

УДК 78.071.1(092)(430):780.614.335.082.2]:78.03

DOI 10.34064/khnum2-2407

Дікарев Сергій Григорович

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7400-6099

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА СОНАТИ
ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА ФОРТЕПІАНО ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА**

Творчість Пауля Гіндеміта, одного з найвидатніших композиторів ХХ століття, вирізняється своєю універсальністю. П. Гіндеміт є автором великої кількості сонат для різноманітних інструментів, серед них є й контрабас, якому композитори доручають сольну партію не так часто. Сьогодні Соната для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта, виконання якої вимагає від контрабасистів значної технічної та художньої майстерності, посідає вагоме місце у контрабасовому репертуарі, чим обумовлена актуальність її дослідження. Мета статті – визначити жанрово-стильову специфіку Сонати для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта, що сприятиме подальшому розумінню шляхів розвитку сольних та оркестрових контрабасових засобів вираження та збагаченню репертуару контрабаса у полі сучасного мистецтва. Наукова новизна дослідження обумовлена недостатньою вивченістю контрабасової творчості П. Гіндеміта в контексті вітчизняної контрабасової школи. Застосовані методи структурно-композиційного та жанрового аналізу дозволили дійти висновку щодо унікальності Сонати як яскравого прикладу пошуку композитором нестандартних засобів вираження, що виявляється як у виборі тембру сольного інструмента, так і в специфіці формотворчих факторів.

Ключові слова: творчість Пауля Гіндеміта; камерна музика; соната; Соната для контрабаса та фортепіано; контрабас.

Постановка проблеми. Соната – одна з найважливіших форм камерної музики, яка пройшла у своєму становленні великий шлях розвитку. На межі XIX–XX століть соната у країнах Західної Європи переживає певну жанрову кризу (Е. Макдоуел, К. Шимановський, М. Рeger). У XX столітті використання нових засобів виразності сприяє значним змінам, яких зазнає даний жанр (Б. Барток). Багатьма композиторами робляться спроби відродження деяких форм старовинної сонати (наприклад, шість органних сонат П. Гіндеміта). Значне місце в сучасній музиці посідають шість сонат для різних інструментів А. Онегера, видатні зразки трактування жанру створені С. С. Прокоф'євим, Д. Д. Шостаковичем, А. М. Александровим та багатьма іншими композиторами.

Окрему групу в камерному репертуарі XX століття становлять сонати для контрабаса і фортепіано. У трьох сонатах чеського композитора А. Мішека розроблені народні пісенно-танцювальні інтонації і ритми. Так, наприклад, у чотиричастинній Сонаті мі-мінор третя частина носить назву «Фуріант» (чеський народний танець). Народна мелодика з її характерно-національними ритмофігурами лежить в основі музики Сонати мі-мінор угорського композитора В. Монтага (брата відомого контрабасиста-соліста, Л. Монтага, якому Сонату присвячено). Тричастинна Сонатина для контрабаса і фортепіано Ф. Фаркаша написана на теми угорських народних пісень. Його Сонатина, так само, як чотиричастинна Сонатина для контрабаса й фортепіано чеського композитора В. Фелікса, має варіанти сольної партії (вони призначені також для виконання на віолончелі або іншому басовому інструменті). Значний інтерес представляє також Соната для контрабаса і фортепіано австрійського композитора Р. Фухса. У цьому тричастинному творі, в якому відчувається вплив музики Й. Брамса, автором передбачений натуральний лад контрабаса і використаний досить широкий діапазон можливостей інструмента (наприклад, кантілена у всіх регістрах, образно значущий епізод *pizzicato*, рухливі штрихи).

Чимало інструментальних сонат належать видатному німецькому композитору Паулю Гіндеміту. Ним було написано понад 30 тво-

рів у цьому жанрі (соло та із супроводом) для різних інструментів¹. У камерних сонатах П. Гіндеміта відбилися творчі пошуки в межах даного жанру, що знайшли прояв у творчості його попередників. Перш за все, композитор підтримував розвиток німецької музичної культури. Великого генія німецької музики Й. С. Баха та П. Гіндеміта об'єднує поліфонічний тип мислення, використання форми фуги, любов до світлої лірики. З Л. Бетховеном П. Гіндеміта споріднює драматичний образний зміст творів, віртуозність, звернення до народних німецьких танців, уважність до системи термінологічних позначень, що деталізують творчий задум.

Жанрово-стильова специфіка камерних сонат П. Гіндеміта не може бути розглянута у відриві від особливостей обраних композитором інструментів, звуковий образ кожного з яких сприяв формуванню тих чи інших специфічних жанрових рис. Показовою в цьому плані може вважатися Соната для контрабаса та фортепіано, що стала вершиною розвитку контрабасової музики в творчості композитора.

