет характер диминуэндо[67]. В *виолончельной сонате ор. 11 № 3* грандиозное постепенное понижение динамики сопровождается продолжительной нисходящей хроматической гаммой, на выдержанном басу *cis* у виолончели — к нему и спускается гамма. В её партии возобновляется тритон, как напоминание о предыдущей части.

Рисунок 28



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Кода

Хиндемит, взяв за основу классическую традицию, переосмыслил финал. Драматургия цикла складывается таким образом, что всё развитие устремляется к финалу (даже если они медленные[68] или имеют ремарку композитора «Lied» (Песня)[69]. Финалы его сонат развёрнуты, и по своим масштабам, зачастую не уступают симфоническим. В них часто происходит переход от жанровой танцевальной основы к усложнённой форме подачи материала, полифонизации, а в целом — симфонизации.

---

[67] Соната для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), соната для кларнета и фортепиано (1939), соната для трубы и фортепиано (1939), соната для тубы и фортепиано (1955).

[68] Финал сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918).

[69] Финал сонаты для контрабаса и фортепиано (1949), финал сонаты для арфы и фортепиано (1939).

1.2. Одночастные сонаты и свободные композиции

В данном параграфе речь пойдёт об одночастных сонатах и свободных циклических композициях, авторских. Многие композиторы обращались к жанру одночастной сонаты: Ф. Лист, Н. Метнер, А. Скрябин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, П. Хиндемит и др.

Одночастные сонаты Хиндемита, как и первый образец подобной композиции — соната *h-moll* Листа, — представляют собой единую композицию, разделённую на разделы (части), исполняющиеся *attacca*. Примерами могут служить три сонаты[70].

В *альтовой сонате ор. 11 № 4 (1919)*, состоящей из трёх разделов (частей), исполняющихся *attacca*, первый раздел — *Фантазия*, второй — *Тема с вариациями*, третий написан в *сонатной форме*. При этом, как уже отмечалось, соната представляет собой единую композицию, с акцентом на заключительной части. По словам А. С. Сушкова: «композитор стремится избегать “швов” при стыке частей (т. е. переход от одной части к другой осуществляется без цезуры, требующейся для психологической перестройки перед следующей частью), он наложением форм стирает их жанровое различие» [109, *113*].

Соната для тромбона и фортепиано (1941) написана в сонатной форме с зеркальной репризой. Она состоит из четырёх разделов (частей), написанных каждый в своей форме (первый — сонатное *allegro*, второй — вариации и рондо, третий — куплетно-вариационная форма, четвёртый — сонатное *allegro*), в целом же композиция представляет собой сонатную форму *(с зеркальной репризой)*.

В *сонате для английского рожка и фортепиано (1941)* цикл строится по принципу зеркальной композиции, состоящей из шести разделов (частей).

---

[70] Соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), соната для тромбона и фортепиано (1941) и соната для английского рожка и фортепиано (1941).

Композитор не обозначает части, он указывает лишь темп и жанр (*Langsam — Allegro pesante — Moderato — Scherzo, schnell*). Кульминационным выступает четвёртый раздел, представленный жанром лёгкого, жизнерадостного скерцо. Он к тому же является осью зеркальной композиции: следующие разделы звучат в порядке: (*Moderato — Allegro pesante*).

Свободные композиции в камерных сонатах Хиндемита нередко напоминают сюиты с включением различных жанров и темповых обозначений разделов, с нестандартным количеством частей. Такие композиции представляют собой синтез классического и свободно трактованного композитором сонатного цикла[71].

Соната для фагота и фортепиано (1938) состоит из двух крупных частей. При этом вторая часть представлена тремя самостоятельными разделами: *langsam, marsch, pastorale*. *Соната для гобоя и фортепиано (1938)* также двухчастна, где первая часть — сонатное *allegro*, а вторая образует четыре раздела: первый и третий — написаны в жанре сицилианы, а второй и четвёртый — в жанре тарантеллы. *Соната для контрабаса и фортепиано (1949)* состоит из трёх частей, в которой третья часть (как и в предыдущих сонатах) имеет три самостоятельных раздела, исполняющихся непрерывно, первый — тема с вариациями, второй — речитатив, третий — песня «*Lied*». В *сонате для скрипки и фортепиано (1935),* состоящей из двух частей, наблюдается оригинальная свободная трактовка цикла, где обе части написаны в сонатной форме с зеркальной репризой.

Из перечисленных сонатных циклов большая часть представляет собой две крупных части с «циклической» конструкцией второй; при этом особую роль играет зеркальность, которая далее будет подробно проанализирована в третьем параграфе Первой главы.

---

[71] Примерами могут служить соната для фагота и фортепиано (1938), соната для гобоя и фортепиано (1938), соната для контрабаса и фортепиано (1949) и соната для скрипки и фортепиано (1935).

Рассмотрим три сонаты, состоящие из трёх и более частей, исполняющихся непрерывно. В данном случае композитор делает акцент на *одночастную* романтическую композицию и одночастную циклическую композицию, напоминающую сюитный цикл со сквозным развитием.

Соната Хиндемита для *альта и фортепиано ор. 11 № 4 in F* состоит из трёх частей и исполняется *attacca*[72]. Эту сонату, возможно, следовало бы причислить к ряду классических, поскольку она имеет чёткое разделение на части, ясную форму и тематизм, однако *attacca* способствует созданию единой композиции, а также соната имеет программу (сказывается влияние романтиков), проявившуюся в названии, обозначенном композитором, как Соната-фантазия. Как отмечает Л. Ландсдаун: «Первая соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4 — отличный пример одной из “ранних” работ Хиндемита, основанной на позднеромантических моделях» [176, *80*].

Альтовую сонату ор. 11 № 4 Хиндемит начинает медленной, импровизационной первой частью. Вторая часть представляет собой тему и четыре вариации. Далее следует финал *attacca*. Л. Ландсдаун, исследуя в своей диссертации альтовые сонаты Хиндемита, отмечает, что композитор в данном случае «перевернул всё с ног на голову» [176, *84*]. Кроме того, в этой сонате проявилось свойственное композитору стремление к непрерывному токкатному, моторному движению (в вариациях второй и третей частях). Здесь же проявилось и характерное свойство гармонического языка Хиндемита: его пристрастие к кварто-квинтовым созвучиям.

Первая часть сонаты — Фантазия[73]. Она является своеобразным прологом, интродукцией, открывающей цикл. Всё её развитие построено на певучей кантилене; от первого до последнего такта идёт единый мелодический поток.

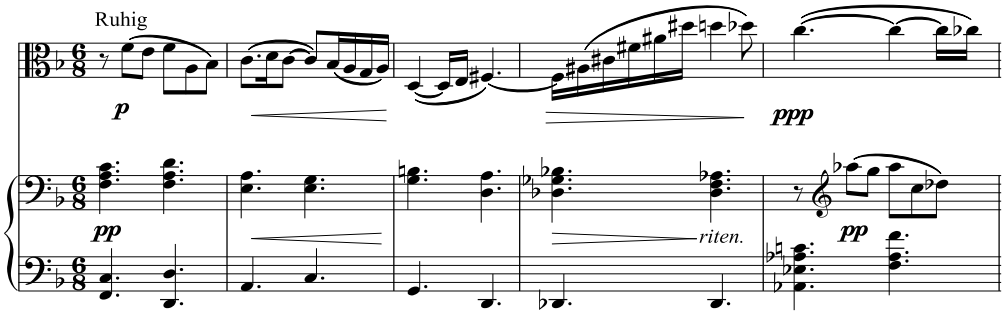
---

[72] Во Франкфурте 2 июня 1919 года состоялся первый открытый авторский концерт Хиндемита, где исполнялись его квартет ор. 10, альтовая и скрипичная сонаты ор. 11.

[73] Композитор использовал фантазию в своей камерно-инструментальной музыке. Она встречается в третьей части сонаты для альта и фортепиано (1939) и во вступительной части виолончельной сонаты ор. 11 № 3 (1921).

Главный акцент сделан на тематизме сонаты. Фортепиано вносит эпическое дополнение (использованы аскетичные хоральные аккорды) к нежной, лирической и задушевной теме альта, которая проводится трижды у струнного инструмента. Жанровым истоком темы является сицилиана — об этом говорит ровное и спокойное «покачивание» в размере 6/8.

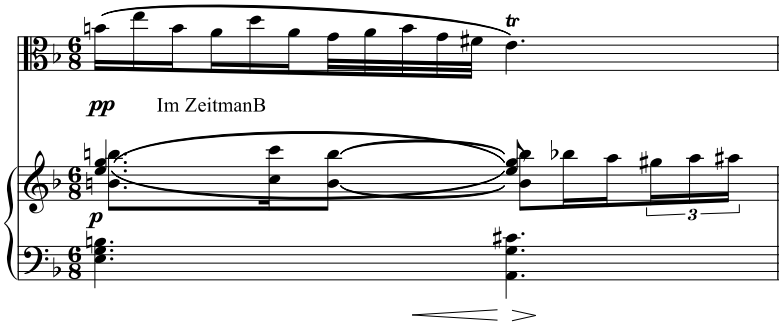
Рисунок 29



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 1

Второе проведение темы проходит в партии фортепиано, в то время как у альта проявляется прозрачно и «бесплотно» звучащий подголосок *(pp)*, основанный на нисходящем хроматическом движении. Сама тема, проводимая в партии фортепиано, видоизменяется, и в процессе её развития рождается новый мелодический элемент — хроматический «мотив кружения» *(см. рисунок 29-а)*, сопровождаемый неустойчивыми гармониями.

Рисунок 29-а



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 №4 (1919). Часть 1. Мотив кружения

Третье проведение темы — следующий этап развития. Лирическое высказывание становится ещё более открытым, завоёвывая новое регистровое и тонально-гармоническое пространство. Тема звучит в высоком

регистре в партии альта, а в фортепианной партии звучат арпеджированные аккорды, напоминающие ниспадающие брызги водопада. «Мотив кружения» здесь становится основой для мощного динамического нарастания. От альта он переходит в партию фортепиано, где звучит в мощном октавном изложении. Краткий средний раздел фантазии основан на том же «мотиве кружения» из основной темы. Так строится кульминация: из преобразований мотива, появившегося в процессе развития основной темы фантазии. Следует отметить, что этот метод «выращивания» кульминации из «промежуточного» материала, но преобразованного в основной, можно встретить в ряде камерных сонат Хиндемита[74].

Три проведения темы фантазии составляют единый поток движения. Важную роль играет тональное движение по малотерцовому ряду: *F* — *As* — *H*, который приводит к — *C*. Фактически это пример хиндемитовской тонально-гармонической системы без ладовой определённости (эта соната известна как «соната *in F*»).

Сам композитор так определяет ладовые качества своей хроматической двенадцатиступенной тональности: «Хроматическая тональность в качестве основы не означает бессмысленную свободу. Всё, что находится в диатонике, по крайней мере, так же хорошо может быть выражено в хроматике, так как диатонические лады содержатся в хроматическом. Преимуществами тональных связей, аккордовых и гармонических отношений мы будем наслаждаться так же, как и раньше, мы только освобождаемся от оков, которые превращали в монотонный чёрно-белый отпечаток всё богатство нашего многокрасочного существования» [168, *63*]. Однако в этой сонате тональная структура вполне ясна, хотя и не вполне традиционна, и более или менее укладывается в рамки диатонической системы. Кроме того, Хиндемит в этой сонате ещё использует ключевые знаки, что указывает на

[74] Соната для альта фортепиано ор. 25 № 4 (1922), соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921).

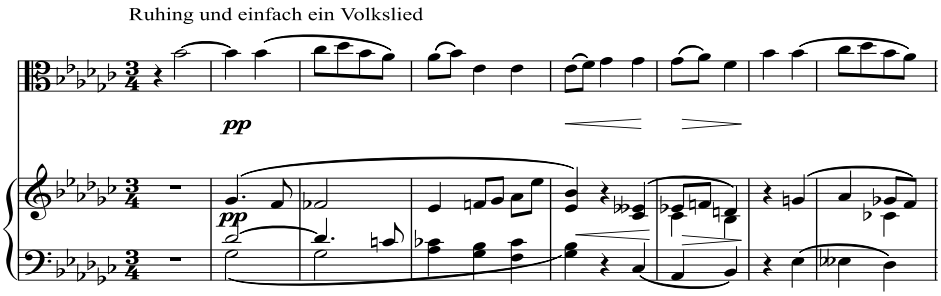
существование центрального «диатонического» ключа, а не просто «тонального центра», как это будет в его более поздних работах.

Следующее в средней части двукратное проведение темы в партии альта отсылает к ярко прослушивающейся тональности *H-dur* — так она звучала в экспозиционной части фантазии. Здесь использованы те же ниспадающие волны пассажей в фортепианной партии, при этом звучание усилено динамическим и темповым нарастанием (*sempre accelerando*), непосредственно вводящим в репризное — кульминационное проведение основной темы в *in F* (в партии фортепиано и альта *fff*). Звучание достигает гимнической восторженности, после чего «сворачивается» в коде. В ней наблюдается характерный эффект «растворения» звучности. Одновременно кода является связкой ко второй части (части соединены педальным тоном *ais* = *b* в партии альта).

Вторая часть сонаты — Тема с вариациями. Вариационные формы композитор весьма часто применяет в своей камерно-инструментальной музыке. Эту традицию он позаимствовал у классиков. Моцарт и Бетховен использовали вариации в сонатных циклах, и, как правило, во вторых частях или финалах. Например, у Моцарта вариации можно встретить в сонатах для скрипки и фортепиано К. 31 *(B-dur)*, К. 305 *(A-dur)*, К. 377 *(F-dur)*, К. 379 *(G-dur)*, К. 481 *(Es-dur)* и К. 547 *(F-dur)*. У Бетховена в сонатах для скрипки и фортепиано № 1 ор. 12 *(D-dur)*, № 6 ор. 30 *(A-dur)*, № 9 ор. 47 *(A-dur)*. У Хиндемита можно назвать финал *альтовой сонаты (1939)*, третью часть *сонаты для контрабаса и фортепиано (1949)* и другие циклы. Вариационный принцип даёт композитору возможность продемонстрировать в полной мере своё художественное мастерство в работе с темой.

Тема вариаций — яркий пример претворения Хиндемитом сферы тематизма народного склада.

Рисунок 30

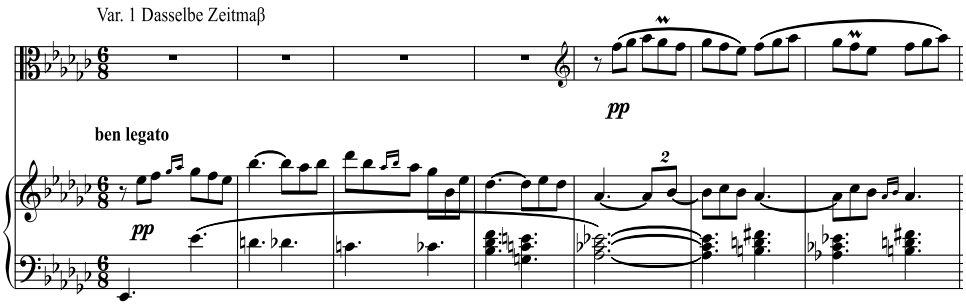


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Тема вариаций

Композитор не цитирует подлинную народную мелодию, это его авторская тема, однако он очень хорошо владеет «фольклорным языком» и пишет собственную мелодию в народном духе (*Ruhig und einfach, wieein Volkslied* — спокойно и просто, как народная песня). Народный характер подчёркивается и ладовой основой темы, которая ясно опирается на пентатонику *es-moll*. Эта мелодия характеризуется нерегулярностью метра (2/4 чередуются с 3/4), напоминая подлинные народные песни. Далее следует цикл из четырёх вариаций, образующих единую линию развития и буквально врывающихся в финал приёмом *attacca*. Хиндемит трактует вариационный цикл не как сюиту из контрастных номеров, но, как и в первой части, в виде единой линии развития исходной темы-образа (в этом можно отметить сходство с листовской трактовкой тематизма сонаты *h-moll).*

Уже первая вариация весьма оригинальна по своей задумке. Фактически это вариация не только на мелодическую тему, но и на нисходящий хроматический ход в басу. Здесь Хиндемит воспроизводит барочную традицию вариаций на *basso ostinato*. Нисходящий хроматический бас — характерная черта жанра пассакалии — возникает не как тема, но как контрапункт к теме, звучащей очень прозрачно у фортепиано (*pianissimo ben legato*).

Рисунок 31

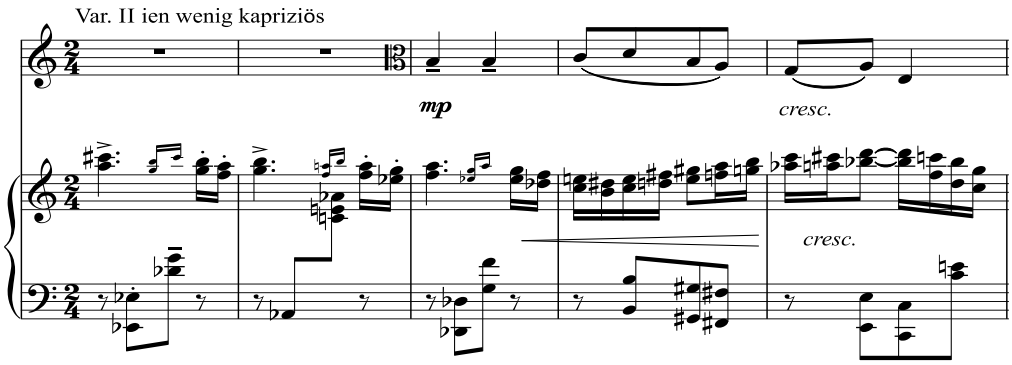


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Первая вариация

Изложение темы представляет собой диалог двух инструментов — начальное сольное, очень искреннее и простое высказывание фортепиано и орнаментальное «кружение» на интонациях темы в ответ у альта.

Реприза — ещё один потрясающий пример полифонического мастерства Хиндемита. Реприза темы представлена каноном в сексту альта и фортепиано, причём альт интонирует её в *fis*, а фортепиано — в исходном *es*. Вторая вариация совершенно иная по характеру.

Рисунок 32



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Вторая вариация

Композитор находит оригинальное композиционное решение — тема в варьированном виде звучит в партии альта, а в партии фортепиано новый хар*а*ктерный образ — бойкий и шутливый народный танец. Это своеобразное каприччио в народном духе; мелодия в партии фортепиано, излагаемая параллельными терциями с форшлагами напоминает специфическую манеру игры народных скрипачей. Остроумно сочетание «дуэта скрипачей» (в нём участвует верхний голос фортепиано) с «не попадающими в такт» басами в партии фортепиано. Такая изобретательная звукоизобразительность создаёт

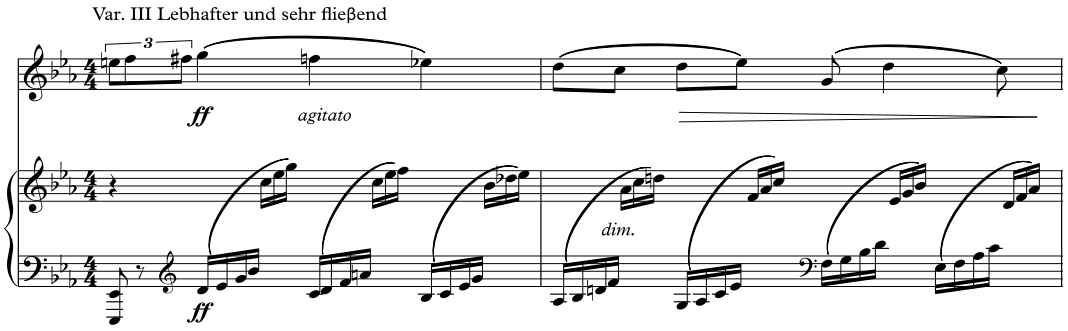
ощущение, что перед нами деревенское трио. Здесь применяется контрапункт темы вариаций, трактованной как *soprano ostinato*, и «дописанных» к нему новых голосов.

Средний раздел темы начинается с канонического проведения темы у альта в — *Cis* и фортепиано в — *A*. В партии фортепиано тема звучит в «хрустальном» верхнем регистре на *pianissimo*, нижний же пласт фортепианной фактуры проводит тему в ритмическом увеличении.

Реприза динамизирована. В конце репризы на том же тематическом материале создаётся мощное динамическое нарастание, непосредственно вводящее в третью вариацию.

Третья вариация — восторженный ноктюрн, удивительный по красоте и вдохновенности.

Рисунок 33



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Третья вариация

В третьей вариации отсутствует варьирование темы как таковое. Ноктюрн не есть вариация на тему, но её новый жанровый вариант. Два проведения темы составляют красочное сопоставление: (*Es — H)*.

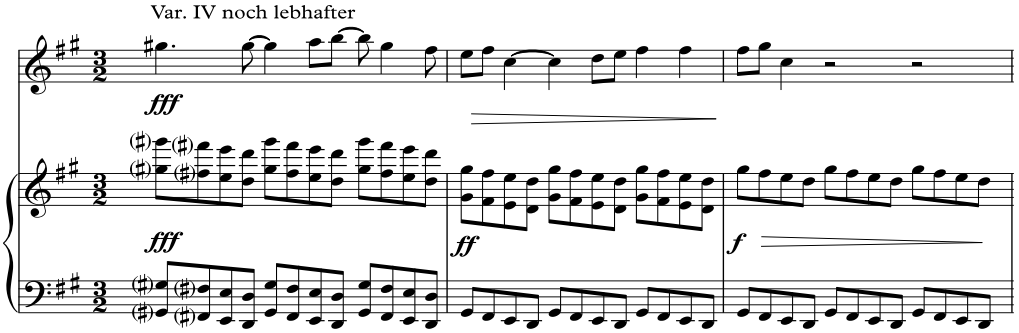
Средний раздел третьей вариации содержит новый интонационный элемент в партии альта, фортепиано излагает восходящие пассажи, на *pianissimo* и без использования педали (ремарка композитора: *ohne Pedal*).

Реприза темы содержит перестановку голосов внутри лирического «дуэта»: основная мелодия интонируется хрустальным тембром фортепиано в верхнем регистре (*Melodie her aus*, то есть «выделяя мелодию»), в то время

как «ответ» звучит у альта в сопровождении хроматически нисходящих трелей фортепиано.

Четвёртая вариация завершает вторую часть сонаты, но не вариационный цикл, рассредоточенный композитором по второму и третьему разделам. Это краткая «вариация-апофеоз», занимающая всего девять тактов и с композиционной точки зрения фактически являющаяся предыктом к финальному разделу.

Рисунок 34

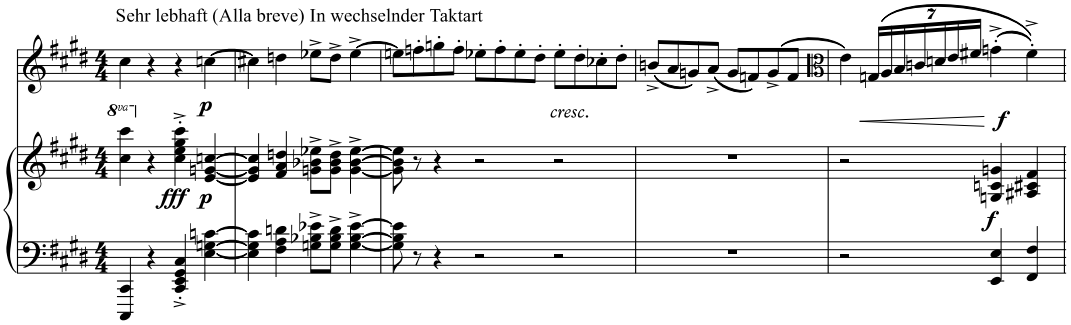


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Четвёртая вар.

Грандиозный финал, продолжающий вариационный цикл второй части, начинается новым материалом, а затем продолжает вариационный цикл второй части. Финал, щедро обогащённый полифоническими приёмами, является подлинно симфоническим.

Главная тема финала основана на активном кратком восходящем мотиве.

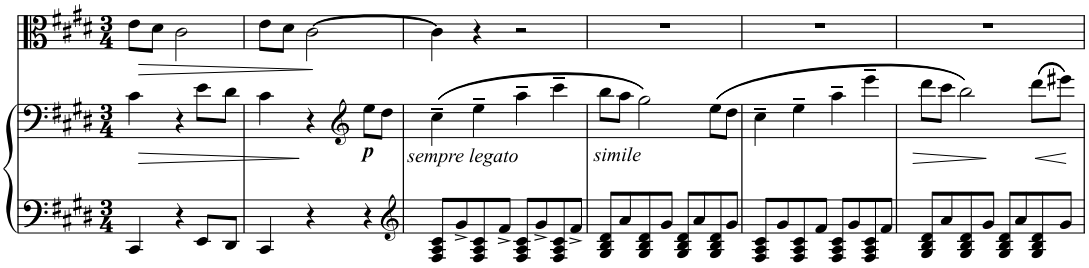
Рисунок 35



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 3

В этой части Хиндемит использует принцип диалога инструментов «тутти — соло». Далее звучит Побочная тема — мягкая колыбельная.

Рисунок 36

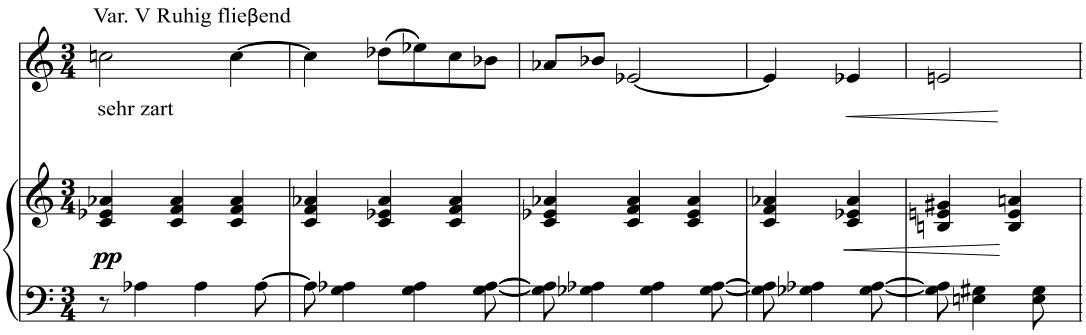


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 3. Побочная партия

Вслед за Побочной темой композитор, словно продолжая вторую часть, представленную четырьмя вариациями, вводит ещё три вариации на тему второй части сонаты.

Пятая вариация имеет подлинно симфонический характер, начинаясь с кроткого лирического образа, продолжающего линию Главной темы предшествующей Фантазии (*pianissimo* с ремаркой композитора *sehr zart*, то есть «очень нежно»).

Рисунок 37



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор.11 № 4 (1919). Часть 3. Пятая вар.

Шестая вариация цикла — трёхголосное фугато. Оригинальна тема фугато, сочетает основной мотив темы вариаций с интонацией из первой вариации цикла. Эта излюбленная композитором форма здесь имеет оригинальную трактовку. В этом фугато автор призывает музыкантов «исполнять со странной неуклюжестью». Фугато, которое композитор помещает на место шестой вариации в цикле, трактовано автором

чрезвычайно своеобразно, с тонким юмором, воплощённым благодаря великолепному полифоническому мастерству композитора. Хиндемит применяет перестановки в сложном контрапункте, несколько удержанных противосложений, стреттную технику.

Отдельно следует отметить множественность интонационных истоков материала фугато — здесь присутствует не только основная тема вариационного цикла, но и «мотив кружения», впервые появившийся в первой вариации, и основной мотив главной темы в своём «мягком», орнаментальном варианте[75].

Включение вариационного цикла в сонатный придаёт данной композиции определённое сходство с 1-й и 2-й фортепианными сонатами Брамса[76]. Данный принцип способствует целостности всего цикла и в каком-то смысле его симфонизации.

Следующий раздел — грандиозная реприза всей экспозиционной части финала. Здесь органично переплетаются две композиционные основы — сонатная форма и вариационный цикл. В контексте сонатной формы, в которой написан финал, фугато представляло собой разработку. В контексте же сквозного (начавшегося ещё во второй части) вариационного цикла любопытна своеобразная «рифма» тонов — проведение Главной и Побочной тем финала вариационного цикла — в *in es*. Так же и заканчивается соната. Удивительное качество этой монументальной репризы — точная, почти буквальная транспозиция экспозиционного материала *cis* в *es* — основной тон вариационного цикла.

Таким образом, взаимодействие двух композиционных принципов — сонатной формы и вариационного цикла имеет не внешне схематичный характер, а глубокое внутреннее основание. Вторая и третья части сонаты образуют многочастную композицию с сочетанием сонатной формы и формы вариаций, в то время как первая часть — Фантазия — выступает в роли

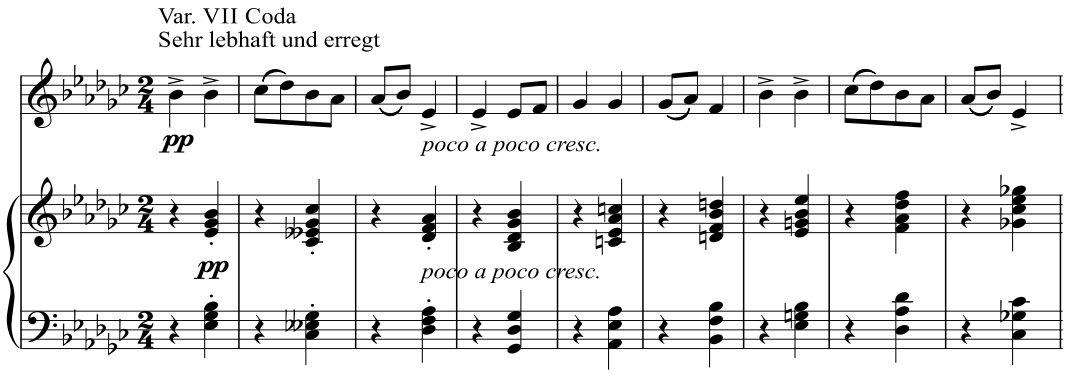
---

[75] Более подробно фугато из альтовой сонаты будет разобрано во Второй главе.
[76] О взаимодействии сонатной и вариационной форм у Брамса писал В. Протопопов [98].

вступления, интродукции к этому сонатно-вариацинно-симфоническому циклу.

Кода сонаты обозначена композитором как седьмая вариация всего цикла.

Рисунок 38



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 3. Кода

В коде можно выделить несколько разделов. Первый представляет собой мощную динамическую волну нарастания (авторское обозначение — *Sehr lebhaft und erregt*, то есть «весьма живо и возбуждённо»).

Второй раздел коды — неистовый апофеоз предшествовавшего развития (*Wild*, то есть «дико»). Стремительный бег триольных фигураций на *fff* перемещается в партию фортепиано, в то время как альт интонирует новую тему в *in es*, так же на *fff* (она ведёт свои интонационные истоки от главной темы вариаций и является её очередным вариантом или «вариацией в вариации»).

Третий и последний раздел коды — жанровый. Это бурная народная пляска, завершающаяся мощным звучанием унисона альта и фортепиано.

Сонату для альта и фортепиано ор. 11 № 4 Хиндемит представляет, с одной стороны, как традиционную (трёхчастную) сонатную композицию (с чётким разделением на части, ясную форму, тематизм), с другой стороны — авторским решением является использование приёма *attacca* (как в одночастных сонатах у романтиков) между частями, благодаря чему сохраняется идея одночастности и циклической формы. Кроме того, вторую

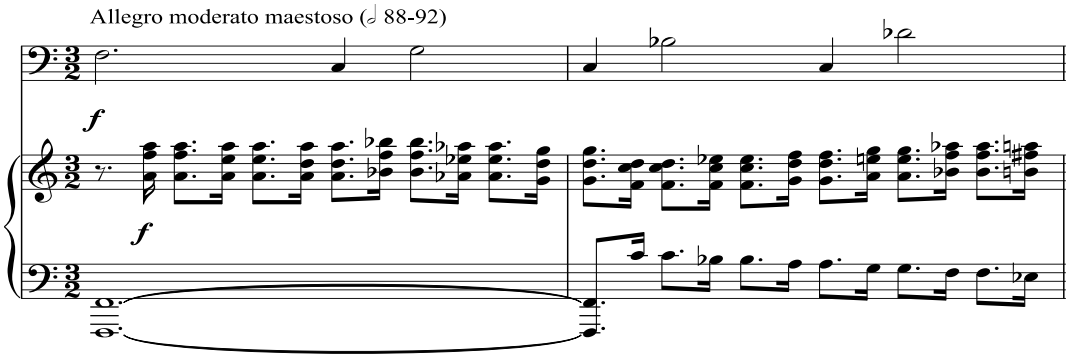
и третью часть можно рассмотреть, как отдельную единую композицию с чертами сонаты и вариаций, в то время как фантазия в таком контексте выглядит своеобразной прелюдией, интродукцией к этой сонате-симфонии, что также подчёркивает его причастность к одночастным романтическим композициям.

Соната для альта и фортепиано Хиндемита — произведение подлинно симфонического размаха, наполненное ярким и запоминающимся тематизмом, и демонстрирующее огромное мастерство автора в области вариационной и полифонической техники.

В сонате для тромбона и фортепиано (1941) наблюдается единая, монолитная композиция (разделённая темповыми обозначениями). Соната также могла бы представлять собой классический тип четырёхчастного цикла, но композитор «устраняет перерывы между частями», создавая единую композицию. Музыкальный язык сонаты также, бесспорно, хиндемитовский, но в нём можно определить «следы» романтизма.

Первая часть (Allegro moderato maestoso) — монументальное, сонатное *allegro.* Хиндемит в Главной партии применяет единовременный тематический контраст — принцип, повторяющийся в разных частях сонаты — в партии тромбона звучит мелодия декламационного характера, в фортепианной партии ярко выражена аккордово-токкатная фактура в пунктирном ритме — ритме «ск*а*чки» (аккордовая фактура и характер звучания проявятся в третьей части цикла). Побочная партия контрастна Главной. Композитор противопоставляет динамичную Главную партию достаточно спокойной, звучащей в динамике *mf* Побочной партии.

Рисунок 39



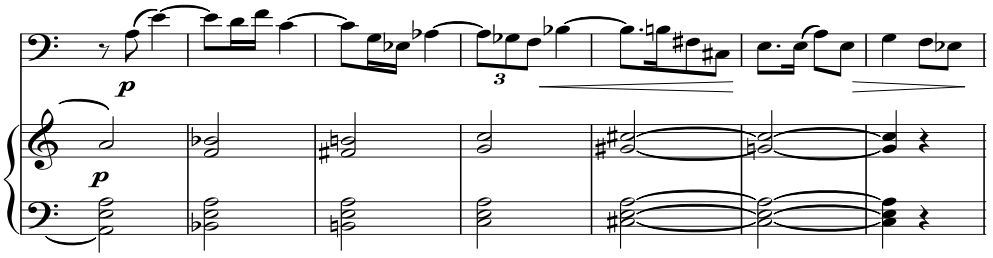
П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 1. Главная партия

Отметим, что в репризе первой части отсутствует проведение Побочной партии (она прозвучит лишь в финале, тем самым образуя зеркальную репризу всей сонаты). Вместо неё возвращается Главная тема, которая в данном случае осуществляет переход ко второй части *Allegretto grazioso*, исполняющейся *attacca.*

Что касается тональной сферы, то в сонате Хиндемит применяет расширенную тональность: «расширенная тональность, которую он считал “продолжением классической гармонической тональности, сочетается с реализацией и соответствующего ей интервального ряда, строящегося по степени накопления диссонантности” [165, *225*]. Третий — аккордовый — ряд П. Хиндемита представлен в фортепианной партии сонаты, где вертикали вырастают на основе близости или отдалённости от первых (консонантных) обертонов гармонического спектра. Эти три ряда — тоновый (мелодический), интервальный и аккордовый — со свойственной Хиндемиту педантичностью и представлены в языковой организации сонаты, во всех её мелодических темах и фактурно-гармонических комплексах» [40, *22*].

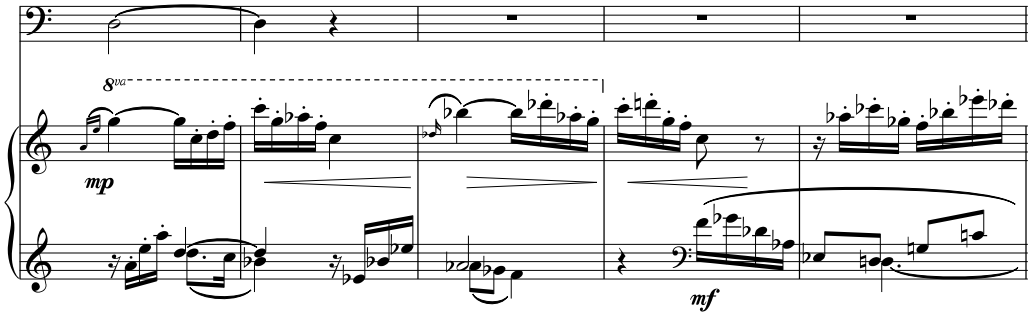
Вторая часть композиционно представляет собой сочетание двух формообразующих процессов: вариации и рондо. Характерной чертой является то, что Хиндемит чётко распределяет функции инструментов: тема рефрена, повторяющаяся четыре раза с некоторыми изменениями, поручена тромбону, в партии фортепиано звучат эпизоды с использованием фигурационно-вариационной фактуры.

Рисунок 40



П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 2. Тема рефрена

Рисунок 41



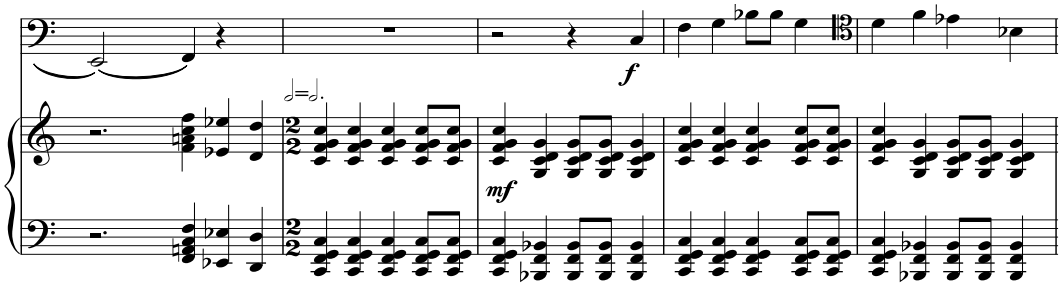
П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 2. Эпизод

Каждый инструмент воплощает свой образный мир: тромбон исполняет тему эпически-повествовательного характера, она звучит однообразно и монотонно; у фортепиано — изобразительная функция сказочно-фантастическая. Разнообразие и стабильность определяют сложное сочетание образов в едином пространстве (вновь обнаруживается принцип единовременного контраста). Замирающая реплика на *pp* фортепиано связывает вторую часть с третьей.

Третья часть имеет программный подзаголовок *«Lieddes Roufbolds»* (переводится с немецкого как «Песня хулигана»)[77], начинается темой, по характеру напоминающей марш из первой части сонаты. Тема варьируется и приводит к кульминации в высоких регистрах инструментов. Далее следует вторая, непосредственно «тема Хулигана». По словам А. С. Дубки «тема изложена в форме двенадцатитактового блюзового “квадрата”» [40, *25*].

Рисунок 42

[77] Подобное можем встретить у И. Брамса (использование песен в камерной музыке). Тем самым Хиндемит продолжает романтическую традицию.



П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 1. Тема Хулигана

Хиндемит варьирует данную тему, как и предыдущую (вариантное изложение тем заменяет разработку). Форму этой части можно трактовать как куплетно-вариационную. Куплет состоит из четырёх разделов (строф). Строение первого куплета: A, B, C, D (каждой строфе соответствует определённое количество тактов: 7, 8, 16, 20). Второй куплет варьирован: A_1, B_1, C_1, D_1, но количество тактов остаётся неизменным (7, 8, 16, 20).

Схема 3

строфы a b c d	строфы $a_1b_1c_1d_1$
7, 8, 16, 20 кол-во тактов	7, 8, 16, 20 кол-во тактов

Четвёртая часть (*Allegro moderato maestoso*), связана с третьей частью выдержанным педальным звуком — *F* — у фортепиано, из которого вырастает Побочная партия, не прозвучавшая в репризе первой части. Она звучит сначала у фортепиано на *pp*. Развивается путём мотивного дробления, имитационно перемещаясь из голоса в голос; постепенно возрастает количество голосов, и на *crescendo* вступает тромбон этой же партией. После неё у тромбона звучит Главная партия первой части (зеркальная реприза в масштабах цикла) в первоначальной тональности, с мощным аккордовым обрамлением у фортепиано.

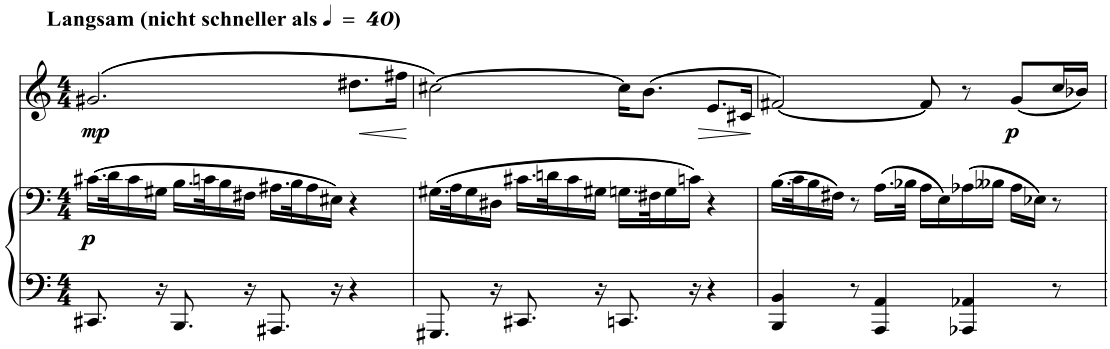
В *сонате для тромбона и фортепиано (1941),* как и в предыдущей сонате, Хиндемит демонстрирует, с одной стороны, традиционную (четырёхчастную) сонатную композицию, с другой стороны — использование приёма *attacca* между частями, благодаря чему сохраняется

идея одночастности и циклической формы. Кроме того, композитор обращается к принципам зеркальной симметрии в масштабах крупного цикла.

Соната для английского рожка и фортепиано (1941) состоит из шести частей. Она приближается к сюите, т. к. ряд частей обладает ярко выраженным жанровым колоритом. В ней также наблюдается единая композиция (разделённая темпами). Хиндемит не указывает части, он лишь пишет обозначение темпа или жанра, и поэтому цикл определяется нами как одночастная композиция с чертами цикличности.

Первая часть написана в медленном темпе (*Langsam*), в жанре хабанеры: у фортепиано ярко выраженный пунктирный ритм, создающий испанский колорит, в то время как у английского рожка преобладают напевные интонации. Подобный тип единовременного контраста также подчёркивает национальный характер звучания. В цикле эта часть выполняет роль вступления (как и первая часть в *альтовой сонате ор. 11 № 4*).

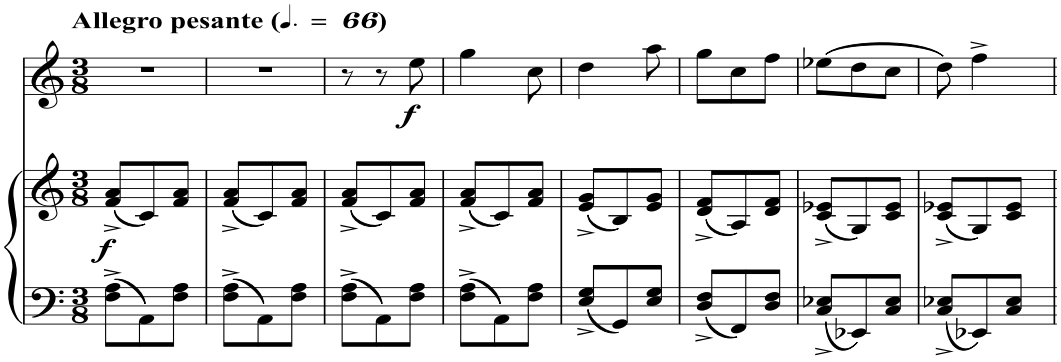
Рисунок 43



П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Первый раздел

Вторая часть, написанная в трёхчастной форме, в темпе *allegro pesante*, представлена жанром моторного, несколько тяжеловесного скерцо (эффект тяжеловесности создаётся за счёт акцентов на терциях в партии фортепиано), звучащего на едином дыхании.

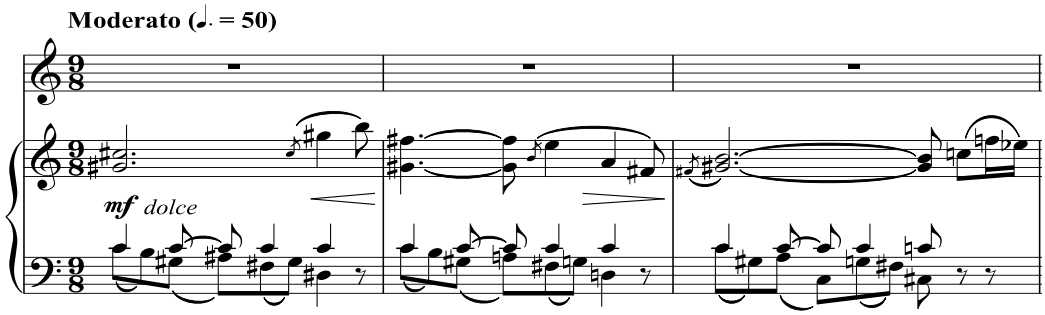
Рисунок 44



П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Второй раздел

В *третьей части Moderato* главный тематический материал представлен в партии фортепиано, солист же выполняет аккомпанирующую роль.

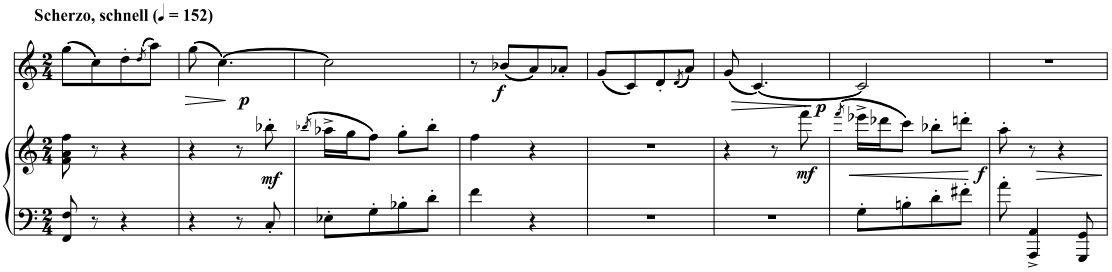
Рисунок 45



П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Третий раздел

Центральным эпизодом в цикле является *четвёртая часть*, в жанре радостного и лёгкого скерцо.

Рисунок 46



П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Четвёртый раздел

Вслед за центральным эпизодом все части следуют в зеркальном порядке: *Moderato*, а затем *Allegro pesante*.

В *сонате для английского рожка и фортепиано (1941)* Хиндемит применяет, с одной стороны, шестичастную циклическую композицию, с другой стороны — авторским решением вновь является использование приёма *attacca* между частями. Помимо этого, можно наблюдать принципы зеркальной симметрии в масштабах крупного цикла (как и в *сонате для тромбона и фортепиано (1941)*, что также объединяет цикл и подчёркивает его принадлежность к одночастным (циклическим) композициям.

Свободные авторские композиции заключают в себе комбинацию одночастности и цикличности, в которой сохраняются обе тенденции, представляющие собой, с одной стороны, классическое сонатное *allegro* (в первой части) или простую трёхчастную форму; а с другой стороны — свободно трактованный сонатный цикл, в котором вторая или третья части состоят из нескольких разделов, исполняющихся непрерывно.

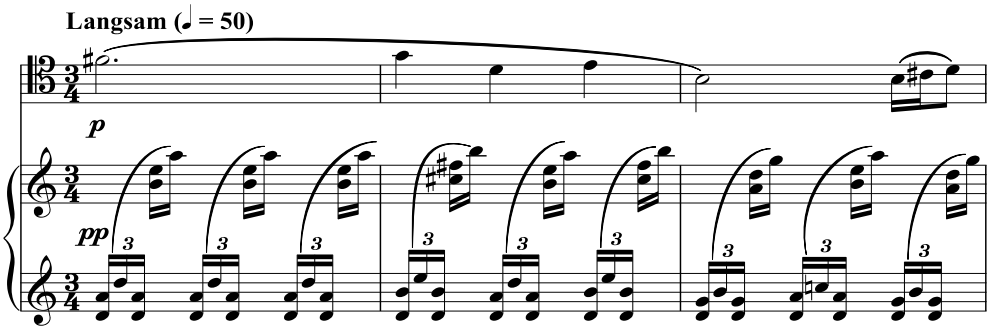
Рассмотрим четыре сонаты подобного типа, уделив внимание композиционным решениям Хиндемита.

В *сонате для фагота и фортепиано (1938)* две части, причём вторая часть имеет три раздела, исполняющихся непрерывно, каждый со своей яркой жанровой характеристикой.

Первая часть представляет собой трёхчастную репризную форму, с небольшой кодой. В сонате отсутствует сонатное *allegro* в первой части. Главная тема — кантиленная, с присущей ей плавностью и мечтательностью. Она опирается на танец, напоминающий лендлер. Основная тема поочередно звучит у фагота, затем у фортепиано.

Вторая часть состоит из трёх разделов, исполняющихся *attacca*. *Первый* — медленный, красочный и колоритный, напоминающий импрессионистскую зарисовку. Фагот в данном случае выступает с изысканной кантиленой, а фортепиано выполняет аккомпанирующую роль, окутывая мелодию красочными гармониями.

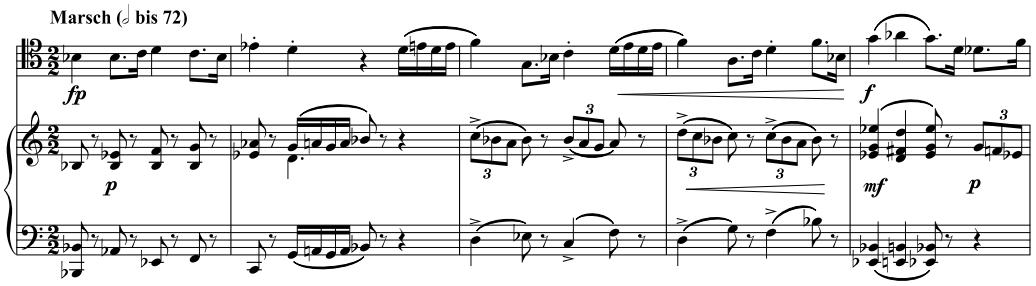
Рисунок 47



П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Вторая часть. Первый раздел

Второй раздел — марш, в скерцозном духе, написанный в трёхчастной форме с трио.

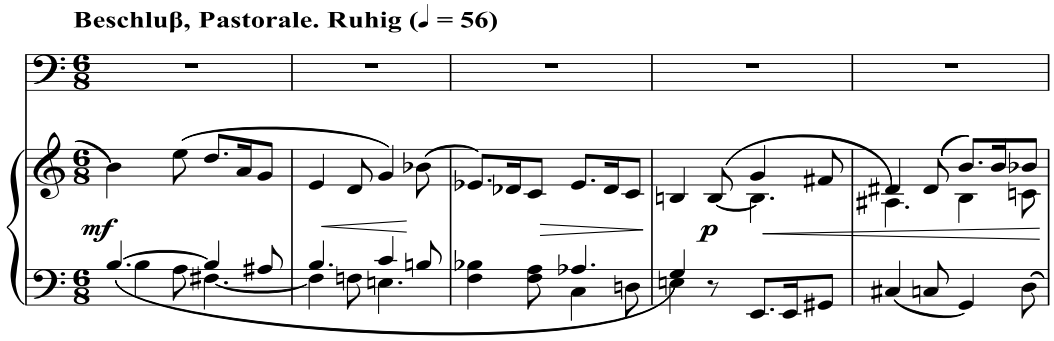
Рисунок 48



П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Вторая часть. Второй раздел

Третий раздел представлен жанром пасторали, на что указывает ремарка Хиндемита. Плавным мелодическим движением она напоминает главную тему первой части.

Рисунок 49



П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Вторая часть. Третий раздел

В заключении ясно определяется тональный центр сонаты — *in b*, тяготеющий к минору. Соната завершится *b-moll'*ным трезвучием.

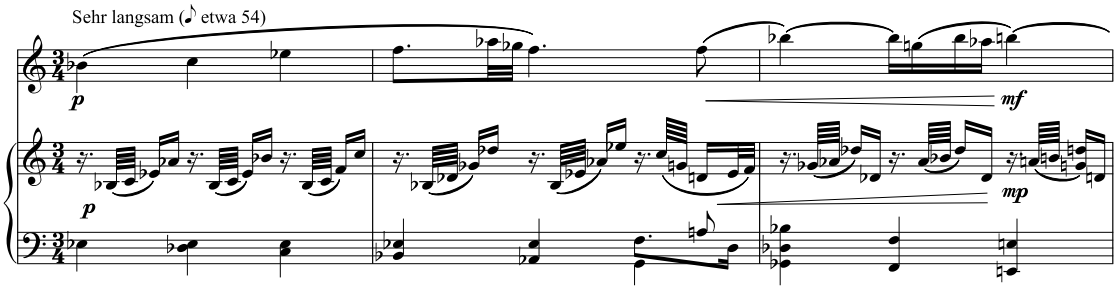
В *сонате для фагота и фортепиано (1938)* Хиндемит вновь применяет, с одной стороны, классическую (двухчастную) композицию, с другой стороны — авторским решением является использование приёма *attacca* (в финале) между разделами, благодаря чему сохраняется идея единой композиции и циклической формы во второй части.

В *сонате для гобоя и фортепиано (1938)* цикл также состоит из двух частей, как и в сонате для фагота. *Первая часть* — сонатное *allegro* — опирается на песенно-танцевальный колорит. Её Главная и Побочная партии имеют песенно-танцевальные истоки. М. А. Долгова проводит аналогию Главной партии с ариеттой Елены из оперы «Туда и обратно» Хиндемита: «Примечательно прямое, почти цитатное сходство фиоритур темы гобойной сонаты и ариетты Елены» [39, *45*].

Вторая часть представляет собой сюитный цикл, состоящий из четырёх жанровых разделов в контрастных темпах (медленно (*Sehr langsam*) — быстро (*Lebhaft*), медленно (*Sehr langsam, wie zuerst*) — быстро (*Wieder lebhaft*)).

Первый раздел — медленное повествование в импрессионистских тонах, о чём свидетельствует красочная гармония. В процессе развития композитор акцентирует внимание на полифонической фактуре и пунктирном ритме.

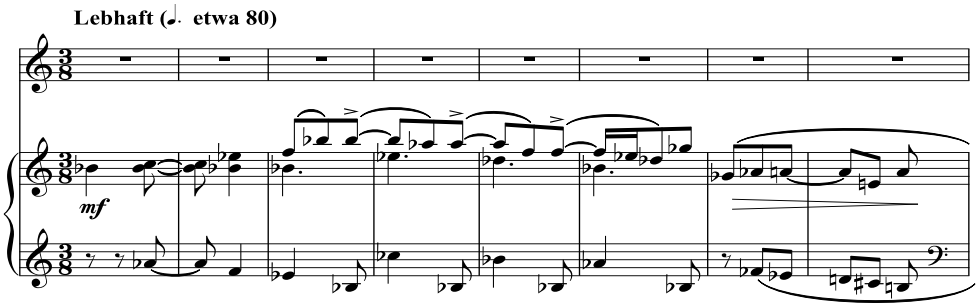
Рисунок 50



П. Хиндемит. Соната для гобоя и фортепиано (1938). Тема. Часть 2. Первый раздел

Второй раздел скерцозного типа с синкопами на третью долю, напоминающий жанр скерцо-тарантеллы.

Рисунок 51



П. Хиндемит. Соната для гобоя и фортепиано (1938). Тема. Часть 2. Второй раздел

Обращает на себя внимание определённая «рифмованность» разделов: первый и третий — медленные; второй и четвёртый — быстрые, написанные в жанре тарантеллы.

В *сонате для гобоя и фортепиано (1938)* Хиндемита присутствует классическая (двухчастная) композиция, в сочетании с приёмом *attacca* в финале между разделами (как в сонате для фагота), благодаря чему сохраняется идея единой композиции и циклической формы во второй части.

Соната для скрипки и фортепиано (1935) классична и состоит из двух частей. Однако нам видится оригинальное авторское решение в применении сонатной формы с зеркальной репризой в обеих частях, а также в использовании одной образной сферы (светлой лирики) как сквозного развития во всей сонате. В связи с этим её также можно отнести к свободным авторским композициям.

В скрипичной сонате Хиндемита первая часть лирическая, написанная в форме сонатного *allegro*[78]. Вторая часть также как и первая представляет собой сонатную форму с зеркальной репризой.

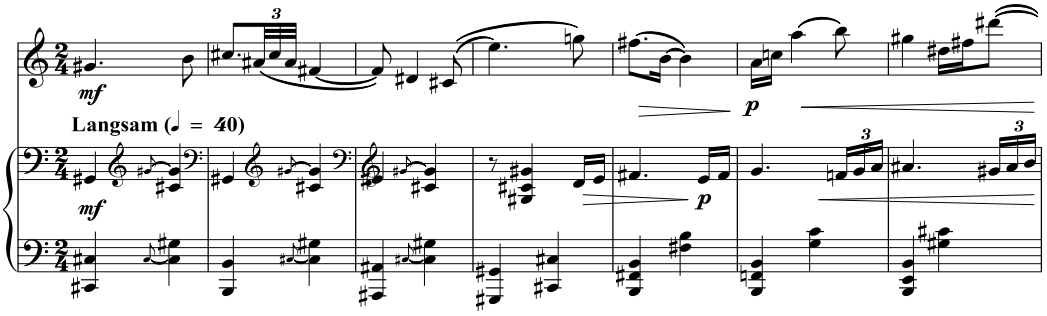
В Главной партии *второй части* композитор делает акцент на диалоге двух инструментов, словно «перехватывающих» интонации друг у друга[79]. Тема достаточно сурова: скрипка звучит на фоне октавно-квинтовых гармоний в партии фортепиано, что напоминает отзвуки колокола, в то время

[78] Первая часть сонаты для скрипки (1935) была подробно рассмотрена в первом параграфе данной главы.

[79] Вопрос, посвящённый диалогу инструментов подробно будет рассмотрен в Третьей главе.

как ему контрастирует причудливый ритмический рисунок в мелодии скрипки.

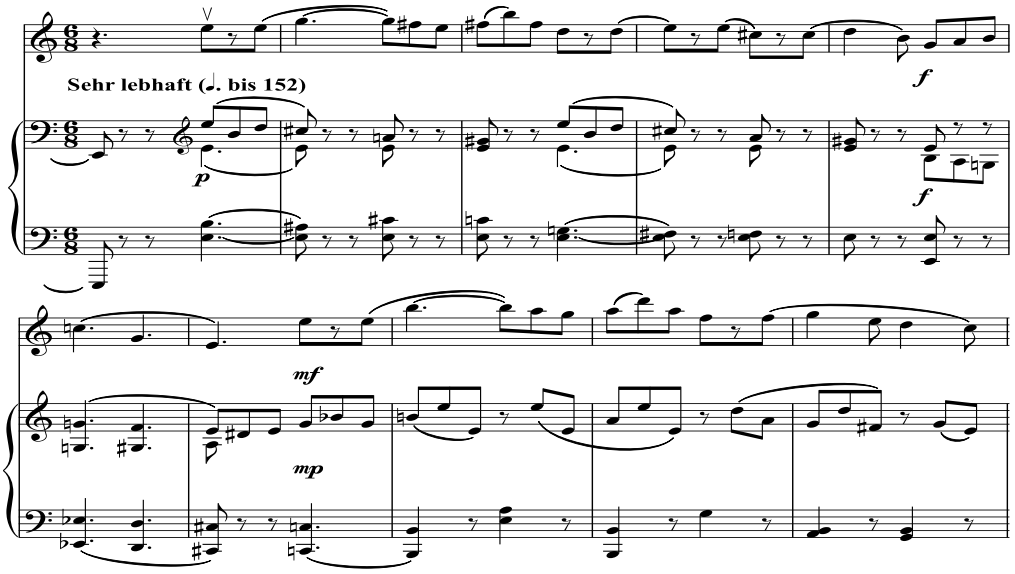
Рисунок 52



П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Часть 2. Главная тема

Побочная партия имеет простую трёхчастную форму, с авторской ремаркой «*Sehr lebhaft*» (Очень оживлённо).

Рисунок 53



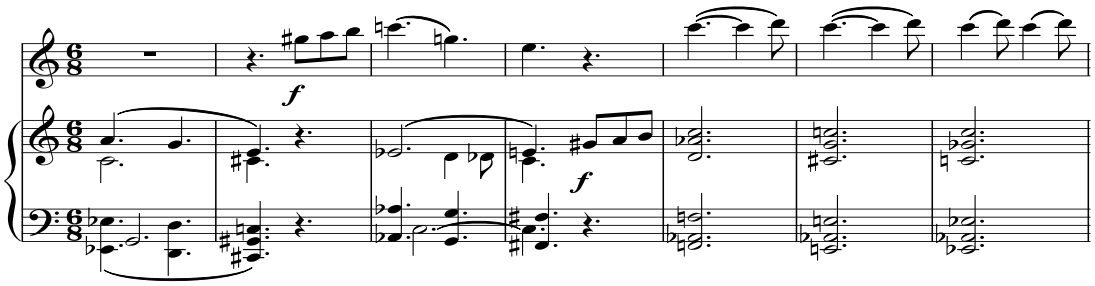
П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Часть 2. Побочная тема

Тема написана в жанре токкаты. В данном случае наблюдается композиционно-смысловая перестановка медленной, трагичной Главной партии и подвижной Побочной (чаще встречается обратная картина, как в *скрипичной сонате ор. 11 № 1,* где яркая, стремительная и подвижная Главная партия сменяется спокойной, лирической Побочной — классическая функциональность).

В развитии темы нередко обретают вариантный облик. К примеру, композитор дважды проводит Главную тему в партии скрипки, причём во втором проведении вместо начального хода на терцию применяется ход на квинту (*см. рисунок 53*). Данный принцип характерен для композиторской работы с тематизмом.

Обращает на себя внимание секундовый мотив, который лежит в основе разработки *(рисунки 53-а и 53-б).*

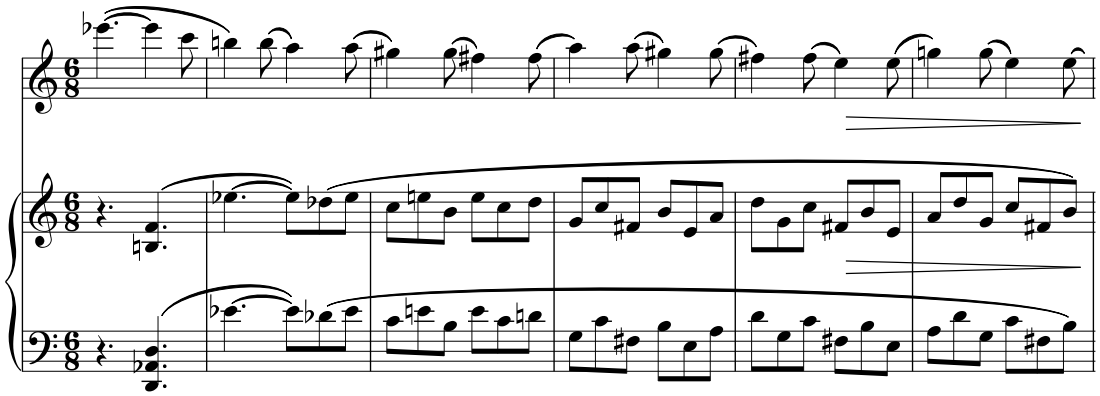
Рисунок 53-а



П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Начало разработки

В дальнейшем развитии секундовый мотив звучит у скрипки на фоне взволнованных триольных пассажей у фортепиано. Динамизация в разработке осуществляется за счёт триольных фигураций, чередующихся в партиях обоих инструментов.

Рисунок 53-б



П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Часть 2. Триоли

Реприза зеркальная: сначала вступает тема Побочной партии в *in C*, затем Главная. Вторая часть завершается кодой, построенной на

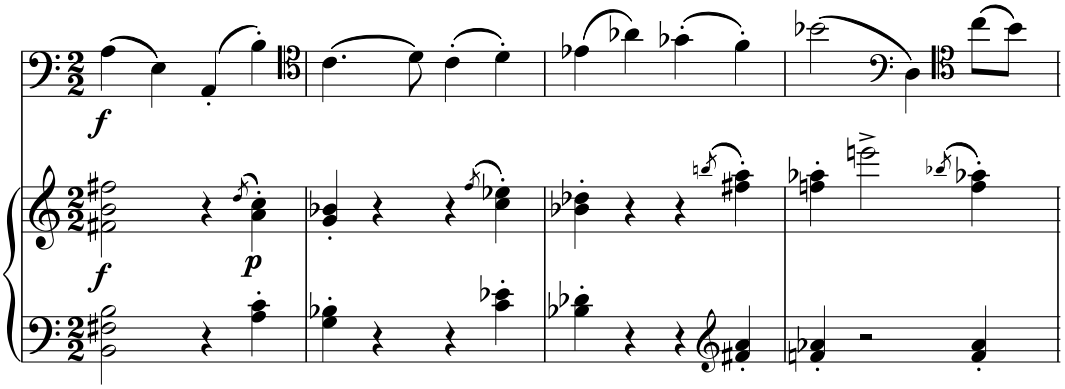
тематическом материале Побочной партии. Этот раздел воспринимается как светлый, жизнеутверждающий итог развития. В конце сонаты звучит *E-dur'*ное трезвучие. Как пишут И. В. Нестеренко, О. Н. Житникова: «Концепция части могла бы быть определена как “борьба и просветление”» [93, *91*].

В *сонате для скрипки и фортепиано (1935)* Хиндемит применяет, с одной стороны, классическую (двухчастную) композицию с использованием формы сонатного *allegro* в обеих частях, с другой — композитор обращается к принципам зеркальной симметрии в масштабах части. Соната сочетает в себе классические принципы с принципами авторской цикличности.

Соната для контрабаса и фортепиано (1949) представляет собой цикл, состоящий из трёх частей. Её также можно отнести к свободным авторским композициям за счёт нестандартного решения композиции третьей части. Обращает на себя внимание необычная трактовка контрабаса: инструмент предстаёт как напевный, почти не уступающий в этом качестве виолончели.

Первая часть написана в форме рондо. Образы инструментов контрастны. Контрабас звучит достаточно мрачно, но напевно, чего нельзя сказать о фортепиано. На протяжении всей части композитор противопоставляет «поющему» контрабасу сплошное сухое *staccato* в фортепианной партии. В ритмической сфере: постоянная смена размера с 2/2 на 3/2.

