

Автор статьи – Людмила Корчинская – соискатель ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Ирина Самойловна Стогний – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Людмила Корчинская

***ТРАКТОВКА АНСАМБЛЯ
В КАМЕРНЫХ СОНАТАХ П. ХИНДЕМИТА***

Пауль Хиндемит начал свой путь в качестве композитора именно с камерной музыки. Он - автор большого числа камерных сочинений. Композитором написаны: 21 соната для солирующего инструмента с фортепиано, три струнных трио, шесть струнных квартетов, два квинтета (духовой и для струнных с кларнетом), септет для духовых [1, 364], октет для духовых и струнных, трио для кларнета, валторны и фортепиано, духовой квинтет с фортепиано и другие.

Хиндемит виртуозно владел разными инструментами (скрипкой, альтом и фортепиано), а также вел активную концертную деятельность в качестве одного из участников собственного Амар-квартета¹, где он исполнял партию альты, что объясняет постоянное обращение композитора к камерным жанрам. Как пишет Л. Раабен: «...камерные жанры таили в себе

¹ Хиндемиту предложили исполнять в Донауэшингене свои произведения собственными силами. Так был создан квартет Амара-Хиндемита. Первым скрипачом этого квартета стал концертмейстер оркестра Берлинской филармонии Лико Амар, партию второй скрипки играл Вальтер Каспар, альты – Пауль Хиндемит, виолончели — голландский виолончелист Мориц Франк, до этого — участник ребнеровского квартета. Виолончельные партии в квартете Амара играл также и младший брат П. Хиндемита, Рудольф, выдающийся музыкант, член основанного в 1921 году «Мюнхенского трио».

огромные возможности экспериментирования...» [5, 5]. Хиндемит постоянно экспериментировал над сочетаниями разных тембров.

Камерные сонаты написаны для каждого инструмента симфонического оркестра. Это сонаты для скрипки, альты, виолончели с фортепиано; также есть сонаты для более специфических инструментов (тубы, альт-саксофона, английского рожка, виолы д'амур и других) с фортепиано.

Говоря о трактовке камерного ансамбля, затронем два вопроса:

1. о взаимодействии инструментов на основе их тембровой трактовки;
2. о симметрии, которая относится ко многим сторонам творчества Хиндемита, в том числе и к функции инструментов в камерном ансамбле.

В камерных сонатах Хиндемита каждый инструмент имеет свое амплуа, свой круг образов, жанровых приоритетов, индивидуальную стилистику. Так, например, струнные инструменты часто используются в музыке лирического или философского характера, исповеди, (как в сонате для альты и фортепиано № 4 (1919 г.), где первая часть напоминает своеобразную лирическую исповедь).

В камерных сонатах с участием духовых инструментов чаще присутствует жанровость, танцевальность, юмор, но и им не чужда философская мысль и лирическая образность. Ярким примером может служить Соната для гобоя и фортепиано (1938 г.) и Соната для английского рожка и фортепиано (1941 г.). В них ярко проявился жизнерадостный и непринужденный характер. В сонатах для фагота и фортепиано (1938 г.), а также для кларнета и фортепиано (1939 г.) юмор сочетается с внутренней сосредоточенностью. Сонате для тромбона и фортепиано (1941 г.) присущ пафос, который часто сменяется юмором, а скерцозная Соната для трубы и фортепиано (1939 г.) заканчивается траурным звучанием, Хиндемит использует хорал «Alle Menschen müssen sterben» [4, 272].

Фортепиано проявляет себя в разных амплуа, спектр его выразительности: от ударного инструмента до мелодичного, близкого к трактовке струнных, часто за счет штрихов (приемы на рояле, свойственные струнным инструментам (*detache*), как, например, в первой части Сонаты для виолончели и фортепиано № 3 (1919 г.).

Что касается взаимодействия участников ансамбля, то в камерных сонатах наблюдается большой диапазон: от контрастного диалога, до полной гармонии между ними. Здесь можно говорить о разных мирах двух инструментов, которые то соприкасаются между собой, то сосуществуют параллельно друг другу, при этом оба стремятся к финальной точке, где чаще всего сливаются в единое целое, независимо от предыдущего взаимодействия.

Обратимся к камерным сонатам для струнных инструментов с фортепиано. В них нередко присутствует контрастный диалог между инструментами. Например, в Сонате для виолы д'амур и фортепиано (1922 г.), в третьей части на фоне красивой лирической мелодии виолы д'амур звучит моторный, остигатный рисунок у фортепиано, внося дисгармонию и беспокойство в лирическую тему виолы д'амур.

Пример 1. Соната для виолы д'амур и фортепиано. Часть III, такты 64-66.



В финале Сонаты для виолончели и фортепиано № 3 (1919 г.), во втором разделе Хиндемит делает акцент на фортепиано, которому принадлежит

особо значимая роль в создании непрерывного оstinатного движения, приводящего к вихревому потоку на *fff*. Использована максимально контрастная динамика для достижения мощного эмоционального накала, на фоне которого звучит приглушенная тема у виолончели, не имеющая такого мощного эмоционального накала.