Аналіз досліджень та публікацій за темою. Композиторській творчості П. Гіндеміта, в тому числі його камерним сонатам, а також особливостям його стилю присвячено чимало наукових досліджень. Одним із найперших науковців, що вдався до осмислення творчості П. Гіндеміта ще за його життя, був музикознавець М. Скотт (Scott, 1929). У другій половині ХХ століття однією із найбільш фундаментальних праць вважалася монографія Т. Лів'ю та О. Леонтьєвої (Левая & Леонтьева, 1974), присвячена творчості композитора. Аналізуючи стильові засади творчості П. Гіндеміта, авторки вказують: «Відкидаючи пафос і стилістику романтичного мистецтва дев'ятнадцятого століття,

¹ До сольних відносяться сонати для альту (1919, 1922), віолончелі (1923), скрипки (дві в 1924 році), фортепіано (три в 1936 році), арфи (1939), для органу (дві в 1937 році, 1940). Серед сонат для інструментів у супроводі фортепіано, повний перелік яких наводить В. Поляков (1987), можна виділити: сонати для віолончелі та фортепіано (1919, 1948), для альту і фортепіано (1919, 1939), для скрипки і фортепіано (дві в 1918, 1935, 1939), для віоли д'амур (1923), для флейти (1936), для гобоя (1938), для фагота (1938), для кларнета (1939), для валторни (1939), для труби (1939), для англійського рижка (1941), для тромбона (1941), для альт-саксофона (1943), для контрабаса (1949), для туби (1955).

Гіндеміт мав в ньому і свої “опорні пункти” (в зрілий період творчості вони далися взнаки з більшою повнотою, ніж в молоді роки, час гострої полемічності)» (Левая & Леонтьева, 1974: 334). Звертаючи увагу на наявність рис експресіонізму, дослідниці зазначають, що своїм мистецтвом великої форми, засвоєнням найважливіших законів музичної динаміки, масштабністю і рельєфністю музичної драматургії П. Гіндеміт зобов’язаний безпосередньо романтичній добі. Увагу звернено й на те, що техніка музичної композиції епохи Бароко, її інструментальний стиль у творчості композитора виявляються перенесеними в нові умови, хоча основним методом його мислення залишається поліфонія (Левая & Леонтьева, 1974: 334).

Продовжуючи дослідження стилю композитора, Т. Ліва (Левая, 1975: 120) зазначає: «В поліфонічній тканині П. Гіндеміта конструктивне начало оголене, розраховане на наочність і “чутність”, претендує бути важливим елементом образного змісту і вимагає, щоб його помічали. В інструментальній музиці композитора поліфонічна техніка, тісно пов’язана з нею варіаційність, а також принципи ансамблевого і сольного концертування інструментів складають найбільш характерні особливості стилю». Характеризуючи функціональні закономірності тональної системи П. Гіндеміта, дослідниця виділяє: 1) контурне двухголосся (два крайні голоси створюють гармонічну рамку твору; інтервал є основою гармонії); 2) гармонічний рельєф (логічно побудована послідовність акордів, в основі якої лежить принцип їх структурної близькості або контрасту, він вказує на спадання або наростання консонантності або дисонантності); 3) лінію основних тонів або «хід ступенів» (містить в собі рух основних тонів акордів, утворює чітку рамку тональності; центральні тони всіх тональних відрізків позначають вищий хід ступенів, який дає уявлення про загальний гармонічний і модуляційний план композиції) (Левая, 1975: 113).

Ю. Келдиш (1981) розглядає постать П. Гіндеміта як композитора, що очолив рух неокласицизму в Німеччині після Першої Світової війни, прагнучи відродити традиції старих німецьких майстрів, які були одночасно і творцями, і виконавцями своїх творів. На думку дослідника, прагнення композитора до епічно-емоційного характеру змісту виявляє в ньому скоріш «архітектора», ніж «драматурга».

Навіть у великих симфонічних формах у П. Гіндеміта переважають «рівновага, гармонія, стриманість, відсутність вираження відкритих, оголених почуттів» (Келдыш, 1981: 27–29).

Велику увагу, яку композитор приділяє динаміці, відмічає Б. Асаф'єв (1975: 63), акцентуючи увагу на тому, що позначення динаміки у П. Гіндеміта відзначаються різноманітністю та винахідливістю.

Т. Моргунова (2000: 52) підкреслює, що саме «в понятті ансамблевості відроджуються в найбільш повній мірі гармонія пропорцій, зближення музики і числа, яка йде від старовинної філософської традиції».

У сучасній музикознавчій літературі творчість П. Гіндеміта досліджено в різноманітних аспектах. Так, Е. Гартман звертається до вивчення творів композитора та його композиторських принципів у своїй роботі про мелос та акустичну гармонію С. Герра-Пейкса, Г. І. Кьольрьойтера та П. Гіндеміта (Hartmann, 2013). Сильові аспекти творчості композитора розглянуто в праці музикознавця Дж. Хейні (Haneу, 2008), присвяченій дослідженню еволюції музичного стилю від Вагнера до Гіндеміта. На прикладі творчості П. Гіндеміта (зокрема, на матеріалі оперного етюдю «Hin und Zurück») специфіку різних уявлень про категорію часу, що знайшли відображення в музичних творах початку ХХ століття, розглядає Д. Тріпет (Trippett, 2007). Специфіку функціонування музики П. Гіндеміта в кінематографічному універсумі досліджує італійський науковець Ф. Фінок'яро (Finocchiarо, 2017). Камерна творчість композитора, яка особливо цікавить нас в ракурсі нашого дослідження, представлена у наукових працях К. Мейсона (Mason, 1960). Втім, контрабасова творчість П. Гіндеміта в розвідках зарубіжних музикознавців майже не представлена.

У межах українського музикознавства контрабасова творчість П. Гіндеміта найбільш повно висвітлена в дисертаційному дослідженні В. Батанова (2016). Дослідник характеризує Сонату для контрабаса та фортепіано як приклад музичного універсалізму П. Гіндеміта. Порівнюючи Сонату з оперою «Гармонія світу», автор дослідження, поряд із концептуальними відмінностями цих творів, влучно акцентує увагу й на їхній структурно-смысловій спорідненості, що, зокрема, знаходить прояв у контрастності поліфонічних пластів звучання, які символізують ієрархічний порядок світу.

