

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2022

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Стогний Ирина Самойловна

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович,**
доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры истории зарубежной музыки

Клочкова Елена Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», доцент кафедры музыковедения

Ведущая организация: Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова

Защита состоится 21 июня 2022 года в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2022-5>

Автореферат разослан « ___ » _____ 2022 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Камерная музыка для Пауля Хиндемита (1895–1963 гг.) была той сферой, в которой зарождались и формировались основные черты его композиторского стиля. В творческом наследии композитора особую роль играл жанр инструментальной сонаты. 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). 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. Из них: 12 сонат для струнных инструментов (скрипки, альты, виолы д'амур, виолончели и контрабасы); 10 сонат для духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, фагота, английского рожка, альт-саксофона, валторны, трубы, тромбона, тубы)². Помимо сонат композитором написан целый ряд камерных сочинений.

Камерно-инструментальное творчество Хиндемита во многом опирается на великих предшественников: И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса и других композиторов. Это сказывается в том, что камерная соната в творчестве Хиндемита, сохраняя классические черты жанра (функции частей в цикле, принципы сонатного формообразования, соотношение тем), претерпевает значительные изменения, касающиеся системы выразительных средств, характера тематизма, композиции и драматургии, а также жанровых элементов.

Камерные сонаты Хиндемита были исследованы целым рядом музыковедов, однако ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании эти сочинения не были представлены в полном объеме. Большая часть исследований посвящена анализу стилистики, композиции и исполнительским задачам.

¹ В Амар-квартете Хиндемит играл партию альты.

² Две сонаты для виолы д'амур и фортепиано (1923), виолончели и фортепиано (1942) композитор назвал *Kleine sonaten* (маленькие сонаты).

В настоящей диссертации предпринята попытка представить целостную картину данной сферы творчества композитора, и, учитывая суждения других ученых, отчасти восполнить этот пробел. Нам представляется важным, наряду с рассмотрением стилевых тенденций (барочных, классическо-романтических, экспрессионистических) интерпретировать проявление в камерных сонатах Хиндемита концепцию *гармонии мира*, являющуюся стержневой в системе ценностей композитора. Она во многом определяет смысловой статус различных произведений Хиндемита, в том числе камерных сонат. «Речь идет <...> о поисках гармонии, которая, несомненно, управляет Вселенной»³. Мысль о «мировой гармонии» в годы жизни композитора была чрезвычайно актуальной⁴. 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», полагая, что музыкальные законы отражают законы Вселенной. Во многом композитор почерпнул эти идеи из трудов античных философов: Августина, Платона, Боэция (в свою очередь опирающегося на философию Птолемея, Аристоксена, Никомаха, Архита и др.), а также Иоганна Кеплера — немецкого философа, астронома, математика и физика XVII в. 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.

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 области, включающей философский аспект творчества Хиндемита, — области, широко востребованной исполнителями, — определяет **актуальность исследования**.

Гипотеза исследования заключается в возможном соотношении философской концепции Хиндемита с камерной сферой его творчества. В

³ Коннов В. П. Симфония Хиндемита «Гармония мира»: ее философские и эстетические предпосылки. Л., 1975. С. 164.

⁴ Стоит указать имена ученых, исследовавших в своих трудах данную философскую идею: Г. Кайзер, Г. Вейль, Ф. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, М. А. Марутаев и другие.

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 Пауля Хиндемита. **Предмет исследования** — тематизм, композиция, жанрово-драматургические особенности камерных сонат Хиндемита.

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 фортепиано⁵) 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 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.

В конце 1920-х годов в трудах Б. В. Асафьева, В. М. Беляева, М. С. Друскина поднимается вопрос стиля как наиболее значимого для исследователей, а также дается оценка творчества Хиндемита в целом. В тридцатые годы XX столетия были опубликованы мемуары И. Стравинского, О. Клемперера, Л. Мясина и других композиторов и музыкальных деятелей, которые, так или иначе, касались камерного творчества П. Хиндемита.

Самый крупный труд на русском языке, вышедший в свет в 1974 году — это монография Т. Н. Лево́й и О. Т. Леонтьевой⁶. В работе содержится разнообразный исследовательский материал, касающийся основных линий эволюции стиля композитора⁷. Отметим также сборник статей под редакцией И. Ф. Прудниковой «Пауль Хиндемит “Статьи и материалы”», который посвящен различным сферам творчества композитора.

В зарубежных исследованиях заметную роль играют монографии крупных исследователей творчества Хиндемита таких, как: Г. Штробель, Г. Мерсман и К. Вернер, чьи работы охватывают все сферы творчества

⁵ Из трех виолончельных сонат в заявленном аспекте далее будет рассматриваться соната 1948 года. В диссертации также уделяется внимание другим сочинениям композитора, в которых пассакалии отводятся 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.

⁶ Лево́я Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. 448 с.

⁷ В главе о камерных сочинениях акцентируется внимание на сонатах: для виолончели и фортепиано ор.11 №3 (1921), альты и фортепиано ор.11 № 4 (1919), контрабаса и фортепиано (1949).

композитора с акцентом на его роли в современном искусстве. В монографии Г. Шуберта «Пауль Хиндемит» автор представляет композитора: как инструменталиста, дирижера, музыковеда и педагога, дополнив книгу таблицами и иллюстрациями. Одной из значимых работ по библиографии является книга С. Луттмана «Пауль Хиндемит: Научно-информационный справочник».