Пример 2. Соната для виолончели и фортепиано № 3. Часть II, такты 216-225.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a treble clef staff (viola) and a bass clef staff (piano). The piano part has dynamics *pp* and *ppp* and the instruction *poco a poco cresc.*. The second system continues the piano part with *ppp* and *poco a poco cresc.*.

Столь же часто оба инструмента передают одно эмоциональное состояние, один образ. В Сонате для альта и фортепиано № 4 (1919 г.), в третьей части, носящей наименование «Фантазия», оба инструмента (альт и фортепиано) звучат мягко, нежно, и искренне. Основная тема Фантазии проводится в партии альта – это теплый и задушевный рассказ солирующего инструмента, в нем ясно выражена лиричность образа. В партии фортепиано – хоральные аккорды, поддерживающие альт.

Пример 3. Соната для альта и фортепиано Часть III, такты 1-5.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a treble clef staff (viola) and a bass clef staff (piano). The viola part has dynamics *p* and *ppp* and the instruction *Ruhig*. The piano part has dynamics *pp* and *ppp* and the instruction *riten.*.

В Сонате для скрипки и фортепиано № 1 (1918 г.), (первая часть) и в Сонате для скрипки и фортепиано (1939 г.), (первая часть), оба инструмента звучат в унисон. Это проявление высшей формы их единства.

В сонате для скрипки и фортепиано № 2 (1918 г.) ярко выраженное драматическое повествование, поручено обоим инструментам сразу.

Пример 4. Соната для скрипки и фортепиано № 2. Часть I, такты 1-3.



Жесткое и агрессивное начало проявляется в Сонате для скрипки и фортепиано (1939 г.).

Пример 5. Соната для скрипки и фортепиано (1939 г.) Часть I, такты 1-4.



Обратимся к духовым инструментам в камерных сонатах Хиндемита. Как упоминалось ранее, сонатам для духовых инструментов присуще изящество, юмор, непринужденность и простота. При этом в них гораздо чаще присутствует контрастный диалог, чем в сонатах для струнных инструментов и фортепиано.

Следует выделить разные типы контрастного диалога:

1. различие в образном состоянии, где применяется интонационное сходство контрастных тем;
2. различие в образном состоянии, где применяются тематические разграничения без тематического сходства;

В сонате для трубы и фортепиано (1939 г.), тематизм в партии трубы и фортепиано контрастен. Труба резко нарушает созерцательную сферу фортепиано.

Пример 6. Соната для трубы и фортепиано (1939 г.). Часть II, такты 1-4.



Далее инструменты будут меняться образными ролями, обмениваться темами и интонациями, сохраняя контраст, но в конечном итоге, все придет к состоянию полного спокойствия и умиротворения. Применительно к данной сонате можно говорить, о том, что диалог инструментов контрастен, хотя тематически они соприкасаются, подчинены одной и той же интонации.

В Сонате для валторны и фортепиано (1939 г.) оба инструмента представляют два мира. Валторна выступает в роли созерцательного, тихого, порой, причудливого начала. Фортепиано же наоборот, представлено разнообразно, красочно и эмоционально выразительно. Совмещение двух разных «миров», которые на протяжении всей части движутся навстречу друг другу, и, в конечном итоге, приходят к единству (фортепиано становится тихим и созерцательным, как и валторна), к той «гармонии мира» [3, 95], к

которой во всем своем творчестве стремился композитор.

Пример 7. Соната для валторны и фортепиано (1939 г.). Часть I, такты 67-69.



Еще одним примером контрастного диалога может служить Соната для тромбона и фортепиано (1941 г.). Во второй части произведения партия тромбона представлена одной темой, которая прозвучит четыре раза, передавая состояние неизбежности, неотвратимости.

Пример 8. Соната для тромбона и фортепиано. Часть II, такты 19-25.



Фортепиано, напротив, демонстрирует различные образы. Здесь можно говорить о «фантастическом» мире. Каждый фортепианный эпизод рисует нам новый образ, лирический, скерцозный или драматический.

Пример 9. Соната для тромбона и фортепиано. Часть II, такты 7-12.



Пример 10. Соната для тромбона и фортепиано. Часть II, такты 76-80.



Данная часть может служить примером не только контрастного диалога инструментов, но и того как Хиндемит различными средствами ансамбля создает форму. В этой части – форма рондо. В данном случае тромбон выполняет функцию рефрена, а фортепиано – эпизодов.

В Сонате для альт-саксофона (или альтовой валторны) и фортепиано (1943 г.) композитор вновь воплощает идею противостояния двух миров. Фортепиано выступает в роли разрушительной силы.

Пример 11. Соната для альт-саксофона и фортепиано. Часть IV, такты 1-9.



Альт-саксофон напротив, олицетворяет умиротворение и покой. Он смягчает весь напор фортепиано, приведя развитие сонаты к апофеозу, к победе светлого начала.

Пример 12. Соната для альт-саксофона и фортепиано. Часть IV, такты 89-92.