Попри те, що стильові та жанрові засади творчості П. Гіндеміта є досить детально окресленими в працях музикознавців, більшість дослідників оминули увагою Сонату для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта, яка, безперечно, заслуговує на детальне аналітичне осмислення, як у контексті жанрової специфіки, так і з точки зору розвитку контрабасового виконавства.

Мета статті – виявити жанрово-стильову специфіку Сонати для контрабасу та фортепіано Пауля Гіндеміта.

На її осмислення спрямована **методологія** цієї розвідки, що спирається на використання низки дослідницьких методів:

- історіографічний метод використано в аспекті уточнення інформації щодо контрабасових творів П. Гіндеміта;
- стильовий метод застосовується у зв'язку з вивченням стильової специфіки творчості композитора;
- жанровий метод є необхідним для визначення жанрової специфіки Сонати для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта;
- структурно-функціональний метод використовується в аналітичних описах;
- компаративний метод застосовується у зв'язку із дослідженням різних видань Сонати для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта.

Виклад основного матеріалу. Виявлення жанрово-стильової специфіки Сонати для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта, передусім, вимагає розуміння специфіки камерного письма композитора та принципів формотворення, яких він дотримувався. Так, у своїй камерно-інструментальній творчості П. Гіндеміт досягає органічного *синтезу гомофонії та поліфонії*. Якщо статичні, аналітичні за своєю природою, поліфонічні форми динамізуються активністю сонатних процесів, то, в той самий час, імпульси сонатної форми купуються під впливом поліфонічного складу фактури, стрункості пропорцій, чіткості виявлення симетричних побудов. Окрім поліфонічних жанрів, на музичну мову П. Гіндеміта вплинули і жанри духовної музики – григоріанський і протестантський хорал, реквієм, церковна соната. Цей вплив можна простежити в тематизмі, ладогармонічній основі (зв'язок 12-тонової системи зі старовинними церковними ладами).

Форми творів П. Гіндеміта побудовані за традиційними схемами – сонатного *allegro*, варіацій, рондо та інших форм. У викладі матеріалу П. Гіндеміт застосовує нові розвинені мелодичні побудови. Рельєфні межі розділів, єдність музичного змісту кожної частини при ясності психологічної концепції циклу свідчать про прагнення композитора до врівноваженості, об'єктивності, гармонійності, які можуть бути досягнуті тільки через опір деструкції і хаосу. Характерними і стійкими рисами тяжіння до неокласицизму позначений і тематизм П. Гіндеміта, який ретельно розроблявся композитором та став вагомим, істотним явищем музики ХХ століття.

Характер і структура сонат П. Гіндеміта залежать від реальних можливостей інструмента, обраного в якості солюючого. У ранньому періоді творчості композитор виявляє особливу сприйнятливність до гостро специфічної сторони інструмента, його неповторних рис. За спостереженнями дослідників (Левая & Леонтьева, 1974), у своїх зрілих сонатних опусах П. Гіндеміт вважає за краще орієнтуватися на багатий і різнобічний показ інструмента, який не виходить, однак, за межі його природних можливостей.

Пошук нестандартних виконавських складів – одна з характерних рис творчості П. Гіндеміта. Соната для контрабаса і фортепіано, складена композитором 1949 року всього за два дні, під час відпочинку в Таосі (Нью-Мексико), стала першим значним твором для цього інструменту, написаним майстром світового масштабу. Її поява відкрила нову сторінку в розвитку контрабасового репертуару. Мультиінструменталіст, прекрасний виконавець не лише на альті, але і на віолі д'амур, П. Гіндеміт вперше продемонстрував ліричну, співучу природу контрабаса як прямого нащадка старовинного роду віол.

1950 року Соната була опублікована і виконана у Відні провідним контрабасистом Віденської Філармонії Отто Румом. Наступного, 1951, року прем'єра твору відбулася також у США та Великобританії. В середині 1960-х Вольфгангом Нестле був зроблений перший аудіозапис твору, який увійшов до повної колекції камерної музики композитора.

Відповідно до жанрового канону класичної сонати, в творі для контрабаса з фортепіано збережена тричастинна структура циклу.

Однак зміст, структурна композиція і функції частин істотно відходять від традиційної сонатної форми. П. Гіндеміт із німецькою педантичністю виписує безліч вказівок для виконавця. Нотний текст містить докладні ремарки щодо настройки струн контрабаса, ключів, використовуваних в тексті, відповідності запису до реального звучання, а також щодо загальної тривалості всього циклу: темпові позначення обов'язково супроводжуються посиланнями на метроном.

Перша частина (*Allegretto*) за своєю формою нагадує рондо, хоча її можна розглянути і з точки зору сонатної форми. В характері її тематизму переважають риси експозиційності. Невеликий об'єм та експозиційний характер викладення тематичного матеріалу дозволяють стверджувати, що в загальній побудові циклу перша частина відіграє роль своєрідної інтродукції.

