



УДК 780.616.432.082.2 : 785.72] : 78.035

DOI 10.34064/khnum1-56.10

Седюк І. О.

ORCID 0000-0002-4038-5211

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта

АНОТАЦІЯ ■ Седюк І. О. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта. Композиція та семантико-структурні одиниці твору німецького майстра розглядаються з точки зору особливостей втілення ним неокласичних тенденцій. П'ять частин Сонати, кожна з яких має назву, відбивають зв'язок з програмністю, вокальними та поліфонічними жанрами барокової культури. Індивідуальний підхід композитора до жанру сонати проявляється у відмові митця від композиції традиційного типу, переміщенні сонатної форми на іншу позицію зі зміною драматургічної функції. Виявлений художній задум Сонати вибудовується за лінією накопичення драматизму, подолання сюїтної розчленованості частин, віддзеркалюючи багатоподієвість життєвих реалій. Підкреслюється, що в умовах виникнення інтересу митців ХХ ст. до барокової культури соната немов повертається до своїх витоків, демонструючи дифузність жанрових кордонів, здатність до втілення високої мови поліфонії, нерегламентованість циклу, синтез декількох композиційних принципів в межах одного твору.

■ **Ключові слова:** неокласичні тенденції, барокова культура, поліфонія, сюїта, жанр, Соната для двох фортепіано П. Хіндеміта.

АННОТАЦИЯ ■ Седюк И. О. Своеобразие отражения принципов неоклассицизма в Сонате для двух фортепиано Пауля Хиндемита. Композиция и семантико-структурные единицы сочинения немецкого мастера рассматриваются с точки зрения особенностей воплощения неоклассических тенденций. Пять частей Сонаты, каждая из которых имеет название, от-

ражают связь с программностью, вокальными и полифоническими жанрами барочной культуры. Индивидуальный подход композитора к жанру сонаты проявляется в отказе художника от композиции традиционного типа, перемещении сонатной формы на другую позицию с изменением драматургической функции. Выявленный художественный замысел Сонаты выстраивается по линии накопления драматизма, преодоления сюитной расчленённости частей, отражая многособытийность жизненных реалий. Подчёркивается, что в условиях возникновения интереса художников XX в. к барочной культуре соната словно возвращается к своим истокам, демонстрируя диффузность жанровых границ, способность к воплощению высокого языка полифонии, нерегламентированность цикла, синтез нескольких композиционных принципов в пределах одного произведения. ■ **Ключевые слова:** *неоклассические тенденции, барочная культура, полифония, сюита, жанр, Соната для двух фортепиано П. Хиндемита.*

ABSTRACT ■ Sediuk I. O. The originality of neoclassic principles reflection in the Sonata for two pianos by Paul Hindemith

■ **Background.** The neoclassicism of the first decades of the 20th century turned to be a kind of opposition to atonalism, which captured many radical composers. The supposed “bilingualism” of neoclassicism opened wide perspectives for individual concepts realization, broadening the boundaries of new knowledge of the Baroque and early classicism. Instrumental sonata, including the Sonata for Two Pianos naturally entered the neoclassical trend mainstream in a number of others, non-symphonic classical and romantic genres, compensating for the rejection of effective dramaturgy by enhancing the contrast between the cycle’s parts, thus tending to Baroque cyclic compositions. For Paul Hindemith, whose name is always associated with this art movement, “communication” with musical past was not an instant hobby but something that determined the focus of his creative thought.

Objectives. The article’s purpose is to reveal the peculiarity of neoclassic principles embodiment in the Sonata for Two Pianos by P. Hindemith, to consider its composition, semantic and structural units.

Methods. The study’s methodology is based on historicism principle, which involves the study of artistic phenomena being connected with the established musical art experience, and a comprehensive approach that allows involving of different methods of music analysis.