Существует значительное количество работ, посвященных проблемам формообразования, полифонии, гармонического языка композитора. В ряде исследований рассмотрены отдельные сферы творчества Хиндемита: хоровое, оперное, симфоническое, инструментальное, фортепианное и другие.

Из публикаций, посвященных *камерным сонатам*, стоит выделить проблему стиля, как наиболее интересующую авторов. Этой проблеме посвящены работы Р. Л. Поспеловой и А. А. Фоминой, В. Н. Иванова и А. В. Королевой. В ряде статей такие авторы как Н. И. Бражникова и М. А. Долгова уделяют внимание тембровым характеристикам сонат, их драматургической специфике, к примеру, театральности. Исполнительский анализ сонат ярко представлен в статьях И. В. Нестеренко, О. Н. Житниковой и А. С. Дубки.

Особого внимания заслуживают зарубежные диссертации, посвященные большей частью стилистике и исполнительским проблемам камерных таких исследователей, как: Г. Майн, П. Мортон, Р. Вальтер, Э. Солано, С. Уайлдман, Д. Тромбетта, Дж. Хемкен и Л. Ландсдаун⁸.

В целом авторы рассматривают вопросы, связанные с камерным стилем композитора, опираясь на подробный анализ музыкального текста. Однако, несмотря на столь развернутую картину изучения камерного творчества Хиндемита, целостного исследования камерных сонат, как уже отмечалось, на настоящий момент не существует. Кроме того, философско-эстетические взгляды композитора, о которых говорит целый ряд исследователей как: Т. Н. Левая и 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 изучении камерных сонат Хиндемита.

⁸ В диссертациях Дж. Хемкена «Тайна сонаты для альт-саксофона (альт-горна) и фортепиано (1943) П. Хиндемита» и Л. Ландсдаун «Сонаты для альтя и фортепиано П. Хиндемита» сделан акцент на композиционных особенностях сонат. См. об этом: Hemken, J. The mystery of the Althorn (alto horn) Sonata (1943) by Paul Hindemith: diss. PhD. University of North Texas, 2015. 143 p; Landsdown, L. P. Hindemith's sonatas for viola and piano: diss. PhD. The University of Stellen bosch, 2004. 180 p.

Материал исследования составляют 22 сонаты для различных инструментов с фортепиано Хиндемита. Из них 12 сонат для струнных инструментов — скрипки, альты, виолы д'амур, виолончели и контрабаса; 10 сонат для духовых инструментов — флейты, гобоя, фагота, кларнета, валторны, английского рожка, тромбона, альт-саксофона, трубы, 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 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 концепции *гармонии мира* и на тембровом уровне.

Методология исследования основана на использовании традиционного метода музыковедческого анализа, позволившего выявить особенности музыкального языка камерных сонат; при этом акцент сделан на композиции и жанрово-стилевых чертах избранных сочинений. Кроме того, в работе применен метод структурно-семантического анализа, благодаря которому осуществлялась 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. В частности, излюбленная композитором *пассакалия* оказалась не только драматургической кульминацией целого ряда произведений, но и, как показал сравнительный анализ этих произведений, жанром, непосредственно связанным с воплощением идеи *гармонии мира*.

Тема диссертационного исследования, ее специфика, заставила выйти за пределы музыковедения и обратиться к другой области знания, в частности, к философии (за основу взяты труды И. Д. Рожанского, А. Н. Чанышева, Л. Я. Жмудь, Р. Л. Поспеловой, Ю. Н. Холопова, С. Н. Лебедева, Г. Г. Майорова, Ю. А. Белого, В. П. Коннова, Т. А. Корнелюк, В. М. Беляева, П. С. Таранова, которые в свою очередь, опирались на труды Августина, Боэция и Кеплера).

Существенную роль в становлении концепции работы сыграли труды В. Н. Холоповой, Е. В. Назайкинского, В. П. Бобровского, Т. Н. Левой и О. Т. Леонтьевой, Н. С. Гуляницкой, И. С. Стогний, И. П. Сусидко, Е. А. Благодарской, а также исследования иностранных авторов: А. Бриннера, Я. Кемпа, Г. Мерсмана, Г. Скелтона, С. Луттмана, Д. Нормайера, В. Терстона, В. Томсона, Г. Реслера, Ф. Штейна, М. Штокхема, К. Штокхаузена.

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, включая философско-эстетический аспект.

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 и апробация результатов. Достоверность результатов проведенного исследования подтверждается использованием апробированных методов изучения, подробным анализом избранных произведений. Основные положения работы освещены в публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК. В течение последних пяти

лет автор принял участие более чем в десяти Международных конференциях, проходивших в РАМ имени Гнесиных, Академии имени Маймонида, в ДШИ им. Рубинштейна.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, библиографического списка (219 наименований) и трех Приложений⁹. Все главы делятся на параграфы. В конце глав приводятся выводы. В Заключении подведены итоги всего проведенного исследования.

Основное содержание работы

Во *Введении* обоснована актуальность темы диссертации, определена степень ее разработанности, сформулированы цели, задачи и методы, отмечена научная новизна, обозначена методология исследования, теоретическая и практическая значимость работы.

Глава 1. Композиция камерных сонат П. Хиндемита: особенность трактовки состоит из трех параграфов. В первых двух анализируются сонатные циклы с точки зрения специфики их претворения композитором в изучаемой сфере творчества. В третьем параграфе рассматривается значение принципа симметрии в тематизме и композиции сонат.