Частина відкривається енергійною розмашистою темою контрабаса на тлі сухого супроводу (репетиційна мітка «А»), яка сприймається як рефрен форми рондо (втім, з точки зору сонатного *allegro* тему можна інтерпретувати як головну партію). Стрибки, чергування штрихів *legato* та *non legato* підсилюють піднесений настрій теми. Постійно виникають секундні співвідношення з фортепіанною партією, які надають звучанню особливої гостроти. У такті 10 тема контрабаса з'являється в партії фортепіано, але, після тритактового проведення, ініціативу перехоплює соліст, який продовжує свій перерваний монолог, немов не помічаючи «співрозмовника». Початковий розмір 2/2 чергується з тактами на 3/2, що порушують регулярність акцентуації. У фортепіано в цей час (тт. 13–16) виникає в оберненні мотив восьмих, який завершував перше проведення теми контрабаса (тт. 6–8). Тобто, композитор використовує арсенал засобів поліфонічної музики. Сама ж ідея проведення теми по черзі учасниками ансамблю нагадує експозицію концерту. Динамічне наростання (тт. 17–19) супроводжується заповненням широкого звукового діапазону інструментами і посиленням контрасту виконавських партій. Протяжні звуки контрабаса губляться в стукітливих *staccato* фортепіано у верхньому регістрі.

Далі (репетиційна мітка «В», т. 20) з'являється нова мелодійна тема, яка позначає собою перехід до першого епізоду форми рондо

(з точки зору сонатної форми даний тематизм може розглядатися як побічна партія). Тема інтонаційно побудована на елементах рефрену. Фортепіано остаточно перехоплює у соліста ініціативу, гучно проводячи інтонації першої теми частини. Метроритм, у порівнянні з попереднім розділом, ускладнюється. Чергуються розміри $2/2$, $5/4$, $6/4$. Скупі репліки піцicato контрабаса губляться у фортепіанній звучності.

В наступному епізоді (репетиційна мітка «С», т. 32) з'являється ще одна мелодійна тема (повертається штрих *arco*), що звучить у викладенні контрабасу в незвично високому для інструмента регістрі. Ця пісенна мелодія звучить на тлі токатного супроводу в басовому регістрі. Повертається початковий розмір $2/2$, тільки в першому і останньому тактах виникає елемент тридольності ($3/4$ і $3/2$). Репетиційна мітка «D» (т. 40) являє собою коротку репризу фортепіанного розділу першого епізоду та дозволяє трактувати його форму як просту тричастинну (з точки зору сонатної форми даний епізод може бути інтерпретований як заключна партія). Однак партія контрабаса більш індивідуалізована. Замість сухих піцicato – протяжні, співучі інтонації.

Наступний розділ – репетиційна мітка «E» (т. 46) – тематично являє собою дещо трансформоване повторення початкового проведення основної теми частини та, з точки зору загальної форми, може трактуватися або як друге проведення рефрену, або як початок розробки сонатної форми. Тема втрачає заключний висхідний зворот. Його місце посідає фортепіанна інтерлюдія. Рух восьмих стає вишуканим, ускладнюється синкопованим ритмом і широкими інтонаційними стрибками. У епізоді, позначеному репетиційною міткою «F» (т. 53), в партії контрабаса використовується флажолет. При цьому композитор не обмежується вказівками на штрихи, а наводить ще додатковий рядок із записом реального звучання інструменту. Нова тема віддалено нагадує основну. Примарність мелодії надають і вкраплення тріолей в прозорому супроводі. З цією ж темою виступає фортепіано (репетиційна мітка «G», т. 63), її фактурний виклад широкими дисонансами нагадує дзвін дзвіночків.

Наступний розділ (репетиційна мітка «H», тт. 72–81) позначає собою початок другого епізоду форми рондо, який більшою мірою, ніж попередній, побудований на елементах тематизму основної теми

(рефрену). Саме певна інтонаційна спорідненість із першою темою (головної партії за умови аналізу частини з точки зору сонатного *allegro*) дозволяють трактувати її як динамізовану репризу сонатної форми; втім, з огляду на тематизм, це можна зробити лише з певним допуском. Далі (репетиційна мітка «I», т. 82) виникають ремінісценції теми та інтонації також інших попередніх епізодів. У партії фортепіано у високому регістрі виникають інтонації першої, основної теми, яка втрачає свій бадьорий настрій. Потім мелодію підхоплює контрабас. Виникає певна алюзія на репризу основної теми, але партія контрабаса значно видозмінюється, тема проводиться в збільшенні, а у фортепіано з'являється токатний рух з попередніх розділів. Рух поступово зупиняється, завдяки змінному розміру, перетворюється на остинато і зовсім завмирає в розділі «J» (т. 90). В останній раз виникає основна тема (репетиційна мітка «K», тт. 97–104). Її інтонації по черзі звучать в партіях виконавців і розчиняються в трелях. Даний розділ поєднує в собі функції заключного скороченого проведення рефрену та коди.

Таким чином, з проведеного аналізу випливає, що форма першої частини сонати з певними допусками може бути трактована і як специфічне сонатне *allegro*, і як форма рондо. Втім, ми притримуємося думки, що сонатна форма в традиційному, класичному розумінні тут відсутня, і форма першої частини більшою мірою наближена саме до форми рондо. Про це свідчить характер появи повторюваного тематизму (рефренів), певна самостійність розділів, а також відсутність розробкового характеру розвитку тематизму, ключового для форми сонатного *allegro*. З огляду на це, форму першої частини можна представити у вигляді такої схеми:

	Рефрен	Епізод 1	Рефрен	Епізод 2	Рефрен
	A	B	A ₁	C	A ₂
	a	b c b ₁	a ₁	d e	a ₃
такти	1–19	20–45	46–55	56–96	97–104

Друга частина (*Sherzo, Allegro assai*), написана у безрепризній тричастинній формі, відкривається ритмічно вишуканою танцювальною темою в партії соліста на тлі синкопованого акордового супрово-

ду. Ритмічний рисунок теми, викладеної в тридольному метрі із регулярно повторюваним гострим пунктирним ритмом, викликає асоціації із жанровими рисами мазурки. Тема проводиться тричі з варіантними змінами. Останнє проведення скорочено, завершується унісонним пасажем шістнадцятих у фортепіано.