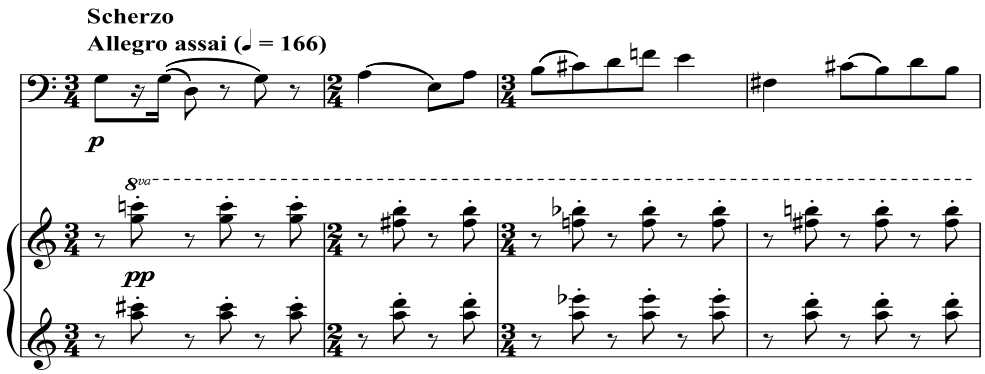
Рисунок 54



П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Часть 1. Главная тема

Вторая часть — яркое скерцо в трёхчастной форме. Достаточно жёсткое и колкое.

Рисунок 55

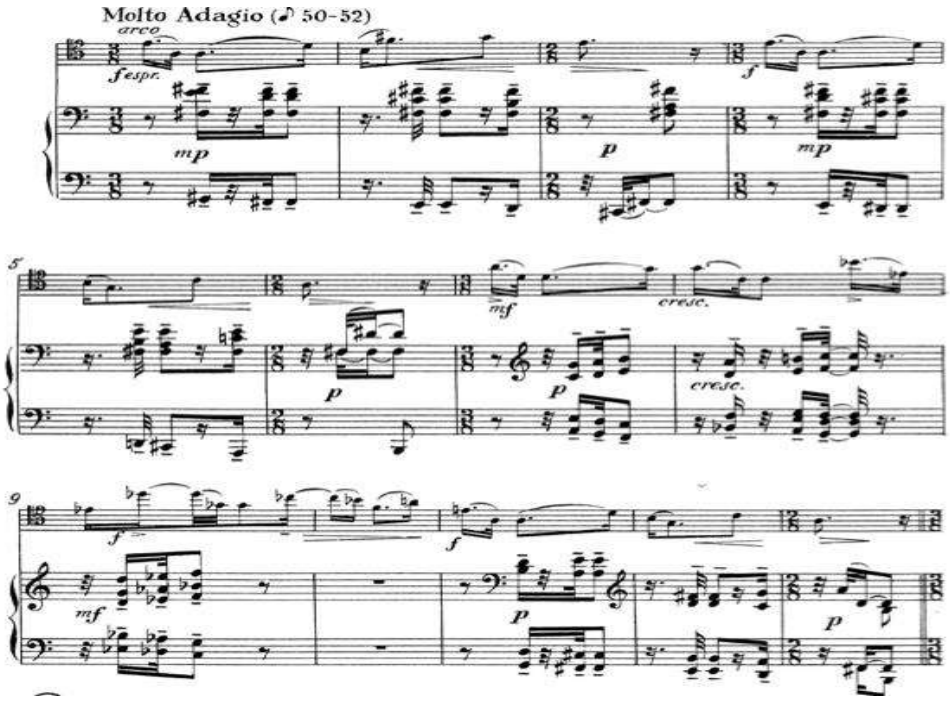


П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Часть 2. Скерцо

Особый интерес вызывает третья часть, которая представляет собой единую, непрерывную композицию, где первый раздел — тема с вариациями, второй — речитатив, третий — песня «*Lied*».

Первый раздел финала начинается экспрессивной темой, состоящей из 13 тактов.

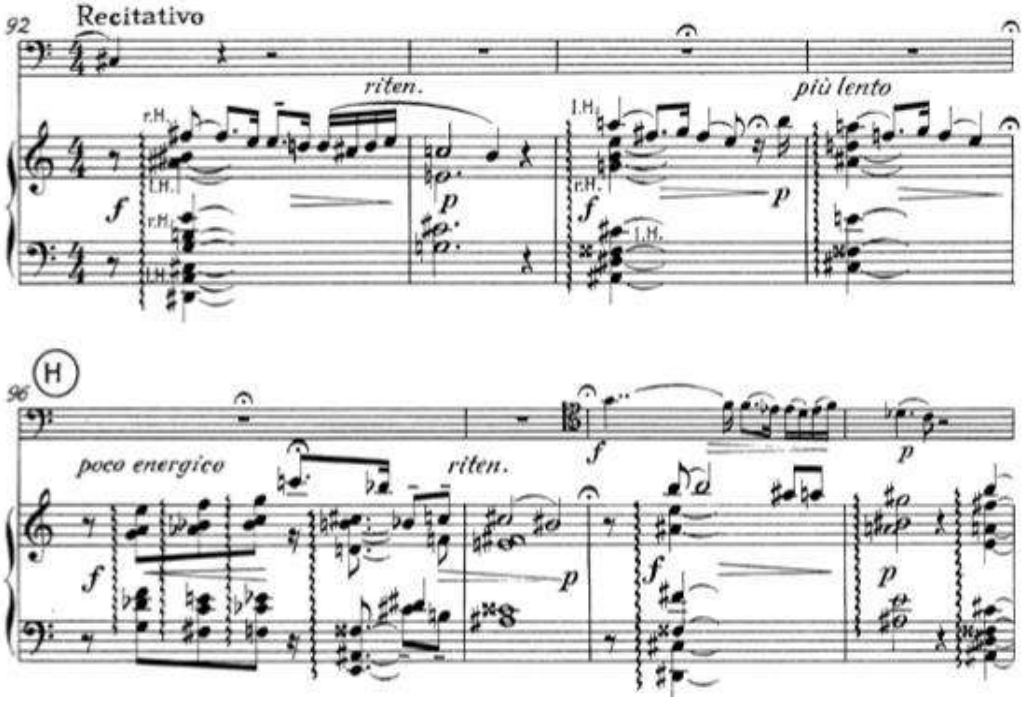
Рисунок 56



П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Тема. Часть 3

Хиндемит обращается к принципу зеркальной симметрии в самой теме (3+7+3). Каждая следующая вариация строится аналогичным образом, т. е. состоит из 13 тактов той же структуры (3–7–3) с постепенным усложнением и измельчением фактуры, как в классических орнаментальных вариациях. Следующий раздел — речитатив импровизационного типа, со свободным диалогом двух инструментов. В данном случае композитор соединяет элементы разных стилей: экспрессионизм (выражается в красочно-причудливых гармониях фортепиано) и барокко (характерна импровизационность).

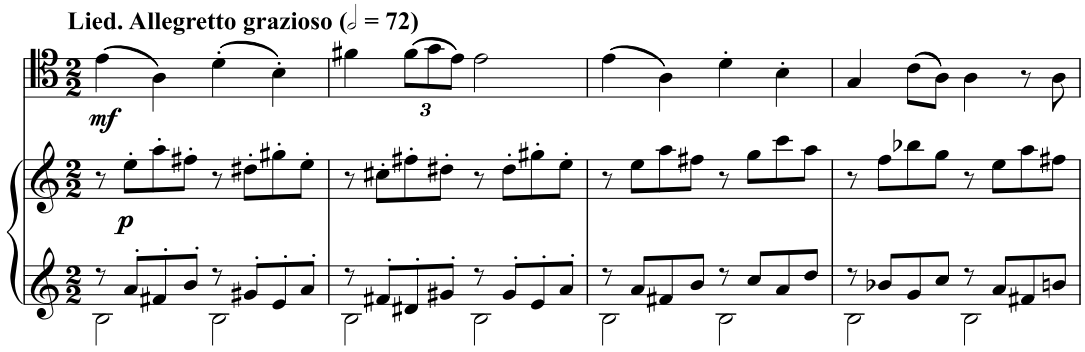
Рисунок 57



П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Речитатив. Часть 3

Заканчивается финал песней «*Lied*». Теме характерен трогательный, песенно-плясовой напев, который завершает сонату и выступает как «символ объективного начала, символ самой жизни с её исцеляющей радостью движения» [77, *271–272*].

Рисунок 58



П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Песня. Часть 3

Отметим, что песней *«Lied»* заканчивается не только *контрабасовая соната*, но и *соната для арфы (1939)* Хиндемита.

В *сонате для контрабаса и фортепиано (1949)*, как и в предыдущих сонатах, Хиндемит использует традиционную сонатную композицию. Авторским решением, является использование приема *attacca* в финале между тремя разделами, благодаря чему сохраняется идея единой циклической композиции в отдельной части. Кроме того, композитор обращается к принципам зеркальной симметрии в масштабах структуры темы, а также в вариациях.

Ещё раз подчеркнём, что большинство камерных сонат Хиндемита представляют собой *классический* трёх-четырёхчастный цикл[80]. *Одночастная композиция* мыслится как циклическая композиция со сквозным развитием, в котором все разделы следуют друг за другом *attacca. Свободные, авторские* композиции представляют собой синтез классических и одночастных (циклических) композиций.

В различных типах сонатной композиции можно наблюдать принцип, который их объединяет — принцип симметрии, используемый композитором на разных уровнях: в структурном, тематическом, тональном, жанровом и темповом.

---

[80] Возможно, именно в сонатных циклах классического типа Хиндемит видел воплощение совершенного образца, в котором все ясно, упорядоченно и доведено до логического завершения. С ним были солидарны и другие философы и ученые. Например, Г. Гегель, который «ориентируясь на произведения Моцарта и Бетховена, назвал такую музыку идеальной за ее способность не утрачивать высшую гармоничность ни при каких обстоятельствах». Цит. по: Мысли о Моцарте. М., 2004. С. 63.

1.3. Роль симметрии в композиции и тематизме сонат [81]

В предыдущих параграфах уже неоднократно встречались различные проявления симметрии в сонатах Хиндемита — как на тематическом уровне, так и на композиционном. *Роль симметрии* в композиции сонат Хиндемита заслуживает самого пристального внимания. Этот принцип можно наблюдать у Баха, Моцарта, Римского-Корсакова, Вагнера, Дебюсси, Скрябина, Стравинского, Хиндемита и многих других.

Объекты симметрии окружают нас всюду, где наблюдается какая-либо упорядоченность. Учёные разных сфер знания: философы, искусствоведы, художники, архитекторы, физики, математики обращались к идее симметрии для изучения её законов. По словам Ю. А. Урманцева: «Симметрия — это такая особенность природы, про которую принято говорить, что она фундаментальна, охватывает все формы движения и организации материи. Так как истоки понятия симметрии восходят к древним, нам придётся начать с этого далёкого времени» [114, *1*]. Немецкий учёный Г. Вейль отмечает, что симметрия тесно связана с гармонией, что понятие симметрии, соразмерности, красоты и гармонии относятся к одному семантическому пространству: «Симметрия является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» [25, *37*].

Проблеме симметрии посвящён целый ряд отечественных и зарубежных исследований: Ю. Н. Холопова [126], В. А. Белоусовой [12], С. С. Гончаренко [32; 33], А. Л. Абрамяна [1], В. Н. Марутаева [85], Г. Э. Конюса [60], Д. Д. Хантера и Х. Т. фон Хиппеля [170], Л. Д. Соломона [200], Г. Римана [191], Г. Вейля [25] и других.

---

[81] В параграфе частично использованы материалы статьи Корчинская Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыковедение. 2019. № 12. С. 3–13.

Различные толкования термина «симметрия» рассматриваются в статье Ю. Н. Холопова «Симметричные лады в системах Яворского и Мессиана»[82], в книге С. Гончаренко «К вопросу изучения ракоходно-симметричных форм»[83].

Зарубежные учёные Х. Т. фон Хиппель и Д. Д. Хантер в своей статье обратились к проблеме симметрии, раскрыв её суть на примере Серенады ор. 24 (пятая часть) А. Шёнберга, Скрипичного концерта А. Берга, Камерной симфонии ор. 21 (вторая часть) А. Веберна. Анализ различных типов симметрии представлен в диссертации Л. Д. Соломона на примере сочинений И. С. Баха, Б. Бартока и А. Веберна.

Г. Риман в своей книге (в первом параграфе) «Систематическое учение о модуляции, как основа учения о музыкальных формах» затрагивает значение симметрии в музыке, в качестве примера используя фортепианные сонаты В. А. Моцарта и Л. Бетховена, делая акцент на том, что из «мелочей» (малых частей) складывается единая симметричная структура. Автор отмечает: «Музыка — искусство симметрии в последовании (im Nacheinander), как архитектура — искусство симметрии в сосуществовании (im Nebeneinander). Если мы возьмём две взаимно-соответственные (симметричные) части любого размера в каком-либо произведении искусства и захотим решить, какая из них является главной, которой противопоставлена другая, соответствующая ей, то в архитектуре этот вопрос решается произвольно, и можно даже взаимно переставить без всякого ущерба для симметрии; в музыке же, наоборот, одна из них *A* всегда является главной, которой другая *B* противопоставляется и образует таким образом симметрию. Эта, вторая по времени часть образует в известном

---

[82] По словам автора: «музыка сочиняется и записывается лишь для уха, но не для глаза, <…> в момент повторения воспринимающее сознание как бы возвращается к тому состоянию, в котором оно находилось при первоначальном изложении повторяемого построения. Это касается любого рода повторения — мотива, фразы, предложения. Но так как время назад не возвращается, то сравниваемые при восприятии построения не накладываются одно на другое, а как бы идут параллельно друг другу» [122, *254–255*].

[83] «Метакод обратимости, выраженный в зеркально-симметричной форме, является важнейшим принципом, структурной парадигмой для традиционных культур, находящихся на разных ступенях эволюции» [32, *25*]. И далее: «Зеркальную симметрию в музыке следует рассмотреть в связи с объективными предпосылками, обусловившими её выразительные и структурные свойства» [32, *3*].

смысле заключение, так как замыкает симметрию» [191, *7*]. Возможно, это объясняет столь тщательную и кропотливую работу П. Хиндемита над мельчайшими деталями в произведениях и тяготению к симметричным структурам.

Изложив свою точку зрения на мир и его гармонию, В. Н. Марутаев в своей статье «О гармонии мироздания» пишет: «В этой небольшой работе я привёл множество фактов, выражающих гармонию и принадлежащих к различным явлениям науки математики, музыки <…>. Дальнейшее познание должно привести к раскрытию глубоких тайн мироздания и к победе над существующей сейчас дисгармонией (неизлечимые болезни, нарушение экологии). И ещё, поскольку числовая гармония связывает всю природу, то перед нами — общеприродный числовой резонанс» [85, *41*].

В целом ряде сочинений Хиндемита: камерных сонатах, фортепианном цикле «*Ludus Tonalis*», «*Ludus minor*» для кларнета и виолончели, симфонических[84], оперных произведениях[85] идея зеркальной симметрии получила своё яркое воплощение в музыкальной форме. Множество разных видов симметрии, от мелодико-интервальной, тональной, композиционной и заканчивая ансамблевой симметрией[86], можно также видеть в композиции камерных сонат Хиндемита.

Первым обращением к конструктивной идее зеркального «обращения» как в сценическом действии, так и в музыкальной форме, можно назвать его раннюю оперу (короткий музыкальный скетч) «Туда и обратно», о чём свидетельствует его название.

Исследователи творчества Хиндемита упоминали о роли симметрии в его мышлении. Об этом, например, пишут Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева в книге «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» [77], а также Л. Г. Бергер в своём исследовании «Контрапунктический принцип композиции в

---

[84] Симфония «Художник Матис».
[85] Опера «Туда и обратно».
[86] Об этом пойдёт речь в Третьей главе.

творчестве П. Хиндемита и его фортепианный цикл “*Ludus tonalis*”» [17] и другие.

В настоящей работе рассмотрены разные проявления принципов симметрии: а) на уровне мелодико-интервального строения темы; б) тональной симметрии; в) музыкальной формы; г) симметрии партий инструментов в ансамбле в камерных сонатах Хиндемита.

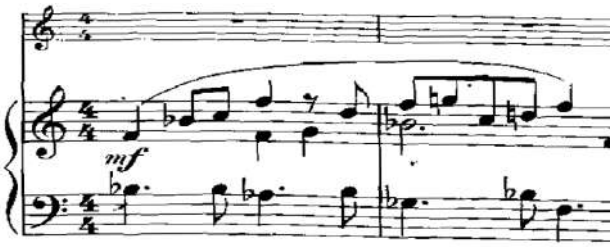
* * * * * *

Мелодико-интервальные симметрии

Рассмотрим данный тип симметрии на примере тематизма целого ряда сонат[87].

Соната для флейты и фортепиано (1936) является ярким примером интервального типа симметрии, используемого Хиндемитом в строении мелодических линий. Симметричная конструкция построена на основе двух мотивов, звучащих в верхнем голосе фортепиано. Первый выглядит так: (*f-b-c-f*), второй так: (*d-f-g-c-d-f*). В первом мотиве секунда соединяет две восходящие кварты, во втором мотиве квинта соединяет два восходящих элемента, состоящих из терции и секунды.

Рисунок 59



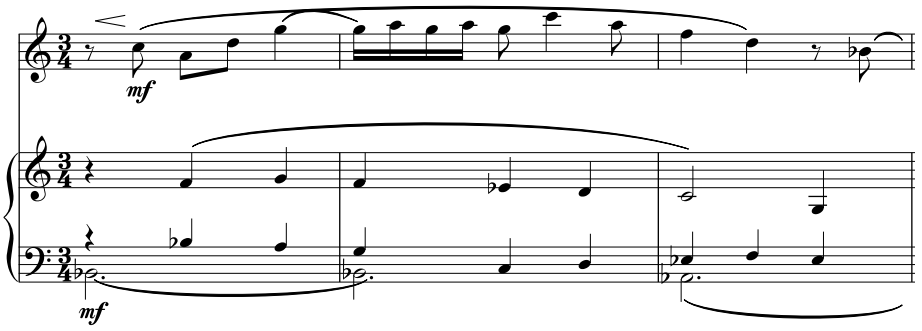
П. Хиндемит. Соната для флейты и ф-но (1936). Главная тема

В первой части *сонаты для кларнета и фортепиано (1939)* мелодическую структуру Главной партии составляют две восходящие кварты, представленные уже в первом такте: *a-d-g*, подхватываемые во

[87] Сонаты для флейты и фортепиано (1936), для фагота и фортепиано (1938), для валторны и фортепиано (1939), для кларнета и фортепиано (1939), для английского рожка и фортепиано (1941), для альт-саксофона и фортепиано (1943).

втором такте квартой *g-c*, и смягчаемые нисходящим ходом по звукам малого минорного септаккорда.

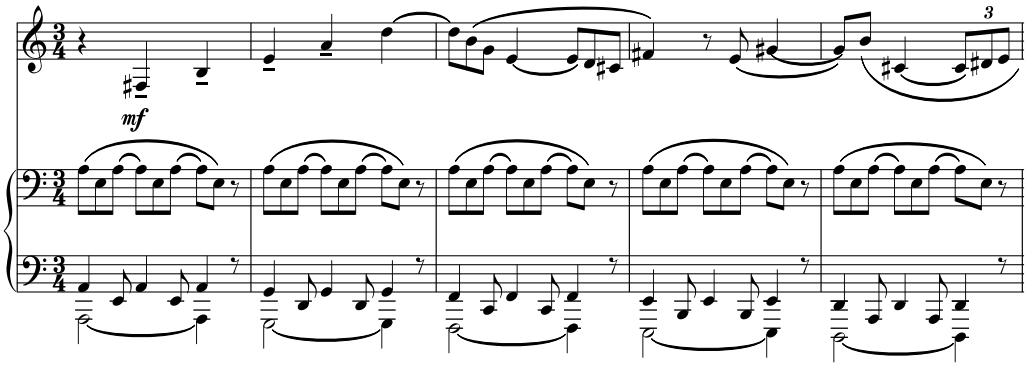
Рисунок 60-а



П. Хиндемит. Соната для кларнета и ф-но (1939). Часть 1. Главная партия

Побочная партия в сонате для кларнета представлена восходящими квартами *(fis-h-e-a-d).* В момент звучания темы, в фигурациях средних голосов у фортепиано также присутствует кварта (*a-e-a*).

Рисунок 60-б



П. Хиндемит. Соната для кларнета и ф-но (1939). Часть 1. Побочная партия

В *сонате для валторны и фортепиано (1939)* разработка построена на новой теме, звучащей четыре раза подряд. Симметрия вновь создаётся квартой, которая в начале темы в партии валторны дана в восходящем направлении движения *(рисунок 61-а)*; в конце — в нисходящем *(рисунок 61-б)*, создавая симметрию начала и конца.

Рисунок 61-а

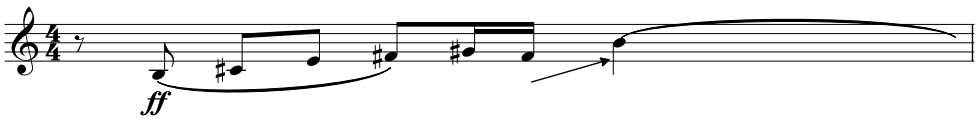
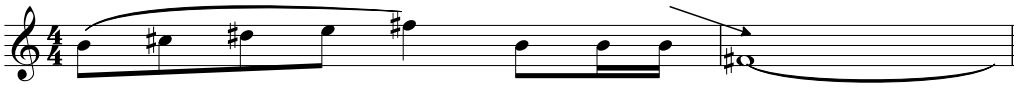
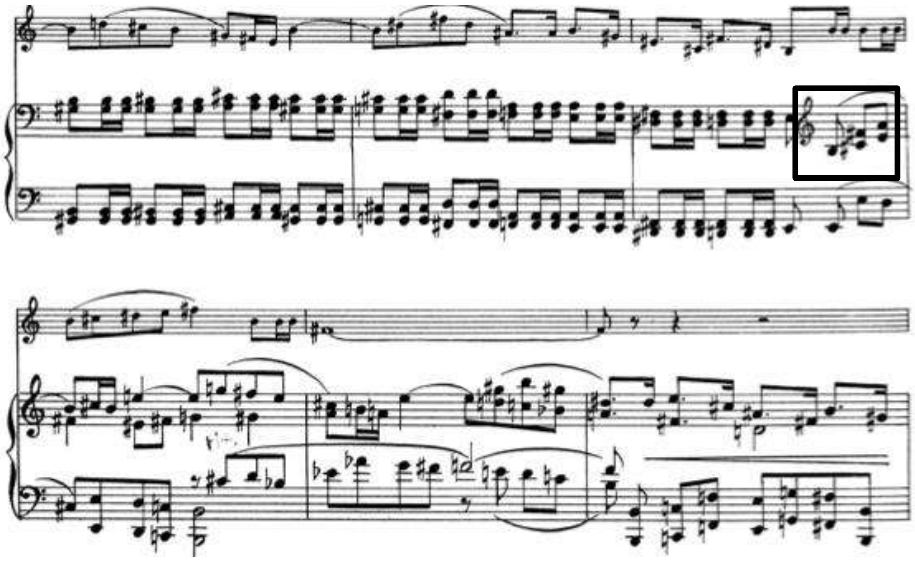


Рисунок 61-б



В кульминации значимость кварты подчёркнута квартовыми дублировками в партии фортепиано.

Рисунок 62

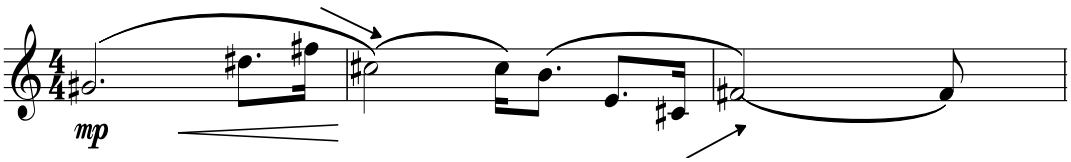


П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 1. Разработка

Учёные (из отечественных можно назвать Т. Н. Левую, из зарубежных А. Бриннера), изучающие творчество Хиндемита, отмечают частое применение кварты композитором в своих сочинениях, по-поводу чего высказываются следующим образом: «применение кварты — излюбленного интервала Хиндемита — на тех же правах, что и терции в музыке предшественников, а также при построении цепей равнозначных интервалов (*Iso-Intervall ketten*) в качестве организующей структуры, “замещающей” утраченные традиционные ладотональные связи» [75, *280–281*]. И ещё: «Символика кварты, образующая антитезис по отношению к символике тритона — синонима дисгармонии, иррациональности — ярко выражена в теме заключительной пассакалии. Соединение кварты и квинты знаменует здесь победу трансцендентного порядка над хаосом и эгоизмом» [146, *53*].

В *сонате для английского рожка и фортепиано (1941)* начало темы в партии английского рожка состоит из двух групп, симметрично выстроенных композитором относительно друг друга[88]. Восходящие — квинта-терция и нисходящая кварта представляют собой первую группу; нисходящие — квинта-терция и восходящая кварта — вторую. Образуется зеркальная симметрия от одних и тех же звуков, состоящая из кварт: *fis-cis и cis-fis.*

Рисунок 63



П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Часть 1

В *сонате для альт-саксофона и фортепиано (1943)* ярко проявляет себя симметрия начала темы и её конца, подобное мы наблюдаем в *сонате для валторны и фортепиано*.

Интервалом квинты создаётся симметрия начала и конца темы, где в партии альт-саксофона в самом начале звучит квинта в восходящем её движении, а в самом конце темы — в нисходящем.

Рисунок 64

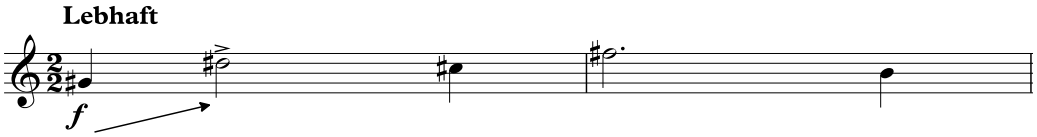
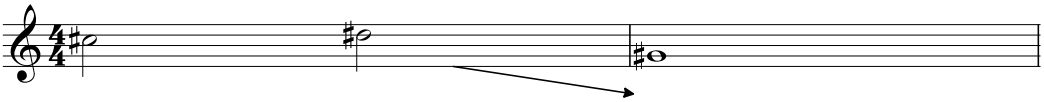


Рисунок 65

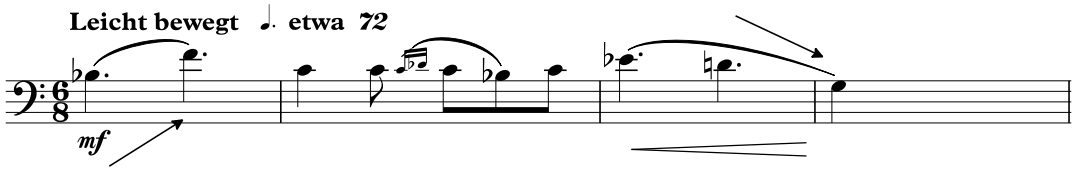


В первой части *сонаты для фагота и фортепиано (1938),* так же, как и в предыдущей *сонате для альт-саксофона,* интервалом квинты создаётся мелодико-интервальный тип симметрии, образуя симметричные конструкции, представляющие собой симметрию начала и конца темы в партии фагота на интонационном уровне. Первая квинта дана в восходящем

[88] (5–3–4, 5–3–4.).

движении, вторая, располагающаяся в конце темы — нисходящая. Симметрична по своей структуре и сама тема. Она написана в простой трёхчастной форме (4+11+4)[89].

Рисунок 66



П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Часть 1. Главная тема

Таким образом, кварта (реже квинта) играет не только роль главного интервала в музыкальном языке П. Хиндемита, о чём подробно композитор пишет в своём труде «Руководство по композиции» [168], но и именно квартовыми (реже квинтовыми) созвучиями автор создаёт рифмы начала и конца различной протяжённости тематических фрагментов[90].

* * * * *

Тональная симметрия

Говорить о тональностях в творчестве Хиндемита можно лишь с определённой долей условности. Тем более, что сам композитор пользовался обозначениями тонов (к примеру, *in C*). Однако всё же и у Хиндемита есть чётко проявленные тональные линии, которые дают повод отдельно рассматривать этот аспект композиции, также связанный с симметриями. В основном труде Хиндемита «Руководство по композиции» [168], написанном в трёх частях, изложена его теория основного тона. Важнейшие положения композитор описывает в первой книге (теоретическая часть, переведённая на английский язык); вторая и третья (практические).

В статье «Теоретические основы курса гармонии Хиндемита» [37] Н. С. Гуляницкая описывает и обобщает гармоническую теорию, а также эстетические принципы композитора, изложенные им в книгах «Руководство

[89] (4 т. — период, 11 т. — развивающая часть и реприза — 4т. в форме периода).

[90] См. об этом: Корчинская Л.М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыковедение. 2019. № 12. С. 3–13.

по композиции», «Традиционная гармония» и «Мир композитора». Подробно его систему описывает в своих работах Ю. Н. Холопов: «Система Хиндемита выстроена логично и достаточно убедительно. Особенно ценно то, что как теоретическая концепция, так и практические упражнения вплотную подводят к освоению творческого опыта ряда композиторов XX века, и прежде всего самого Хиндемита. Разрыва между условными “школьными” трудностями и “настоящими” проблемами живой развивающейся тональной музыки здесь нет. Основные идеи теоретической концепции Хиндемита касаются гармонии. В центре его теории два физических явления: натуральный звукоряд и разностные комбинационные тоны» [88, *456-457*].

Тональная симметрия в камерных сонатах проявляется на разных уровнях музыкальной композиции: как в разделах формы, так и в форме в целом[91]. Данный тип симметрии в сонатах Хиндемита встречается в строении самой формы и в её тональных взаимодействиях. О системе Хиндемита, касающейся его тональных связей, основанных на его идеи основного тона Ю. Н. Холопов высказывается следующим образом: «Система Хиндемита фиксирует закономерное завершение идеи монотональности в современной музыке. Отказавшись от основного диатонического звукоряда и от классических тональных функций, Хиндемит продолжает свято верить в формообразующее действие основного тона. Отсюда некоторая искусственность его тональности» [88, *470*].

В первом же примере мы видим использование как композиционной (зеркальной), так и тональной симметрий (схема 4 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, *8*]. В *виолончельной сонате ор. 11 № 3* это проявляется в применении композитором в первой части сонатной формы с зеркальной

[91] Исследователь творчества Р. Вагнера А. Лоренц провёл подробный анализ семи вагнеровских опер и получил интересные результаты, описанные в статье С. С. Гончаренко «Зеркальные симметрии в опере Вагнера». «Впервые зафиксировано последовательное многократное тематическое обрамление, являющееся у Вагнера одним из типичных приёмов создания композиционной целостности. На этом основании выделен особый класс форм, до Лоренца в теории музыки не фигурировавший. Для обозначения данного класса форм предложен специальный термин *vollkommene Bogen* — совершенная арочная форма и показана соответствующая ей схема: *m, n, o — MS — o, n, m* (*MS — Mittelsatz)*; так Лоренц обозначает среднюю, центральную часть, которая является осевым разделом симметричной конструкции» [33, *89–90*].

репризой, а также тональном развитии, где от центрального тона *H* (ось симметрии) симметрично расположились тональности Главной и Побочной партий (c-d)[92].

Схема 4

Вступление	Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
	Г.П – П.П.	Г.П + П.П.	П.П – Г.П.	
	d c	**H**	**c d**	

Подобное можно отметить в первой и второй частях *скрипичной сонаты ор. 11 № 1* (схема 5 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, *8*]. Снова Хиндемит прибегает к использованию сонатной формы с зеркальной репризой, где так же, как и в *виолончельной сонате ор. 11 № 3* от центрального тона *cis* (ось симметрии) всей части расходятся два арочных обрамления *(d-Es)*.

Схема 5

Экспозиция	Разработка	Реприза
Es	**d cis d**	**Es**

Абсолютно аналогично, как по схеме (схема 6 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, *8*], композитор выстроил вторую часть данной скрипичной сонаты. Осью симметрии вступил тон *Des* с симметричным обрамлением *(D-E)*.

Схема 6

A	B	A
EsD	**Des**	**Des**

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2* очень наглядно проявляются тональные симметрии в Побочной партии. Она строится в абсолютно симметричном соотношении основных тонов, которые составляют

[92] См. об этом: Корчинская Л.М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыковедение. 2019. № 12. С. 3–13.

тональный план партии. Схема чётко демонстрирует данный тип симметрии (схема 7 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, *8*].

Схема 7

Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
Г.П — С.П — **П.П**	(Г.П)	Г.П — С.П — **П.П**	
d E Ges B **Es (E) A Es**		gis B C **F (Fis) H F**	

В первой части *скрипичной сонаты ор. 11 № 2* тональные центры коды выглядят так: (схема 8 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, *9*]

Схема 8

Кода		
Г.П.	П.П.	С.П.
d	**F**	**d**

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2* кода в третьей части выглядит так же, как и в предыдущем примере (схема 9 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, *9*].

Схема 9

Кода
D B D

В целом можно сказать, что у Хиндемита тональные симметрии часто представлены в виде арки (арочное обрамление) или симметрично расположенных тональных соотношениях, но перенесённых на какой-либо интервал.

Предваряя следующий раздел, посвящённый рассмотрению принципа зеркальной симметрии на уровне композиции сонатной формы, приводим схему композиционного строения оперы «Туда и обратно» Хиндемита (схема заимствована из статьи А. В. Володкович) [27, *100*]. Схема, на наш взгляд,

демонстрирует идеальный пример зеркальной симметрии в композиции целого произведения.

Схема 10

A	B	C	D	C	B	A
Ариетта Роберт Елена	Дуэт	Терцет	Речитатив	Терцет	Дуэт	Ариетта
Елена	Роберт Елена	Роберт Профессор Санитар	Мудрец **Ось симметрии**	Роберт Профессор Санитар	Роберт Елена	Елена

* * * * * *

Композиционные (Зеркальные) симметрии

Зеркальный принцип, проявившийся в рамках сонатной формы Хиндемита, может охватывать абсолютно все уровни, при этом достигнув высшей ступени, назовём это «сверхсимметрией», или вызывать только ассоциацию с ней. В разных сонатах композитора мы встречаем такого рода проявления данного принципа симметрии. Рассмотрим этот принцип на примере ряда камерных сонат[93].

Наивысшим проявлением композиционной симметрии является сонатная форма с зеркальной репризой. В ней исключительным образом от центральной оси симметрично удалены все три партии (Главная, Побочная и Заключительная). В *скрипичной сонате ор. 11 № 1* зеркальность проявляет себя, как на тональном уровне, так и на уровне тематизма в рамках первой части сонатной формы с зеркальной репризой (схема 11 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, 9].

Схема 11

[93] Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), первая часть; ор. 11 № 2 (1919), третья часть; соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), первая часть; соната для флейты и фортепиано (1936), первая часть; соната для валторны и фортепиано (1939), первая часть и др.

Экспозиция	Разработка	Реприза
Г.П– П.П– З.П	На материале З.П	**З.П – П.П – Г.П**
Es gis As	d cis d	h d Es

В данном примере зеркальность композиции сочетается с тональной симметрией (в разработке).

Опираясь на труды Хиндемита, Ю. Н. Холопов пишет: «Система Хиндемита есть система тональной гармонии. Её новые положения позволяют объяснить всякий аккорд и всякое тональное последование в музыке любого стиля. В этом её универсализм, пусть и весьма относительный — хотя бы потому, что в подобной, небольшой по объёму работе невозможно сколько-нибудь полно охарактеризовать конкретные специфические особенности всех гармонических стилей. Система Хиндемита универсальна лишь в том смысле, что в ней сформулирован самый общий закон ладогармонических связей между звуками по вертикали (Р2) и по горизонтали (Р1). Однако проявление этого закона в том или ином гармоническом стиле может быть разным в зависимости от конкретных условий» [88, *469*].

В свою очередь, Н. С. Гуляницкая обьясняет[94], что называет тоникой сам Хиндемит: «…тоника может выделиться благодаря трём факторам: а) структурному местоположению в начале и конце, в каденциях, на гранях формы; б) частое появление: “тон, повторяющийся неоднократно, несёт большую нагрузку, чем остальные” [168, *100*]; в) поддержке, получаемой от других тонов; главным образом от квинтового и ближайших вводных тонов. “Тоникой может быть то, что имеет хотя бы один из этих факторов. Чем больше их, тем тонально стабильнее сочинение”» [36, *141*].

Ещё одним ярким примером служит первая часть *виолончельной сонаты ор. 11 № 3.* В этой сонате, как и в предыдущем случае, зеркальность

[94] Цит. по: Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1974. С. 141.

присутствует не только на композиционно-тематическом уровне, но и на тональном.

Вновь в сонатной форме с зеркальной репризой (схема 12 заимствована из статьи Л. М. Корчинской) [67, 9] написана *соната для валторны и фортепиано (1939).*

Схема 12

Экспозиция	Разработка	Реприза
Г.П — П.П F H	(новый материал)	**П.П — Г.П** E F

Большой процент камерных сонат Хиндемита представлен сонатной формой с зеркальной репризой, чаще всего в первых частях, реже, но всё же может присутствовать сонатная форма с зеркальной репризой и в остальных частях цикла.

При отсутствии зеркальной репризы, Хиндемит использует симметрию арочного типа или зеркальные перестановки тематических элементов тем. Например, в третьей части *скрипичной сонаты ор. 11 № 2 (схема 7)* композитор переносит весь раздел Побочной партии (с точным соотношением основных тонов) в репризу на секунду относительно экспозиции (тематическая перестановка). Не только в сонатах Хиндемит использовал зеркальные репризы, он применял их и в симфонических сочинениях. В данном случае ярким примером может служить симфония «Художник Матис». В зеркальной репризе в финале симфонии темы движутся в обратном порядке, с ритмическими вариантами, а также в обращении.

В целом, Хиндемит придавал идее симметрии исключительно важное значение, что проявилось в её широком использовании. Композитор превратил идею симметрии в многоплановый художественный концепт, выполняющий в его камерных сонатах важнейшую эстетическую и формообразующую роль.

Подведём итоги Первой главы. Как показал анализ сонат, Хиндемит в своих композициях конструктивен, ясен и классичен. Композитор опирается на *классические* образцы, в то же время, модифицируя их, используя при этом собственный язык. Б*о*льшую часть циклов Хиндемит представляет как классический трёх-четырёхчастный цикл, с применением характерных признаков, проявившихся в форме и тематизме.

Одночастные сонаты демонстрируют единую (циклическую) композицию со сквозным развитием, в которой все разделы звучат *attacca*. *Свободные*, *авторские* композиции сочетают в себе одночастность и цикличность, сохраняя обе тенденции, с одной стороны — классическое сонатное *allegro* в первой части, с другой стороны — свободно трактованный сонатный цикл, в котором какая-либо из частей (вторая или третья) состоит из нескольких разделов, исполняющихся *attacca.*

Применение принципов симметрии в композиции сонат подтверждает стремление Хиндемита воплотить уравновешенность, красоту и совершенство, что в дальнейшем отразится в его приверженности философской идеи *гармонии мира*, которую он претворил в своих произведениях (прежде всего, в одноимённых опере и симфонии «Гармония мира»), в камерных сонатах, а также в ряде других сочинений.

Далее, во Второй главе, мы продолжим рассмотрение жанровых особенностей камерных сонат Хиндемита, попутно касаясь других сочинений композитора, акцентируя основное внимание на жанре *пассакалии.* Мы предполагаем, что идея *гармонии мира* во всём объёме и полноте представлена и в других сферах композиторского мышления, в частности жанровой и тембровой (тембровые решения будут рассматриваться в Третьей главе).

ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ В КАМЕРНЫХ СОНАТАХ П. ХИНДЕМИТА[95]

Хиндемит оказался одним из наиболее «жанровых» композиторов XX столетия. В его музыкальном языке композиционная чёткость сочетается с ясными, легко узнаваемыми жанровыми элементами, которые композитор применяет в большом разнообразии.

Первый параграф представляет собой краткий обзор разных жанров в камерных сонатах, таких, как: сарабанда, фантазия, вальс, пастораль, песенно-балладные жанры. Подробный анализ таких жанров, как *марш, скерцо, фуга (фугато)* будет осуществлён во втором и третьем параграфах. Особое внимание будет уделено *пассакалии* — жанру, наиболее значимому, кульминационному в смысловом отношении и играющему основополагающую роль в художественно-философской концепции ряда произведений Хиндемита.

2.1. Основные жанры, используемые в сонатных циклах

В XX веке среди композиторов, экспериментировавших не только в области различных составов и тембров, но и жанров были: А. Шенберг, А. Берг, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, Б. Мартину, Д. Мийо, А. Онеггер, П. Хиндемит и другие. Как пишет Л. Н. Раабен: «благодаря своей мобильности, гибкости, камерные жанры таили в себе огромные возможности экспериментирования, что в ту пору интенсивной разработки новых средств выразительности и новых систем музыкального мышления имело большое значение» [99, 5].

---

[95] Материалы главы частично опубликованы в статье Корчинская Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и Время. № 3. 2017. С. 29–37.

На сегодняшний день в музыкальной науке представлены различные трактовки термина жанр. В данном случае стоит назвать имена таких учёных, как: А. Н. Сохор[96], В. А. Цукерман[97], Л. А. Мазель[98], Е. В. Назайкинский[99], В. В. Медушевский[100], М. М. Бахтин[101], Ю. Н. Холопов, который предлагает следующее определение жанров в музыке: «Музыкальные жанры — это роды и виды произведений, образующиеся в зависимости от жизненного предназначения музыки и различающиеся типами содержания и условиями исполнения, исполнительскими составами, музыкальными формами» [121, *65*].

Сарабанда

Хиндемит часто использовал жанр сарабанды, следуя немецкой традиции[102]. Вторая часть *скрипичной сонаты № 1 ор. 11* представлена жанром сарабанды. Здесь Хиндемит изображает медленный танец, в котором происходит постоянная смена метра (с двухдольного на трёхдольный).

Рисунок 67

---

[96] А. Н. Сохор подчёркивает социальную значимость жанра и понимает его как жизненное предназначение музыки. Он говорил о художественно-содержательных чертах жанров, которые именовал «жанровым содержанием».

[97] В. А. Цуккерман главным критерием считал именно содержательную сторону.

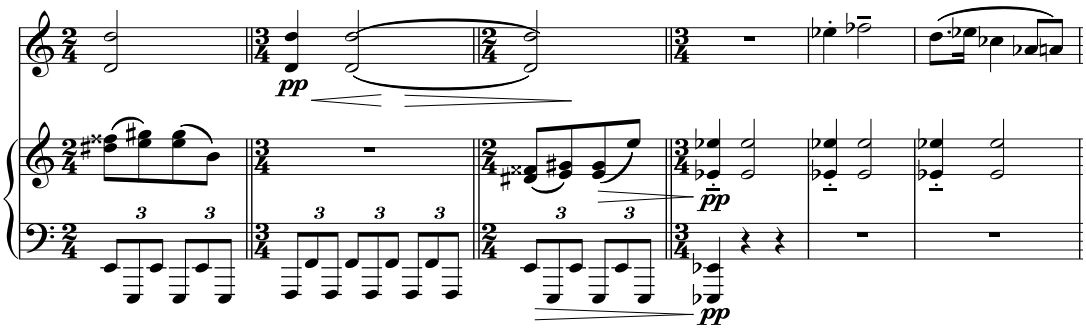
[98] Л. А. Мазель писал: «музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определёнными типами её содержания, её жизненными назначениями» [83, *18*].

[99] Е. В. Назайкинский трактует жанр как «многосоставную, совокупную генетическую (можно даже сказать генную) структуру, своеобразную матрицу, по которой создаётся то или иное художественное целое» [91, *94*]. Е. В. Назайкинский вслед за Ю. М. Лотманом говорил о «памяти» музыкального жанра.

[100] В. В. Медушевский и Е. В. Назайкинский писали о том, что жанр обладает наличием общих признаков для определённого ряда произведений. «Жанровое содержание» складывается из множества разнородных элементов, объединяющихся в систему. При этом каждый из них вносит свою лепту в смысловой потенциал жанра.

[101] М. М. Бахтин писал о том, что жанр живёт настоящим, но помнит своё прошлое.

[102] Сарабанда как инструментальная пьеса (клавирная, ансамблевая), а также как номер в опере или балете обрела особую популярность, став с середины XVII века постоянной частью инструментальной танцевальной сюиты. Наивысшими достижениями в этом жанре являются сарабанда из инструментальных сюит Г. Ф. Генделя и И. С. Баха.

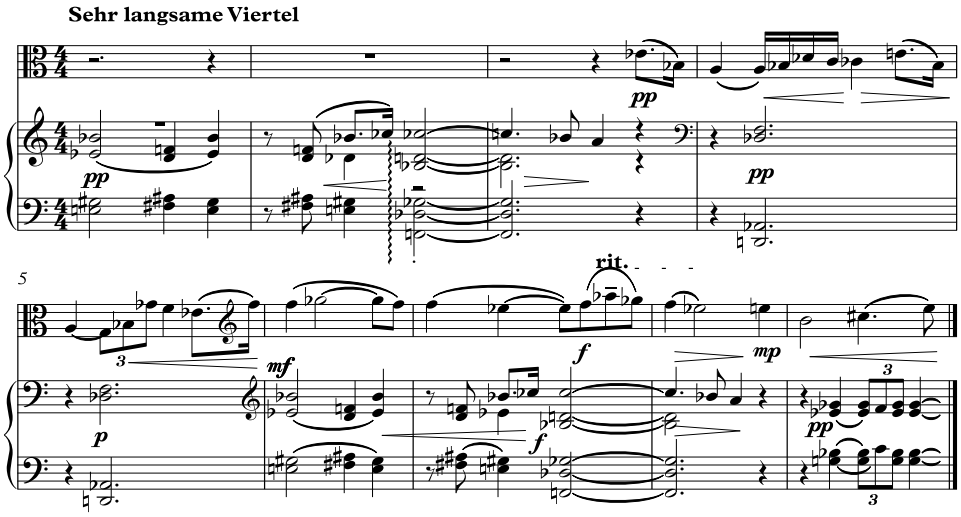


П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2

Синкопа, встречающаяся на протяжении всей части подвергаясь изменению, создаёт единство общей композиции. Что касается динамического плана, то в данном случае перед нами предстают красочные волны на *creschendo* и *diminuendo*. Финал завершается нетрадиционным медленным танцем. Его роль в данном случае выполняет сарабанда, она же является кульминацией цикла.

В жанре *сарабанды* написана вторая часть *альтовой сонаты ор. 25 № 4*. Интонации *lamento* сочетаются с ярковыраженным ритмом сарабанды, создающие трагический, скорбный образ.

Рисунок 68



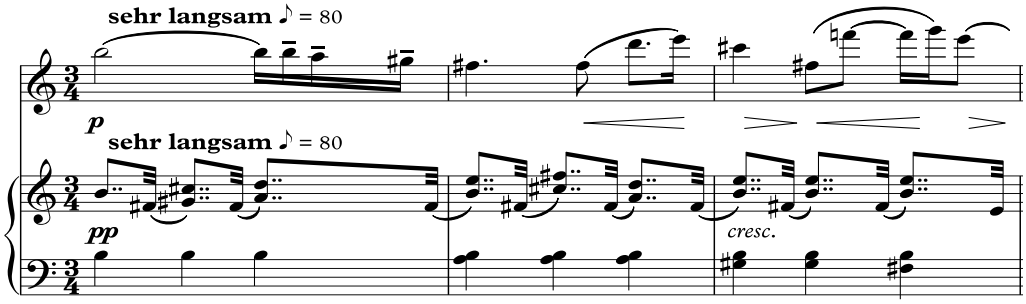
П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 2

Отсылкой к барочным принципам изложения является развёртывание основного ядра, представляющего собой мотив в альтовой партии с использованием пунктирного ритма. Этот мотив становится главным

строительным материалом части. В данном случае в сонатном цикле сарабанда выступает в роли контраста (скорбного, медленного) перед взрывным финалом в жанре саркастического скерцо.

В *сонате для флейты и фортепиано (1936)* жанр сарабанды встречается также во второй части. Эта часть вносит в цикл образный, темповый, а также тональный контраст. Перед нами медленный трёхдольный танец трагически-скорбного характера в *in h*[103]. При этом тембр флейты несколько смягчает общий настрой части, добавляя оттенки возвышенной печали и меланхоличности в звучание. Эта часть выступает в роли яркого контраста с финалом в жанре стремительной тарантеллы в *in B*.

Рисунок 69



П. Хиндемит. Соната для флейты и фортепиано (1936). Часть 2

Следует подчеркнуть склонность композитора к остинатным формулам (синкопам, пунктирному ритму) в сарабандах, часто придающим не столько динамичность, сколько статику, соответствующую скорбному размышлению. Во всех случаях жанр сарабанды привносит философский смысл в драматургию цикла, занимая место средней части. Необычным является использование сарабанды в качестве финала *(соната для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918)*.

Фантазия

В XX веке жанр фантазии встречается чаще всего у композиторов, так или иначе использующих в своём творчестве жанры и стилистику барокко. К

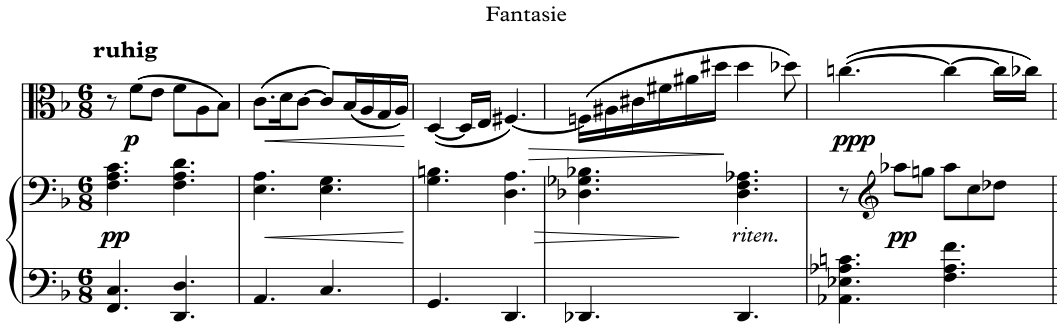
[103] Как известно, со времён Баха тональность *h-moll* нередко олицетворяла образ смерти. Возможно, для Хиндемита выбор данного тонального центра связан с характером погребального шествия, несущий в себе философский смысл.

таким композиторам относится, например, М. Регер, написавший «Хоральные фантазии» ор. 52 для органа, К. Бузони, создавший «Контрапунктическую фантазию» для двух фортепиано на монограмму BACH, О. Респиги — Фантазию для фортепиано с оркестром, О. Мессиан — «Фантазию-бурлеску» для фортепиано, а также Фантазию для скрипки и фортепиано и другие. Фантазия способна воплощать в музыке процесс творческого поиска. Этот жанр сочетает в себе, с одной стороны, импровизационную свободу, с другой — стройную архитектонику.

Как известно, у Моцарта фантазия часто выступает как отдельный, самостоятельный жанр, у Хиндемита она является отдельной частью сонатного цикла. Например, она встречается в первой части *альтовой сонаты ор. 11 № 4, в* третьей части *альтовой сонаты (1939)*. Вступление к *виолончельной сонате ор. 11 № 3* Хиндемита также имеет признаки фантазии.

Соната для альта и фортепиано ор. 11. № 4 (1919) носит название «Соната-фантазия». Этим композитор подчёркивает значимость данного жанра, как главенствующего, хотя в цикле есть и другие, например, фугато. *Фантазия* — это замечательный образец тонкой хиндемитовской лирики, глубоко личное высказывание, своего рода исповедь. Несмотря на обозначенный Хиндемитом жанр, она является примером инструментальной кантилены широкого дыхания[104].

Рисунок 70



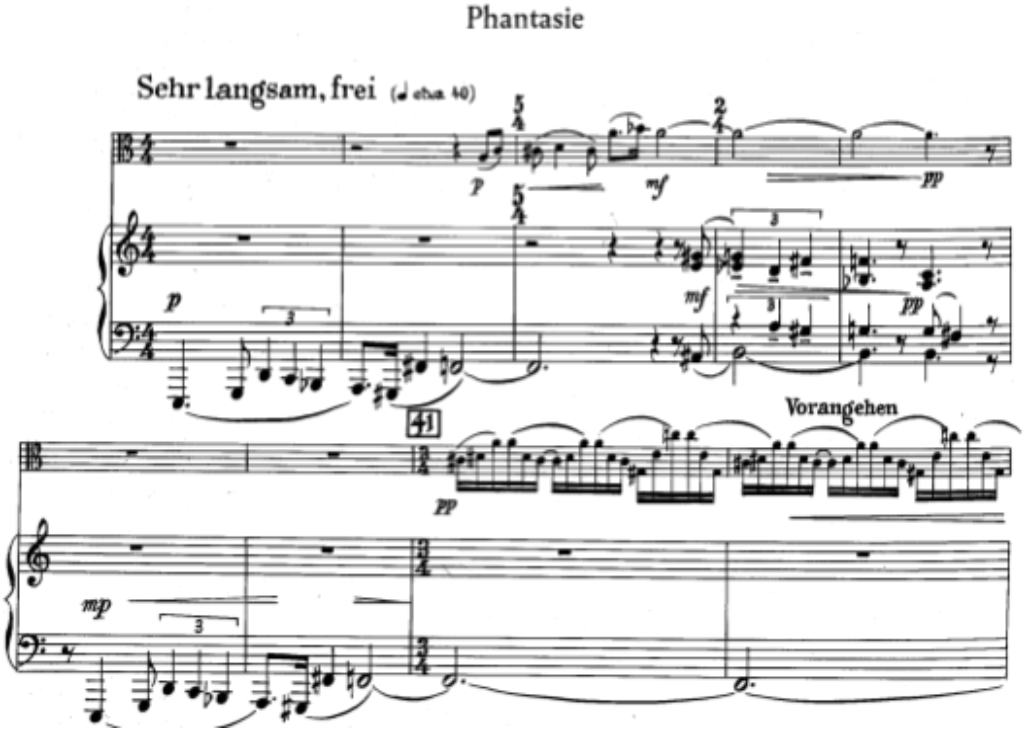
П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4. (1919). Фантазия

[104] См. об этом: Корчинская Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и время. 2017. № 3. С. 33.

Фантазия в данном случае открывает сонатный цикл, состоящий из вариаций и сонатной формы. Все части сонаты, звучащие без перерыва, воспринимаются как единая композиционная составляющая фантазии.

В сонате для *альта и фортепиано (1939)* жанр фантазии может восприниматься как вступительная части (прелюдия) к финалу в форме вариаций, а также может рассматриваться как полностью самостоятельная часть.

Рисунок 71

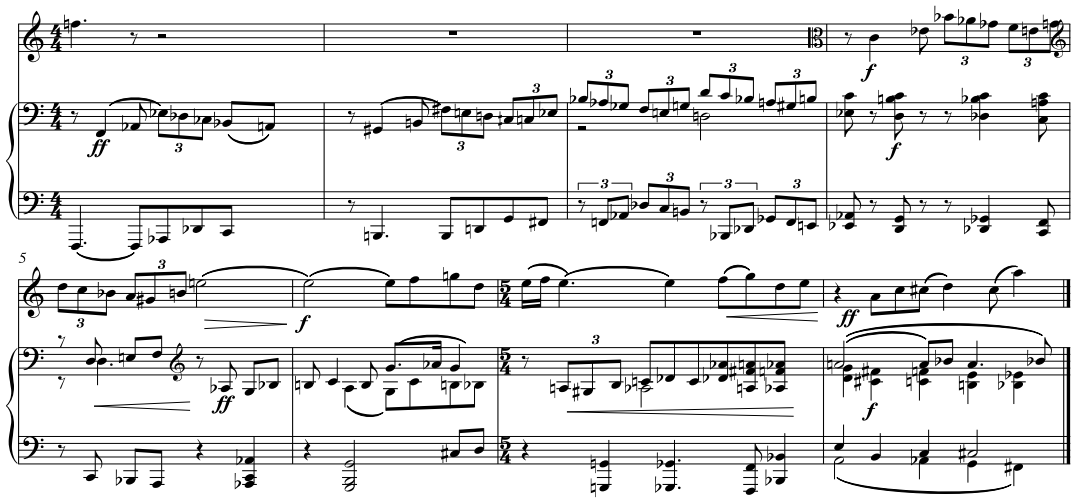


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но (1939). Фантазия. Часть 3

Хиндемит написал её в свободной форме. У солиста музыкальный материал изложен в ариозно-речитативном складе[105]. У фортепиано в басах звучит тема фугато, представленное далее в среднем разделе.

Рисунок 72

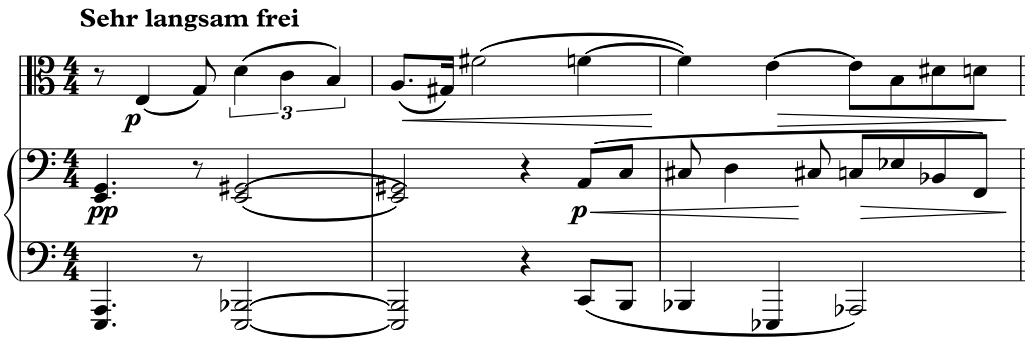
[105] В 8 такте у альта (рисунок 71) включаются импровизационные пассажи, изложенные шестнадцатыми.



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но (1939). Фугато

В репризе возвращается фортепианная тема (тема фугато), но теперь звучащая у альта. Оба инструмента обмениваются музыкальным материалом. Проникающий во все темы метод варьирования тонко используется композитором в третьей части.

Рисунок 73



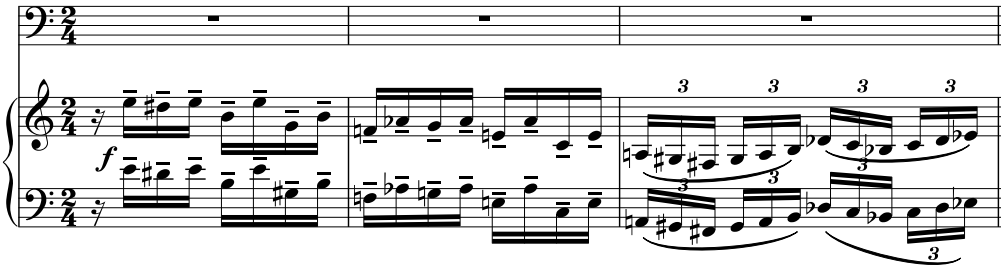
П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но (1939). Реприза

Нельзя не отметить, что в данной сонате и фантазия, и финальные вариации включены в контекст более крупного цикла, и при этом Хиндемит применяет приём *attacca*, смысл подобного видится в превращении всего цикла в макрофантазию.

Наличие фантазийных черт не всегда обозначено композитором. В ряде случаев возникают фрагменты, связанные именно с импровизационным началом, которое может проявиться у различных инструментов.

Первая часть в *виолончельной сонате ор. 11 № 3 (1921*) открывается ярким, мощным вступлением фантазийного характера (главная нагрузка приходится на партию фортепиано), выполненным, по выражению Т. Н. Левой, «в гетерофонной фактуре: голоса из унисона расходятся на две линии, чтобы затем сойтись вновь» [77, *268*].

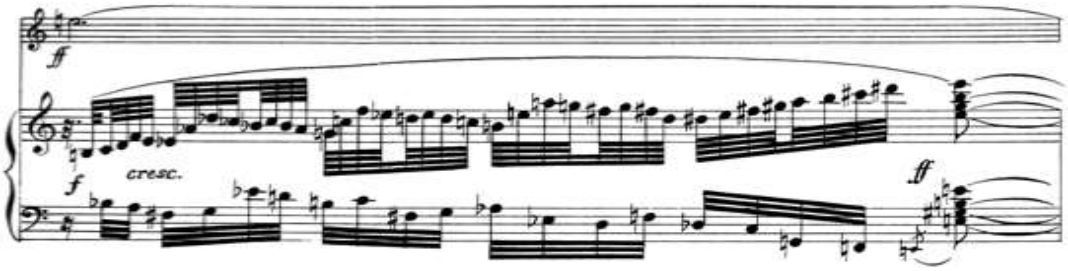
Рисунок 74-а



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 1

В *сонате для гобоя и фортепиано* (*1938*), в её второй части ярко проявляются фантазийные черты, связанные с импрессионистической зарисовкой. Полифоническая фактура сочетается с импровизационностью и композиционной свободой.

Рисунок 74-б



П. Хиндемит. Соната для гобоя и ф-но (1938). Часть 2

Подобные фрагменты встречаются в третьей части *сонаты для контрабаса и фортепиано (1949)*, насыщенной импровизационными включениями и свободными переходами из одного раздела в другой.

В целом, можно сказать, что жанр *фантазии* играет значимую роль в драматургии сонатных циклов. В одних случаях она выступает как

самостоятельная часть, в других — как вступление, с присущей жанру фантазии свободой и импровизационностью.

Вальс

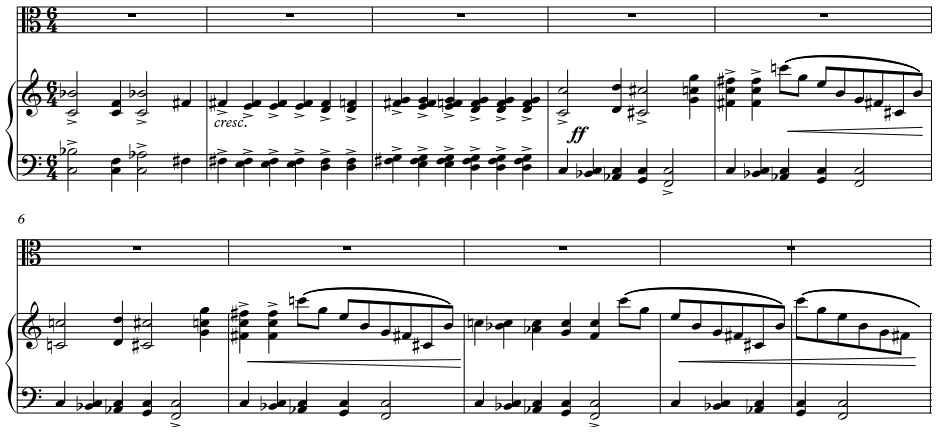
Жанр вальса оказался богатой почвой для различных композиторских трактовок. В XX веке он получил развитие не менее мощное, чем в XIX, обретя множество новых смысловых оттенков: иронический (Р. Штраус), гротесковый (М. Равель), пародийный (Д. Шостакович). Жанр вальса часто применяется для передачи ностальгического чувства или картины прошлого[106].

Хиндемит в своём камерном творчестве обращается к жанру вальса, наделяя его различными смысловыми версиями. В его сочинениях возникают новые разновидности вальсов, например, такие, как: *вальс-бастон.* Ярко проявляют себя «стихийные», «вихревые» вальсы, а также «забытые» и «грустные». Жанр вальса скорее выполняет промежуточную роль, нежели кульминационную в его камерных сонатах.

В первой части *альтовой сонаты ор. 25 № 4* мы встречаем традиционный вальс с применением элементов кружения, вальсовой формулы, напоминающей шопеновскую фактуру (как в его Балладе № 1). Трактовка вальса, её специфика заключается в сочетании мрачных остинатных фигураций, чаще всего располагающихся в басу, с вальсовой лёгкостью и полётностью. Этот «сплав» жанров (вальс и *basso-ostinato*) характерен для композитора.

Рисунок 75

[106] См. об этом: Корчинская Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и время. 2017. № 3. С. 31.



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 1

Элементы саркастического скерцо ярко проявились в третьей части той же альтовой сонаты[107].

Вальс-бастон в творчестве Хиндемита играет особо-значимую роль[108]. По словам Т. Н. Левой и О. Т. Леонтевой, в сюите в вальсе-бастоне: «идея одиночества раскрывается на этот раз с гротескной наивностью лирической исповеди. Тонкая детализация контрастов, капризная смена “говорящих” и “жестикулирующих” эпизодов приближают эту пьесу к жанру театра пантомимы» [77, *280*].

Хиндемит расширяет образный спектр вальсов, акцентируя внимание на различных их трактовках. *Вальс-бастон* не случайно появился в творчестве композитора. Этот жанр ярко отражает страх, связанный с войной, что нашло своё отражение и в творчестве Хиндемита. В нём возникают характерные признаки, показывающие напряжённые, гнетущие эмоциональные состояния, за счёт неожиданных остановок и пауз, замедленных и неторопливых движений.

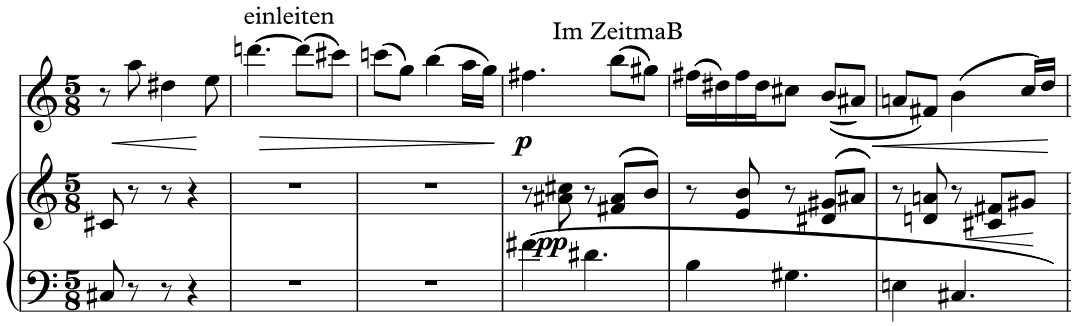
Вторая часть *скрипичной сонаты (1939)* представлена жанром вальса-бастона. В ней ощущается танцевальность, которая осуществляется за счёт кружашейся мелодии и фактуры «бас-аккорд», а также характерным для медленных вальсов зависанием на последней доле такта.

---

[107] Скорее всего, Хиндемит опирался на Вальс для симфонического оркестра Равеля, написанный в 1920 году, вальс в его альтовой сонате ассоциируется именно с фантастическим вихрем.

[108] В Сюите для фортепиано 1922 год одна из частей носит название «Бастон».

Рисунок 76



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 2

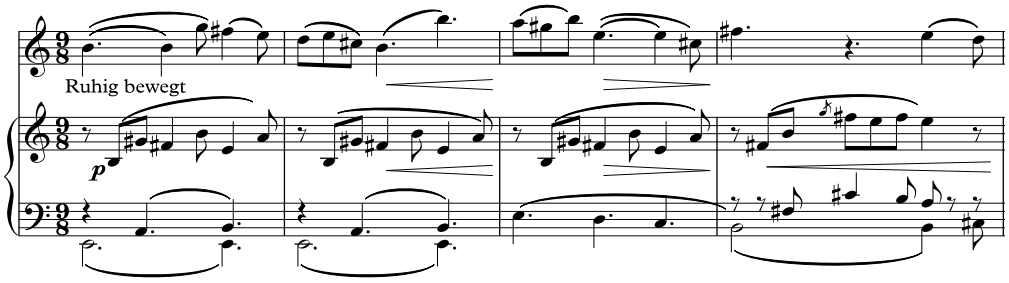
Таким образом, жанр *вальса* носит в цикле промежуточную роль (не кульминационную). Хиндемит расширяет его образно-смысловой спектр, применяя как некий сплав вальсообразного движения в сочетании с остинатными фигурациями, или использует медленную версию вальса (бастон) для передачи драматизма, напряжённости и страха.