Стилевые предпочтения Хиндемита, проявившиеся уже в ранних сочинениях, во многом определили неоклассические тенденции его музыкального языка. Его имя в наибольшей степени связывают с барочными (необарочными) тенденциями¹⁰. Нельзя не заметить также классико-романтические влияния на творчество композитора при основополагающей роли экспрессионизма. Сложносоставной стиль композитора, его музыкальный язык затрагиваются в настоящей диссертации лишь в той степени, которая

⁹ 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 сонат).

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 ее 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». См. об этом: Bruhn, S. Explorations of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith's Symphony «Die Harmonie der Welt». *The Nordic Journal of Aesthetics*. 2010. – 21(39). P. 89.

Приложение 3 содержит некоторые сведения о философских концепциях, повлиявших на мировоззрение Хиндемита (в частности, концепциях Бозэция, Кеплера).

¹⁰ Данный пласт стиля будет рассмотрен во Второй главе.

необходима для раскрытия структурно-композиционных, жанровых и тембровых аспектов изучения камерных сонат.

Известно, что Хиндемит придерживался, с одной стороны, классических традиций трактовки сонатных циклов, с другой стороны — свободных, что проявилось в характерном тематизме, и в принципах его развития, ненормированном количестве частей — от одной до шести.

§ 1.1. Сонатные циклы классического типа

В сонатных циклах Хиндемита, называемых нами «классическими», *первые части* близки классическим закономерностям. Двенадцать из двадцати двух сонат представляют собой *классический* трехчастный цикл¹¹. Четырехчастные циклы представлены тремя сонатами¹². Из анализа *экспозиционных разделов* следует, что композитор применяет характерный классический контраст партий, сочетая энергию, яркий динамизм с лирикой. По форме главная партия обычно представляет собой классический период повторного строения; побочная имеет трехчастную форму, что вновь отвечает классическим принципам. Тональная сфера строится по принципу хроматической тональности. Характерно частое использование оstinатных фигураций, фигур «вращения», за счет которых происходит движение к кульминации. Наблюдается большой удельный вес полифонии во всех разделах экспозиции. Это, несомненно, то новое, что Хиндемит привнес в классическую трактовку экспозиции.

В *разработках* сонатных форм основополагающую роль также играют полифонические приемы: имитации, каноны, контрапунктическая техника. Кроме того, композитор в разработках применяет регистровое варьирование мотивов, благодаря чему создается эффект эхоподобных переключек, живого диалога инструментов. В кульминации используется характерная для многих разработок сонат Хиндемита мощная аккордовая фактура в партии фортепиано. Разработка является центральным разделом первых частей, в котором главная кульминация располагается в точке золотого сечения¹³.

¹¹ Две сонаты для скрипки op. 11 № 1, № 2 (1918, 1919); три для виолончели op. 11 № 3 (1921), (1942), (1948); соната для альты op. 25 № 4 (1922), виолы д'амур (1923), контрабаса (1949), флейты (1936), валторны (1939), трубы (1939), тубы с фортепиано (1955).

¹² К ним относится соната для альты (1939), альт-саксофона (1943), кларнета с фортепиано (1939).

¹³ Это можно видеть, например, в сонатах для скрипки и фортепиано op. 11 № 1 (1918) и № 2 (1919).

Репризы в сонатах классического типа часто зеркальные. В семи сонатах Хиндемита встречается зеркальная реприза¹⁴. Причем, если композитор в первой части не использует сонатную форму, то в одной из последующих частей цикла она обязательно присутствует, и, как правило, с зеркальной репризой. При этом репризы преимущественно варьированные, порой динамизированные¹⁵. Зеркальные репризы, преломляя принцип симметрии, так или иначе, соприкасаются с идеей *гармонии мира*.

Вторые части сонатных циклов классического типа чаще всего обладают ярко выраженной жанровой основой (сарабанда, сицилиана, марш, или какие-либо иные жанры). Как правило, они написаны в сложной трехчастной форме, в медленном темпе. Подробный анализ вторых частей представлен на примере тех же четырех сонат. В них выявлены характерные для медленных частей жанры, некоторые из них (сарабанда, траурный марш) выполняют роль философского центра в цикле. Вторые части отличаются особо тщательной работой композитора с тематизмом: с мелкими элементами тем, короткими мотивами, интервалами, ритмическими формулами (пунктирным ритмом, триолями, оstinатными фигурациями).

Финалы в большинстве случаев являются венцом развития сонатного цикла в камерных сонатах Хиндемита. Для них типично использование традиционных форм, таких как рондо, соната, рондо-соната, вариации, а также нетрадиционных форм: фуги¹⁶ (фугато) и пассакалии¹⁷, которые часто представляют собой раздел формы финала, заметно проявляется сочетание сонатности и полифонических форм¹⁸.

Финалы сонат Хиндемита развернуты и по своим масштабам зачастую не уступают финалам симфонических сочинений¹⁹.

¹⁴ В сонатах для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), скрипки и фортепиано (1935), альты и фортепиано (1939), валторны и фортепиано (1939), трубы и фортепиано (1939), тромбона и фортепиано (1941).

¹⁵ Анализ первых частей камерных сонат представлен четырьмя сонатами для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918), для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919), для альты и фортепиано ор. 25 № 4 (1922), для валторны и фортепиано (1939), в которых подробно рассмотрены экспозиционные разделы, разработки и репризы с точки зрения применения классических принципов и авторской трактовки.

¹⁶ Соната для скрипки и фортепиано (1939).

