

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ П. ХІНДЕМІТА

Т. Моргунова. Проблеми інтерпретації камерно-інструментальних творів П. Хіндеміта.

У статті розглядаються проблеми інтерпретації в навчальному процесі камерно-інструментальних творів німецького композитора Пауля Хіндеміта (1895–1963), засновника неокласицизму як стильового напрямку в сучасній музиці.

Ключові слова: Пауль Хіндеміт, камерно-інструментальна музика, неокласицизм у музиці.

Т. Моргунова. Проблемы интерпретации камерно-инструментальных произведений П. Хиндемита.

В статье рассматриваются проблемы интерпретации в учебном процессе камерно-инструментальных произведений немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895–1963), основателя неоклассицизма как стиливого направления в современной музыке.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, камерно-инструментальная музыка, неоклассицизм в музыке.

T. Morhunova. Problems of interpretation of P. Hindemith's chamber-instrumental works.

The article deals with the problems of interpretation in educational process of the chamber-instrumental works of the German composer Paul Hindemith (1895–1963), the founder of neoclassicism as style in modern music.

Key words: Paul Hindemith, chamber-instrumental music, neoclassicism in music.

Для професійного музиканта-інструменталіста важливим є оволодіння основами інтерпретації. Якщо вивчення камерно-інструментальних творів композиторів-класиків або романтиків молодими виконавцями починається з численної літератури, дискографії тощо, то ансамблева творчість композиторів ХХ ст. тільки починає розроблятися як у науці про інтерпретацію, так і у проблемах методики вивчення.

Негативно вплинули на цей процес постанови 1947 року, що забороняли виконання творів як «буржуазних модерністів», так і композиторів, які користувались ускладненими прийомами музичної мови. Внаслідок цих директив не тільки припинялась робота видатних композиторів С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, трагічно ламалась доля таких митців як В. Барвінського та ін., а й гальмувалось включення сучасного репертуару до навчальних програм. Тому і зараз багато труднощів викликає опанування специфіки сучасної музичної мови.

Камерний ансамбль відіграє значну роль у процесі формування молодих музикантів-інструменталістів. Протягом століть саме цей жанр був експериментальною лабораторією композиторської та виконавської діяльності. Лише в камерно-інструментальних творах ставало можливим поєднання виконавця і слухача в одній особі, а репетиційна робота та ансамблеві концертні виступи позитивно впливали на творчий розвиток їх учасників.

Автори програми для музичних вишів «Камерний ансамбль», професори національної музичної академії І. С. Царевич, І. Б. Боровик та доцент Л. О. Гришко-Ратьковська підкреслюють, що «камерне музикування як форма творчого спілкування є найбільш довершений процес становлення митця як особистості. Воно сприяє досягненню професійної зрілості музиканта, розширює його художній кругозір, формує високі моральні якості» [5, с. 3].

Серед митців, які створювали нову музичну мову ХХ ст., Пауль Хіндеміт виступає фундатором плідного стильового напрямку – неокласицизму. Він створив нове тональне мислення, обґрунтував систему організації музичного матеріалу, яка відкинула традиційні уявлення діатонічної мажоро-мінорної системи європейської музики, та поєднав прийоми композиції, напрацьовані в епоху бароко, з новаторською інтонаційною сферою.

Виразність мелодики, блискуче володіння поліфонічною технікою, оригінальне використання можливостей інструментів та інструментальних складів камерних ансамблів, новий підхід до побудови фактури — все це робить вивчення камерних творів П. Хіндемита необхідним для оволодіння особливостями виконання сучасної музики.

Потреба вивчення творів П. Хіндемита в ансамблевих класах — безперечна, але дуже рідко вони включаються до начального репертуару студентів музичних закладів. Причинами цього є брак нотної літератури, недостатній слуховий досвід опанування стилю, обмеженість дискографії та відсутність методичної літератури, присвяченої вирішенню проблем інтерпретації цього стилю. Не можна відкидати й хибне розуміння стилю П. Хіндемита як стилю формалістичного, що спирається тільки на раціоналізм мислення. Така збіднена уява відразу зникає, коли починається поглиблене, вдумливе усвідомлення образного світу композитора.