Баркарола

Один из самых романтичных, нежных и трогательных жанров, расцвет которого пришёлся на самый пик эпохи Романтизма — это жанр баркаролы.

Примером жанра *баркаролы* в сонатах Хиндемита может служить первая часть *скрипичной сонаты (1935).* Мягкая мелодия скрипки звучит на фоне монотонного сопровождения фортепиано. Триольный рисунок сочетается с мелодико-ритмическим остинато[109].

Рисунок 77



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1935). Часть 1

[109] См. об этом: Корчинская Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и время. 2017. № 3. С. 35.

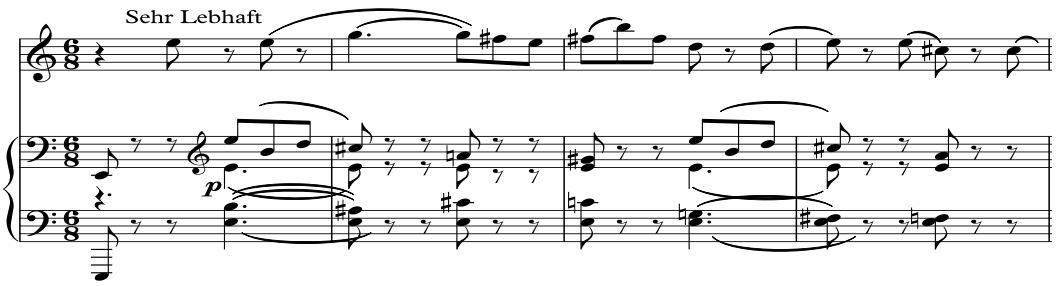
В сонатных циклах жанр баркаролы Хиндемит применяет для передачи светлых, лирических, мягких и нежных образов, с присущей жанру меланхоличностью.

Тарантелла

В основе тарантеллы часто лежали какой-либо один мотив или ритмическая фигура (в ранних образцах — и в двудольном метре), многократное повторение которой оказывало завораживающее действие на слушателей и танцующих[110].

Финал *скрипичной сонаты (1935)* написан в жанре тарантеллы. Страстный танец, на 6/8, в котором на первый план выходит ритмическое остинато, представленное триольными фигурациями, завершает сонатный цикл.

Рисунок 78



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1935). Часть 2

Во *флейтовой сонате (1936)* финал представлен стремительной тарантеллой.

В *сонате для гобоя и фортепиано (1938)* вновь звучит яркая и динамичная тарантелла, появляющаяся в двух разделах финала, чередуясь с медленным разделом и завершая весь сонатный цикл.

Из анализа следует, что жанр *тарантеллы* у Хиндемита часто встречается в финалах, выступая в роли кульминации.

Пастораль

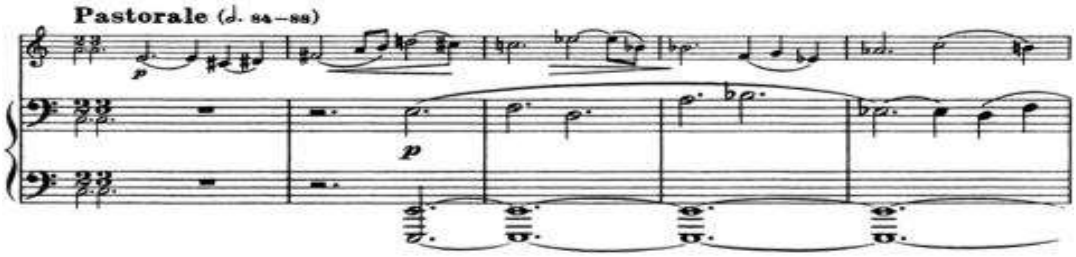
---

[110] Жанр тарантеллы у Хиндемита встречается в сонате для скрипки и фортепиано (1935), в сонате для флейты и фортепиано (1936) в третьей части, в первом её разделе и в сонате для гобоя и фортепиано (1938) во второй части.

Жанр *пасторали* использовался многими композиторами, такими, как: А. Корелли, И. С. Бах, Г. Гендель, Л. Бетховен, у которого фортепианная соната № 15, Симфония № 6 имеют название «Пасторальная». Хиндемит также не оставил без внимания этот жанр. *Пастораль* встречается в нескольких его сонатах.

Ярким примером пасторали может служить первая часть *виолончельной сонаты (1948)*. Она написана в сонатной форме, где в репризе происходит трансформация спокойной, светлой пасторали в достаточно жёсткий марш.

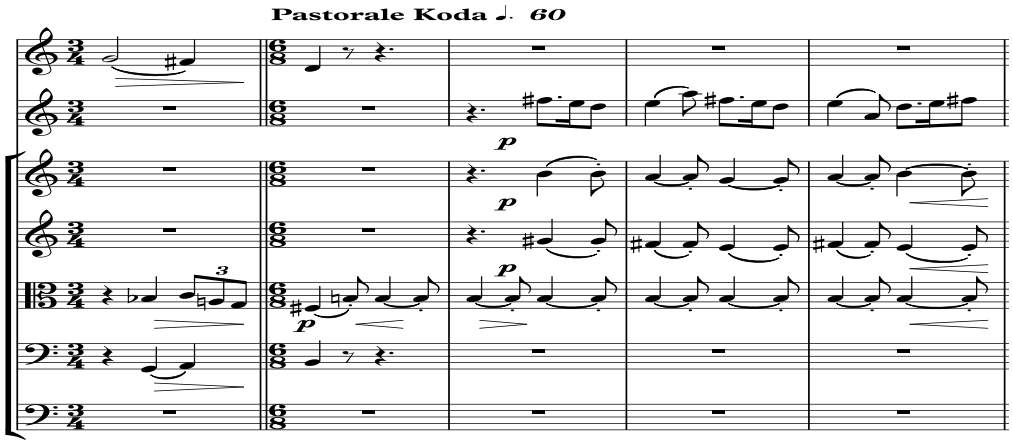
Рисунок 79



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 1

Можно упомянуть о жанре пасторали в балете-сюите «Достославнейшее видение»: во второй части также звучат марш и пастораль. Марш трансформируется на протяжении всей части — от игривого образа — до мрачного, но (и это вновь жанровая модуляция!) постепенно переходит в пастораль, являющую собой простую и непринуждённую картину спокойного умиротворения.

Рисунок 80



П. Хиндемит. Балет-сюита «Достославнейшее видение». Пастораль. Кода

Ещё один пример объединения двух жанров, когда после марша звучит, основанная на новом музыкальном материале, пастораль — это *соната для фагота и фортепиано (1938)*. В коде второй части данной сонаты использована пастораль, роль которой — внести успокоение и умиротворяющий колорит после сложного марша.

В целом, жанр пасторали в сонатных циклах встречается либо как вступление *(в виолончельной сонате (1948)*, либо как завершающая часть всего цикла *(соната для фагота и фортепиано)*, выполняя успокаивающе-умиротворяющую роль.

Балладно-поэмные жанры

Стоит отметить, что Хиндемит вводил в свои камерные сонаты *песенный жанр*. Например, этот жанр встречается в третьей части *сонаты для тромбона и фортепиано (1941)*[111]. Также в третьей части звучит песня в *контрабасовой сонате (1949)*. Интересно, что в ней финал написан в форме вариаций, где седьмая вариация представлена речитативом с арией *(Lied)*. Таким же образом заканчивается *сольная соната для арфы (1939)*.

Рождённая из песни баллада, постепенно привела к инструментальной балладе — излюбленному романтиками жанру. Эпическая повествовательность соединяется в ней с драматическими картинами, лирическая взволнованность — с картинной живописностью. Жанр баллады мы можем встретить в творчестве Ф. Шопена, Ф. Листа, Э. Грига.

В современной музыке получили распространение как вокальные, хоровые, так и инструментальные баллады. Термин «баллада» нередко применяется в соединении с другим жанром, акцентируя определённый содержательный аспект произведений. Это, к примеру, симфония-баллада Н. Я. Мясковского, концерт-баллада А. К. Глазунова для виолончели с оркестром и другие.

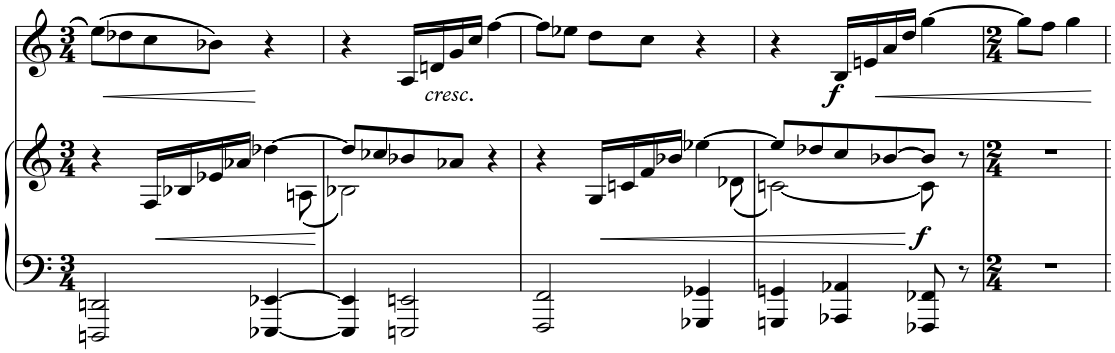
Жанр *баллады* весьма близок Хиндемиту. Он встречается в его камерных сонатах.

---

[111] Хиндемит называет её «Песней хулигана».

Ярким примером использования баллады может служить *соната для кларнета и фортепиано (1939)*, её первая часть. Она написана в контрастно-составной форме (возможно, правильнее её было бы назвать вариантно-составной) в сочетании с сонатной формой. Первые две темы песенного характера. В этом песенно-эпическом повествовании можно наблюдать сочетание двух жанров: колыбельной и баллады, которую характеризуют остинатные построения, гулкие басы.

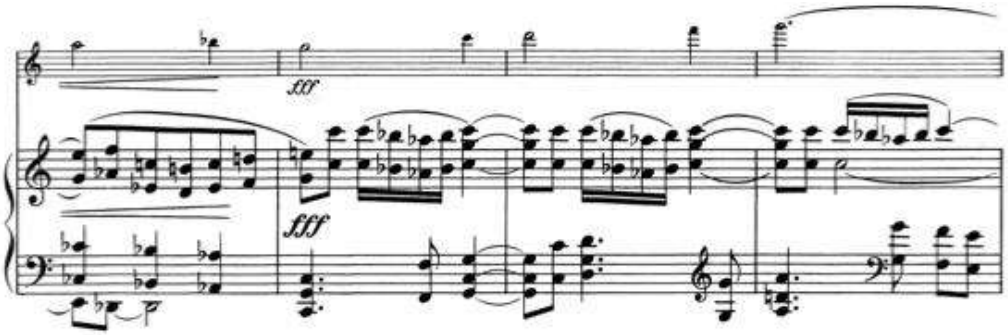
Рисунок 81



П. Хиндемит. Соната для кларнета и ф-но (1939). Часть 1

Ещё одним примером жанра баллады служит *скрипичная соната (1939)*, её третья часть, которая является венцом развития данного произведения. К ней устремляется всё развитие цикла.

Рисунок 82



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3

В третьей части ярко проявляет себя «балладный» тематизм, характеризующийся пафосом глубокой тоски и страдания.

Этот жанр, скорее всего, оказался близок композитору в связи с фактом его биографии, когда Хиндемиту пришлось покинуть Родину; в тот момент, возможно, воскресли в его памяти образы Родины, лирические воспоминания о ней, события её истории, что и получило своё воплощение в соответствующем жанре.

Исходя из анализа, можно сделать вывод, что Хиндемит использует большой спектр жанров, насыщающих камерные циклы. Далее основной акцент будет сделан на особо значимых жанрах: марше, скерцо, фуге (фугато) и *пассакалии.*

2.2. Композиционно-драматургическая роль марша и скерцо

В результате анализа камерных сонат Хиндемита выявилось особое тяготение композитора к жанру марша и скерцо (нередко их синтезу), к которым он прибегал чаще, чем к остальным жанрам.

Роль марша в сонатных циклах[112]

Марш возник в Германии, Франции и Англии в XV–XVI веках и был связан с самыми значимыми процессами, со смертью и с жизнью человека. С содержательной стороны марш оказался многоликим (траурным, походно-строевым, торжественным, даже «детским»).

В сонатах Хиндемита образовался богатый жанровый спектр марша. Его можно обнаружить практически в каждом камерном сочинении композитора. Этот спектр представлен *траурным маршем*, *военным, гротескно-заострённым, детским*, *игрушечным, механистичным*.

Траурный марш встречается во второй части *виолончельной сонаты ор. 11 № 3.* Нередко он выполняет роль философского центра и связан обычно с воплощением идеи смерти. Например, в опере «Гармония мира» в сцене смерти главного героя — Кеплера — используется траурный марш.

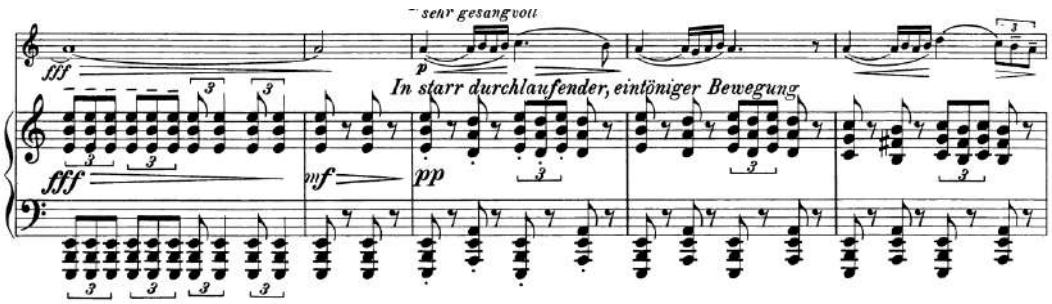
---

[112] В данном параграфе частично использован материал из статьи Корчинская Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и время. 2017. № 3. С. 29–37.

Соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 представляет собой симфонию с масштабным финалом, о чём уже говорилось ранее. Хиндемит не придаёт самостоятельности второй части, объединяя её с финалом. Однако в данном случае она абсолютно самодостаточна и полноценна.

Вторая часть сонаты написана в характерной для этого жанра трёхчастной форме. Ритм шага, неспешная поступь воплощается за счёт сухих аккордов в партии фортепиано с достаточно мрачной мелодией у виолончели, звучащей одновременно с роялем.

Рисунок 83



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Марш. Часть 2

Тяжёлую поступь в басу, которая рисует нам картину траурного марша, Хиндемиту удаётся изобразить за счёт ритмо-фактурного остинато. Новый мотив, звучащий на *fff*, который появляется уже в первом разделе формы (вторая часть), будет главенствовать и лежать в основе кульминации скерцо-финала (третья часть). Ещё раз подчеркнём, что Хиндемит объединяет вторую часть с третьей.

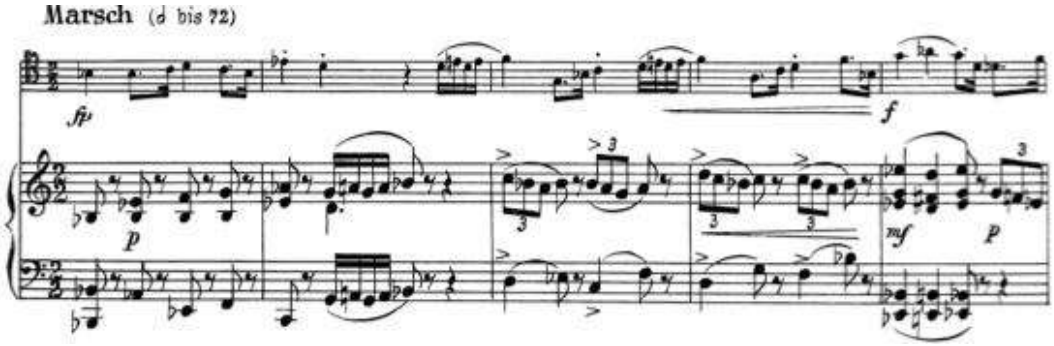
Тритон в гармоническом пространстве данной части властвует безраздельно. Новый мотив, который зарождается во второй части, представляет собой пять восьмых, которые будут преобразовываться в другие элементы: четыре восьмых, шесть восьмых, пять шестнадцатых.

В дальнейшем развитии марш трансформируется в грандиозный финал, за счёт всепоглощающей, разрушительной силы, которая проявляется в виде моторности и токкатности у фортепиано. Марш в данном случае — это некий трамплин к активному, динамичному скерцо-финалу.

Вторая часть в *сонате для фагота и фортепиано (1938)* написана в трёхчастной форме с трио в жанре марша, в которой он занимает центральное место. Драматургия части строится таким образом, что кульминацией цикла является именно марш. В этом сочинении он, скорее *военный (походный).* Первый раздел второй части трактуется композитором, как красочная зарисовка в импрессионистической манере, второй раздел представлен, собственно, самим маршем, а третий — пасторалью.

В авторской манере Хиндемит интерпретирует характерные жанровые признаки марша, применяя пунктирный ритм с героическими интонациями, что придаёт особый, оригинальный колорит звучанию.

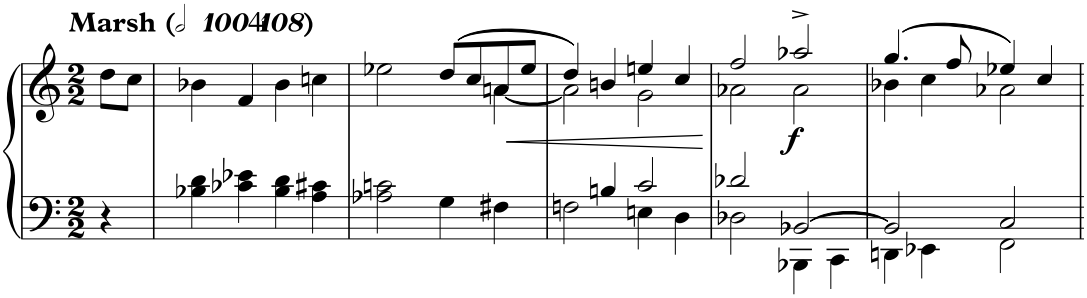
Рисунок 84



П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Марш. Часть 2

Светлый, лёгкий, радостный марш, напоминающий движения игрушечных механизмов у Хиндемита представлен в третьей части *сонаты для флейты и фортепиано (1936)*, в её втором разделе.

Рисунок 85



П. Хиндемит. Соната для флейты и ф-но (1936). Часть 3. Марш

Завершая анализ маршей, можно сделать вывод, что этот жанр в сонатных циклах Хиндемита практически всегда выполняет кульминационную роль, независимо от степени его сложности: является ли он «детским» или траурным. Он несёт в себе и философский смысл, связанный либо с жизнеутверждающей идеей, идеей смерти или, наоборот, впитав в себя наивный и непринуждённый характер.

Роль скерцо в сонатных циклах

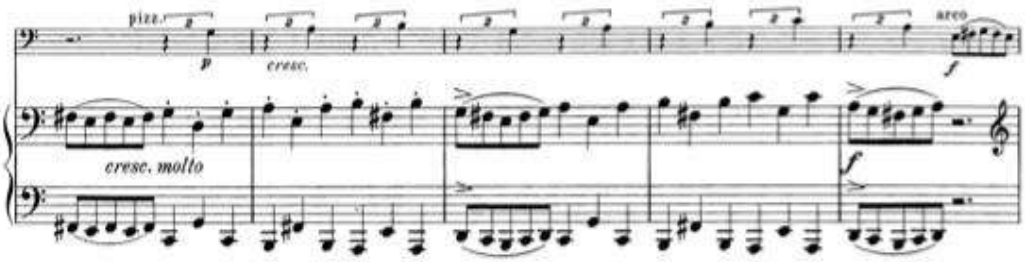
Как известно, Л. Бетховен первым раскрыл особую динамическую активность скерцо, благодаря чему утвердил этот жанр в качестве отдельной части классической симфонии, способного создать эффект переключения из внутреннего плана — во внешний, из серьёзного тонуса — в игровой.

XIX век привнёс обновление в скерцо. Его можно видеть в поздних опусах самого Бетховена, а также у романтиков. Появляются разные трактовки жанра: драматический (в 30-й фортепианной сонате, 9-й симфонии Бетховена, а затем у Шопена); фантастический (у Мендельсона); юмористический, (у Бородина); демонический (в 3-й симфонии Чайковского). В XX веке скерцо становится важнейшим жанром, предназначенным для воплощения гротеска, иронии (Малер, Прокофьев), или агрессивно-токкатным, как скерцо Шостаковича в его симфониях и квартетах.

Многолик в камерных сонатах Хиндемита жанровый спектр скерцо. Модифицируя его, композитор в целом сохраняет игровую моторику скерцо, его стилистику и смысловые характеристики. Как и жанр марша, он часто выступает в роли кульминации. Этот жанр можно смело назвать жанром-кульминацией. Хиндемит помещает скерцо во вторых и третьих частях цикла, но чаще всего в финалах.

Скерцо, представленное энергичным танцем в *виолончельной сонате ор. 11 № 3* получает драматический оттенок из первого раздела второй части, представленной траурным марш (обе части звучат *attacca*).

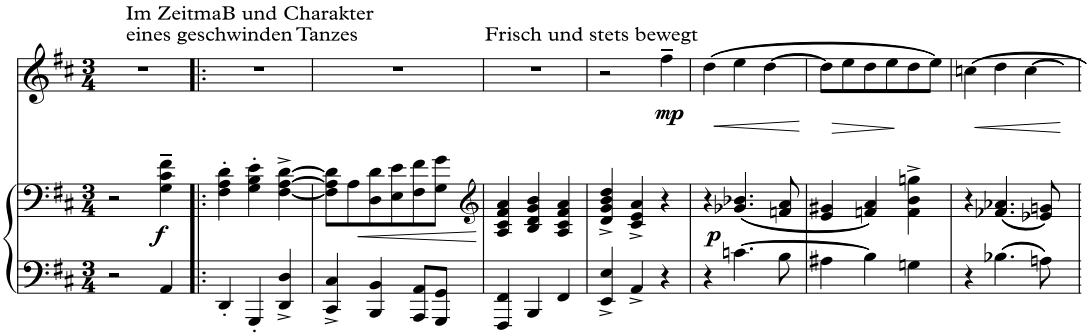
Рисунок 86



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 2. Скерцо

В характере подвижного, скерцозного танца изображено *скерцо* в финале (третья часть) *скрипичной сонаты ор. 11 № 2.* В данной части — это *скерцо-менуэт*, напоминающий финалы Й. Гайдна. Две вольты в конце периода ещё раз подчёркивает стилизацию классического танца и принципов его формообразования.

Рисунок 87



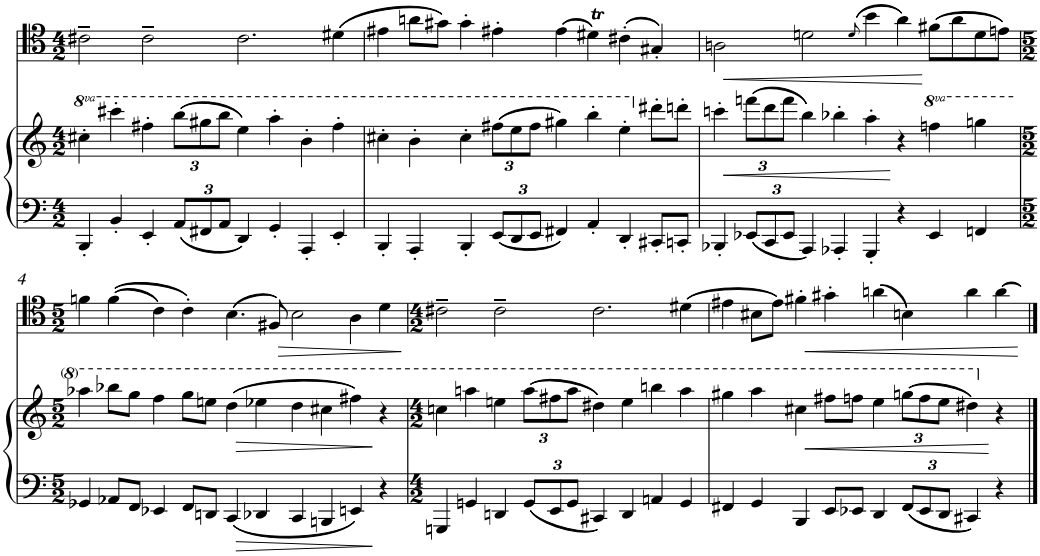
П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3. Скерцо-менуэт

Мощной энергией движения начинается второй раздел данной части, написанный в сонатной форме. Значимую роль в создании вихревого потока и нескончаемого движения выполняет фортепиано. Для достижения такого мощного эмоционального накала Хиндемит использует максимально контрастную динамику, однако, некую устойчивость во всём этом бесконечном потоке звучания придаёт чередование элементов квартового и секундового строения.

Вторая часть в *виолончельной сонате (1948)* представляет собой лёгкое и стремительное скерцо. Наблюдается контрапункт двух тем у виолончели и фортепиано, главенствует линеарный принцип развития. Скерцо выступает

ярким контрастом между первой частью в жанре *пасторали* и третьей — *пассакалией*. Оно выполняет функцию первой кульминации, вслед за которой возникнет грандиозная пассакалия — главная кульминация сочинения.

Рисунок 88



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 2. Скерцо

В *сонате для контрабаса и фортепиано (1949)* скерцо встречается во второй части цикла. Небольшое по размеру, оно обладает артистичным изяществом, чему способствует лёгкое синкопированное сопровождение мелодии.

В *сонате для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922)* звучит скерцо саркастического характера. Этот образ достигается за счёт применения трёх элементов: два аккорда-удара, триольных пассажей и ровных восьмых с форшлагом. Композитор сталкивает эти элементы с помощью контрапунктирования, создавая яростную борьбу между ними, благодаря чему и формируется образ вихря-скерцо.

Помимо того, что скерцо в камерных сонатах Хиндемита встречается как самостоятельный жанр, наблюдается жанровый синтез (например, марш-скерцо, вальс-скерцо). В *сонате для альта и фортепиано № 4 ор. 25 (1922)* этот жанр представлен в виде саркастического скерцо.

Таким образом, композитор модифицирует жанр скерцо, с одной стороны, сохраняя шутливо-игривую стилистику, с другой — расширяет границы жанра до грандиозного вихря-скерцо в непрерывном динамическом развитии *(соната для альта и фортепиано ор. 25 № 4)*. В сонатных циклах скерцо чаще играет кульминационную роль (в финалах), либо является трамплином к кульминации (кульминация второго плана), как в *виолончельной сонате (1948).*

2.3. Фуга, фугато в финалах сонат

В XX веке значение полифонии резко возрастает, происходит обновление полифонических форм и средств полифонического развития. Фуга, как и в эпоху Барокко, становится одним из центральных жанров, возрождая цикл прелюдии и фуги в творчестве П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и других композиторов. Как пишет Е. А. Ручьевская: «Форма и жанр — явления не только взаимозависимые (жанр не существует вне формы и наоборот), но и пересекающиеся» [103, *32*].

В сонатных циклах композитора в фуге проявляется наивысшее полифоническое мастерство автора. Н. Г. Бать отмечает: «Полифония, обладая качеством всеобщности в музыкальном мышлении Хиндемита, вновь обретает статус порядка и закономерности как в пору своего господства» [11, *167*].

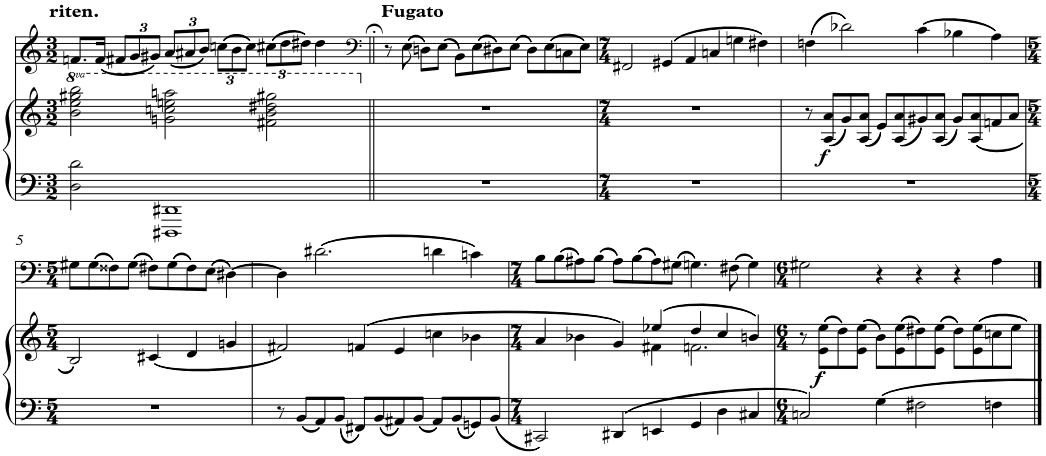
Фуга (фугато) встречается в симфониях (симфония *in B*, симфония «Гармония мира») и в разработках сонатных циклов (как эпизод или полностью её заменяет); используется в первых частях камерных сочинений (соната для виолы д’амур и фортепиано, струнные квартеты ор. 10 № 2, ор. 22 № 4) и во вторых частях симфоний («Симфонические метаморфозы тем К. М. Вебера»); в финалах сонатных и симфонических циклов, в роли составной (виолончельная соната (1948), финал симфонии «Гармонии мира») и целостной формы (скрипичная соната (1939), септет для духовых, симфония

in B). По словам Н. Г. Бать: «Хиндемит поистине сделал фугу универсальной, включая её в любые жанры камерно-инструментальной и симфонической музыки. Более того, она становится концертным жанром, ибо проникает в многочисленные формы концертной музыки» [11, *90*].

В камерных сонатах Хиндемита *фуга* и *фугато* часто применяются в финалах сонат. При этом фуга (фугато) нередко является кульминацией цикла. Здесь стоит отметить влияние Регера, который часто заканчивал свои циклы фугой или пассакалией. «Регер насыщает полифонией сонатное *allegro* и цикл, часто завершая его фугой и пассакалией. Несомненно, длительные развёртывания в темах его фуг послужили (наряду с первоисточником — Бах) прообразом мелодического моторного движения в ранних концертных формах и во многих фугах Хиндемита» [11, *165*].

Примером финального фугато может служить *соната для виолончели и фортепиано (1948)*, в которой оно является частью пассакалии и перерастает в заключительное проведение основной темы, в кульминационной по своему значению коде.

Рисунок 89



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Фугато

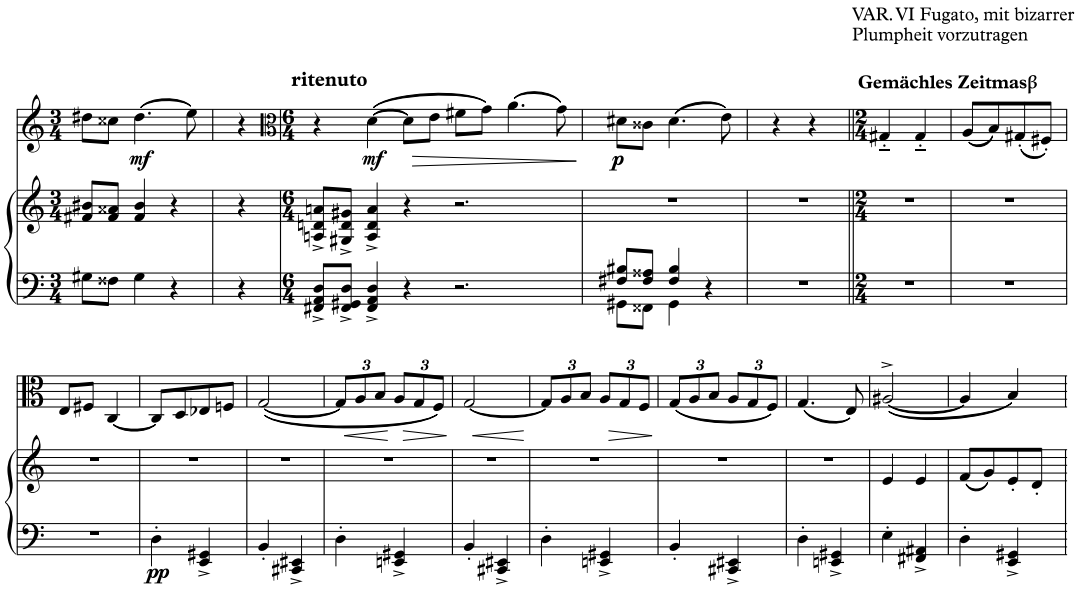
Шестая вариация из третьей части *альтовой сонаты ор. 11 № 4* является ещё одним примером *фугато*.

В драматургии цикла фугато представляет собой главную его кульминацию. Всё развитие сонаты направлено к нему. Автор призывает

исполнять фугато «со странной неуклюжестью» (*mit bizarrer plumpheit vorzutragen*)[113].

Оригинально трактованная тема фугато сочетает в себе основной мотив темы вариаций с интонацией из первой вариации цикла. В противосложении в партии фортепиано композитор акцентирует вторую долю и ставит *staccato* на первой, тем самым изображая некую неуклюжесть движения.

Рисунок 90

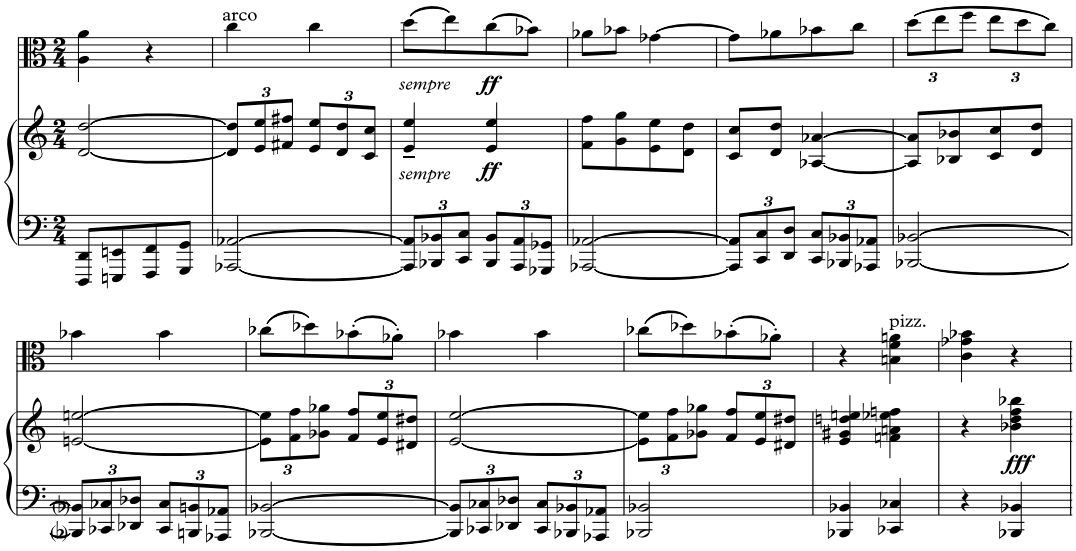


П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Фугато

Хиндемит применяет перестановки в сложном контрапункте, стреттную технику, несколько удержанных противосложений. Интересен динамический план всего фугато. Каждая новая тема звучит с постепенным нарастанием звучности. В первом проведении — у альта композитор ставит *pp*, далее три проведения у фортепиано — *p, mf, f*. Затем следует раздел стретто. Тема прозвучит четыре раза на *ff*. Три раза у фортепиано в разных голосах с удвоением в октаву и один раз у альта. Завершится фугато *B-dur'*ным трезвучием, на динамике *fff*.

Рисунок 91

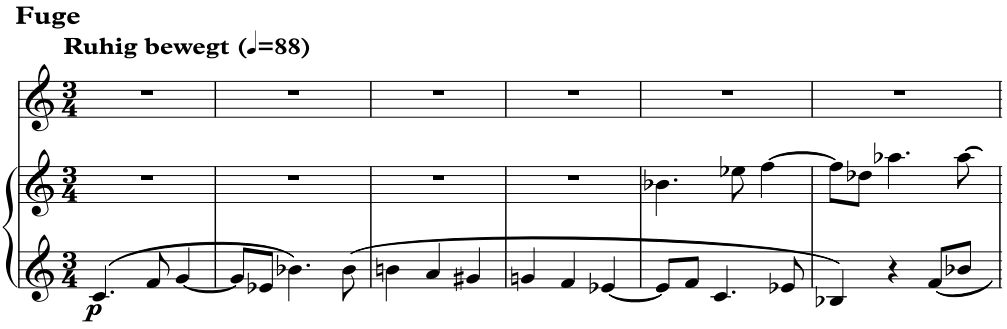
[113] Хиндемит часто пишет ремарки не только в камерных сонатах, но и в других камерных сочинениях, например, в струнном квартете ор. 10 № 2 композитор просит исполнителей играть первую часть (фугу) «с полной апатией» и др.



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Фугато. Стретто

В финале *скрипичной сонаты (1939)* звучит тройная фуга. Она представляет мощный динамизированный финал цикла, в котором всё развитие стремится к ясному *C-dur*. Первая тема прозвучит в экспозиции пять раз. Четыре раза у фортепиано и один раз у скрипки. В стретто тема появится восемь раз с динамическим нарастанием и укрупнением фактуры в партии фортепиано.

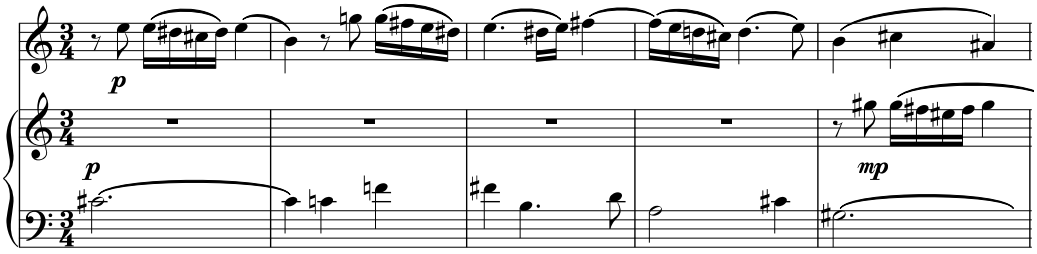
Рисунок 92-а



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3. Фуга. Первая тема

Вторая тема — более романтичная и танцевальная.

Рисунок 92-б

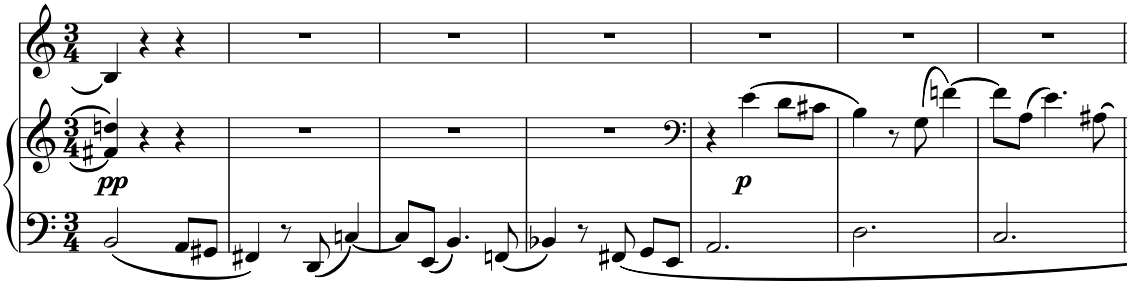


П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3. Фуга. Вторая тема

Стоит отметить, что композитор при дальнейшем проведении Второй темы использует удвоение интервалов (кварты, сексты, октавы).

Третья тема достаточно строгая, напоминающая по характеру первую. Её рисунок — нисходящее, скачкообразное движение на различные интервалы (септиму, квинту, кварту, секунду).

Рисунок 92-в



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3. Фуга. Третья тема

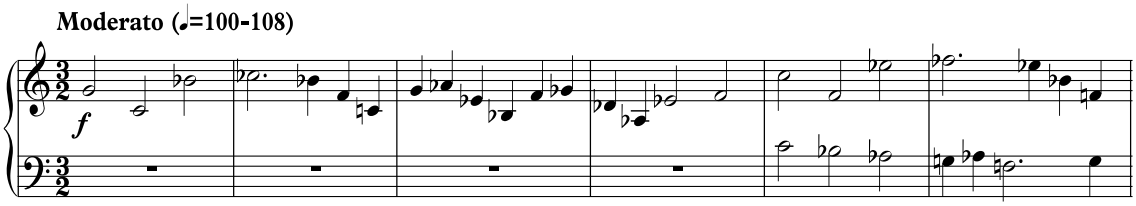
В репризе фуги все три темы излагаются одновременно (в контрапункте). Это кульминационный раздел всей части, в котором общее динамическое нарастание звучности приводит к светлому *C-dur'*му трезвучию. В конце сонатного цикла наблюдается просветление, олицетворяющее победу добра над злом.

Не только в камерных, но и в фортепианных сонатах, а также в сонате для двух фортепиано Хиндемита, фуга (или фугато) нередко является главной кульминацией сонатного цикла.

Финал *сонаты для двух фортепиано (1942)* представлен тройной фугой (как и в *скрипичной сонате (1939) in C*). В экспозиции Главная тема

излагается в основном виде, в дальнейшем развитии перемещаясь на кварту и терцию. В разработке она проходит в обратном изложении.

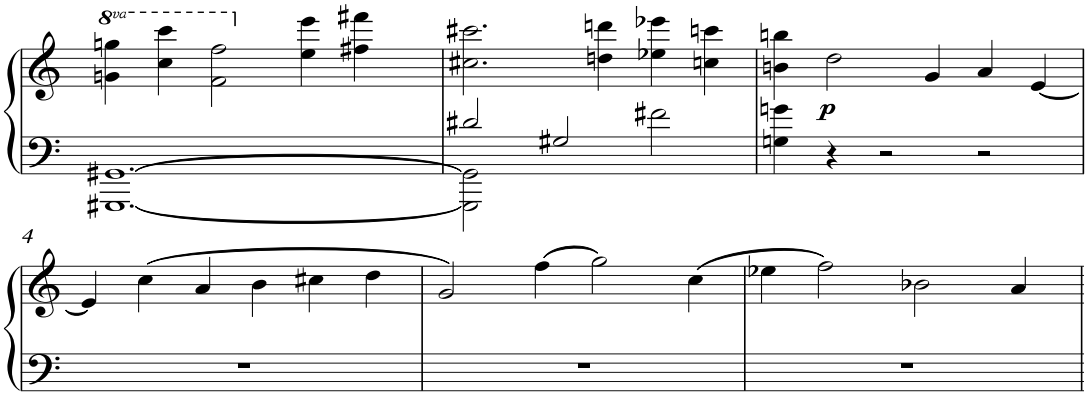
Рисунок 93-а



П. Хиндемит. Соната для двух ф-но (1942). Часть 5. Фуга. Первая тема

Вторая тема, контрастна первой. Она грациозная, лёгкая и танцевальная.

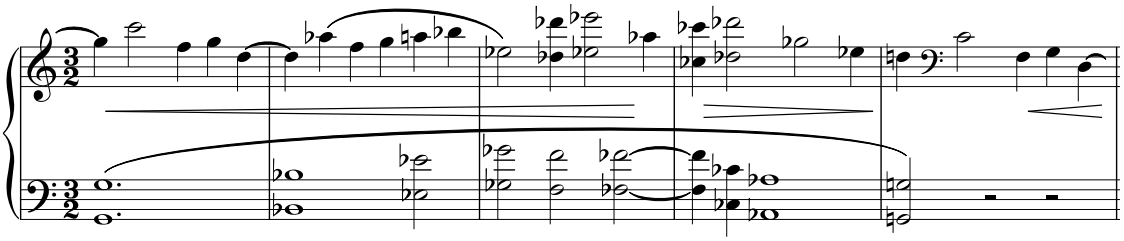
Рисунок 93-б



П. Хиндемит. Соната для двух ф-но (1942). Часть 5. Фуга. Вторая тема

Развитие фуги приводит к появлению третьей темы, звучащей в контрапункте со второй (третья тема в басу фортепианной партии).

Рисунок 93-в

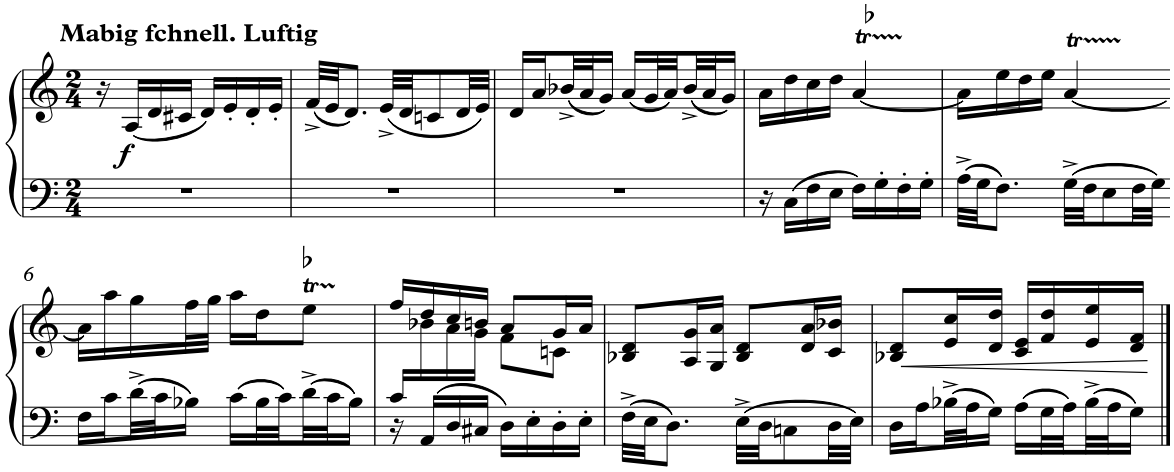


П. Хиндемит. Соната для двух ф-но (1942). Часть 5. Фуга. Третья тема

В репризе все три темы прозвучат вновь в контрапункте (как и в *скрипичной сонате in C*). В заключении появится Первая тема на *fff*, образуя арку, объединяя тем самым весь финал. Соната заканчивается светлым *C-dur'*ным трезвучием.

Помимо финалов, фуга (фугато) встречается в первых частях сонатного цикла. Ярким образцом трёхголосной фуги в первой части является *соната для виолы д'амур и фортепиано ор. 25 № 2 (1923)*. Используя барочный аутентичный инструмент в качестве солирующего, Хиндемит воссоздаёт стилистику барочной темы, состоящей из ядра и развёртывания.

Рисунок 94



П. Хиндемит. Соната для виолы д'амур и ф-но ор. 25 № 2 (1923). Часть 1. Фуга

В фуге две экспозиции. В первой тема проводится трижды у фортепиано (вначале в *in d,* затем в *in F,* третье её проведение вновь в *in d).* Во второй экспозиции тема и её ответ звучат у виолы д'амур (в *in d* и в *in* a) на фоне противосложения в партии фортепиано. Интермедии и разработка строятся на секвенциях, подвергаясь мотивному развитию. Композитор применяет удвоение голосов. У фортепиано удвоение в октаву, у виолы д'амур — в кварту. По словам Р. Т. Хусаинова: «это вызывает ассоциации с принципом органума, одной из ранних форм полифонического двухголосия» [127, *9*]. Реприза динамизированная, тема в ней звучит четыре раза в *in d*. В этом цикле данная часть проявляет себя как вступительная к двум последующим.

Ещё раз подчеркнём, что в камерно-инструментальных циклах Хиндемит часто придаёт полифоническим формам главенствующее значение. Он использует их в финальных частях, которые нередко заканчиваются фугой *(соната для скрипки и фортепиано (1939)*, фугато *(соната для виолончели и фортепиано (1948).* Исключением является *соната для виолы д'амур и фортепиано (1923),* где композитор применяет фугу в роли вступления (первая часть). В целом, в камерных сочинениях Хиндемита существует органичный синтез полифонического письма и сонатности[114].

2.4. Пассакалия и её роль в сонатных циклах[115]

Наиболее важную роль в крупных сочинениях Хиндемита играет пассакалия. Жанр пассакалии пережил различные эпохи, претерпев ряд изменений. В XX веке к этому жанру обращались многие композиторы, в том числе и П. Хиндемит, включавший пассакалию в симфонии, оперы, вокальный цикл и сонаты. Пассакалия в его сочинениях носит философский смысл. Композитор использовал этот жанр в наивысшей точке развития произведения. Именно в такой функции выступает пассакалия *в сонате для виолончели и фортепиано (1948),* в вокальном цикле «Житие Марии», в 12 мадригалах (1958), в симфонии и опере «Гармония мира», в балете «Достославнейшее видение», в Мессе для смешанного хора a`cappella (1963), в четвёртой части «Sanctus». Во всех этих сочинениях центральное место отведено грандиозной пассакалии[116], несущей значение торжества духовной силы в *гармонии мира* над силами зла. По словам Н. Г. Бать: «Хиндемит наделяет остинатно-пассакалийную форму жизнеутверждающим началом.

---

[114] Стоит сказать, что и в симфониях Хиндемита отмечается подобный синтез (например, в симфонии «Художник Матис»). По словам Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой: «Классическая соната понадобилась Хиндемиту, чтобы показать образы во всей их конкретности и чёткой отграниченности, фуга — чтобы, демонстрируя их высшее единство, прийти к многоголосию "небесного гимна»"» [77, *205*].

[115] Материалы параграфа частично опубликованы в статье Корчинская Л. М. Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 4. С. 53–64.

[116] Традиционная трактовка жанра пассакалии связана с суровым, траурным образным началом.

Это — форма наивысшего обобщения и единства даже при наличии контрастов» [11, *107*]. Однако понимание гармонии философски многозначно. Пассакалия и фуга (фугато) являются наиважнейшими в творчестве композитора. Например, фуга становится кульминацией фортепианной сонаты *in B* (финал), пассакалия встречается в финале фортепианной сонаты *in A*, в циклах Kammermusik (№№ 2–7) и т. д.

В XX веке к жанру пассакалии обращались многие отечественные музыковеды, исследуя её различные аспекты. К таким учёным можно отнести Б. А. Каца [51], В. Д. Конена [57], Л. Г. Ковнацкую [55], В. А. Цуккермана [129], В. В. Задерацкого [48], М. А. Этингера [141], Л. А. Мазеля [82], В. П. Бобровского [19], Л. Н. Раабена [99], Т. Н. Левую [76], Е. А. Ручьевскую [104], В. Н. Холопова [120]. В работе «Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели» Л. Г. Ковнацкой в первую очередь сделан акцент на образно-смысловой стороне жанра. «Пассакалия порождает духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [55, *320*].

Пассакалия в творчестве Хиндемита (и не только у Хиндемита) служила объектом внимания и зарубежных исследователей, таких как: Г. Риман [190], Л. Проппер [193], Л. Вальтер [215] М. Кук [152], З. Брюн [149] и другие.

Используя пассакалию в финалах сонат, симфоний, балетов, а также в значимых моментах произведения, Хиндемит подчёркивал масштабность идеи конкретного произведения.

Так, в вокальном цикле «Житие Марии» пассакалия встречается не в финале, а во втором номере «Введение Богородицы во храм», тем самым подчёркивается важность и значимость события в сюжетной линии. В данном случае Т. Н. Левая характеризует пассакалию в цикле: «как форму лирического повествования» [76, *147*]. Пассакалия представлена восемнадцатью вариациями, где изображается картина древнего храма. Её тема звучит отрешённо, без ярких динамических контрастов.

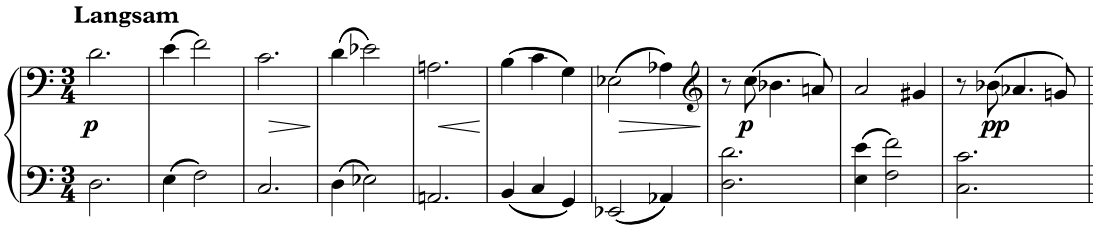
Ещё одним примером использования жанра пассакалии не в финале, а во второй части служит *Kammermusik № 2* (Камерная музыка № 2 — Концерт для облигатного фортепиано и 12 инструментов ор. 36 № 1). По словам Т. Н. Левой «В молодые годы, когда композитор признавал лирику лишь в форме пассакалии, эта форма даёт основу многим медленным частям инструментальных циклов. Имеются в виду камерные концерты ор. 36 — альтовый, виолончельный, фортепианный» [76, *146*]. Вторая часть концерта представляет собой пассакалию. Остинатная тема поручена духовым и струнным инструментам. Контрапунктом выступает фигурационный тематизм, состоящий из тридцать вторых и шестнадцатых длительностей в партии фортепиано. По характеру вторая часть сурова и достаточно сдержана. Р. Т. Хусаинов отмечает, что «вторая часть лишена колористических приёмов, в чём также можно найти опосредованную связь с содержательным каноном барочного жанра» [128, *5*].

Стоит отметить, что пассакалия принимает участие в композиции цикла и нередко появляется в центре или в точке золотого сечения, выполняя определённую роль в идеи симметрии, которой так был увлечён Хиндемит.

Например, в виде симметричной арки от прелюдии к постлюдии пассакалия представлена в фортепианном цикле «Ludus tonalis». Как пишет Л. Г. Бергер: «Музыка прелюдии и постлюдии пленяет тонкой выразительностью и гармоничной, созерцательной вдумчивостью. Не исключено, что строение прелюдии (и обратное — постлюдии) имеет своеобразный программный замысел, которому можно дать приблизительное истолкование: драматический речитатив и импровизационное прелюдирование Moderato — всплески фантазии и извечный хаос становления, из которого возникает “гармония”; спокойная повествовательность Arioso tranquillo — мерное, гармоничное движение времени, бытия и торжественное Lento пассакалии — светлый пафос утверждения» [17, *204*].

Иное расположение — центральную часть — пассакалия занимает в балете «Демон».

Рисунок 95



П. Хиндемит. Балет «Демон». Танец № 6. Тема пассакалии

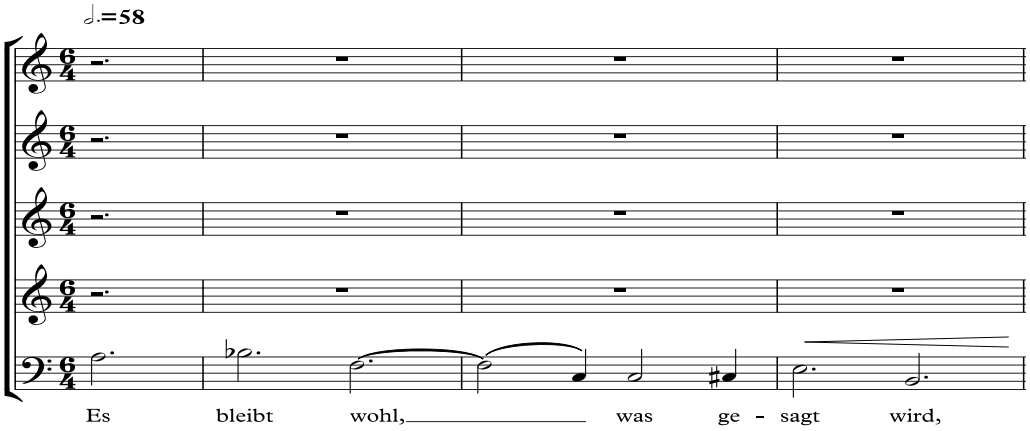
Интересно отметить симметричное построение всего цикла, который состоит и 12 номеров. Первый и последний — танец Демона. Шестой номер также Танец Демона, но в жанре пассакалии. Центральный Танец Демона выступает в роли кульминации, где всё развитие балета (динамическое и темповое) устремлено к нему. Стоит отметить, что и сам Танец Демона № 6 построен по принципу симметрии (медленно (*Langsam) — быстро* (*Schnell)* — (*Langsam)* медленно).

Особый интерес представляет собой цикл «Двенадцать мадригалов»[117]. Это ещё один пример, в котором пассакалия появляется в точке золотого сечения всей формы.

Данный цикл построен симметрично, будучи разделённым трижды по четыре мадригала. Пассакалия появится в мадригале № 10. По словам П. Б. Киселёва: «Хиндемит пытался не только повторить ранний стиль, но главное, стремился достичь духовной гармонии, духовного общения между исполнителем и слушателем, существующих в то время» [53, *82*].

Рисунок 96

[117] Хиндемит писал издательству Schott: «Я надеюсь впервые исполнить мадригалы в Вене, однако я не хотел бы говорить об этом заранее. Я считаю недостойной сегодняшнюю моду трубить о премьере на весь мир...» [167, *9*]



П. Хиндемит. «Двенадцать мадригалов». Мадригал № 10

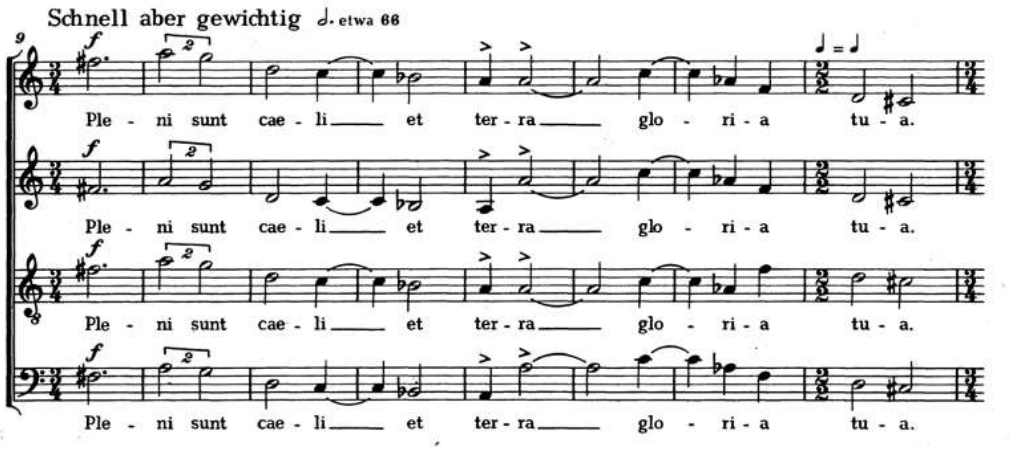
Мадригал № 10 «*Es bleibt wohl*» («Всё будет хорошо») написан в жанре пассакалии. В нём главная тема проводится восемь раз, с кульминацией в последнем проведении, где партию басов дублируют альты. Хиндемит в данном случае применяет удвоение голосов, чтобы подчеркнуть кульминационный момент в произведении. Бах в Пассакалии *c-moll* подчёркивает кульминационный момент другим способом. Он не удваивает голоса, а меняет регистр, поручая тему верхнему голосу (пятая вариация), благодаря чему, вернувшись в партию баса, тема звучит более ярко, выступив в роли кульминации. В этом можно отметить некоторое сходство обоих композиторов — в желании высветить главную кульминацию произведения.

Черты пассакалии встречаются в «Сиреневом» Реквиеме, в прелюдии. Тема-леймотив у тромбонов звучит на фоне тремоло литавр и трелей контрфаготов. Она выступает в роли *basso-ostinato*, с постепенным нарастанием голосов, приводящим к кульминации в точке золотого сечения. «Форма вступительной прелюдии является проекцией формы всего “Реквиема” с кульминацией в восьмой части, то есть в точке золотого сечения» [53, *60–61*].

В Мессе для смешанного хора a’cappella, написанной в 1963 г., жанр пассакалии звучит вновь в точке золотого сечения всей формы, в четвёртой

части «Sanctus», являющейся, также как и в предыдущих примерах, динамической кульминацией.

Рисунок 97



П. Хиндемит. Месса для смешанного хора a`cappella. Тема пассакалии

Четвертая часть «Sanctus» открывается вступлением, построенным на призывных квартовых интонациях (8 тактов), далее следует тема, звучащая в унисон у всех голосов, которую Хиндемит проводит двенадцать раз, причём неизменно в партии альтов.

«Месса Пауля Хиндемита — это произведение мастера, находящегося на наивысшей ступени. Даже если бы мы не знали, что владеем последним произведением композитора, то всё равно чувствовали бы, до какой высоты поднялся человек и художник Хиндемит <...>. Его Месса стоит в одном ряду с лучшими образцами духовной музыки и в списке его произведений стоит на первом, высшем месте...» [167, *11*].

Обратимся к произведениям, в которых пассакалия встречается в финалах. Хиндемит вводит пассакалию в финалы камерных сонат, балетов, симфонические, оперные сцены, связывая этот жанр с торжественным апофеозом.

Пассакалия в *виолончельной сонате (1948)* также является ярким примером, в котором пассакалия использована в финале[118]. Андреас Трауб в

[118] Материалы этого раздела частично опубликованы в статье Корчинская Л. М. Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. 2020. № 4. С. 96–107.

своей статье «Соната для виолончели и фортепиано (1948)» [119] подробно рассматривает данное произведение, определяя особенности этой сонаты, которые демонстрируют точное чувство музыкального времени [213].

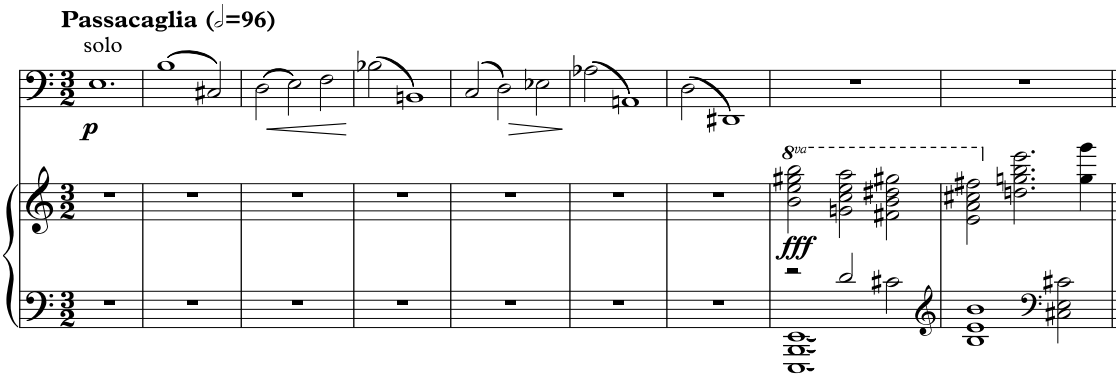
Виолончельная соната написана в последний период творчества Хиндемита. В первой части цикла встречается жанр *пасторали* и *марша*, во второй — *скерцо*, третья часть — грандиозная *пассакалия*. В балете-сюите «Достославнейшее видение» все эти жанры Хиндемит также использовал, правда, в другой последовательности.

В основе первой части лежит жанр пасторали, который трансформируется в репризе в достаточно жёсткий марш.

Вторая часть написана в сложной трёхчастной форме. Сухое, политональное звучание фортепиано воплощается за счёт голосов, находящихся в интервальном соотношении ноны через две октавы. Всё это создаёт танцевальный, гротескно-скерцозный образ, контрастный лирическому и очень напевному голосу виолончели, звучащему в контрапункте с партией фортепиано.

Обратимся к финалу сонаты, который представлен жанром пассакалии. Главная тема состоит из семи тактов. Такое же количество тактов присутствует и в пассакалии балета «Демон».

Рисунок 98

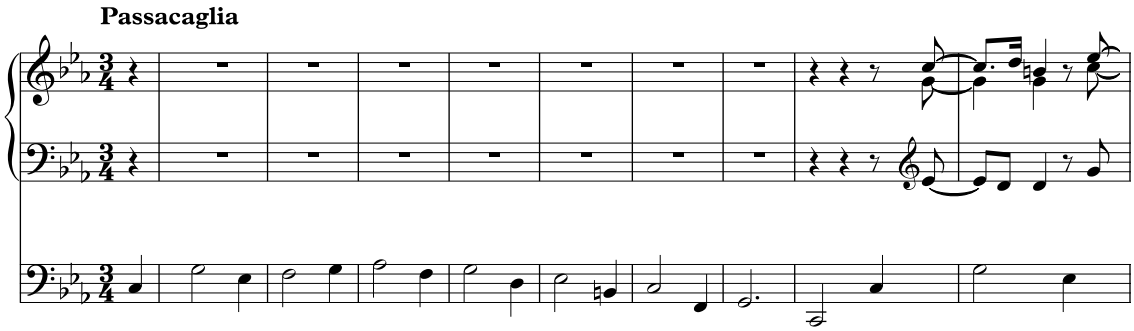


П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 3. Пассакалия

[119] У Андреаса Тауба имеются несколько статей о различных камерных сонатах, например, о сонате для тубы и фортепиано, и сонате для трубы и фортепиано.

Схожесть в строении темы наблюдается и в Пассакалии для органа *c-moll* И. С. Баха. Это даёт основания предполагать, что Хиндемит работал по модели. Подобный принцип работы можно встретить, например, в *Kammermusik № 2*, в котором замечено сходство с клавирным концертом И. С. Баха *d-moll*. Хиндемит о Бахе: «...Наше совершенствование <...> сделает нас способными воспринимать музыку, в которой использованы незнакомые ещё для нас символы, скрытые в непривычные звучания, — их мы должны сначала с большим трудом изучать» [117, *109*], и далее: «Если музыка обладает властью направлять нашу духовную сущность по пути благородства, эта музыка велика. Если композитор своей музыкой достигает этой вершины, он достигает предела. Бах этого достиг» [161, *44*].

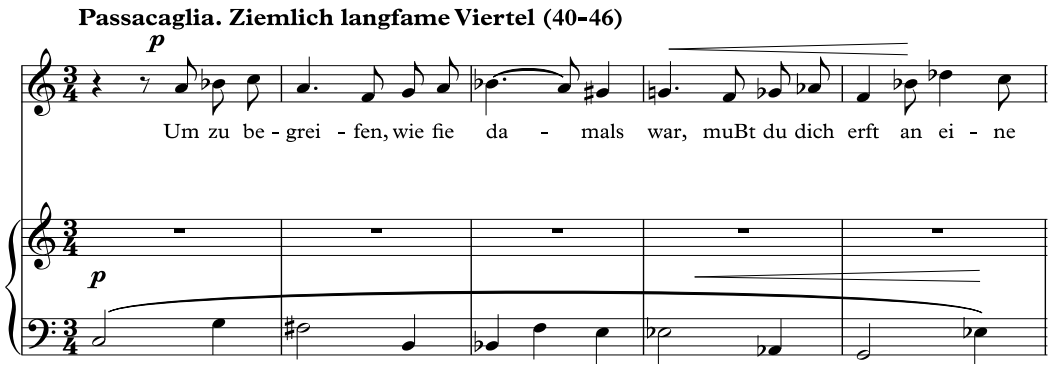
Рисунок 99



И. С. Бах. Пассакалия *c-moll*. Тема пассакалии

Тема у Хиндемита состоит из семи тактов, у Баха из 8. В данном случае можно говорить о сходстве темы в пределах её масштаба и интонации. Помимо того, что она схожа по своей протяжённости, она также имеет один и тот же начальный интервал — восходящую квинту. У Хиндемита это — восходящая квинта «*ми – си*», Баха — квинта «*до – соль*». В вокальном цикле «Житие Марии» («Введение Богородицы во храм») снова присутствует восходящая квинта *«до – соль»*, только возникает она в тематизме партии фортепиано.