¹⁷ Соната для виолончели и фортепиано (1948).

¹⁸ Соната для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919).

¹⁹ В данном параграфе трактовка финалов в камерных сонатах Хиндемита представлена на основе анализа сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919), сонаты для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921), сонаты для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), сонаты для альты и фортепиано ор. 25 № 4 (1922). Чтобы охватить наибольшее количество сонат, в анализ финалов добавлены другие сонаты не использованных ранее при анализе первых и вторых частей.

§ 1.2. Одночастные сонаты и свободные композиции

В данном параграфе рассматриваются одночастные сонаты и свободные циклические композиции. Многие композиторы-романтики обращались к жанру одночастной сонаты: Ф. Лист, Н. Метнер, А. Скрябин, а также 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, разделенную на разделы, исполняющиеся *attacca*. Примерами могут служить соната для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919)²⁰ и соната для тромбона и фортепиано (1941); или из четырех-шести разделов, разножанрового характера, например, соната для английского рожка и фортепиано (1941). Одночастную сонату композитор, как и романтики, мыслит многочастной композицией (сонатно-сюитный цикл) со сквозным развитием. Все разделы, исполняемые *attacca*, связаны между собой педальным тоном²¹.

Соната для альты и фортепиано ор. 11 № 4 Хиндемита — представляет собой единую композицию из трех частей, звучащих без перерыва. Это произведение обозначено композитором, как Соната-фантазия. В *сонате для тромбона и фортепиано* (1941) наблюдается единая, монолитная композиция (разделенная темповыми обозначениями). Соната также могла бы представлять собой классический тип четырехчастного цикла, но композитор устраняет перерывы между частями, создавая единую композицию. Музыкальный язык сонаты, бесспорно, авторский, но в нем можно проследить романтические «следы».

Соната для английского рожка и фортепиано (1941) состоит из шести частей. Она приближается к сюите, поскольку части обладают ярко выраженным жанровым колоритом (первая часть (*Langsam*) написана в жанре хабанеры, 2 часть (*Allegro pesante*) в жанре тяжеловесного скерцо, третья часть (*Moderato*) — неспешное повествование с признаками нарративного жанра, четвертая часть (*Scherzo, schnell*) легкое, жизнерадостное скерцо. Далее жанры повторяются в зеркальном отражении: *Moderato*, а затем *Allegro pesante*). В ней также наблюдается единая композиция, разделенная темпами²².

²⁰ В ранних сочинениях Хиндемита еще можно заметить влияние романтиков.

²¹ Связующий тон между частями, например, в сонате для альты и фортепиано ор. 11 № 4, где первая и вторая части соединены педальным тоном *ais = b* в партии альты.

²² Хиндемит не указывает части, он лишь пишет обозначение темпа или жанра, и поэтому цикл определяется нами также как одночастно-циклический тип композиции.

Свободные композиции в камерных сонатах Хиндемита напоминают сюиты с включением различных жанровых и темповых обозначений разделов, исполняемых без перерыва, с нестандартным количеством частей. Такие композиции представляют собой синтез, с одной стороны, классического сонатного *allegro* (в первой части) или простую трехчастную форму, а с другой стороны, — свободно трактованный сонатный цикл, в котором вторая или третья части состоят из нескольких разделов, исполняющихся без перерыва²³.

В целом, с одной стороны, большинство циклов Хиндемита представляет как классическую трех-четырёхчастную композицию, — с другой стороны, одночастный цикл композитор мыслит как многочастную композицию, часто представляя его как сонатно-сюитный цикл со сквозным развитием. Если не весь цикл исполняется как единая композиция, звучащая непрерывно, то его отдельные части образуют сюиту. Подобный тип композиции относится к свободным, авторским.

§ 1.3. Роль симметрии в композиции и тематизме сонат

Вопрос *симметрии* в сонатах Хиндемита заслуживает самого пристального внимания, так как она играет большую роль в его сочинениях. 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»²⁴. Ученый отмечает, что симметрия тесно связана с гармонией, что понятие симметрии, согласованности, соразмерности, красоты и гармонии относятся к одному семантическому пространству.

Идея «зеркального обращения» событий на уровне музыкальной композиции получила воплощение во многих сочинениях Хиндемита: фортепианном цикле «*Ludus Tonalis*», «*Ludus minor*» для кларнета и виолончели, камерных сонатах, симфонических и сценических произведениях, в частности, опере «Туда и обратно» и других. В композиции камерных сонат можно видеть огромное разнообразие видов симметрии, начиная от мелодико-интервального строения темы, тональной симметрии, композиции части или цикла, и заканчивая симметрией, проявившейся в соотношении партий инструментального ансамбля (этому вопросу посвящена третья глава).

²³ Соната для фагота и фортепиано (1938), соната для гобоя и фортепиано (1938), соната для контрабаса и фортепиано (1949), соната для скрипки и фортепиано (1935).

²⁴ Вейль Г. Симметрия. М., Наука, 1968. С. 37.

Мелодико-интервальные симметрии

Данный тип симметрии создается применением определенного интервала (чаще всего кварты) в начале и конце построения²⁵, либо противоположным направлением симметричных интервальных групп (5-3-4, 5-3-4), где кварта первой группы, например, нисходящая, а второй — восходящая²⁶. Подобный тип симметрии рассматривается на примере тематизма шести камерных сонат²⁷. Порой композитор использует зеркальную симметрию в интервальном строении мелодии (3-2-5-2-3) — например, в *Сонате для флейты и фортепиано* (1936).

