УДК 78. 27
78. 1

Ореста Когут *(Львів)*

ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ *“KAMMERMUSIK”* ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

Когут Ореста. Естетико-стильові особливості циклу “KAMMERMUSIK” Пауля Гіндеміта

Розкривається еволюція жанру інструментального концерту в творах П. Гіндеміта, спричинена гармонічним поєднанням мови композитора XX ст. з традиціями музичної культури бароко.

Ключові слова : інструментальний концерт, еволюція, бароко, лінеарність, поліфонія.

Когут Ореста. Естетико-стилевые особенности цикла “KAMMERMUSIK” Пауля Гиндемита

Раскрывается эволюция жанра инструментального концерта в творчестве П. Гиндемита вследствие гармонического сочетания языка композитора XX в. с традициями музыкальной культуры барокко.

Ключевые слова : инструментальный концерт, эволюция, бароко, линеарность, полифония.

Kohut Oresta. Aesthetic and style specifics of cycle “KAMMERMUSIK” by P. Hindemith

This article open evolution genre of instrumental concert in the Paul Hindemith’s creation, which is cause of harmony connect intend and language composer of 20 century with heritage traditions from baroque music culture.

Key words : concert, evolution, baroko, poliphony, linearis.

П. Гіндеміт, як і більшість мистців початку XX ст. поєднав у своїй творчості ознаки нових стилів, що саме народжувались, з традиціями, що склались у минулі епохи. Тенденція ця була названа “неокласицизмом”. Термін прижився в музикознавчій літературі і нині настільки часто зустрічається в працях про музику XX ст., що відмовитися від нього, незважаючи на явну недосконалість, майже неможливо.

Говорячи про неокласицизм, ми, тим самим, підкреслюємо його стосунок до епохи класицизму. Але чи було це типовим для П. Гіндеміта? У

своїй творчості він звертається до інструментальної музики бароко, відроджуючи в XX ст. її стильові ознаки і основний інструментальний жанр Concerto grosso.

Надзвичайно яскраво демонструє це цикл “Kammermusik” П. Гіндеміта, написаний впродовж 1921 - 27 рр.

Kammermusik № 1 з фіналом “1921”, ор. 24 № 1 для малого оркестру (флейта-пікколо, кларнет, фагот, труба, ударні, фісгармонія, фортепіано, струнний квінтет).

Kammermusik № 2 (фортепіанний концерт), ор. 36 № 1 для облігатного фортепіано і 12 солюючих інструментів (флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, скрипка, альт, віолончель, контрабас).

Kammermusik № 3 (віолончельний концерт), ор. 36 № 2 для облігатної віолончелі і 10 солюючих інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, скрипка, віолончель, контрабас).

Kammermusik № 4 (скрипковий концерт), ор. 36 № 3 для скрипки-соло і великого камерного оркестру (2 пікколо-флейти, кларнети in Es і B, бас-кларнет, 2 фаготи, контрафагот, корнет-а-пістон, тромбон, туба, 4 джаз-барабани, 4 альти, 4 віолончелі, 4 контрабаси).

Kammermusik № 5 (альтовий концерт), ор. 36 № 4 для альта-соло і великого камерного оркестру (флейта-пікколо, гобой, кларнети in Es і B, бас-кларнет, 2 фаготи, контрафагот, валторна, 2 труби, 2 тромбони, туба, 4 віолончелі, 4 контрабаси).

Kammermusik № 6, ор. 46 № 1, для віоли д’амур і камерного оркестру (флейта, гобой, 2 кларнети, фагот, валторна, труба, тромбон, 3 віолончелі, 2 контрабаси).

Kammermusik № 7, ор. 46 № 2, для органу і камерного оркестру (2 флейти, гобой, 2 кларнети, 3 фаготи, валторна, труба, тромбон, 2 віолончелі, контрабас).