Рисунок 100



П. Хиндемит. Вокальный цикл «Житие Марии». Пассакалия

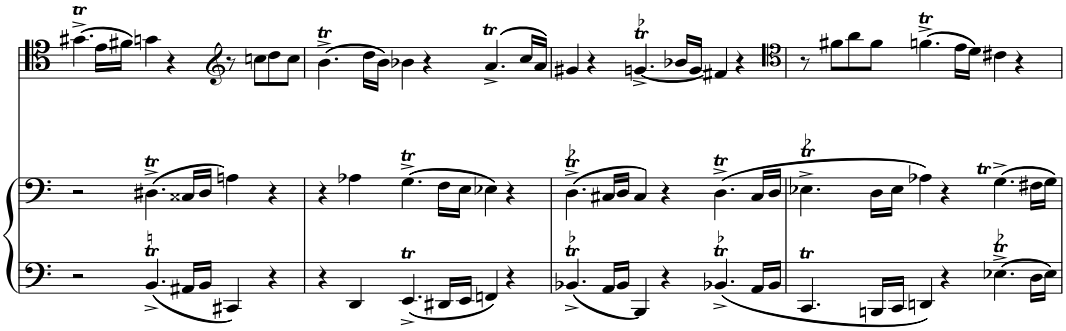
Вариации в виолончельной сонате, с одной стороны, очень сдержаны, а с другой — достигают в своих трансформациях яркую экспрессию. Мелодическое, гармоническое или фактурное преобразование темы осуществляется за счёт разнообразных приёмов, которые использует композитор.

Определённое сходство с Бахом есть в количестве вариаций (у Хиндемита двадцать четыре вариации, у Баха — двадцать одна). Первое проведение темы поручено только виолончели, которая затем, при проведении темы у фортепиано, растворяется в оглушительной, аккордовой мощи его звучания. С тем же напряжением звучит тема у фортепиано два последующих раза. В третьей вариации мощная аккордовая фактура изложена нонами, на *ff*. В четвёртой вариации, молчавшая в течение двух проведений темы виолончель присоединяется к фортепиано и, наконец, заняв главенствующие позиции, исполняет вновь основную тему пассакалии. Дальнейшее развитие вариаций строится на новых интонационных элементах. Первым таким элементом можно назвать трель, которая выйдет в дальнейшем на первый план. Сходство с Пассакалией Баха заключается в том, что Бах тоже применяет новый элемент, в своём случае мордент, но немного раньше, чем Хиндемит, в третьей вариации.

Именно из предыдущих вариаций черпаются различные обновления темы. В пятой вариации трель становится главным элементом партии струнного инструмента, в то время как в четвёртой она давала о себе знать

лишь в отдельных фрагментах. Трелью завершается и фортепианная партия, представленная восходящими пассажами на *ff*. Тематизм шестой вариации также основан на трелях у обоих инструментов. Обращает на себя внимание тот факт, что все трели композитор предписывает исполнять с акцентом.

Рисунок 101



П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Шестая вариация

Далее, на первый план выходит пунктирный ритм в аккордовом изложении в партии фортепиано, в свою очередь трель постепенно растворяется, а затем полностью исчезает.

Общий ритмический рисунок (две восьмые с четвертью) появляется в седьмой и восьмой вариациях. Хиндемит акцентирует внимание на данном элементе, указывая динамику *ff* и поручая его исполнять обоим инструментам.

В девятой вариации Хиндемит (как и Бах) прибегает к использованию орнаментальных вариаций. Тема, звучащая у виолончели на *ff* растворяется в партии фортепиано, изложенной восьмыми на *staccato*. Хиндемит в этой вариации использует гаммообразное движение восьмыми, Бах — шестнадцатыми.

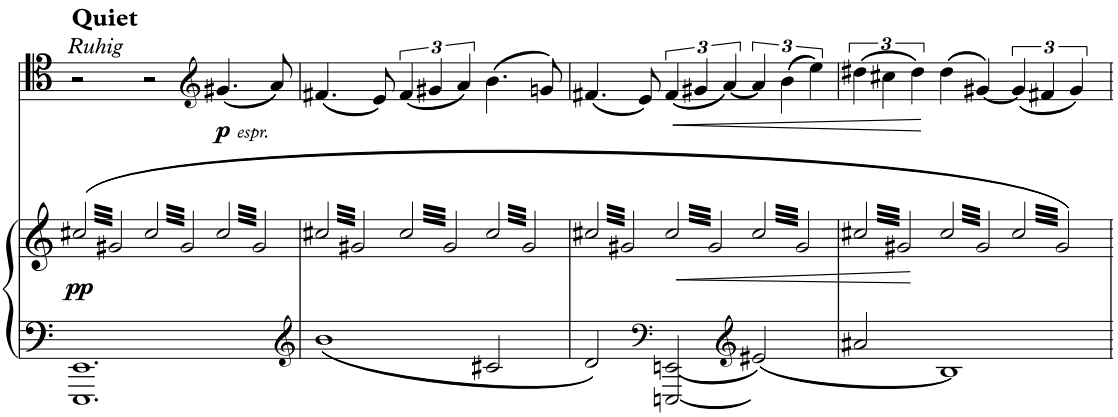
Ритмический рисунок девятой вариации продолжает своё существование в десятой. Вновь, с точки зрения развития тематического материала, как и у Баха, Хиндемит объединяет вариации по парам.

В одиннадцатой и двенадцатой вариациях, объединённых по принципу орнаментальных, происходит смена ритмического рисунка. В них соединяются два новых элемента: аккордовые триоли и трель. В двенадцатой

вариации тему исполняет виолончель, выйдя на первый план. В тринадцатой тема пассакалии представлена в аккордовом изложении на *fff* у фортепиано.

Резкий звуковой сброс динамики от *fff* до *pp* и полное изменение образной составляющей происходит в четырнадцатой вариации. Виолончели поручена новая созерцательная сфера, которая ещё не присутствовала в вариациях.

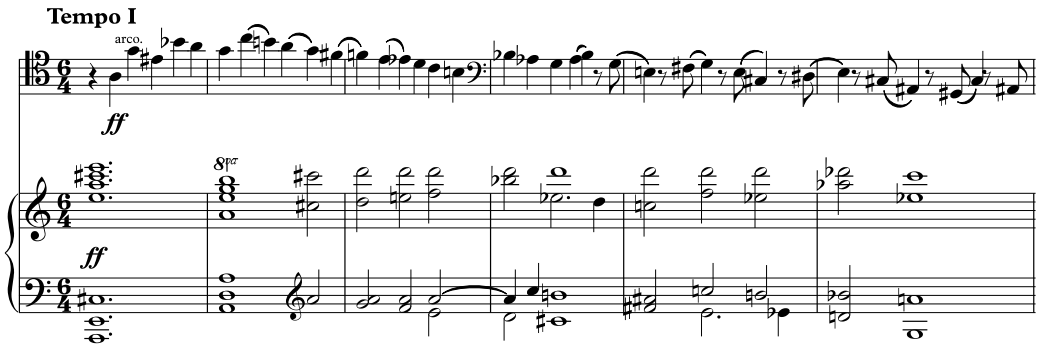
Рисунок 102



П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано (1948). 14-я вариация

В вариациях с четырнадцатой по восемнадцатую динамическое развитие происходить за счёт уплотнения фортепианной аккордовой фактуры. В данном случае виолончель остаётся безучастной. В виде отдельных интонаций и обрывочных реплик она появляется вновь только в семнадцатой вариации. Кульминация темы пассакалии приходится на девятнадцатую вариацию, звучащую у фортепиано в аккордовом изложении.

Рисунок 103



П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано (1948). 12-я вариация

Агрессивная сфера преобладает в двадцатой вариации. Она реализуется за счёт синтеза пунктирного ритма и аккордовой фортепианной фактуры с триольным движением в партии виолончели. В двадцать первой вариации тема отчасти возвращается в первоначальном виде, звучит в партии левой руки у фортепиано, но ритмический рисунок — пунктирный ритм – сохраняется от предыдущей.

Хиндемит противопоставляет двадцать вторую вариацию (динамика *ff*) двадцать третьей, звучащей на *p*. Их совместное развитие приводит к фугато.

Финал виолончельной сонаты завершается фугато, в котором в коде новая тема звучит в контрапункте с основной темой пассакалии. Пассакалия Баха *c-moll* завершается двойной фугой, где также присутствует контрапункт тем (темы пассакалии и новой темы).

В камерных сонатах полифоническим формам Хиндемит придаёт кульминационное значение[120], о чём говорилось в предыдущем параграфе главы.

Из вышеизложенного анализа можно сделать вывод, что при сочинении пассакалии в виолончельной сонате Хиндемит применяет баховские принципы, как на уровне строения темы (квинта в начале темы), так и целостной композиции — вариаций, завершающихся фугато (фугой вариации заканчиваются у Баха). Аналогии прослеживаются между вариациями и интонационными элементами (например, трелями и др.).

Ещё одним примером применения жанра пассакалии в финалах служат сольные альтовые сонаты *(ор. 11 № 5* и *ор. 31 № 4)*. В данных сочинениях Хиндемита, как и в ранее рассмотренной виолончельной сонате, заметно влияние старинной музыки, в частности, Чаконы И. С. Баха *d-moll* для скрипки соло. По словам Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой «Для Хиндемита старинные представления и термины (и в его художественных произведениях, и в его литературных трудах) являются многогранными и содержательными символами, составляющими своеобразное

[120] Например, соната для скрипки и фортепиано (1939) или соната для двух фортепиано (1942).

интеллектуально-поэтическое украшение его художественных и научных концепций» [77, *130*].

Композитор хорошо был знаком с Чаконой, так как сам её исполнял. Вероятно, именно под её влиянием написаны финалы сольных альтовых сонат Хиндемита *ор. 11 № 5 (Im From und Zeitmaß einer Passacaglia)* и *ор. 31 № 4 (Thema mit Variationen).*

Сольная соната для альта ор. 11 № 5, написанная в 1919 г., состоит из четырёх частей. Первая часть *(Lebhaft, aber nicht geeilt)* представлена сонатной формой. Главная тема состоит из двух элементов: два акцентированных аккорда и следующие за ней фигурации из шестнадцатых. Во второй медленной части (*Mäßig schnell, mit viel Wärme vorgetragen*) Хиндемит использует свободную двухчастную форму. Вся часть романтического склада, построена на трезвучных гармонических последовательностях с достаточно длинной кодой.

Третья часть (*Schnell*) — скерцо в трёхчастной форме с трио. Жанровые характеристики выражены яркими акцентами, интересной мелодикой и ритмической неустойчивостью. Финальная часть — это пассакалия (*In Form und Zeitmass einer Passascaglia*).

Сольная соната для альта ор. 31 № 4 Хиндемита[121] — трёхчастное произведение, посвящённое его другу Генриху Буркарду, премьеру которой играл сам Хиндемит в Донауэшингене 18 мая 1924 г.

Первая часть (*Äußerst lebhaft*) написана в форме рондо, с частым использованием диссонансов (секунд) и повторяющихся фигураций. Вторая часть (*Ruhig, mit wenig Ausdruck. Langsame Viertel*) представляет собой инструментальную «*Lied*», имеющую «характер барочного орнаментированного адажио» [185, *170*]. Третья часть — тема с вариациями (*Thema mit Variationen*), которая имеет структуру и характер пассакалии.

Финалы обеих сонат имеют трёхчастную структуру. Подтверждение этому мы находим в исследовании Доменико Тромбетты[122], который

[121] См. Приложение 1 (Фото 11. Эскиз сонаты).

указывает на троичность, объясняя это тем, что форма Чаконы Баха выглядит так: A-B-A_1. В финалах двух Пассакалий сонат *ор. 11 № 5* и *ор. 31 № 4* такая же форма (A-B-A_1).

Рисунок 104

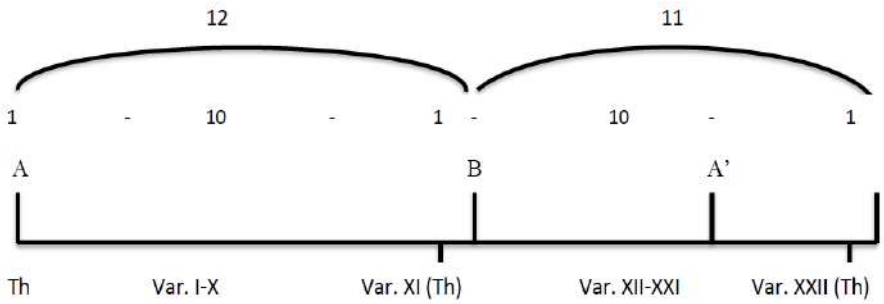


Схема заимствована из исследования Д. Ноймайера

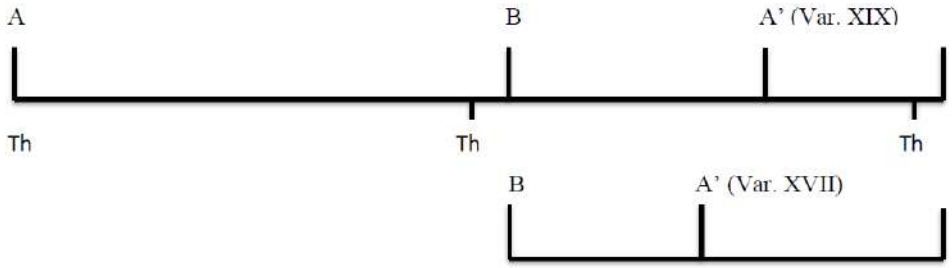
Отметим, что начало реприз несколько размыто у Хиндемита. На их начало указывает лишь внутреннее ощущение. Подтверждение этому мы находим в исследовании Дэвида Ноймайера: «это избегание чётких прямых повторений — первая из параллелей, проводимых между Чаконой Баха и Пассакалией Хиндемита» [185, *166*].

Отметим ещё одно сходство — это симметрия, связанная с соотношением количества вариаций в разделе A, с количеством вариаций в разделах B и A_1.

По словам Д. Ноймайера: «приблизительная пропорция симметрии в Чаконе Баха составляет 33:31 (количество вариаций раздела A (33) и количество вариаций, объединяющих разделы B (19) и A_1 (12). В финалах Хиндемита, *ор. 11 №* 5 и *ор. 31 № 4* пропорция составляет 12:11» [185, *170*].

Рисунок 105

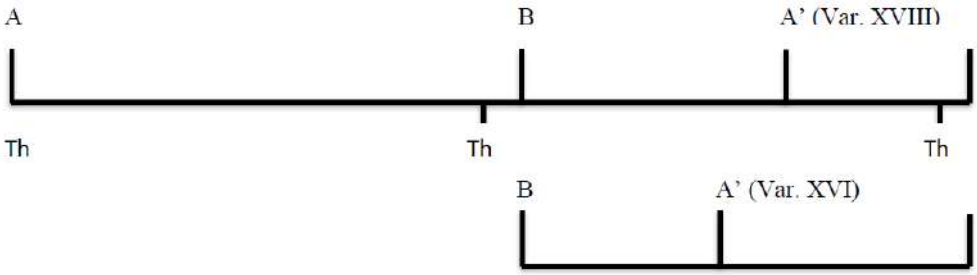
[122] В свою очередь Доменико Лука Тромбетта опирается на исследования Девида Ноймайера, который также изучал сольные сонаты для альта Хиндемита.



П. Хиндемит Соната ор. 11 № 5.

Схема заимствована из исследования Д. Ноймайера

Рисунок 106



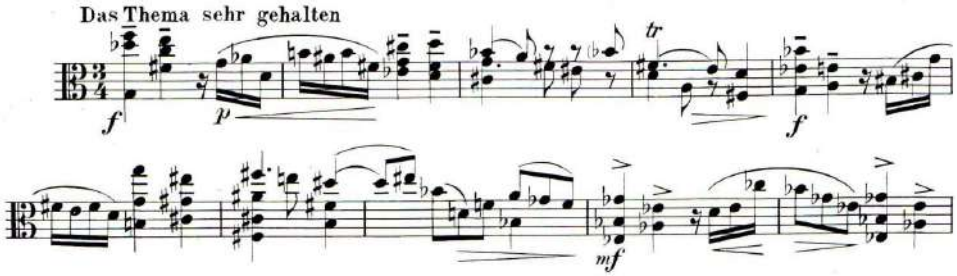
П. Хиндемит Соната ор. 31 № 4.

Схема заимствована из исследования Д. Ноймайера

Д. Лестер отмечает, что «многие вариации объединены по парам, вторая вариация подобна первой, но более развита» [177, *153*]. Подобное мы встречаем при сравнении *сонаты для виолончели и фортепиано (1948)* с органной Пассакалией Баха *c-moll*.

Сходство с Чаконой присутствует и в основной теме, как по длине, так и по расположению темы, а также по ритмической структуре. Тема в Финале сонаты *ор. 11 № 5* имеет продолжительность восемь тактов и состоит из двух фраз, каждая из которых имеет длину четыре такта.

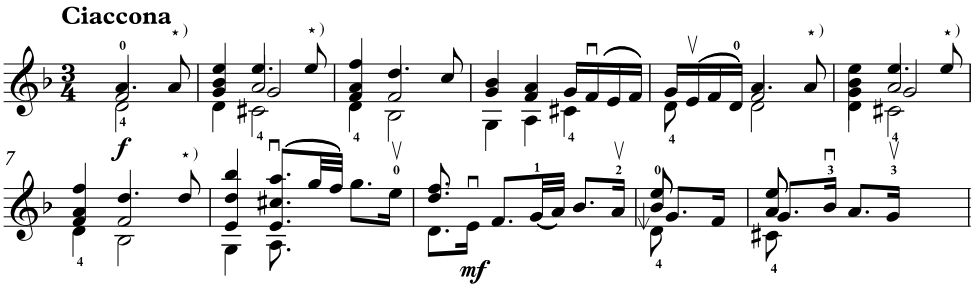
Рисунок 107



П. Хиндемит Соната ор. 11. № 5. Тема. Финал

Тема у Баха также восемь тактов, с двумя почти идентичными утверждениями темы, единственное различие между темами связано с расширением регистра и введением новой тридцать второй длительности в конце темы.

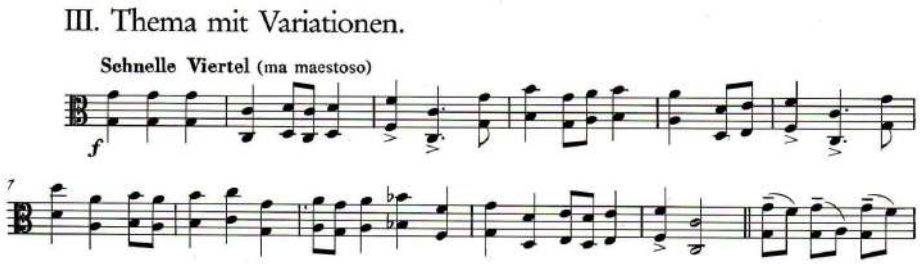
Рисунок 108



И. С. Бах. Чакона d-moll. Тема

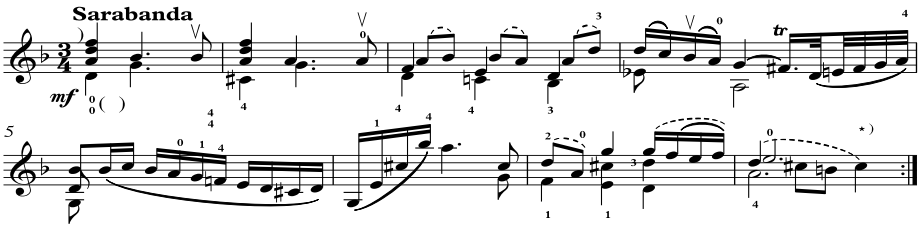
Тема в финале *сонаты ор. 31 № 4* составляет одиннадцать тактов, а не восемь. Её связь с чаконой Баха менее очевидна, но всё же присутствует в том, что Хиндемит использует ритмическую фигуру, характерную для сарабанды из второй партиты (состоящую из четверти, четверти с точкой и восьмой ноты) в третьем и шестом тактах. Бах в Чаконе демонстрирует тот же ритм сарабанды.

Рисунок 109



П. Хиндемит Соната ор. 31. № 1. Тема. Финал

Рисунок 110

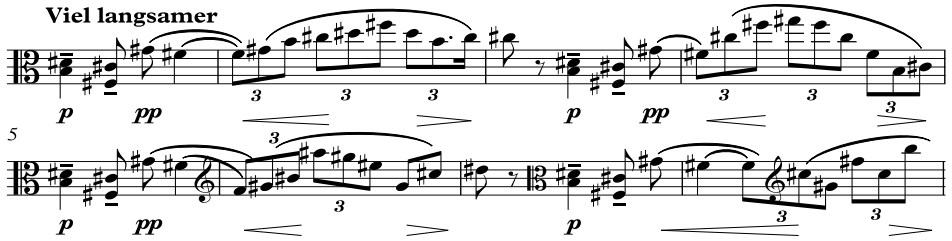


И. С. Бах. Сарабанда. Тема

Отметим ещё одну параллель в структуре сонат для альта Хиндемита и Чаконы Баха. Она заключается в том, что основная тема в своём первоначальном виде встречается в трёх местах: в начале, в конце части А, непосредственно предшествующей разделу В, и в конце сочинения. Хиндемит стратегически размещает основную тему так же, как это делает Бах (начало, конец части и заключительные такты).

В своём анализе Д. Ноймайер проводит параллель, касающуюся темы и вступительной вариации раздела В. Он отмечает, что в Чаконе Баха первая вариация средней части некоторыми исследователями рассматривается как совершенно новая тема. Подобным образом в сонате *ор. 11 № 5* Хиндемит трансформирует вступительную хроматическую тему пассакалии, превращая её в более устойчивую диатоническую тему в разделе В.

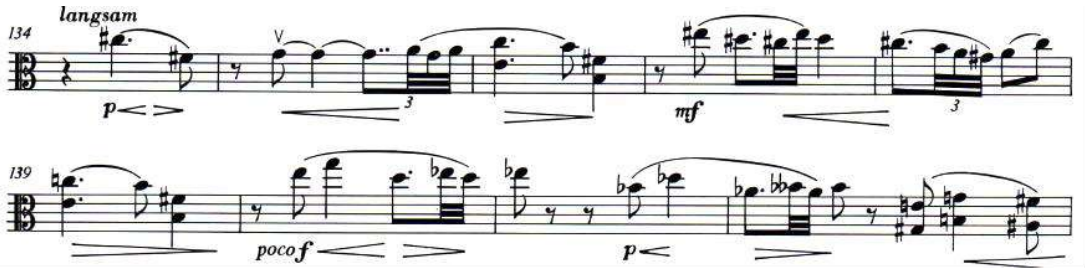
Рисунок 111



П. Хиндемит Соната ор. 11. № 5, 12-я вариация

В финале сонаты *ор. 31 № 4* Хиндемит применяет аналогичную трактовку к теме в начале средней части. В этом случае вступительная тема переносится на «тритон» над исходной, представляя собой замаскированную новую выразительную тему.

Рисунок 112



П. Хиндемит Соната ор. 31. № 1, 12-я вариация

По словам Д. Тромбетты: «Эта выразительность контрастирует с резким и маркатированным характером вступительной темы. Более того, сходство, заключающееся в контрасте темы и начала раздела B настолько своеобразно, что вряд ли может быть простым совпадением» [214, *20*].

Но даже среди этих параллелей Хиндемит не просто копировал Чакону Баха, он показывал способность включать ранние композиционные техники, характерные для эпохи барокко в контекст музыкальной эстетики XX века.

Примеры, приведённые в двух финалах *op. 11 № 5* и *op. 31 № 4* определённо говорят о влиянии Баха на сочинения Хиндемита для альта соло. Тем не менее, также примером вдохновения старинной музыкой в литературе Хиндемита служит рассмотренная ранее соната для виолончели и фортепиано (1948) в сравнении с органной Пассакалией Баха *c-moll* и другие сочинения.

При сравнении Чаконы Баха *d-moll* и финалов Хиндемита *op. 11 № 5* и *op. 31 № 4* видны общие черты, касающиеся формы, структурной организации, симметрии, тональных и аккордовых соотношений.

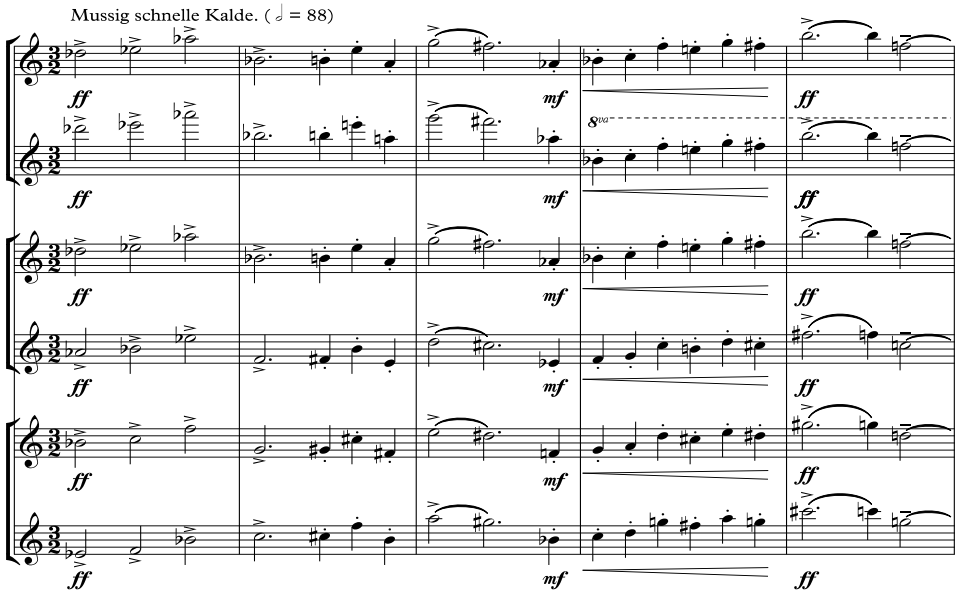
Таким образом, учитывая такое уважение к И. С. Баху[123], огромное количество общих черт в вышеупомянутых произведениях и специфику, с которой они проявляются, мы можем сделать вывод, что Чакона Баха была образцом для финалов данных сочинений Хиндемита. Как сказал Ноймайер: «использование формы пассакалии в обоих финалах рассматриваемых выше сонат предполагает мощное историческое отражение в музыкальном языке Хиндемита 1919 г., созерцающего по форме и темпу великую Чакону *d-moll* И. С. Баха» [185, *117*].

Используя пассакалию в финалах опер и симфоний, а также кульминационных моментах произведения, Хиндемит подчёркивал

[123] Вот что писал Хиндемит о И. С. Бахе: «…если бы Бах был жив сегодня, он мог бы изобрести шимми или, по крайней мере, ввёл бы его в “приличную” музыку. Возможно, он бы увлёкся некой темой из “Хорошо темперированного клавира”, написанной композитором, который был бы для него подобен Баху» [169, *134*]. «Для композитора И. С. Бах был весьма значимой фигурой, учителем композиции и духовным наставником» [71, *51*].

масштабность идеи. Так, в опере «Кардильяк» пассакалия звучит, когда умирает главный герой: «*Герой умер. Я завидую ему*» [77, *157*].

Рисунок 113



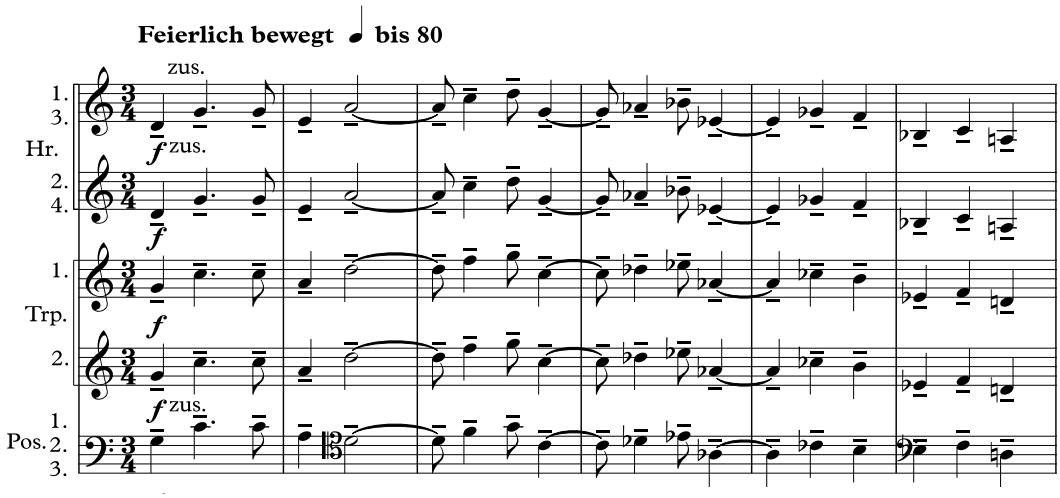
П. Хиндемит. Опера «Кардильяк». Тема пассакалии

Финал демонстрирует собой диалог солиста и хора в форме пассакалии. Основная тема представлена унисоном всех инструментов, звучащая мощно и на *ff* [124].

Помимо опер и симфоний Хиндемит вводит пассакалию и в финал балета-сюиты «Достославнейшее видение».

Рисунок 114

[124] По сюжету в финале оперы главный герой Карлильяк встречается с толпой, которая требует раскрыть тайну жестоких убийств. В конечном итоге хор наступает на главного героя. Тема в данном разделе звучит мощно и в унисон, но разорвано, с резкими акцентами. Карлильяк пытается сбежать от толпы, но ему не удаётся. Напряжение нарастает, и в самой наивысшей точке развития сюжета звучит тема пассакалии. В пассакалии двадцать две вариации. Каждая вариация — требование толпы назвать имя убийцы или ему грозит смерть, а убийца и есть он (Карлильяк), значит смерь неминуема. После того, как Карлильяк убит, звучит приглушённо хорал. Отзвучавшая буря, в которой сплетались сложные диссонантные созвучия, местами до полной потери тонального ощущения, в конце, в самом последнем такте приводит к звучанию чистейшего *B-dur*. Вновь композитор верен своей идее основного тона, возвращаясь в ясную тональность в самом конце произведения.



П. Хиндемит. Балет-сюита «Достославнейшее видение». Тема пассакалии

Пассакалия (тема и 21 вариация) является кульминацией балетной сюиты «Достославнейшее видение». Отметим, что тема пассакалии также имеет восходящую интонацию, как и предыдущие пассакалии, только в виде кварты «*соль – до*». Драматургия балета отражает чередование жизненных ситуаций, в которых оказывается главный герой святой Франциск Ассизский. Композитор показывает этапы обретения им духовного статуса.

Пассакалия встречается и в финале «Питтсбургской» симфонии[125]. В данном случае, этот жанр выступает в роли «прославления мощи города» [11, *107*].

Черты пассакалии проявились в симфонии «Художник Матис»[126] (в третьей части первый элемент темы вступления выступает в роли *basso-ostinato* и звучит у валторн в коде тринадцать раз).

Симфония состоит из трёх частей. В первой части, во вступлении, написанной в сонатной форме с фугой в разработке, под названием «Концерт ангелов», звучит трижды тема песни «три ангела пели», в дальнейшем играющая роль лейт-темы. Главная кульминация приходится на репризу фуги, где все три темы (Главная, Побочная и Заключительная) звучат в

[125] Симфония была написана в 1958 году, к двухсотлетию города Питтсбурга.

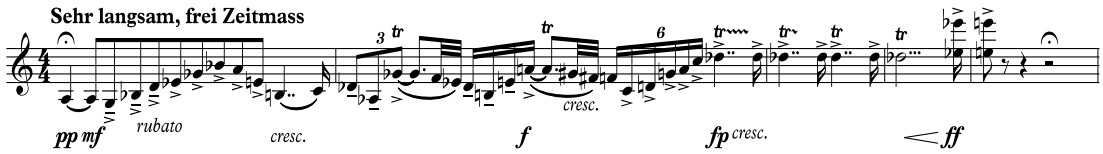
[126]Три части симфонии названы по созданным Матисом Грюневальдом картинам Изенгеймского алтаря («Концерт ангелов», «Положение во Гроб» и «Искушенияе святого Антония»).

контрапункте[127], а над ними слышится первая тема ангелов из вступления. По словам Т. Левой и О. Леонтьевой: «этот момент воспринимается в то же время как грандиозная реприза монументальной фуги “высшего порядка”» [77, *205]*.

Вторая часть — «Положение во Гроб» сочетает в себе траурные, скорбные и возвышенные образы.

Третья часть — «Искушение святого Антония», в которой проявляются черты пассакалии, построена на контрасте демонических и божественных образов. Первая тема вступления рисует нам злобный, мистический образ, состоящий из трёх элементов.

Рисунок 114-а



П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис». Часть 3. Тема вступления

Первый состоит из двух восходящих минорных трезвучий, связанных между собой секундовым ходом, и двух нисходящих кварт. Второй элемент представлен резкими скачками и трелями. Третий — это сочетание пунктирного ритма на звуке *des,* который повторяется несколько раз и восходящего мотива *des-es-e*, напоминающего резкое вскрикивание, которое завершается ферматой.

Третья часть написана в сонатной форме с зеркальной репризой, что не случайно. Именно в репризе происходит драматургический перелом. Темы трансформируются, приобретая светлый, позитивный образ. В коде Хиндемит пишет струнное фугато, в котором формируется ритмически изменённая тема вступления третьей части (её первый элемент). Эта тема выступает в роли *basso-ostinato,* которая прозвучит в коде тринадцать раз у

[127] Такое встречается не раз в камерных сонатах, когда в репризе фуги, в её кульминации, все три темы звучат одновременно (соната для скрипки и фортепиано (1939), соната для двух фортепиано (1942).

валторн, одновременно с темой «*Lauda Sion salvatorem*»[128], означающей: «торжество мудрости и света» [77, *209*]. Всё завершается гимном «Аллилуя» у «хора» медных духовых. Т. Н. Левая пишет: «Наивная сказка о небесном пении ангелов сменяется глубоким и трезвым взглядом на “раны мира”. Гармония, мудрость, свет, которые предстают в “Концерте ангелов” как бы в виде аксиомы, достигаются в финале ценой изнурительной, смертоносной борьбы» [77, *210*].

Хиндемит всю свою жизнь находится в постоянном поиске *гармонии мира*, считая, что именно по этим законам живёт вселенная. Т. Левая отмечает: «Роль в музыке Хиндемита идеи гармонии <…> трудно переоценить. Она ощущается порой ещё отчётливее, чем в старинной музыке <…>. Если в искусстве “позапрошлых” веков гармоничное мироощущение проявлялось в виде аксиомы, <…> то здесь оно, испытываемое возросшей сложностью содержания и всем опытом проникновения искусства в толщу жизни, формирует концепцию музыкального произведения. Собственно идея гармонии реализуется в оформляющем, организующем мышлении Хиндемита — будь то форма как таковая, способ изложения музыкальной мысли, тональная организация материала и т. д.» [76, *142*].

Вопрос о гармонии приобретает особый смысл в музыке и в культуре XX века в целом, и это не случайно[129]. Композитор обращается к трактату немецкого астронома Иоганна Кеплера[130]. Его очень интересовала жизнь и научные открытия великого учёного. Хиндемит решает создать произведение, в котором будет представлена вся жизнь Кеплера и выражена философская идея поиска *гармонии мира*.

Как пишет в своей диссертации П. Киселёв: «Эстетические устремления Хиндемита в последние двадцать лет связаны с поисками *гармонии мира*, законов, по которым живёт вселенная. В частности, его

---

[128] Звучит у группы деревянных духовых.

[129] Истоки понятия «гармонии» заложены ещё в философии Древней Греции.

[130] Учёный придерживался платоновского понимания «гармонии» как красоты, стройности и соразмерности из его диалога «Тимей».

интересует взаимопроникновение звуков и чисел, то, о чём размышляли ещё философы древности. Толкования понятия “musica” в античной философии глубоко интересовали его» [53, *74*].

Сначала появляется Симфония «Гармония мира» (1951), состоящая из трёх частей, а уже спустя шесть лет и опера. Как известно, музыкальный материал симфонии вошёл в одноимённую оперу. «Соединением туманной метафизической философии и гуманистического музыкального творчества» [100, *132–133*], так назвал оперу «Гармония мира» Хиндемита немецкий музыковед Э. Реблинг.

В симфонии «Гармония мира» Хиндемит опирается на учения средневекового философа Боэция[131]. Т. А. Корнелюк отмечает: «Для П. Хиндемита, “гамония” — это, прежде всего, связь. На наш взгляд, в симфонии композитор выдвигает философскую идею гармонии как восстановление связи, единения между людьми, которое в XX веке оказалось разрушенным» [61, *110–111*].

Композитор называет каждую часть симфонии как у Боэция, только в обратном порядке, тем самым являясь последователем не только Кеплера, но и средневекового философа Боэция[132].

Первая часть симфонии — *Musica Instrumentalis* (Музыка инструментальная). По Кеплеру каждой планете соответствует свой звук. Земле соответствует звук «ми»[133]. Композитор начинает симфонию со звука

---

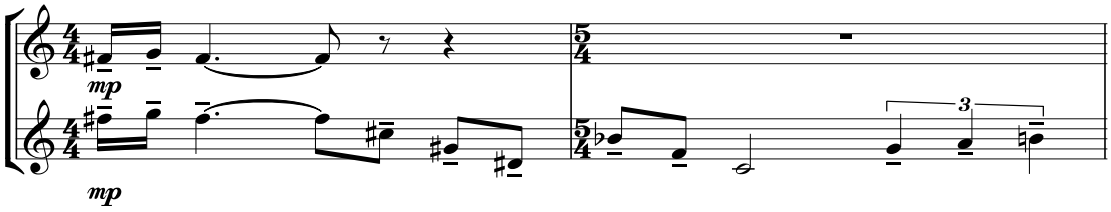
[131] Боэций создал Доктрину о трёх музыках или трёх видах гармонии.

[132] «Связью единой скрепляет
Всё лишь любовь в этом мире,
Правит землёю и морем,
И даже небом высоким...
Только любовь и способна
Смертных в союзе сплотить всех.
Таинство брака чистейших
Свяжет влюблённых навеки,
Верным диктуя законы.
Счастливы люди, любовь коль
Царствует в душах.
Любовь та
Правит одна небесами» [22, *248*].

[133] «Песнь Земли Кеплер слышит, как мелодию полутонов: “ми”—“фа”—“ми”, что соответствует латинским славам: “miseria — fames — miseria — “нищета — голод — нищета”» [52, *184–185*].

«ми»[134]. Первая часть начинается вступлением, в котором тема прозвучит тринадцать раз. Она носит фанфарный характер и представляет собой цепочку нисходящих карт.

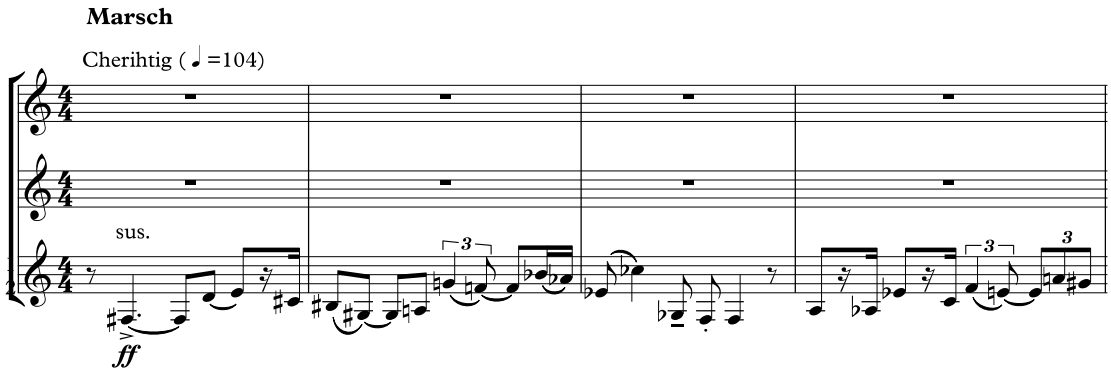
Рисунок 115



П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема вступления

Главная партия написана в жанре марша (*March*). Хиндемит связывает данную тему с идеей войны[135].

Рисунок 116



П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Главная партия

Побочная партия лирическая достаточно сдержана и совсем небольшая по размеру. Разработка представлена двойной фугой[136]. Интересно отметить, что в конце темы в фуге композитор вводит восходящие кварты, которые напоминают тему вступления, но в противоположном движении. В репризе Тема вступления прозвучит в контрапункте с Заключительной партией, создав арку всей части. Это излюбленный приём композитора (арочное обрамление формы), встречающийся во многих его произведениях. Можно

[134] В опере главный герой перевоплотится в планету Земля, в связи с чем можно сделать вывод, что звук «ми» не случаен.

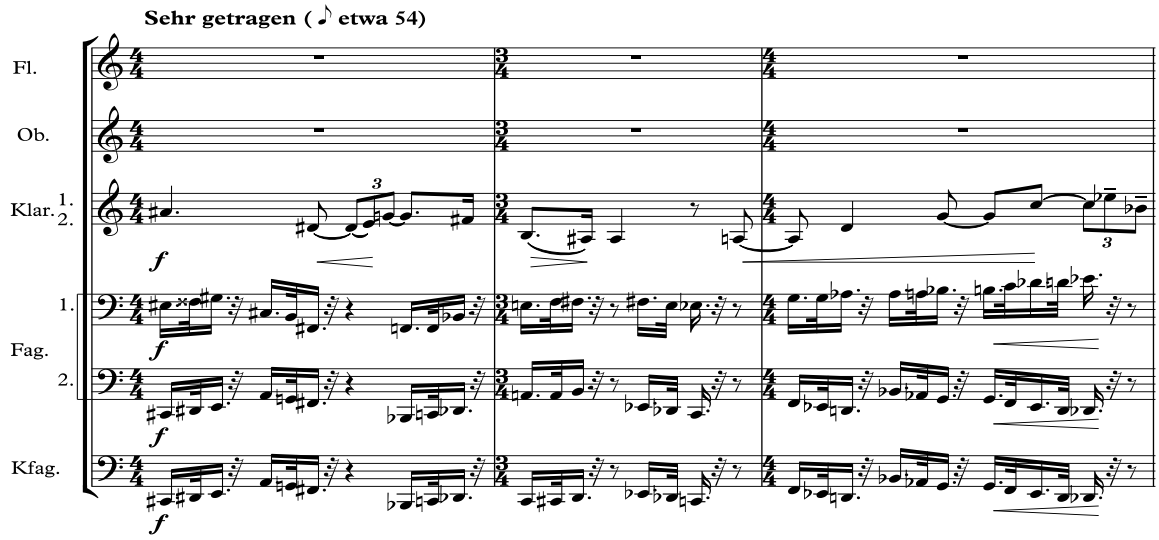
[135] В опере эта тема связана с жестоким персонажем — полководцем Валленштейном.

[136] Вторая тема фуги связана в опере со сценой суда над матерью Кеплера.

сказать, что Хиндемит музыкальными средствами, с помощью музыкальных инструментов рисует в данной части образ *гармонии мира*.

Медленная вторая часть называется *Musica Humana* (Человеческая музыка). Очень скорбная по характеру. Первая тема написана в жанре траурного марша[137].

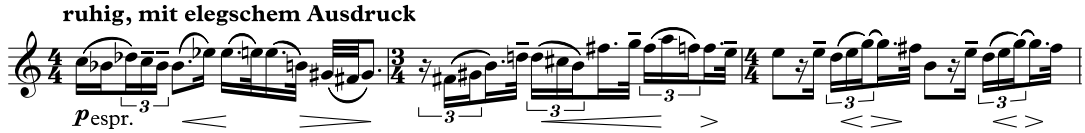
Рисунок 117



П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Часть 2.

В среднем разделе части монолог солирующего гобоя.

Рисунок 118



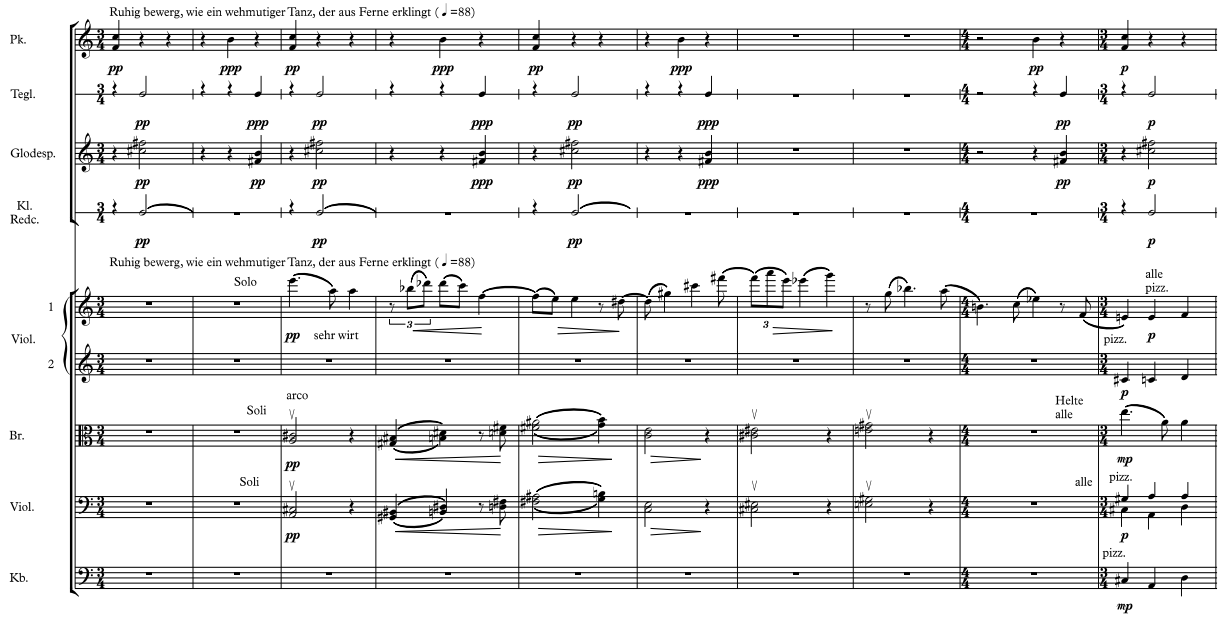
П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема гобоя

В репризе две темы прозвучат одновременно: первая, имеющая маршевый характер, и элегическая — гобойная (в этом разделе звучащая у флейты). Хиндемит трансформирует первую маршевую тему в небыстрый вальс с солирующей скрипкой. Композитор пишет ремарку «*Ruhig bewerg, wie ein wehmutiger Tanz, der aus Ferne erklingt*» (спокойно, как меланхолический танец, звучащий вдалеке).

---

[137] Эта музыка будет связана в опере со смертью главного героя Кеплера.

Рисунок 119



П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Трансформированная тема марша

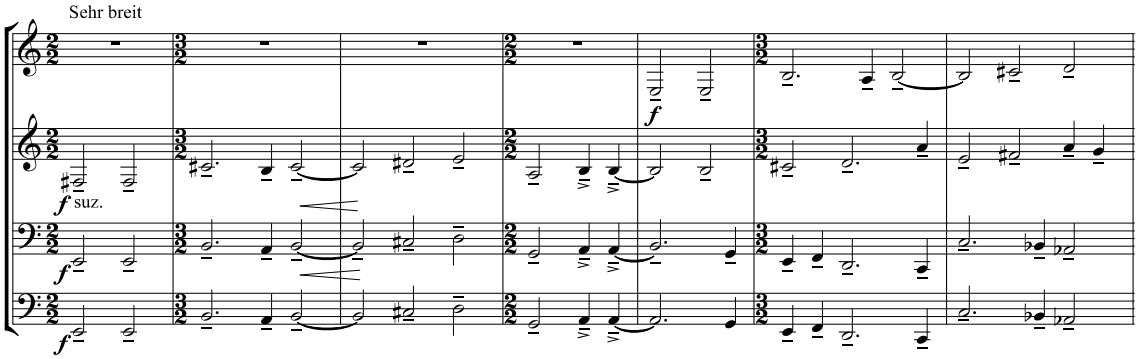
Третья часть носит название *Musica Mundana* (Гармония мира). Как отмечает О. В. Шмакова: «В финале “Гармонии мира” Хиндемита пассакалия относится к музыкальной традиции, связанной с воспроизведением атмосферы торжественно-волевого, а не траурного движения» [135, *54*].

Финал симфонии и оперы начинается фугой, напоминающий хорал. По словам О. Шмаковой: «Хрестоматийным воплощением художественной концепции симфонии при опоре на полифоническую традицию является финал «Гармонии мира» Хиндемита. И полифонический тематизм, и полифоническая техника направлены на достижение смысловой кульминации цикла — осознание гармонии как единства многообразия, что и находит выражение в многоуровневых тематических связях» [133, *101*].

Обратим внимание на высказывание З. Брюн об использование композитором полифонических жанров (фуга, пассакалия) в финале симфонии: «Для этого предельного проявления высшей гармонии Хиндемит сочиняет две пары полифонических фрагментов в жанре фуги и пассакалии <…>. В фуге тема проходит через все или большинство участвующих голосов, через различные ключи и часто принимает различные формы; в

пассакалии тема остаётся в той же самой тональности и форме всюду <…> обе музыкальные формы представляют собой сложные структуры, в которых все участники следуют своим индивидуальным путём, всегда оставаясь в согласии со всеми остальными» [149, *89–90*].

Рисунок 120



П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Третья часть

Тема в финале фуги проходит тринадцать раз, как и тема во вступлении. Затем следует пассакалия, состоящая из десяти вариаций, с ритмически изменённой темой *(см. рисунок 121-б).* Центром финала будет речитатив флейты и фагота, с авторской ремаркой «речитатив»[138]. В данном разделе слышны отголоски темы пассакалии. Следом идёт раздел с авторской ремаркой «медленно, таинственно, изящно». Последний, пятый раздел в финале представлен вновь вступительной темой фуги, которая прозвучит шесть раз в контрапункте с новой темой. Этот раздел представляет собой двойную фугу. В коде утверждается первая тема фуги. И вновь смысловая арка в виде первоначальной темы и общего звука «ми» в начале и в конце симфонии. «Ми» — это звук Земли (и основной тон оперы), *E-dur'*ное трезвучие венчает симфонию.

В опере хор также выступает в роли смысловой арки, как и основной тон «ми», начиная и завершая финал оперы. О. В. Шмакова отмечает, что: «Образная сфера Вечности, как магистральное развёртывание обьективных энергий и универсальных идей, определяет логику развития в финале

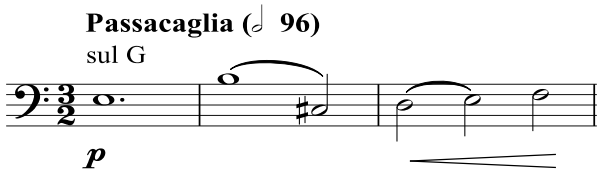
[138] В опере Хиндемит добавит третий голос, это образ Венеры (Сусанны).

“Гармония мира” Хиндемита. Из драматургических характеристик выделяются замена сонатных принципов полифоническими, включение реминисценций образов Трагедии (в пятой и одиннадцатой вариациях пассакалии), монотематизм (вступление 1 части — тема фуги — тема пассакалии), синтез контрастов (двойная фуга). Вместе взятые, эти приёмы призваны отразить музыкальными средствами процесс развёртывания философского абстрагирования, направленного к кульминации — “провозглашению гармонии”, осознанию сути бытия Вечности» [136, *80–81*].

В опере «Гармония мира» финал трансформируется и приобретает грандиозный масштаб. Главные герои в заключительной сцене оперы преображаются в небесные светила. К ним (планетам, в которые перевоплотились главные герои) присоединяется хор, усиливая звучность и подчёркивая грандиозность события. «*Гармония мира* для Хиндемита — это художественное кредо композитора, этическая позиция, отправная точка представлений о действительности и искусстве, подчинённых некоему единому порядку, единой основе» [11, *9*].

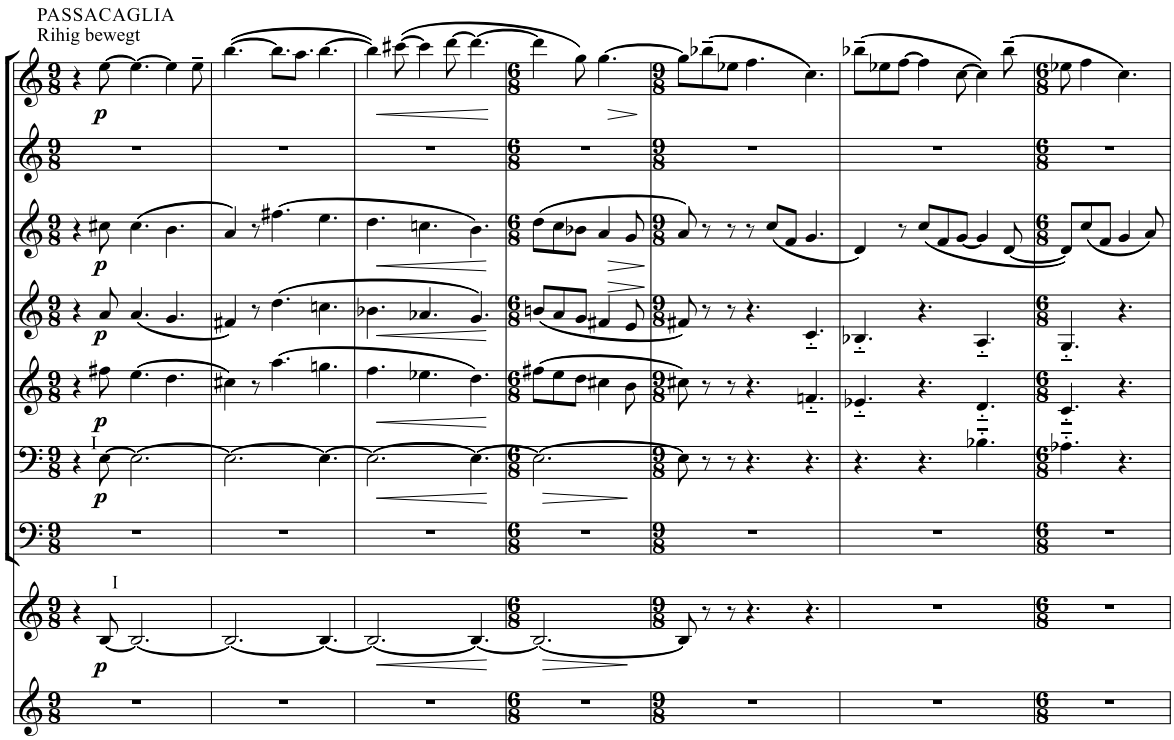
Обращает на себя внимание тематическое сходство в Главной теме оперы, симфонии «Гармония мира» и виолончельной сонаты (*1948*), где пассакалия начинается восходящей квинтой «*ми — си*».

Рисунок 121-а



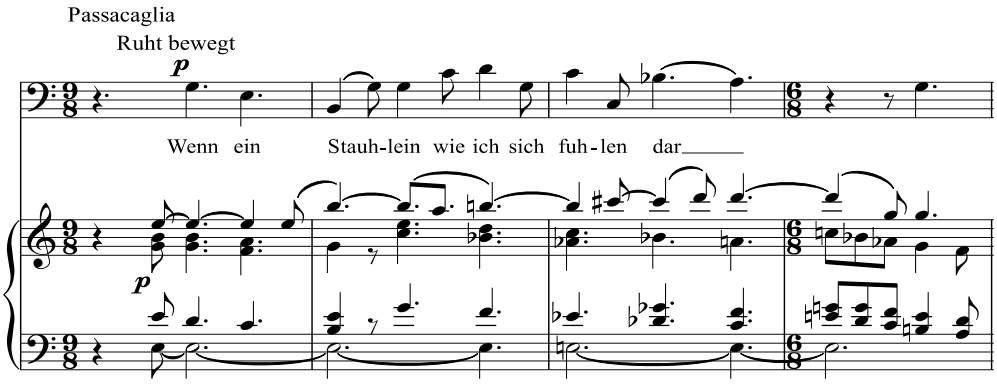
П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано (1948). Тема пассакалии

Рисунок 121-б



П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема пассакалии

Рисунок 121-в



П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». Тема пассакалии

Следует отметить и арочную симметрию со звуком *«ми»*[139], который выступает в роли начала и конца всего произведения (о чём упоминалось ранее), что связанно с идеей основного тона Хиндемита. Все три финала

[139] В книге V «Harmonices mundi», в конце шестой главы Кеплер пишет о том, что звук «Е» символизирует орбиту Земли. В опере «Гармония мира» главный герой Кеплер в финале преображается в планету Земля.

заканчиваются в мажоре (*E-dur*). *E-dur'*ное трезвучие венчает эти сочинения, утверждая универсальную Гармонию мироздания[140].

На основе анализа жанра пассакалии, её драматургического развития, характера тематизма, структурных особенностей, а также выявления некоторых пересечений с Пассакалией *c-moll*, Чаконой *d-moll* И. С. Баха и других его сочинений, можно утверждать, что Хиндемит обращается к жанру пассакалии не случайно. Она является ярким воплощением философской идеи композитора в её кульминационном звучании. Пассакалия обретает грандиозные масштабы в сочетании с оригинальным внутренним наполнением и интерпретацией, но при всём разнообразии обладает и единством: осуществляет связь с философской идеей *гармонии мира*.

В целом, каждый жанр, используемый Хиндемитом, отражает эстетику авторского стиля, проявившуюся в обновлении выразительных средств, новой трактовке композиции сонатного цикла — при сохранении её классического остова и жанровых основ[141].

Подведём итоги Второй главы. Рассмотрев жанровые основы в сонатных циклах, отчасти касаясь других сочинений (симфоний, опер, балетов) композитора, можно сказать, что жанры в сонатах всегда узнаваемы и часто выполняют определённую драматургическую роль в концепции того или иного произведения. Марш и скерцо выступают в роли кульминации всего цикла, фуга — «интеллектуального» центра. Жанровое назначение пассакалии — на своём уровне она выполняет философскую задачу воплощения идеи *гармонии мира.*

---

[140] Аристотель писал: «...Наивысший небесный круг, несущий на себе звезды и вращающийся более быстро, движется, издавая высокий и резкий звук; с самым низким звуком движется этот вот лунный и низший круг; ведь Земля, девятая по счёту, всегда находится в одном и том же месте, держась посреди мира. Но восемь путей, два из которых обладают одинаковой силой, издают семь звуков, разделённых промежутками, каковое число, можно сказать, есть узел всех вещей. Воспроизведя это на струнах и посредством пения, учёные люди открыли себе путь для возвращения в это место (т. е. на небо) — подобно другим людям, которые, благодаря своему выдающемуся дарованию, в земной жизни посвятили себя наукам, внушённым богами» [5, *78*].

[141] См. об этом: Корчинская Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и время. 2017. № 3. С. 29–37.

Далее, в Третьей главе, будут рассматриваться сонаты с точки зрения их ансамблевой трактовки композитором: выявления роли тембров, анализа взаимодействия инструментальных партий, в частности, их диалога. В поле нашего внимания будет также идея симметрии, предположительно имеющая место в соотношении партий ансамбля. Этот анализ позволит объяснить написание композитором сонат практически для всех инструментов симфонического оркестра и ассоциировать это с идей *гармонии мира* на тембровом уровне.

ГЛАВА 3. ТРАКТОВКА АНСАМБЛЯ В КАМЕРНЫХ СОНАТАХ П. ХИНДЕМИТА[142]

Камерная музыка для своего воспроизведения требует объединения музыкантов-исполнителей. Игра в камерном ансамбле — это совместный плод творческих усилий музыкантов, их общая заинтересованность, по выражению Станиславского, это некая «внутренняя сцепка», которая в итоге может повлиять на конечный исход всего исполнения. Играя дуэтом, не стоит забывать о равноправии двух инструментов, играющих в ансамбле. Здесь нет главного и второстепенного. У каждого участника ансамбля стоит своя задача, которую музыканты стремятся выполнить и воплотить в жизнь своё виденье определённого сочинения.

По словам А. В. Гладких и О. В. Гладких: «В ансамблевом творчестве параллельно существуют две основные тенденции, которые, в целом, значительно расширяют рамки камерного искусства: с одной стороны — стремление к массовости, грандиозной масштабности, зрелищности, с другой — тенденция к “минимализации”, камерности форм и средств выражения. Возникают новые жанры камерного направления — камерная опера, камерная симфония, камерная хоровая музыка» [30, *6*]. Также исследователи отмечают, что камерный ансамбль тесно связаны с гармонией: «Категория гармонии является наиболее общей и основополагающей для ансамблевой культуры, категория гармонии отличается достаточной обобщённостью и предполагает одновременно как наличие некоего целого, <…> так и разделённость этого целого <…> и даже противоположность составляющих её элементов на фоне объединяющей их целостности. Ансамблевая культура, ансамбль в целом есть один из важнейших и ярчайших воплощений музыкальной гармонии» [30, *8*].

---

[142] Материалы главы частично опубликованы в статье Корчинская Л. М. Трактовка ансамбля в камерных сонатах П. Хиндемита // Исследование молодых музыковедов. М., 2018. С. 103–115.

К старейшим формам музыкальной деятельности человечества относится игра в ансамбле. Ансамблевое музицирование являлось наиболее распространённой формой в эпоху позднего Средневековья и Возрождения, связанное с первым этапом эволюции европейских ансамблевых жанров, что подтверждается множеством иллюстраций на тему музицирующих инструменталистов. Как отмечает И. И. Польская: «В эпоху Возрождения происходят кардинальные изменения в подходе к структуре ансамбля. Господствующим становится пространственно-высотный принцип, в соответствии с которым точной фиксации в ансамбле, как некоем целом, подлежала ролевая функция голосов и ансамблевых партий» [95, *63*].

В музыке барокко ансамблевое музицирование занимало одну из лидирующих позиций, разделяясь на две основные: церковную и светскую (камерную). В барочной ансамблевой культуре происходит становление жанров инструментального ансамбля с участием клавира.

Существует несколько возможных вариантов, по которым музыканты объединялись в ансамбли: 1) ведущая роль у мелодического инструмента в клавирном ансамбле[143]; 2) ведущая роль у клавишного инструмента[144]; 3) оба инструмента уравновешивают друг друга[145]; 4) клавирный ансамбль, в котором возникают тенденции к равноправному участию инструментов[146].

Классический этап становления ансамблевых жанров связан с возрастанием роли тембровых характеристик ансамблевого звучания. Складываются устойчивые ансамблевые составы по тембру или способу звукоизвлечения; формируются ведущие ансамблевые жанры (фортепианные дуэты, струнные и фортепианные трио, квартеты, квинтеты и др.); возникают своего рода «амплуа» каждого инструмента, тембра; постепенно уходит на второй план импровизационное начало, повышается уровень авторского

---

[143] Впоследствии этот вариант ансамбля трансформировался в дуэт солирующего инструмента с фортепианным сопровождением.

[144] Второй вариант связан с клавирной сонатой с сопровождением инструментов (например, смычкового баса) *obligato* или *ad libitum*.

[145] Третий вариант ансамбля присущий трио-сонатам, предназначенным для различных инструментальных составов с участием клавира continuo.

[146] Четвёртый вариант ансамбля на данном этапе ещё только начинает зарождаться.

нотного текста, что приводит, с одной стороны, к большей точности и взаимопонимания в ансамблевом исполнении, с другой — к уменьшению свободы каждого из участников ансамбля.

В эпоху Романтизма в камерно-инструментальных ансамблях устанавливает окончательное господство фортепиано, а также усиливается самостоятельность альта и виолончели; повышается исполнительский потенциал ряда инструментов в результате усовершенствования их конструкции (фортепиано, духовые). Ансамбль становится главным выразителем ведущих идей и принципов эпохи романтизма.

В XIX веке в камерной музыке расширяется образно-содержательная сфера ансамбля за счёт симфонизации и философской интеллектуализации; происходит взаимодействие камерности, концертности и симфоничности; устанавливается разветвлённая жанрово-семантическая система камерно-ансамблевой музыки; усиливается ансамблевая эстетика.

Как пишет И. И. Польская: «В результате воздействия симфонизма, виртуозной концертности и романсовой лирики на сферу романтической ансамблевой жанровости происходит формирование тенденций к “концертизации” и “симфонизации” камерного ансамбля, кристаллизация новых жанрово-стилевых видов (камерный ансамбль симфонического, концертно-виртуозного и лирико-романсового типа), а также становление жанровой специфики камерно-вокального ансамбля» [95, *75*].

В XX в. камерный ансамбль приобретает особое значение в развитии композиторского и исполнительского творчества и становится своеобразной творческой лабораторией эпохи. Как пишет И. И. Польская: «В камерно-ансамблевой музыке XX века всё более усиливаются элитарные тенденции, её содержание ещё глубже отражает черты интеллектуализма и рационализма. Она становится основным полем творческих экспериментов для музыкантов, принадлежащих практически ко всем стилевым направлениям» [95, *78*].

С ансамблевой сферой связана важнейшая роль духовных исканий. Формируются новые формы музицирования (джаз, рок). В ансамблевом исполнительстве проявляется тенденция противостояния бездушности, бесчеловечности, нарастанию зла, жестокости и разрушениям современной эпохи. Ансамблевое музицирование направлено на установление личностных эмоциональных контактов, на взаимопонимание между людьми для преодоления психологических барьеров.

Проблемам камерной музыки посвящаются научные конференции и всевозможные труды. Стоит указать несколько значимых работ: Л. Н. Раабена «Вопросы квартетного исполнительства», А. Д. Готлиба «Основы ансамблевой техники», Н. И. Ризоля «Очерки о работе в ансамбле баянистов», Р. Р. Давидяна «Квартетное искусство». Существует литература, касающаяся не только проблем развития технического мастерства ансамблиста, но самой истории развития ансамблевого музицирования, его влияния на музыкальную культуру в целом.

Различные композиторы XX века обращались к разнообразным камерным составам, и нередко сами играли в ансамблях. Хиндемит, как говорилось ранее, вёл активную жизнь ансамблевого исполнителя, создав свой Амар-квартет, в котором исполнял партию альта. Не случайно этот жанр стал одной из важнейших основ его творчества.