Results. Sonata for Two Pianos (1942) consists of five movements; each one has its name. P. Hindemith's individual approach to the sonata genre is usually evaluated in terms of the artist's refusal of traditional composition, changes in sonata form, which often includes dramatic function changing. This is due to the desire to make equal all the forms involved in the cycle, in particular the most important polyphonic ones. The movements' names "The Bells", "Allegro", "Canon", "Recitative", "Fugue" reveal the suite's features. "The Bells" opening the cycle show a wide range of musical associations: from French harpsichordists gravitating to sound expression to representatives of different national cultures of the 20th century. The textured thematic drawing of the part reveals another modus of play with tradition expressing itself in improvisational principle domination and Baroque fantasy revival. The Old English verse text preceding "Recitative" reminds of 16–17th century program compositions and shows connection with opera art. "Recitative" combines concise musical phrases typical for Baroque culture vocal genres and typical rhythm formulas that embody the freedom of language intonation and bring in improvisation and allusion on basso continuo. The reference to Baroque era polyphony is evidenced by "Canon" and "Fugue". In the "Canon", polyphonic interaction is reached by two piano parties and not by individual voices of the four-voice ensemble texture. The slow tempo Lento, the static movement of musical thought, where "step" pulsation is felt in 4/8 metrics, unusual for classic and romantic culture, the predominance of quiet sound implies tragic pathetic element in "Recitative". These two parts, "Canon" and "Recitative", constitute a complementary semantic pair as play modes of tragic imagery embodiment through Baroque era high style, its objective and subjective beginnings. Actually, sonata genre is represented only by the second part "Allegro" with its fast tempo, clarity of form, volitional character of the main theme, scherzo grace of the subsidiary theme, large coda. The composer maintains contrast method choosing his complex of expressive means for each exposition sections. The Sonata is finished by a grand three-theme fugue with metro-rhythmic design associated with the corresponding polyphonic music structures, and more, the initial fifth step corresponds to J. S. Bach's "Fugue Art". The first theme's imperative character establishes the dramatic imagery as fundamental in Sonata's artistic concept. Its intonational content is characterized by fourth and fifth interval structures, some of them are creating the frame of the whole cycle. The second theme is more melodic and contrasting. The bass register of the third theme in



rhythmic augmentation, the wave-like pattern of its melodic line covering the range of the diminished octave, is perceived as embodying of the modern thinking tension, the “echo” of Baroque era aesthetic ideas. The artistic idea of the Sonata for Two Pianos by P. Hindemith is built on drama concentration, overcoming suite separation of the parts and reflecting the full life realities and the inviolability of Universe laws.

Conclusions. Sonata for Two Pianos by P. Hindemith returns to its origins thanks to the 20th century artists’ interest to the Baroque culture, demonstrating irregular genre boundaries and the ability to maintain high polyphony means, unregulated cycle and synthesis of several compositional principles within one work. The neoclassical principles did not deprive the Sonata of being presented in that time’s social and spiritual events, and allowed it to generalize modern world conflicts with the help of established semantic and compositional units. Thus, P. Hindemith’s Sonata for Two Pianos preserves its own approach to musical experience and possibilities of ensemble technique distinguished in almost full absence of performing competition idea, dialogism in its traditional reflection while retaining the parties’ equality. ■ **Key words:** *neoclassical trends, Baroque culture, polyphony, suite, genre, Sonata for Two Pianos by P. Hindemith.*

Вступ. Неокласицизм перших десятиліть ХХ ст. став своєрідним протирухом атоналізму, який захоплював багатьох радикально налаштованих композиторів. Розмірковуючи над природою неокласицизму, М. Друскін підкреслює критичне ставлення до духовних постулатів романтизму та пошук опори «у сукупності культур, у взаємозв’язку минулого з сучасністю, у нерозривності часів» (Друскін, 1979, с. 97). Л. Раабен акцентує увагу на значенні «неокласицизму в “мовній революції”, технічному переозброєнні музики ХХ століття» (Раабен, 1981, с. 197). На думку музикознавця, неокласицизм, який, завдяки І. Стравінському, оформився в певну систему, ґрунтувався «на використанні та розмаїтих модифікаціях жанрових і стилістичних “моделей” музичного мистецтва різних епох і національних культур» (Раабен, 1981, с. 199). Своєрідним узагальненням оцінок цього явища можна вважати позицію В. Варунца, котрий відзначає в неокласицизмі три принципи: відродження основних складових музичного Бароко, пізнього Відродження, раннього класицизму; їх «осучаснення» за до-