В этой сонате можно говорить о том, что тематически инструменты не соприкасаются. Каждому инструменту поручена своя тема, которая, в конечном счете, приведет участника ансамбля к образному и тематическому единству, возможно к «гармонии мира». Так как эта соната написана в военные годы, ясны мотивы композитора обращения к такому образу.

Обратимся к вопросу симметрии в ансамбле. Видов симметрии, как известно, много. По словам немецкого математика XX века Г. Вейля: «Симметрия является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» [2, 37]. Наиболее известной является зеркальная симметрия, которая ярко проявилась в фортепианном цикле «Ludus tonalis», в ранней опере «Туда и обратно», в трех фортепианных сонатах и в камерном творчестве Хиндемита.

Из анализа камерных сонат видно, что для Хиндемита симметрия не была абстракцией, а являлась коренным свойством его музыки, проявив себя весьма многообразно. Стоит отметить, что многие композиторы обращались к воплощению различного рода симметрий. Ее можно наблюдать в творчестве Дебюсси, Стравинского, и Хиндемита. Последнего интересовали разные формы проявления симметрии, а так же эстетическая и философская стороны вопроса.

Определенное проявление законов симметрии можно видеть в функциональном равновесии инструментов, которое наблюдается в изложении тематического материала (например, тема, звучащая в экспозиции в партии фортепиано, в репризе, как правило, звучит у солирующего инструмента и наоборот). Так, в Сонате для альты и фортепиано № 4 (1919 г.), побочная тема в финале звучит в экспозиции у фортепиано, а в репризе у альты. Здесь следует сказать о том, что Хиндемит сохраняет классические принципы.

Пример 13. Соната для альты и фортепиано. Часть III, такты 52-57.



Пример 14. Соната для альты и фортепиано. Часть III, такты 225-228.



Примером симметрии тематических элементов между инструментами, может служить Соната для валторны и фортепиано (1939 г.).

Поначалу оба элемента темы звучат у фортепиано. В репризе происходит их зеркальная перестановка, к тому же тема поручается уже валторне.

Если же в ансамбле отсутствует перестановка инструментов в разных разделах формы, то Хиндемит обязательно изменяет характер звучания или динамику инструментов. Например, в Сонате для скрипки и фортепиано № 1 (1918 г.) в экспозиции в партии фортепиано динамика *pppp*, а в репризе у фортепиано указано *f*, которое соответствует образному изменению.

В Сонате для флейты и фортепиано (1936 г.), во второй части, наблюдается диалог инструментов с использованием одной интонации. О симметрии позволяет судить даже графика фактурного рисунка.

Пример 15. Соната для флейты и фортепиано (1936 г.). Часть II, такты 24-28.



В первой части этой же сонаты мы видим симметрию мотивов, исполняемых разными инструментами внутри одной темы. Такой прием повышает значимость мотива и способствует образованию внутритематической симметрии, которая возникает в ситуации диалога инструментов. Симметрия проявляется как:

1. два равных голоса одной темы.
2. идея абсолютного равноправия (полного паритета) инструментов.

Симметрия может проявляться не только между участниками ансамбля, но и между голосами фортепианной партии. Например, в третьей части Сонаты для альты и фортепиано № 4 (1919 г.), можно говорить вновь о продолжении классической традиции, когда Хиндемит использует расслоение фортепианной фактуры, как это было у классиков.

Пример 16. Соната для альта и фортепиано № 4 (1919 г.). Часть III, такты 180-187.



В целом можно сделать вывод, что Хиндемит трактует каждый инструмент по-разному, в собственном амплуа. Здесь следует говорить о сходстве и различии трактовок ансамбля. Он применяет принцип контрастного диалога, где использует интонационное сходство контрастных тем у инструментов, а порой создает тематические разграничения, где инструменты тематически не соприкасаются, и образный контраст для них оказывается значительно существеннее. Стоит отметить, что композитор применяет комплекс выразительных средств, направленный на воплощение замысла, связанного с ансамблевым его донесением до слушателя. В этом огромную роль играет тембровое взаимодействие инструментов и его организация по законам симметрии, – столь характерным для мышления Хиндемита. Симметрия в его камерных сонатах выполняет не только формообразующую, но и гармонизиующую роль. Композитор направляет эти средства на поиски «гармонии мира», олицетворяющую единство, совершенство и красоту. Он верил в мировую гармонию, которая противостоит хаосу реальной жизни. «Стремясь к гармонии, собственная музыка Хиндемита испытывала немалую силу сопротивления, в чем был заключен главный смысл создания лучших произведений немецкого мастера» [4, 258].

ЛИТЕРАТУРА

1. Благодарская Е.А. Септет Хиндемита: к проблеме жанрового симбиоза // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. № 1. Часть 1. С. 364-370.
2. Вейль Г. Симметрия. М.: Наука, 1968. – 192 с.
3. Корнелюк Т.А. Музыказнание как открытая система: опыт постановки проблемы (на материале отечественной музыкальной науки): Дисс. ... канд. искусств. Новосибирск, 2007. – 199 с.
4. Левая Т.Н. и Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. – 448 с.
5. Раабен Л.Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. Л.: Советский композитор, 1986. – 200 с.