

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.33>

Ли Мэнтин

**"ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗИРОВАННАЯ ЛИРИКА" В КЛАССИЧЕСКОМ ПИАНИЗМЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ФУГИ IN F ИЗ "LUDUS TONALIS" ХИНДЕМИТА)**

В статье на примере Фуги in F из фортепианного цикла П. Хиндемита "Ludus tonalis" прокомментирован феномен "интеллектуализированной лирики", который, по мнению автора, является ключевым для понимания самой сути классического пианизма XX века. Автор выступает против пианистической трактовки полифонической музыки Хиндемита как рациональной, исключающей проявление живого чувства. В работе высказана гипотеза о том, что именно психологический настрой пианиста на выявление интервальной семантики фуги расширяет возможности интерпретации за счет внесения субъективности в предельно объективный текст композитора, не нарушая при этом его замысла.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/33.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/33.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 2. С. 343-347. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 786.2

Дата поступления рукописи: 26.06.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.33>

*В статье на примере Фуги in F из фортепианного цикла П. Хиндемита “Ludus tonalis” прокомментирован феномен «интеллектуализированной лирики», который, по мнению автора, является ключевым для понимания самой сути классического пианизма XX века. Автор выступает против пианистической трактовки полифонической музыки Хиндемита как рациональной, исключающей проявление живого чувства. В работе высказана гипотеза о том, что именно психологический настрой пианиста на выявление интервальной семантики фуги расширяет возможности интерпретации за счет внесения субъективности в предельно объективный текст композитора, не нарушая при этом его замысла.*

**Ключевые слова и фразы:** фортепианная музыка; Хиндемит; “Ludus tonalis”; Фуга in F; классический пианизм; неоклассицизм; «интеллектуализированная лирика».

**Ли Мэнтин**

Линьский университет, Китайская Народная Республика

nngk.aspirantura@yandex.ru

### **«ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗИРОВАННАЯ ЛИРИКА» В КЛАССИЧЕСКОМ ПИАНИЗМЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ФУГИ IN F ИЗ “LUDUS TONALIS” ХИНДЕМИТА)**

Современное искусствознание получает новый импульс для своего развития благодаря возможностям смежных дисциплин, изучающих феномен человека в разных аспектах. В частности, больших успехов сегодня достигла нейропсихология, которая, благодаря интенсивному совершенствованию научного инструментария, активно изучает вопросы, ранее казавшиеся «темными», не поддающимися рационализации, – вопросы творческого проявления человека.

В музыке одним из таких проявлений, наряду с композиторским творчеством, является музыкальное исполнительство. Даже в рамках максимально точного следования авторскому тексту, зафиксированному в нотах, пианист обладает достаточно большими возможностями не только для проявления собственного темперамента или «звукотворческой воли» [7], но и для сотворения новой исполнительской версии хорошо знакомого произведения. Этот факт и обуславливает актуальность многомерного изучения музыкального исполнительства на современном этапе.

Задачей данной статьи является попытка обозначить творческие возможности музыканта в рамках, казалось бы, наиболее строгих и максимально ограничивающих эти возможности. Речь пойдет о так называемом «классическом пианизме» XX века (термин А. Алексеева). По справедливому наблюдению автора, представители такого типа пианистического искусства тяготеют «к объективному воссозданию авторского замысла (отнюдь не исключающему выявление личного начала интерпретатора), к гармоничному сочетанию эмоциональной и интеллектуальной художественных сфер, к содержательности и вместе с тем простоте творческого высказывания» [1, с. 225]. Продолжая эту мысль, целесообразным представляется ввести понятие «интеллектуализированная лирика» по отношению к неоклассической музыке и ее исполнению. В качестве объекта исследования выступает Фуга in F из фортепианного цикла Хиндемита “Ludus tonalis”, предметом исследования стали возможности исполнительской интерпретации, заложенные в авторском тексте.

Методологической основой, помимо признанных трудов по проблемам фортепианного исполнительства (К. Мартинсен [7], А. Алексеев [1], Е. Либерман [5], А. Малинковская [6], Д. Рабинович [8]), послужили работы В. Чинаева, посвященные изучению стиля модерн в фортепианном искусстве.