Зразком для Kammermusik послужила забута у XX столітті форма ансамблево-оркестрової музики Concerto grosso. Два моменти особливо привабили композитора в цьому жанрі – його камерність і концертність. Основний формоутворюючий принцип цього старовинного жанру – контрастування – типовий і для циклу П. Гіндеміта: контраст загальної маси ансамблю (ripieno) і групи солюючих інструментів (concertino), контраст тембрів, темповий контраст, контраст жанрів. Однак виділяє твори Гіндеміта стильовий контраст. Композитор свідомо загострює його в Kammermusik, де, наприклад, звучить поряд піднесена пасакалія, що втілює традиції Й. С. Баха,

Г. Ф. Генделя, з типовими для них прийомами музичного розвитку, і потворно деформований “Військовий марш”, який за своєю стилістикою від першої до останньої ноти належить XX століттю. Мають рацію дослідники, які відзначають у сучасній музиці відсутність єдиного стилю, як це було в попередні століття. Kammermusik в цьому відношенні надзвичайно показовий твір – його характеризує перш за все контрастне зіставлення частин циклу. Тому говоритимемо не про стиль Kammermusik, а про його стильову систему.

Її основу в циклі П. Гіндеміта Kammermusik складають три сфери:

1) пов’язана із використанням принципів музики бароко, що знаходить свій сконцентрований вияв в оркестрових токатах;

2) лірична, основу якої складає лірика поглибленого філософського плану;

3) пов’язана з перетворенням П. Гіндемітом сучасних побутових жанрів, що трактуються в пародійному ключі.

П. Гіндеміт в Kammermusik майже повністю відмовляється від принципів симфонізму, змінюючи їх логікою побудови циклу Concerto grosso, де немає і не могло бути сонатної форми і де циклічність розглядається як відособленість, автономність кожної частини.

Для П. Гіндеміта важливо зберегти в Concerto grosso динаміку розгортання музичних образів, дати, за відсутності сонатної форми, їх контрастність. Сонатне Allegro замінюється оркестровою токатою. Токата якнайкраще відповідає можливості внести в цикл динаміку, риси моторності. Відповідає вона і бажанню композитора показати кожного соліста камерного складу і разом з тим підкреслити дух спільного музикування.

Інтенсивність розгортання форми досягається тут не динамікою розвитку, а динамікою контрастного зіставлення. Структура токати, представляючи багаторазове варіювання одного мелодійного імпульсу, може бути подана в узагальненому вигляді таким чином:

A a A1 a1 A2 a2

Tutti solo tutti solo tutti solo … і т.д.

Воскресіння принципів барокової музики виявляється і в інтонаційній природі токат. Її основу складають, користуючись терміном Е. Курта, так звані *“загальні форми руху”*, тобто тематичні утворення, де інструментальні, як би “ігрові” ефекти переважають над індивідуалізованою мелодикою. Звідси – наявність прихованих голосів, надзвичайно різноманітних форм руху, їх поєднання, побудованих на мелодичних підйомах, спадах,

секвенціях, мелодичних дробленнях та інше. Заслуговує уваги і ладогармонічна сторона його токат. Задум композитора, мабуть, і полягає в тому, що він, звертаючись до ряду композиційних прийомів, характерних для Concerto grosso XVIII ст., використовує при цьому специфічні особливості ладогармонійної мови, властиві лише композитору XX ст. Автор в єдиній мелодичній лінії на дуже близькій відстані зіставляє надзвичайно віддалені тональності, наприклад, B-f-H-d-A-Es. Втім, їх і тональністю важко назвати – дуже коротке їхнє життя.

Це типовий для П. Гіндеміта прийом мелодичної побудови, причому встановити тут чітко виражену логіку тонального зіставлення неможливо – у кожному окремому випадку вона інша. Композитор часто контрапунктивно об'єднує декілька мелодичних ліній, в кожній з яких свої тональні співвідношення (наприклад, канон у фортепіано в Kammermusik № 2, четверта частина).

Найважливіша особливість поліфонії Й. С. Баха – нерозривне поєднання лінеарності і ладової побудови тематизму. У П. Гіндеміта це співвідношення змінюється і починає домінувати лінеарність, не обмежена строгими ладотональними рамками.

В циклі Kammermusik застосовано широкий арсенал поліфонічних прийомів і форм від елементарних і звичних до унікальних зразків поліфонічного письма. Наприклад, в токаті типізується прийом, коли після унісонного проведення теми tutti дається канонічний її розвиток солюючими інструментами (Kammermusik № 1, друга частина; Kammermusik № 2, четверта частина; Kammermusik № 3, друга частина).

Трапляються і складніші явища. П. Гіндеміт немов би не задовольняється лінеарним поєднанням двох або більше мелодичних ліній – цей прийом для нього звичний (наприклад, Kammermusik № 1, третя частина – Quartett). Принцип лінеарності композитор піднімає на вищий ступінь, до контрастного контрапунктування цілих тематичних пластів. Гіндеміт не зупиняється і на цьому – нерідко один з пластів цього складного контрапунктичного цілого є поліфонічною формою, найчастіше фугою.