У другому розділі тричастинної форми обіграється протиставлення співучого контрабаса і гострого супроводу (репетиційна мітка «В», т. 29). Низхідна інтонація в партії соліста (т. 33) розвивається у фортепіано від т. 38. Реприза другого розділу тричастинної форми (репетиційна мітка «С») усічена. На стику розділів знову виникає унісонний пасаж фортепіано (тт. 50–51).

Тематизм третього розділу тричастинної форми (репетиційна мітка «D», т. 52) створює враження «шкутильгаючого» руху, через чергування розмірів $2/4$ і $3/4$ в поєднанні з ритмічними синкопами (джазовий елемент). Після чергового фортепіанного пасажу виникає коротка кода, заснована на тематизмі першого розділу загальної форми (т. 78). Таким чином, у безрепризній тритемній тричастинній формі виникає елемент репризності та аркової драматургії. Заключне проведення першої теми рясніє паузами, втрачається регулярність акцентування і рух поступово завмирає. З огляду на здійснений аналіз, форму другої частини сонати можна схематично представити так:

	A	B	C	coda
	a a ₁ a ₂	b c b ₁	d	a ₃
такти	1–28	29–51	52–77	78–91

Поява скерцо в сонатному циклі покликана контрастно відтінити повільний фінал, вказуючи також на проникнення рис симфонії.

Третя частина (*Molto Adagio*) є найбільш значною частиною циклу. За часом звучання вона перевершує дві попередні, що дозволяє говорити про зміщення драматургічного центру сонатного циклу на фінал. Форму третьої частини сонати можна охарактеризувати як контрастно-складену, що містить два майже рівнозначні розділи.

Перший розділ (*Adagio*) відкривається експресивними репліками контрабаса, з синкопованим ритмом, стрибками і чергуванням такто-

вих розмірів $2/8$ і $3/8$. Загалом перший розділ третьої частини сонати побудовано на варіаційному типі розвитку тематизму. Вже в першому проведенні початкові елементи теми варіантно повторюються чотири рази, складаючись в період із розширенням у другому реченні ($3+3$, $4+3$). З першої репліки народжується перша варіація (репетиційна мітка «А», т. 14), яку імітаційно проводять соліст і фортепіано. Серед тактів з розміром $2/8$ і $3/8$ з'являється незвичний розмір – $5/16$. Перша квартоль стає основою тематизму наступної варіації (репетиційна мітка «В», т. 27), в якій ініціатива переходить до партії фортепіано, залишаючи контрабасу тільки нечасті репліки-вторі.

У наступній варіації (репетиційна мітка «С», т. 40) мелодична лінія повертається до соліста. Фортепіанна фактура перетворюється на «дзюрчання» на основі тієї ж квартольної інтонації. Тема синкопується, розривається паузами. В середині варіації (т. 46) тривалості зменшуються. Партії виконавців переплітаються і поліфонізуються, використовуються прийоми імітації та обернення. Обернення підводить до кульмінації – репризи початкового варіанту теми в партії соліста. «Дзюрчання» супроводу стає дисонуючим через появу секунд (т. 50).

Наступна варіація (репетиційна мітка «D», т. 53) – варіант фортепіанного соло (репетиційна мітка «В»), де контрабасу вдається тільки зрідка вставляти свої «репліки». Пасажі змінюються пунктирними стрибками (репетиційна мітка «Е», т. 66). Таким чином, знову основою тематизму стає елемент основної теми частини. Динамічне наростання призводить до чергової кульмінації. Незначний спад динаміки починається тільки в т. 76, репетиційна мітка «F», коли стрибки змінюють мелодичну лінію. Однак сама мелодія дуже драматична, ґрунтується на пунктирному ритмі та в своєму розвитку знову спрямовується до кульмінації (тт. 84–85). Тільки після цього відбувається різкий спад динаміки і гальмування руху (репетиційна мітка «G»). Спочатку зупиняється фортепіано. Репліки самотнього соліста підводять до речитативу, який є переходом та зв'язкою до другого розділу контрастно-складеної форми.

Вступні арпеджовані фрази фортепіано (т. 92) відсилають до речитативу старовинної опери. І, відповідно до жанру, тут речитатив пе-

редує Lied – пісні. (т. 107). Ремарка щодо темпу і характеру виконання (*Allegretto grazioso*), фактура акомпанементу вказують на стилізацію оперної арії, яка завершує сонату. Таким чином, форму першої частини можна представити у вигляді нижченаведеної схеми:

	<i>Adagio</i>	<i>Recitativo</i>	<i>Allegretto grazioso</i>
	A	зв'язка	B
	a a ₁ a ₃ a ₄ a ₅ a ₆	b	c
такти	1–91	92–106	107–138

Побудова фіналу з двох розділів (*Adagio i Allegretto grazioso*) розмикає цикл сонати у чотиричастинну форму, де повільна частина і скерцо поміняні місцями. Подібна багатоплановість, а також різка зміна образної сфери та поява драматичного топосу підтверджують припущення щодо зміщення драматургічного центру сонатного циклу на фінал.

