



УДК 78.082.2 : 780.646.2 : 780.616.433

ORCID 0000-0003-0165-5116

*Александр Дубка*  
*Харьковский национальный университет искусств*  
*имени И. П. Котляревского*

## СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО ОП. 41 П. ХИНДЕМИТА: МОНУМЕНТАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖАНРА

**Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано *оп. 41* П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра.** Статья посвящена раскрытию особенностей жанра тромбовой сонаты в ее монументально-концертном варианте. Выделены и систематизированы доминантные признаки сонаты концертного типа, отличающейся диалогичностью в построении фактуры, наличием циклической формы, воспроизводящей основные особенности сонатно-симфонической логики. Подобные сонаты относятся к разряду «классических», а в современном претворении являются типичными для неоклассицизма как стиливого течения XX века, представителем которого был П. Хиндемит. В статье предложен исполнительский анализ его Сонаты для тромбона и фортепиано *оп. 41*. Отмечено, что она относится к типу сонат-конcertов, что отражено через «соревновательность» партий, основанных на принципе «диалога-подхвата». При этом партия тромбона периодически насыщается каденционностью, что свойственно жанру концерта, от которого идет и эффектный тематизм с явно ощутимыми театральными влияниями (*Swashbuckler's Song* – «Песня хулигана» – в III ч.).

**Ключевые слова:** соната, монументально-концертный тип сонаты, тромбовая соната, неоклассицизм П. Хиндемита, исполнительские аспекты тромбовой Сонаты *оп. 41*.

**Дубка О. С. Соната для тромбона та фортепіано *оп. 41* П. Хіндеміта: монументально-концертна репрезентація жанру.** Стаття присвячена розкриттю особливостей жанру тромбової сонати у її монументально-концертному варіанті. Виділені та систематизовані домінантні ознаки сонати кон-



цертного типу, що відрізняється діалогічністю у побудові фактури, наявністю циклічної форми, яка відтворює основні особливості сонатно-симфонічної логіки. Подібні сонати відносяться до розряду «класичних», а у сучасному відтворенні є типовими для неокласицизму як стильової течії ХХ століття, представником якої був П. Хіндеміт. У статті запропоновано виконавський аналіз його Сонати для тромбона та фортепіано *op.* 41. Відзначено, що вона відноситься до типу сонат-концертів, що відображено через «змагальність» партій, заснованих на принципі «діалогу-підхоплення». При цьому партія тромбону періодично насичується каденційністю, що є притаманним жанру концерту, від якого йде і ефектний тематизм з явно відчутними театральними впливами (*Swashbuckler's Song* – «Пісня хулігана» – у III ч.).

**Ключові слова:** соната, монументально-концертний тип сонати, тромбонна соната, неокласицизм П. Хіндеміта, виконавські аспекти тромбонної Сонати *op.* 41.

**Dubka O. The sonata for the trombone and piano opus 41 by Paul Hindemith: a monumental and concert representation of the genre.** The present article is devoted to disclosing the features of the trombone sonata genre in its monumental and concert version. The dominant features of the concert type sonata, which differs by its dialogicality in the construction of texture, by the presence of a cyclic form that reproduces the main features of sonata-symphonic logics, have been distinguished and systematized. Such sonatas belong to the category of the “classical”, and in the modern implementation they are typical for neoclassicism as a stylistic trend of the 20th century, represented by P. Hindemith. The article presents the performance analysis of his Sonata for the trombone and piano *op.* 41. It is noted that it refers to the type of sonata-concerts, which is reflected through the “competitiveness” of parts based on the principle of “dialogue-continuation”. At the same time, the trombone part is periodically saturated with cadence, which is characteristic for the genre of the concert, from which a spectacular thematic feature comes along with clearly perceptible theatrical influences (*Swashbuckler's Song* – “a hooligan's song” – in 3 parts).

It is noted that the Sonata, which has long been understood as the type (genre) of a chamber instrumental composition, created, as a rule, for one or several (more often for two) instruments, has undergone a number of metamorphoses in its historical development. As a result, several types of instrumental sonatas, differing both in



structure (sonata-cycles, one-part sonatas-poems) and in the kind of music presented in them, were developed. Under the latter one should understand the correlation between the two kinds of musical thinking – concert-ness and chamber-ness.