Каждая камерная соната Хиндемита уникальна по своему содержанию, форме, развитию музыкального материала и жанровой характерности. Но с чем связан интерес композитора к каждому инструменту симфонического оркестра? И чем обусловлено применение различных принципов симметрии (данный вопрос касается и ансамблевых взаимодействий инструментов), а также столь богатой жанровой палитры, связанной с применением наивысших полифонических форм (фуга, пассакалия) в сочинениях Хиндемита?

Это, бесспорно, связанно с философскими идеями, скорее всего, с философским пониманием идеи *гармонии мира*[147]. Как отмечает Ю. Н. Холопов: «термина “гармония” — миропорядок (музыкальная гармония как предельно сжатая формула гармонии мира)» [122, *57*].

На основе ряда работ В. П. Коннова [59], И. Д. Рожанского [101], Ю. Н. Холопова [125], А. Н. Чанышева [130], Р. Л. Поспеловой [97], Л. Я. Жмудь [47], С. Н. Лебедева [73], Ю. А. Белого [13], Т. А. Корнелюк [61], Г. Г. Майорова [84], В. М. Беляева [15], П. С. Таранова [113], О. Т. Леонтьевой [80], Т. Н. Левой [76], Н. Г. Бать [9] и др. был сформирован определённый ракурс исследования, связанный с понятием *гармонии мира* в его соотнесении с музыкой Хиндемита. Это мотивировано тем, что камерные сонаты стали неким трамплином, подготовкой к главной работе всей жизни композитора — оперы «Гармония мира». В наибольшей степени к изучению этого вопроса подтолкнула *соната для виолончели и фортепиано (1948)* с финальной пассакалией. Композитор в письмах к Вилли Штрекеру (и др.) описывал свои мысли по поводу камерных сонат для различных инструментов с фортепиано. Некоторые из этих писем переведены с английского языка и использованы в диссертации.

3.1. Сонаты для струнных инструментов с участием фортепиано

Хиндемиту принадлежат следующие слова: «музыкант пятнадцатого века, который ни в коем случае не мог бы предвидеть условия нашего времени, по крайней мере бы мечтал о звуках периода Баха как об идеале, для которого он писал свои произведения, — звуках, которые, по нашему мнению, столь же устарели, как и любые другие звуки музыкального прошлого. И что может гарантировать нам совершенство инструментов, звучащих сегодня? Не изменит ли ещё один идеал звука снова слышимую вселенную музыки и не превратит ли наш существующий инвентарь звука в

[147] См. Приложение 3.

то же состояние устаревания, что и у Баха?» [158, *196*] (пер. автора диссертации).

Обратимся к сонатам для струнных инструментов (скрипка, альт, виола д'амур, виолончель, контрабас) и фортепиано. Хиндемит, как известно, играл на различных инструментах[148]. Но скрипка и альт были его любимыми инструментами, он владел ими в совершенстве. Композитор написал четыре скрипичные сонаты с участием фортепиано, три альтовые, три виолончельные, одна из которых «*Маленькая*» соната (1942), одну для контрабаса, и одну для виолы д'амур с фортепиано, имеющую так же, как и виолончельная, название «*Маленькая*» соната.

Затронем два вопроса, касающиеся трактовки камерного ансамбля:

1. Вопрос симметрии в ансамбле (о симметрии в ансамбле будет говориться в четвёртом параграфе данной главы).
2. Вопрос тембровой трактовки инструментов в ансамбле.

Прежде чем затронуть вопрос ансамблевого взаимодействия, обратимся к тембровым характеристикам каждого инструмента, а также некоторым биографическим моментам написания сонат.

Сравнивая между собой сочинения для разных инструментов, можно сказать, что сонаты для струнных более масштабны и развёрнуты, чем для духовых с фортепиано; струнные инструменты проявляют себя более многопланово — и в отношении композиции, и в художественно-концептуальном отношении. В них используется наиболее разнообразный спектр образов, жанров, технических приёмов. Хиндемит пишет о струнных инструментах следующее: «При фразе "струнные инструменты" на ум приходит королевское семейство: скрипка и её близкие родственники — альт и виолончель. Не правда ли, что не найти инструментов более совершенных? Творения кремонских мастеров и их последователей единогласно принято

[148] Хиндемит играл на различных инструментах, пытаясь понять специфику каждого, написав сонаты почти для всех инструментов симфонического оркестра. В своей книге «Мир композитора» в восьмой главе «Некоторые размышления о музыкальных инструментах» композитор подробно описывает каждый инструмент, его природу, эволюцию его развития.

считать *шедеврами* ремесла по созданию музыкальных инструментов» [158, *175*] (пер. автора диссертации).

Во всём богатстве лирических и виртуозных красок представлены *сонаты для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), для скрипки и фортепиано (1935)*, а глубокая лирика низкого тембра раскрывается в *сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921)*. Даже не очень мелодичный контрабас выступает в роли инструмента, способного к воспроизведению лирических (и виртуозных) тем в *сонате для контрабаса и фортепиано (1949)*. Хиндемит пишет о скрипке и виолончели: «Скрипка и виолончель — инструменты с ярким, индивидуалистичным характером — позволили развить изящную, быструю технику игры, которая стремительно достигла апогея своей экспрессивности примерно восемьдесят лет назад. Два других инструмента семейства, альт и контрабас, отличающиеся непропорциональными формами, не могли тягаться со своими более ладно сложенными родственниками. Компенсировать этот свой конструктивный изъян им было нечем, и вряд ли когда-нибудь ситуация изменится» [158, *176*] (пер. автора диссертации).

Четыре *скрипичные* сонаты отличаются друг от друга по масштабу и по замыслу. Хиндемит создал серию скрипичных сонат, о которых он писал: «каждая соната должна была иметь совершенно иной характер, чем предыдущая… я хочу увидеть на примере этих сочинений, смогу ли я расширить выразительные возможности инструмента <…> и подняться на другой уровень» [163, *5*].

Первая *скрипичная соната ор. 11 № 1 (1918) и скрипичная соната (1935)* — двухчастные композиции. Первая соната завершается скорбной сарабандой; в *сонате для скрипки (1935)*, завершающейся тарантеллой, акцент сделан на танцевальный и подвижный образ. *Соната для скрипки и фортепиано (1939)* интересна использованием полифонических форм, где в качестве кульминации всего цикла выступает финал, представленный тройной фугой. Хиндемит пишет о *скрипичной сонате (1939)* в письме от 25

ноября 1939 года к Вилли Штрекеру: «…замечу, я нахожусь на пути к созданию очень важных вещей. Скрипичная соната полностью написана и лежит в ящике стола. Её финальная часть — тройная фуга, которая заставит сердце настоящих ценителей биться от радости. Также мною написаны шесть маленьких хоровых песен на французские стихи Рильке, и я заканчиваю кларнетовую сонату. Всё это я рассматриваю более или менее как предварительные исследования для понимания учения Кеплера, которым я когда-то серьёзно занимался» [198, *136*] (пер. автора диссертации Л. Корчинской).

Три *альтовые* сонаты обладают той спецификой, что в них композитор ярко раскрывает жанр *фантазии*, как вдохновенной авторской исповеди, встречающийся в *сонатах для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919*) и в *сонате для альта и фортепиано (1939*)[149].

В первой же теме *сонаты для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919)* композитор раскрывает альт во всей гамме его колористических качеств. Виртуозная сторона инструмента также ярко представлена. Композитор наделяет партию альта виртуозными пассажами, большими интервальными скачками, синкопированным ритмом. Первая часть, названная Хиндемитом «Фантазией» — это лирическое повествование, напоминающее сицилиану. Композитор наделяет партию альта красочностью и мелодичной кантиленой. Фортепиано же своей аккордовой фактурой вносит эпический колорит.

Вторая и третья части заключают в себе непрерывно нарастающее напряжение. В данных частях альт проявляет себя многолико — с лирической стороны (в Побочной партии) и как виртуозный инструмент, (в Главной партии финала и в коде), а также в жанровой палитре (во второй вариации, к примеру, звучит шутливый народный танец, а в шестой вариации композитор просит исполнить фугато «со странной неуклюжестью»).

---

[149] См. Приложение 1 (Фото 2).

В *сонате для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922)* преобладают трагические образы[150]. Первая и третья части представляют собой динамически конфликтную сонатную форму; вторая часть погружает в философское размышление. В третьей части композитор делает акцент на жанровость и виртуозность.

Соната для альта и фортепиано (1939) одна из самых масштабных сонат (четыре части)[151]. В этом с ней сможет сравниться лишь *виолончельная соната (1948)*, с грандиозной пассакалией в финале. В альтовой сонате, как уже отмечалось в первой части, ярко проявляются принципы зеркальности и полифонии. В финале сонаты, написанном в форме вариаций, ярко выражена регистровая игра, основанная на применении различных тесситур, благодаря чему каждый инструмент (альт и фортепиано) представлен в многотембровой палитре.

В *виолончельных* сонатах на первом плане философская мысль, связанная с использованием жанров траурного марша — в *сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921)* — и жанра пассакалии — в *виолончельной сонате (1948).* Композиторский интерес Хиндемита к виолончели как сольному инструменту появился очень рано, возможно, это связано с прекрасной игрой на виолончели его младшего брата Рудольфа. Первый концерт для виолончели с оркестром ор. 3 был написан композитором в 1916 г.

В сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1919–21)[152] виолончельный тембр Хиндемит использует для передачи скорбных образов и философских раздумий[153]. Не случайно во второй части звучит траурный марш. Он написан в сложной трёхчастной форме с варьированной репризой.

---

[150] Как пишут В. Н. Иванов и А. В. Королёва: «Гибель идеалов прошлого века и мучительный поиск новых путей развития художественной культуры становятся поводом создания глубоко-содержательной музыкально-драматической концепции, развивающейся от противопоставления контрастных образов через философское размышление и напряжённые искания к новым вершинам, связанным с вечным устремлением человека к добру, свету и истине» [50, *67*].

[151] См. Приложение 1 (Фото 9. Эскиз сонаты).

[152] Первое исполнение сонаты для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1919) было 27 октября 1919 года во Франкфурте. Исполнители: Мауритс Франк и Эмма Люббек-Джоб.

[153] См. Приложение 1 (Фото 8. Эскиз сонаты).

Крайние части изложены в импрессионистской манере[154]. Данная соната имеет две версии. Первая, написанная летом 1919 г., состояла из трёх частей, как и вторая (конечная) версия, написанная в 1921 г. В первой версии композитором были даны названия средней части и финалу: «В тростниках», «Похоронное шествие» и «Вакханалия». В дальнейшем Хиндемит практически полностью изменил первую и третью части, оставив неизменной только вторую часть.

В *«Маленькой» сонате для виолончели и фортепиано (1942)* три части. Первая часть *(Breit)* представлена достаточно мягким, кантиленным звучанием виолончели, напоминающим повествование или рассказ. Вторая часть *(Lebhaft)* — это яркое виртуозное скерцо с большим количеством акцентов у солиста и использованием штриха *staccato* в партии фортепиано. Третья часть *(Langsam),* написанная в жанре пасторали, возврашает первоначальное состояние безмятежного покоя; плавное неторопливое движение и прозрачная фактура дополняют образ.

Соната для виолончели и фортепиано (1948) подробно анализируется во второй главе, в которой сделан акцент на жанре пассакалии[155]. Масштаб и значимость этой части отражается в звучании каждого инструмента сонаты. В финале виолончель звучит по-настоящему «сольно», постоянно обогащаясь новыми интонационными элементами. На протяжении всей части Хиндемит модифицирует образ: от сдержанного до экспрессивного. Известный виолончелист Г. Пятигорский, исполнив впервые сонату для виолончели и фортепиано, обратился к Хиндемиту со следующими словами: «Дорогой Пауль! Была премьера сонаты. Я буду Вам бесконечно благодарен за работу!

---

[154] «Композитор развивает собственную форму экспрессионизма в тесной связи с современной поэзией. Второй струнный квартет, соч.10, Шесть сонат ор. 11. — это работы, в которых Хиндемит находит новую стилистическую направленнось. Композитор подтвердил это, сделав отметки в эскизах к сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3: «Здесь происходит преображение!». Если влияние Брамса, Штрауса, Дебюсси, Регера и Бузони всё ещё заметно в этих произведениях, все внешние влияния были преодолены в фортепианных пьесах *In einer Nacht* ор. 15 и в 3-м и 4-м струнных квартетах, соч. 16 и соч. 22». Материалы использованы с сайта Института Хиндемита. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1918-1927/ (дата обращения 15.02.2021).

[155] См. Приложение 1 (Фото 10. Эскиз сонаты).

Мы хорошо сыграли, и соната имела большой успех. Даже злые, газетные критики отметили масштаб и зрелость сонаты. Я доволен работой, жаль, что Вам не удалось это услышать <…>. Благодарю Вас за всё и обнимаю <…>. Всегда ваш Г. Пятигорский»[156] (пер. автора диссертации).

Соната для контрабаса и фортепиано (1949) — достаточно яркая с использованием виртуозных и лирических возможностей инструмента: соната завершается млодией песнного характера.

Первая часть построена на контрасте двух партий инструментов. Напевная тема контрабаса компенсирует антимелодийное (сплошное *staccato*) изложение партии фортепиано (в дальнейшем инструменты меняются ролями). В звуковой палитре сонаты есть ярко выраженная фанфарность (большое количество квартовых интонаций в изложении темы контрабаса).

Вторая часть миниатюрное, лёгкое и непринужденное скерцо на фоне синкопированного сопровождения в партии фортепиано. Удивителен тот факт, что в третьей части контрабас проявляет себя как ещё более (чем в 1-й части) мелодичный инструмент в финальном исполнении песни, а также как подвижный и виртуозный инструмент в целом.

Хиндемит написал сонату для *виолы д'амур для фортепиано ор. 25 № 2 (1923),* как некий эксперимент в использовании мало распространённого инструмента, что связано со стремлением композитора охватить как можно больше инструментов в своём творчестве и, возможно, с его идеей *гармонии мира*. Данная соната представлена циклом из трёх частей, где первая часть — фуга, вторая — ария с сопровождением и третья часть — рондо, с жанровым уклоном в токкату.

В письме Эмми Роннефельдт (сентябрь 1922) Хиндемит дает оценку данному инструменту: «…я себе нашёл новое занятие: играю на виоле д'амур, великолепном инструменте, который был совершенно забыт, и для которого написано совсем немного музыки. Самый прекрасный тембр,

[156] Письмо Г. Пятигорского П. Хиндемиту от 20 августа 1948 года.

который вы только можете себе представить, неописуемо сладкий и мягкий. Играть на этом инструменте сложно, но я играю на виоле д’амур с большим энтузиазмом и к всеобщему удовольствию…» [198, *29*] (пер. автора диссертации).

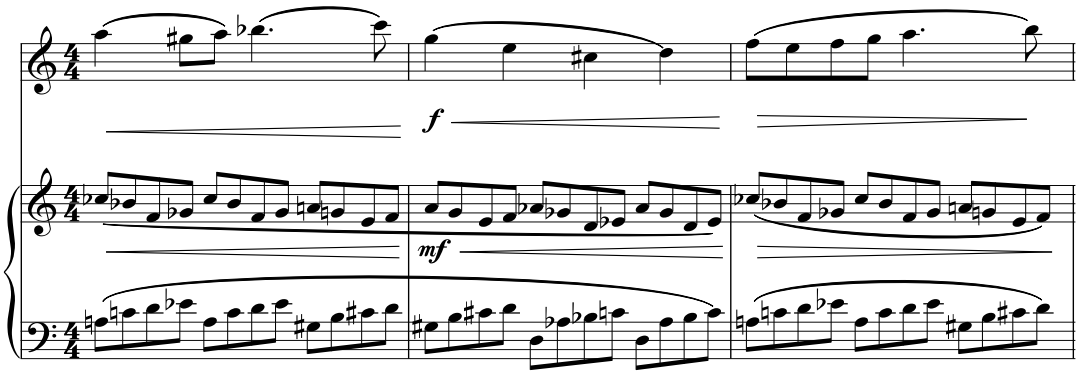
Виола д’амур представлена очень ярко и виртуозно. В первой части почти все проведения тем изложены двойными нотами (кварты, квинты). Во второй части виола д’амур проявляется как мелодичный, певучий инструмент. В финале вновь на первый план выходит виртуозность.

Хиндемит не максимально использовал средства музыкальной выразительности для расширения колористических и технических возможностей инструментов.

Обратимся к вопросу трактовки ансамбля, к ансамблевым взаимодействиям (диалогу) инструментов. В целом перед нами либо ярко выраженный контрастный диалог инструментов, либо полное их единение.

Нередко контрастный диалог мы можем встретить в сонатах для струнных инструментов с фортепиано. Например, в *сонате для виолы д’амур и фортепиано (1923)* беспокойство и некую дисгармонию создаёт в партии фортепиано остинатный рисунок, на фоне которого звучит лирическая мелодия виолы д’амур. Тем самым возникает яркий контраст между инструментами.

Рисунок 122

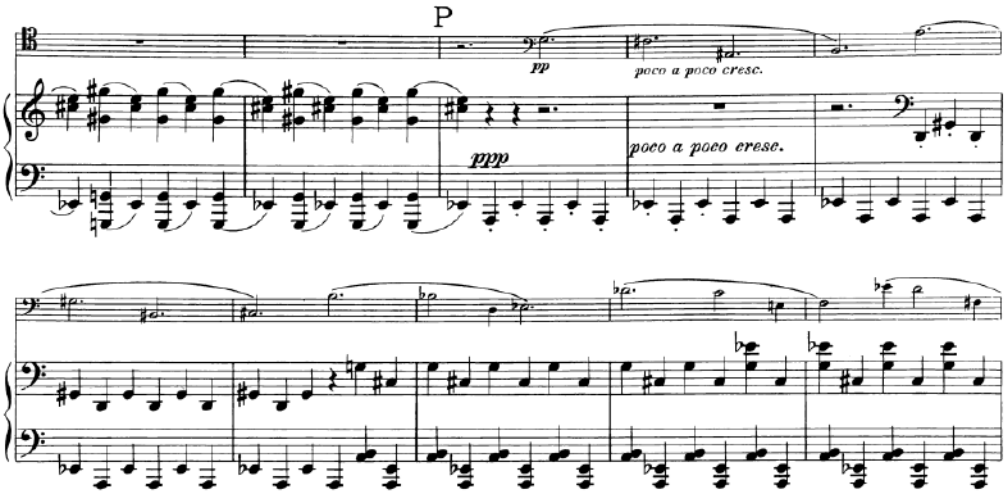


П. Хиндемит. Соната для виолы д’амур (1923). Часть 3

В *сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3*, в финале, контраст создаётся за счёт мощного, непрерывного, остинатного движения,

напоминающего вихревой поток в партии фортепиано в сочетании с мягким тембром виолончели, вносящим успокоение.

Рисунок 123

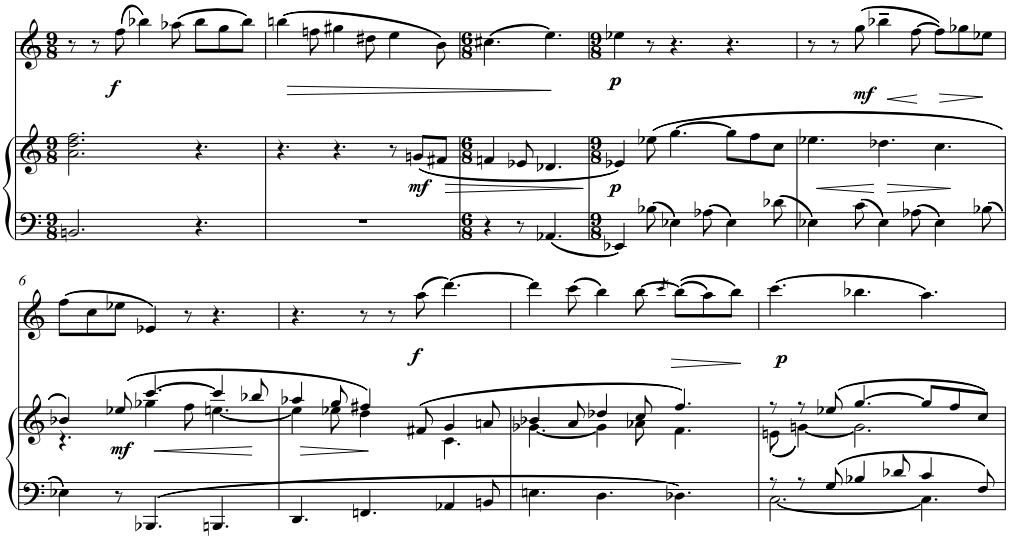


П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921). Финал

Контрастный диалог ярко выражен в *сонате для контрабаса и фортепиано (1949).* В первой части сонаты певучий контрабас противопоставляется абсолютно сухому, довольно резкому, звучащему на *staccato* фортепиано. В данном случае вся часть построена на таком контрасте инструментов, словно «поменявшихся» своими амплуа.

Иной диалог инструментов в *сонате для скрипки и фортепиано (1935)*. В Главной партии первой части оба инструмента находятся в единой образной сфере, где на фоне кварто-квинтовых интонаций в партии фортепиано (интонаций покачивания) звучит выразительная, нежная скрипка. Между инструментами возникает непрерывный диалог. Тема, звучащая у фортепиано, тут же подхватывается скрипкой, образуя имитацию, что создаёт целостность и единство всей партии.

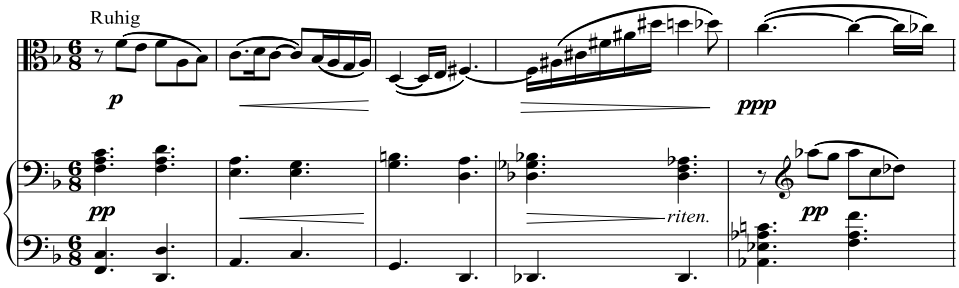
Рисунок 124



П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Часть 1. Главная партия

В *сонате для альта и фортепиано ор. 11 № 4*, в первой части, партия фортепиано поддерживает достаточно мягкими, несколько аскетичными аккордами светлый, нежный тембр альта, сохраняя общий лирический образ части.

Рисунок 125

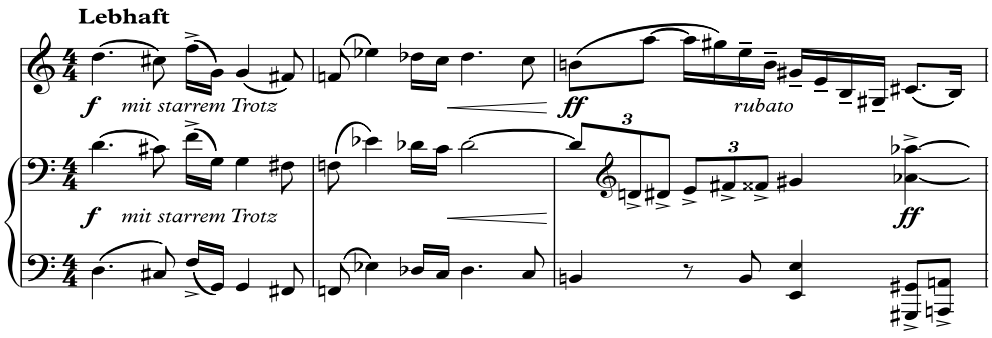


П. Хиндемит. Соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919). Часть 1

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2 (1919)*, (первая часть) и *в скрипичной сонате (1939)*, (первая часть), оба инструмента звучат в унисон. Именно таким образом в диалоге инструментов проявляет себя наивысшая форма их единства.

В *сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2* оба инструмента с самого начала произведения воплощают сходный драматический образ.

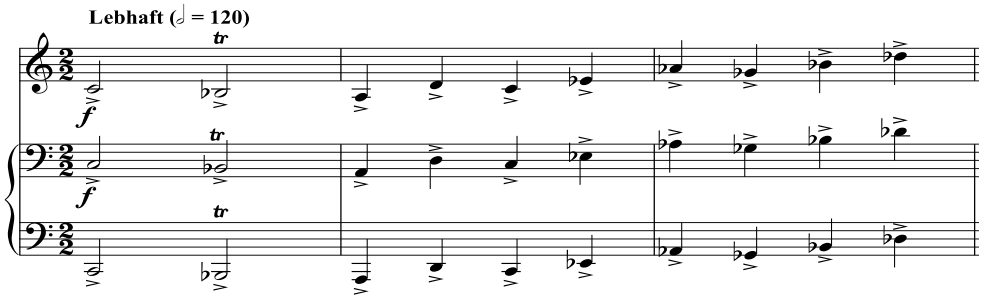
Рисунок 126



П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919). Часть 1

В *сонате для скрипки и фортепиано (1939)* ярко проявилось жёсткое и агрессивное начало у обоих инструментов.

Рисунок 127



П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1939). Часть 1

В унисон звучат инструменты и в *сонате для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919)*, где воплощается народная пляска, завершающаяся мощным звучанием альта и фортепиано.

Рисунок 128

П. Хиндемит. Соната для альта и фортепиано № 4 ор. 11 (1919). Часть 1

Исходя из анализа, сонаты для струнных инструментов сочетают в себе виртуозность[157], с помощью которой достигается тот или иной выразительный эффект, и многообразие тембральных красок, способных передать как светлые, лирические образы, так скорбные и сумрачные. Диалог инструментов построен чаще всего на ярком их контрасте или полном «согласии» между ними. В любосм случае достигается гармония.

3.2. Сочинения для духовых инструментов с участием фортепиано

П. Хиндемитом написано 10 сонат для духовых инструментов и фортепиано. Композитор применяет их в основном в музыке жанрового характера. В них нередко встречается жанр марша и тарантеллы, марша и пасторали, скерцо и тарантеллы, вальса и фантазии в рамках одного цикла[158].

Деревянные духовые инструменты пользовались большим вниманием Хиндемита. В 1922 году появляется сочинение, открывающее галерею сонат для деревянных духовых — это «Маленькая камерная музыка для пяти духовых», в состав которых входят большая и малая флейты, гобой, кларнет, фагот и валторна.

Хиндемит пишет в своей книге «Мир композитора» о природе духовых инструментов: «Прототипы духовых инструментов можно найти во всех уголках мира, где есть живая природа. Например, полые кости, бамбуковые трости, любые трубкообразные части животных и растений, производящие звуки при прохождении через них воздуха под определённым углом» [158; 180]. И далее: «Вот прототипы основных духовых инструментов и флейт, в том числе с одинарной и двойной тростью, а также с чашеобразными мундштуками. Их тембр, диапазон и громкость определяются и изменяются

---

[157] С. Фейнберг в своей книге «Пианизм как искусство» о виртуозности высказывается следующим образом: «…виртуозность — средство, и она не должна переходить в безвкусную самоцель — в бравуру» [115, *161*].

[158] К примеру, соната для флейты и фортепиано (1936) — в ней представлены два жанра: марш и тарантелла; в сонате для фагота и фортепиано (1938) — марш и пастораль; в сонате для английского рожка и фортепиано (1941) — четыре жанра: скерцо, тарантелла, фантазия, вальс.

в зависимости от материала, из которого они изготовлены — любого, который только можно себе представить, от стекла до кожи, — а также в зависимости от формы внутренней трубки, которая может иметь любую форму — от цилиндра до широкого конуса» [158, *180*] — пер. автора диссертации Л. Корчинской.

Сонаты для *деревянных духовых* отличаются подвижными темпами, лёгкой фактурой. К таким относится *соната для флейты и фортепиано (1936),* напоминающая сюиту: в первой части ясно проявляются черты марша, во второй — сарабанды. В третьей — тарантелла, завершающаяся маршем из первой части.

В сонате для *гобоя* и *английского рожка* отчётливо слышны нежные и звонкие свирельные звучания.

Соната для гобоя и фортепиано (1938) состоит из двух частей, где вторая часть подразделяется на четыре раздела. Первая часть ярко раскрывает нежный тембр гобоя. Во второй части воплощены два образа. Первый представлен в импрессионистских тонах, о чём свидетельствует характерная для импрессионизма красочная гармония, в сочетании с импровизационными чертами в партии фортепиано. Второй — стремительная тарантелла. Партия гобоя подвижна, с большим количеством акцентов на слабую долю, что придаёт ей особую характерность.

Соната для английского рожка и фортепиано (1941) также близка к сюитному циклу. У английского рожка преобладают напевные интонации, у фортепиано ярко выражен пунктирный ритм, создающий испанский колорит (жанр хабанеры). В письме Вилли Штрекеру от 27 сентября 1941 года Хиндемит пишет «…Я написал не так много. Соната для английского рожка, которую мы играли несколько раз на небольших собраниях, и это респектабельно. И только сейчас я пишу одну для тромбона, с которой вся серия сонат для духовых будет медленно приближаться к концу» [198, *178]* (пер. автора диссертации).

В сонатах для *фагота* и *кларнета* наблюдается частое жанровое сочетание марша и скерцо, юмористического начала со сдержанным, порой траурным звучанием. Это можно наблюдать в третьей части *сонаты для кларнета и фортепиано (1939)*. О кларнете Хиндемит пишет: «Самым необычным в этом круговороте жизни, смерти, деградации и возрождения является кларнет. Кларнет пользуется вниманием, достаточным для создания полноценного семейства, и в настоящее время является единственным деревянным духовым инструментом, который имеет представителя в каждой части музыкального диапазона, от басового кларнета до сопранового (*Es-dur)* или даже (включая двух крайних аутсайдеров) от контрабасового кларнета до малого кларнета пикколо (A-dur)» [158, *182*] (пер. автора диссертации).

Соната для фагота и фортепиано (1938). Особенности партии заключаются в длительном развёртывании тем, их большой продолжительности, что требует хорошего владения техникой дыхания исполнителем.

Сонатам для *медных духовых* присуща лирика, отсутствие острых конфликтов, с другой стороны — блеск и виртуозность. Например, в сонате *для валторны и фортепиано (1939)* музыкальный материал представлен лирикой песенно-гимнического характера. Хиндемит о медных духовых: «Медные духовые инструменты также претерпели множество изменений. В одно время использовались узкие конические трубы, в другое — предпочтение отдавалось широким формам или трубам с выраженным конусом. Мундштуки то становились неглубокими, с острыми краями, то снова становились свистковыми, их края сглаживались. Позднее к трубам и валторнам были добавлены вентили, чтобы музыкантам был доступен непрерывный хроматический звукоряд. Также эти факторы оказали значительное влияние на качество звука и технику игры» [158, *183*]. И ещё: «Тем не менее, семейства этих инструментов изрядно поредели: остался только один тип труб; из всего набора тромбонов сегодня существуют лишь

два размера; в такой же ситуации находятся рожки» [158, *183*] (пер. автора диссертации).

Соната для *трубы и фортепиано (1939)* отличается особым взаимодействием двух инструментов. Их тематизм контрастен. В письме к Вилли Штрекеру от 29 ноября 1939 года Хиндемит пишет: «…Завтра пришлю вам две сонаты для кларнета и трубы. Раньше не сделал этого, потому что сам играл и никак не мог с ними расстаться. Я предполагаю, что они заинтересуют группу экспертов, особенно соната для трубы; это может быть лучшее, что я создал за последнее время, и это хорошо, так как не считаю ни одного из своих последних произведений малоценными…» [198, *140*] (пер. автора диссертации).

В *сонате для альт-саксофона и фортепиано (1943)*[159] композитор вводит текст собственного стихотворения[160], которое должен читать каждый участник ансамбля. В стихотворении под названием «Почтовый рог» Хиндемит описывает своё детство в Германии. В XX веке конные экипажи всё ещё доставляли почту по всей стране (традиция берёт начало ещё в средневековье), и почтальоны объявляли о своём прибытии с помощью роговых сигналов. В данном случае композитор поручает альт-саксофону (в оригинале альт-горн)[161] задачу передать «старое» (детские воспоминания), фортепиано же, наоборот, берёт на себя функцию «нового», как носителя современного безудержного жизненного потока. Нечто подобное встречается в *Первой сонате для фортепиано (1936)*, к которой композитор написал эпиграф, используя стихотворение Фридриха Гельдерлина «Der Main». *Сонате для арфы (1939)* Хиндемит также предпослал стихотворный эпиграф.

---

[159] См. Приложение 1 (Фото 5, 6, 7).

[160] Композитор вводит текст стихотворения между третьей и четвертой частями.

[161] Соната для альт-саксофона и фортепиано изначально написана для альт-горна (в переводе «лесной-рог» (естественный рог без клапанов). Хиндемит в письме к Джону Барроузу пишет, что соната должна быть исполнена на двойном роге (сам же композитор освоил игру ещё и на альт-роге).

В сонате для альт-саксофона эпиграф представлен диалогом саксофониста и пианиста[162].

В сонате для тромбона и фортепиано (1941) тромбон выступает в кантиленном облике в сочетании с токкатным началом у фортепиано, сменяемом далее на скерцозно-фантастические образы. В третьей части композитор вводит «Тему Хулигана», озорную и жизнерадостную по своему характеру, трансформируя образные и штриховые задачи исполнителей.

В *сонате для тубы и фортепиано (1955)* партия тубы написана с некоторой долей иронии, особенно наглядно проявляющейся в длинных легатных мелодических линиях. Композитор демонстрирует возможности тубы как виртуозного и в то же время мелодично-элегичного инструмента. В сонате для контрабаса композитор также пытался изменить сложившееся представление об инструменте.

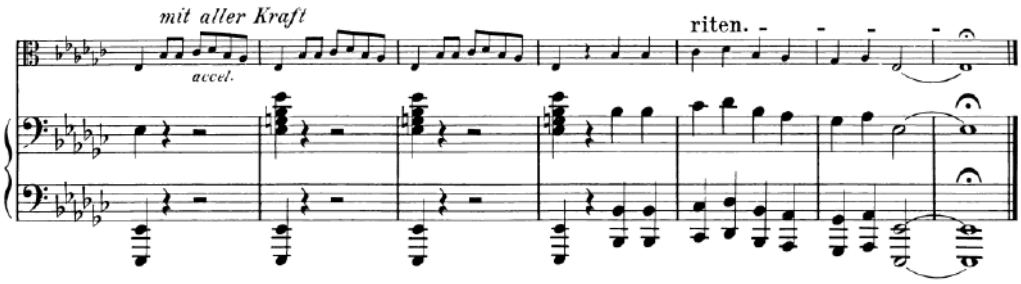
Обратимся к сонатам для духовых инструментов Хиндемита с точки зрения ансамблевого взаимодействия. Контрастный диалог в данных сонатах проявляется намного чаще, чем в струнных сонатах с фортепиано. В партиях инструментов возможен как тематический контраст, так и контраст на основе интонационного-тематического сходства. Различными средствами ансамбля создаётся форма.

---

[162] ***Hornist**:*
Tritt uns, den Eiligen, des Hornes Klang
nicht (gleich dem Dufte längst verwelkter Blüten,
gleich brüchigen Brokats entfärbten Falten,
gleich mürben Blättern früh vergilbter Bände)
als tönender Besuch aus jenen Zeiten nah,
da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten,
nicht wo der unterworfne Blitz in Drähten sprang;
da man zu leben und zu lernen das Gelände
durchjagte, nicht allein die engbedruckten Spalten.
Ein mattes Sehnen, wehgelaunt Verlangen
entspringt für und neu zu Cornucopia.
Pianist:
Nicht deshalb ist das Alte gut, weil es vergangen,
das Neue nicht vortrefflich, weil wir mit ihm gehen;
und mehr hat keiner je an Glück erfahren,
als er befähigt war zu tragen, zu verstehen.
An dir ist's, hinter Eile, Lärm und Mannigfalt
das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalt
zurückzufinden und neu zu bewahren.

В *сонате для трубы и фортепиано (1939)*, во второй части, созерцательная сфера фортепианной партии нарушается призывными интонациями в партии трубы, далее (в репризе) они меняются своими амплуа. У трубы в репризе звучит мягкий, мелодичный напев на фоне агрессивно-наступательного движения фортепианной фактуры.

Рисунок 129

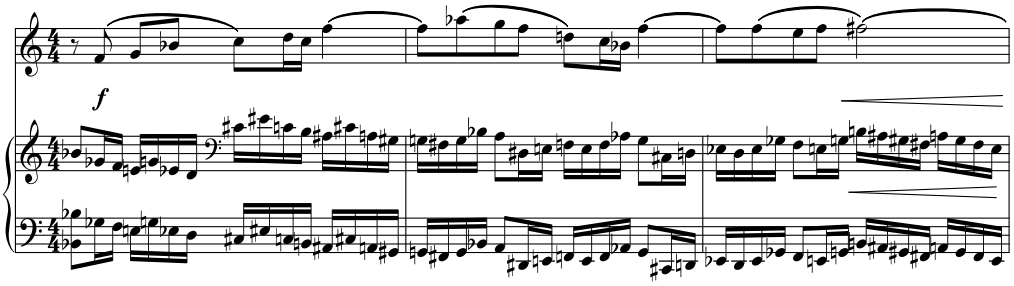


П. Хиндемит. Соната для трубы и фортепиано (1939). Часть 2

Оба инструмента в дальнейшем их развитии будут пытаться сохранять яркий контраст, обмениваясь образами, соответственно, темами, интонационным развитием. В конечном итоге, достигнув одной образной сферы, олицетворяющей полное умиротворение и абсолютное спокойствие, соединяются вместе. В данном случае партии инструментов тематически соприкасаются и чётко подчиняются одной интонации.

В *сонате для валторны и фортепиано (1939)* также присутствует контрастный диалог, где в роли тихого, порой причудливого начала выступает валторна. Фортепиано представлено в противоположном ключе, более динамичном и эмоциональном. В конечном итоге два инструмента приходят к единой образной сфере (тихому и созерцательному образу, который был присущ валторне с самого начала произведения). Их финальное единение, возможно, локально, на своем уровне, отражает идею *гармонии мира*, к которой так стремился композитор.

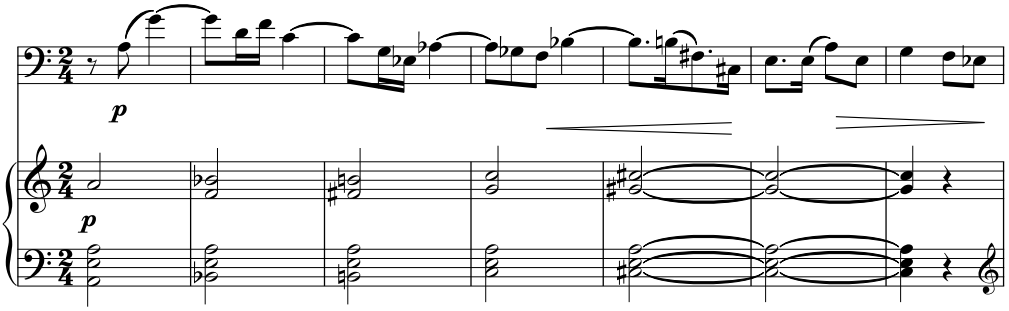
Рисунок 130



П. Хиндемит. Соната для валторны и фортепиано (1939). Часть 2

Контрастный диалог ярко проявил себя и в *сонате для тромбона и фортепиано (1941)*, во второй части. Партии тромбона поручена одна и та же тема, которая будет исполняться четыре раза, на протяжении всей части, создавая при этом образ чего-то неизбежного и неотвратимого.

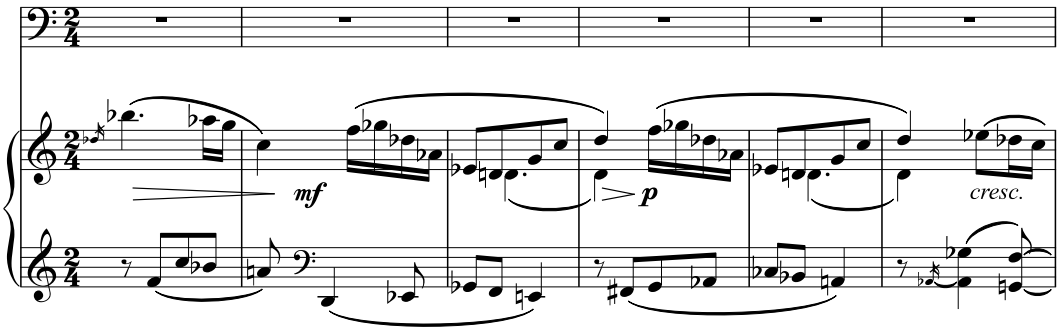
Рисунок 131



П. Хиндемит. Соната для тромбона и фортепиано (1941). Вторая часть

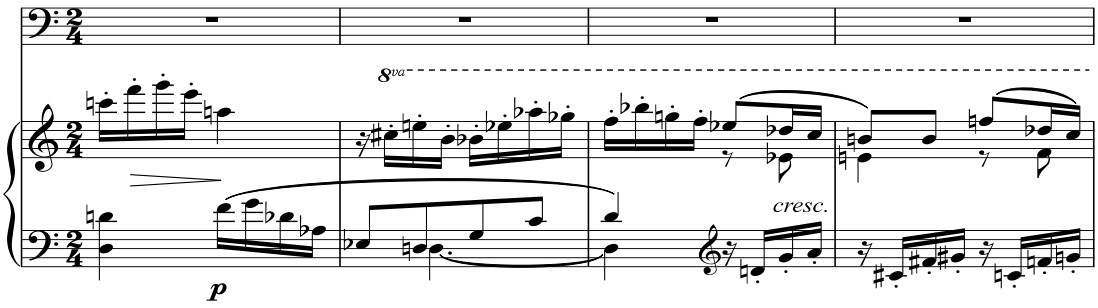
Функция фортепиано предельно разнообразна в воплощении различных образных состояний: лирического, скерцозного, драматического.

Рисунок 132



П. Хиндемит. Соната для тромбона и фортепиано (1941). Лирический образ ф-но

Рисунок 133

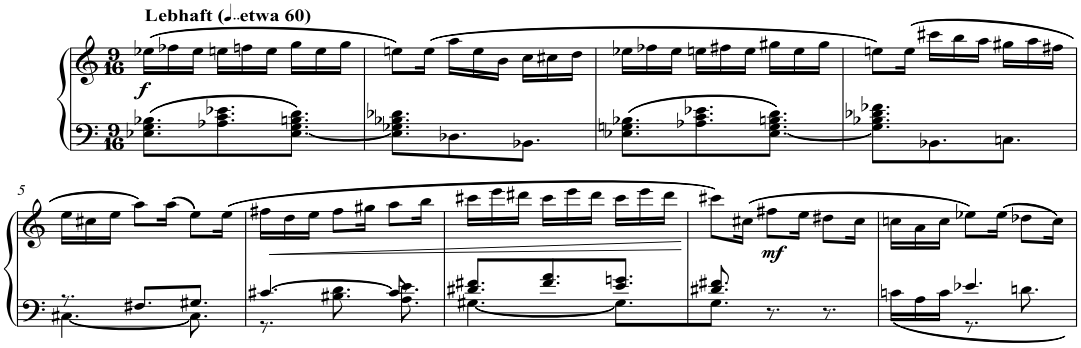


П. Хиндемит. Соната для тромбона и фортепиано (1941). Скерцозный образ ф-но

Помимо контрастного диалога между инструментами, в данной части наблюдается функциональное тембровое распределение. Например, в данной части, написанной в форме рондо, тематизм рефрена исполняет валторна, а тематизм эпизодов — фортепиано.

В *сонате для альт-саксофона (или альтовой валторны) и фортепиано (1943)* вновь ярко проявляет себя контрастный диалог, построенный на противопоставлении двух инструментальных миров. Звучание фортепиано символизирует разрушительные силы.

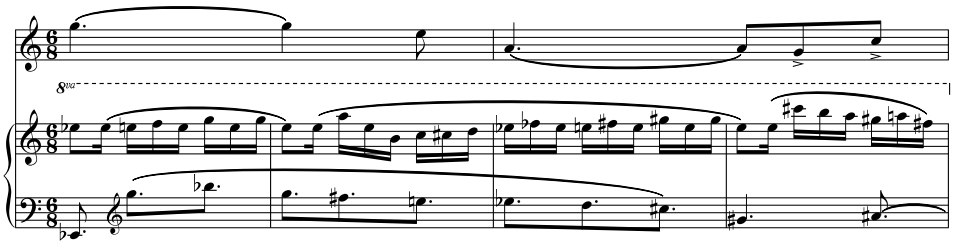
Рисунок 134



П. Хиндемит. Соната для альт-саксофона и фортепиано (1943). Фортепиано

Полная противоположность фортепиано в образной сфере наблюдается у альт-саксофона. Он воплощает покой и умиротворение. Весь напор фортепианного звучания смягчается тембром духового инструмента, который приведёт развитие к апофеозу, к полной победе светлого начала над силами зла.

Рисунок 135



П. Хиндемит. Соната для альт-саксофона и фортепиано (1943). Валторна

В данной сонате инструментальные партии не соприкасаются на интонационно-тематическом уровне. У каждого своя траектория движения, в конечном итоге достигается цель, возможно, обретается *гармония мира*. Выбор композитором подобного решения объясняется временем создания сонаты — это было время Второй мировой войны.

Исходя из анализа камерных сонат для духовых инструментов с фортепиано, можно сделать вывод о том, что Хиндемит пытался показать каждый инструмент в ярко индивидуальном ключе, некоторые инструменты композитор использовал в несвойственных им амплуа, расширяя границы их выразительности, в частности, туба и контрабас получили лирическую и виртуозную трактовку в сонатах. Сонатам для духовых присущ диалог инструментов, который может быть контрастным, или наоборот принимать формы наивысшего единства инструментальных партий, подчиняясь единой интонационно-тематической линии движения.

Хиндемит в письме своему издателю Вилли Штрекеру, объясняя свой мотив написания сонат для всех духовых инструментов симфонического оркестра, в ноябре 1939 пишет: «Вы будете удивлены, что пишу сонаты для всех духовых инструментов. Я хотел написать целую серию этих произведений. Во-первых, для этих инструментов нет ничего достойного, кроме некоторых классических сочинений; если не брать денежный вопрос в расчёт, а рассматривать в долгосрочной перспективе, важно обогатить эту литературу. А во-вторых, поскольку я сам так увлёкся игрой на духовых инструментах, я получаю огромное удовольствие от этих сочинений.

Наконец, они служат мне в качестве технических упражнений, некой стимулирующей силой для дальнейшей работы над оперой «Гармония мира», которую планирую начать весной» [198, *136*] — пер. автора диссертации Л. Корчинской.

3.3. Роль фортепиано в ансамбле [163]

Хиндемит, как говорилось ранее, виртуозно владел скрипкой и альтом, но помимо струнных (и духовых) прекрасно владел фортепиано. Как пишет композитор: «Звуки, издаваемые клавишами, приобретают музыкальную ценность только в том случае, если они приведены во временные и пространственные отношения друг с другом. Затем бесконечно тонкие градации в прикосновении, непрекращающееся взаимодействие мельчайших динамических оттенков и временных пропорций, всё это завораживающие достоинства хорошей игры на фортепиано: только настоящий музыкант может создать их убедительно — и, безусловно, не его рука царит в микрокосме музыкального разнообразия, но его музыкальный интеллект является мастером своего дела» [158, *190*] (пер. автора диссертации).

Помимо сочинений для солирующего фортепиано[164] Хиндемит постоянно писал камерную музыку с участием фортепиано. Как и его предшественники, композитор придавал особую значимость этому инструменту в ансамбле. Например, И. С. Бах использовал клавир, применяя все его достоинства как развитого инструмента, поручая ему фрагменты соло. Для Л. Бетховена фортепиано — это инструмент, способный красочно изобразить тембр любого оркестрового инструмента. Для него рояль — это скорее прообраз оркестра. Ф. Шуберт наделяет фортепиано не только всеми

---

[163] Материалы параграфа частично опубликованы в статье Корчинская Л. М. Фортепиано в камерных сонатах П. Хиндемита // Исследование молодых музыковедов. М., 2017. С. 128–132.

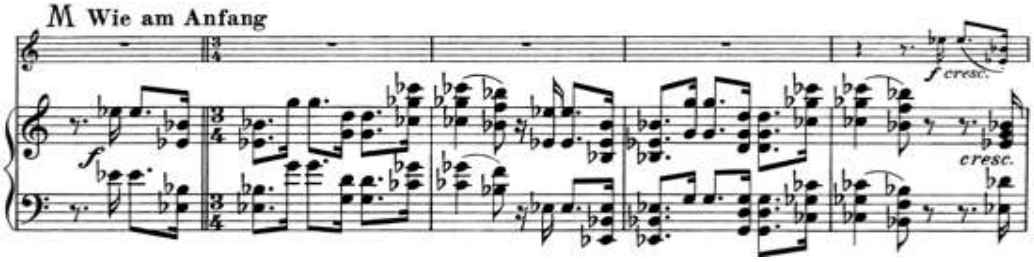
[164] К наиболее ранним опубликованным фортепианным сочинениям относится цикл разножанровых пьес «Tanzstücke» op. 19. Значимыми сочинениями являются: «Сюита 1922» года, три сонаты для фортепиано соло 1936 года, соната в четыре руки и для двух роялей, концертная музыка для фортепиано, медных и арфы, концерт для фортепиано с оркестром, цикл «Четыре темперамента» для фортепиано и камерного оркестра, и конечно, его полифонический цикл «Ludus tonalis».

тембрами, он ещё и поручает ему функцию петь живым голосом. Наконец фортепианная партия в музыке имеет значение носителя музыкального образа, выражающего эмоциональное состояние, а не аккомпанемента. Всё это можно встретить и у Хиндемита в фортепианной партии. Композитор писал так: «Во всём пианист использует интеллект, мастерство своих рук, дополнительные устройства в процессе оживления музыкальных форм — всё это всегда основывается на музыкальности человеческого голоса. Музыкант может не осознавать этого факта, но, если он искренне хочет воодушевлять своих слушателей интеллектуально и эмоционально, ему лучше придерживаться условий вокального выражения» [158, *190*] (пер. автора диссертации Л. Корчинской).

Хиндемит сделал фортепиано по-настоящему сольным инструментом, акцентируя внимание на двух наиболее ярких тенденциях, проявившихся в его камерных сонатах. Первая — рояль, как ударный инструмент и вторая — противоположная тенденция — это «не ударная» трактовка инструмента.

Рояль как *ударный инструмент* представлен у Хиндемита почти в каждой сонате. Так, например, в *скрипичной сонате ор. 11 № 1 (1918)* в главной партии первой части использована фактура аккордового типа, звучащая ярко, даже резко, с большой энергией.

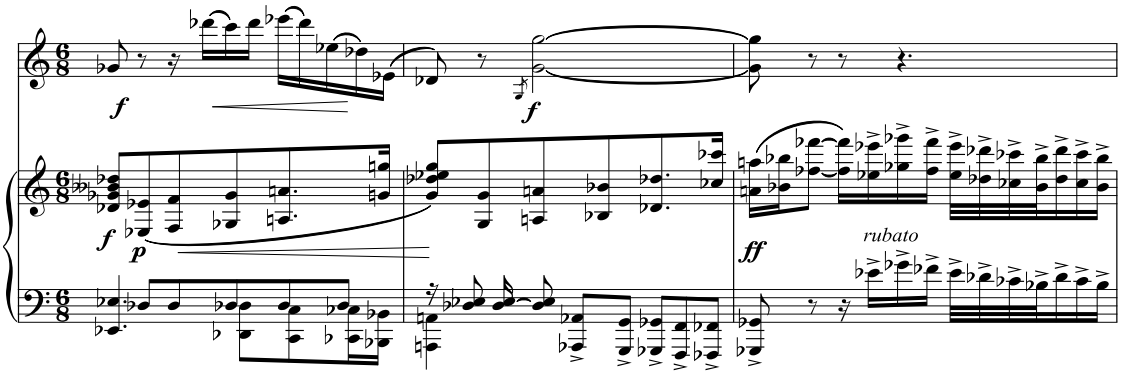
Рисунок 136



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор.11 №1 (1918). Часть 1

В *скрипичной сонате ор. 11 № 2 (1919)* такая же аккордовая фактура, звучащая *ff,* с акцентированными октавными пассажами.

Рисунок 137



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2

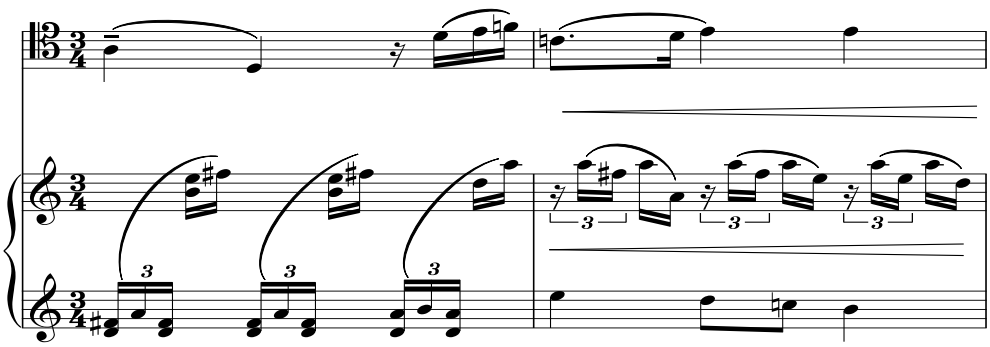
«Ударность» ярко проявляется в *сонате для альта и фортепиано ор. 25 № 4 (1922).*

Необходимость в педализации в подобной трактовке фортепиано почти отпадает. XX век отрицает то, что «рояль рождён с педалью» [31, *31*]. Конечно, полного отказа от педализации не произошло, но исполнители стали пользоваться педалью более экономно и точно.

В *сонате для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919)* в третьей части, композитор даёт ремарку: без педали *(ohne Pedal)*. В среднем разделе третьей вариации партия фортепиано излагается восходящими пассажами на *pianissimo* без использования педали. Здесь уместно привести слова самого Хиндемита об «ударной» трактовке фортепиано. В предисловии к финальной части «Сюиты 1922 года» — Регтайму — композитор написал: «Памятка исполнителю! Забудь обо всём, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвёртым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» [116, *27*].

Вторая тенденция в использовании фортепиано проявляется во влиянии импрессионистов. Фортепиано выполняет красочную, живописную функцию. В подобных случаях наблюдается мягкое применение диссонансов, ладовые мерцания, общая приглушённость звучания как, например, во второй части *сонаты для фагота и фортепиано (1938)*.

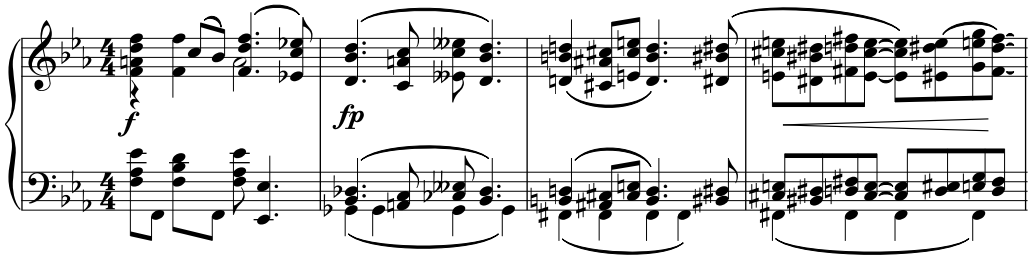
Рисунок 138



П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Часть 2

Очень сложна фактурная организация материала фортепианной партии. Хиндемит часто применяет аккордовую фактуру, аккорды нетерцового строения, а также с дублировкой голосов в терцию или сексту. Здесь следует отметить сходство со стилем И. Брамса, в частности, с его сонатой для кларнета (альта) и фортепиано № 2 *Es-dur* и др.

Рисунок 139



И. Брамс. Соната для альта и ф-но Es-dur. Часть 1

Как говорилось ранее, наибольшее влияние на Хиндемита оказало творчество И. С. Баха. Практически вся фактура рояля пронизана полифонией. Однако влияние сказывается не только в использовании полифонии, но и в том, что композитор пишет целые отдельные части сонат в форме фуги или фугато[165].

Хиндемит говорит, что «не существует серьёзных технических препятствий для подлинного восстановления звучания старинной музыки, однако, несмотря на все наши усилия, музыка былых времён может

[165] Об этом подробно описано в Первой и Второй главах. Соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), соната для скрипки и фортепиано (1939), соната для виолы д'амур и фортепиано (1923).

возродиться только как символ своей прошлой реальности. Наше стремление к музыкальным откровениям прошлого оживляет этот символ. Наше видение жизни не совпадает с таковым видением наших предков, и поэтому их музыка, даже если она будет восстановлена с полным техническим совершенством, никогда не сможет иметь для нас то же самое значение, что и для них» [158, *197*].

Помимо полифонии в сонатах ярко проявляет себя линеарное письмо композитора. «Именно в непрерывной комплексной текучести импрессионистской манеры письма заложены потенциальные возможности линеарности» [43, *27*]. Линеарность подчёркнуто тональна. Обязательное замыкание линий в точке тонального устоя. В этом есть сходство с Седьмой сонатой Прокофьева. По словам Л. Е. Гаккеля: «фортепианное творчество Хиндемита <…> рождает специфический “звучащий образ” фортепиано — образ одноголосного инструмента, подчинённого нормам линеарного, “скрипичного мышления”» [29, *255*]. Вопрос о линеарном мышлении Хиндемита поднимается в статье Л. Г. Бергер, посвящённой фортепианному циклу «Ludus tonalis». Автор отмечает: «Подобные “архаичные” полифонические темы, их аккордовые и линеарные обороты, близкие тематизму цикла “Ludus tonalis”, нетрудно услышать в ряде сочинений Хиндемита конца 30-х и начала 40-х годов (в том числе в симфонии “Матис-художник”, оркестровой сюите “Nobilissima visione”, Второй сонате для органа, сонате для арфы, сонате для фортепиано в 4 руки). Композитор теперь чуждается крайней экспрессионистской выразительности. Его всё больше захватывает задача воплощения “гармонии” в своём искусстве — гармонии душевной, в первую очередь» [17, *194*].

Большое значение играет фортепианный тембр. Каждая тема, мотив или подголосок имеют свою специфическую окраску, наблюдается тонкая тембровая работа. Ярким примером в данном случае может служить *соната для альта и фортепиано (1939),* её четвёртая часть (первая вариация). Следует сказать и об оркестральности звучания фортепиано в камерных

сонатах Хиндемита. Рояль звучит как оркестр[166]. Охватывается большой диапазон инструмента. Фортепиано звучит мощно, с большой аккордовой плотностью. Это ярко проявляется в *сонате для альта и фортепиано ор. 11. № 4 (1919), виолончели и фортепиано (1948), альта и фортепиано (1922)* и других.

Говоря о роли фортепиано в творчестве Хиндемита, нельзя не отметить написанные в 1936 г. три его фортепианные сонаты. Каждая из них индивидуальна и по содержанию, и по конструкции. Цикл строится, как и во многих его камерных сонатах для различных инструментов с фортепиано, в виде многочастной композиции (ассоциация с пьесами клавирной сюиты барокко).

Самой значительной сонатой является Третья фортепианная соната *in B*. Она сочетает в себе сонатные циклы XIX века с искусством эпохи барокко. Соната обладает высокими художественными достоинствами, в связи с чем заслужила особого внимания отечественных исследователей творчества Хиндемита таких как: Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева, А. Д. Алексеев, Р. Т. Хусаинов, Л. М. Южакова, М. В. Гаврилова, А. Н. Вакер, а также зарубежных, например, В. Тёрстона, посвятившего диссертацию фортепианной сонате № 3 Хиндемита [209] и других.

Каждая часть сонаты рисует свой собственный образ (скорбный или созерцательный), который, в свою очередь, так или иначе, уступает место активно-динамичному. Как и в камерных сонатах для различных инструментов, в Третьей фортепианной сонате композитор использует

---

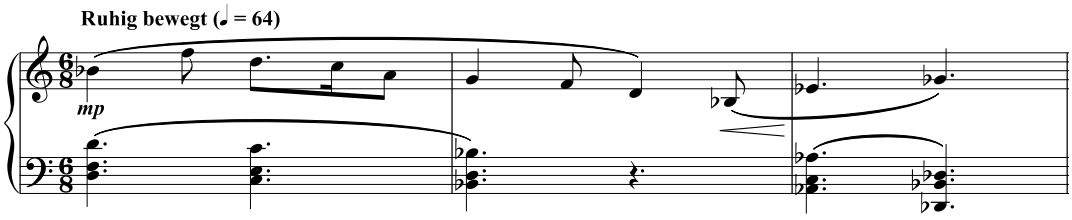
[166] Интересно писал сам Хиндемит об оркестре: «Для многих людей оркестр — это странное сборище. Они не понимают или не хотят понимать, зачем он в принципе нужен. Те, кто тратит свои физические и умственные способности на создание нелепых звуков, кажутся им какими-то безответственными существами, а дискомфорт — это самое меньшее, что они испытывают, волей случая всё же оказавшись среди оторванных от земли любителей оркестровой музыки. Но есть и те, кто значительную часть своей жизни играют в оркестре, дирижируют оркестром или, так или иначе, связывают свою деятельность с оркестром, причём на профессиональном уровне. Они знают все его тайны без прикрас. Иногда, устав от изнурительного труда на этом профессиональном поприще, они становятся чрезмерно критичными, даже циничными, и начинают слишком остро воспринимать его нелицеприятные стороны» [158, *171*]. — пер. автора диссертации Л. Корчинской.

расширенную хроматическую тональность, отдавая предпочтение аккордам кварто-квинтового строения.

Рассмотрим сонату *in B* для фортепиано *(1936)* Хиндемита. В данном случае можно провести аналогию со старинной сюитой, в свою очередь, опираясь на исследование А. Д. Алексеева. Первая часть написана в жанре сицилианы (часто встречалось в старинных сюитах). Вторая часть — скерцозная (напоминает бурре). Третья часть — траурный марш, выполняющий роль философского центра (как в *сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921)*. Четвёртая часть — двойная фуга.

Первая часть, как и в других сочинениях композитора, написана в сонатной форме с зеркальной репризой. Жанр главной партии — сицилиана.

Рисунок 140

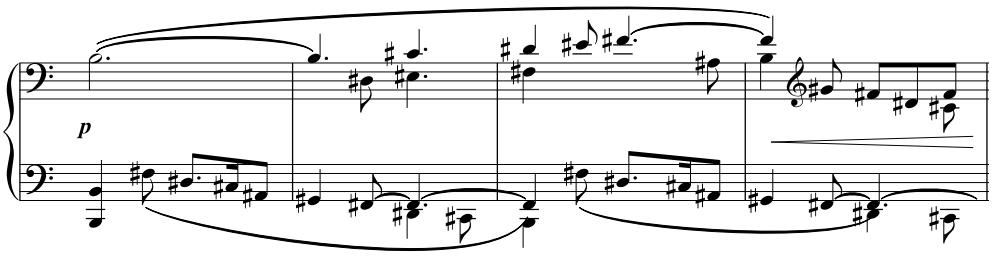


П. Хиндемит. Соната для ф-но №3 (1936). Часть 1. Главная партия

Ощущение плавности, текучести и непрерывного звучания создаёт пунктирный ритм. Постоянные имитации темы усиливают это ощущение. Пессенность доминирует в Главной партии и становится определяющим материалом для других разделов. Фортепианная фактура представляет собой «чёткие функциональные различия голосов, малая масса звучания, неширокая и стабильная расстановка голосов в клавиатурном пространстве» [29, *246*].

За счёт остинатного мотива, построенного на тематизме Главной партии, происходит динамическое развитие всего раздела, приводящее к разработке. Этот же мотив является основой фактурного материала Побочной.

Рисунок 141

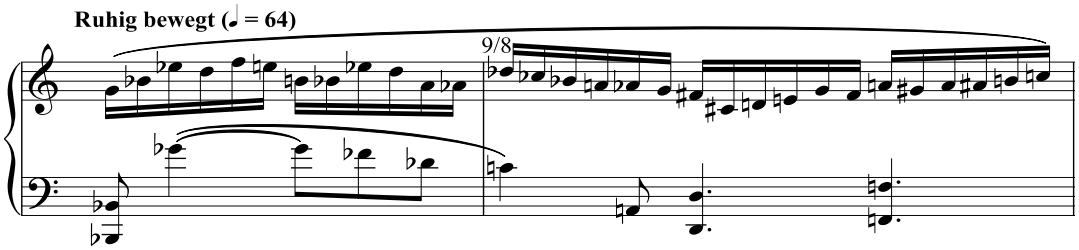


П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 1. Остинатный мотив

В своих фортепианных сонатах (как и в камерных) Хиндемит использует тембральный эффект, некую звуковую иллюзию, что способствует оркестровому звучанию. Композитор ищет для каждого голоса свою собственную оркестровую краску.

В разработке появляется новый материал: токкатное движение шестнадцатых в партии правой руки.

Рисунок 142



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 1. Новый материал

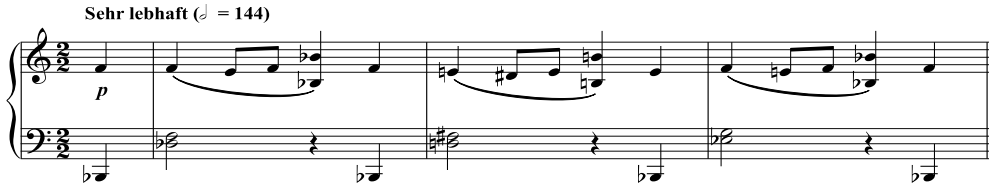
В данном разделе моторика выступает в роли контраста по отношению к плавной текучести Главной и Побочной партий экспозиции. Здесь имеет значение каждое изменение, каждый хроматизм мелодии. Реприза строится по принципу зеркальности (Побочная партия, затем Главная). Неожиданное включение в верхнем регистре, в изменённом виде Главной партии, обрывает звучание Побочной. Построенная на материале Связующей партии Кода завершается ярким *B-dur*‘ным трезвучием.

Фортепиано в *первой части* сонаты выполняет скорее звукоизобразительную роль. Игра красок, текучесть музыкальной ткани, преобладание полифонической фактуры, все эти составляющие образуют «хиндемитовское» грамоническое мышление. «Тембральность,

оркестральность, плотная аккордово-гармоническая фактура <...>. Хиндемит возвращается к романтическим моделям пианизма в своих сонатах» [29, *245*].

Ярким контрастом первой части выступает *вторая часть*. Это — саркастическое скерцо, сочетающее в себе моторику с танцевальным началом. Она написана в сложной трёхчастной форме в *in b*. Существенная роль в развитии музыкального материала второй части отведена ритму. Основная тема построена на синкопированном ритме, а колкие затактовые интонации создают характер сарказма, некой насмешки.

Рисунок 143



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 2. Скерцо

В среднем разделе (трио) сохраняется скерцозность, где за счёт контрапунктирования голосов создаётся кульминация. Аккорды выполняют метрическую и артикуляционную функцию. Вторую часть можно сравнить с «Регтаймом» из «Сюиты 1922 года» для фортепиано, где моторное движение становится главенствующим (синкопированное движение аккордов). В данном случае фортепиано выступает в роли «ударного» инструмента, как и в «Сюите 1922 года». Часть завершается невесомым *B-dur'*ным аккордом, связывая одну часть сонаты с другой.

