

Иванов Виктор Николаевич, Королева Анна Валентиновна

СОНАТА ОР. 25 № 4 ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО П. ХИНДЕМИТА: ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КОМПОЗИТОРА ПЕРИОДА 1920-Х ГГ.

Статья посвящена сонате ор. 25 № 4 для альты и фортепиано Пауля Хиндемита, которая рассматривается в контексте стилистической эволюции творчества композитора 1920-х гг. Авторами предложена собственная трактовка эстетико-философской концепции данного сочинения, в котором отразилась сложная и противоречивая действительность того времени, наполненная эпатажными экспериментами, отрицанием прошлого и одновременно тоской по утраченной гармонии. Избранный ракурс музыковедческого анализа представляется особенно актуальным для исполнителей, обращающихся к сонате ор. 25 № 4.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/1/17.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 67-71. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 787.2

Искусствоведение

Статья посвящена сонате ор. 25 № 4 для альты и фортепиано Пауля Хиндемита, которая рассматривается в контексте стилистической эволюции творчества композитора 1920-х гг. Авторами предложена собственная трактовка эстетико-философской концепции данного сочинения, в котором отразилась сложная и противоречивая действительность того времени, наполненная эпатажными экспериментами, отрицанием прошлого и одновременно тоской по утраченной гармонии. Избранный ракурс музыковедческого анализа представляется особенно актуальным для исполнителей, обращающихся к сонате ор. 25 № 4.

Ключевые слова и фразы: Пауль Хиндемит; камерно-инструментальное творчество; соната для альты и фортепиано ор. 25 № 4; стиль в музыке; творческая эволюция Хиндемита 1920-х годов; философско-эстетическая концепция сонатной формы; музыкальная драматургия; направленность на достижение гармонии; формирование нового художественного мировоззрения и новой эстетики творчества Хиндемита.

Иванов Виктор Николаевич**Королева Анна Валентиновна**, к. искусствоведения

Волгоградская консерватория (институт) имени П. А. Серебрякова

viktorviola@yandex.ru; annkorol77@mail.ru

СОНАТА ОР. 25 № 4 ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО П. ХИНДЕМИТА: ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КОМПОЗИТОРА ПЕРИОДА 1920-Х ГГ. ©

Творчество Пауля Хиндемита 20-х годов XX столетия составило особый период в творческой эволюции немецкого композитора. В нем отразились как характерные для данного этапа эволюции музыкального искусства поиски новых звучаний и идей, так и стремление композитора к утраченной гармонии прошлого. В этой связи Т. Левая констатирует: «Хиндемит выступил в начале века как один из решительных новаторов музыкального языка, не уступающий в своем радикализме другим родоначальникам новой музыки. Однако уже тогда равнение на баховскую полифонию и на образцы необахианства (Брамс, Рeger) говорило о стремлении организовать новые звучания крепко спаянной музыкальной конструкцией» [2, с. 262].

Иными словами, главной особенностью стиля композитора периода 1920-х гг. является сочетание различных тенденций, характерных практически для всех основных направлений, развивавшихся в художественной культуре Германии. Его произведения, созданные в это время, в большинстве случаев представляют собой сложный стилистический комплекс, в котором не всегда можно разъединить составляющие его элементы и определить преобладающее влияние эстетики того или иного направления. Хиндемиту удалось, органично сочетая их, сформировать собственный неповторимый стиль. Различные элементы предстают в оригинальном и причудливом единстве, что дало повод одному из современников композитора назвать его «авангардистом с чертами Средневековья» [1, с. 143].

Отмеченные свойства стиля композитора указанного периода ярко проявились в жанре инструментальной сонаты, в том числе и в сонате ор. 25 № 4 для альты и фортепиано.

В музыке этого произведения трагичность мироощущения человека в послевоенной действительности претворена в рамках драматически конфликтной сонатной формы, в которой написаны первая часть и финал трехчастного цикла. 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 напряженные искания к новым вершинам, связанным с вечным устремлением человека к добру, свету и истине.

Первая часть и финал трехчастного цикла написаны в драматически конфликтной сонатной форме. Между ними располагается небольшая медленная часть, насыщенная образами глубокого философского раздумья.

Первую часть открывает развернутое (35 тактов) вступление фортепиано – основной раздел главной партии, которая написана в сложной трехчастной форме. Тема представляет собой сложный образ, который наделен агрессивно-наступательной энергией и одновременно философско-драматическими чертами. Мелодическая линия насыщена остро-напряженными хроматическими интонациями, а повторяемый звук в окончании фразы, подчеркиваемый акцентами, ассоциируется с настойчивым стремлением некой силы навязать свою волю. Усиливают напряженность звучания диссонансы и нетерцовые структуры в вертикали (Пример 1).