In instrumental sonatas, including trombone sonatas, there is always a solo-virtuosic beginning and that is reflected in the very names («sonatas for...» piano, violin, bayan, etc.). However, in its nature, the sonata is a chamber-type composition, where the solo function does not act as a dominant one, but is coordinated on an equal principle with other parts of the sonata ensemble (or with other voices and layers of texture, if it is a sonata for one instrument). As a result of the merger of these two principles, specific “hybrids” are created, the most common of which is a “sonata concert” or “a sonata of a monumental and concert type”.

The sonata for the trombone and piano *op.* 41 by P. Hindemith, created within the fames of a series of instrumental sonatas written by the composer during the 1930s–1950s, represents exactly this type of the genre. Its distinctive features at the functional level (the way of performing, the participants) is the “union” of the melodic instrument, in this case, the trombone, with the harmonic, polyphonic piano, acting not only as a chamber ensemble partner, but also as a mini-orchestra, like in a concert. At the semantic-compositional level, singled out alongside the functional one, presented through the genre style, the genre form, the monumental and concert model is characterized by: a) a cyclical form (from two to four parts) with the obligatory presence of the sonata form in at least one of them, as a rule, in the first part, b) the dramaturgy of the “final goal” (M. Aranovsky), in which each part has its own, strictly delineated, function in an integral form.

The type of the sonata model is also influenced by the style of the instrument, which appears in the “alliance” with the piano. Such an instrument as the trombone, which has a loud and full sound, immediately predetermines the main features of the thematic complex of the sonata composition. All the themes of the melody entrusted to the trombone in the Sonata by P. Hindemith, are performed with the active sound support from the piano and in the dialogue with it. P. Hindemith uses the antiphonal roll-calls of the instrumental parts in all the parts of the Sonata. And although the trombone as a melodic “voice”, directly related to the performer’s breathing, is given the preference, the piano acts as an equal ensemble member, which has a division into relief and background functions (sometimes the latter goes over to the trombone as well according to the laws of the chamber-sonata) within its texture.



It is noted that the Sonata under consideration, created by P. Hindemith in 1941, has long become a textbook one in the extensive literature for the trombone, created by the composers of the 20th – early 21st centuries. This composition contains not only typical “neoclassicist” features, but as well the author’s original finds, indicating about the composer’s desire to “modernize” the genre style, and for this purpose him creating a whole panorama of genre shifts – from the baroque instrumental sonata-fantasy to the romantic sonata of the program type. At the same time, the program nature of this composition appears on a generalized level and is included in the character of the themes and images, each of which has its own unique appearance and can be defined as a “theme-character”.

A particular attention in the present article is given to P. Hindemith’s use of resources of the trombone in its balance with the ensemble partner – the piano. It is noted, in particular, that, without resorting to any unconventional approaches of playing the trombone, but confining himself to the resources of the orchestral instrument, in his sonata-concert interpretation the composer presents a number of additional difficulties, including: a) the abundance of “sweeping” declamatory moves requiring a flexible embouchure and the precise fixation of the slide at certain positions, b) a large expenditure of the breath while performing the unfolded phrases in the cantilena and playful themes, c) the observance of the metro-rhythmic and dynamic balance among the parts, which correlate in a polyphonic way, and here polyphony is understood not only as a type of texture, but also as a polyphonic dialogue in the duet of the performing instruments.

**Key words:** sonata, a monumental and concert type of the sonata, a trombone sonata, neo-classicism of Paul Hindemith, performance aspects of trombone Sonata opus 41.

**Постановка проблеми.** В изучении тромбонной сонаты одним из ключевых вопросов является проблема классификации ее видов. Если считать «пиком» репрезентации этого жанра XX век, то здесь на одном из ведущих мест оказывается тромбонная соната монументально-концертного типа, хрестоматийный образец которой представлен в анализируемом сочинении П. Хиндемита. В статье предпринят его исполнительский анализ, выполняемый на основе целевой установки – показать, как ресурсы тромбонно-фортепианного дуэта трактуются через «гибридную» форму сонаты-концерта неоклассицистской стилистики.