Как говорилось ранее, траурный марш получил особый статус в творчестве Хиндемита[167]. В данной сонате, в её третьей части, он также нашёл своё применение[168]. Л. Е. Гаккель отмечает: «снова и снова ищет Хиндемит жанровую оправу своим медитациям, снова и снова приходит к траурному маршу!» [29, *243–244*].

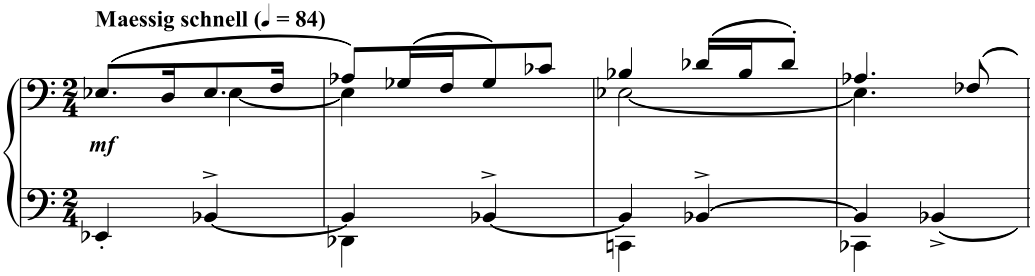
---

[167] Вторая часть симфонии «Гармонии мира» также написана в жанре траурного марша.

[168] Во всех случаях Хиндемит делает траурный марш философским центром цикла. Например, композитор вновь прибегает к этому жанру во второй части сонаты для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921). В сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919), также во второй части преобладает траурный, мрачный колорит.

В Главной теме жанровость подчёркивается пунктирным ритмом в мелодии и размеренной поступью в басу. Сумрачный колорит создаётся за счёт применения композитором низкого регистра у фортепиано.

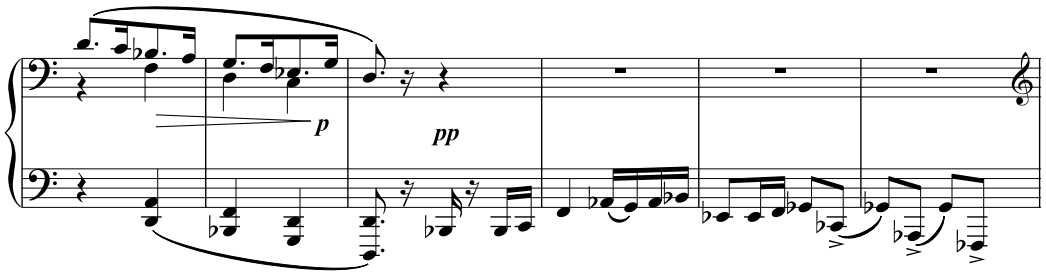
Рисунок 144



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 3. Траурный марш

Трёхголосное фугато, которое располагается в середине сонатной формы (выполняющего роль эпизода)[169], начинается одноголосным изложением темы в басу.

Рисунок 145

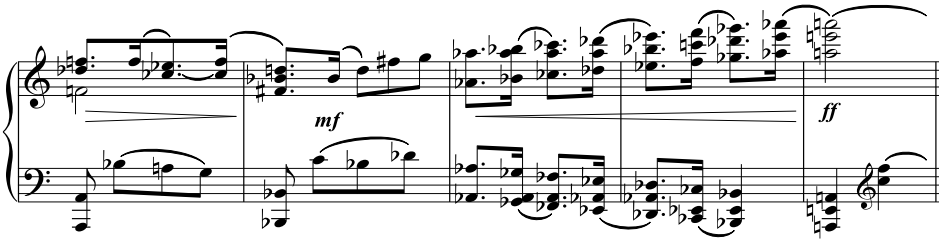


П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 3. Футато

Эта тема состоит из двух элементов. Первый элемент напоминает тему фуги, второй — представляет собой движение восьмых с акцентами на слабых долях. В сонате Хиндемит применяет тему Креста (как у Баха) и тему Dies irae, правда в изменённом виде (как известно, тему *Dies irae* использовали в своём творчестве различные композиторы: Рахманинов, Шостакович, Берлиоз, Дворжак, Лист и др.).

Рисунок 146

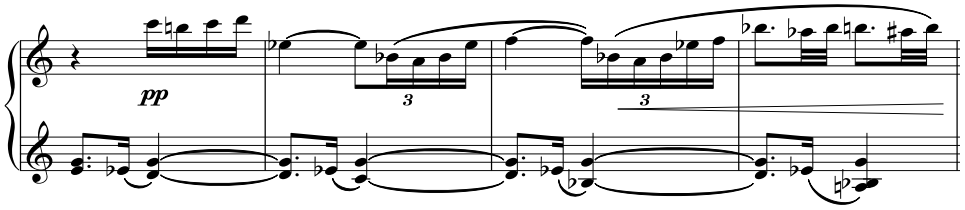
[169] Музыковеды по-разному определяют форму третьей части сонаты *in B*. Т. Н. Левая утверждает, что третья часть написана в сонатной форме без разработки, где фугато выполняет роль эпизода. А. О. Пумина — что третья часть написана в двойной двухчастной форме. Мы склоняемся к первому варианту.



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 3. Тема Dies irae

Побочная партия — это образец тонкой «хиндемитовской» лирики. Сумрачный колорит фугато сменяется просветлением. Это достигается за счёт использования композитором верхнего регистра, который, на наш взгляд, ассоциируется с тембром флейты.

Рисунок 147



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Часть 3. Побочная партия

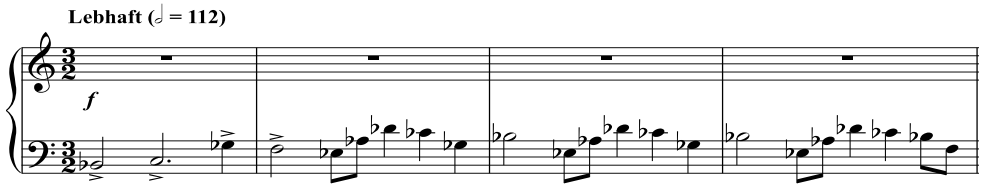
Возможно, третья часть — пример ярких контрастов, где появляются светлые образы, связанные с гармонией. В репризе кульминация строится на Главной теме, которая выступает апофеозом всей части и сонатного цикла в целом. В данной части явно прослеживаются схожие элементы драматургии будущей второй части симфонии «Гармония мира», а также одноимённой оперы. «Всё, что было со мною, свершилось для того, чтобы однажды зазвучала для меня чистая гармония Земли. Я не мог узнать её при жизни. Но гармония сжалилась надо мною, когда настал мой конец, и я узнал: великая гармония — это смерть» [77, *190*]. Такие слова произносит главый герой Кеплер в опере «Гармония мира», в момент собственной смерти[170]. Т. Н. Левая и О. Т. Леонтьева отмечают явную связь драматургии третьей части

[170] Известный музыковед А. Д. Алексеев в третьей части своей книге «История фортепианного искусства» [2], опираясь на высказывания Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой, отмечает связь третьей части сонаты с симфонией «Гармония мира» Хиндемита.

сонаты со второй частью симфонии «Гармония мира», называя её «музыкой божественного покоя» [77, *284*].

Кульминацией и венцом всего сочинения является Финал, написанный в форме фуги на три темы. Спокойная, уравновешенная третья часть сменяется динамическим всплеском. Фуга имеет сложную структуру, состоящую из экспозиции (первая тема прозвучит четыре раза), связующего раздела (интермедии), экспозиции (использование темы из фугато третьей части)[171], репризы и коды. Главная тема вбирает в себя волевую интонацию кварты, а её остинатность связана скорее с идеей пассакалии, которая, в свою очередь, связана с апофеозом (утверждением) темы.

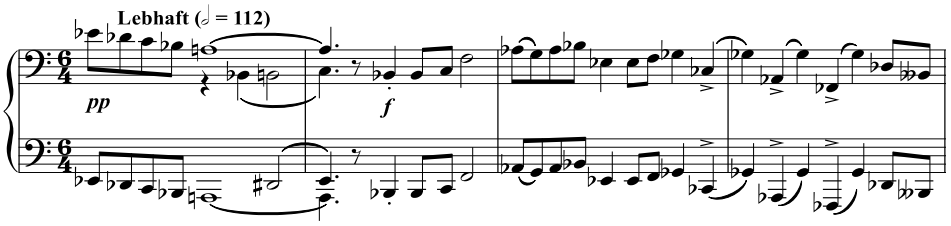
Рисунок 148



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Финал. Первая тема

Связующий раздел, носящий созерцательный характер, контрастен первому. В нём звучит Тема, заимствованная из третьей части *(см. рисунок 145)*.

Рисунок 149



П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Финал. Третья тема

Третья тема использована Хиндемитом практически в неизменном виде, но в финале она становится продолжением Главной и приобретает

[171] В финале происходит трансформация из скорбной, трагической, звучащей на *pp* темы фугато (третья часть), в энергичную и жизнеутверждающую тему на *f*, в октавном удвоении и увеличении.

гимнический характер. В репризе обе темы фуги прозвучат в контрапункте. Эти же Темы, только уже последовательно, прозвучат в коде финала, которая грандиозно завершает весь цикл.

Фугу фортепианной сонаты можно по праву отнести к зрелым и значительным образцам в творчестве композитора. Как пишет Л. Г. Бергер о фортепианной сонате *in B*: «Типичны здесь для Хиндемита жанровое разнообразие материала и конструктивная ясность, стремление к гармоничной симметрической композиции частей (наличие в первой части — сонатном аллегро — умиротворённой зеркальной репризы, следующей после динамичного, моторного фугато-разработки; классически чёткая трёхчастность второй части, строго логичная форма четвёртой части — двойной фуги, вторая тема которой взята из фугато третьей части и в соединении с главной образует синтетическую тему-гимн, завершающую финал сонаты)» [17, *194*].

Можно сделать вывод, что Хиндемит, как в сольных, так и в камерных сонатах для различных инструментов с фортепиано, акцентирует внимание на двух его трактовках: «ударной», особенно ярко проявившейся во второй части сонаты № 3 и колористической (третья часть сонаты № 3), с явно обогащёнными гармоническими красками. В сонатах ярко отразилось влияние барочных принципов, а также классико-романтических черт; проявилось сочетание линеарного письма с полифоническими приёмами, играющими важнейшую роль в формообразовании фортепианной музыке Хиндемита.

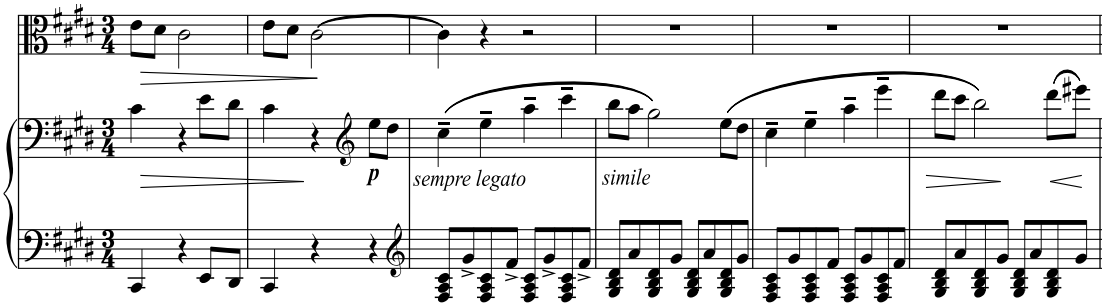
Можно констатировать, что в партии каждого сольного инструмента происходит поиск выразительных красок в рамках монолитной тембровой палитры. Фортепиано же в сочинениях Хиндемита — это целый мир мощного оркестрового звучания.

3.4. Принципы симметрии в партиях ансамбля[172]

Симметрия, как уже говорилось ранее, являлась для Хиндемита коренным свойством его музыкального мышления. В данном параграфе рассматривается роль *симметрии в ансамбле* — как основополагающей в композиции камерного сонатного цикла.

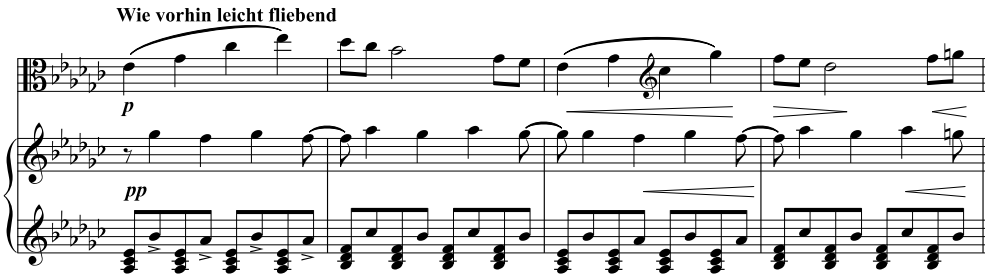
С*имметрия в ансамбле* проявляет себя в функциональном равновесии инструментов, это выражается в поочерёдном их изложении[173]. Но у Хиндемита этот принцип настолько последовательно выдержан, что обретает особое значение. Например, в *сонате ор. 11 № 4 (1919)* для *альта и фортепиано* побочная тема в финале звучит в экспозиции у фортепиано, а в репризе у альта.

Рисунок 150-а



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Экспозиция

Рисунок 150-б



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Реприза

[172] Материалы параграфа частично опубликованы в статье Корчинская Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита // Музыковедение. 2019. № 12. С. 3–13.

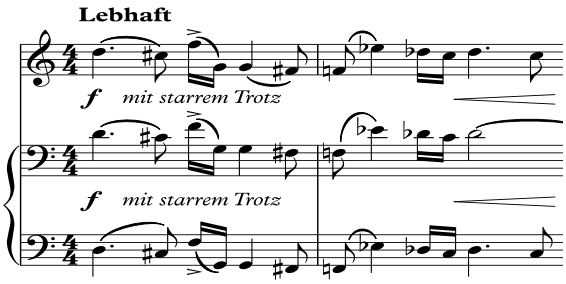
[173] Это характерное значение, учитывая большую работу композитора с тембрами.

Не только в сонатах, но и в других сочинениях композитора, встречается такая перестановка. Например, в скрипичном концерте *in Cis*. В репризе его первой части тема Главной партии поручена скрипке, тогда как в экспозиции она звучала у оркестра. В данном случае Хиндемит использует такую перестановку для высветления тембра скрипки, а также связывая это с общей драматургией всей части, в которой наблюдается успокоение, формирующееся за счёт прозрачно звучащего тембра струнного инструмента.

Подобный принцип перестановки наблюдается в *сонате для трубы и фортепиано (1939)*. Тема побочной партии звучит у трубы, а в репризе у фортепиано. В сонате для *скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918)* заключительная партия в экспозиции звучит у фортепиано, а в репризе у скрипки. Таких примеров много, практически в каждой сонате.

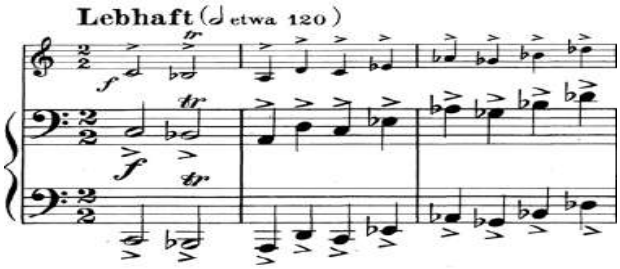
Встречаются примеры, когда тема одновременно звучит в унисон у двух инструментов, в репризе она возникает в таком же виде. Например, в первой части *сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919*) и в первой части *сонаты для скрипки и фортепиано (1939)*.

Рисунок 151



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 1

Рисунок 152

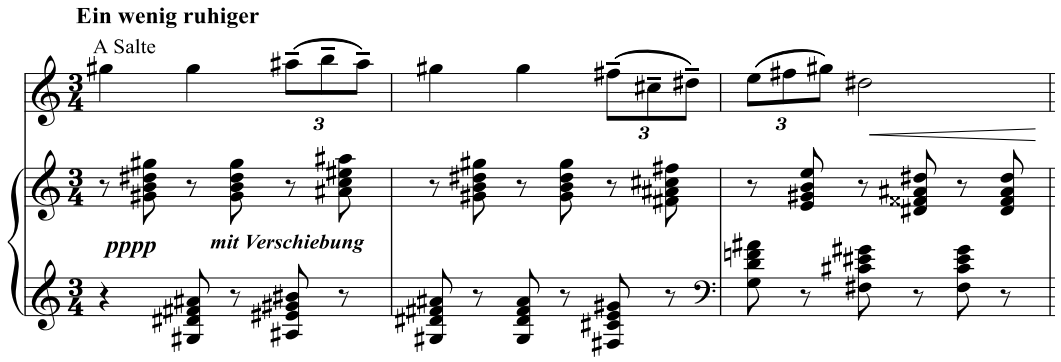


П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 1

Здесь можно говорить о подчинении идеи тембрового паритета законам симметрии — и это важнейший принцип организации ансамбля у Хиндемита.

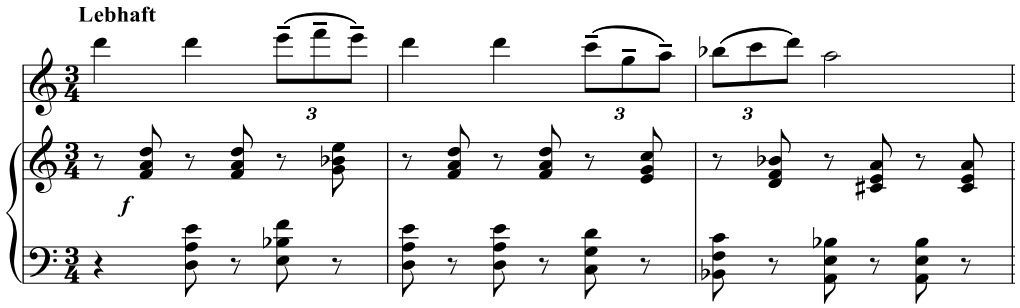
Порой композитор при повторах изменяет характер звучания, придавая идее симметрии образно-динамический профиль. Например, в *сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1(1919)* в экспозиции в партии фортепиано используется *pppp, а* в репризе у фортепиано стоит *f*, благодаря чему меняется характер звучания.

Рисунок 153-а



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Экспозиция

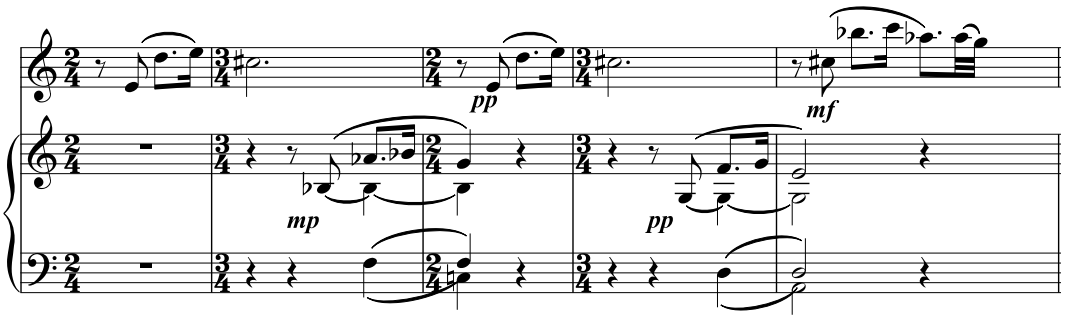
Рисунок 153-б



П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Реприза

Симметрия проявляется во второй части *сонаты для флейты и фортепиано (1936)* в виде диалога инструментов, основанного на одной интонации. Это заметно в самом рисунке партий, их графике.

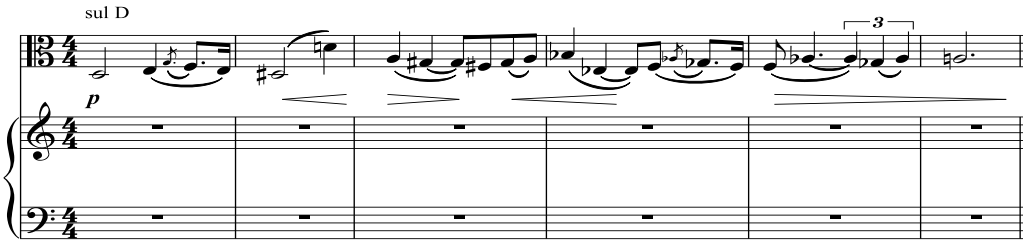
Рисунок 154



П. Хиндемит. Соната для флейты и ф-но (1936). Часть 2

Во второй части *сонаты для виолы д'амур и фортепиано (1923)* применяется композитором излюбленная им арочная симметрия. В данном примере её функция заключается в роли начала и конца произведения, которую выполняет виола д'амур. Этот сольный инструмент начинает и заканчивает вторую часть данной сонаты.

Рисунок 155

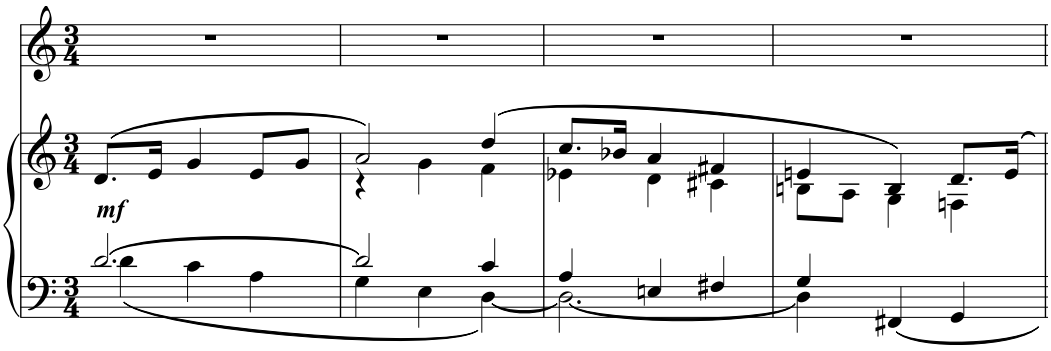


П. Хиндемит. Соната для виолы д'амур и ф-но (1923). Часть 2

В первой части *сонаты для флейты и фортепиано (1936)* симметрия проявляется в пространстве одной темы при полном паритете инструментов. Их диалог строится на мотивной организации: часть темы исполняет один инструмент, затем вступает другой с завершением темы.

Ярким примером тематической симметричного расположения мотивов темы может служить вторая часть *сонаты для валторны и фортепиано (1939).* В самом начале тема звучит у фортепиано. В репризе средний раздел этой же темы поручен партии валторны, фортепиано же обрамляет его. Так композитор подчеркнул трёхчастную структуру темы, выделив среднюю часть тембром валторны. Симметрия же создана возвращением фортепианного тембра.

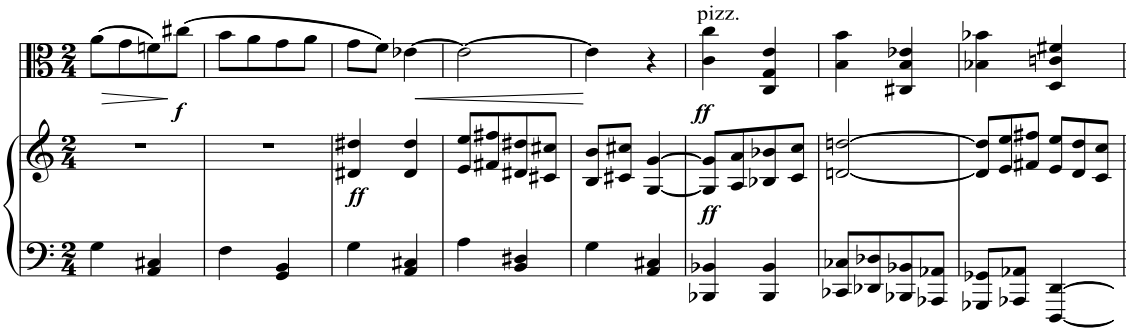
Рисунок 156



П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 2

Случаи, когда тема проходит в разных голосах фортепианной партии (игра красок за счёт смены регистров), а не между инструментами, также можно расценивать как проявление симметрии, только в рамках взаимодействия разных фортепианных регистров. Хиндемит применяет имитационную полифонию, по своей сути являющуюся одним из проявлений симметрии[174].

Рисунок 157



П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 №4 (1919). Часть 1. Шестая вариация

Говоря об ансамбле в целом, стоит отметить, что два инструмента взаимодействуя друг с другом, образуют целостное единство, но в то же время, в большей или меньшей степени, это два параллельных мира. Например, в сонате для *валторны и фортепиано (1939)* валторна выступает как носитель идеи чего-то неизменного, внеличностного, отстранённого; фортепиано же, наоборот, предстает перед слушателем разнообразно,

[174] Например, в сонате для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), третья часть (раздел фугато), в сонате для альта (1939), первая часть (разработка).

красочно и выразительно. Несмотря ни на что, оба инструмента достигают единства, *гармония мира* достигнута.

В сонате для *альт-саксофона и фортепиано (1943)* солирующий инструмент звучит мягко, лирично и умиротворённо, его художественная функция — передать красоту и порядок мироустройства. Фортепиано же, наоборот, берёт на себя функцию поиска новых красок — об этом говорят каскады безостановочных пассажей с непредсказуемыми акцентами, привнося нечто чрезвычайное в эту сложную палитру звучаний. Возможно, так композитор в очередной раз представил своё понимание *гармонии мира*: не только через созвучие партий, их «согласие», но и через смятение, дерзновенные поиски можно постичь совершенство, красоту и миропорядок.

Подведём итоги третьей главы. Нами выявлено, что в соотношении партий тембровое взаимодействие инструментов играет значимую роль ансамбля, построенном, либо на контрастном диалоге, либо на полном их единении. В звучании ансамбля Хиндемит использовал комплекс выразительных средств и приёмов, направленных на воплощение идеи симметрии, являющейся частью художественного замысла. Отмечается использование композитором симметрии на уровне тематизма (диалог между инструментами в пространстве одной темы или между голосами партий фортепиано), а также динамического профиля симметрии, проявившегося в контрастном соотношении громкостных нюансах в партиях.

Анализ принципов симметрии, который выразился в диалоге инструментальных партий ансамбля сонат, подтверждает стремление композитора воплотить, красоту, совершенство и миропорядок, т. е. *гармонию мира* с помощью тембровых инструментальных взаимодействий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из анализа сонат можно сделать вывод, что камерный пласт творчества Хиндемита даёт возможность в полной мере ощутить мощь и многогранный талант композитора. Каждая соната уникальна по своему музыкальному языку и художественной концепции.

Композитор переосмыслил классический сонатный цикл, с одной стороны, оставаясь верным традициям, с другой — расширил цикл до симфонических масштабов, используя новые тембровые и технические возможности инструментов и новый музыкально-гармонический язык, в котором он применил собственную идею основного тона.

Б*о*льшая часть сонат представляет собой *классический* трёх-четырёхчастный цикл с применением характерных признаков, проявившихся в форме и тематизме. *Одночастные сонаты* демонстрируют единую (романтически-циклическую) композицию со сквозным развитием, в которой все разделы звучат *attacca. Свободные, авторские* композиции сочетают в себе как классический, так и свободно трактованный сонатный цикл (первая часть — классическое сонатное *allegro,* вторая или третья части могут состоять из нескольких разделов, исполняющихся *attacca).*

Хиндемит применяет ясные и точные конструкции; большая роль в этом принадлежит *симметрии*, которая охватывает все уровни композиции (от мотивной до циклической). Наблюдаются разные типы и ансамблевой симметрии: в поочерёдном изложении тематического материала, создавая функциональное равновесие между инструментами или голосами партии фортепиано. Симметрия проявляется также на внутритематическом и образно-динамическом уровне.

Исходя из анализа камерных сонат и других произведений Хиндемита, можно констатировать, что симметрия в его камерных сонатах в первую очередь выполняет концептуальную роль, являясь одним из способов

воплощения идеи *гармонии мира*, являющейся стержневой в философском мышлении композитора.

Жанровые основы сонат Хиндемита, несмотря на различие трактовок, всегда узнаваемы и часто выполняют определённую драматургическую роль в концепции произведения. Так марш и скерцо выступают в роли кульминации всего цикла, фуга — «интеллектуального» центра.

Важнейшим жанром в творчестве Хиндемита была *пассакалия,* которую он включал в произведения с наиболее значимой философской основой. Вводя пассакалию в симфонические, оперные и балетные финалы, хоровые, вокальные и камерные сочинения, он укрупнил жанр пассакалии до грандиозных масштабов, придав ему значение мощного и торжествующего апофеоза. Концептуальное назначение пассакалии превосходит другие жанры: на своём уровне она оказалась символом идеи *гармонии мира*.

Рассмотрев сонаты по группам (струнные и духовые инструменты, а также отдельно фортепиано), главной задачей было выявление амплуа каждого инструмента в той или иной сонате; тембра как важного фактора развития в рамках монолитной тембровой палитры.

Из вышеизложенного материала можно сделать вывод, что каждая соната подобна «музыкальному портрету» инструмента, для которого написана. По словам самого Хиндемита, композитор рассматривал собственные сонаты как технические упражнения для дальнейших масштабных сочинений, в частности, к главной работе всей его жизни — опере «Гармония Мира»[175].

Учитывая тот факт, что камерные сонаты Хиндемита затрагивают почти всю «партитуру» инструментов симфонического оркестра, то и данный аспект можно рассматривать, как относящийся к философии *гармония мира*. Исследовав художественную специфику каждого инструмента, композитор

[175] Geldenhuys D. Paul Hindemith's Late Sonatas: A Documentation from the Letters. Hindemith – Jahrbuch 19 (1990). p. 20.

пришёл к пониманию возможности создания оперы и симфонии «Гармония Мира», создав образ главного оперного героя - Кеплера - в его поисках гармонии, которая управляет Вселенной.

Таким образом, со стороны структуры идея *гармонии мира* представлена использованием различных видов симметрии, со стороны жанров этой идее отвечает пассакалия. В отношении тембров подобную роль играют все камерные сонаты, написанные практически для каждого инструмента симфонического оркестра, во всей целостности, представляя собой воплощение идеи *гармонии мира.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамян, А. Л. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Абрамян Арам Львович. – Ереван, 1987. – 136 с.

2. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.

3. Арановский, М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – М.: Советский композитор, 1979. – 286 с.

4. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5–44.

5. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1976. – 830 с.

6. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с

7. Асафьев, Б. В. Пауль Хиндемит и его квартет / Б. В. Асафьев // Жизнь искусства. – 1929. – № 5. – С. 14–25.

8. Асафьев, Б. В. Элементы стиля Хиндемита / Б. В. Асафьев // Новая музыка. Вып. 2 (VI). – Л.: Тритон, 1927. – С. 7–23.

9. Бать, Н. Г. О полифонических свойствах мелодики в симфонических произведениях Хиндемита / Н. Г. Бать // Вопросы теории музыки: Сб. статей. Вып. 3 / ред.-сост. Т. Ф. Мюллер. – М.: Музыка, 1975. – С. 335–374.

10. Бать, Н. Г. Полифония П. Хиндемита: на примере симфонических произведений: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Бать Наталия Григорьевна. – М., 1978. – 216 с.

11. Бать, Н. Г. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита / Н. Г. Бать. Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. – 357 с.

12. Белоусова, В. А. Симметрия в музыке (теоретический и исторический аспекты): автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Белоусова Виктория Анатольевна. – М., 1995. – 19 с.

13. Белый, Ю. А. Иоганн Кеплер / Ю. А. Белый. – М.: Наука, 1971. – 295 с.

14. Беляев, В. М. Пауль Хиндемит / В. М. Беляев // Современная музыка. – 1924, [янв. – февр.]. – С. 3–8.

15. Беляев, В. М. Пауль Хиндемит. Очерк. / В. М. Беляев. – Л.: Тритон, – 29 с.

16. Беляев, В. М. Фортепианный концерт Хиндемита ор. 36 № 1 («Klaviermusik» № 2) / В. М. Беляев // Современная музыка. – 1927. – № 25, аннотация. – С. 69–70.

17. Бергер, Л. Г. Контрапунктический принцип композиции в творчестве П. Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis» / Л. Г. Бергер // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. статей. – М.: Музыка, 1971. – С. 187–221.

18. Благодарская, Е. А. Септет Хиндемита: к проблеме жанрового симбиоза / Е. А. Благодарская // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 1. часть 1. – С. 364–370.

19. Бобровский, В. П. Статьи. Исследования / В. П. Бобровский. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 234–255.

20. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.

21. Бондурянский, А. З. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса / А. З. Бондурянский. – М.: Музыка, 1986. – 78 с.

22. Боэций, А. Утешение философией и другие трактаты / А. Боэций. – М.: Наука, 1990. – 336 с.

23. Бражникова, Н. И. Некоторые особенности сонат для духовых инструментов Пауля Хиндемита (на примере сонат для флейты (1936), фагота

(1938) и альт-саксофона или валторны (1943) с фортепиано) / Н. И. Бражникова // Музыка и Время. – 2016. – № 12 – С. 12–21.

24. Ван дер Верден, Б. Л. Пробуждающаяся наука: Математика древнего Египта, Вавилона и Греции. Пифагорейское учение о гармонии / Б. Л. ван дер Верден. – М.: Физматгиз, 1959. – 459 с.

25. Вейль, Г. Симметрия / Г. Вейль. – М.: Наука, 1968. – 192 с.

26. Вобликова, А. Б. Особенности эпико-философского симфонизма Хиндемита (на примере симфонии «Гармония мира»): тезисы / А. Б. Вобликова // Традиции и новаторство в музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1980. – С. 50–52.

27. Володкович, А. В. Эстетика парадокса в опере-скетче П. Хиндемита «Туда и обратно» («Hin und zurück») / А. В. Володкович // Белорусская академия музыки. – Минск, 2016. – С. 85–105.

28. Воробьёва, Е. Б. Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х гг.: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Воробьёва Елена Борисовна. – Нижний Новгород, 2002. – 284 с.

29. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л. Е. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1976. – 286 с.

30. Гладких, А. В., Гладких, О. В. Ансамбль как форма художественной деятельности / А. В. Гладких, О. В. Гладких // Белгородский государственный институт искусств и культуры. Вып. 1(9). – Белгород, 2016. – С. 5–12.

31. Голубовская, Н. И. Искусство педализации / Н. И. Голубовская. – М.: Музыка, 1974. – 96 с.

32. Гончаренко, С. С. Зеркальная симметрия в музыке / С. С. Гончаренко. – Новосибирск: НГК, 1993. – 234 с.

33. Гончаренко, С. С. Зеркальная симметрия в операх Р. Вагнера / С. С. Гончаренко // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт. Ремесло искусства: Сб. науч. тр. Вып. 9. – Кемерово, 2011. – С. 75–95.

34. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М.: РАМ имени Гнесиных, Переизд., 2009. – 94 с.

35. Готт, В. С., Перетурин, А. Ф. Симметрия и асимметрия как категории познания. — «Симметрия, инвариантность, структура. Философские очерки / В. С. Готт, А. Ф. Перетурин. – М., 1967. – С. 3–70.

36. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие для муз. Вузов / Н. С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1974. – 256 с.

37. Гуляницкая, Н. С. Теоретические основы курса традиционной гармонии Хиндемита. — В кн.: Пауль Хиндемит / Н. С. Гуляницкая. – М., 1978. – С. 300–349.

38. Депенчук, Н. П. Симметрия и асимметрия в живой природе / Н. П. Депенчук. – Киев: Изд-во Акад. наук УССР, 1963. – 176 с.

39. Долгова, М. А. К проблеме театральности в инструментальных сонатах П. Хиндемита / М. А. Долгова // Консерватория им. Римского-Корсакова. Изд. Студия. – СПб., 2018. – С. 42–47.

40. Дубка, А. С. Соната для тромбона и фортепиано ор. 41 П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра / А. С. Дубка // Апекты исторического музыкознания: Сб. ст. Вып. 11. – Харьков, 2018. – С. 14–32.

41. Друскин, М. С. Новая фортепианная музыка / М. С. Друскин. – Л.: Тритон, 1928. – 111 с.

42. Друскин, М. С. Пути развития современной зарубежной музыки / М. С. Друскин // Вопросы современной музыки. – Л.: Музыка, 1963. С. 174–178.

43. Друскин, М. С. Фортепиано в творчестве Хиндемита / М. С. Друскин // Новая музыка. Вып. 2. – Л.: Тритон, 1927. – С. 25–37.

44. Друскин, М. С. Элементы стиля Хиндемита / М. С. Друскин // Новая музыка. – Л.: Тритон, 1927. – 58 с.

45. Ерёменко, Г. А. Симфоническая музыка западноевропейских композиторов первой половины XX века / Г. А. Ерёменко. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1989. – 54 с.

46. Есаков, В. В. Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: автореф. ... канд. иск.: 17.00.02. / Есаков Вячеслав Вячеславович. – М., 2008. – 26 с.

47. Жмудь, Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме / Л. Я. Жмудь. – СПб.: Изд-во ВГК: Алетейя, 1994. – 376 с.

48. Задерацкий, В. В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита / В. В. Задерацкий // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей. Вып. 1 / Ред. В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1967. – С. 231–278.

49. Задерацкий, В. В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана / В. В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 283–317.

50. Иванов, В. Н., Королева, А. В. Соната ор. 25 № 4 для альта и фортепиано П. Хиндемита: проблема стиля в контексте творческой эволюции композитора периода 1920-х гг. / В. Н. Иванов., А. В. Королева // Искусствоведение. – № 1, – Волгоград: ВК им. П. А. Серебрякова, 2016. – С. 67–71.

51. Кац, Б. А. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования / Б. А. Кац. – Л.: Советский композитор, 1986. – 168 с.

52. Кеплер, И. Гармония мира / И. Кеплер // Музыкальная эстетика Западной Европы XVI–XVII веков: Сб. переводов / Сост. текстов В. П. Шестакова. – М., 1971. – 688 с.

53. Киселёв, П. Б. Хоровое творчество Хиндемита: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. / Киселёв Петр Борисович. – Москва, 2008. – 159 с.

54. Клемперер, О. Мои воспоминания о Густаве Малере и другие автобиографические наброски (перевод Г. Эдельмана) / О. Клемперер. – М., 1967. – 212 с.

55. Ковнацкая, Л. Г. Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели / Л. Г. Ковнацкая // Д. Д. Шостакович: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 306–323.

56. Кон, Ю. Г., Холопов, Ю. Н. О теории Хиндемита / Ю. Г. Кон, Ю. Н. Холопов / Советская музыка. – 1963. – № 10. – С. 40–50.

57. Конен, В. Д. Клаудио Монтеверди / В. Д. Конен. – М.: Советский композитор, 1971. – 323 с.

58. Коннов, В. П. Исторические истоки симфонизма П. Хиндемита / В. П. Коннов // Теоретические проблемы классической и современной музыки. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 35. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 109–129.

59. Коннов, В. П. Симфония Хиндемита «Гармония мира»: её философские и эстетические предпосылки / В. П. Коннов // Критика и музыкознание: Сб. ст. / Ред. П. Вульфиус, Л. Раабен, А. Сохор; Сост. В. Фомин. – Л.: Музыка, 1975. – С. 153–171.

60. Конюс, Г. Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы / Г. Э. Конюс. – Москва: Гос. муз. изд-во, 1932. – 26 с.

61. Корнелюк, Т. А. Хиндемит. Симфония «Гармония мира» / Т. А. Корнелюк // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток Запад: Материалы научных конференций 24–25 апреля 2002–2003 годов / Ред.-сост. О. Шушкова. Вып. 9, 10. – Владивосток: ДГУ, 2004. – С 122–127.

62. Корчинская, Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита. Взгляд в целом / Л. М. Корчинская // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование. Сб. статей по материалам I Международной научно-практической конференции 10 января 2020 года. – М.: А им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. – С. 59–60.

63. Корчинская, Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия / Л. М. Корчинская // Музыка и Время. – № 3. – 2017. – С. 29–37.

64. Корчинская, Л. М. Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) / Л. М. Корчинская // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2020. – № 4. – С. 53–64.

65. Корчинская, Л. М. Ранние камерные сонаты П. Хиндемита. Трактовка цикла / Л. М. Корчинская // Музыковедение. – 2016. – № 11. – С. 11–20.

66. Корчинская, Л. М. Роль пассакалии в сочинених разных жанров П. Хиндемита. / Л. М. Корчинская // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование. Сб. статей по материалам II Международной научно-практической конференции 22–24 апреля 2021 года. – М.: А им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021. – С. 105–114.

67. Корчинская, Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита / Л. М. Корчинская // Музыковедение. – 2019. – № 12. – С. 3–13.

68. Корчинская, Л. М. Соната для виолончели и фортепиано П. Хиндемита (1948): о связи с оперой и симфонией «Гармония мира» / Л. М. Корчинская // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. – С. 87–92.

69. Корчинская, Л. М. Трактовка ансамбля в камерных сонатах П. Хиндемита / Л. М. Корчинская // Исследование молодых музыковедов: Сб. статей по материалам XI Международной конференции студентов и аспирантов 10–11 апреля 2018 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – С. 103–115.

70. Корчинская, Л. М. Фортепиано в камерных сонатах П. Хиндемита / Л. М. Корчинская // Исследование молодых музыковедов: Сб.

статей по материалам X Международной конференции студентов и аспирантов 11–12 апреля 2017 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. – С. 128–132.

71. Крейнина, Ю. В. Выбор влияния или тест Роршаха: Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века / Ю. В. Крейнина // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2014. – № 4. – С. 46–54.

72. Курасова, Т. И. Соната для двух фортепиано П. Хиндемита: проблемы стиля. / Т. И. Курасова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 2 (46). – С. 241–244.

73. Лебедев, С. Н. Никомах и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция / С. Н. Лебедев // Старинная музыка. – 2011. – № 2. – С. 2–12.

74. Левая, Т. Н. Инструментальное творчество Хиндемита: Проблемы стиля: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Левая Тамара Николаевна. – Горький, 1974. – 219 с.

75. Левая, Т. Н. О стиле Хиндемита / Т. Н. Левая // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – М., 1979. – С. 262–299.

76. Левая, Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита / Т. Н. Левая // Полифония. Сб. теор. статей. – М.: Музыка, 1975. – С. 141–172.

77. Левая, Т. Н., Леонтьева, О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.

78. Леонтьева, О. Т. «Гармония мира». Рецензия на первое исполнение симфонии в Москве / О. Т. Леонтьева // Советская музыка. – 1964. – № 6. – С. 104–105.

79. Леонтьева, О. Т. Карл Орф и Пауль Хиндемит / О. Т. Леонтьева // Музыка и современность. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1962. – С. 243–302.

80. Леонтьева, О. Т. Пауль Хиндемит – критик времени / О. Т. Леонтьева // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 5–58.

81. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова // Учебник в 2-х тт. Т. 1. – М.: Музыка, 1983. – 622 с.

82. Мазель, Л. А. О восьмой симфонии Шостаковича / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 325–334.

83. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 2-е изд. доп. и перераб. – 536 с.

84. Майоров, Г. Г. Судьба и дело Боэция / Г. Г. Майоров. – М.: Наука, 1990. – 416 с.

85. Марутаев, М. А. О Гармонии мироздания / М. А. Марутаев // Вестник международной академии наук (русская секция). – М., 2008. – С. 34–41.

86. Медушевский, В. В. Фантазия в культуре и музыке / В. В. Медушевский // Музыка. Культура. Человек: Сб. ст. Вып. 2. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – С. 44–56.

87. Миронов, Л. Н. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели / Л. Н. Миронов. – М.: Музыка, 1974. – 124 с.

88. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян [и др.]. – М.: Композитор, 2006. – 632 с.

89. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

90. Мясин, Л. Ф. Моя жизнь в балете / Л. Ф. Мясин // Пер. с англ. М. Сингал; Предисл. Е. Я. Суриц. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997. – 366 с.

91. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

92. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.

93. Нестеренко, И. В., Житникова, О. Н. Мелодико-исполнительский анализ сонаты in E П. Хиндемита для скрипки и фортепиано / И. В.

Нестеренко, О. Н. Житникова // Вестник научных конференций. – Нальчик: Северо-Кавказский государственный институт искусств, 2018. – № 11-1 (39). – С. 85–92.

94. Платон. Сочинения: в 3-х т. / Платон // Перевод с древнегреческого под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Т. 2. – М.: Мысль, 1993. – 528 с.

95. Польская, И. И. Генезис и эволюция камерно-ансамблевых жанров / И. И. Польская // Белорусская академия музыки. – Минск, 2016. – С. 61–81.

96. Поспелова, Р. Л., Фомина, А. А. Некоторые особенности гармонического языка Пауля Хиндемита (на примере сонаты для трубы и фортепиано и сонаты для альта и фортепиано ор. 25 № 4). / Р. Л. Поспелова, А. А. Фомина // Вестник АХИ. – М.: Изд-во АХИ им. В. С. Попова, 2017. – № 7. – С. 73–83.

97. Поспелова, Р. Л., Холопов, Ю. Н. Философия гармонии Боэция / Р. Л. Поспелова, Ю. Н. Холопов // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 2. –Ростов-на-Дону: РГК, 2005. – С. 38–66.

98. Протопопов, В. В. История полифонии / В. В. Протопопов // Западноевропейская музыка XIX - начала XX века. Вып. 4. – М.: Музыка, 1986. – 319 с.

99. Раабен, Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америка / Л. Н. Раабен. – Л.: Советский композитор, 1986. –197 с.

100. Реблинг, Э. Художественная исповедь двух композиторов / Э. Реблинг // Советская музыка. – 1958. – № 3. – С. 128–133.

101. Рожанский, И. Д. Ранняя греческая философия: Развитие естествознания в эпоху античности. Ранняя греческая наука о природе / И. Д. Рожанский. – М.: Наука, 1979. – 485 с.

102. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие. Т. 1. / А. Г. Рубинштейн. – М.: Музыка, 1983. – 213 с.

103. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.

104. Ручьевская, Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. А. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. – М.: Музыка, 1976. – С. 146–206.

105. Рыжкин, И. Я. Пауль Хиндемит – черты стиля / И. Я. Рыжкин // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 177–185.

106. Рыжкин, И. Я. Фаустус XX века и неправый путь модернизма / И. Я. Рыжкин // Советская музыка. – 1959. – № 9. – С. 167–177.

107. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.

108. Сусидко, И. П. Симметрии и пропорции в музыке К. Дебюсси (24 Прелюдии для фортепиано) / И. П. Сусидко // Музыкальная конструкция и смысл. Сб. статей. Вып. 151. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. – С. 107–121.

109. Сушков, А. С. Соната для альта и фортепиано ор. 11 № 4 П. Хиндемита: эксперимент с вариационной формой / А. С. Сушков // Казанская Государственная консерватория. – Казань, 2017. – 11 с.

110. Стогний, И. С. Коннотативные свойства музыкального текста / И. С. Стогний. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. – 224 с.

111. Стравинский, И. Ф. Диалоги / И. Ф. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.

112. Стравинский, И. Ф. Публицист и собеседник / И. Ф. Стравинский // Публ. сост. и коммент. В. Варунца. – М.: Современный композитор, 1988. – 501 с.

113. Таранов, П. С. Философия сорока пяти поколений Звезды мировой философии / П. С. Таранов. – М.: ООО Фирма Издательство АСТ, 1999. – 656 с.

114. Урманцев, Ю. А. Симметрия природы и природа симметрии (Философские и естественнонаучные аспекты) / Ю. А. Урманцев – М.: Мысль, 1974. – 229 с.

115. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. / С. Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.

116. Фортепианная музыка зарубежных композиторов XX века. Вып. 1. / Сост. С. Мовчан. – М.: Музыка, 1989. – 63 с.

117. Хиндемит, П. И. С. Бах. Обязывающее наследие / П. Хиндемит // Советская музыка. – 1973. – № 11. – С. 101–109.

118. Хиндемит, П. Статьи и материалы: сборник статей и исследований / Сост. И. Ф. Прудникова. – М.: Советский композитор, 1979. – 422 с.

119. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.

120. Холопова, В. Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Н. Холопов // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. науч. тр. Вып. 79. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 17–38.

121. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

122. Холопов, Ю. Н. Изменяющееся и неизменное и эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сб. статей. – М.: Советский композитор. – 1982. – С. 52–104.

123. Холопов, Ю. Н. О трёх зарубежных системах гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. Вып. 4. – М.: Музыка, 1966. – 117 с.

124. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии: Исследование / Ю. Н. Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 287 с.

125. Холопов, Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. Вып. I. – М.: Музгиз, 1962. – С. 303–338.

126. Холопов, Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана Текст. / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность, вып. 7. – М., 1971. – С. 248–293.

127. Хусаинов, Р. Т. Необарочные тенденции в камерном творчестве Пауля Хиндемита 1920–1930-х годов / Р. Т. Хусаинов // Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова. – Уфа, 2018. – 11 с.

128. Царегородцева, Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Царегородцева Любава Михайловна. – Тамбов, 2005. – 224 с.

129. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.

130. Чанышев, А. Н. Аристотель / А. Н. Чанышев. – М.: Мысль, 1987. – 221 с.

131. Шестаков, В. П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли / В. П. Шестаков. – М.: Наука, 1973. – 256 с.

132. Ширинский, В. П. Сонаты Хиндемита ор. 11 / В. П. Ширинский. – М.: Современная музыка, 1924. – С. 17–32.

133. Шмакова, О. В. Образная сфера Вечности в симфонических финалах зарубежных композиторов середины XX века (на примере творчества Бартока, Онеггера и Хиндемита) / О. В. Шмакова // Южно-российский альманах. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 97–106.

134. Шмакова, О. В. Симфонические финалы в зарубежной музыке первой половины XX века / О. В. Шмакова // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления. Материалы Серебряковских научных чтений. Кн. 1. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 193–219.

135. Шмакова, О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита: 1930–1950-е гг.: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Шмакова Ольга Владимировна. – Новосибирск, 2008. – 218 с.

136. Шмакова, О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы) / О. В. Шмакова // ВМИИ им. П. А. Серебрякова. – Волгоград: Изд-во Печатные решения, 2010. – 212 с.

137. Шнитке, А. Г. Изучая ремарки Хиндемита / А. Г. Шнитке // Советская музыка. – № 5. – 1971. – С. 102–108.

138. Шнитке, А. Г. Пауль Хиндемит и его фортепианная музыка: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. / Шнитке Альфред Гарриевич. – Л.: Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1971. – 25 с.

139. Этингер, М. А. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича / М. А. Этингер // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1967. – С. 441–447.

140. Этингер, М. А. Гармония и полифония (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича) / М. А. Этингер // Советская музыка. – 1962. – № 12. – С. 29–34.

141. Этингер, М. А. О гармонии в бассо-остинатных формах / М. А. Этингер // Вопросы теории музыки / ред. Ю. Н. Тюлина. Вып. 2. – М.: Музыка, 1970. – С. 101–153.

142. Austin, W. W. Hindemith, Music in the 20th Century / W. W. Austin. – New York, 1966. – 748 p.

143. Becker, F., Schubert, G. Paul Hindemith: “Das private Logbuch”: Briefe an seine Frau Gertrud / F. Becker, G. Schubert. – Mainz, 1995.

144. Bork, C. Epochenvandel im Werk? Paul Hindemith Sonate für Violoncello und Klavier op. 11 № 3 in den Fassungen von 1919 und 1921 / C. Bork // Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte. – 2002. – P. 217–228.

145. Borris, S. Vergleichende Stil analyes: Alban Berg–Paul Hindemith. In Versuche musikalischer Analysen, ed. Rudolf Stephan / S. Borris. – Berlin: Merseburger, 1967. – P. 35–41.

146. Briner, A. Eine Bekenntnisoper Paul Hindemiths. Zu seiner Oper “Die Harmonie der Welt” / A. Briner // Schweizerische Msztg I. – 1959, – № 1. – P. 50–56.

147. Briner, A. Paul Hindemith. Zürich: Atlantis-Verlag / A. Briner. – Mainz: Schott, 1971. – 162 p.

148. Briner, A. Rexroth D. and Schubert G. Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text / A. Briner, D. Rexroth., G. Schubert. – Mainz, 1988. – 273 p.

149. Bruhn, S. Explorations of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith’s Symphony “Die Harmonie der Welt” / S. Bruhn // The Nordic Journal of Aesthetics. – 2010. – 21(39). – P. 80–99.

150. Bruhn, S. Hindemiths große Instrumentalwerke / S. Bruhn. – Waldkirch: Edition Gorz, 2012. – 356 p.

151. Bruhn, S. The Temptation of Paul Hindemith / S. Bruhn. – New York, 1998. – 436 p.

152. Cook, M. An Analytical Study of Paul Hindemith's Symphony, “Die Harmonie der Welt”: diss. PhD. / M. Cook. – Washington, 2003. – 380 p.

153. Ehrstine, G. Theater, Culture and Community in Reformation Bern, 1523–1555 / G. Ehrstine. – Leiden: Brill, 2002. – 346 p.

154. Geldenhuys, D. Paul Hindemith’s Late Sonatas: A Documentation from the Letters / D. Geldenhuys // Hindemith-Jahrbuch. – 1990. – № 19. – P. 20–38.

155. Geldenhuys, J. The Late Sonata Works by Paul Hindemith (1985–163): Chronological Perspective on the 26 Sonatas Written between 1935 and 1955 / J. Geldenhuys. – Ars nova 20, 1988. – P. 12–24.

156. Heimer, Ann-K. Eine unbekannte Quelle für Hindemiths Englisch horn-Sonate / Ann-K. Heimer // Hindemith-Jahrbuch. – 1995. – № 24. – 42–65 p.

157. Hemken, J. The mystery of the Althorn (alto horn) Sonata (1943) by Paul Hindemith: diss. PhD. / J. Hemken. – University of North Texas, 2015. – 43 p.

158. Hindemith, P. A composer's world. / P. Hindemith // Schott Music International. – Mainz, 1952; renewed 2000. – 221 p.

159. Hindemith, P. A concentrated course in traditional harmony; with emphasis on exercises and a minimum of rules / P. Hindemith. – New York: Associated Music Publishers, 1944. – Воок.1. – 140 p.

160. Hindemith, P. Aufsätze. Vorträge. Reden. Herausgegeben von Giselher Schubert / P. Hindemith. – Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag, 1994. – 353 p.

161. Hindemith, P. "Bach-Heritage and obligation" / P. Hindemith. – New Haven, 1952. – 44 p.

162. Hindemith, P. Elementary training for musicians. / P. Hindemith. – New York: Associated Music Publishers, 1946. – 254 p.

163. Hindemith-Forum / Bulletin of the Hindemith Foundation // Hindemith's Institut Frankfurt. – 2012. – URL: https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_26_2012.pdf (accessed: 08.09. 2021).

164. Hindemith, P. Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen / P. Hindemith. – Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag, 1994. – 266 p.

165. Hindemith, P. The Craft of Musical Composition / P. Hindemith // Theoretical Part. Translated by Arthur Mendel. — New York: Associated Music, 1945. – Vol. 1. – 225 p.

166. Hindemith, P. The Craft of Musical Composition / P. Hindemith / Exercises in two Part Writing. Translated by Otto Ortmann. – New York: Associated Music, 1941. – Vol. 2. – 180 p.

167. Hindemith, P. Sämtliche Werke / P. Hindemith.– Майнц: Schott, 1975–2019. – Bd. (1–10).

168. Hindemith P. Unterweisung in Tonsatz / P. Hindemith. – Mainz, 1940. – № 1. – 273 p.

169. Hinton, St. “Hindemith, Bach, and the Melancholy of Obligation.” In: Bach Perspectives, volume three: Creative responses to Bach from Mozart to Hindemith. Ed. by Michael Marissen / St. Hinton. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998. – 184 p.

170. Hunter, D. J., Hippel, H. T. How rare is symmetry in musical 12-tone rows? / D. J. Hunter, H. T. Hippel // The American Mathematical Monthly. – 2003. – Vol. 110, № 2. – P. 124–132.

171. Kemp, I. Hindemith / I. Kemp. – London, 1970. – 59 p.

172. Kidd, J. C. Aspects of Mensuration in Hindemith’s Clarinet Sonata / J. C. Kidd. – Music Review 38, 1977. – № 3. – P. 211–222.

173. Klein, Garrett L., Four Contemporary Trumpet Sonatas: A Recording Project and Performer's Guide / Garrett L. Klein. – Arizona State University, 2019. – 137 p.

174. Kollot, S. Conversation with Hindemith / S. Kollot – The Strad 106, 1995. – № 1267. – P. 1126–1129.

175. Kube, M. Hindemith in Kopenhagen. Zum Kontext einer neu aufgefundenen Quelle zu einer Komposition für Violine solo (1922) / M. Kube // Hindemith-Jahrbuch. – 2001. – № 30. – P. 256–265.

176. Landsdown, L. P. Hindemith’s sonatas for viola and piano: diss. PhD. / L. Landsdown. – The University of Stellen bosch, 2004. – 180 p.

177. Lester, J. Bach’s Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance / J. Lester. – New York: Oxford University Press, 1999. – 197 p.

178. Luttmann, S. Paul Hindemith: a Research and Information Guide, 2-nd edn. / S. Luttmann. – New York: Routledge, 2009. – 556 p.

179. Mahon, E. S. Political Influences on Solo Trumpet Literature in 1930s Europe: An Examination of Works by Karl Pilss and Paul Hindemith.: diss. PhD. / E. S. Mahon. – University of Kansas. – 2017. – 38 p.

180. Main, K. Three sonatas for violin and piano by Paul Hindemith: stylistic and interpretative study / K. Main. – University of Oregon, 1977. – 270 p.

181. Mersmann, H. Die modern Musik seit der Romantik. / H. Mersmann. – Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931. – 225 p.

182. Metz, G. Melodische Polyphonie in der Zwölf ton ordnung: Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths / G. Metz. – Baden-Baden, 1976. – 524 p.

183. Metz, G. Paul Hindemith's Acht Stücke für Flöte allen / G. Metz. – Tibia 10, 1985. – № 2. – P. 335–346.

184. Morton, P. D. The influence of Paul Hindemit's "The Craft of Musical Composition" on his "Sonata for Trumpet in B-Flat and Piano": diss. PhD. / P. D. Morton. – The University of Alabama, 1995. – 126 p.

185. Neumeyer, D. Hindemith's *hommages à Bach* in Two Early Viola Sonatas / D. Neumeyer // Hindemith–Jahrbuch. – 1987. – № 16. – P. 153–174.

186. Neumeyer, D. The Music of Paul Hindemith / D. Neumeyer. – New Haven and London: CT, 1986. – 154 p.

187. Neumeyer, D. Tonal Form and Proportional Design in Hindemith's Music / D. Neumeyer. – Music Theory Spectrum, IX, 1987. – P. 93–116.

188. Ohlsson, J. M. Paul Hindemith's music for flute: analyses of solo works and stylistic and formal considerations of chamber works.: diss. PhD. / J. Ohlsson. – The Ohio State University, 1975. – 98 p.

189. Olson, P. E. Hindemith's Lost Chord / P. Olson. – International Society of Bassists 20, 1995. – № 1, – P. 14–15.

190. Riemann, H. Basso ostinato und Basso quasi-ostinato / H. Riemann // Lilien coron-Festschrift. – Lpz, 1910.

191. Riemann, H. Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre / H. Riemann. – Hamburg: J. F. Richter, 1887. – 208 p.

192. Rössler, G. Paul Hindemith: Messe / G. Rössler. – Munich, 1985. – 67 p.

193. Propper, L. Der Basso ostinato als technisches und vorbildendes prinzip / L. Propper. – Berlin, 1926.

194. Schubert, G. Paul Hindemith. Herausgegeben von Wolfgang Müller / G. Schubert. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1981. – 157 p.

195. Schubert, G. “Vision” und “Materialisation”: zum Kompositions prozess bei Hindemith, Vom Einfall zum Kunstwerk / G. Schubert. – Laaber, 1993. – P. 219–242.

196. Schubert, G. Werkfassung und Werkidee: kompositorische problems im Oeuvre Hindemiths / G. Schubert. – Mf, XLV, 1992. – P. 21–36.

197. Skelton, G. Paul Hindemith: the Man behind the Music / G. Skelton. – London, 1975. – 319 p.

198. Skelton, G. Selected Letters of Paul Hindemith / G. Skelton. – New Haven: CT, 1995. – 270 p.

199. Solano, E. A. Hindemith’s Sonata for Viola, op. 11, № 4 a compositional and historical perspective: diss. PhD. / E. A. Solano. – California State University, 2012, – 37 p.

200. Solomon, L. J. Symmetry as a Compositional Determinant / L. J. Solomon. – New York, 1973. – 166 p.

201. Stein, F. Max Reger: Sein Leben in Bildern: Biographie / F. Stein. – Lpz: VEB, Bibliographisches Institut, 1956. – 265 p.

202. Stockhausen, K. Aktuelles V / K. Stockhausen // Die Reihe, I. – Wien, 1955. – P. 152–190.

203. Stockhausen, K. Musik und Sprache / K. Stockhausen // Die Reihe, VI. – Wien, 1960. – P. 36–58.

204. Stockhem, M. Eugéne Ysaÿe et la musique de chambre / M. Stockhem. – Liege, 1990. – 272 p.

205. Streller, F. Paul Hindemith für Sie portraitiert / F. Streller. – Lpz, 1985. – 79 p.

206. Strobel, H. Paul Hindemith / H Strobel, H. Paul Hindemith / H. Strobel. – Mainz: Schott, 1928. Strobel. – Mainz: Schott, 1928.

207. Strobel, H. P. Hindemith. / H. Strobel. – Mainz, 1948. – 144 p.

208. Strobel, H. Paul Hindemith: Testimony in Pictures / Zeugnis in Bildern / H. Strobel. – Mainz, 1955. – P. 650–680.

209. Thurston, V. F. Hindemith's Third piano sonata: a new assessment / V. F Thurston. – The Ohio State University, 1984. – 51 p.

210. Thomson, W. Hindemith's Contribution to Music Theory / W. Thomson. – W. JMT, IX, 1965. – 174 p.

211. Toering, R. A Comparison of Donald White's Sonata for Trumpet and piano with the Trumpet Sonatas of Paul Hindemith and Kent Kennan / R. A. Toering. – NACWPI Journal 37, 1989. – № 3. –P. 4–21.

212. Traub, A. Zur Sonate für Basstuba und Klavier / A. Traub // Musik-Konzepte, 2004. – P. 137–150.

213. Traub, A. Zur Sonate für violoncello und klavier (1948) / A. Traub // Hindemith – Jahrbuch, 1990. – № 19. – P. 39–54.

214. Trombetta, D. L. Early Music Influences in Paul Hindemith's Compositions for the Viola: diss. PhD. / D. L. Tromdetta. – James Madison University, 2014. – 83 p.

215. Walter, R. A. Paul Hindemith's "Sonata" for trombone: A performance analysis: diss. PhD. / R. A Walter. – Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1996. – 58 p.

216. Walther, L. Die konstruktive und thematische Ostinatotechnik in der Cha-conne und Arienformen des 17 und 18 Jahrhunderts / L.Walther. – Wurzburg - Au-muhle, 1939.

217. Whittall, A. Musical Composition in the Twentieth Century. Musical Composition in the Twentieth Century / A. Whittall. – New York: Oxford university press, 1999. – 432 p.

218. Wildman, C. R. A comparative analysis of P. Hindemith's sonana for bassoon (1938) and sonata for tuba (1955): diss. PhD. / C. R. Wildman. – The University of Georgia, 2014, – 51 p.