С точки зрения пианизма цикла “Ludus tonalis” в целом, можно заметить, что здесь представлено большое разнообразие пианистических решений. Интерлюдии в большинстве своем представляют фигуры аккордово-октавной техники и соответственно формулы аккордово-октавного параллелизма, репетиций, мартеллато октавами и аккордами, что определяет акустическую гулкость, яркость, полноту звукового колорита. Можно привести пример аккордовых «гирлянд» интерлюдии C – G, аккордовое мартеллато *piano* в интерлюдии D – B. Маршевые интерлюдии (например, Des – H) представляют мерный шаг октав, звучность одновременно и плотную, и звонкую, и некоторую тяжеловесность. Можно сказать, что преобладающий пианизм здесь типично немецкий – с его размашистостью и некоторой «мясистостью» (Л. Гаккель). Напротив, фрагментов мелко пальцевой техники здесь совсем немного. Это интерлюдии A – E, отчасти C – G. В первом случае можно говорить о возрождении старинного виртуозного жанра *perpetuum mobile*. Пианизм трехголосных фуг также требует развитых навыков пальцевой техники, хотя в фугах есть также и письмо аккордового склада – например, фуги in A, in E.

В плане стилистики “Ludus tonalis” содержит, можно сказать, «свободную имитацию» стиля импрессионизма, включая аллюзии на сочинения Дебюсси – например, в завершении первого раздела Фуги in F. Это целотонность по вертикали, цепочки неразрешенных септаккордов, пентатонические обороты в мелодии. Аллюзии в цикле есть и на стиль экспрессионизма и романтизма, на отдельные сочинения Шумана,

Малера<sup>1</sup>. Встречаются отдельные аллюзии на стилистику старинной музыки (например, на стиль французских клавесинистов (интерлюдия № 3), а также многочисленные аллюзии на «модернизированное» средневековое письмо. Стилиевые диалоги Хиндемита и их влияние на пианистическую интерпретацию его музыки – отдельный интересный вопрос, получивший свое освещение в других работах автора настоящей статьи [4].

Стилиевая сложность фортепианной музыки Хиндемита предъявляет особые требования к исполнителю. Цель настоящей статьи – показать, что музыке Хиндемита изначально присущи как интеллектуализм, так и своеобразная лирика, вот почему его пианизм можно рассматривать в русле феномена «интеллектуализированной лирики». Рассмотрим это на примере заявленной фуги.

Фуга in F отличается особым характером. Она интересна и в образно-художественном отношении, и в плане композиторской техники [2]. В плане содержания Фуга ориентирована на спокойное, неспешное движение, с элементом некоего размышления, раздумья, созерцательности, покоя, рефлексии. Медитативность, баховские черты отмечаются в этой теме Т. Н. Левоу и О. Леонтьевой в работах о Хиндемите [3]. Действительно, как можно видеть, мелодический каркас фуги достаточно близок барочной музыкальной эстетике – можно указать на неспешные консонантные ходы терций и кварт и поступенное нисходящее движение четвертями. Ритмическая неспешность, устойчивость также придают образу некую основательность, спокойствие. Основу темы составляет опора на классический вариант трехголосной фуги, но Хиндемит трактует его весьма своеобразно, что будет показано далее при анализе классических принципов фуги, в частности тональной логики.

Интонационную основу темы фуги составляет опора на излюбленные Хиндемита интервалы – кварты, соединенные здесь с терциями, что придает особую уравновешенность, устойчивость образу темы. И. Цахер пишет об устойчивой символике интервалов в произведениях немецкого мастера. В этой символической системе семантическая нагрузка кварты – воплощение «идеи Закона», «трансцендентного порядка», «духовного порядка», «волевого начала» [10].

«Остов» темы фуги опирается на движение по скачкам и затем – длительное нисходящее движение более поступенного характера, где можно выделить нечто подобное секвенции, крайние звуки которой в каждом такте составляют тритон (см. т. 3, 4, 5). Так, в результате сочетания двух элементов темы образуется выразительный сплав динамики и статики, активности и размышления, консонантности терций и кварт (т. 1, 2) – и хроматической экспрессии диссонантных интервалов (т. 3, 4, 5) (см. Рисунок 1). Таким образом, квартовому «ядру» темы ( $f - g - c; b - es$ ) отвечает терцово-секундовая последовательность «развертывания» на основе уменьшенного септаккорда, и в целом старинный принцип «ядра и развертывания» получает еще одно воплощение в музыке XX века [9].