**Связь с научными и практическими задачами.** Статья подготовлена в рамках диссертационного исследования, посвященного выявлению особенностей трактовки сонатного жанра в музыке для тромбона, созданной композиторами XX – начала XXI веков.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В имеющейся литературе о тромбоне, появившейся в последние полтора – два десятилетия (Ф. Крижановский [2], О. Федорков [6], Г. Марценюк [4]), Р. Лаптев [3], У. Кимбал (*Will Kimball*) [15]), сонатному жанру уделено недостаточное внимание. Основные исследовательские интересы сосредоточены на жанрах тромбонного концерта, ансамбля, исполнительских аспектах тромбонного искусства. Вместе с тем, даже в тех работах, где анализируются сонаты для тромбона – Н. Дж. Саддут (*Nathanael James Sudduth*) [17], А. У. Росс (*Alex Walter Ross*) [16], Р. Хейнс (*Rebecca Haines*) [10], Л. Р. Борхес (*Lucas Rego Borges*) [8], Д. М. Хаусбэк (*Jason M. Hausback*) [13], Д. Т. Корд (*John T. Cord*) [9], Д. П. Джойс (*George P. Joyce*) [14]) – не представлена классификационная панорама жанра, а в связи с этим выполняемые анализы имеют узконаправленный характер и касаются лишь проблем исполнительских трактовок с привлечением их образцов.

**Цель статьи** – выявить особенности трактовки жанра в Сонате для тромбона и фортепиано *op.* 41 П. Хиндемита.

**Изложение основного материала исследования.** Выделенный в названии данной статьи тип сонаты характеризуется синтезом двух родов музыкального мышления – концертности, свойственной жанру концерта с его «фресковостью» и диалогичностью, и камерности, выступающей в качестве константы жанра сонаты. Подобный тип сонат возник на основе сонатно-симфонического цикла венских классиков, где жанры концерта и сонаты являлись спутниками симфонии.

Отсюда вытекает типовая форма концертных сонат, имеющих, как правило, несколько частей, из которых одна, чаще всего первая, пишется в сонатной форме. Данный вариант сонат для тромбона достаточно широко представлен в литературе для этого инструмента, а поэтому составляет основное «ядро» в рассмотрении исследуемого жанра, репрезентируемого в музыке композиторов XX – начала XXI веков.



Сонаты концертного типа, созданные для тромбона, различаются по критерию исполнительского состава. Здесь выделяются две группы произведений. Первая из них ближе к жанру камерной сонаты, а концертность в ней выступает как дополнительный фактор, акцентирующий виртуозность партии тромбона. Сонаты этого жанрово-стилистического направления пишутся обычно в традиционной форме дуэта «тромбон – фортепиано» и отличаются, как и любые другие камерные ансамбли, паритетностью партий обоих этих инструментов.

Второй тип подобных сонат тяготеет к жанровой форме концерта, что отражается и в их инструментальном составе. Эти составы могут быть разнообразными, но тромбон в них всегда будет выделяться как «солист», обладающий правом виртуозного первенства. Одновременно он выступает и на паритетных началах с другими ансамблистами, что относит концертную сонату к области камерно-инструментальных жанров.

Специфика тромбона, его «образ» и стиль, накладывает свой отпечаток на обе группы концертных сонат для этого инструмента. Если в сонатах для тромбона и фортепиано темброво-динамические качества обоих участников ансамбля оказываются сбалансированными, уравновешенными, то в ансамблево-концертных образцах тромбонных сонат требуется специальный подбор инструментов, участвующих в концертном диалоге с «пышнозвучным» тромбоном, который может легко перекрыть звучание других мелодических инструментов – как духовых, так и струнных.

В этих случаях, наряду со специальным подбором составов камерного оркестра или ансамбля, в сонатах для тромбона практикуется продуманная до деталей артикуляционно-динамическая логика в изложении и развитии материала. Отметим также, что в обоих случаях – и в «концертных», и в «камерных» тромбонных сонатах – ведущей жанрово-стилистической субстанцией выступает фактура, включающая и исполнительскую атрибутику в виде динамики, артикуляции, агогики, комплекса традиционных и нетрадиционных приемов игры (последнее особенно показательно для сонат, созданных в духе авангардной стилистики или неофольклоризма).