помогою композиційних засобів ХХ ст.; синтез в рамках одного твору переосмислених прийомів музики минулого з новітніми можливостями сучасного письма (Варунц, 1988, с. 75). Стилiстичний контраст, що виникає внаслідок цього і є однією з відмінних якостей неокласицизму, виявляє тісний зв'язок з ігровою логікою, ідеєю змагальності, ситуацією дистанціювання, модальністю «Я – інший» тощо.

Передбачувана «двомовність» неокласицизму відкривала широкі перспективи для реалізації індивідуальних концепцій, розширюючи межі нового пізнання епохи Бароко та раннього класицизму. Інструментальна соната, в тому числі для двох фортепіано, в ряду інших, несимфонічних в класико-романтичному сенсі, жанрів, природно увійшла в загальне русло неокласичної тенденції, компенсуючи відмову від дійової драматургії посиленням контрасту між частинами циклу, перекидаючи тим самим міст до циклічних барокових композицій. Для *Пауля Хіндемiта* (1895–1963), ім'я котрого незмінно пов'язується з цим художнім напрямком, «спілкування» з музичним минулим не було миттєвим захопленням, а визначило спрямованість його творчої думки. *Соната для двох фортепіано* (Хіндемiт, 1973), створена композитором 1942 р., є одним із підтверджень цього.

Огляд літератури. Осмислюючи індивідуальний підхід П. Хіндемiта до жанру сонати, музикознавці вказують на його відмову від композиції традиційного типу, переміщення сонатної форми на іншу позицію, нерідко зі зміною драматургічної функції (Левая & Леонтьева, 1974, с. 267). Це пояснюється дослідниками прагненням митця зробити всі форми, що ним залучаються до циклу, рівноправними, зокрема й поліфонічними, які відіграють важливу роль. Наслідком залучення варіаційності стає «новий, не зовсім “сонатний” вигляд тематизму: наявність великих, структурно-цілісних, замкнених тематичних побудов, що безперервно прямують одна за одною. Від неї – і новий вигляд усієї форми, в якій оживає “дух старих майстрів”, хоча її сучасне наповнення безперечне» (Левая & Леонтьева, 1974, с. 267). З інших позицій підходить до Сонати для двох фортепіано Х. Шмiтт. Дослідник звертає увагу на те оточення, в якому вона була написана. З одного боку, це був «*Ludus tonalis*», з іншого, – «*Neue Englische Songs*» («Нові англійські пісні»). На думку автора,

такий алгоритм творчого підходу виявляє «свій зміст: п і с л я роботи над “*Ludus tonalis*”, – пише він, – цим добре темперованим клавіром ХХ століття, П. Хіндеміт використовував у концертній формі елементи суворої контрапунктичної техніки у своїй Сонаті, а п е р е д написанням “Нових англійських пісень” він, наприклад, утілював засобами музики староанглійський вірш у четвертій її частині в стилі речитативу» (Schmitt, 1965, с. 253).