Рисунок 1

Как можно заметить, тема очерчивает почти полную 12-тоновую серию, исключая тон *e* (11 тонов, вместе с ответом – 12 тонов). Таким образом, принцип расширенной тональности (как известно, Хиндемит

<sup>1</sup> Переклички со средним разделом «Порыва» в Интерлюдии D – B; стилистическое сходство с Adagietto из Пятой симфонии Малера – Интерлюдия B – Des.

всегда в своих теоретических трудах ратовал за тональность как основу музыки) в реальном звуковом воплощении сближается с принципом додекафонной техники. В ответе продолжается построение терцовых рядов темы в аналогичном метроритмическом оформлении, охватывая в комплексе (тема и ответ) все возможные малотерцовые ряды.

При исполнении этой темы пианисту требуется найти особый звук, сочетающий в себе строгость, четкость, эмоциональную сдержанность, спокойствие, устойчивость – и вместе с тем отчетливость интонирования, выразительность произнесения каждого звука, поскольку любая нота и деталь нотного текста значима в этом сочинении. Учитывая небольшие масштабы фуги, каждый элемент текста приобретает особый смысл.

Пианист должен подчеркнуть ритмическую ровность, устойчивость в этой теме, которая выдержана в ритмическом отношении довольно строго, исключая такт 2, где присутствует внутритактовая синкопа, возводящая тему на самую высокую мелодическую вершину (es), после которой начинается постепенное нисхождение мелодии.

Основная опасность здесь – относиться к интервалам как к конструкции – сухо, деловито, четко, ясно. Напротив, внутренний психологический посыл пианиста должен отражать установку на «проживание» квартового интервала как «переживание» чистоты, гармонии, высшего порядка. Или, словами Н. Гумилева, приведенными В. Чинаевым при характеристике исполнительства Рахманинова, – переживанием «чистоты как подавленной чувственности», которая прекрасна [11, с. 201].

Дальнейшая экспозиция фуги содержит еще два проведения – это проведение в тоне D (ответ, с т. 7 и далее) и проведение в начальном тоне фуги (in F, с т. 13). Ответ в тоне D, разумеется, далек от классической полифонической логики, однако возврат основной тональности фуги в третьем проведении делает эту экспозицию, тем не менее, тонально устойчивой и завершенной.

Интересной и весьма редкой композиционной особенностью фуги является то, что благодаря применению ракохода (с т. 30) вторая половина фуги является зеркальным отражением первой. Таким образом, учитывая ракоходное изложение во второй половине, в секундово-терцовой последовательности темы выступают квартовые опоры (восходящие кварты) с характерной утвердительной символикой. В итоге звуки малотерцовых цепочек, включающих обостренный интервал тритона, организуются в квартовые конструкции по типу:  $b - es - as, des - fis - h, e - a - d, g - c - f^5$ . А в целом складывается полный квартовый ряд. Кwartовость в теме получает явный перевес над тритоновостью: звуки восходящей кварты подчеркиваются метроритмически. В итоге в хроматике «серийной» темы Фуги выступает изначально подразумеваемая диатоническая основа.

Стоит выделить малотерцовые цепочки, заложенные в теме и ответе:

1)  $es - c - a - ges$  (fis);

2)  $d - h - gis - f$ ;

3)  $cis - ais - g - e$ .