Анализируемая далее Соната П. Хиндемита для тромбона и фортепиано *op. 41* совмещает признаки двух указанных типов жанра. Наличие фортепиано в «союзе» с мелодическим духовым инструментом позволяет композитору создать особый тип концертной камерности, при которой духовой инструмент, благодаря своей сольной одногласной природе, выделяется как концертирующий, ведущий, а универсальное по своим возможностям фортепиано играет роль, аналогичную оркестру в собственно концертном жанре. Однако внутри этого сочетания имеется множество нюансов, зависящих, в первую очередь, от стиля композитора, обратившегося к жанру сонаты для тромбона и фортепиано.

Отметим по этому поводу, что из общего числа сонат для тромбона, созданных в XX – начале XXI веков, концертные образцы дуэтов «тромбон – фортепиано» выделяются как количественно преобладающие. Нам известно более пятидесяти подобных сонат, созданных композиторами разных стран и в разные десятилетия указанного периода. Большинство концертно-камерных тромбово-фортепианных дуэтов создано композиторами США (более половины), а остальные образцы – представителями европейских стран (Австрия, Англия, Бельгия, Германия, Словакия, Польша, Франция, Хорватия, Чехия, Украина, Россия), Канады.

Такой значительный интерес со стороны композиторов, среди которых были не только композиторы-тромбонисты, но и академические авторы универсального стиля, обусловлен целым рядом детерминант историко-стилевого порядка. Среди них ведущая – общая тенденция «камернизации» инструментальной музыки, возникшая еще в начале XX века и вызвавшая к жизни целый ряд камерных сочинений для различных инструментов, в которых авторами максимально учитывались особенности тех или иных инструментальных стилей. При сохранении классической модели сонатного цикла, такие произведения, в том числе и тромбово-фортепианные дуэты, стали в этот период знаменательными вехами в совершенствовании камерного инструментализма Новейшего времени, в его тесной связи с концертным принципом мышления.



Одним из эталонных образцов монументальной сонаты концертного типа для тромбона и фортепиано является прочно вошедшая в репертуар исполнителей Соната для тромбона и фортепиано *op.* 41 П. Хиндемита созданная в 1941 году. Это произведение проанализировано в работах зарубежных музыкантов, среди которых Н. Дж. Саддут [17], А. В. Росс [16] и Р. Хейнс [10]. Вместе с тем, в указанных работах не содержится обобщений относительно типа данной Сонаты в плане ее принадлежности к монументально-концертной разновидности.

Сонату для тромбона П. Хиндемит создал как одну из серии подобных сонат, написанных в 1930-е – 1950-е годы и предназначенных для разных инструментов оркестра. По стилистике эти сочинения были ориентированы ретроспективно и отражали неоклассицистскую направленность творчества автора, характерную для его стиля этого периода. Наряду с этим, Соната содержит и элементы стилизации под концертирующий стиль барокко, который для П. Хиндемита был одним из важнейших стилевых импульсов на всем протяжении его творчества, а также черты романтической программной сонаты, обретшей новую жизнь в творчестве композиторов XX века.

На композиционно-драматургическом уровне рассматриваемая Соната характеризуется воспроизведением четырехчастной структурной модели классического типа. Вместе с тем, как отмечает Н. Дж. Саддут, П. Хиндемит «устраняет перерывы между частями» [17], которые становятся разделами единой монолитной композиции программно-поэзного типа. Первый раздел (*Allegro moderato maestoso*) по своей драматургической функции совмещает признаки сонатного *allegro* венских классиков и вступительного *Grave* барочного инструментального концерта. Музыка этой части отличается монументальностью, представленной в дуэте двух инструментов – тромбона и фортепиано – по-разному.