Тональная и композиционная (зеркальная) симметрии. Эти типы симметрии тесно связаны между собой. Как известно, говорить о тональностях в творчестве Хиндемита можно лишь с определенной долей условности. Тем более, что сам композитор пользовался обозначениями тонов (к примеру, *in C*). Однако все же и у Хиндемита есть четко проявленные тональные линии, которые дают повод отдельно рассматривать этот аспект композиции, также связанный с симметриями. В камерных сонатах Хиндемита тональные симметрии проявляются на разных уровнях музыкальной композиции — всей формы и в отдельных ее разделах. В *Сонате для виолончели и фортепиано* op. 11 № 3 (1921) принцип зеркальной симметрии присутствует не только в композиции первой части, но и в тональном развитии²⁸. Подобный принцип можно заметить и в *Сонате для скрипки и фортепиано* op. 11 № 1 (1918) (в первой и второй частях). В *Сонате для скрипки и фортепиано* op. 11 № 2 (1919) можно наблюдать тонально симметричные разделы в экспозиции (*E-A-Es*) и репризе (*Fis-H-F*) с характерным сдвигом на полтона. Каждая тема строится сходным образом в интервальном соотношении тонов.

Композиционная зеркальность в рамках сонатной формы иногда охватывает все уровни музыкальной формы, образуя «сверхсимметрию», порой же существует не явно, вызывая лишь намек на симметрию. Различные

²⁵ Роль кварты в собственном музыкальном языке композитор описывает в своем труде «Руководство по композиции» [Hindemith P. *Unterweisung in Tonsatz*. — Mainz, 1940. — № 1]. Именно квартовыми созвучиями автор часто создает рифмы начала и конца тематических фрагментов.

²⁶ В сонате для английского рожка и фортепиано (1941) интервалы создают зеркальную симметрию, причем от одних и тех же звуков *fis-cis* и *cis-fis*.

²⁷ Сонаты для флейты и фортепиано (1936), для фагота и фортепиано (1938), валторны и фортепиано (1939), кларнета и фортепиано (1939), английского рожка и фортепиано (1941), альт-саксофона и фортепиано (1943).

²⁸ Осью симметрии является тон *H* в разработке, от которой к экспозиции и репризе расходятся два арочных обрамления в виде *c* и *d*.

воплощения этого принципа рассмотрены на примере нескольких камерных сонат²⁹.

В отдельных случаях принцип зеркальности проявляется в перестановках элементов темы в репризном ее изложении по сравнению с экспозицией³⁰.

Принцип жанровой и темповой зеркальной симметрии наблюдается в *Сонате для английского рожка и фортепиано* (1941). Контраст шести разделов подчеркнут сменой жанров и темпов. Они расположены от центрального раздела в зеркальном порядке³¹. В *Сонате для скрипки и фортепиано* (1935) и в *Сонате для гобоя и фортепиано* (1938), во вторых частях присутствуют жанровые симметрии. Их образует чередование жанров сицилианы и тарантеллы.

Глава 2. Жанровые модели в камерных сонатах П. Хиндемита.

Вторая глава состоит из четырех параграфов. В них представлены жанровые особенности камерных сонат. В музыкальном языке Хиндемита сочетается сложная диссонантная техника с композиционной четкостью и ясными, легко узнаваемыми жанровыми признаками.

В каждом параграфе второй главы рассматривается определенный жанр с целью выявления его роли в сонатных циклах и интерпретации композитором.

§ 2.1. Основные жанры, используемые в сонатных циклах

Поиск новых интерпретаций классических жанров можно наблюдать в камерном творчестве Хиндемита. Тематизм композитора обладает ярко выраженными жанровыми чертами.

В камерных сонатах Хиндемита находят применение различные жанры: *марш, вальс, скерцо, сарабанда, тарантелла, баллада, фантазия, песня, пассакалия* и другие. В диссертации акцентируется внимание на жанрах, играющих наиболее важную роль в концепции сочинений. К ним относятся такие жанры, как: *марш, скерцо, фуга (фугато), пассакалия*, кратко рассматриваются и другие жанры, используемые в сонатах.

²⁹ Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1, (первая часть); ор. 11 № 2, (третья часть); соната для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3, первая часть; соната для флейты и фортепиано (1936), первая часть; соната для валторны и фортепиано (1939), первая часть.

³⁰ В третьей части Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 11 № 2 (1919) симметрия образуется в результате перестановки разделов побочной партии. В третьей части сонаты для тромбона и фортепиано (1941) симметрия существует в разделах вариационной формы.

³¹ (Langsam — вступление — **Allegro pesante** — **moderato** — Scherzo — **moderato** — **Allegro pesante**).

§ 2.2. Композиционно-драматургическая роль марша и скерцо

В результате анализа камерных сонат можно говорить об особом тяготении композитора к маршу и скерцо (нередко их синтезу), к которым он прибегал чаще, чем к остальным жанрам. В сонатах представлен богатый спектр *маршей* (это же относится к каждому жанру, к которому обращался Хиндемит): траурный, военный, гротескный, детский, игрушечный, механистичный. В композиции цикла марш практически всегда выполняет роль центра. Он несет философский смысл и связан либо с жизнеутверждающей идеей³², либо, наоборот, идеей смерти (траурный марш)³³, а иногда воплощает наивный, непринужденный характер (детский марш)³⁴.