Х. Шмітт дає детальний аналіз сонатного циклу, послідовно описуючи тематизм і його розподіл між партіями. Не ставлячи під сумнів пізнавальну цінність обраного дослідником підходу, вкажемо на відсутність узагальнюючих висновків, що дають уявлення про ставлення П. Хіндеміта до традиції. Наприклад, у першій частині музикознавець відмічає квартовий мотив, який зберігається в різних варіантах і фактурному викладі в обох партіях. Більше того, він бачить його продовження на початку *Allegro* (Schmitt, 1965, с. 253–255). Виходячи з цього, можна зробити висновок, що він утворює її інтонаційний стрижень. На фантазійний характер першої частини вказують автори монографії про композитора (Левая & Леонтьева, 1974). На думку музикознавців, вона є «вступною імпровізацією», де для відтворення дзвону задіяний увесь «простір двох фортепіано». Разом з тим, трактування першої частини як вступу приводить авторів до зміщення акцентів у композиції Сонати, коли несподівано під першою частиною починає розумітися *Allegro* другої. Так, продовжуючи розмову про «поліфонічну дієвість» фіналу, автори стверджують: «Ця лінія бере початок в енергійній фузі першої частини, вмонтованій в *allegro* на правах другого, розроблювального проведення головної теми» (Левая & Леонтьева, 1974, с. 290). Хоча позиція вчених виправдана виставленим композитором прийомом *attacca* між частинами, проте, обмовка такого роду вступає у протиріччя з художньою ідеєю композиції, в якій кожна частина виділена із загального контексту самостійним «ім'ям», що сигналізує як про образне її наповнення, комплекс стилістичних засобів, так і про техніку письма. Аналогічний прийом П. Хіндеміт використовує на межі між «Речитативом» і «Фугою», що дозволяє трактувати їх як малий барочний цикл з індивідуальним виглядом кожної його одиниці. Ще одним аргументом може служити



той факт, що «ідея дзвонівості» знову виникає в четвертій частині, на що вказують самі автори монографії (Левая & Леонтьева, 1974). У такому контексті доречно відзначити своєрідну концентричну форму Сонати, де в центрі знаходиться масштабно-розгорнутий «Канон», а по краях – два малі цикли, перший з яких являє собою фантазію барокового типу і сонату. Нагадаємо, що подібні «макроцикли» зустрічаються в творчості В. А. Моцарта.

Метою статті є розкриття своєрідності втілення принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано П. Хіндеміта, розгляд її композиції та семантико-структурних одиниць.

Методологія дослідження базується на принципі історизму, що передбачає вивчення художніх явищ у спадкоємних зв'язках із установленим досвідом музичного мистецтва, та комплексному підході, який дозволяє залучати різні методи аналізу музики.

Виклад основного матеріалу. П'ятичастинна композиція Сонати для двох фортепіано П. Хіндеміта з найменуванням кожної з частин примушує згадати міркування М. Лобанової стосовно проблеми музичного жанру в епоху Бароко (Лобанова, 1990). На думку дослідника, межа XVI–XVII ст. відзначена активним взаємовпливом старих і нових принципів, внаслідок чого «виникають незліченні жанрові гібриди, які замінюють цілісні нормовані й розмежовані роди музики» (Лобанова, 1990, с. 153). В силу цього, найбільш поширеним стає так званий *in mixto genere*. Автор пояснює: «Подібно до того, як у літературі бароко особливо цінується “дотепність змішана, гібрид ідей”, у музиці звеличують композиції, написані “у змішаному роді” <...>» (Лобанова, 1990, с. 154). Як бачимо, гібридне утворення барочного типу відбиває ігрову логіку епохи, дух інвенторства. Саме ці властивості, як уявляється, стали найбільш близькими композиторам-неокласикам в умовах динамічно змінюваної концепції музики у XX ст. З цих позицій, Соната П. Хіндеміта поєднує в собі ознаки різних жанрів і музичних традицій.

Отже, якщо згадати назви частин – «Дзвони», «Алегро», «Канон», «Речитатив», «Фуга», то з усією очевидністю проступають риси сюїти. Текст староанглійського вірша «Радощі цього світу» (*This world's joy*), що був створений анонімним автором близько 1300 р. (Хиндемит,

1973, с. 51)¹, передує «Речитативу» та нагадує про програмні композиції XVI–XVII ст., водночас виявляючи зв'язок з оперним мистецтвом. Безпосередньо про звернення до поліфонії епохи Бароко свідчать «Канон» (3 ч.) і «Фуга» (5 ч.); «Дзвони», що відкривають цикл, демонструють широкий діапазон музичних асоціацій: від французьких клавесиністів, що тяжіють до звукозображальності, до представників різних національних культур XX ст. Зазначимо мимохідь, що образне рішення першої і четвертої частин дає привід Н. Катонівій висловити думку про прояв у них рис театральності (Катоніова, 2002, с. 102). Інвенторська майстерність німецького композитора цим не обмежується. Фактурно-тематичний малюнок частини розкриває ще один модус гри з традицією, що заявляє про себе в пануванні тут імпровізаційного начала і відродженні фантазії барокового типу.