В партии тромбона даны размашистые декламационные ходы, напоминающие ораторскую речь, но организованные структурно-ритмически в виде трех больших фраз, отделяемых паузами. Такая компоновка материала дает возможность, во-первых, показать основные лейтмотивы, из которых вырастает тематизм Сонаты в целом (ин-





тервальные «раскачки», направленные к расширению тесситуры, где важна не сама интервалика, а «центробежный» принцип ее накопления – от кварты, квинты, септимы к ноне в кульминации). Во-вторых, подобная фразировка соответствует возможностям дыхания тромбониста, которому необходимо проинтонировать достаточно развернутые мелодические построения, предварительно набрав достаточное количества воздуха в легкие. Следует отметить также элементы внутреннего контраста, заложенного в тромбовых фразах. Это – последовательный показ декламационности (первая фраза) и кантиленности (вторая и третья фразы). Аналогичные контрасты сохраняются и при вариантных повторах основной темы I ч. Сонаты.

В сопровождающей тромбон фортепианной партии сосредоточена ритмическая токкатность – еще один контрастный жанровый «знак» с характерным пунктирным ритмом в размере  $3/2$ . Достигнув кульминации, оба материала – партии тромбона и партии фортепиано – временно как бы уходят со сцены, а фактура сводится к унисонам в партии фортепиано, причем, нисходящим и без пунктирного ритма. Главная партия как бы уступает место теме побочной, данной в тональности *C* (первая тема звучит в *F*), что подтверждает «классическую» тонико-доминантную диспозицию, положенную в основу данной сонатной форме.

Используемая П. Хиндемитом расширенная тональность, которую он считал продолжением, современным вариантом классической гармонической тональности, сочетается с реализацией и соответствующего ей интервального ряда, строящегося по степени накопления диссонантности [11]. Третий – аккордовый – ряд П. Хиндемита представлен в фортепианной партии Сонаты, где вертикали вырастают на основе близости или отдаленности от первых (консонантных) обертонов гармонического спектра, или, по терминологии автора данной концепции – от «отцов» к «сыновьям» [12]. Эти три ряда – тоновый (мелодический), интервальный и аккордовый – со свойственной П. Хиндемиту педантичностью и представлены в языковой организации Сонаты, во всех ее мелодических темах и фактурно-гармонических комплексах.

Развитие в рамках побочной партии осуществляется на основе ее активной темы, содержащей явные черты жанровой характери-



стичности. Здесь даже прослушиваются элементы, напоминающие старинные трехдольные танцы-марши, что показано через повторяющуюся ритмо-формулу «четыре восьмых – четыре четверти», данную в переключках тромбона и фортепиано. Изложение материала приобретает «дробный» характер, что свидетельствует о включении новой фазы его развития-разработки. В силу вступает и концертная диалогичность, свойственная сонатам данного типа, где инструменты, в данном случае тромбон и фортепиано, выступают в своеобразном «соревновании-соглашении» (Б. Асафьев [1, с. 20]).

В данной Сонате это относится к раскрытию композитором темброво-регистровых и фактурно-функциональных возможностей обоих инструментов. Например, в разделе побочной партии I ч. у фортепиано появляется высокий регистр и звучащая почти как на челесте двухголосная мелодическая конструкция, выступающая на фоне длительной тромбовой педали, что создает эффект «единства различного», типичный для сонатной диалектики. После возвращения исходного варианта темы у тромбона, наступает новая, уже собственно мотивно-разработочная фаза концертирования, связанная с принципом обмена краткими микропопевками между участниками инструментального дуэта. Изложение материала этого раздела, заменяющего разработку, продолжает линию полифактурности, свойственной концертно-симфоническому письму. Вариантное развитие в форме и фактурные сближения тем определяют отсутствие в I ч. Сонаты разработочного раздела как такового, а также отказ от проведения побочной партии в репризе, которая появляется в виде возвращения исходной темы тромбона, и преобразуемой в диалог-имитацию на материале двух фактурных пластов, экспонировавшихся в начале этой части Сонаты по вертикали. Этот фрагмент формы по функции можно определить как коду-переход, как бы прерываемую после ферматы вступлением *attacca* контрастного по всем параметрам *Allegretto grazioso* (II ч. формы).