Поліфонія в циклі є не лише методом розвитку (як, наприклад, в токатах), а й важливим засобом експонування. Іноді композитор відмовляється від такої традиційної риси експозиційного розділу однотемної фуги як одноголосний виклад провідної теми на її початку. Так, в Kammermusik № 3, в четвертій частині експонується тема з двома

контрапунктами, які далі не зберігаються. Ця риса поліфонії П. Гіндеміта проявляється і в повільних частинах Kammermusik.

Особливістю поліфонії Kammermusik є і те, що композиційний прицип Concerto grosso - чергування tutti і solo – проникає у фугу П. Гіндеміта. Її традиційна структура, з чергуванням розділів, побудованих на проведеннях теми і інтермедійних частин, дає можливість композитору зіставити епізоди tutti і solo.

Партитура Kammermusik багато в чому традиційна. Крім зіставлення двох різних за динамікою і насиченістю оркестрових комплексів (tutti – solo), для циклу характерна і відсутність стабільності камерного складу – це завжди ансамбль солістів. У циклі Kammermusik П. Гіндеміт дає щоразу ніби панораму провідних солістів, виділяючи в опусах 36 і 46 когось одного, основного. Однак це виділення досить умовне: солістом може стати будь-який учасник ансамблю в кожний даний момент. Це характерне і для пізніших творів П. Гіндеміта.

Провідний соліст трактується як свого роду носій віртуозності. Він бере участь в різних каденціях, імпровізаціях та ін., тобто композитор намагається продемонструвати перш за все його концертні можливості. Тому основний тематичний матеріал, для якого характерна, природно, велика сконцентрованість викладу, П. Гіндеміт майже не доручає провідному солісту.

Ще більш типовим для Kammermusik є виділення окремих груп камерного оркестру в єдині солюючі інструментальні комплекси.

У давніх майстрів єдиною основою оркестру була струнна група. Тому, фактично, лише вона могла бути солюючою в старовинних Concerto grosso. Так, Третій і Шостий бранденбурзькі концерти Й. С. Баха написані для єдиної солюючої струнної групи. Той самий принцип становить основу дванадцяти Concerto grosso op. 6 Г. Ф. Генделя. П. Гіндеміт користується іншими оркестровими ресурсами. Основу його партитур складають три солюючі групи: струнна і дві духові – дерев’яна і мідна. Зіставлення цих груп в межах того або іншого циклу стає одним з найважливіших драматургічних прийомів П. Гіндеміта. Там, де потрібно підкреслити лірико-філософську ідею (повільні частини), композитор майже повністю виключає мідь, адже вона здатна порушити споглядальний настрій музики. Зате мідна група в поєднанні з дерев’яною духовою незамінна в розділах, де П. Гіндеміту потрібно загострити пародійність. Ці епізоди композитора часом наближаються до специфічного звучання побутових ресторанних оркестрів.

Розглядаючи лірико-емоційну сторону творчості П. Гіндеміта, слід відзначити цілком інший аспект ліричного, інше його трактування, відмінне від того, яке було властиве для музики романтизму. Прагнення композитора до максимальної об'єктивності висловлювання, до внутрішньої зосередженості, повна відмова від ілюзорності набувають на ліричних сторінках Kammermusik основного значення. Ця суворість, навіть певний аскетизм і визначили характер звучання ліричних сторінок. Основна сфера їх втілення – лірика філософського плану, і місцем її зосередження стають повільні частини циклу, переважно пасакалії. Основу пасакалій Kammermusik складають три ліричні пласти:

1) унісон однієї з груп ансамблю. Кантиленна природа цієї мелодичної лінії безперечна і помітна вона перш за все в емоційній насиченості. Вона часто переривається паузами, мимоволі нагадуючи про природне людське дихання;

2) імпровізація основного соліста, своєрідний "голос ззовні": соліст – не так "учасник подій" як сторонній спостерігач;

3) basso ostinato – пласт, поява якого сприймається як певна необхідність, бо тільки він здатний об'єднати поступальний рух поліфонічних ліній. І водночас він створює в Langsam настрій особливої зосередженості. Basso ostinato – повний антипод імпровізації соліста.