219. Wörner, K. Neue Musik in der Entscheidung / K. Wörner. – Mainz: Schott, 1954. – 317. p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список нотных примеров

- *Рисунок 13.* П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 14* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 15(а-б)* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2. Главный элемент главной темы (восходящая секунда)
- *Рисунок 16*. П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2. Вторая тема (клавир)
- *Рисунок 17*. П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 18*. П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2. Вторая тема (клавир)
- *Рисунок 19*. П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2. Третья тема (клавир)
- *Рисунок 20*. П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 2. (клавир)
- *Рисунок 21*. П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3. (клавир)
- *Рисунок 22.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3. (клавир)
- *Рисунок 23*. П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 3. (клавир)
- *Рисунок 24 (а-б)*. П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Главный интонационный элемент (тритон) Часть 2. (клавир)
- *Рисунок 25*. П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 2. Середина в разделе Марша (клавир)
- *Рисунок 26*. П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Новый мотив. Часть 2. (клавир)

- *Рисунок 27.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Разработка Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 28.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Кода. Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 29.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Фантазия. Часть 1. (клавир)
- *Рисунок 29-а.* Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). «Мотив кружения». Часть 1. (клавир)
- *Рисунок 30.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Тема вариаций (клавир)
- *Рисунок 31.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Первая вариация (клавир)
- *Рисунок 32.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Вторая вариация (клавир)
- *Рисунок 33.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Третья вариация (клавир)
- *Рисунок 34.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 2. Четвертая вариация. (клавир)
- *Рисунок 35.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 3. (клавир)
- *Рисунок 36.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Побочная партия. Часть 3. (клавир)
- *Рисунок 37.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 3. Пятая вариация (клавир)
- *Рисунок 38.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 3. Кода (клавир)
- *Рисунок 39.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 1 (клавир)

- *Рисунок 40.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 1. Тема рефрена (клавир)
- *Рисунок 41.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 1. Эпизод (клавир)
- *Рисунок 42.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и ф-но (1941). Часть 1. Тема Хулигана (клавир)
- *Рисунок 43.* П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Первый раздел (клавир)
- *Рисунок 44.* П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Второй раздел (клавир)
- *Рисунок 45.* П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Третий раздел (клавир)
- *Рисунок 46.* П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Четвёртый раздел (клавир)
- *Рисунок 47.* П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Вторая часть. Первый раздел (клавир)
- *Рисунок 48.* П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Вторая часть. Второй раздел (клавир)
- *Рисунок 49.* П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Вторая часть. Третий раздел (клавир)
- *Рисунок 50.* П. Хиндемит. Соната для гобоя и фортепиано (1938). Тема. Вторая часть, первый раздел (клавир)
- *Рисунок 51.* П. Хиндемит. Соната для гобоя и фортепиано (1938). Тема. Вторая часть, второй раздел (клавир)
- *Рисунок 52.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Главная тема. Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 53.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Побочная тема. Часть 2 (клавир)

- *Рисунок 53-а.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Начало разработки (клавир)
- *Рисунок 53-б.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Часть 2. Триоли (клавир)
- *Рисунок 54.* П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Главная тема. Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 55 П.* Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Скерцо. Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 56.* П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Тема. Часть 3 (клавир)
- *Рисунок 57.* П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Речитатив. Часть 3 (клавир)
- *Рисунок 58.* П. Хиндемит. Соната для контрабаса и фортепиано (1949). Песня. Часть 3 (клавир)
- *Рисунок 59.* П. Хиндемит. Соната для флейты и фортепиано (1936). Главная тема (клавир)
- *Рисунок 60-а.* П. Хиндемит. Соната для кларнета и ф-но (1939). Часть 1. Главная партия (клавир)
- *Рисунок 60-б.* П. Хиндемит. Соната для кларнета и ф-но (1939). Часть 1. Побочная партия (клавир)
- *Рисунок 61(а-б).* П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 1. Ход на карту в мелодии (партия валторны)
- *Рисунок 62.* П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 1. Разработка (клавир)
- *Рисунок 63.* П. Хиндемит. Соната для английского рожка и ф-но (1941). Часть 1 (партия английского рожка)
- *Рисунок 64.* П. Хиндемит. Соната для альт-саксофона и ф-но (1943). Восходящая квинта. Часть 2 (партия альт-саксофона)

- *Рисунок 65.* Хиндемит. Соната для альт-саксофона и ф-но (1943). Нисходящая квинта. Часть 2 (партия альт-саксофона)
- *Рисунок 66.* П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Часть 1. Главная тема (клавир)
- *Рисунок 67.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 68.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 69.* П. Хиндемит. Соната для флейты и фортепиано (1936). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 70.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4. (1919). Фантазия (клавир)
- *Рисунок 71.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но (1939). Фантазия (клавир)
- *Рисунок 72.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но (1939). Фугато (клавир)
- *Рисунок 73.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но (1939). Реприза (клавир)
- *Рисунок 74-а.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 74-б.* П. Хиндемит. Соната для гобоя и ф-но (1938). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 75.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 25 № 4 (1922). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 76.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 77.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1935). Часть 1 (клавир)

- *Рисунок 78.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1935). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 79.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 80.* П. Хиндемит. Балет-сюита «Достославнейшее видение». Пастораль. Кода (партитура)
- *Рисунок 81.* П. Хиндемит. Соната для кларнета и ф-но (1939). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 82.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3 (клавир)
- *Рисунок 83.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 2. Марш (клавир)
- *Рисунок 84.* П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Часть 2. Марш (клавир)
- *Рисунок 85.* П. Хиндемит. Соната для флейты и ф-но (1936). Часть 3. Марш (клавир)
- *Рисунок 86.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но ор. 11 № 3 (1921). Часть 2. Скерцо (клавир)
- *Рисунок 87.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 3. Скерцо-менуэт (клавир)
- *Рисунок 88.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 2. Скерцо (клавир)
- *Рисунок 89.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Фугато (клавир)
- *Рисунок 90.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Фугато (клавир)
- *Рисунок 91.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Фугато. Стретто (клавир)

- *Рисунок 92-а.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3. Фуга. Первая тема (клавир)
- *Рисунок 92-б.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3. Фуга. Вторая тема (клавир)
- *Рисунок 92-в.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 3. Фуга. Третья тема (клавир)
- *Рисунок 93-а.* П. Хиндемит. Соната для двух ф-но (1942). Часть 5. Фуга. Первая тема (клавир)
- *Рисунок 93-б.* П. Хиндемит. Соната для двух ф-но (1942). Часть 5. Фуга. Вторая тема (клавир)
- *Рисунок 93-в.* П. Хиндемит. Соната для двух ф-но (1942). Часть 5. Фуга. Третья тема (клавир)
- *Рисунок 94.* П. Хиндемит. Соната для виолы д'амур и ф-но ор. 25 № 2 (1923). Часть 1. Фуга (клавир)
- *Рисунок 95.* П. Хиндемит. Балет «Демон». Танец No 6. Тема пассакалии (клавир)
- *Рисунок 96.* П. Хиндемит. «Двенадцать мадригалов». Мадригал № 10 (партитура)
- *Рисунок 97.* П. Хиндемит. Месса для смешанного хора a`cappella. Тема пассакалии (партитура)
- *Рисунок 98.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 3. Пассакалия (партитура)
- *Рисунок 99.* И. С. Бах. Пассакалия *c-moll*. Тема пассакалии (партитура)
- *Рисунок 100.* П. Хиндемит. Вокальный цикл «Житие марии». Пассакалия (клавир)
- *Рисунок 101.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Шестая вариация (клавир)
- *Рисунок 102.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано (1948). Четырнадцатая вариация (клавир)

- *Рисунок 103.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано (1948). Девятнадцатая вариация (клавир)
- *Рисунок 104.* (Схемы взяты из исследования Д. Ноймайера)
- *Рисунок 105.* П. Хиндемит Соната ор. 11 № 5.
- *Рисунок 106.* П. Хиндемит Соната ор. 31 № 4.
- *Рисунок 107.* П. Хиндемит Соната ор. 11. № 5. Тема. Финал (партия альта)
- *Рисунок 108.* И. С. Бах. Чакона ре-минор. Тема (партия скрипки)
- *Рисунок 109.* П. Хиндемит Соната ор. 31. № 1, Тема. Финал (партия скрипки)
- *Рисунок 110.* И. С. Бах. Сарабанда. Тема (партия скрипки)
- *Рисунок 111.* П. Хиндемит Соната ор.11. №5, 12-я вариация (партия скрипки)
- *Рисунок 112.* П. Хиндемит Соната ор. 31. № 1, 12-я вариация (партия скрипки)
- *Рисунок 113.* П. Хиндемит. Опера «Кардильяк». Тема пассакалии (партитура)
- *Рисунок 114.* П. Хиндемит. Балет-сюита «Достославнейшее видение». Тема пассакалии (партитура)
- *Рисунок 114-а.* П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис». Третья часть. Тема вступления (одноголосная тема)
- *Рисунок 115.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема вступления (партитура)
- *Рисунок 116.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Главная партия (партитура)
- *Рисунок 117.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Вторая часть (партитура)
- *Рисунок 118.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема гобоя (партитура)

- *Рисунок 119.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Трансформированная тема марша (партитура)
- *Рисунок 120.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Третья часть (партитура)
- *Рисунок 121-а.* П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». Тема пассакалии (партитура)
- *Рисунок 121-б.* П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема пассакалии (партитура)
- *Рисунок 121-в.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано (1948). Тема пассакалии (партия виолончели)
- *Рисунок 122.* П. Хиндемит. Соната для виолы д'амур (1923). Третья часть (клавир)
- *Рисунок 123.* П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано № 3 ор. 11 (1921). Финал (клавир)
- *Рисунок 124.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1935). Первая часть. Главная партия (клавир)
- *Рисунок 125.* П. Хиндемит. Соната для альта и фортепиано № 4 ор. 11 (1919). Первая часть (клавир)
- *Рисунок 126.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано № 2 ор. 11 (1919). Первая часть (клавир)
- *Рисунок 127.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и фортепиано (1939). Первая часть (клавир)
- *Рисунок 128.* П. Хиндемит. Соната для альта и фортепиано № 4 ор. 11 (1919). Первая часть (клавир)
- *Рисунок 129.* П. Хиндемит. Соната для трубы и фортепиано (1939). Вторая часть (клавир)
- *Рисунок 130.* П. Хиндемит. Соната для валторны и фортепиано (1939). Вторая часть (клавир)
- *Рисунок 131.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и фортепиано (1941). Вторая часть (клавир)

- *Рисунок 132.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и фортепиано (1941). Лирический образ ф-но (клавир)
- *Рисунок 133.* П. Хиндемит. Соната для тромбона и фортепиано (1941). Скерцозный образ ф-но (клавир)
- *Рисунок 134.* П. Хиндемит. Соната для альт-саксафона и фортепиано (1943). Фортепиано (клавир)
- *Рисунок 135.* П. Хиндемит. Соната для альт-саксафона и фортепиано (1943). Валторна (клавир)
- *Рисунок 136.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 137.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 138.* П. Хиндемит. Соната для фагота и ф-но (1938). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 139.* И. Брамс. Соната для альта и ф-но Es-dur. Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 140.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Первая часть. Главная партия (клавир)
- *Рисунок 141.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Первая часть. Остинатный мотив (клавир)
- *Рисунок 142.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Первая часть. Новый материал (клавир)
- *Рисунок 143.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Вторая часть. Скерцо (клавир)
- *Рисунок 144.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Третья часть. Траурный марш. Главная партия (клавир)
- *Рисунок 145.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Третья часть. Фугато (клавир)
- *Рисунок 146.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Третья часть. Тема Dies iare (клавир)

- *Рисунок 147.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Третья часть. Побочная партия (клавир)
- *Рисунок 148.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Финал. Первая тема (клавир)
- *Рисунок 149.* П. Хиндемит. Соната для ф-но № 3 (1936). Финал. Вторая тема (клавир)
- *Рисунок 150-а.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Экспозиция (клавир)
- *Рисунок 150-б.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Реприза (клавир)
- *Рисунок 151.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 2 (1919). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 152.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но (1939). Часть 1 (клавир)
- *Рисунок 153-а.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Экспозиция (клавир)
- *Рисунок 153-б.* П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-но ор. 11 № 1 (1918). Часть 1. Реприза (клавир)
- *Рисунок 154.* П. Хиндемит. Соната для флейты и ф-но (1936). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 155.* П. Хиндемит. Соната для виолы д’амур и ф-но (1923). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 156.* П. Хиндемит. Соната для валторны и ф-но (1939). Часть 2 (клавир)
- *Рисунок 157.* П. Хиндемит. Соната для альта и ф-но ор. 11 № 4 (1919). Часть 1. Шестая вариация (клавир)

Список схем

Схема 1. Схема демонстрирует симметричную композицию с кульминацией в среднем разделе разработки в тональности *cis-moll* в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), часть 1.

Схема 2. Схема демонстрирует пример зеркальной репризы в сонате для валторны и фортепиано (1939), часть 1.

Схема 3. Схема демонстрирует куплетно-вариационную форму в третьей части Сонаты для тромбона и ф-но (1941).

Схема 4. Демонстрирует сонатную форму с зеркальной репризой в сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1919), где ось симметрии *H-dur* в разработке.

Схема 5. Демонстрирует сонатную форму с зеркальной репризой в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), где ось симметрии *cis-moll*. Часть 1.

Схема 6. Демонстрирует сонатную форму с зеркальной репризой в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), где ось симметрии *Des-dur*, Часть 2.

Схема 7. Схема демонстрирует тональную симметрию в сонате для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919). (2, 3, части).

Схема 8. Схема демонстрирует тональную симметрию в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918). (часть 1).

Схема 9. Схема демонстрирует тональную симметрию в сонате для альта и фортепиано ор. 11 № 4 (1919) в первой части в разделе кода.

Схема 10. Схема демонстрирует тональную симметрию в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919) в первой части в разделе кода.

Схема 11. Схема демонстрирует тональную симметрию в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919) в третьей части в разделе кода.

Схема 12. Схема демонстрирует зеркальную форму в опере П. Хиндемита «Туда и обратно».

Схема 13. Схема демонстрирует симметричную композицию в сонате для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), часть 1.

Схема 14. Схема демонстрирует симметричную композицию в сонате для валторны и фортепиано (1939), часть 1.

Схема 15. Вместо зеркальной репризы Схема демонстрирует симметрию между началом и концом произведения в сонате для валторны и фортепиано (1939), часть 1.

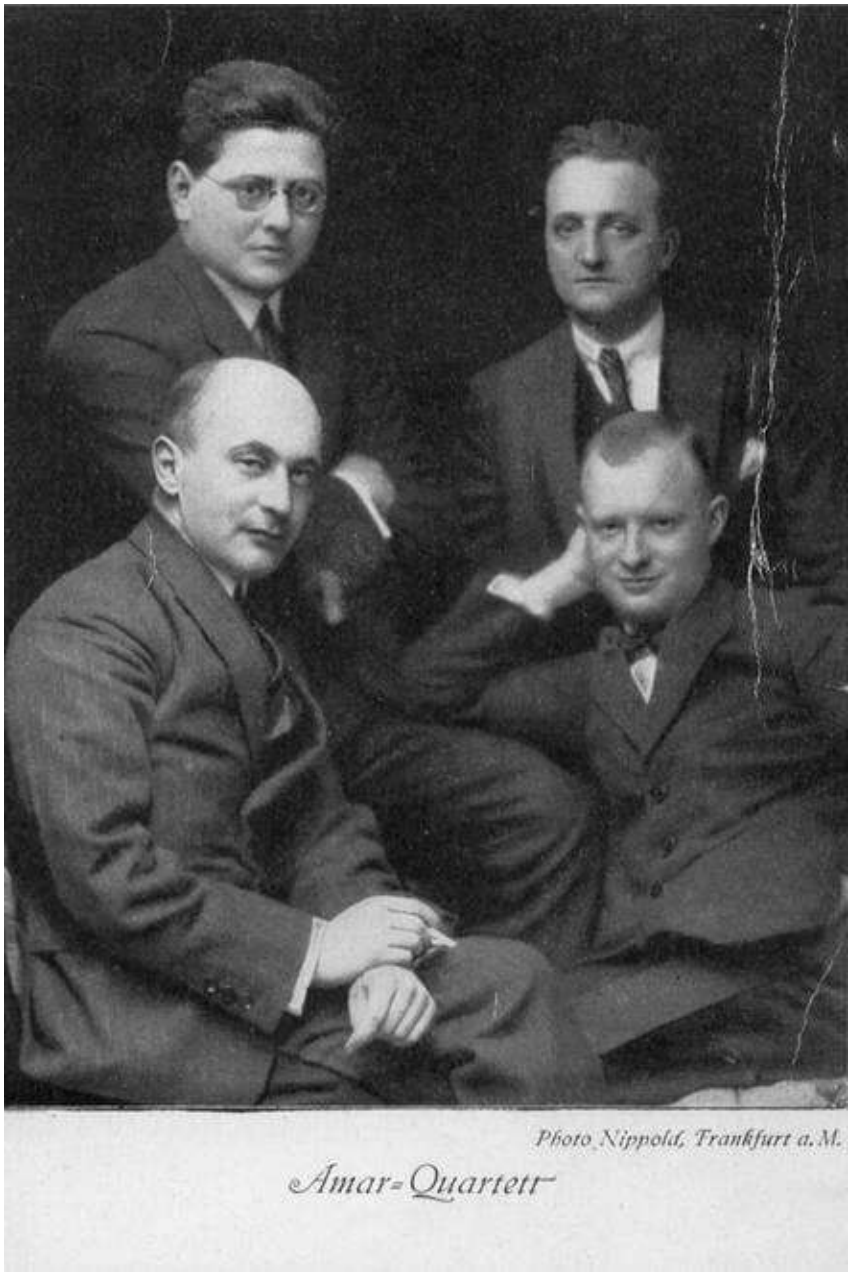
ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Иллюстрации

Фото 1

Пауль Хиндемит

Фото 2



Амар-квартет

Фото 3

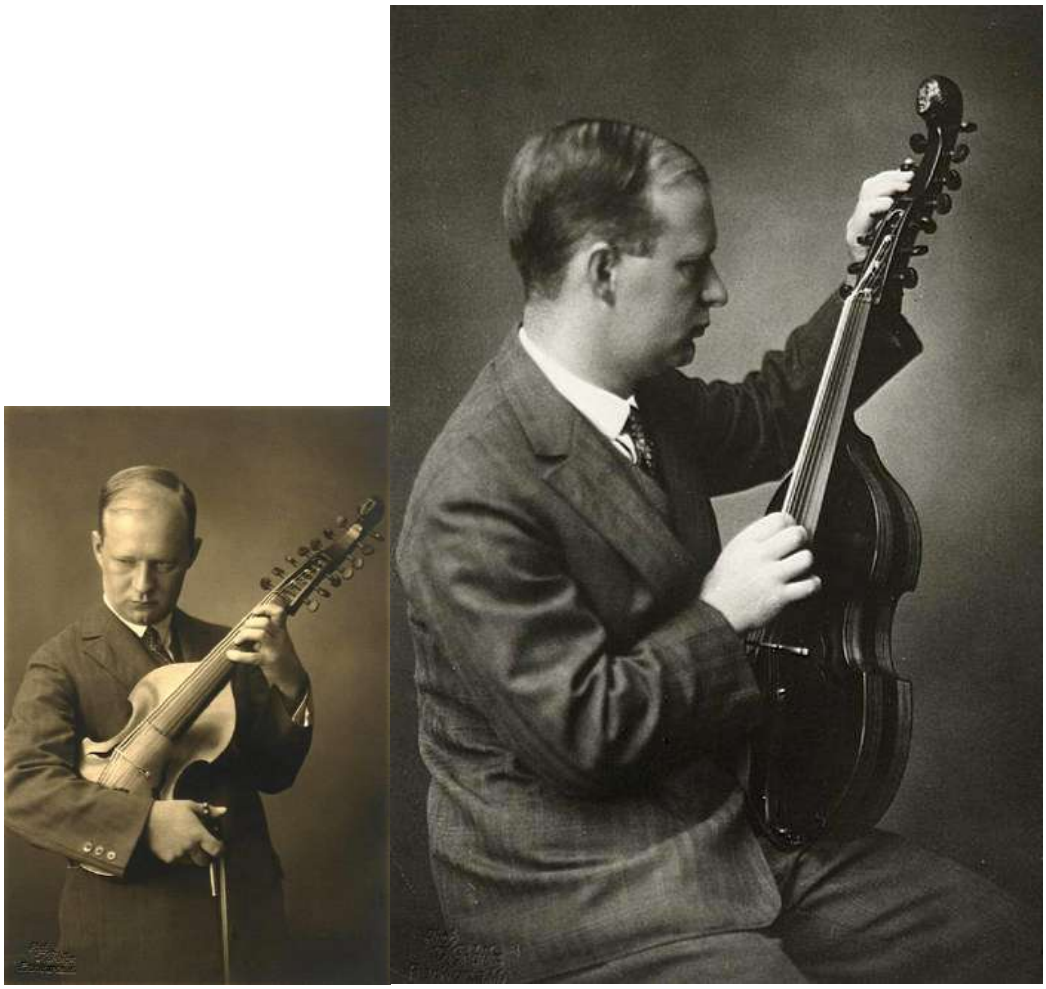
Амар-квартет Пауля Хиндемита на репетиции

Bronislaw Huberman, Pablo Casals, Artur Schnabel, Paul Hindemith, Wien 1933.

Фото 4

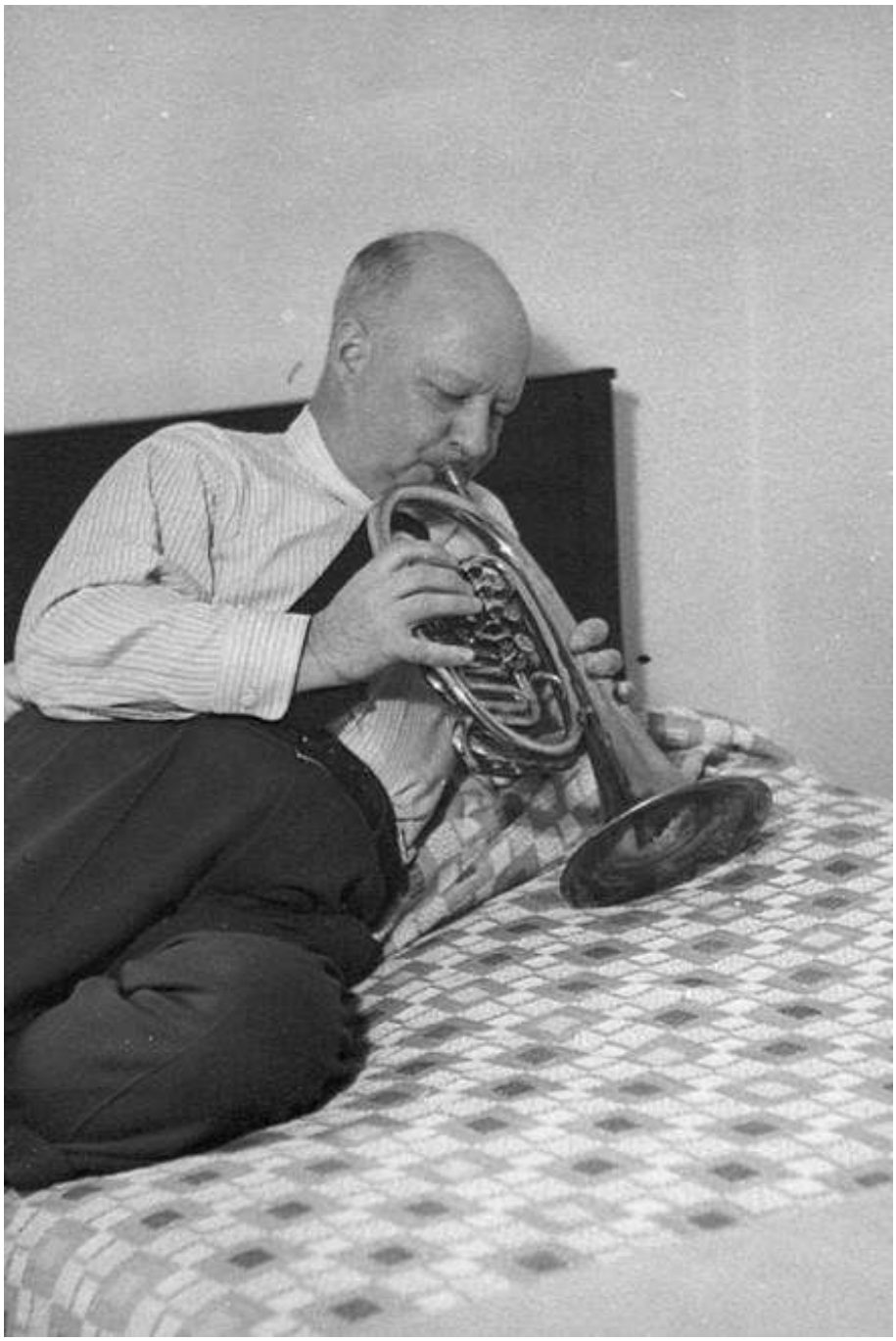
Пауль Хиндемит играет на альте – 1928 год.

Фото 5



Пауль Хиндемит играет на виоле д’амур.

Фото 6



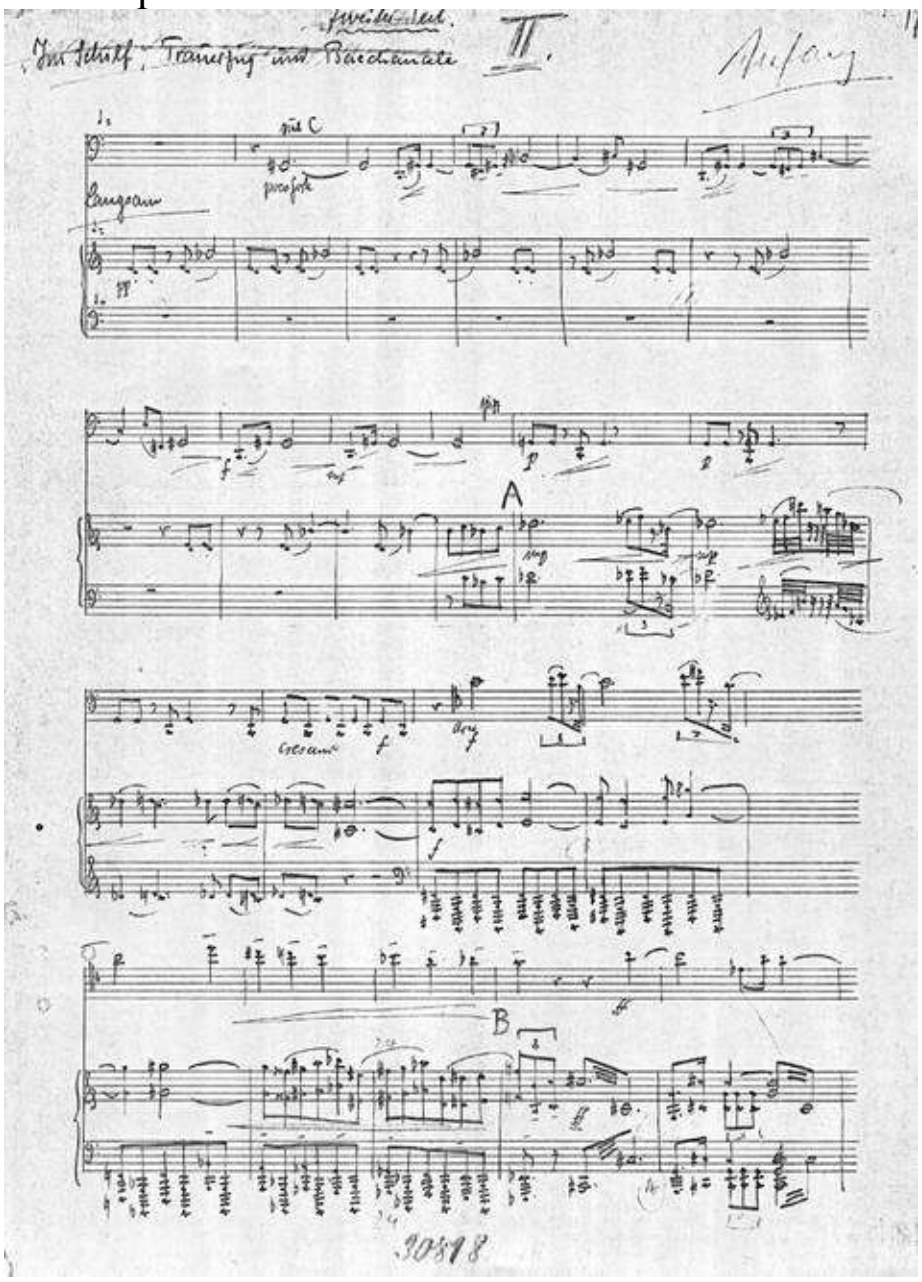
Пауль Хиндемит играет на альт-горне (New Haven, 1945).

Фото 7

Пауль Хиндемит и Гертруда Хиндемит исполняют сонату для альт-горна (альт-саксофона) и фортепиано (1943).

Фото 8

Эскиз сонаты для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921)
Вторая часть



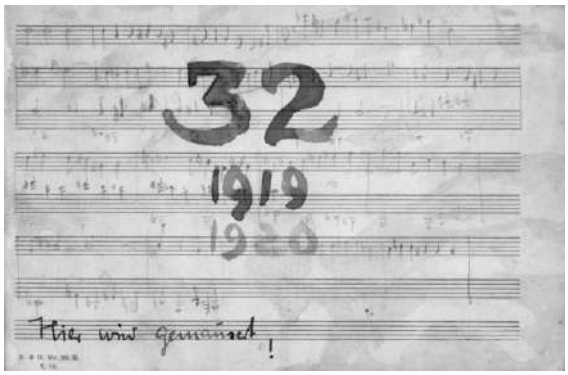
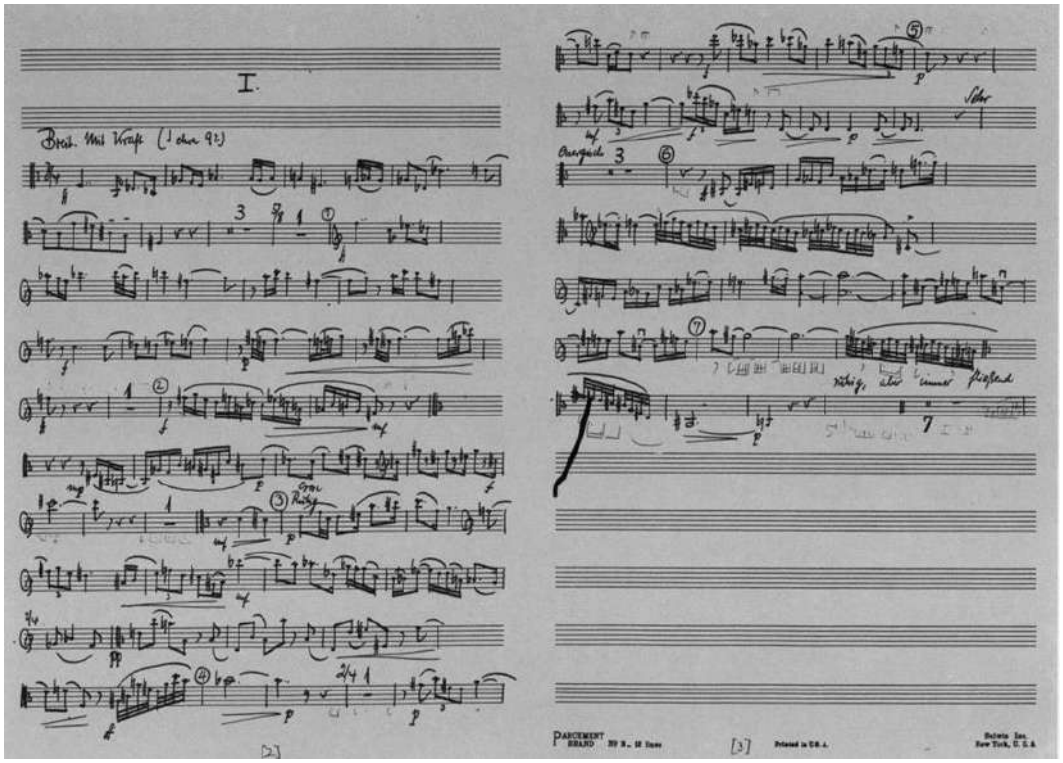
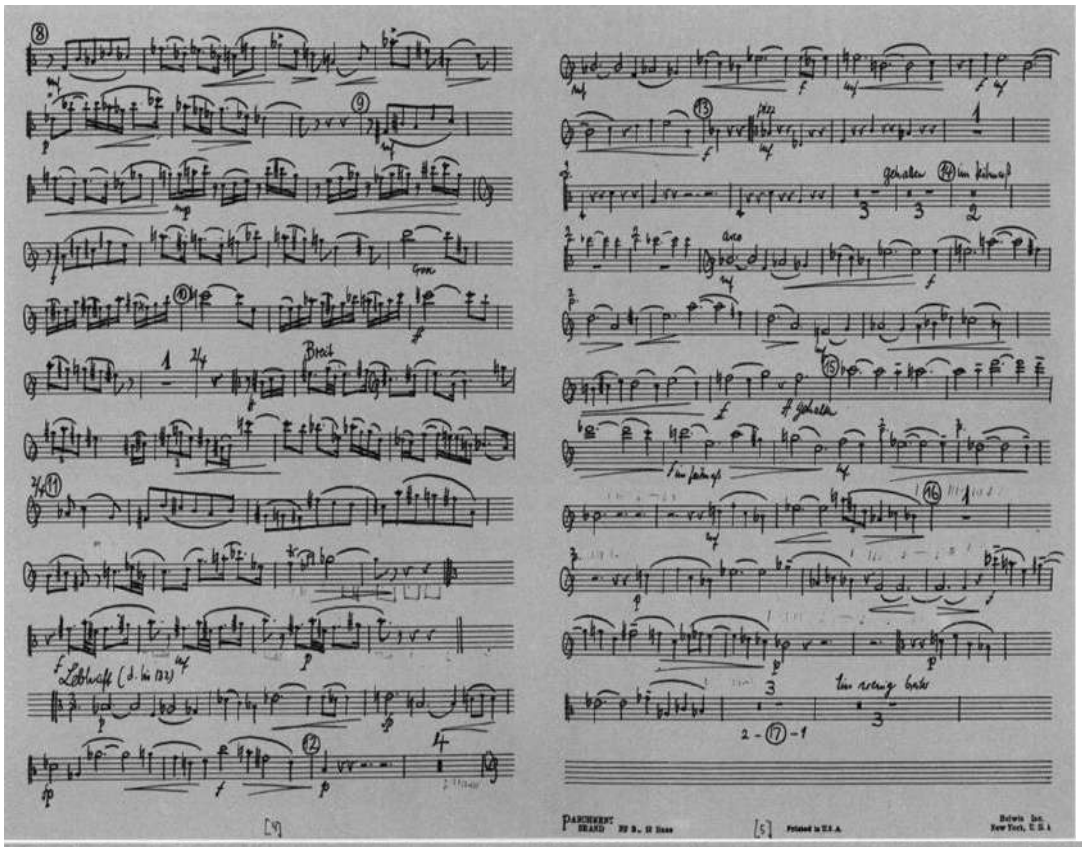
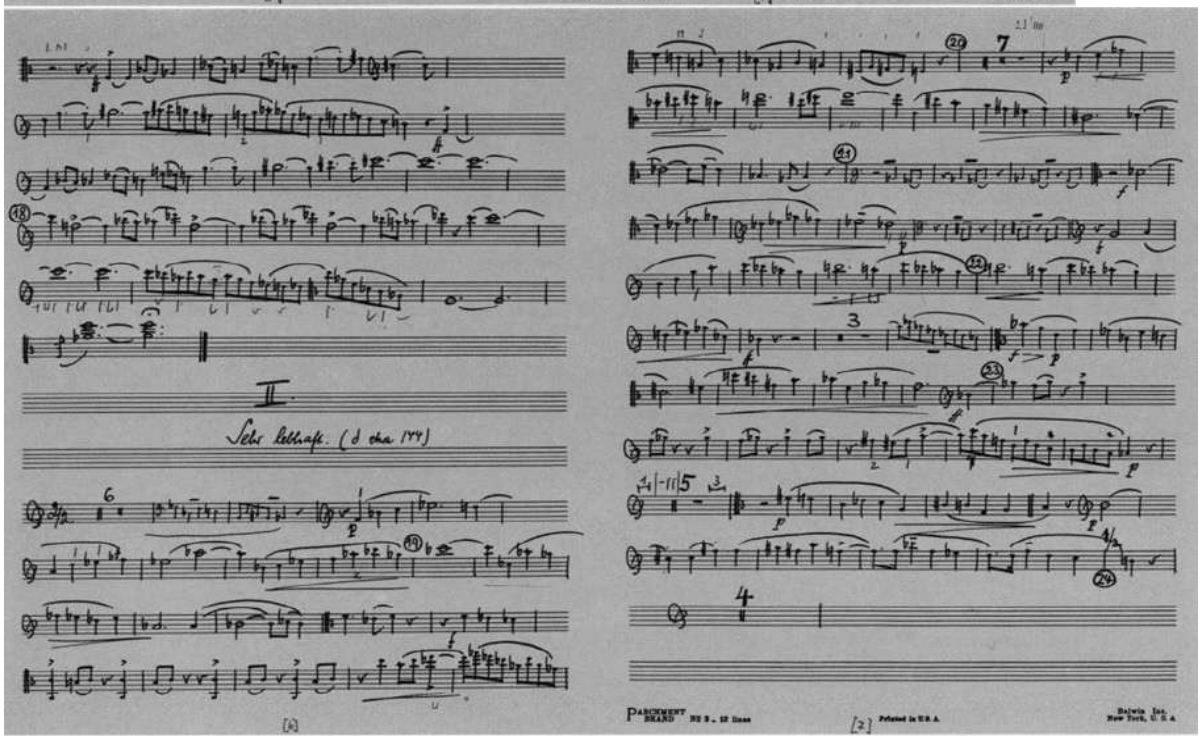


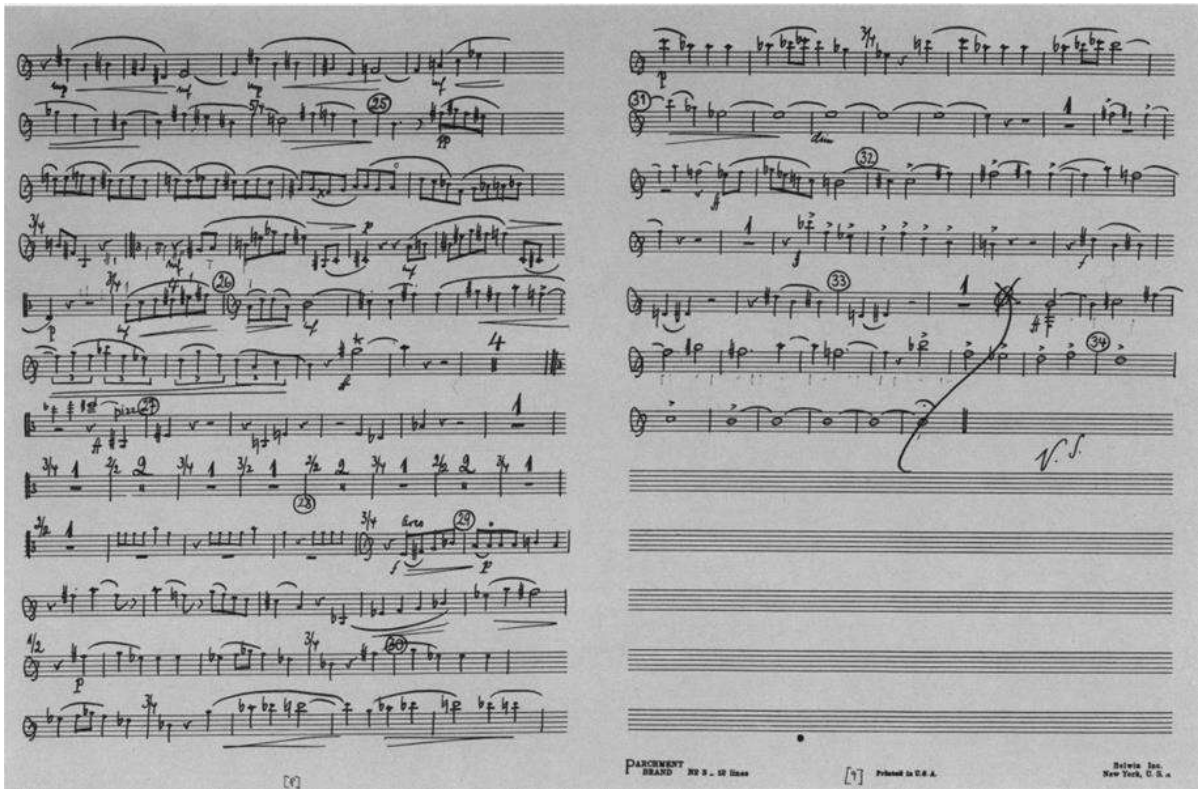
Фото 9

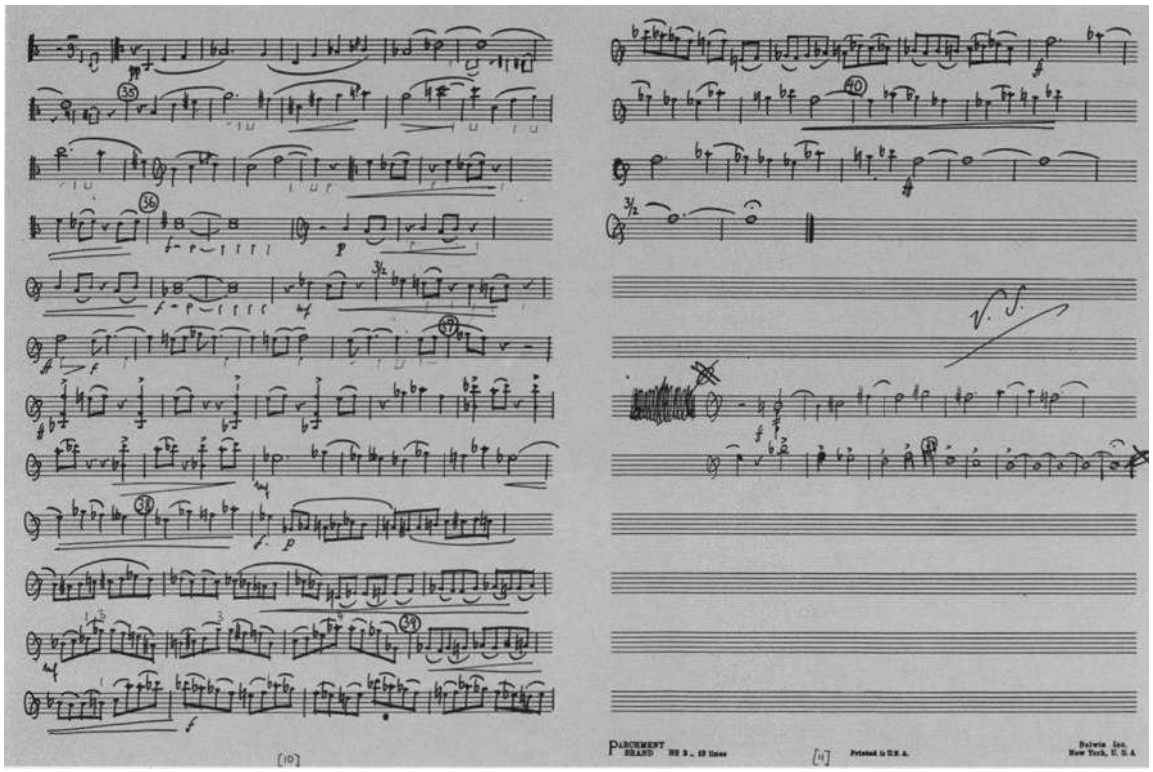
Эскиз сонаты для альта и фортепиано (1939). Четыре части. Партия альта.

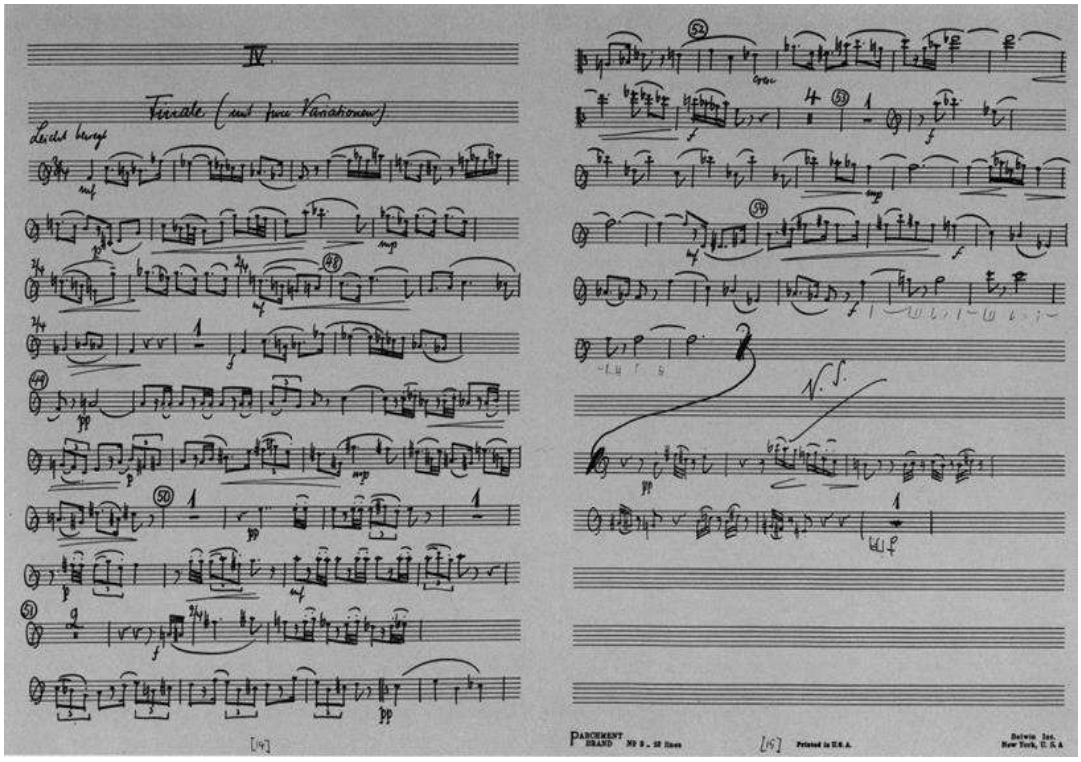


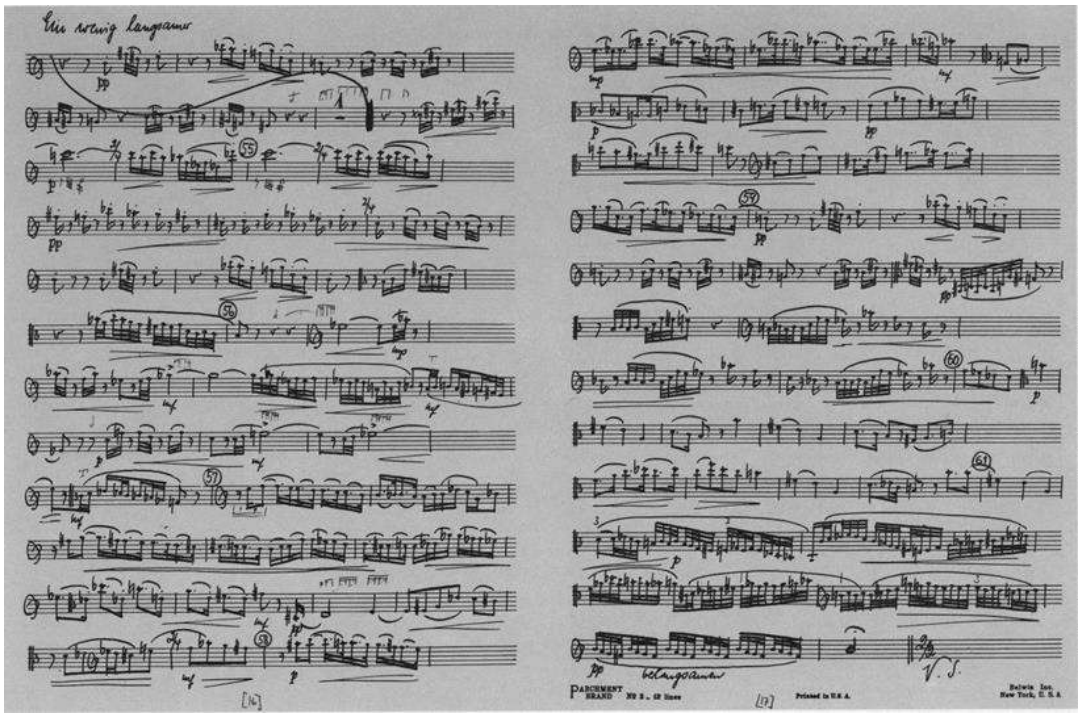

Lebhaft (♩ ca 132)
Brat
gehalten
im Schwung
arco
im Schwung
im wenig Gas
PARCHMENT BRAND
Printed in U.S.A.
Belwin Inc.
New York, U.S.A.


II
Sehr lebhaft. (♩ ca 144)
PARCHMENT BRAND
Printed in U.S.A.
Belwin Inc.
New York, U.S.A.


PARCHMENT BRAND
Selwin Inc.
New York, U. S. A.


PARCHMENT BRAND
Selwin Inc.
New York, U. S. A.


IV.
Finale (mit fünf Variationen)
Deutlich bewegt
PARCHMENT BRAND No 3 - 12 lines
Printed in U.S.A.
Belwin Inc.
New York, U.S.A.


Ein wenig langsamer
PARCHMENT BRAND No 3 - 12 lines
Printed in U.S.A.
Belwin Inc.
New York, U.S.A.

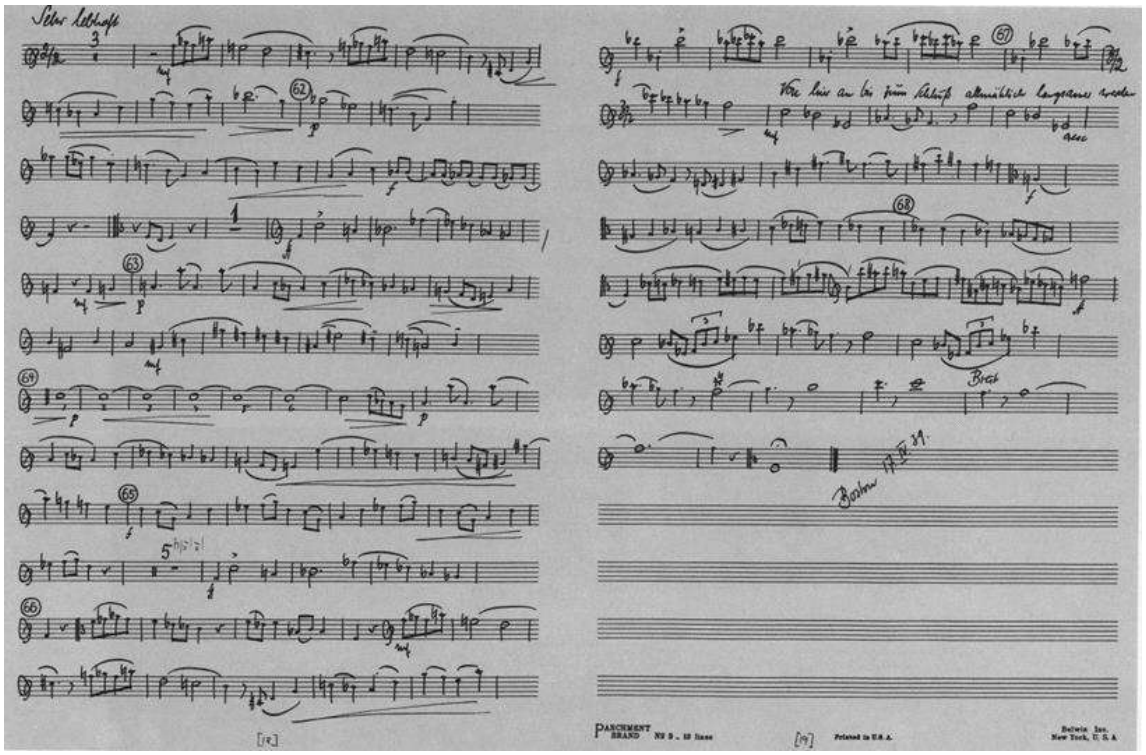
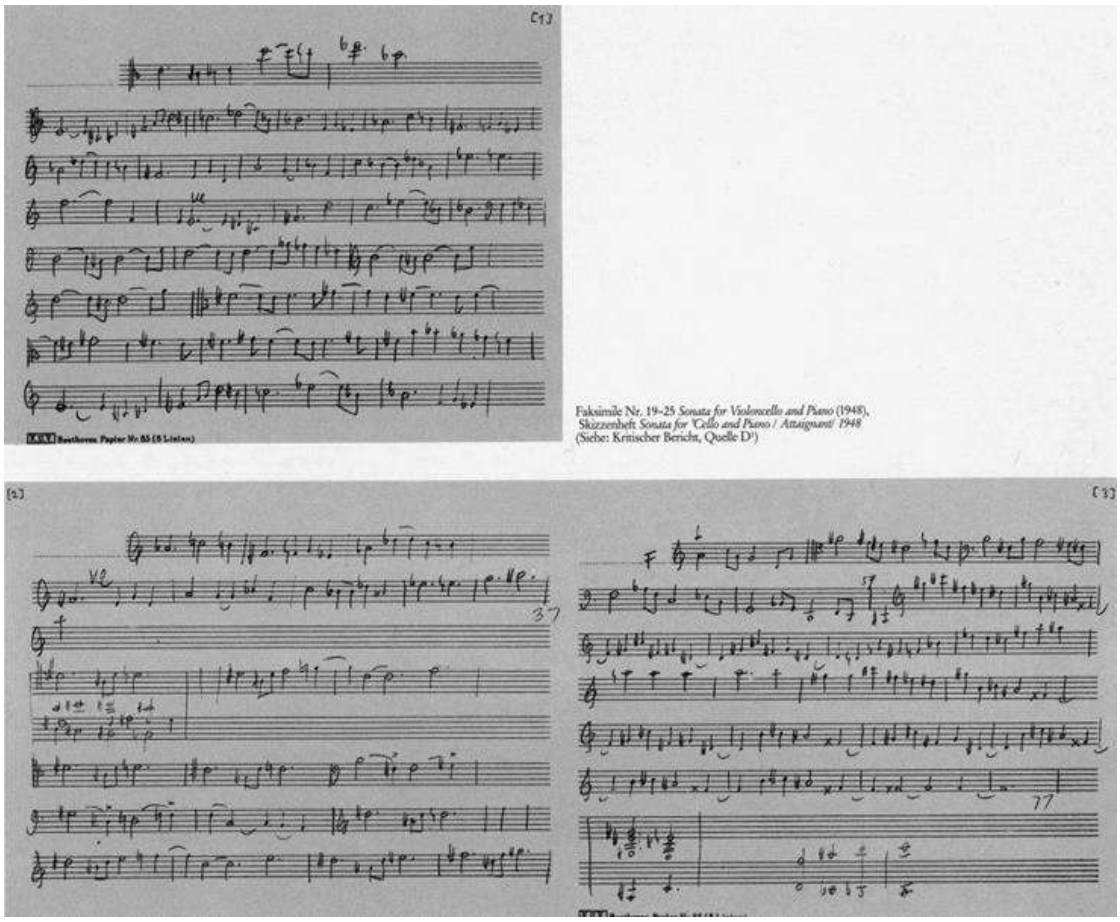
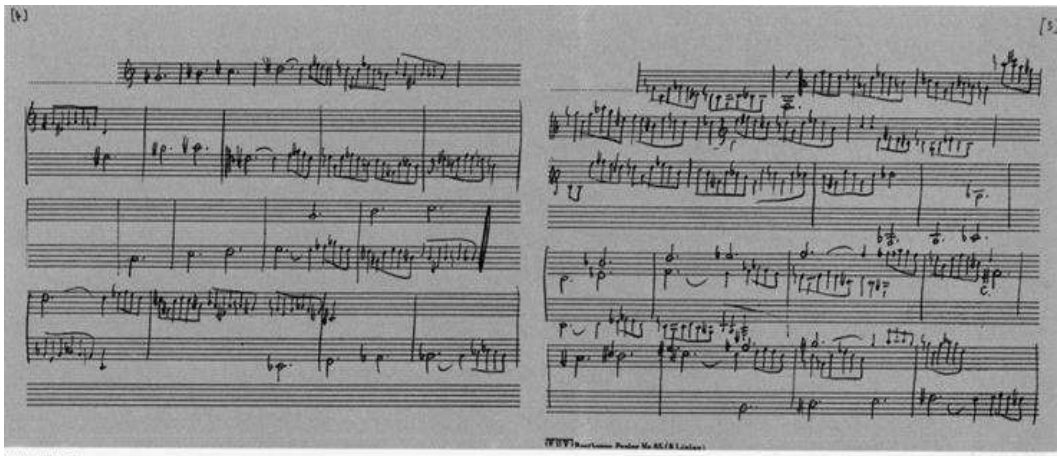
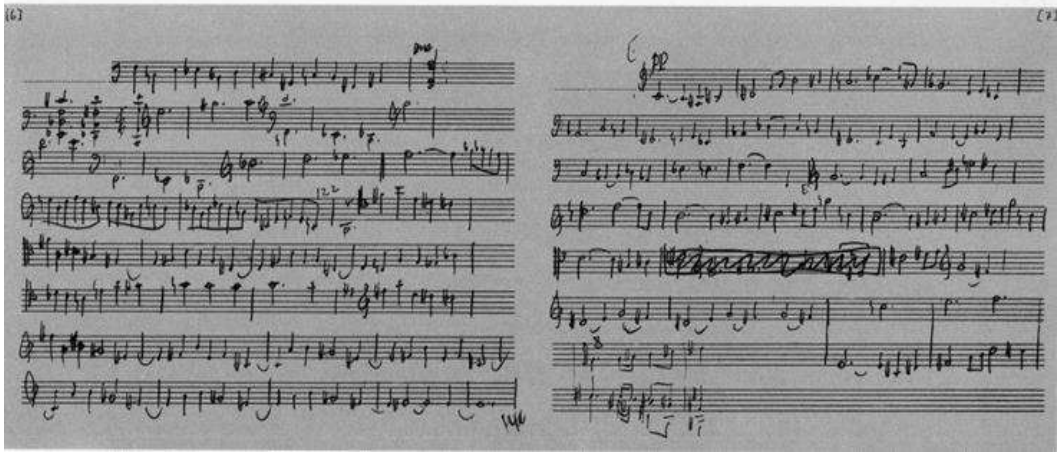

Sehr lebhaft
Vor hier an bis zum Schluß allmählich langsamer werden
Brat
Bassoon
PARCHMENT BRAND
Polaroid in U.S.A.
Belwin Inc.
New York, U.S.A.

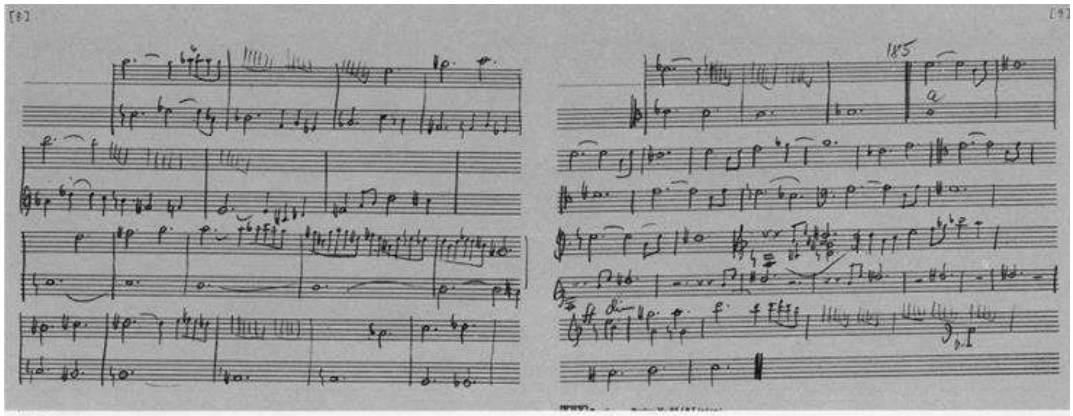
Фото 10
Эскиз сонаты для виолончели и фортепиано (1948).





Faksimile Nr. 21





Faksimile Nr. 23

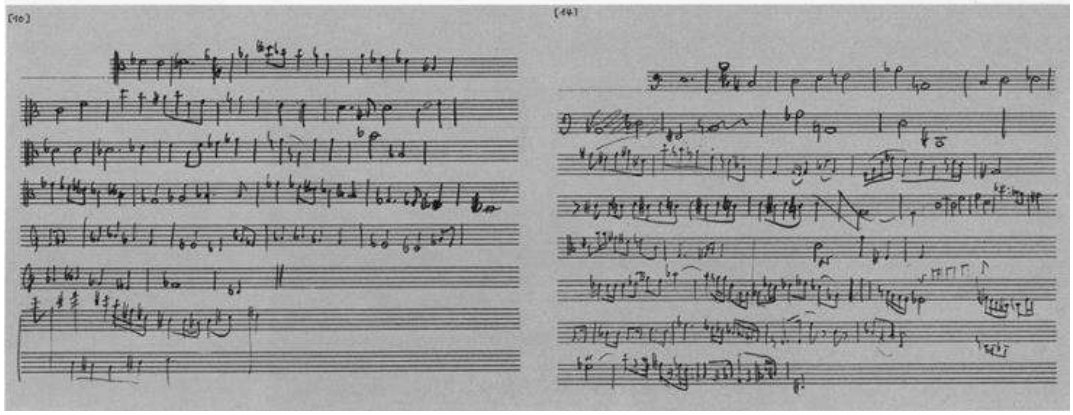
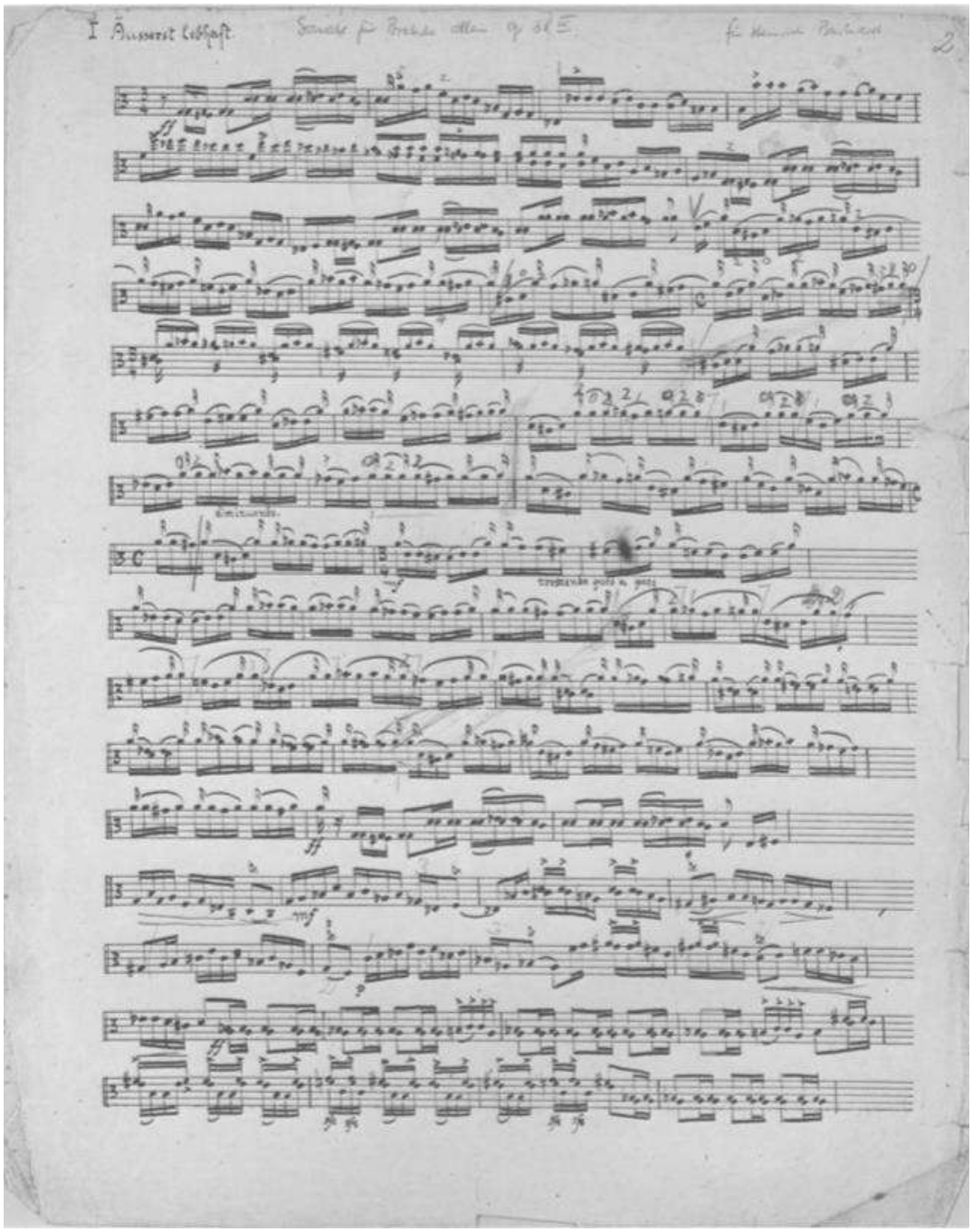
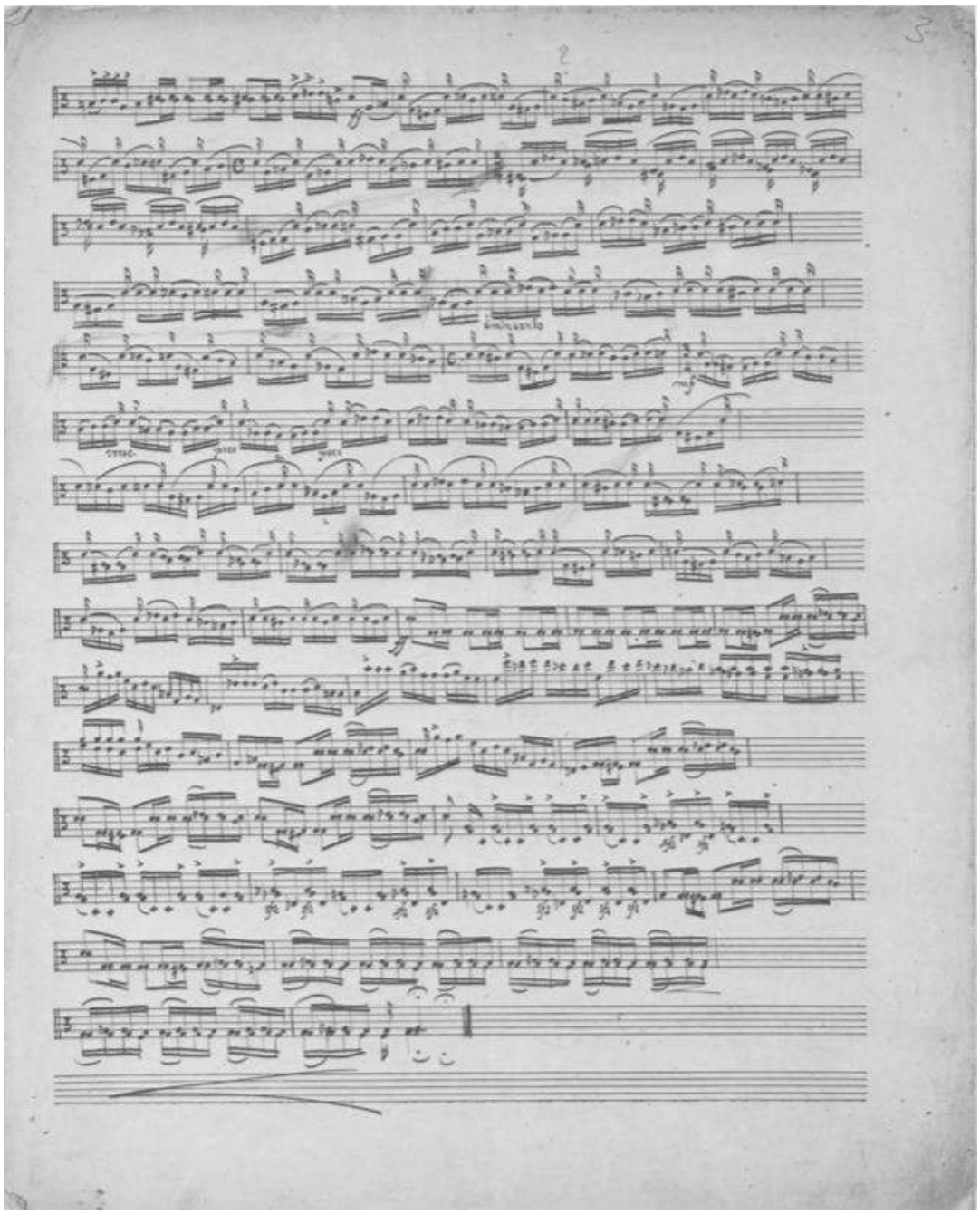
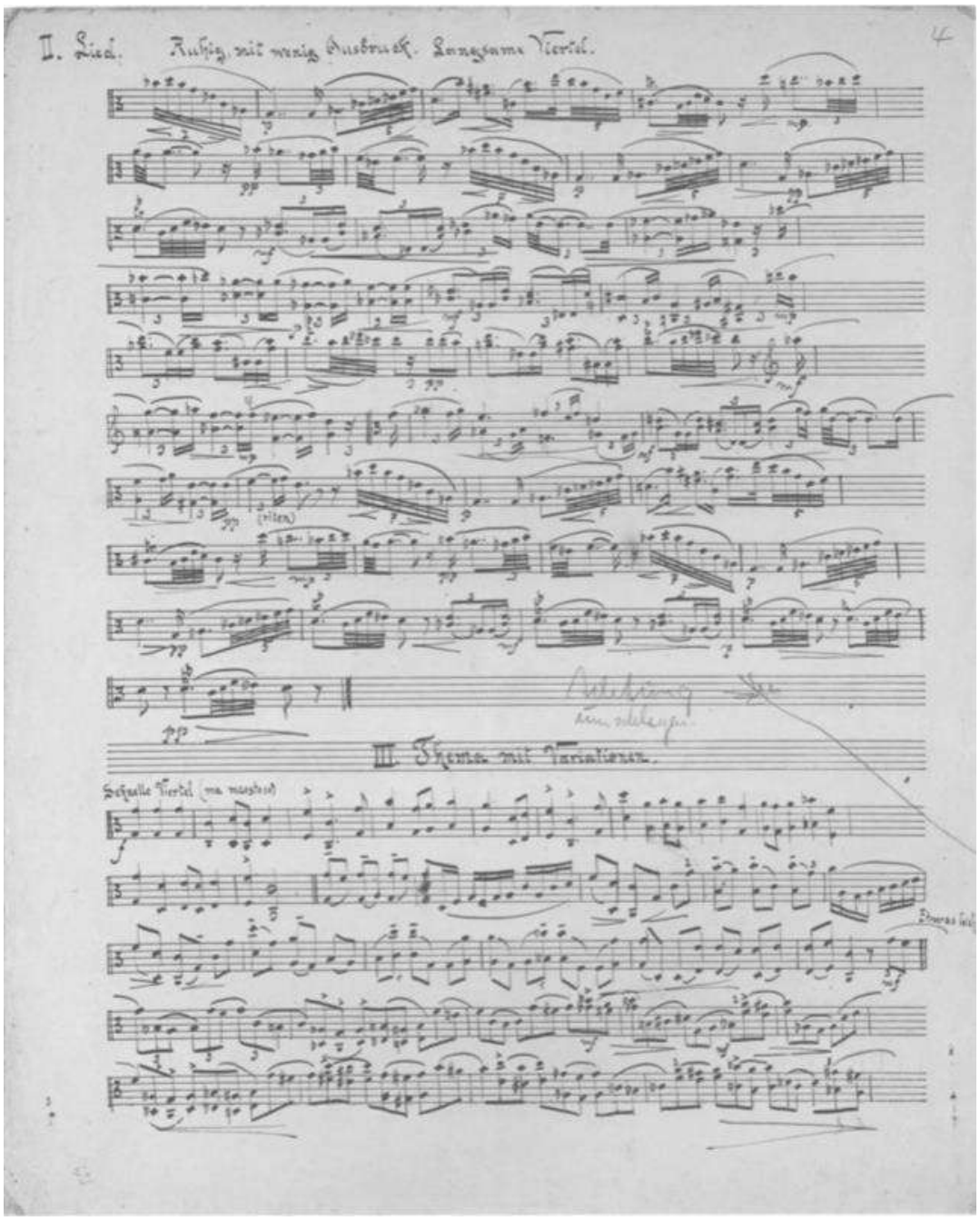
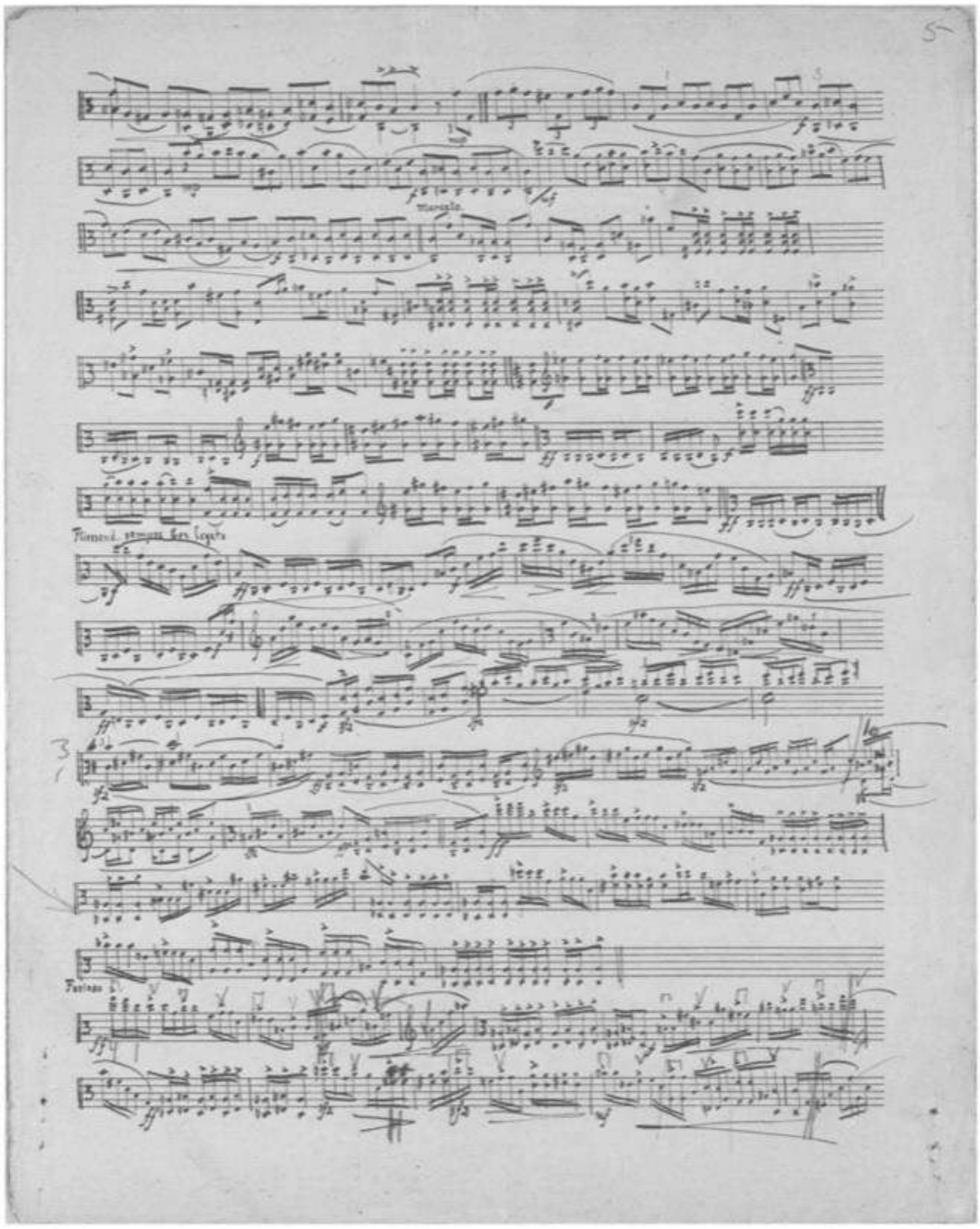


Фото 11
Эскиз сонаты для альта соло ор. 31 № 4.