Пример 1

Paul Hindemith
opus 25 No. 4 (1922)

I. Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll



Далее мотивы основной темы развиваются секвенционно. Обращает на себя внимание «фигура вращения» (нисходящий ход завершается восходящим скачком на септиму) восьмьюми в двадцатом такте, который нарушает строгость движения половинных и четвертных длительностей. Этот ход станет основой остинатных фигур сопровождения, играющих весьма весомую роль в музыкальной драматургии части. Как правило, их появление связано с движением к кульминации. Так, постепенное нагнетание звучности в середине основного раздела главной партии приводит к кульминации в репризе, в которой вновь появляются «фигуры вращения». Однако кульминация фортепиано внезапно прерывается, и с момента вступления альты начинается середина главной партии. Тематизм, звучащий у альты, – вариант темы основного раздела в уменьшении. Он звучит так же напряженно и сопровождается настойчиво повторяемым *ostinato* фортепиано, образующего своеобразную ритмическую полифонию. Фигура, состоящая из четырех четвертей и половинной, «накладывается» на синкопированные с паузами четверти, звучащие на вторую, а также пятую и шестую доли. Напряженное развитие вновь приводит к появлению «фигур вращения», звучание которых в партии альты образует контрапункт к теме среднего раздела главной партии, переходящей к фортепиано. Заканчивается проведение главной партии новой большой кульминацией в репризе, в которой темы основного и среднего раздела главной партии звучат одновременно.

Масштабное развитие образа главной партии свидетельствует о его ведущем значении в драматургии части. С одной стороны, он может ассоциироваться и с военной тематикой, и с некой бездушной наступательной силой, которой чуждо все человеческое. Неслучайно в музыке преобладает урбанистическая и экспрессионистская стилистика. Однако строгость и завершенность структуры, а также полифонические приемы свидетельствуют о стремлении композитора организовать новые звучания с помощью композиционных принципов, характерных для старинных классических образцов.

Побочная партия, начинающаяся сразу же после неожиданного прекращения развития главной, экспонирует совершенно иной образ. В партии альты звучит лирическая мелодия, которая напоминает медленную часть альтовой сонаты *f-moll* Брамса. Тема сопровождается аккордами фортепиано, в связи с чем возникает ассоциация с хоралом (Пример 2).

Пример 2



Возможно, побочная партия олицетворяет мир, с которым была связана юность Хиндемита и романтические идеалы XIX века, все то, что было разбито и сокрушено Первой мировой войной. Соответственно, в музыкальном решении побочной партии преобладают неоклассицистские черты.

В разработке происходит интенсивное развитие образной сферы побочной партии. Большую роль играют «фигуры вращения» восьмьюми, которые постепенно начинают «вытеснять» длинные мелодические линии. Этот процесс приводит к достижению кульминации на грани между разработкой и репризой, в которой «фигуры вращения» звучат и в партии альты, и в партии фортепиано. Можно предположить, что композитор так представляет картину гибели мира прошлого. Это впечатление во многом обусловлено непосредственным соединением стилистических элементов неоклассицизма и современности.

В репризе образ главной партии укрупняется. Композитор уже в первом ее проведении объединяет оба инструмента. Вся репризу пронизывает ритмическая фигура: две восьмых и четверть, которая наряду с «фигурой вращения» становится основой *ostinato*. Развитие приводит к генеральной кульминации, отличающейся поистине экспрессионистским размахом. Композитор предписывает альту звучать в динамике четырех *forte*. Вслед за кульминацией в партии альты появляется тема побочной партии, однако её сопровождают аккорды, ритмика которых одновременно напоминает и только прозвучавшую кульминацию, и траурный марш. Постепенно звучность ослабевает, и кода, основанная на теме разработки, воспринимается как переход лирико-романтического образа в инобытие.

Вторая часть сонаты “Seire langsame” следует в очень медленном темпе и связана с образами напряженно-драматического философского размышления. Она написана в простой трехчастной форме и невелика по масштабам, особенно в сравнении с крайними частями. Однако она нисколько не уступает им по глубине и содержательности. Звучит своего рода «диалог» между альтом и фортепиано (Пример 3).

Пример 3

Преобладание аккордовой фактуры и развитие мелодической линии с помощью коротких мотивов ассоциируется с объективным началом, тогда как более гибкая протяженная мелодия альты может быть связана с субъективно-лирическим образом. Тематизм, представленный во второй части, отличается сложностью, что находит свое отражение и в стилевом аспекте. Так, мелодия четырехтактного вступления, открывающего часть, сочетает в себе сразу несколько «знаковых» риторических фигур. Интонация нисходящей и восходящей кварты – «мотив преодоления», хроматический ход на секунду вверх и нисходящий секундовый мотив в характере *lamento* придают теме черты философского раздумья и одновременно сожаления. Тема альты также наполнена интонациями-вопросами, а окончание фраз неизменно приводит к нисходящему секундовому ходу. В контексте цикла, таким образом, вторая часть трактуется традиционно как область размышления, осмысления произошедшего в первой части. Вместе с тем гармоническая вертикаль, построенная согласно принципам расширенной хроматической тональности, свидетельствует не только о том, что в период 1920-х годов Хиндемит находился на пути построения собственной теоретической системы, но и о глубоком усвоении им позднеромантических достижений в этой области.