П. Гіндеміт не мислить створення лірико-філософського образу поза поліфонією. Цим він дивовижно наближається до мислення композиторів добахівської епохи.

Langsam П. Гіндеміта поєднує в собі дві, здавалося б, взаємовиключні тенденції – прагнення висловитися якомога безпосередніше і водночас боязнь впасти в романтичну сповідь.

Гротеск – це не лише один з образних пластів, й засіб контрасту, якими така багата музика XX століття. Він дозволяє поєднати лірику і фарс, філософський роздум і пародію; музичний твір збагачується новим художнім прийомом. Змінюються і засоби, що використовуються композиторами в змалюванні комічного. На фестивалі в Донауешінгені сум'яття публіки викликане виконанням нового твору П. Гіндеміта Kammermusik № 1, у фінальній частині якого слухачі несподівано почули модний у той час фокстрот "Вільм-Вільм". Фокстрот викликав особливу реакцію несподіваністю своєї появи. Композитор ввів тему фокстроту в момент найвищої динамічної кульмінації частини, доручивши її різкому тембру труби. Безпристрасність, з якою вона виконувала соло на фоні "стихії"

оркестру, ще більше загострила парадоксальність цього епізоду. Своєю появою фокстрот ніби суперечив усьому попередньому. Це особливо підкреслювалося його сусідством із зосередженою третьою частиною циклу.

Жанр романтичного вальсу композитор також пародіює, використовуючи жалісні затримки, ритмічні удари басів на першу долю такту, різного роду пасажі тощо. В Kammermusik № 4 кожна з п'яти частин вирішена в гротесковому плані. Перші дві частини є послідовністю маршів. Однак, якщо в попередніх циклах це було їх грайливо-гротескове трактування, то тут – сарказм, що межує з агресивністю. Особливо примітна перша частина, символічно названа "Signal". Мабуть, ми ніде не знайдемо у П. Гіндеміта такого напруження у виразі сарказму – до кінця частини звучання стає буквально несамовитим. П. Гіндеміт не обходиться і тут без вальсу – це короткотривалий епізод у п'ятій частині (Wiener Walzer).

В Kammermusik № 5 композитор використовує цитату. Це – "Bayerschen Avanciermarsch". П. Гіндеміт відмовляється від мініатюризму гротескових епізодів. Основний соліст – альт – стає головним учасником створення гротескового образу. Цей інструмент відіграє особливу роль і в епізодах буфонного характеру, де одночасне поєднання тромбона, туби і солюючого альта саме собою здатне викликати усмішку.

Використання менуету, жиги, сициліани й інших танців не суперечить загальному піднесеному настрою музики старовинних Concerto grosso. У П. Гіндеміта ж використання жанрів вальсу, фокстроту, маршу разюче виділяє їх в циклі.

Контраст перетворюється в циклі Kammermusik в універсальний принцип. Саме він бере на себе основне навантаження у створенні музичної форми.

Композитор не типізує побудову циклу в Kammermusik, не закріплює у вигляді постійно діючої норми послідовність частин. Токата, присутня в усіх циклах, за винятком Kammermusik № 4, в одних випадках відкриває цикл (№ 5, 6, 7), в інших завершує його (№ 2). Також і гротескові частини не мають свого певного місця в циклі. Лише Langsam завжди розміщені в центрі. Цим підкреслюється особливе їх значення в усьому циклі.

Інструментальна творчість П. Гіндеміта є зразком рідкісної стилістичної єдності. Закономірності, які були знайдені в ранніх творах, зокрема і в Kammermusik, композитор багато в чому продовжував використовувати в подальшій творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита (Kammermusiken № 1 - 7) / И. Барсова // Музыка и современность: сб. статей / Сост. и общая ред. Д. В. Фришмана. – М. : Музыка, 1975. - Вып. 1. – С. 226 - 261.
2. Левая Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
3. Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / [ред.- сост. И. Прудникова]. – М.: Советский композитор, 1979. – 421 с.
4. Хиндемит Пауль // Вайнкоп Ю., Гусин И. Краткий биографический словарь композиторов: Классики русской и зарубежной музыки и современные зарубежные композиторы. – Л. : Музыка, 1968. – Вып. 1.
5. Холопов Ю. О теории Хиндемита / Ю. Хохлов. – М. : Советская музыка, 1963.