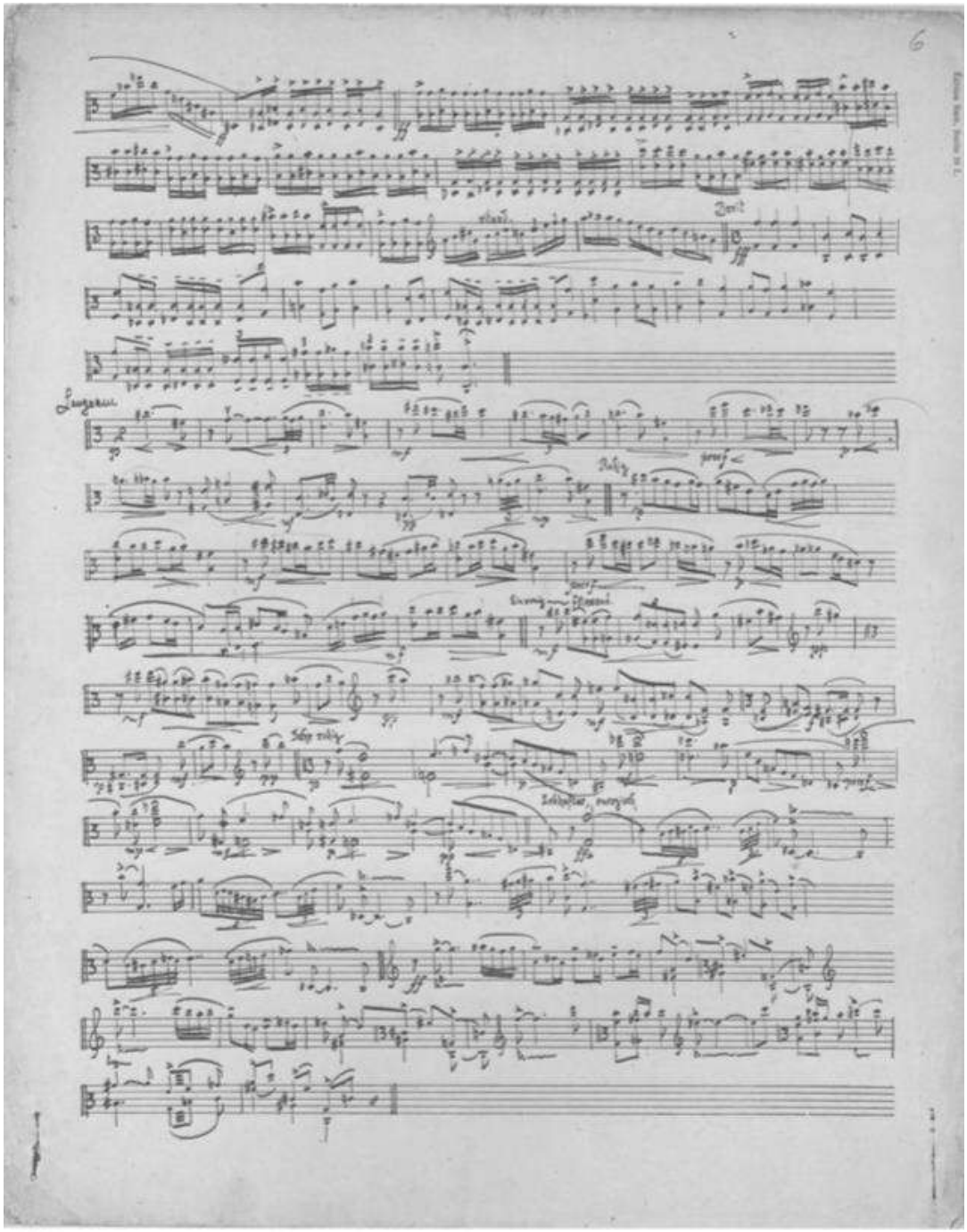


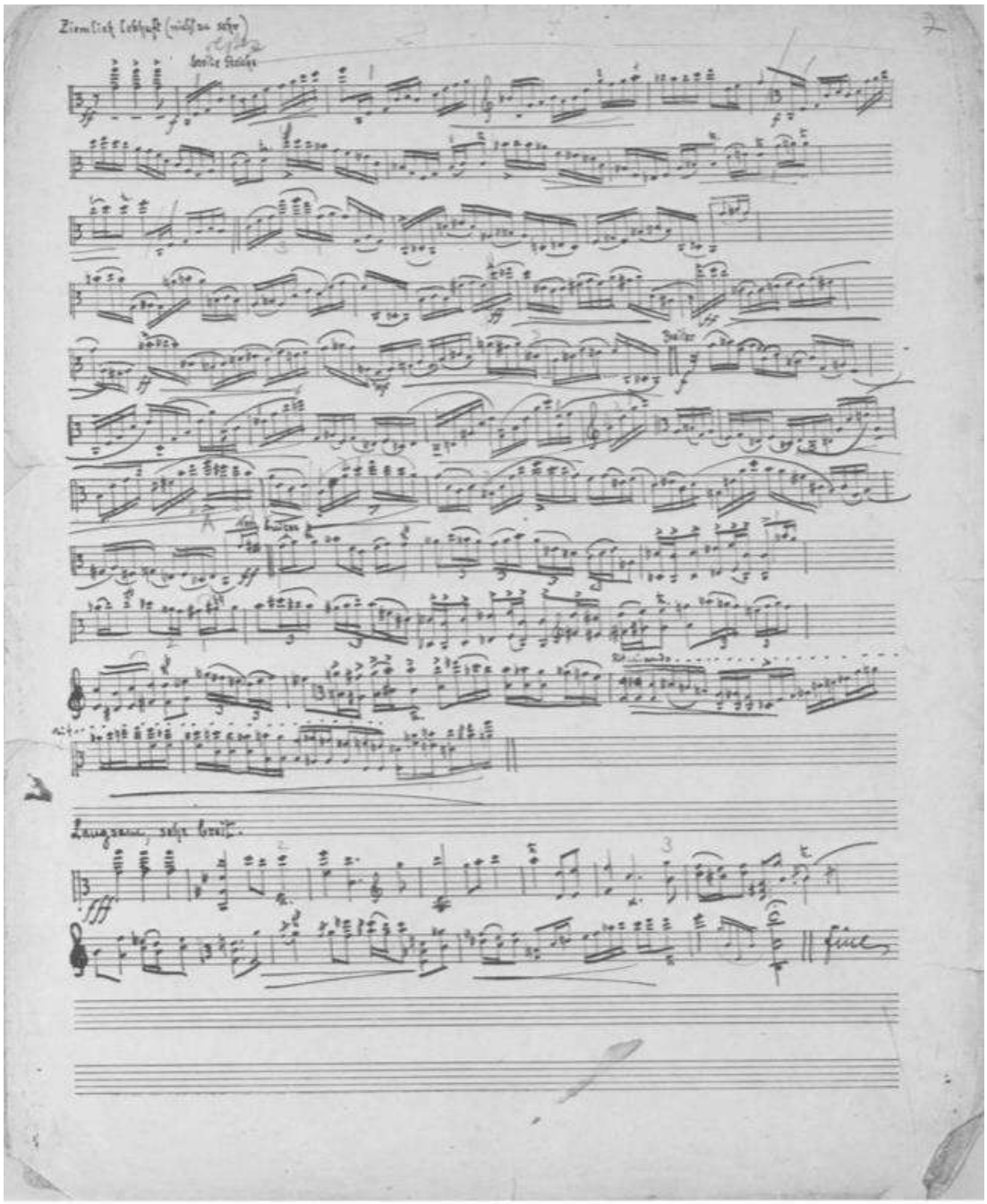



II. Lied. Ruhig, mit wenig Ausdruck. Langsame Viertel.
4
(Hilfen)
III. Thema mit Variationen.
Sechzehntel Viertel (ma mosso)



Faksimile Nr. 8 ohne „Beiblatt" am Fuß der Seite.


6
Langsam
Stop rubig
Schnellst, energisch



Материалы (фото) заимствованы с сайта Института П. Хиндемита. https://www.hindemith.info/en/life-work/media-library/

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Исследование вселенского порядка и красоты в симфонии Пауля Хиндемита *«Гармония мира»*

З. Брюн

I

В ужасающие годы Второй мировой войны, когда жизнь была омрачена нацистскими злодеяниями и вера в гармоничное будущее была столь же трудной, сколь и решающей для духовного выживания, немецкий композитор Пауль Хиндемит (1895–1963) задумал оперу о жизни и творчестве математика, астронома и философа Иоганна Кеплера. Эту оперу он решил назвать *“Гармония мира”*; её название перекликается с самым известным трактатом Кеплера *“Harmonices mundi”*. На протяжении всей войны и последовавшие за ней годы, которые он провёл в изгнании, преподавая в Йельском университете, Хиндемит постоянно упоминал об этом проекте в своих письмах; его записные книжки показывают, что он собрал обширный материал о лицах и проблемах, которые он намеревался изобразить[176]. Эта драматическая история должна была проследить зрелую жизнь Кеплера от его пребывания в Праге, где он занимал уважаемую должность императорского математика при дворе императора Рудольфа II, и где потерял жену и одного из троих оставшихся в живых детей в эпидемию чумы, до беспокойного времени в Линце, где после смерти императора он работал “математиком и картографом”, женился во второй раз, был обвинён лютеранским пастором в ереси из-за кальвинистского понимания Евхаристии, написал свой *главный труд*, дошёл до нищеты, работал счетоводом у генерала графа Валленштейна в армии католического императора во время Тридцатилетней войны, узнал о том, что Валленштейн

[176] The Nordic Journal of Aesthetics No. 39 (2010), pp. 80–99.

впал в немилость, и он, Кеплер, остался без какого-либо дохода и, наконец, умер. Биография должна была послужить фоном для духовного сюжета: представления в словах и музыке кеплеровских мыслей о всеобщей гармонии мира. Однако в течение многих лет академические обязанности Хиндемита, а также всё более активная международная дирижёрская карьера мешали ему что-либо сочинять.

В 1951 году швейцарский дирижёр и известный меценат современных композиторов Пауль Захер, знавший о планах Хиндемита, предложил ему отметить 25-летие Базельского камерного оркестра мировой премьерой “предварительной сюиты” будущей оперы. Хиндемит принял заказ и быстро сочинил симфонию *Die Harmonie der Welt*, которая, по словам композитора, “развивает отрывки из оперы”. Первое исполнение состоялось 25 января 1952 года и было очень хорошо встречено; Вильгельм Фуртвенглер немедленно принял симфонию в свой репертуар, заявив, что считает её лучшим оркестровым сочинением Хиндемита. Несмотря на это поощрение, композитору потребовалось ещё пять лет, прежде чем он наконец сел писать либретто, которое закончил 1 сентября 1956 года. Музыку он сочинил быстро; на партитуре стоит дата завершения: 30 мая 1957 года. Премьера оперы под управлением композитора состоялась 11 августа 1957 года на Мюнхенском оперном фестивале.

Как объяснить, что симфония “развивает отрывки” из произведения, которого тогда ещё не существовало на бумаге ни в виде либретто, ни в виде партитуры? Возможны два объяснения:

- что Хиндемит, который, как известно, сочинял музыку во многом как Моцарт, то есть “в голове”, и чей первый набросок часто лишь незначительно отличался от окончательного варианта, к 1951 году уже держал в уме полностью сформированную оперу и для своей симфонии просто “брал отрывки” из этой виртуальной партитуры;
- или что он имел очень ясное представление о *духовном* фокусе проектируемого произведения и на этой основе сочинил для Захера три

оркестровые части, которые могли бы работать как симфония и стать источником музыкального материала для оперы.

Обе гипотезы необычны, но не лишены оснований с точки зрения творческого метода Хиндемита. В этом эссе я буду следовать второй гипотезе и предполагать творческий процесс, который развивался от духовного содержания предполагаемой оперы через сочинение музыкального материала, организованного в три симфонические части, до возможного повторного использования этого материала в различных частях оперы.

Хиндемит долгое время был очарован пифагорейским мышлением и тем, что в его основе лежала теория музыки. Он нашёл в немецком математике, астрономе и философе Иоганне Кеплере (1571–1630) персонажа, чья биография, научные трактаты и сочинения на религиозные темы обеспечили благодатную почву для формирования почти обычного оперного героя. Трактаты Кеплера, прежде всего *Harmonices mundi*, представляют собой одну из вершин пифагорейской традиции. Открытые им законы знаменуют собой поворотный пункт в научном мышлении. Они положили начало многим из тех достижений, на которые до сих пор опираются астрономические теории нашего времени. Однако часто упускается из виду, что большая часть его opus magnum не касается астрономии. Как и каждый пифагореец до него, Кеплер рассматривал закон, выраженный во всех аспектах природы, как духовный, доступный человеческим чувствам только в форме тональных отношений. Его исследование состоит из пяти книг:

- В книге I, *“Геометрия”*, он показывает, как развиваются правильные фигуры, проявляющие гармонические пропорции.
- В книге II, *“Архитектура”*, он объясняет, как правильные плоско-геометрические фигуры могут соединяться, образуя объёмные тела.
- В книге III, *“Гармония”*, он демонстрирует связь между законами теории музыки и гармонией пропорций в правильных фигурах.
- В книге IV, *“Метафизика, психология и астрология”*, он обсуждает духовную природу гармоний и их проявления в этом мире, прежде

всего гармонию, созданную лучами небесных тел, сияющих над землей, и её влияние на природу, Мировую душу и человеческую душу.

- Наконец, в книге V, *“Астрономия и метафизика”*, он использует законы гармонической пропорции для объяснения диапазона орбитальных скоростей каждой планеты наряду с соотношениями самых быстрых и самых медленных значений скоростей соседних космических тел.

Как показывает этот обзор, только книга V обширного трактата Кеплера фокусируется на движении планет и, в частности, на знаменитых трёх законах движения планет (которые герой оперы объясняет своей маленькой дочери в торжественном гимне).

Как я подробно показала в исследовании *“Музыкальный порядок мира: Кеплер, Гессе, Хиндемит”*, в котором пифагорейское учение о гармонии прослеживается до теорий Кеплера, оперы Хиндемита и *“Игры в бисер”* Германа Гессе [2], Хиндемит основывает композиционные особенности своей оперы *“Гармония мира”* — от общего замысла через промежуточные уровни организации до множества индивидуальных параметров — на научном и духовном содержании сочинений Кеплера. Я упомяну здесь лишь некоторые аспекты, которыми неоправданно пренебрегали в предыдущих исследованиях оперы: космологическое послание увертюры; отражение Хиндемитом в общем замысле оперы с его скрытыми, но духовно пробуждающими аналогиями структуры и содержания оригинальной поэмы Кеплера, написанной им после смерти двух членов семьи; перевод Хиндемитом фрагмента Кеплеровской ювенилии (“Лунный сон”) в драматическое действие, а также музыкальную форму в центральном акте оперы; наконец, многочисленные прямые и косвенные цитаты из исторического музыкального материала в целом, а также несколько примеров игры с символическими числами, с помощью которых Хиндемит исследует религиозные проблемы Кеплера.

Пифагорейские поиски и их основание в теории греческой музыки оказали значительное влияние на мышление Хиндемита в конце 1930-х

годов. Наиболее весомое доказательство можно найти в первом, теоретическом томе его трактата *Unterweisung im Tonsatz*, написанного в 1937 году. В английском переводе введение завершается следующим утверждением:

[...] Я согласен со взглядами, которые существовали задолго до классических мастеров. Мы находим такие взгляды в ранней античности, и дальновидные композиторы Средних Веков и Нового времени твёрдо придерживаются их и передают дальше. Что означали тональные материалы для древних? Интервалы говорили им о первых днях сотворения мира: таинственные, как Число, из того же материала, что и основные понятия времени и пространства, измерения как слышимого, так и видимого мира, строительные камни Вселенной, которая в сознании древних мыслителей была построена в тех же пропорциях, что и обертоновый ряд, так что мера, музыка и космос слились нераздельно [3].

Именно в этом духе я теперь обращаюсь к симфонии Хиндемита *“Гармония мира”* — этому “развитию” ещё не существующей оперы.

II

Симфония *“Гармония мира”* состоит из трёх частей. Они озаглавлены терминами, взятыми из Боэция: I *Musica instrumentalis,* II *Musica humana,* III *Musica mundana.* Как известно, именно Боэций, творивший в начале VI века, передал древние знания о музыке сфер в Средние века. В его трудах по музыке и арифметике, особенно в пятитомнике *“Основы музыки”*, дан хороший обзор древней теории музыки в её практическом и умозрительном измерениях. В книге I:2 он объясняет тройственное проявление музыки: *musica mundana, musica humana* и *musica instrumentalis,* где *musica mundana* — это всепроникающая сила, объединяющая собой весь космос, *musica humana* — музыка как принцип, объединяющий человеческое тело и душу, а *musica instrumentalis* — музыка, которую поют и играют люди. Эти концепции отражают идеи Пифагора. То, что для публики Базельского

концерта было чистой музыкой (поскольку опера, с которой можно было бы ассоциировать тематический материал, появилась пять лет спустя), на самом деле являлось указанием на три различных способа, с помощью которых человек может осознать и “услышать” музыку сфер. В этом же заключается и духовное содержание будущей оперы, и напрасно было бы искать здесь отсылки к конкретным драматическим сценам или персонажам.

Краткое вступительное слово композитора, опубликованное в программе Базельской премьеры, особенно полезно в отношении общей темы. Хиндемит сообщает слушателям, что предполагаемая опера будет изображать Кеплера “и его поиски гармонии, которая, несомненно, управляет Вселенной”[4], что названия частей симфонии “отсылают к классификации, часто встречающейся у древних”, и что композитор выбрал эти термины, чтобы они могли “указать на все более ранние попытки осознать универсальную гармонию вселенной и трактовать музыку как её звучащее воплощение”. Далее Хиндемит описывает музыку центральной части как относящуюся к “вопросам, имеющим отношение к душам драматических персонажей”, а заключительную часть как “попытку символизировать гармонию мира в музыкальной форме”. Его описание первой части как “содержащей музыку из оперных сцен, в которых неблагоприятные внешние обстоятельства препятствуют действиям главного героя”, несколько менее удовлетворительно — не в последнюю очередь потому, что этот угол зрения не соответствует концепции *musica instrumentalis Боэция*.

Хотя беглый взгляд на симфонию может таким образом заставить предполагать, что её части рисуют нам человеческие переживания дисгармонии (I), человеческие переживания несовершенной гармонии (II) и совершенную и благословенную гармонию, которая существует только за пределами человеческой сферы (III), есть один решающий компонент, который нарушает эту организацию: это первый из трёх разделов первой части, который в конечном итоге превратился в оперную увертюру.

Я хотела бы указать на несколько основных особенностей этого раздела, чтобы показать, что этот вступительный фрагмент является музыкальным воплощением пифагорейской (и Кеплеровской) теории в целом, а не одного из трёх аспектов гармонии (по Боэцию).

Фрагмент состоит из 33 тактов; они прочно укоренены в тональности E. На протяжении первых 25 тактов звук e звучит как педаль у литавр; в тт. 1–9 она дополнительно усиливается скрипками и альтами. Более того, у Хиндемита струнные достигают каждого E в восходящих гаммах E—F—G—A—B—C—D—E. Восходящие ходы от e до e утверждают этот звук как тональный центр; кроме того, они очерчивают лад, который в пифагорейском мышлении (а именно на него намекает название симфонии) считался фундаментальной основой музыки. Таким образом, то, как Хиндемит начинает симфонию, может быть истолковано как преднамеренный намёк на её общую тему [5].

Во втором такте труба вводит единственный мотив увертюры. Он состоит из мордента на E, за которым следует нисходящее движение по шести квартам. Этот спуск прерывается октавным перераспределением в точке энгармонической замены. Он связывает тонику E с её полярной противоположностью B**b** (си-бемоль), которая находится на расстоянии тритона. Погружение дополняется медленным подъёмом, начинающимся с ноты F — следующей ступени в квинтовом круге после B**b.**

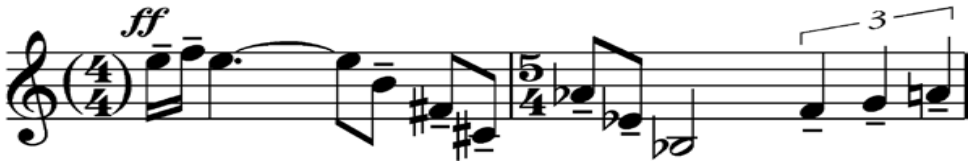


Рисунок 1: Хиндемит, Симфония *“Гармония мира”*, часть I, первый сегмент, центральный мотив.

Основа этого мотива символична в двух отношениях. В морденте e—f—e звучат ноты, которые в знаменитых расчётах Кеплера

символизируют орбиту Земли. Как с неподражаемым горьким юмором отмечает сам Кеплер в конце Главы 6 в книге V *Harmonices mundi*: “Земля поёт MI FA MI, так что даже по слогам вы можете догадаться, что здесь, в нашем доме, царят нищета и голод (*MIsery* и FAmine” [6].

Оставшаяся часть мотива затем перемещается по часовой стрелке по квинтовому кругу, делая пропуск только два раза, в самом конце, через промежуточные тоны:

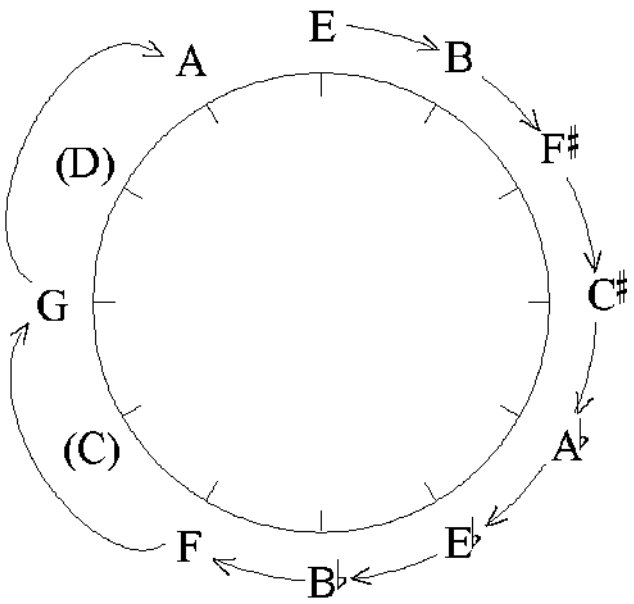


Рисунок 2: Основа центрального мотива в квинтовом круге.

За этим вступительным пассажем о всеобщей гармонии *как таковой* следуют два фрагмента, которые можно считать оправданием названия *musica instrumentalis.* Один из них — марш, то есть жанр, который можно рассматривать как самый простой и грубый аккомпанемент телесному движению. В будущей опере Хиндемит использует этот отрывок для сцены в начале второго акта, в которой циничный студент-недоучка и агент-осведомитель без всякого сочувствия или уважения гонит обитателей трущоб с места, на котором его начальник, преуспевающий генерал граф Валленштейн, намеревается построить грандиозный дворец. В третьем разделе части тоже звучит довольно простенькая музыка; в дальнейшем она

войдёт в рефрен и первый эпизод в Рондо. В сцене суда III акта, где речь идёт о матери Кеплера и её эксцентричном поведении, эта музыка сопровождает чтение смехотворных обвинений в колдовстве.

Поразительно во всём этом то, что Хиндемит в своей опере использовал все три раздела этих первых симфонических частей для сцен, в которых Кеплер отсутствует, как непосредственно на сцене, так и в качестве лейтмотива. Если даже автор симфонии, написанной для Захера, всё ещё верил, что музыка под заголовком *musica instrumentalis* в конечном счёте послужит музыкой для “неблагоприятных внешних обстоятельств, которые препятствуют действиям главного героя”, то позже он пересмотрел это. В конечном счёте, музыка двух разделов первой части симфонии, вошедшая в оперу, говорит об отчаянии, которое испытывают наиболее уязвимые люди среди современников Кеплера: те, кто слишком беден, чтобы иметь хороший дом, и те, чьи мысли и убеждения достаточно отличаются от большинства, чтобы угрожать их прочному положению в обществе и ставить этих людей под угрозу преднамеренного обвинения. Повторим: в течение своей жизни Кеплер лично испытал, что значит остаться без работы, следовательно, в нищете. Как лютеранин, который верил, что во время Евхаристии Христос присутствовал в духе, он также был наказан за ересь. Все эти проблемы упомянуты и в опере. В этом более широком и опосредованно символическом смысле музыка части *musica instrumentalis* действительно отсылает к ситуациям, к героям, ищущих гармонию мира, страдающих от “неблагоприятных обстоятельств”.

III

Музыка, звучащая во второй части, спустя годы превратится в центральную (в духовном смысле) сцену второго акта оперы. 58 тактов в очень медленном темпе предвосхищают сцену, в которой Кеплер, обращаясь к Сюзанне, молодой женщине, которая станет его второй женой, выражает свою благодарность за её доверие. В первом фрагменте доминирует

насыщенная кантилена, парящая над гомофонным струнным аккомпанементом в пунктирном ритме, который звучит в чередующемся размере 4/4 и 3/4. Запоминающийся главный мотив кантилены впервые звучит в унисоне четырёх деревянных духовых. Во втором акте оперы Хиндемит добавит вокальную линию, в которой Кеплер выражает свою веру в новое исследование глубочайшего порядка и магии законов, проявляющихся в музыке, геометрии, строении растений и животных, движении звёзд, в сущности, движении, отношениях — во всём сущем. Что также включает в себя место, мысль, поступок и судьбу людей; из чего следует научиться выводить божественный указ, магическое Слово, сказанное в начале Творцом, которое породило мир и сохраняет его в свете. Не следует ли мне призвать мыслителей, художников, правителей этой земли соотнести свою работу с этим Словом, чтобы через них человечество осознало гармонию мира [7].

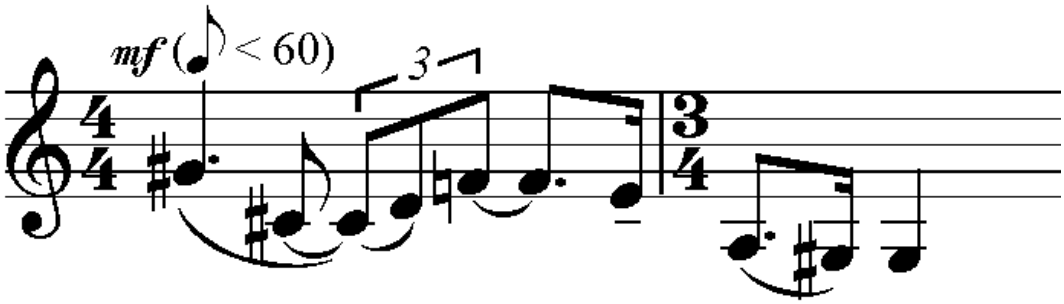


Рисунок 3: Вторая часть Симфонии и второй акт оперы: мотив *кредо* Кеплера.

Последующий сегмент сохраняет медленный темп, мелодическое преобладание деревянных духовых над рассеянными гомофонными высказываниями струнных и нерегулярном чередовании размеров 4/4 и 3/4. Начальный мотив и кантилена, которую он порождает, хотя и различны в своих деталях, появляются как своего рода ответ на лейтмотив кредо Кеплера. Его главное отличие заключается в полифоническом сопряжении —

и взаимодействии — с соло гобоя. Он хорошо подходит для лейтмотива, поскольку сочетает “отклик” в горизонтальном измерении с взаимосвязью в вертикальной плоскости. Позже Хиндемит выделит ведущий голос и Сюзанну, позволив ей начать с собственного кредо. “Кредо” Кеплера, как я уже показала, Хиндемит заканчивает выражением его ответственности перед Истиной: “Не следует ли мне призвать мыслителей, художников, правителей этой земли соотнести свою работу с этим Словом, чтобы через них человечество осознало гармонию мира?” Молодая женщина уравновешивает профессиональную этику Кеплера своей идеей всеобщей гармонии, выраженной в этике заботы: “Не должны ли мы сами также суметь, используя лучшее, что есть в нас, быть ближе к нашим ближним, понимать их, утолять их печали, прощать, уничтожать вражду, распространять любовь?”

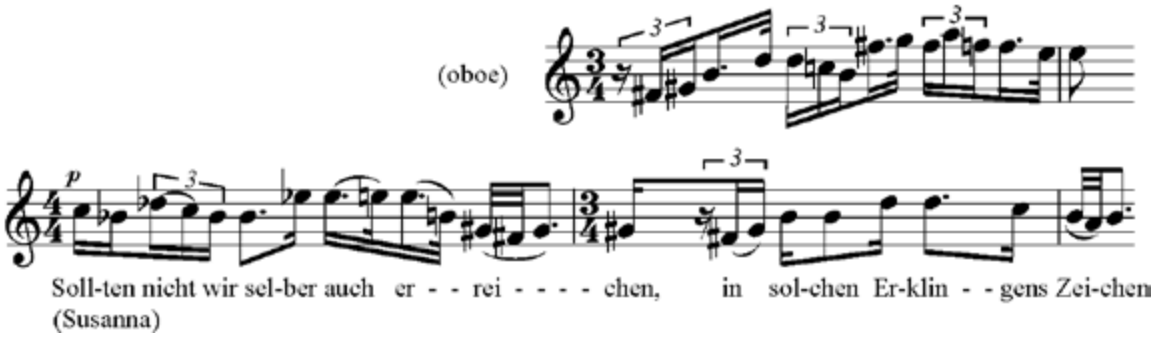


Рисунок 4: Интерпретация Сюзанной гармонии как вдумчивой взаимосвязи.

Музыкальный мотив, выражающий этот аспект “гармонии в мире”, является контрапунктическим: он состоит из двух мелодических линий, которые движутся независимо друг от друга (как два индивидуума), но при этом постоянно соотносятся и поддерживают гармонию между собой. Это тот вид музыкальной символики, который некоторые слушатели Базельского концерта могли бы уже заметить во второй части симфонии; оперная сцена, в

которой вновь появляется мотив и его развитие, служит только подтверждением этого аспекта.

Далее в симфонии идёт третий отрезок в стиле печального танца в томном размере 3/4. Солирующая скрипка в высоком регистре играет нежное эхо лейтмотива кредо Кеплера (кантилены), сопровождаемое фразами солирующих струнных и ритмизирующими ударными — литаврами, глокеншпилем, малыми цимбалами и треугольником.

Какое сообщение о Кеплере и его поисках всеобщей гармонии могла бы эта музыка донести до слушателей симфонии? (Возможно: Вселенная движется, создавая возвышенную гармонию; она организована в сложных ритмах, которые звучат одновременно, перекликаются между собой и мерцают различными тональными цветами.) В опере же Хиндемит наложит здесь вокальную линию, в которой молодая невеста высказывает несколько неожиданную (и, может быть, даже немного ироничную?) точку зрения на её брак с величайшим исследователем вселенской универсальной гармонии:

“Я шагнула в Эдем чисел, вычислений, пропорций, где вместо змей живут формулы, а яблоки — это просто безвредные сферы. Никакой пылающий меч не прогонит нас; я буду счастлива остаться с Адамом в его мудрости и спокойствии.

Благословенна я, благословенна я”.

IV

Третья часть симфонии, музыкальное воплощение *musica mundana*, или космической гармонии, наиболее полно войдёт в будущую оперу: она лежит в основе второй половины V акта. Хиндемит просто добавил вокальные линии к оркестровой фактуре и интерполировал несколько речитативных вставок. В либретто Хиндемит старался максимально приблизиться к оперному представлению космической гармонии — насколько это возможно с учётом собственных законов сцены. Музыка лежит в основе небесного

апофеоза: после смерти Кеплера восемь главных *персонажей* оперы предстают в виде восьми светящихся аллегорий, собирающихся в звёздном небе для экстатического восхваления истинной гармонии.

Для этого предельного проявления высшей гармонии Хиндемит сочиняет две пары полифонических фрагментов в жанре фуги и пассакалии. Различие между этими двумя полифоническими формами не должно нас здесь касаться. Вкратце: в фуге тема проходит через все или большинство участвующих голосов, через различные ключи и часто принимает различные формы; в пассакалии тема остаётся в той же самой тональности и форме всюду. Для нашей символической интерпретации важно то, что обе музыкальные формы представляют собой сложные структуры, в которых все участники следуют своим индивидуальным путём, всегда оставаясь в согласии со всеми остальными, и что каждый раздел этих форм основан на одной и той же идее, иными словами, на одной и той же *теме.* Итак, здесь Хиндемит сочиняет фугу, пассакалию, гибрид и вторую пассакалию — каждая форма основана на единой сущности, пронизывающей всё целое. Пары разделяются каденцией, которую начинает флейта и подхватывает фагот.

На всех уровнях этой части Хиндемит применяет числовую игру, основанную на комбинациях чисел 5 и 9. Сразу же становится очевидным замысел космического преображения в 5 фрагментах (фуга, пассакалия 1, каденция, гибрид и пассакалия 2); позже я укажу на другие примеры пятичленности. Применяя “структурный символизм”, Хиндемит здесь намекает на тот факт, что, подобно людям во многих других древних цивилизациях, пифагорейцы воспринимали число 5 как наделённое магической силой. Как известно, пятиконечные фигуры рассматриваются отдельно от других элементов геометрии плоскости. В большинстве традиций они считаются мистическими. Пентаграмма, в частности, также считалась магической: это самая простая форма звезды, которую можно нарисовать одной линией (по этой причине её иногда называют бесконечным

узлом) и без каких-либо других точек соприкосновения с окружностью, кроме пяти углов. Пентаграммы были найдены на черепках в Уре, датированных примерно 3500 годом до н. э. В более поздние периоды месопотамского искусства пентаграммы появляются в царских надписях, символизируя императорскую власть. Евреи связывали число 5 и символы, основанные на нём, с Истиной и пятью книгами Пятикнижия; христиане позже связали их с пятью ранами Христа; мусульмане знают пять столпов веры и пять ежедневных молитв. В том же духе пифагорейцы рассматривали пентаграмму как символ совершенства; Кеплер подхватывает эту мысль, и то же самое делает Хиндемит в своей музыке об идеях Кеплера. Ближе к концу эссе я укажу на то, как остроумно Хиндемит использовал пятичленность в своём музыкальном представлении универсальной гармонии.

Между тем, количество проведений темы в четырёх полифонических формах играет с цифрами 9 и 3. Как известно, цифра 9 не является одним из распространённых числовых символов в традиции западного искусства; это открывает её для новых ассоциаций. 9 можно понять как число, родственное 3. Например, 9 — это степень 3 (3 x 3 = 9), или два этих числа складываются в числовую эмблему завершения (3 + 9 = 12). В пифагорейской теории музыки 9 обозначает совершенный тон, поскольку он единственный из трёх целотонных интервалов возникает из серии обертонов, которые считаются полностью “созвучными”. В своей симфонии (а потом и в опере — во фрагменте “космического преображения”) Хиндемит, кажется, играет со всеми этими ассоциациями, подчёркивая их в повторяющихся соединениях 9 с 3 и изображая их ненадежную стабильность посредством заметных отклонений.

Все четыре полифонические структуры взаимосвязаны с помощью общих мотивов. Вот первые два:

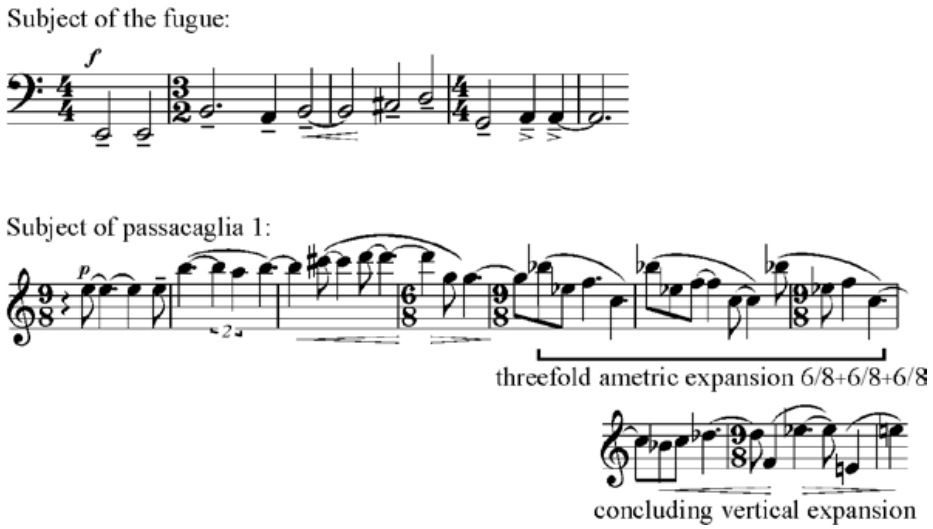


Рисунок 5: темы *космической* фуги и первой пассакалии.

Фуга состоит из девяти проведений темы; они проходят в различных ключах, но начинаются, достигают кульминации и заканчиваются на звуке е. Тема первой пассакалии представляет собой ритмически сложный и значительно расширенный вариант того же мелодического контура, оставаясь надёжно пришвартованной к центральному тону пифагорейских мыслителей — е. В фуге, начинающей собой третью часть симфонии, тема проходит девять раз, причём три из девяти проведений — стреттные (когда тема вступает с небольшим опозданием в нескольких голосах). В ходе первой пассакалии тема звучит десять раз. Несколько признаков в музыке обращают внимание слушателей на то, что здесь что-то любопытно, что нечётная “лишняя” запись нарушает лежащее в основе регулярное число девять. Девять проведений темы у различных инструментов даны в постепенном крещендо от ***p*** до ***ff***. Однако довольно скоро размеренное наращивание динамики прерывается фразой трубы. В симфонии громкость всё ещё приглушена; в будущей опере дополнительное утверждение подчёркивает драматическое событие, которое даёт возможное объяснение его возникновения. Проведение темы у трубы не связано с космическими аллегориями. Вместо этого оно резонирует с небесной безмятежностью из

охваченной насилием земли, где четыре офицера готовятся убить генерала Валленштейна вскоре после смерти Кеплера. Ко времени совершения этого преступления космические олицетворения уже давно отвернулись от ошибочных путей человеческого мира. Точно так же, как это убийство прерывает зарождающийся небесный покой, так и лишнее десятое проведение темы нарушает совершенное число девять (число проведений темы в пассакалии с их нарастающей интенсивностью).

Темы фуги и пассакалии, своей формой очень напоминающие два связанных контура, показаны выше. Они лежат в основе гибрида и второй пассакалии. В первом случае тема ритмически значительно упрощается; во втором она возвращается к первоначальному ритму. Относительно короткий полифонический эпизод ограничен тремя проведениями темы, два из которых одноголосные, а третье стреттное. Вторая пассакалия включает в себя девять проведений, в результате чего общее число связанных с темой проведений в этом фрагменте части достигает цифры завершения — 12.

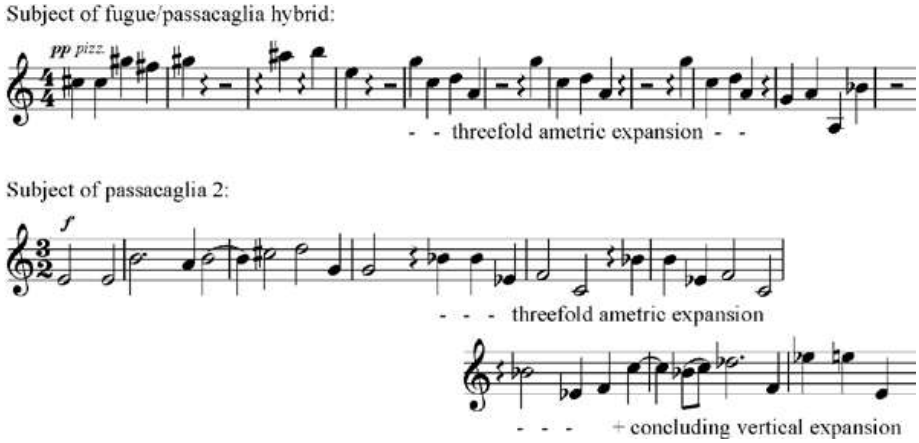


Рисунок 6: темы гибрида и второй пассакалии в *космической* фуге.

V

В будущей опере Хиндемит выводит четыре полифонические формы, которые я только что показала, из пятой. Это более раннее, так сказать, “исходное” утверждение космической гармонии возникает в неожиданном месте: оно образует центральный эпизод в “Лунном рондо”, одном из двух музыкальных переводов Хиндемита раннего рассказа Кеплера под названием “Лунный сон”. История создания этой сцены заслуживает того, чтобы её рассказать, поскольку она знаменует собой разочарование в стремлении к гармонии и эстетике в композиции (а также в жизни её исторического героя). Третий акт оперы Хиндемита целиком основан на творческом воображении Кеплера, в котором сочетаются страсть учёного к астрономии, портрет его капризной матери и интерес самого композитора к идеальным фигурам и телам.

Покинутая мужем, который ушёл искать приключения этой бренной жизни, мать Кеплера в реальности была суровой и надменной. Она выжила благодаря особому дару: своим глубоким знаниям о целебном действии растений и трав, передаваемым из поколения в поколение мудрыми женщинами в её семье. Но её грубое поведение спровоцировало соседей, которые, в конце концов, воспользовались её неординарными целительскими способностями как предлогом для того, чтобы устранить её, объявив ведьмой. После многих лет письменных обвинений и оправданий (последнее из-под пера её сына Иоганна) она была арестована в 1620 году и, если бы не распоряжение Кеплера, полученное от Верховного Суда, почти наверняка была бы казнена.

Помимо сыновней преданности, у Кеплера были веские причины сделать всё, что в его силах, чтобы помочь матери, поскольку он, возможно, невольно способствовал её бедственному положению. Будучи студентом в Тюбингене, Кеплер написал вымышленную историю о путешествии на Луну [8]. Благодаря увлечению астрономией и метеорологией, необычайному таланту к пространственному воображению и живому поэтическому уму

Кеплера его *Somnium* очень подробно описывает не только географию и климат Луны, но и условия жизни лунных жителей, а также внешний вид звёздного неба с их точки зрения. Это эссе, которое Кеплер, следуя давней традиции, сформулировал как сон, стало новаторским предшественником научной фантастики [9]. Хотя оно было напечатано только посмертно, предполагается, что оно распространялось примерно с 1608 года в нескольких рукописных экземплярах.

В более поздней редакции Кеплер дополнил свой рассказ-путешествие историей об исландской травнице и её сыне, начинающем учёном, который покидает дом, чтобы учиться на астронома. Вернувшись с занятий, молодой учёный убеждает свою мать раскрыть источник её необычных знаний и узнаёт, что она уже давно получает указания от демона.

Именно этот демон, теперь целенаправленно вызванный матерью и сыном вместе, описывает затем путешествие на Луну, которое было предметом первоначального текста Кеплера. Лишь много позже Кеплер понял, к каким выводам может привести эта история в эпоху расцвета судебных процессов над ведьмами, особенно после того, как он наделил мать вымышленного астронома и предполагаемую ведьму капризным характером и грубыми манерами, которые всех как раз и раздражали в его матери.

В третьем акте *“Гармонии мира”* Хиндемит объединяет две сцены, которые должны быть прочитаны как творческая экстраполяция двух компонентов, содержащихся в эссе Кеплера “Лунный сон”: интерес к Луне, а также к изменению перспективы, которое повлечёт за собой путешествие к ней, и отношения между своевольной травницей (которая может быть или не быть ведьмой) и её сыном-астрономом. Обе сцены имеют форму рондо. Если мы продолжим читать музыкальные формы символически, то легко увидим, как в обоих случаях мысли разных людей кружатся и кружатся, вращаясь в первом случае вокруг Луны как небесного тела, а во втором — вокруг всего того, что может быть связано с безумием и общением с демоническими силами.

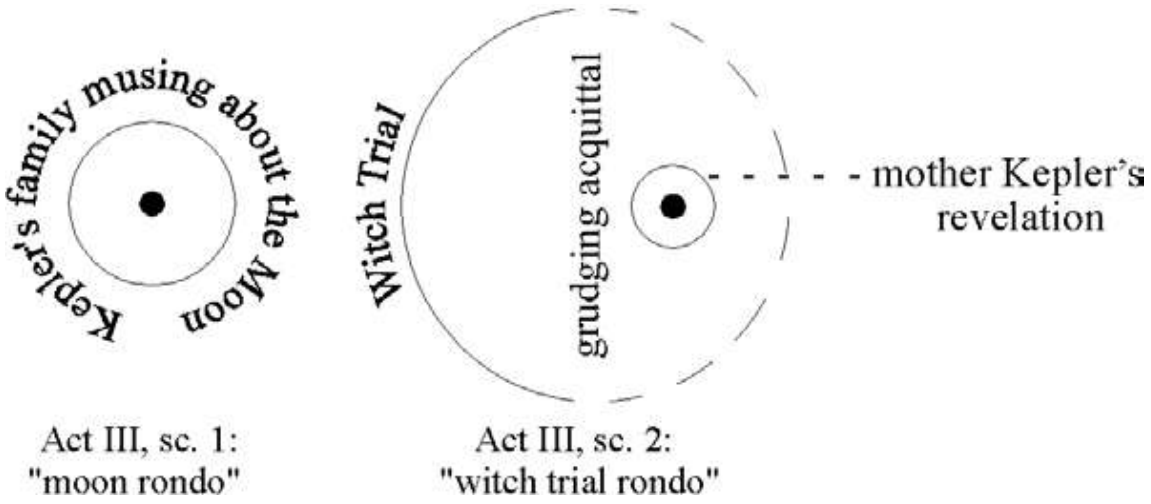


Рисунок 7: контекст “источника” четырёх представлений о космической гармонии.

Интересно, что каждая сцена демонстрирует одно очень необычное отклонение от традиционной формы рондо. Я сосредоточусь на первом, поскольку оно содержит “источник” представлений космических аллегорий о вселенской гармонии.

Так в чём же заключается многообразное значение Луны, исследованное в первом рондо? Для наивных душ, таких как маленькая дочь Кеплера, Луна — это любящий, хотя и непостижимый друг человечества, населённый “маленькими лунными человечками”, чьё одиночество достойно сожаления; для суеверных людей, таких как мать Кеплера, Луна — это соучастник и посредник во всевозможных сомнительных поступках; для добросовестных людей, таких как жена Кеплера Сюзанна, лунный свет определяет время размышлений и самоанализа, отделённое от обычного мира.

Для такого учёного, как Кеплер, Луна — это объект исследования, возможно, средство к более глубокому пониманию вечных законов космоса. Удивительное пятое измерение добавляет хор “голосов с Луны”, которые

описывают её как самодостаточное небесное тело. Они утверждают, что Луне присуще отсутствие эмоций (будь то сострадание или мстительность), и развенчивают все мифы, которые люди придумали относительно предполагаемого лунного вмешательства в человеческие усилия и судьбы. Многочисленные стороны, с которых здесь видна Луна, служат своего рода противоядием от суеверий, господствующих в последующей сцене суда.

Лунное Рондо скреплено рефреном, в котором сопоставляется стилизованная детская песенка, обращённая к “маленькому человеку на Луне”, с хоровыми высказываниями лунных голосов о “мире без милосердия, безвоздушном, безоблачном, без дождя”.

Эпизод в лунном Рондо, содержащем “источник” репрезентации всеобщей гармонии, весьма необычен по своему эмоциональному импульсу, структурным особенностям и вербальному содержанию: в жанровом и драматургическом отношении это гимн. Этот гимн, который поётся серьёзным учёным Кеплером, который в настоящее время окружён тремя поколениями женщин с очень разными, но в основном метафорическими интерпретациями Луны, является самым странным. Рондо, как известно, возникло как деревенский танец. Рефрены рондо, как правило, достаточно просты по мелодии, ритму и структуре, чтобы быть запоминающимися для толпы нетренированных танцоров, которых просят прыгать по кругу. Эпизоды, включающие показательные танцы избранных пар, могут быть более амбициозными во всех отношениях, но их всё равно нужно танцевать. Гимн, вставленный в Рондо, так же уместен, как и религиозная проповедь, произнесённая в разгар весёлой вечеринки в саду.

Гимн Кеплера основан на повторяющейся теме, которую узнают те из вас, кто читает музыку. Её двенадцать проведений — по шесть в двух аналогичных половинах — звучат в нижнем регистре под почти гомофонной текстурой, как это обычно бывает в пассакалии. В то же время, и это нетипично для пассакалии, проведения темы блуждают по разным тональностям, напоминая проведения темы в фуге, и каждое сопровождается

настоящим контрапунктом, ещё одной характерной чертой фуг. (Итак, это ещё один гибрид фуги и пассакалии.) Размер в теме регулярно чередуется между 2/2 и 3/2, как будто Хиндемит хотел напомнить слушателям как о магическом числе пять, так и о том, что именно поиск Кеплером простых пропорций вдохновил его на озарения. В первой половине гимна Кеплер, делая вид, что отвечает своей маленькой дочери, которая беспокоится о том, что происходит с горами на Луне, когда она прибывает и убывает, подчёркивает важность “формулы”.

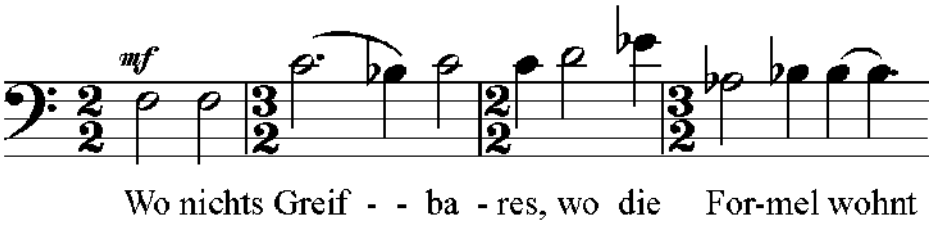


Рисунок 8: сюжет гимна, который служит эпизодом в лунном Рондо.

Сразу же после этого Хиндемит предлагает ему добавить краткие определения его второго и третьего планетарных законов (“где равные площади вписываются в эллиптические орбиты в одинаково долгое время” и “где третий великий закон управляет: вращение двух небесных тел в квадрате и Кубе пропорции, явленной через Божью мудрость”) [10]. Всё это время мелодия гимна звучит у различных басовых инструментов.

Кода

Как показывает сравнение этой мелодии с четырьмя темами, рассмотренными выше, все они тесно связаны между собой. В музыкальной терминологии: четыре последние формы развиваются из более ранней.

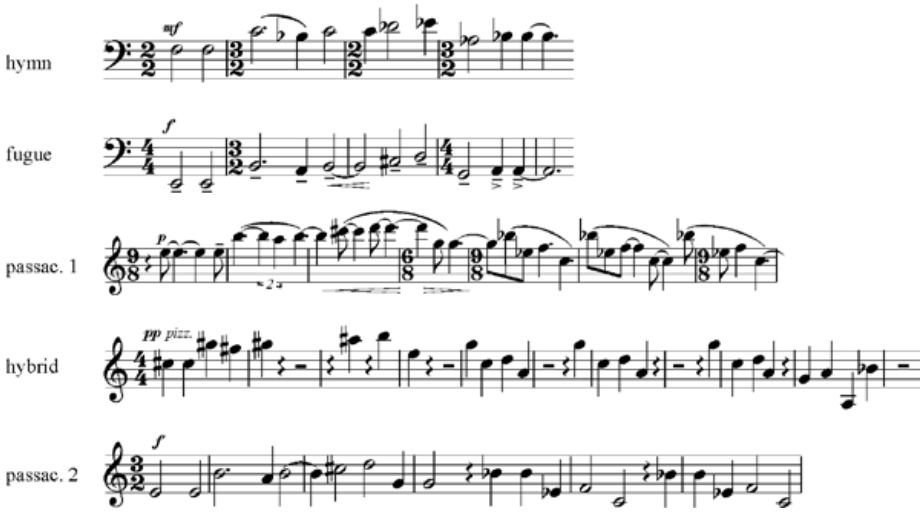


Рисунок 9: пять тем, говорящих о космической гармонии.

В опере это имеет смысл. В симфонии, однако, это приводит нас обратно, к моему первоначальному вопросу. Так как музыки, которая в конечном счёте появится в III акте, пока не существует. Пока она образует часть симфонии — идеалистический “источник” четырёх космических тем, и официально материализуется только через пять лет после премьеры симфонии.

Как и подобает ироничному переводу Хиндемитом астрономических отношений в музыкальные, в конечном счёте пять полифонических форм, развившихся из одной и той же тематической субстанции, мыслятся в совершенном созвучии также и в отношении измерения, которое никакое человеческое чувство не может сознательно установить. Идеальные длительности пяти отрезков, рассчитанные по темповым указаниям композитора, “гармонируют” именно в этом смысле: они соотносятся друг с другом в простых соотношениях, соответствующих музыкальным созвучиям:

гимн: фуга: пассакалия: гибрид: пассакалия = 5 : 8 : 9 : 3 : 9.

Если Кеплер мог утверждать, что он “слышит” относительные угловые скорости планетарных орбит как интервалы, то, конечно, мы можем точно так же утверждать, что мы “слышим” гармонию в длительностях музыкальных сегментов. Со ссылкой на фундаментальную Е пифагорейской музыкальной философии, а также симфонию и оперу Хиндемита о жизни и мышлении Иоганна Кеплера, восхваление космического порядка в *“Гармонии мира”* затем звучит в этой эстетически приятной, простой и гармонической мелодии.

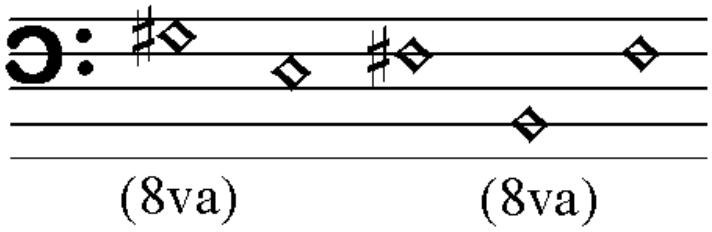


Рисунок 10: “созвучие” в продолжении пяти пассажей, построенных на темах космической гармонии.

Примечания

1. Я благодарна институту Хиндемита во Франкфурте за предоставленную мне возможность изучить обширные записи композитора, которые отражают круг его чтения и подготовительные размышления об опере. Эти заметки свидетельствуют о впечатляющей широте его историографических исследований, а также о его большом интересе к пониманию научных и религиозных проблем Кеплера. Одна из трёх записных книжек, целиком предназначенных для исследования этой оперы, содержит в своих семи разделах биографические очерки членов семьи Кеплера, портреты других значимых в жизни Кеплера лиц, наброски различных сцен и отрывков из текстов, заметки об условиях жизни, частоте заболеваний и смертей, научные дискуссии, религиозные споры и

политические события того времени, записки, документирующие исследования Хиндемита по вопросам, важным для профессиональной жизни Кеплера, а также список литературы из более чем 60 названий.

2. Зиглинда Брюн. *Музыкальный порядок мира: Кеплер, Гессе, Хиндемит.* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2005).

3. Paul Hindemith. *The Craft of Musical Composition*, Vol. I. *Theory*. Перев. Arthur Mendel (New York: Associated Music Publishers, 1945), pp. 12–13.

4. *Programmheft zur Uraufführung* (Munich: Prinzregententheater, 1957), pp. 37–38.

5. Надо признать, что Хиндемит не цитирует гамму, на которой древняя Греция основывала свою музыкальную теорию в её нейтральной форме, то есть нисходящей, медленной и безмятежной. Пылкий всплеск вверх, который он создаёт вместо этого, продиктован необходимостью драматического эффекта.

6. Kepler. *The Harmony of the World*, translated into English with an introduction and notes by E. J. Aiton, A. M. Duncan, J. V. Field (Philadelphia, PA: American Philosophical Society, 0.997), p. 440. Оригинал на латыни гласит: *"Tellus canit MI FA MI ut vel ex syllaba conjicias, in hoc nostro domicilio MIseriam et FAmen obtinere”*. Кеплер, пишущий на латыни, использует *фиксированный звук ДО*, всё ещё распространённый сегодня в романоязычных странах.

7. Paul Hindemith, *Die Harmonie der Welt: Textbuch* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1957), p. 35, and score, Act II, cue [15].

8. В конце концов, она была опубликована под названием *Somnium seu opus posthumum de astronomia Lunari.* Перевод на английский язык см.: Edward Rosen, *Kepler’s “Somnium”: The Dream, or Posthumous Work on Lunar Astronomy* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1967).

9. Mechthild Lemcke, *Johannes Kepler* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1995), p. 96.

10. Я нахожу поэтический перевод композитором этих простых астрономических определений весьма замечательным. Вот один из возможных английских переводов трёх планетарных законов и их адаптация для оперной сцены:

(1) Исторический Кеплер: “Орбита каждой планеты представляет собой эллипс с Солнцем в фокусе.” / Кеплер Хиндемита: “Was ich als Regel erfuhr alles Schwingens in himmlischen Weiten: der Sternläufe elliptische Natur”.

(2) Исторический Кеплер: “Линия, соединяющая планету и Солнце, проходит через равные промежутки времени.” / Кеплер Хиндемита: “Wo den elliptischen Bahnzügen in gleichlangen Zeiten gleich große Flächen sich einfügen”.

(3) Исторический Кеплер: “Квадрат орбитального периода планеты прямо пропорционален кубу полуоси её орбиты”. / Кеплер Хиндемита: “Zweier Himmelskörper Revolution in die Quadrat - und Kubusproportion durch Gottes Weisheit gebracht.”

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Как известно, теория Мировой гармонии или *гармонии мира* зародилась в глубокой древности. Пифагорейцы были первыми учёными, разработавшими одну из первых древнегреческих философских концепций. Связав музыку с Космосом и числом, а также открыв зависимость высоты музыкального звука от длины струны, пифагорейцы в своей астрономической интерпретации музыки утверждали, что космос — не только светящееся, зрительно «осязаемое», но и звучащее, слышимое «тело» — это «музыка сфер» или «гармония сфер».

Космическая музыка, согласно пифагорейцам, проецируется и на человеческую деятельность. Аристотель в свою очередь, опираясь на концепцию пифагорейцев, писал: «...Наивысший небесный круг, несущий на себе звёзды и вращающийся более быстро, движется, издавая высокий и резкий звук; с самым низким звуком движется этот вот лунный и низший круг; ведь Земля, девятая по счёту, всегда находится в одном и том же месте, держась посреди мира. Но восемь путей, два из которых обладают одинаковой силой, издают семь звуков, разделённых промежутками, каковое число, можно сказать, есть узел всех вещей. Воспроизведя это на струнах и посредством пения, учёные люди открыли себе путь для возвращения в это место (т. е. на небо) — подобно другим людям, которые, благодаря своему выдающемуся дарованию, в земной жизни посвятили себя наукам, внушённым богами» [5, *78*].

Философия Боэция — особая область знания, которая относится не столько к музыке, сколько к философии. Хиндемит опирался на его философские изыскания, применив его Доктрину о музыке в своей симфонии «Гармония мира». Г. Майоров цитирует в своей книге высказывания самого Боэция: «...Все добродетели тяготеют к середине. Ведь всякая добродетель находится в прекрасной середине между двумя крайностями, и поэтому всё,

что превышает подобающую [меру] или не достигает её, отклоняется от добродетели. Ибо добродетель придерживается середины» [84, *342*].

Особенно значимым для преемственности, поддержки и дальнейшего развития этой идеи было имя выдающегося немецкого математика, физика, астронома и философа Иоганна Кеплера (1571–1630), создавшего знаменитый трактат «Гармония мира» из пяти книг. Этим трудом интересовался Хиндемит.

В трактате «Гармония мира» Кеплер развивает идею гармонии как универсального мирового закона. Этому закону подчиняется все — и музыка, и звёзды, и движение планет, и человеческое познание. Что же касается собственно гармонии, то Кеплер даёт следующую её интерпретацию: «Каждая планета имеет свой “голос” и свой интервал движения, и, соответственно, — звучание. Немецкий учёный проводит аналогии между свойствами голосов и “поведением” планет. Так бас может совершать гармонические скачки вплоть до октавы и даже квинты через октаву. Нечто подобное происходит с Сатурном и Юпитером. Земля и Венера имеют самые узкие интервалы движений — около полутона. Песнь Земли Кеплер слышит, как мелодию полутонов: “ми”— “фа”— “ми”, что соответствует латинским славам: “miseria — fames — miseria” — “нищета — голод — нищета»”» [52, *184–185*]. Так начнётся симфония «Гармония мира» П. Хиндемита.

Трактат «Гармония мира» был закончен в 1618 г. В нём Кеплер предстаёт как мыслитель, ищущий ключ к строению Вселенной, а также принципа, позволяющего единым взглядом охватить всю Солнечную систему.

В результате всего изложенного следует сказать, что учения Пифагора, Боэция и Кеплера повлияли на философское осмысление взаимосвязи *гармонии мира* и музыки П. Хиндемитом.

Гармония мира нашла своё отражение не только в творчестве П. Хиндемита, но и у других композиторов, а также писателей и поэтов. Например, эту идею воспел И. Гёте в Прологе к «Фаусту», У. Шекспир —

«Венецианский купец», Блок — в стихотворении «Ищу спасенья», Есенин — в стихотворении «Звёзды». Композиторами идея *Гармонии мира* была затронута в «Музыке сфер» для неосуществлённой оперы «Земля и небо» Н. Римского-Корсакова, в Вальсе Й. Штрауса «Музыка сфер», электронной композиции минималиста Грега Фокса «Песня сфер», в Альбоме «Музыка сфер» британского композитора Майкла Олдфилда и других.