Эта часть Сонаты представляет собой по форме своеобразный «гибрид» темы с вариациями и рондо. При этом функции инструментов – тромбона и фортепиано – по-особому распределены между этими двумя композиционными структурами: тромбон исполняет исключительно тему рефрена, повторяемую четыре раза с небольшо-



ми вариантными изменениями; у фортепиано же представлена фигурационно-вариационная фактура, вытекающая из темы рефрена, но предваряющая все его появления (принцип «вариации и тема», моделируемый также в Третьем фортепианном концерте Р. Щедрина).

Обращает на себя внимание полифункциональность фактурного изложения в этой скерцозно-игровой по характеру части Сонаты. Сама варьируемая тема, представленная экспозиционно у фортепиано, фактически представляет собой двухголосную инвенцию, где полифонически объединены скерцозная (партия правой руки пианиста) и более напевная, кантиленная по интонациям мелодические линии (партия левой руки).

Со вступлением рефрена у тромбона варьирование в фортепианной партии как бы замирает, приостанавливается с тем, чтобы возобновиться далее на следующем этапе. Во второй вариации «фигурационный» и «кантиленный» пласты фактуры обмениваются местами, а с новым вступлением тромбового рефрена словно растворяются в стаккатных мотивах на *pp*. Третья вариация своим вступлением накладывается на заключительную педаль рефрена тромбона и продолжает линию нарастания, намеченную еще в «экспозиционной» первой вариации. Это отражено в свободных имитациях мотивов и фраз между партиями рук пианиста, а также в возвращении к «инвенционному» двухголосию, которое со вступлением третьего проведения тромбового рефрена и вовсе как бы исчезает, переходя в нисходящую одноголосную гамму.

Принцип организации композиционной структуры в этой и других частях-разделах Сонаты П. Хиндемита напоминает технику монтажа и «наплывов», заимствованную из киноискусства, что вносит в трактовку музыкальных форм свежую, необычную для их классического бытования струю. Это наглядно отражено в заключительной фазе варьирования во II ч., где фортепианная «инвенция» постепенно как бы уплывает вверх, достигая четвертой октавы (аналогичный фрагмент был и в разделе побочной партии из I ч., где фортепианное звучание моделировало челюсту). Завершается II ч. Сонаты другим вариантом музыкального наплыва. «Фактурная ячейка» (термин Е. Назайкинского [5, с. 73]) в виде рефрена тромбона, звучащего на фоне



аккордовой «ленты» у фортепиано, внезапно сменяется стилевой аллюзией (термин Ал. Шнитке [7, с. 289]), на музыку позднего Ренессанса: на фоне тромбовой педали у фортепиано звучит фригийский тетрахорд – интонационная лексема той эпохи.

III ч. Сонаты отличается наличием программного подзаголовка – нем. «*Liedes Roufbolds*», англ. «*Swashbuckler's Son*» (обычно переводится как «Песня хулигана»). По функции в форме целого данная часть представляет собой, с одной стороны, интермедию программного характера, дополняющую скерцо-вариации предыдущей части, с другой стороны – своего рода «арку» с первой монументальной частью. В экспозиции этой части, написанной в сонатной форме без разработки (авторская ремарка – *Allegro pesante*, размер – 2/половинная с точкой, дающий возможность моделирования двухдольного помпезного марша). Тема-мелодия, излагаемая тромбонем на фоне массивных аккордов фортепиано, отличается активным, размашистым движением и монолитной структурой, требующей исполнения на одном дыхании. По характеру эта тема близка «маршу» на 3/2 из раздела главной партии I ч. Сонаты. В рамках изложения этой темы П. Хиндемит демонстрирует несколько этапов ее вариантно-вариационного и фактурного преобразования, направленных к достижению первой «местной» кульминации, данной в размере 2/2 в высоких регистрах обоих инструментов на динамике *forte-cu бемоль* первой октавы у тромбона и *соль бемоль* третьей октавы у фортепиано.

После небольшого сольного ригурнеля-связки у тромбона, в котором как бы гасится поступательная энергия помпезного марша, следует вторая тема – залихватская «Песня хулигана» (*Swashbuckler's Song*), изложенная в форме двенадцатитактового блюзового «квадрата» в духе тем-стандартов с соответствующим этому стилю фактурным соотношением гомофонной мелодии и нарочито упрощенной аккордики.