Для будь-якого виконавця, і особливо, для виконавця на струнно-смичковому інструменті, важливою проблемою є вибір редакції твору. Редакторське прочитання нотного тексту часто є визначальним для формування особливостей інтерпретаційної версії того чи іншого виконавця. У контрабасовій музиці редакторські позначення часом грають ключову роль, пом'якшуючи або перебільшуючи виконавські труднощі або навіть змінюючи характер твору (в такому випадку можна говорити про редакторські інтерпретації музичного твору).

Незабаром після свого створення в 1949 році, Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта була опублікована в Австрії, США та Великій Британії. Всі ці видання повністю зберігають авторські вказівки і можуть вважатися оригінальними. Згодом в результаті популяризації Сонати виникло кілька редакцій, автори яких, спираючись на вказівки, дані П. Гіндемітом, привнесли в нотний текст Сонати досить багато нових рис. Для порівняльного аналізу в даній статті були обрані перше видання, опубліковане британським видавництвом «Schott & Co., Ltd.» в Лондоні (Hindemith, 1950) і видання, здійснене згодом московським видавництвом «Музыка» в редакції В. Хоменка (Хиндемит, 1974).

Лондонське видання містить виключно авторські вказівки П. Гіндеміта і тому може вважатися уртекстом. У московській редакції багато позначень темпу і характеру твору належать редакторів В. Хоменку, одному з видатних педагогів, які зробили великий внесок у становлення і розвиток сучасної інструментальної школи і контрабасового мистецтва.

Вищеназвані видання, вже на першій погляд, докорінно відрізняються одне від одного в кількох позиціях. Так, в оригінальному виданні присутня обов'язкова умова настройки контрабаса в так званому сольному ладі, тобто щодо звуків a-e-h-fis. В редакції В. Хоменка подібної вказівки немає, відповідно, лад контрабаса при виконанні Сонати може бути як оркестровим, так і сольним. Лондонське видання забезпечено виноскою, в яку, крім вказівки настройки контрабаса в сольному ладі, входить вказівка на ключі (скрипковий, теноровий, басовий), присутні в нотному тексті, який фіксується на октаву вище реального звучання, а також на приблизну тривалість звучання твору (14–15 хвилин).

В обох редакціях наводиться ідентична звуковисотність твору, чого зовсім не можна сказати про штрихову палітру. Навіть зовні оригінальне видання відрізняється більшою строгістю. Штрихи вказані автором досить скупі і відповідають принципам академічного контрабасового виконавства. Редакція В. Хоменка значно відрізняється від першоджерела. Однією з основних рис, що характеризують дану редакцію, є додавання прийому *glissando*, нетипового для європейської виконавської школи, що дещо змінює характер твору в бік більшої грайливості. Багато штрихів подані В. Хоменком так, як позначено П. Гіндемітом, проте є і багато привнесених. Ліги не завжди відповідають авторським позначенням, при цьому при зміні ліг істотно змінюється фразування, і, відповідно, характер і спосіб інтонування. Більш того, в редакції В. Хоменка ліги ставлять виконавця в певні умови, в яких напрямок смичка виявляється фіксованим і не може бути зміненим (фразування лондонського видання передбачає в цьому випадку варіантність, яка дає виконавцю велику свободу). Крім того, В. Хоменко пропонує виконання прийомом *vibrato*, вказівки на яке немає в лондонському виданні.

В оригінальному виданні відсутні аплікатурні вказівки, а також практично немає вказівок щодо струн, на яких слід грати. В редакції В. Хоменка аплікатура виставлена відповідно до традицій московської виконавської школи, одна з найхарактерніших ознак якої – часте використання 4 пальця в позиції ставки, що створює додаткові труднощі для виконавця. Струни в московському виданні вказані досить ретельно.

Динамічні відтінки позначені П. Гіндемітом досить детально, проте вони майже не виходять за межі *forte*, *piano* і *mezzoforte* (особливо в першій і другій частинах). Менше застосування вказівок *crescendo* та *diminuendo* характерне для редакції В. Хоменка.

Що стосується темпових вказівок, то в обох редакціях повністю збігаються і темпові позначення частин (*Allegretto*, *Allegro assai*, *Molto Adagio*), і позначки метронома. З агогічними ж вказівками не все так однозначно. Наприклад, в третій частині замість авторського позначення *ritardando* В. Хоменко пропонує *ritenuto* (т. 91), а натомість авторського *ritenuto – piu lento* (т. 92). Звичайно, смисловий спектр цих позначень досить близький (розширюючи – уповільнюючи – більш повільно), однак для вдумливого виконавця в подібних нюансах криється величезна різниця. Крім того, у В. Хоменка відсутня вказівка П. Гіндеміта *rallentando* в третій частині перед Lied (т. 104), проте з'являється цезура перед останніми трьома тактами (т. 136), яку можна віднести до формотворчих елементів.

Щодо викладу фортепіанної партії між двома аналізованими виданнями немає таких істотних відмінностей. В редакції В. Хоменка в партії фортепіано збережені практично всі динамічні відтінки і штрихи, запропоновані П. Гіндемітом (за винятком візуального уникнення графічного повторення штриха *staccato* і заміни його стандартним позначенням *simile*).