Щоб це усвідомлення відбувалося в повній мірі, необхідно познайомити студентів з великим колом обставин створення кожного твору, допомогти їм вжитися в релігії епохи першої половини ХХ ст., опанувати композиційні особливості, пов'язані з основними напрямками творчої діяльності композитора.

Камерно-інструментальна музика першої половини ХХ ст. глибоко відобразила конфліктність та драматичність життя європейського суспільства. Трагедія Першої світової війни, тяжка післявоєнна криза, грозові передвоєнні роки та апокаліптичні події Другої світової війни знайшли відображення у численних творах камерно-інструментального жанру видатних музикантів минулого століття.

Напружене духовне життя суспільства, відсутність гармонії між довколишнім світом та внутрішнім світом особистості зумовили захоплення ідеалістичною філософією та поляризацію напрямків пошуку ідеалу від ідеалізму Едмунда Гуссерля, інтуїтивізму Анрі Берсона та Бенедетто Кроче до теорії психоаналізу Зігмунда Фрейда.

У музичному мистецтві Європи йшли інтенсивні пошуки нових засобів виразності, нових технік, перегляд художніх традицій, що привело до становлення різноманітних стилевих напрямків, які склали в цілому досить строкату панораму всіх відтінків світосприйняття знедоленої, стурбованої, але спраглої ідеалу особистості людини ХХ ст. Незважаючи на відмінність ідейно-естетичних позицій, ці стилеві напрямки об'єднує бунтарський дух, протест проти навколишньої дійсності, бездуховності, моралі рутинного міщанства, опір закоснілим канонам академічного мистецтва. Звідси загострене бачення дійсності, песимізм, відчай, страх і водночас ідка іронія, гострий сарказм, іноді перебільшена увага до технічних засобів та формотворчих принципів, ускладненість багатьох компонентів музичної мови.

У цій ситуації саме камерно-інструментальні жанри стали тією творчою лабораторією, в якій визначалися нові засоби побудови основних елементів музичної мови, вивокувався неповторний індивідуальний стиль кожного митця. Надзвичайна мобільність цих жанрів, можливість, з одного боку, зафіксувати найдрібніші деталі особистих переживань, а з іншого — зробити філософсько-етичні узагальнення зумовили велику значущість камерно-інструментальних композицій у творчій спадщині композиторів ХХ ст.

Саме в рамках камерної музики визрів найбільш плідний та впливовий стильовий напрямок ХХ ст. — неокласицизм. Успадкувавши постійну зацікавленість великими цінностями попередніх епох від Ф. Мендельсона, С. Франка, І. Брамса, М. Рegera, С. Танєєва, представники цієї стильової течії в музичному мистецтві ХХ ст. стверджували гуманістичні, морально-етичні основи музики. Під впливом неокласицизму перебували видатні композитори Д. Мійо, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, В. Косенко, А. Шнітке.

Особливої цінності набувають ті неокласичні твори, в яких композитори не обмежувались тільки прагненням відродити стиль минулого. Саме Паулю Хіндеміту вдалося поєднати експресіоністичне загострення, щирість висловлювання з елементами бароко та класицизму. Багаті потенційні можливості такого синтезу відкрили великі перспективи відображення узагальнених, інтелектуалізованих емоцій, створення композицій, що поєднували б філософсько-ліричний склад музичних образів з напруженістю драматургічного розвитку класичних сонатних форм.