Власне сонатний жанр репрезентує тільки друга частина з її швидким темпом, ясністю форми, вольовим характером теми головної партії, скерцозною грацією побічної, масштабною кодою. Не випадково, як уявляється, П. Хіндеміт називає її «Алегро». Незважаючи на відсутність наспівного тематизму, композитор зберігає прийом контрасту, обираючи для кожного з розділів експозиції свій комплекс виражальних засобів. Зокрема, побічна партія вирішена в типовій гомофонно-гармонічній фактурі, що дозволяє оцінити граціозність її інтонаційних зворотів, рельєфність лінії, зв'язок з пластикою танцю. Особливо це відчутно на тлі практично однорідного руху потужної теми головної партії, яка втілює в собі вольове цілеспрямоване начало, що підкріплюється досягненням яскравої кульмінації в кінці монолітного періоду. Важливу роль у створенні музичного образу грають посилення на тональність *c-moll*, яка ясно окреслюється на початку й в кінці головної партії, в її репризному проведенні й в типово бахівській підміні на однойменний мажор у фінальному такті. Зрозуміло, що П. Хіндеміт оперує дванадцятитоновістю, вільно охоплюючи весь хроматичний звукоряд. Вибрані тональні опори відсилають до бетховенської традиції з її становленням героїко-драматичної образної

¹ Автори монографії про творчість П. Хіндеміта вказують на характерність такого прийому в інструментальних сонатах композитора (Левая & Леонтьева, 1974, с. 289).



сфери. Аналогія, що виникла, підкріплюється композиційним вирішенням розробки, представленій у вигляді чотириголосних фугато на темі головної партії. Накопичення тематизму вінчається грандіозною кульмінацією, що набуває тут по-справжньому оркестрового звучання та сприймається як ігровий модус вихідної експозиційної ідеї. Таке розгортання тематичних подій пояснює дзеркальність репризи, сприяючи винесенню провідного звукообразу в кінець частини.

Серед частин Сонати з яскраво вираженим інструментальним началом виділяється «Речитатив». Передусім йому староанглійський вірш, який оповідає про тлінність світу, кінець людського життя, невблаганну зміну пір року і швидкоплинність днів. Щемливу ноту глибокої печалі вносить розповідь від першої особи, підкреслюючи суб'єктивно-психологічний характер висловлювання. Х. Шмітт наводить роздуми Х. Штайна, згідно з якими у цьому тексті порушені сутнісні проблеми буття, що дозволяє вченому інтерпретувати «Речитатив» як відповідь П. Хіндемита на вічне запитання про призначення людського життя. Тобто, в староанглійському тексті знаходиться ключ до розуміння назви частини та її змісту, що кореспондують, перш за все, з вокальними жанрами барокової культури. «Речитатив» поєднує в собі і характерну для такого типу висловлювання стислість музичних фраз, і типові ритмоформули, що не тільки втілюють свободу мовної інтонації, а й привносять імпровізаційність і алюзію на *basso continuo*, що представлений тут акордами в партії *Piano II*. Зв'язок подібного роду позначений Х. Шміттом: «<...> зовнішній виклад є речитативом *secco*, причому першому фортепіано доручено виконання власне речитативу, а другому дістається роль *cembalo-continuo*» (Schmitt, 1965, с. 260).