А таким образом происходит квартовая реорганизация малотерцовых цепочек (1-й и 2-й):

R in A            1.  $\lceil c - \lceil es - \lceil fis - \lceil a$   
                       2.  $\lfloor g - \lfloor b - \lfloor des - \lfloor e$

3-й и 1-й:

R in F, R in D   3.  $\lceil as - \lceil h - \lceil d - \lceil f$   
                       4.  $\lfloor es - \lfloor fis - \lfloor a - \lfloor c$   
                       (dis)

Нетематические фрагменты фуги оттеняют основной строгий и основательный образ темы – так, в интермедиях содержатся выразительные мелодичные секвенции, которые можно уподобить экспрессивным «островкам» диатоники, местами почти чистой, в которых словно «высвечиваются» разные грани условного тонического трезвучия (F-dur). В итоге контраст расширенной тональности, лежащий в основе всей фуги в целом и гармоничных звуковых «переливов» нетематических построений, образует гармоничное целое.

При исполнении этой фуги пианист должен соблюдать выверенный баланс четко артикулированных, ясно исполняемых звуков – и в то же время пластичного, гибкого голосоведения. Поскольку фактура фуги в целом отличается выверенностью, проясненностью, неперегруженностью всех трех пластов, постольку исполнитель должен быть внимателен к каждому из голосов.

Кроме того, учитывая лаконичность формы фуги, особого внимания здесь требует полифоническая техника – каждое тематическое проведение должно быть ясно артикулировано и ровно исполнено, сдержанно, весомо и с внутренней значительностью, даже строгостью. Все это придаст музыке фуги необходимую стилистическую ясность, акцентирует в ней, особенно в теме, явный элемент опоры на барочную стилистику.

Стоит подчеркнуть, что использование в анализируемой фуге такого интересного конструктивного приема, как палиндром (ракоход), стало уже чрезвычайно характерной чертой в полифонической музыке ушедшего века. Однако существует яркий и художественно убедительный исторический прототип – Менуэт в ракоходном контрапункте из фортепианной сонаты Ля-мажор И. Гайдна (№ 26) (см. Рисунок 2).

Этот простой, но эмоционально теплый, изящный пример из области классической музыки XVIII века, который невозможно представить звучащим сухо и конструктивно, еще раз наглядно убеждает в том, что не всегда рациональные, просчитанные композиционные структуры являются синонимом преобладания рациона-

лизма при исполнении музыки. Напротив, любая симметрия – естественна и природна по своей сути, а потому вовсе не исключает лирического прочтения.



Рисунок 2

Позднее к технике ракохода активно обращаются нововенцы – вторая половина серии «Лирической сюиты» А. Берга, которая представляет собой транспонированный ракоход первой половины; главная тема Концерта для скрипки Кара Караева также решена как ракоходный канон, где соединены в одновременности серия-тема и её ракоходный вариант в оркестре; тема финала Третьей симфонии Караева тоже составлена из серии и её ракохода. Из двух небольших палиндромов состоит тема второй фуги А. Караманова из сборника «15 концертных фуг для фортепиано».

Таким образом, определяя особенности неоклассического пианизма XX века на примере творчества Хиндемита, можно говорить о том, что ему, с одной стороны, действительно присуща рациональность, которая задает определенный вектор интерпретации музыкальной образности. С другой стороны, рациональность дополнена переживанием откровения, постижения сути бытия в процессе выстраивания музыкального смысла, прежде всего, в логике развертывания интонационности. И если нотный текст отражает в большей степени логическую сторону этого стиля, то именно музыкальная интерпретация наполняет эту рациональность своеобразной лиричностью.

#### Список источников

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Бергер Л. Контрапунктические принципы композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл "Ludus tonalis" // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сборник научных статей. М.: Музыка, 1971. С. 187-221.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
4. Ли Мэнтин. Диалог Хиндемита с французской музыкальной культурой в фортепианном творчестве композитора // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 112-115.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003. 148 с.
6. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки. М.: Музыка, 1990. 156 с.
7. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966. 219 с.
8. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. 210 с.
9. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность: сборник статей. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. Вып. 1. С. 303-338.
10. Цахер И. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен. Хиндемит. Танеев. Шостакович). М.: Композитор, 2005. 240 с.
11. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 200-203.