Стихія камерності постає у творчості Пауля Хіндемита в розмаїтті жанрів та інструментальних складів. Він пише сонати для альта (1919, 1922), скрипки (дві у 1924 році), віолончелі (1923) без супроводу, сонати для тих самих інструментів з фортепі-

ано, відроджує жанр дуету для струнних (дует для альтя та віолончелі, 1934); йому належать численні сонати для духових інструментів з фортепіано, а також для рідкісних складів, як-от контрабас із фортепіано (1949) та туба з фортепіано (1955). Багато в нього ансамблів як традиційних складів (шість квартетів, створених з 1919 по 1945 роки), так і нетрадиційних, — або темброво однорідних, або змішаних (до перших належать фортепіанні дуети, квартет для валторн, до других — ансамблі для духових та струнно-смичкових, до яких можуть додаватися фортепіано або струнно-щипкові інструменти).

Пауль Хіндеміт створив особливий різновид твору, який перебуває між камерною та симфонічною музикою, з відхиленням у той чи інший бік. До цього різновиду належать вісім композицій, об'єднаних назвою «Каттетгісік». Саме в цих творах передусім і визріли ті композиційні прийоми, що стали характерною ознакою стилю П. Хіндеміта. В «Камерній музиці» композитор відроджує інструментальний жанр епохи бароко «Соперто гресо». Бажаючи досягти об'єктивності, ясності висловлювання, П. Хіндеміт застосовує елементи музичної мови, що притаманні як бахівським композиціям, так і творам віденських класиків.

Лінію барокових жанрів продовжує в творчості П. Хіндеміта соната, написана для різних інструментів соло. Досить розповсюджений цикл для струнно-смичкових інструментів у вигляді сонати (цикл для скрипки Ф. Джемініані) або сюїти (цикли І. С. Баха) у XVIII ст. зовсім зник з композиторської творчості в епоху романтизму. Відроджений у сюїтах для віолончелі соло М. Регера, цей жанр у П. Хіндеміта репрезентують сонати для альтя соло та сонати для віолончелі соло.

Слід зазначити, що використання прийомів та елементів музичної мови бароко та класицизму було викликано у П. Хіндеміта не бажанням сховатися в минулому від негарзливих сучасності, а прагненням до організованості, об'єктивності в передачі тих бурхливих емоцій, що переповнювали його мистецьку натуру. Відсутність реставраторського підходу в його творчості одним з перших відмітив Б. Асаф'єв: «Хіндеміту притаманна... здатність брати життя... у всьому його охопленні — не від байдужості, а від сили, навіть від бунтарства, але при постійному прояві організованості» [2, 9–10].

Свій творчий метод сам композитор висловив в епіграфі, який він дав останній частині сонати для саксофону-альта та фортепіано (1943 р.):

Ты в этой суете и пестроте, за этим шумом
Незыблемое уловить сумей, и тишину и смысл,
Сумей все это сохранить, сберечь и — обрести.
(Переклад з німецької П. Єрохіна)

Це кредо композитора, вплетене до поетичної програми, показує неординарність творчої натури композитора, диригента, музичного теоретика, виконавця на альті, віолі д'амур та скрипці, яким був Пауль Хіндеміт. Енциклопедичність його натури, поєднання композиторської та виконавської індивідуальності в одній особистості відбилися на багатьох його творах. Щоб наблизитися до адекватного сприйняття образного світу камерних творів П. Хіндеміта, бажано не тільки мати уявлення про естетичну значущість неокласицизму в його композиціях, а й наблизитися до його етичного розуміння ролі музики в житті суспільства та окремої людини.

Вирішенню цього питання П. Хіндеміт присвятив цілий ряд літературних творів та спогадів, а частина його творчої спадщини скерована саме на розширення етичного впливу музики. Трагічність світосприйняття окреслилась у композитора в роки Першої світової війни, коли волею долі він опинився в епіцентрі жахливих подій, і тільки музика давала змогу реалізуватись тій духовності, що є невід'ємною рисою людини.