Вагоме місце в композиції Сонати посідають найбільш усталені жанри поліфонічної культури – канон і fuga. Доречно у зв'язку з цим пригадати «Музичний дарунок» і «Мистецтво fugи» Й. С. Баха. Як повідомляє А. Швейцер, «“Музичний дарунок” містить всього десять канонів, враховуючи і канонічну фугу в завершенні першої частини. Однак це не ті канони, що з'являються протягом п'єси заради певного художнього ефекту, але дотепні музичні шаради, які в той час музиканти задавали один одному» (Швейцер, 1965, с. 312). У другому,

четвертому і п'ятому канонах є звукова символіка, яка в передостанньому з перерахованих виражена прийомом збільшення у протискладенні. У «Мистецтві фуги» деякі з контрапунктів композитором іменуються додатково «канонам»: «*Contrapunctus 12. Canon alla Ottava*», «*Contrapunctus 13. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta*», «*Contrapunctus 14. Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza*» тощо (Бах, 1974, сс. 63, 67, 69).

У «Каноні» третьої частини Сонати П. Хіндемита в поліфонічну взаємодію вступають не окремі голоси чотириголосної ансамблевої фактури, а партії двох фортепіано. Повільний темп *Lento*, статичний рух музичної думки, де відчувається пульсація «кроку» при нехарактерній для класико-романтичної культури метриці $\frac{4}{8}$, переважання тихої звучності передують трагічній патетиці «Речитативу». Композитор обіграє різні можливості канонічної техніки. В розгорнутій композиції, що поєднує в собі риси концентричної форми, складної тричастинності з динамізованою репризою, рондальності, умовний «рефрен» вибудовується у вигляді точного імітування другим фортепіано октавою нижче музичного матеріалу *Piano I*. Інакше кажучи, тут панує фігура «відлуння» і прийом відображення. Такий принцип «множення» тематизму нагадує пошук старими майстрами способів посилення звучності інструментарію з увагою до прозорого викладу ключової теми. В «епізодах» композитор задіює техніку подвійного канону, при якому попарно узгоджуються між собою партії відповідних рук. Внаслідок виникає пульсуюче звукове середовище, в якому діє принцип згущення і розрідження фактури (інтонаційно-ритмічного пласту і диференційованих ліній). Сучасність композиторського мислення проявляється в поєднанні дванадцятитоновості з тональними опорами, завдяки чому мінорна забарвленість *quasi* ритуальної ходи завершується типово бахівським просвітленням в фінальному *E-dur*. В цілому, «Канон» і «Речитатив» складають взаємодоповнюючу семантичну пару як ігрові модуси втілення трагічної образності за допомогою високого стилю епохи Бароко, її об'єктивної та суб'єктивної іпостасей.

Вінчає Сонату грандіозна fuga на три теми, метроритмічне оформлення якої ($\frac{3}{2}$, рух крупними тривалостями) асоціюється з від-



повідними структурами музики поліфонічної епохи, більше того, початковий квінтовий хід перекидає арку до «Мистецтва фуґи» Й. С. Баха. Витоком і тональним базисом є *C-dur*, хоча звуковий діапазон тематичного матеріалу охоплює весь дванадцятитоновий простір. Перша тема має яскраво виражений імперативний характер, сприяючи закріпленню драматичної образності як основної в художній концепції Сонати. В її інтонаційній сфері панують кварто-квінтові інтервальні структури, серед яких переважають ходи, що створюють інтонаційний остов всього циклу. Мелодичний аскетизм, відсутність відкритої емоційної лірики наділяють цю музику суворим характером, який підкріплює виникаючі аналогії з бароковою культурою. В продовження бахівської традиції, П. Хіндеміт оперує тільки двома модифікаціями теми: в прямому русі та в інверсії, не відмовляючись також від стрет, які сприяють концентрації музичної думки. Доречно у зв'язку з цим пригадати прийоми поліфонічного викладу у фузі *C-dur* з першого тому *WTK* Й. С. Баха. Справедливості заради зазначимо, що П. Хіндеміт використовує інтермедії, хоча вони зведені до мінімуму, і, швидше за все, слугують узагальненню найбільш типових інтервальних зворотів і структур. І тільки з появою стретного проведення теми в оберненні у *Piano II*, позначеного терасоподібною зміною динаміки (з *f* на *p*), в контрапунктуючих голосах *Piano I* обіграється нове коло інтонацій, яке відроджує дух *Lamento*. Вони є похідними від секундових зворотів основної теми, хоча тут набувають самостійності мотиву, що подається в прямому й інверсійному варіантах. Даний етап у розвиваючому розділі фуґи на першу тему сприяє короткому розрідженню емоційної напруги і відтіняє грандіозну кульмінацію в завершальній його фазі.