Игровая моторика *скерцо*, в целом сохраняя стилистику жанра и его смысловые характеристики, порой существенно модифицируется в камерных сонатах Хиндемита. Жанр предстает, с одной стороны, в традиционной шутливо-игривой стилистике, с другой стороны, расширяет смысловые границы до грандиозного скерцо-вихря в непрерывном динамическом развитии³⁵. Нередко в сонатах можно видеть синтез марша и скерцо³⁶. Скерцо часто встречается в средних частях и финалах, и на него приходится главный смысловой акцент в развитии всего цикла.

§ 2.3. Фуга, фугато в финалах сонат

В XX веке значение полифонии резко возрастает, происходит значительное обновление форм и средств полифонического развития. Фуга, как и в эпоху барокко, становится одним из центральных жанров, возрождая как цикл прелюдии и фуги (в творчестве П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и других композиторов), так и использование фуги в качестве части сонатного цикла.

Фуга в камерном цикле нередко выступает как «интеллектуальный центр», в котором проявляется наивысшее полифоническое мастерство автора. В камерных сонатах Хиндемита фуга и фугато часто применяются в финалах сонат, в свою очередь являющихся кульминацией цикла³⁷ или выступают частью сонатного (вариационного) цикла. Не только в камерных, но и в

³² Как в сонате для фагота и фортепиано (1938).

³³ Как в сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921).

³⁴ Как в сонате для флейты и фортепиано (1936).

³⁵ Как в сонате для альтя и фортепиано ор. 25 № 4 (1922).

³⁶ Например, во второй части сонаты для кларнета и фортепиано (1939) жанровая основа марш-скерцо.

³⁷ Соната для виолончели и фортепиано (1948), соната для альтя и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), соната для скрипки и фортепиано (1939).

фортепианных сонатах (соната № 3), а также в сонате для двух фортепиано (1942) fuga представлена как главная кульминация сонатного цикла.

§ 2.4. Пассакалия и ее роль в сонатных циклах

Наиболее важную роль в крупных сочинениях Хиндемита играет пассакалия. В XX веке к этому жанру обращались многие композиторы, в том числе и Хиндемит, включавший пассакалию в симфонию, оперу, вокальный цикл и сонаты. Пассакалия в его сочинениях несет философский смысл, композитор использовал этот жанр в наивысших точках кульминационного развития произведения. Именно в такой функции выступает пассакалия в сонате для виолончели и фортепиано (1948), в симфонии и опере «Гармония мира», опере «Кардильяк», балете «Достославнейшее видение». Во всех этих сочинениях кульминационные части представлены грандиозной пассакалией, несущей значение торжества духовной силы и *гармонии мира* над силами зла.

Пассакалия в опере «Гармония мира» представляет собой грандиозный финал, в котором происходит трансформация героев: они преображаются в небесные светила, движущиеся в хороводе; в конце финального действия к ним присоединяется хор, умножающий кульминационное звучание.

В финале одноименной симфонии, а также в виолончельной сонате (1948) композитор в последнем разделе пассакалии вводит фугу (в симфонии), фугато (в сонате) с новой темой — это итог, представляющий собой существенное изменение, кардинальный сдвиг, новый взгляд на происходящее, проявившийся в обновлении темы. В опере «Кардильяк» пассакалия звучит в кульминации, где умирает главный герой.

На основе анализа жанра пассакалии, ее драматургического развертывания, структурных особенностей, характера тематизма, а также выявления некоторых пересечений с Пассакалией и Чаконой И. С. Баха, можно сделать вывод о том, что обращение к жанру пассакалии для Хиндемита связано с воплощением глубокой философско-этической идеи. В каждом сочинении — в зависимости от замысла и концепции произведения — пассакалия обретает свою интерпретацию, оригинальное внутреннее наполнение. Но при всем разнообразии она обладает единством, осуществляя связь с философской идеей *гармонии мира* (исходя из ее толкования в опере и симфонии «Гармония мира»). О значении пассакалии в творчестве композитора

говорит и тот факт, что жанр вырастает до грандиозных масштабов, превращаясь в апофеоз.

Глава 3. Трактовка ансамбля в камерных сонатах П. Хиндемита

Хиндемит, как известно, принимал активное участие в ансамблевом исполнительстве. Именно поэтому камерные жанры стали одной из важнейших основ его творчества.

Третья глава состоит из четырех параграфов, в которых сонаты рассмотрены по группам с точки зрения их тембровой характеристики и взаимодействия (дуэта) инструментов: струнные и духовые инструменты, трактовка фортепиано в каждой из групп, а также проявление принципов симметрии в звучании партий ансамбля.

Тембр в камерных сонатах является важным смыслообразующим фактором, поскольку каждому инструменту присуще свое амплуа. При этом, что особенно ценно и характерно для музыки XX века, поиски выразительных средств происходят в рамках монолитной тембровой палитры того или иного инструмента.

§ 3.1. Сонаты для струнных инструментов с фортепиано

П. Хиндемит написал четыре скрипичные, три альтовые, три виолончельные сонаты, одну для контрабаса и одну для виолы д'амур. Сравнивая между собой сочинения для разных инструментов, можно сказать, что сонаты для струнных более развернуты, чем для духовых и фортепиано; струнные инструменты проявляют себя более многопланово и масштабно — и в отношении композиции, и в выдвигании концептуальных задач. В них используется наиболее разнообразный спектр образов, жанров, технических приемов. Это относится к музыке разного характера: виртуозной, лирической, жанровой.