Композитор згадує: «... тут ми вперше відчули, що музика є дещо більше, ніж стиль, техніка або виявлення індивідуальних почуттів (розр. авт. — Т. М.). Музика проникла сюди через політичні кордони, через національну ненависть та через жах війни. З незаперечною ясністю зрозумів я у той день раз і назавжди, в якому напрямку повинна розвиватися музика» [3, 29–30].

Цікаво, що за пошуками відповіді на питання про призначення музики П. Хіндеміт звернувся до філософії античності та середньовіччя. У своїй книзі «Мир композитора», яка стала своєрідним підсумком багаторічних роздумів, він намагається

поєднати позитивні риси у тлумаченні поняття «музика» у різних філософських концепціях. Він стверджує, що визнання моральної сили, яка навіртає до благородного та ідеального, виводить працю св. Августина «De Musica» на вершину психологічного та етичного сприйняття цього мистецтва.

Доповнити цю сувору теорію морально-етичного впливу він пропонує поглядами Боеція, який у своїй книзі «De institutione» підніс інтелектуальну сферу музики. Йдучи за античними філософами, Боецій поділив музику на три області. Перша, *musica mundana* — це гармонія макрокосму, що виявляється в русі небесних тіл; друга, *musica humana* — це гармонія мікрокосмосу людини, що зумовлює співвідношення «душі» й «тіла» і проявляється в темпераменті людини, в її етичній поведінці. Третя, *musica instrumentalis* — це гармонія музичних співзвуч, що виникає у співі та під час гри на музичних інструментах. Вона у своїй системі відображає систему світобудови, тому вони взаємопов'язані та аналогічні.

Але П. Хіндемїт не обмежується тільки морально-етичним та інтелектуальним впливом музики. В концепції Секста Емпіріка, яка підкреслює її спроможність гри формами, він знаходить багато цікавих думок, що розширюють уявлення про призначення та розуміння природи музики. У художній практиці П. Хіндемїта положення стародавніх теорій стають багатограними символами, які суттєво впливають на особливості організації музичного матеріалу.

На жаль, не збереглися записи виступів П. Хіндемїта і майже нема спогадів про манеру його виконання. Тому основні зусилля ансамблів слід зосередити на вивченні та творчій інтерпретації текстів, особливу увагу приділяючи багатству зауважень композитора, що торкаються саме процесу виконання.

Незважаючи на непрограмний характер більшості його камерних композицій, композитор супроводжує деякі з них ремарками, що свідчать про своєрідний підхід до виконавського мистецтва, про нове відчуття інструменталізму. Так, перед фіналом сонати для альту ор. 25, № 1 він пише: «Темп сказаний. Краса звуку — справа другорядна», а «Регтайм» із сюїти для фортепіано «1922» супроводжує оригінальною ремаркою: «Не згадуй, чому тебе вчили на уроках фортепіано, не розмірковуй довго, четвертим або шостим пальцем вдарити *dis*. Грай цю п'єсу зовсім стихійно, але завжди ритмічніше, чітко, як машина».

Стихійність у виконавстві логічно продовжує пошуки нової виразності у сфері примітиву, «варваризмів» та відчуття людини як «природної істоти». Ці естетичні уподобання були властиві мистецтву початку століття, і в П. Хіндемїта виявляються «деякою тягою до екзотики та відсутності страху перед майже примітивною простотою музичної мови там, де він вважає це необхідним» [1, с. 6].

Цікаво, що деякі зауваження про характер тексту композицій П. Хіндемїта нагадують про враження, що викликають тексти творів Й. С. Баха. Так, В. Беляєв пише: «Він не виявляє своїх творчих ідей у тій адекватності, в якій... він міг би це зробити. Він дуже багато залишає для розшифрування та для розуміння виконавцю такого, що інші композитори не залишали б не витлумаченим. Між нотним записом творів П. Хіндемїта і тим виглядом, як вони повинні бути виконані, часто лежить ціла безодня, яка повинна бути подолана тільки інтуїцією виконавця» [1, с. 6].