Финал сонаты отличается напряженностью и динамизмом. Структура третьей части сочетает в себе черты сонатной формы с зеркальной репризой, а также рондо-сонаты. По-видимому, это связано со сложностью содержания и большой смысловой нагрузкой, характерной для большинства финалов сонатно-симфонических циклов Хиндемита. Главную партию открывают два аккорда-удара, которые звучат друг за другом у альты и фортепиано, а затем в партии альты экспонируется второй элемент – вихреобразные пассажи триолями, которые «раскручиваются» подобно пружине, во многом близкие к тематизму финалов барочных концертов. На их фоне во втором предложении в партии фортепиано появляется третий элемент – ровные восьмые с форшлагом (Пример 4).

Пример 4

Несмотря на очевидную связь с урбанистическими образами энергичного движения, данный элемент напоминает «мефистофельскую» тему из сонаты *h-moll* Листа и многие другие аналогичные моменты романтических произведений, когда возникает образ злой, саркастической насмешки. Иными словами, можно предположить, что сложный стилистический синтез в главной партии финала связан с представлением образа механистичного, злого начала, чуждого всему человеческому. Развитие всех трех элементов в рамках трехчастной формы сменяется появлением побочной партии (Пример 5).

Пример 5



На первый взгляд, она не вносит существенных изменений в музыку финала. Распевная мелодика в партии альты ненадолго прерывает поток вихреобразных ритмов. Однако для дальнейшего развития музыкальной драматургии части большое значение имеет тот факт, что она близка к немецкой песне и может противостоять сокрушительному напору главной партии.

Эпизод, заменяющий разработку, построен на новом тематическом материале, близком к образной сфере главной партии. Главным средством развития становится ритм. Настойчиво повторяющиеся пассажи шестнадцатыми в партии альты сочетаются с контрапунктом в фортепиано, который является мелодическим вариантом третьего элемента главной партии. Весь эпизод звучит в приглушенной динамике и ассоциируется с затаенной враждебной силой, готовой в любую минуту превратиться в реальную угрозу. Его завершают неожиданно резко звучащие аккорды, напоминающие о первом элементе главной партии.

Реприза начинается на предельно тихой звучности (*ppp* у альты и *pppp* фортепиано). На фоне аккомпанемента, построенного на повторении одной и той же мелодической и ритмической фигуры, звучит мелодия побочной партии. В сравнении с экспозицией она становится более масштабной и процессе развития достигает большей звучности, а затем дополняется подголосками в партии фортепиано. Возможно, именно побочная партия олицетворяет тот путь, который может привести к гармонии и преодолеть кризисную ситуацию, возникшую в первой части. Тем не менее в этой сонате, как и во многих других произведениях, Хиндемита, убежденный в возможности гармонии, показывает невероятную трудность её достижения. Так, в момент звучания побочной партии в репризе, когда, казалось бы, путь найден, в партии фортепиано вновь возникает третий элемент главной партии. Их контрапункт, возможно, означает непосредственное столкновение человеческого и нечеловеческого, одушевленного и механистичного.

В репризе главной партии вместе с «мефистофельским» элементом вновь возникают и аккорды-удары, и пассажи триолями. Однако существенное сокращение темы, а также некоторая хаотичность в последовательности тематических элементов свидетельствуют о том, что многое уже преодолено.

Тем не менее борьба за утверждение новой гармонии продолжается до самого конца. В коде мотивы побочной партии дважды прерываются аккордами-ударами, а затем вновь появляются второй и третий элементы главной партии, которые звучат в контрапункте. Его внезапно прерывает восьмая пауза, за которой следует восходящий, рвущийся вверх мотив, основанный на тематизме побочной партии. Аккорд-удар уже не в состоянии сдержать его энергию, связанную с вечным устремлением человека к добру, свету и истине. Достижение качественно нового этапа и возможность преодоления драматических коллизий, возникших перед взором художника XX столетия, символизируют опорные тоны крайних частей: *in C* первой части и *in D* в финале. Образный мир сонаты ор. 25 № 4 для альты и фортепиано в полной мере отражает верно отмеченную в монографии Т. Левоу и О. Леонтьевой мысль о том, что «Пауль Хиндемит периода “бури и натиска”, периода становления и расцвета его дарования с необычайной полнотой отразил тот кризис европейской культуры, который на рубеже XIX и XX веков привел к формированию нового художественного мировоззрения, новой эстетики, новой этики художественного творчества» [3, с. 4].