Таким чином, ми бачимо, що в своїй редакції В. Хоменко досить вільно поводить з авторським нотним текстом, що дозволяє говорити про московське видання Сонати для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта як про своєрідну редакторську інтерпретацію. В цілому, редакція В. Хоменка є типовим прикладом виконавського підходу московської контрабасової школи, в той час як лондонське видання

в більшій мірі передає тонкощі музичної мови П. Гіндеміта, які знайшли втілення в Сонаті для контрабаса і фортепіано.

Висновки. Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта – яскравий приклад пошуку композитором нестандартних засобів вираження, починаючи вибором тембру сольного інструмента і закінчуючи формотворчими факторами. Жанрові пошуки, реалізовані композитором у межах неокласичного стильового напрямку, приводять його до використання традиційних форм у нетиповому контексті. Так, Соната для контрабаса і фортепіано, попри відсутність жодної частини, написаної у формі сонатного *allegro*, апелює до жанрових рис сонатно-симфонічного циклу. Подібний підхід реалізується шляхом розширення типової тричастинної структури сонатного циклу до характерних для симфонічного циклу чотирьох частин за рахунок написаної у контрастно-складеній формі третьої частини, у якій поєднані риси повільної частини та фіналу. Експозиційно-інтродукційний характер тематизму першої частини, написаній у формі рондо, та скерцо у якості другої частини доповнюють умовну модель симфонічного циклу, інтегровану П. Гіндемітом до жанру камерно-інструментальної сонати.

Стильові пошуки композитора розгортаються у межах парадигми неокласицизму, про що свідчить поєднання класичних форм, жанрових моделей та способів викладення тематизму із використанням новітньої гармонічної мови та нестандартних виконавських засобів, зокрема, вибору тембру солюючого інструменту.

П. Гіндеміт звернувся до написання Сонати вже зрілим майстром, який випробував у своїй творчості різні варіанти використання тембрових можливостей контрабаса на шляху усвідомлення його якостей як повноцінного сольного інструмента. Соната для контрабаса і фортепіано стала вершиною, підсумком багаторазових звернень композитора до цього інструмента в якості симфонічного, ансамблевого і сольного, а також результатом пошуку найбільш відповідного тематизму. Музична мова Сонати досить складна і вимагає не тільки технічної, а й теоретичної і загальномузичної підготовки музиканта-виконавця.

У контексті сучасного контрабасового виконавства Соната посідає значне місце і є плідним полем для різноманітних інтерпретаційних прочитань в межах різних виконавських традицій. Індивідуалізації

виконавських інтерпретацій багато в чому сприяють редакторські версії, які поряд з уртекстом складають текстологічну базу для більшості виконань.

Перспективи дослідження. Проблеми жанрово-стильової специфіки творів П. Гіндеміта, що порушуються в даній статті, досі залишаються актуальними як для вітчизняного, так і зарубіжного музикознавства. Логічним продовженням цього дослідження можуть виступати наукові розвідки, присвячені осмисленню жанрово-стильової парадигми творчості композитора на прикладі його сольних та камерних творів як за участю контрабасу, так і за участю інших інструментальних складів.

ЛІТЕРАТУРА

- Асафьев, Б. В. (1975). Элементы стиля Хиндемита. В кн. *Зарубежная музыка XX века*. (Сб. ст.). Москва: Музыка, 57–70.
- Батанов, В. Ю. (2016). *Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.
- Келдыш, Ю. (Гл. ред.). (1981). *Музыкальная энциклопедия*. (Тт. 1–6). Т. 5. Москва: Советская энциклопедия.
- Левая Т. Н. & Леонтьева О. Т. (1974). *Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество*. Москва: Музыка.
- Левая, Т. (1975). Полифония в крупных формах Хиндемита. В кн. *Полифония*. (Сб. ст.), сс. 113–129. Москва: Музыка.
- Моргунова, Т. Л. (2000). Камерная музыка П. Хиндемита в контексте художественных поисков первой половины XX века. *Теоретические и практические вопросы культурологии*, 1, 52–63.
- Поляков, В. (1987). Камерные ансамбли П. Хиндемита с участием фортепиано (исполнительские рекомендации). В кн. *О мастерстве ансамблиста*, (сс. 35–47). Ленинград: Музыка.
- Хиндемит, П. (1974). *Соната для контрабаса и фортепиано*. Москва: Музыка.
- Brun, P. (2001). A New History [of the] Double Bass. *American String Teacher*, 51 (1), 66–70.

- Finocchiaro, F. (2017). Paul Hindemith and the Cinematic Universe. In Finocchiaro, F. *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, (pp. 45–66). Cham: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, doi.org/10.1007/978-3-319-58262-7.
- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339.
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi*, 27 (27), 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006.
- Hindemith, P. (1950). *Double Bass Sonata*. London: Schott & Co., Ltd.
- Hindemith, P. (1952). *A composer's world*. Mainz: Schott Music.
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155.
- Scott, M. (1929). Paul Hindemith: his music and its characteristics. *Proceedings of the Musical Association*, 56, 91–108.
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580.