Друга тема вносить контраст: вона більш розспівана, має внутрішні виразні мотиви, підкреслені лігами, проводиться на *p* і виступає своєрідним антиподом основного образу, хоча і в ній по-різному обіграються кварто-квінтові ходи, «кроки» на малу септиму, фігура кола. У своєму згущеному вигляді при оманливій динаміці *pp* всі ключові інтервальні ідеї згортаються у вертикаль, визначаючи контрастність інтермедії, яка замикає експозицію другої теми.

Подальший розвиток збагачується введенням третьої теми одним із контрапунктуючих голосів (партія лівої руки *Piano I*). Її поява в басовому регістрі у ритмічному збільшенні, хвильовий рельєф мелодичної лінії, що охоплює діапазон зменшеної октави, сприймаються як втілення напруженості сучасного мислення, «відлуння» естетичних постулатів епохи Бароко. На думку М. Лобанової, наслідуючи середньовічні уявлення про Вічність і Час, Бароко відкрило і затвердило засобами різних видів мистецтв відчуття передчасності, яке позначило «кордон часу і вічності. <...> Антитетична співвіднесеність вічності і передчасності втілилася в тому, що музична емблематика активно обіграла обидва мотиви – з вічністю пов'язана фігура “*circulatio*”, з “передчасністю”, “смертю” – “*aposiopesis*”» (Лобанова, 1994, с. 63). Нагадаємо, ідея вічності знаходила своє безпосереднє вираження «в зупиненому ході» непорушних крупних тривалостей, в той час як швидкоплинність життя – в невинному русі дрібних ритмофігур; вторгнення в цю круговерть пауз символізувало минуність людського існування, його природну уривчастість, тобто – смерть. П. Хіндеміт не настільки категоричний у вираженні антиномічності світовідчуття, маскуючи завдяки ансамблевій техніці і прийому комплементарності прикмети риторичної фігури *aposiopesis*. Імовіріше, цей змістовний ряд прочитується у віддзеркаленому світлі давньоанглійського вірша, який передує «Речитативу». Фуга вибудовується за принципом динамічних хвиль, які підсилюють кожну нову кульмінацію і призводять до «органного» звучання трьох тем в заключній її стадії, в їхньому октавному подвоєнні з квартовими структурами в контрапункті, з максимальним охопленням регістрів, нагнітання динаміки завдяки стреті та довгому утриманню кварто-септимової інтонації, яка поєднує стверджувальну і запитальну інтенції.

Таким чином, художній задум Сонати для двох фортепіано П. Хіндеміта вибудовується за лінією накопичення драматизму, подолання сюїтної розчленованості частин, відбиваючи, з одного боку, багатоподієвість життєвих реалій, з іншого – непорушність законів світобудови. У цьому композитор виступає наступником національної традиції, ширше – художньо-естетичних поглядів і поетики музично-



го Бароко. З огляду на той факт, що сонатна форма у XX ст. нерідко трактувалася як еквівалент сонати, «Алегро» П. Хіндемита виправдовує найменування твору і дозволяє говорити про змішування в ньому двох жанрів – власне сонати і сюїти.