Во всем богатстве лирических и виртуозных красок представлены сонаты для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919)³⁸, для скрипки и фортепиано (1935), а глубокая лирика низкого тембра, наряду с образами философского плана, раскрывается в сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921). Даже не столь мелодичный контрабас выступает в роли лирического (и одновременно виртуозного) инструмента в сонате для контрабаса и фортепиано (1949).

³⁸ Три альтовые сонаты примечательны тем, что в них композитор ярко раскрывает жанр фантазии, как вдохновенной авторской исповеди, встречающейся в сонатах для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919) и в сонате для альты и фортепиано (1939).

Композитор использует струнные инструменты чаще для воплощения философских идей, как, например, в *Сонате для виолончели и фортепиано* (1948), в которой финал представлен грандиозной пассакалией³⁹. *Соната для виолы д'амур* (1923) — определенный тембровый экскурс в барочную эпоху.

Рассматривается вопрос трактовки ансамбля, а именно диалога инструментов, где наблюдается большой диапазон: от контрастного взаимодействия до «дуэта согласия». Разные миры двух инструментов, которые то соприкасаются между собой, то существуют параллельно друг другу, образуют единое целое, независимо от начальной стадии взаимодействия.

§ 3.2. Сонаты для духовых инструментов с фортепиано

Хиндемита написано десять сонат для духовых (флейта, кларнет, гобой, фагот, английский рожок, тромбон, валторна, альт-саксофон, труба и туба) и фортепиано. Эти инструменты большей частью использованы композитором в основном в музыке ярко жанрового характера (скерцо, тарантелла, вальс).

Сонаты для *деревянных духовых* более подвижны и обладают «облегченной» фактурой, их образы нередко наделены определенной долей юмора. Сонатам для *медных духовых* присуща лирика, отсутствие острых конфликтов, нередко — блеск и виртуозность. Однако Хиндемит, порой расширяя границы выразительности, использует некоторые инструменты в несвойственном им амплуа. Контрабас⁴⁰ и туба⁴¹, к примеру, получают, с одной стороны, лирически-напевную, с другой — виртуозную трактовку.

В сонатах для духовых с фортепиано с точки зрения ансамблевого взаимодействия инструментов, гораздо чаще присутствует контрастный диалог, чем в сонатах для струнных инструментов.

§ 3.3. Роль фортепиано в ансамбле

В данном параграфе рассматривается вопрос о роли фортепиано в ансамбле и в творчестве Хиндемита в целом. Следует сказать о двух наиболее характерных тенденциях, проявившихся в камерных сонатах композитора. Первая заключается в том, что рояль трактован как *ударный* инструмент.

Особенно ярко «ударность» проявляется в сонатах для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919) и ор. 25 № 4 (1922), для скрипки и фортепиано

³⁹ В виолончельных сонатах ярко проявляется 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).

⁴⁰ Соната для контрабаса и фортепиано (1949).

⁴¹ Соната для тубы и фортепиано (1955).

ор. 11 № 1 (1918), для тромбона и фортепиано (1941). Ударность выражается в использовании всевозможных отрывистых звучаний, аккордовой фактуры, резкой динамики, жестком туше; характерно отсутствие педали.

Вторая трактовка фортепиано — красочно-живописная, в которой сказывается влияние импрессионистов. Здесь Хиндемит акцентирует внимание на колористической трактовке гармонии и непрерывном развертывании. Красочная палитра фортепиано включает мягкое применение диссонансов, ладовые мерцания, на фоне которых звучит приглушенная тема другого инструмента⁴². Отдельный пласт представлен оркестральными звучаниями фортепиано, характеризующимися мощным охватом большого диапазона и аккордовой плотностью фактуры. Отдельно рассматривается Третья фортепианная соната. На основе ее анализа, дополняющего анализ сонат для различных инструментов с фортепиано, сделаны основные выводы о роли фортепиано как сольного инструмента в творчестве Хиндемита, так и роли фортепиано в ансамбле. В целом можно сказать, что поиск выразительных красок происходит в рамках монолитной тембровой палитры. Однако фортепиано в сочинениях Хиндемита — это целый мир мощного оркестрового звучания.

§ 3.4. Принцип симметрии в партиях ансамбля

Симметрия, как известно, и как дополнительно показал анализ, являлась коренным свойством музыкального мышления Хиндемита. В первой главе подробно рассматривались различные виды симметрии в сонатах. В данном параграфе рассматривается роль *симметрии в ансамбле* — как основополагающей в расстановке и координации художественно-исполнительских задач солистов.

Определенное проявление законов симметрии, *a priori* существует в функциональном равноправии инструментов, в частности, поочередном изложении тематического материала⁴³. Здесь можно говорить о подчинении тембровой паритетности законам симметрии — это важнейший принцип организации ансамбля вообще и у Хиндемита в частности. Порой композитор

⁴² Примерами могут служить вторые части сонат для фагота и фортепиано (1938), для виолончели и фортепиано ор. 11 № 3 (1921).

⁴³ Например, в сонате для альты и фортепиано ор. 11 № 4 (1919), побочная тема в финале звучит в экспозиции у фортепиано, а в репризе у альты; 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 поручена в экспозиции фортепиано, а в репризе — скрипке.

при повторах изменяет характер звучания, создавая образно-динамический профиль симметрии⁴⁴.