Очевидно, что в музыкальной драматургии сонаты ор. 25 стилистическое многообразие, характерное для творчества Хиндемита 1920-х годов, играет значительную роль и становится средством создания глубокой, содержательной, философской концепции.

Список литературы

1. Варуц В. Цикл “Kammermusik” (к вопросу о неоклассицизме Хиндемита) // Пауль Хиндемит: статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1979. С. 143-178.
2. Левая Т. Н. О стиле Хиндемита // Пауль Хиндемит: статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1979. С. 262-299.
3. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
4. Холопова В. Н. Стилевое содержание музыкального произведения // Музыка как вид искусства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. С. 222-236.
5. Centre de Musique Hindemith [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hindemith.info/musikzentrum/> (дата обращения: 03.11.2015).

**SONATA OP. 25 № 4 FOR ALTO AND PIANO BY P. HINDEMITH: PROBLEM OF STYLE
IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S CREATIVE EVOLUTION OF THE 1920S****Ivanov Viktor Nikolaevich****Koroleva Anna Valentinovna**, Ph. D. in Art Criticism*Volgograd Conservatory (Institute) named after P. A. Serebryakov**viktorviola@yandex.ru; annkorol77@mail.ru*

The article analyzes sonata op. 25 № 4 for alto and piano by Paul Hindemith, which is examined in the context of the stylistic evolution of the composer's creative work of the 1920s. The authors introduce their own interpretation of the esthetic and philosophical conception of this composition representing the complicated and contradictory reality of the time full of shocking experiments, denial of the past and at the same time longing for the lost harmony. The chosen aspect of musicological analysis is considered particularly relevant for the performers appealing for sonata op. 25 № 4.

Key words and phrases: Paul Hindemith; chamber and instrumental creative work; sonata op. 25 № 4 for alto and piano; style in music; Hindemith's creative evolution of the 1920s; philosophical and esthetic conception of sonata form; musical dramaturgy; aim to achieve harmony; formation of new artistic worldview and new esthetics of Hindemith's creative work.

УДК 125

Философские науки

В статье рассматривается выявление философского содержания категорий пространства и времени, выражающих всеобщие атрибутивные формы бытия материи. Авторы обосновывают методологическое значение проблемы, которое служит основой исследования многообразных пространственно-временных свойств в различных областях действительности. Пространственно-временная проблематика в любой области науки, понимание и формулирование многих понятий, связанных с общей теорией относительности, не совсем достаточно проанализированы и раскрыты.

Ключевые слова и фразы: пространство-время; инвариантность; топологическое пространство; изотропность; философия физики.

Кадеева Оксана Евгеньевна**Ковешников Евгений Валериевич***Дальневосточный федеральный университет**gallateya83@mail.ru; yujin-k@list.ru***ФИЛОСОФСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ КАТЕГОРИЙ ПРОСТРАНСТВА
И ВРЕМЕНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕОРИИ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ[©]**

Пространство-время Г. Минковского представляет собой лишь теоретический образ, физико-математическое понятие и, соответственно, не обладающее свойством объективной реальности. Так называемая геометрия реального пространства и времени (то есть метрические и топологические свойства реального пространства и времени) определяется свойствами движения материи, материальными взаимодействиями. Так как движение есть сущность времени и пространства, то различные виды движений и материальных взаимодействий определяют соответствующие свойства пространства-времени [6, с. 76]. Таким образом, пространство-время Минковского отражает в теории метрические свойства пространства и времени, обусловленные электромагнитными взаимодействиями.

Пространство-время специальной теории относительности представляется как псевдоевклидово многообразие. Это обстоятельство выражает качественное отличие временной координаты от пространственных. Пространственно-временная метрика инвариантна по отношению к преобразованиям Лоренца (в двумерном пространстве-времени). Из них непосредственно вытекают кинематические эффекты специальной теории относительности: относительность протяжённости и длительности, а также относительность одновременности.

Важное свойство пространства-времени – его однородность и изотропность. Преобразования пространственных и временных координат, не изменяющие функционала действия, указывают на симметрию пространства и времени. Если функционал действия не меняется при повороте системы, то можно говорить о равноправности всех направлений в пространстве, то есть об изотропии пространства. Если функционал действия не меняется с течением времени, то можно говорить о равноправности всех моментов времени, то есть об однородности времени [1, с. 75]. Под однородностью здесь понимается инвариантность пространственно-временного интервала по отношению к группе трансляций в пространстве-времени, а под изотропностью – его инвариантность по отношению к группе вращений. Геометрические свойства – это геометрические инварианты некоторой группы, без всякой ссылки на физические законы [10, с. 18-20].