Багатьом камерним творам композитора притаманна імпровізаційність, що виявляється у фантазійному складі деяких епізодів або цілих частин циклу (наприклад, I частина Сонати для альту та фортепіано, ор. II). Тоді він «перестає рахуватися зі спроможностями інструментів та виходить немовби в деяку звукову абстракцію, яку у виконанні треба подолати та втілити. Певна річ, усі такі подолання... повинні збагатити виразові можливості інструменту» [2, с. 7].

Таким чином, подолання «безодні» між текстом твору та його живим звучанням стає основним завданням, вирішенню якого ансамблі повинні присвятити свої інтелектуальні можливості, інструментальну майстерність та силу художньої уяви.

Велике значення в інтерпретації музики П. Хіндемїта має опертя на два начала — конструктивне, раціональне, пов'язане зі складною організацією музичної мови композитора, та деструктивне, іраціональне, яке з особливою силою передає складне світосприйняття людини ХХ ст.

Конструктивізм музики П. Хіндемїта, велика роль поліфонічного начала потребують дотримання необхідних видів роботи над опануванням музичного матеріалу. Можна виділити декілька етапів, які бажано здійснювати в репетиційному процесі.

Одним з найважливіших етапів, які визначають характер подальшої інтерпре-

тації, є робота над виявленням характеру тематизму. Узагальнюючий характер творчості композитора виявляється в характері тем, серед яких можна виділити кілька основних типів. Це теми-тези, теми-credo, які поряд з лаконізмом та незмінністю характеру часто несуть у собі різкі інтонаційні ходи, наближаючи своє звучання до додекафонної зигзагоподібності. У трактовці таких тем треба зважити на те, що їх характер потрібно чітко визначити, знайшовши основні логічні наголоси та домагаючись ідентичності фразування в усіх партнерів — учасників ансамблю. Найчастіше ці теми відіграють роль своєрідного лейтмотиву, що залишається незмінним протягом усього твору.

Теми танцювального характеру побудовані у вільнішій формі та допускають різні тлумачення залежно від їхнього розташування та контексту драматургічного розвитку. Коли вони стають темою варіацій, ансамблісти повинні в першому проведенні звернути увагу на ті деталі теми, що виявляють її основний характер, а також намітити ті риси, які потім будуть підкреслюватися в кожній варіації. У використанні таких тем у сонатній або тричастинній формі їх інтонування залежить від оточуючої фактури, гармонічної основи, регістру звучання та динаміки. Важливе значення має також розташування теми в контексті драматургічного розвитку. Інколи теми танцювального характеру мають гротескний зміст, тоді виконавці повинні йти шляхом перебільшення тих чи інших виконавських засобів, — здебільшого це стосується характеру агогіки та артикуляції.

Теми, що написані у вигляді народної пісні, часто надають музиці пасторально-го відтінку або використовуються як вираження ліричної зосередженості та емоційної наповненості. При їх виконанні треба звернути увагу на досягнення плавності, співучості легато, що особливо складно в партії фортепіано.

Драматичні, насичені напруженою інтервалікою монологи вирізняються романтичною емоційністю, потребують яскравості, наповненості звучання та вільної агогіки. У цих темах можливе незалежне фразування в кожного з партнерів, що може надати стереоскопічності звучанню ансамблю та збагатити виразність цих тем.

Теми з типово інструментальною моторикою потребують від виконавців доброї технічної підготовки. Вони майже завжди побудовані на віртуозній ініціативі та справляють враження творчого змагання між партнерами, тому їх технічне опанування не повинне зосереджуватись тільки на вивченні кожної партії, бо цей шлях необхідно пройти разом з партнерами по ансамблю.

У темах-маршах особливої уваги потребує зваженість та точність ритмічного малюнку. Для досягнення цього можна рекомендувати одночасне виконання тем обома партнерами в повільному темпі з дробленням основної метричної одиниці на найдрібніші долі, які використовуються в темі.