Serhii Dikarev

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7400-6099

GENRE AND STYLE SPECIFICS OF SONATA FOR DOUBLE BASS AND PIANO BY PAUL HINDEMITH

Statement of the problem. *The works of Paul Hindemith, one of the most outstanding composers of the twentieth century, is distinguished by its universality. P. Hindemith is known as the author of a large number of sonatas for various instruments, among which is Sonata for Double Bass and Piano. The genre and style specificity of P. Hindemith's chamber sonatas cannot be considered in isolation from the peculiarities of the instruments chosen by the composer, the sound image of which*

contributed to the formation of certain specific genre features. Sonata for Double Bass and Piano, which became the culmination of the development of double bass music in the composer's work, can be considered indicative in this respect.

Analysis of recent research and publications. There is a great deal of research works devoted to P. Hindemith's compositions, particularly chamber sonatas, as well as to the peculiarities of his style. One of the most fundamental works is the monograph by T. Levaya and O. Leontieva (1974), which deals with the works of the composer. Among other researchers who turned to the work of Hindemith, we should mention B. Asafev (1975), V. Polyakov (1987), T. Morgunova (2000), V. Batanov (2016). Despite the fact that the stylistic and genre principles of P. Hindemith's work are outlined in detail in the works of domestic musicologists, most researchers have overlooked the Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith, which certainly deserves a detailed analytical understanding both in the context of the genre and in terms of the development of double bass performance.

Main objective of the study. Today, Sonata for Double Bass and Piano by Paul Hindemith, the performance of which requires significant technical and artistic skill from double bass players, occupies an important place in the double bass repertoire, which is why this article is relevant. The purpose of the article is to determine the genre and style specifics of Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith in order to further understand the development of solo and orchestral double bass means of expression and rapidly increase the repertoire for double bass in modern art.

The scientific novelty of the article lies in the insufficient study of P. Hindemith's double bass work in the context of Ukrainian double bass school. As a result of the structural-compositional and genre analysis it was possible to conclude about the uniqueness of Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith as a vivid example of the composer's search for non-standard means of expression, which lies in choosing the timbre of the solo instrument and the specifics of formative factors.

The research methodology includes the following scientific methods:

- *historiographic approach (in the aspect of clarifying the data on the double bass compositions by P. Hindemith);*
- *stylistic approach (in connection with the study of the composer's work);*
- *genre approach (which is necessary for referring to certain genres of P. Hindemith's work);*

- *structural and functional approach (which is used in analytical descriptions);*
- *comparative, which is applied in connection with the study of different editions of Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith.*

Results. *In the course of the study, a detailed structural and compositional analysis of P. Hindemith's Sonata for Double Bass and Piano was carried out, as well as a comparative analysis of two editions of this sonata. The filling of the classical sonata form with modern musical language, the appeal to the means of polyphonic music, the introduction of the genre features of the instrumental concerto, the traditional German song Lied and operatic intonations make this work a vivid example of neoclassicism in the repertoire of double bass players around the world. The varied palette of lines and the flexibility of the imaginative sphere of the Sonata generalize the long-term composer's search for individual means of expression in contrabass music.*

Conclusions. *The result of the evolutionary path traversed by the double bass from a modest instrument of a symphony orchestra to a brilliant solo instrument was Sonata for Double Bass and Piano – a vivid example of P. Hindemith's chamber work, which embodied the features of the composer's mature period. Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith poses difficult technical and artistic tasks for the performers, the solution of which must be associated not only with the use of all the skills and abilities of the musician, but also with a deep understanding of the internal structure and specifics of the compositional and dramatic solution of the author's intention.*

Key words: *works by Paul Hindemith; chamber music; sonata; Sonata for Double Bass and Piano; double bass.*

REFERENCES

- Asafev, B. V. (1975). Hindemith style elements. In *Foreign music of the XX century*. (Collection of articles), pp. 57–70. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Batanov, V. Yu. (2016). *Universalism of the composer's personality in the musical art of the XX – beginning of the XXI century*. (Candidate Dissertation). The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Ukrainian].
- Brun, P. (2001). A New History [of the] Double Bass. *American String Teacher*, 51 (1), 66–70 [in English].

- Finocchiaro, F. (2017). Paul Hindemith and the Cinematic Universe. In Finocchiaro, F. *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, (pp. 45–66). Cham: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, doi.org/10.1007/978-3-319-58262-7 [in English].
- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339 [in English].
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi*, 27 (27), 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006 [in Portuguese].
- Hindemith, P. (1974). *Sonata for double bass and piano*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Hindemith, P. (1950). *Double Bass Sonata*. London: Schott & Co., Ltd [in English].
- Hindemith, P. (1952). *A composer's world*. Mainz: Schott Music [in English].
- Keldysh, Yu. (Ed.). (1981). *Musical encyclopedia. (Vols. 1–6)*. Vol. 5. Moscow: Sovetskaya Encyclopediya [in Russian].
- Levaya, T. & Leonteva, O. (1974). *Paul Hindemith: Life and Work*. Moscow: Music [in Russian].
- Levaya, T. (1975). Polyphony in large Hindemith's forms. In *Polyphony*. (Collection of articles), pp. 113–129. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155 [in English].
- Morgunova, T. L. (2000). Hindemith's chamber music in the context of artistic searches of the first half of the 20th century. *Theoretical and practical questions of cultural studies*, 1, 52–63 [in Russian].
- Polyakov, V. (1987). P. Hindemith's chamber ensembles with piano participation (performance recommendations). In *About the skill of the ensemble*, (pp. 35–47). Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Scott, M. (1929). Paul Hindemith: his music and its characteristics. *Proceedings of the Musical Association*, 56, 91–108 [in English].
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580 [in English].

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2021 р.