Симметрию начала и конца с использованием одного тембра в звучании одной и той же темы можно наблюдать в *Сонате для виолы д'амур и фортепиано* (1923), во второй ее части, используется тембровая симметрия в виде арки, но с разной динамикой⁴⁵. Симметрия может проявляться не только между участниками ансамбля, но и между голосами регистров фортепиано⁴⁶.

Говоря об ансамбле в целом, нужно отметить, что два инструмента, взаимодействуя друг с другом, образуют и целостное единство, и в то же время в большей или меньшей степени два параллельных мира⁴⁷.

В сонате для *альт-саксофона и фортепиано* (1943) солирующий инструмент звучит мягко, лирично и умиротворенно, его художественная функция — передать красоту и порядок мироустройства. Фортепиано же, наоборот, берет 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 свое понимание *гармонии мира*: не только через созвучие партий, их «согласие», но и через смятение, дерзновенные поиски можно постичь совершенство, красоту и миропорядок.

Заключение

Из анализа сонат можно сделать вывод, что камерный пласт творчества Хиндемита дает возможность в полной мере ощутить его мощь и многогранный талант. Каждая камерная 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 музыкальный язык.

⁴⁴ Например, в сонате для скрипки и фортепиано op. 11 № 1 (1918) в экспозиции в партии фортепиано используется *pppp*, а в репризе у фортепиано указано *f*, благодаря чему меняется образный характер звучания.

⁴⁵ Данную часть начинает и заканчивает виола д'амур, причем на контрастной динамике (начальная тема звучит на *p*, а в репризе, тема звучит на *f*).

⁴⁶ Хиндемит применяет имитационную полифонию, по своей сути являющуюся одним из проявлений симметрии, например, в сонате для альтя и фортепиано op. 11 № 4 (1919), третья часть (раздел фугато), в сонате для альтя и фортепиано (1939), первая часть (разработка).

⁴⁷ Например, в сонате для валторны и фортепиано (1939) валторна выступает как носитель идеи, неизменного, «индифферентного», фортепиано же, наоборот, привносит эмоциональную выразительность и красочность.

- Большая часть сонат представляет собой *классический* трех-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 цикличность и одночастность, сохраняя обе тенденции — классическое сонатное *allegro* в первой части, и свободно трактованные следующие части; при этом какая-либо из частей (вторая или третья) состоит 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) вплоть до ансамблевой симметрии: например, в поочередном изложении тематического материала, создавая функциональное равновесие между инструментами или голосами партии фортепиано.

- Симметрия проявляется на внутритематическом уровне, возникая в ситуации диалога инструментов в пространстве одной темы. Она становится идеей абсолютного равноправия (полного паритета) инструментов при исполнении темы в унисон, в данном случае диалог инструментов проявляет себя как наивысшая форма их единства. Исходя из анализа камерных сонат и других произведений Хиндемита, можно констатировать:

- Симметрия в камерных сонатах выполняет не только формообразующую, но и концептуальную роль, являясь одним из способов воплощения идеи *гармонии мира*, ключевой для композитора.

- Жанровые основы сонат Хиндемита, выполняют определенную драматургическую роль в концепции произведения. Так, марш и скерцо выступают в роли кульминации всего цикла, fuga — «интеллектуального» центра.

- Важнейшим жанром в творчестве Хиндемита была *пассакалия*, которую он включал в наиболее философски значимые произведения. Вводя пассакалию в симфонические, оперные и балетные финалы, хоровые, вокальные и камерные сочинения, композитор наделил эту форму свойствами мощного и торжествующего апофеоза. Хиндемит укрупнил жанр пассакалии до

грандиозных масштабов. Концептуальное назначение пассакалии превосходит другие жанры: она на своем уровне осуществляет связь с идеей *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.

- Каждая соната подобна «музыкальному портрету» инструмента, для которого написана. По словам самого Хиндемита, он рассматривал собственные сонаты как технические упражнения для дальнейших масштабных сочинений, в частности, к главной работе всей его жизни — опере «Гармония Мира». 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*.

Таким образом, со стороны структуры идея *гармонии мира* представлена с помощью 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*.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Корчинская, Л. М. Ранние камерные сонаты П. Хиндемита. Трактровка цикла / Л. М. Корчинская // Музыкаведение – 2016. – № 11. – С. 11–20. – 0,4 п. л.
2. Корчинская, Л. М. Камерные сонаты П. Хиндемита : жанровые взаимодействия / Л. М. Корчинская // Музыка и время – 2017. – № 3. – С. 29–37. – 0,7 п. л.
3. Корчинская, Л. М. Роль симметрии в камерных сонатах П. Хиндемита / Л. М. Корчинская // Музыкаведение – 2019. – № 12. – С. 3–13. – 0,6 п. л.
4. Корчинская, Л. М. Пассакалия в творчестве П. Хиндемита на примере сонаты для виолончели и фортепиано (1948) / Л. М. Корчинская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных – 2020. – № 4. – С. 53–64. – 0,8 п. л.

Другие публикации:

5. Корчинская, Л. М. Особенности камерного стиля П. Хиндемита / Л. М. Корчинская // Исследование молодых музыковедов : сб. статей по материалам IX Международной конференции студентов и аспирантов 14–15 апреля 2016 года. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. — С. 96–101. — 0,4 п. л.
6. 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. — 0,3 п. л.
7. 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. — 0,4 п. л.
8. 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 : сб. статей по материалам VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2019. — С. 87–92. — 0,3 п. л.
9. 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. 59–66. — 0,4 п. л.
10. Корчинская, Л. М. Роль Пассакалии в сочинениях 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. — 0,6 п. л.