Велике значення має визначення характеру пульсації, опанування метра. Сам композитор вважав, що метр є головною силою музики, яка забезпечує комплексне сприйняття ритмічних, мелодичних та гармонічних явищ. Особливо це потрібно в ансамблі для вироблення спільного відчуття руху та органічності ансамблевої взаємодії.

Тісно пов'язана з проблемою пошуку характеру пульсації проблема виразності та спільного відчуття темпу. По-перше, має велике значення: в одному темпі написана та чи інша частина, чи вона включає в себе кілька темпів. У першому випадку слід дотримуватися одного темпу протягом усієї частини (найчастіше у П. Хіндеміта — в циклах сонатного типу), в другому — слід знайти органічне співвідношення темпів, а також виділити стрижневий, який забезпечить драматургічну єдність твору, який виконується.

Агогічні відхилення переважно вказані автором, але міра їх виконання повністю залежить від смаку та драматургічного змісту, який виконавці вкладають у той чи інший епізод. Для полегшення ансамблевої узгодженості можна порекомендувати використовувати в репетиційному процесі метроном, а деякі агогічні відтінки планувати, спираючись на відчуття тих чи інших долей основного метра (наприклад, виконання ферматних нот в ансамблі).

Багато часу слід приділити опануванню фактури партнерами. У поліфонічних епізодах треба визначити характер поліфонії — імітаційний, контрастний або підголосний — і залежно від цього висвітлювати ту чи іншу лінію або той чи інший шар фактури. В епізодах з дисонуючою гармонією визначається характер дисонансу, який може служити або для загострення звучання, або для надання йому якогось

відтінку. Це може мати вирішальне значення для підкреслення цього дисонансу звуком або, навпаки, для приховування його на останньому плані звучання.

У період підготовки до публічного виконання зусилля ансамблів зосереджуються на виявленні драматургічного розвитку кожної частини твору та циклу в цілому. Тоді інтенсивне осмислення тембрової драматургії, планування співвідношення голосних та тихих кульмінацій, остаточне вивірення агогічних відхилень та співвідношень темпів повинні бути постійно у полі зору виконавців. Корисно зробити аудіозапис свого виконання для аналізу адекватності виконавських намірів та їх реалізації.

Камерно-інструментальні твори П. Хіндемита можуть бути виконані як у змішаному концерті (разом із творами різних композиторів), так і в монографічному концерті. Вони можуть бути однією з кульмінаційних вершин програми, а в монографічному концерті бажано поєднати твори для різних ансамблевих складів, що зможуть презентувати багатство емоційного змісту та своєрідність музичної мови одного з фундаторів музичного мистецтва ХХ ст. — Пауля Хіндемита.

Враховуючи великий вплив П. Хіндемита на багатьох композиторів ХХ ст., детальне знайомство з його естетичними, образними та художніми засадами дуже важливе для кожного молодого ансамбліста. Камерний стиль композитора допоможе виховати інтерес до явищ сучасної музики, систематизувати мислення молодих музикантів. Опанування закономірностей музичних зв'язків у тематизмі, побудови фактури, формоутворення допоможуть осмисленню спадкоємності у трактуванні прийомів музичного письма, проникненню у природу використання традиційної техніки у сфері нової художньої дійсності.

1. Беляев. Пауль Хиндемит // Современная музыка. — 1924. — Янв.–февр. — С. 3–8.
2. Друскин М. Фортепиано в творчестве Хиндемита // Новая музыка. —Л., Тритон, 1927. — Вып. 2. — С. 7–23.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. — М., Музыка, 1974. — 448 с.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. — К., 1994. — С. 157.
5. Царевич І., Боровик І., Гришко-Ратьковська Л. Камерний ансамбль: Програма для музичних вузів. — К., Центрмузінформ, 1996. — 28 с.
6. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. — М.: СК, 1975. — 216 с.