Висновки. Соната для двох фортепіано П. Хіндемита в умовах виникнення особливого інтересу митців XX ст. до барокової культури немов повертається до своїх витоків, демонструючи дифузність жанрових кордонів, здатність до втілення високої мови поліфонії, не регламентованість циклу, синтез декількох композиційних принципів в межах одного твору. Між тим, неокласичні засади не позбавили її відчуття причетності до соціально-духовних подій свого часу, навпаки, дозволили узагальнити колізії сучасного світу за допомогою усталених семантико-композиційних одиниць. Завдяки цьому Соната для двох фортепіано П. Хіндемита зберігає індивідуальний підхід до музичного досвіду і можливостей ансамблевої техніки. Незважаючи на суто інструментальне походження, Соната німецького композитора залучає програмні, звукообразальні, жанрові елементи, що спрямовані на конкретизацію художнього задуму. Багатостильове забарвлення розглянутого твору сприяє виникненню ігрового простору з екстра- та інтровертним полюсами.

Ансамблеву техніку Сонати для двох фортепіано П. Хіндемита при рівноправності партій вирізняє практична відсутність явно декларованої ідеї змагальності, концертування, діалогічності в традиційному їх відбитті. Тут вони набувають інтровертного характеру, визначаючи взаємодію піаністів між собою, та стають очевидними при читанні нотного тексту. Екстравертний модус ансамблевої гри виявляється у підпорядкованості всіх складових музичної тканини та задіяних різноманітних типів викладу втіленню як індивідуалізованих образів кожної з частин, так і наскрізної змістоутворюючої ідеї всього циклу.

ЛІТЕРАТУРА

- Бах, И. С. (1974). *Искусство фуги*. [Ноты для фп.]. Москва: Музыка, 116.
- Варуниц, В. (1988). *Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки*. Москва: Музыка, 80.



- Друскин, М. (1979). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование*. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Советский композитор, 232.
- Катанова, Н. Ю. (2002). *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 178.
- Левая, Т. & Леонтьева, О. (1974). *Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 447 [1].
- Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 221 [3].
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 320.
- Раабен, Л. (1981). Еще раз о неоклассицизме. В кн. *История и современность*, сс. 196–214. Ленинград: Советский композитор.
- Хиндемит, П. (1973). Соната [Ноты для 2 фп.]. В сб. *Пьесы современных зарубежных композиторов*, вып. 3, сс. 25–64. Москва: Музыка.
- Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 724 [1].
- Schmitt, H. (1965). *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen*. (Inaugural – Dis. ... Doktors des Philosophie). Saarbrücken, 292 [75].

REFERENCES

- Bach, J. S. (1974). *Iskusstvo fugi [The Art of Fugue]*. [Scores for piano]. Moscow: Muzyka, 116 [in Russian].
- Druskin, M. (1979). *Igor Stravinsky. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady. Issledovanie. [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study]*. (2nd ed., add.). Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 232 [in Russian].
- Hindemith, P. (1973). Sonata [Scores for 2 pianos]. In *Pesy sovremennykh zarubezhnykh kompozitorov [Pieces by contemporary foreign composers]*, iss. 3, pp. 25–64. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Katonova, N. Yu. (2002). *Ansambl dvukh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra [The ensemble of two pianos in the XX century. Typology of the genre]*. (Candidate's thesis). Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Moscow, 178 [in Russian].
- Levaya, T. & Leonteva, O. (1974). *Paul Khindemit. Zhizn i tvorchestvo [Paul Hindemith. Life and art]*. Moscow: Muzyka, 447 [1] [in Russian].



- Lobanova, M. (1990). *Muzykalnyy stil i zhanr: istoriya i sovremennost* [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 221 [3] [in Russian].
- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 320 [in Russian].
- Raaben, L. (1981). *Yeshche raz o neoklassitsizme* [Once again about neoclassicism]. In *Istoriya i sovremennost – History and Modernity*, pp. 196–214. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Schmitt, H. (1965). *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für zwei Klaviere zu vier Händen*. (Doctoral dissertation). Saarbrücken, 292 [75] [in German].
- Shveytser, A. (1965). *Iogann Sebastyan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 724 [1] [in Russian].
- Varunts, V. (1988). *Muzykalnyy neoklassitsizm: istoricheskie ocherki* [Musical neoclassicism: historical essays]. Moscow: Muzyka, 80 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2020 р.