**“INTELLECTUALIZED LYRICS” IN CLASSICAL PIANISM OF THE XX CENTURY  
(BY THE EXAMPLE OF FUGA IN F FROM “LUDUS TONALIS” BY P. HINDEMITH)**

**Li Mengting**  
*Linyi University, China*  
*nngk.aspirantura@yandex.ru*

In the article, by the example of Fuga in F from P. Hindemith's piano cycle “Ludus tonalis”, the phenomenon of “intellectualized lyrics”, which, according to the author's opinion, is a key to understanding the very essence of the classical pianism of the XX century, is commented. The author opposes the pianistic interpretation of Hindemith's polyphonic music as an entirely rational one, excluding the manifestation of a real feeling. The hypothesis that the pianist's psychological mood to identify the interval semantics of the Fuga expands the possibilities of interpretation by introducing subjectivity into the composer's extremely objective text without disturbing his intention is formulated.

*Key words and phrases:* piano music; Hindemith; “Ludus tonalis”; Fuga in F; classical pianism; neoclassicism; “intellectualized lyrics”.

УДК 785.11; 78.04

Дата поступления рукописи: 16.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.34>

*В статье анализируется «Китайская сюита» № 1 композитора московской школы С. Н. Василенко. К производству применено понятие «экзотико-романтической линии», введённое отечественным музыковедом Д. В. Житомирским. Основанием тому служит ориентированность С. Н. Василенко на особенности русской музыки начала XX века, не связанные с экспериментами отечественного авангарда, а сочетающие в себе яркий мелодизм, фоническую, темброво-красочную гармонию, жанровость, образительность, опору на песенный и танцевальный фольклор. Отчетливо проявлены традиции Н. А. Римского-Корсакова, тесно сопряжённые с русской музыкой второй половины XIX века.*

*Ключевые слова и фразы:* «экзотико-романтическая линия»; Д. В. Житомирский; С. Н. Василенко; «Китайская сюита»; П. К. Козлов; Н. А. Римский-Корсаков.

**Садуова Алия Талгатовна**, к. искусствоведения

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова*  
*aliya\_saduova@mail.ru*

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ «ЭКЗОТИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ»  
В «КИТАЙСКОЙ СЮИТЕ» № 1 СЕРГЕЯ ВАСИЛЕНКО**

«Китайская сюита» № 1 op. 60 С. Н. Василенко – показательное произведение в творчестве композитора. При самобытности музыкального языка в нём концентрированы традиции русской школы, которые можно объединить понятием «экзотико-романтическая линия». Целью настоящей статьи стало осмысление особенностей ранее специально не изучавшейся «экзотико-романтической линии» на примере названного сочинения.

Понятие «экзотико-романтическая линия» обозначено выдающимся отечественным музыковедом Д. В. Житомирским. К сожалению, оно высказано вскользь, практически без пояснений. Данная линия, по словам исследователя, объединяет сочинения русской музыки, в которых можно обнаружить наличие «чистой красочности, декоративности, изысканной стилизации» [5, с. 36]. В большей степени это относится к произведениям сказочно-фантастической и ориентальной направленностей. К их числу Д. В. Житомирский относит позднего Н. А. Римского-Корсакова («Золотой петушок»), А. К. Лядова («Волшебное озеро»), раннего И. Ф. Стравинского («Жар-птица», «Соловей»), Н. Н. Черепнина (балеты «Красная маска», «Нарцисс») и многих других [Там же]. В этом же ряду находится творчество С. Н. Василенко, в сочинениях которого Д. В. Житомирский видит проявление данной линии – это симфоническая сюита «В солнечных лучах», вокальная сюита «Заклинания», «Экзотическая сюита», балеты «Ноя», «Иосиф прекрасный» и некоторые другие [Там же].

Как видно из высказывания Д. В. Житомирского, «экзотико-романтическая линия» объединяет произведения, созданные в первой половине XX века в духе лучших традиций классики русской музыки XIX века. К их особенностям можно отнести общую тематику (в большинстве случаев сказочно-фантастическую), часто ориентализм, а также качества, способствующие красочности и декоративности. Так, исходя из примеров, приведённых Д. В. Житомирским, можно сделать вывод, что эти сочинения обладают ярким мелодизмом, фонической, темброво-красочной гармонией, жанровостью, опорой на фольклор, образительностью. Данные особенности прослеживаются и в «Китайской сюите» № 1 С. Н. Василенко. Особенно красочна оркестровка.