Далее следует фаза вариантного развития этой темы, что в стиле П. Хиндемита-неоклассика заменяет традиционную мотивную разработку. Это – середина трехчастной структуры побочной партии, построенная на переключках кратких фраз тромбона и лапидарно изложенных (сдвоенные октавные унисоны, переходящие затем в гете-



рофонную «ленту») мотивову фортепиано. В результате возникает некое подобие чередования припева и запева в куплетной форме, что подтверждается возвращением исходного материала («Песня хулигана») с характерным восходящим квартовым затактом.

Вместо репризы первой темы («марш» на 3/2) П. Хиндемит использует еще один вариантный повтор второй темы, видоизменяя его структурно в плане сокращения (как повтор последней строки припева в куплетной форме). Иногда форму этой части Сонаты оценивают, как состоящую из трех тем, что американский исследователь А. В. Росс определяет термином «*binary form*», в которой взаимодействуют три тематических импульса, причем, третий выполняет функцию перехода-связки между двумя первыми [16].

Как представляется, эту конструкцию можно трактовать и иначе. В частности, если ориентироваться на песенный куплет как первичную модель формообразования в этой части Сонаты, а также на концертный тип изложения, характерный для «гибридного» жанра сонаты-концерта, то «третью тему» возникающую в связках между двумя основными, можно трактовать как «интермедию-передышку», позволяющую исполнителям увереннее продолжать музыкальное повествование. Разумеется, «песня» послужила здесь для П. Хиндемита лишь основой тематизма и структуры, которые оказываются как бы нарочито упрощенными, что отражено и в сочетании тональных центров. Это – *C* (первая тема) и *F* (вторая тема): промежуточную роль выполняет колорит тональности *Es*, сопоставляемой в экспозиции формы с тональностью первой темы.

IV ч. Сонаты (авторская ремарка *Allegro moderato maestoso*) – свободная реминисценция сонатной формы I ч., где темы показаны в обратном порядке. Эта часть связывается с предыдущей III ч. выдержанным педальным звуком в партии фортепиано (*F* контроктавы), из которого, как из обертонового источника, как бы вырастают звуки мелодической темы (тема побочной партии I ч.), излагаемой сначала у фортепиано на динамике *pp*. Тема постепенно «набирает обороты»: уплотняется фактурно, причем, как по вертикали, так и по горизонтали; возрастает масса голосов, развивается путем мотивного дробления исходная мелодическая фраза, перемещаемая из голоса в голос



имитационно, что сопровождается *crescendo*, достигающим *mf* в момент вступления тромбона.

Тема, излагаемая тромбоном на фоне «мотивов-реплик» у фортепиано, постепенно приобретает характер, обозначенный авторской ремаркой *maestoso*. На первый план здесь выступает фортепианное многозвучие, в котором наблюдается охват диапазона четырех октав и типичная для письма П. Хиндемита гетерофонная «лента», служащая фоном для излагаемой октавами мелодической темы, что создает свободную, диссонантную в своей основе линейную конструкцию, приводящую ко второму проведению темы в партии тромбона – на этот раз в тональности *B*, в отличие от первого проведения, данного в *Es*.

Далее следует новая фаза развития темы главной партии сонатной формы финальной части Сонаты (напомним, что это – реминисценция темы побочной партии из I ч.), где представлен фактически контрапункт двух тем – фортепианной и тромбовой. Фактура изложения расслаивается на относительно самостоятельные пласты, количество которых меняется от трех (основной вариант) до пяти и более. Такое изложение характерно для связующих построений, что подтверждается и возникновением у тромбона характерного пунктирного ритма, взятого из темы главной партии I ч. (первое его появление накладывается на четырехзвучный мотив исходной темы).

Итогом становления и развития целостной формы Сонаты становится развернутое, каденционно-апофеозное по характеру изложения проведение темы главной партии из I ч. В нем возвращаются первоначальная тональность *F* и размер  $3/2$ , а также фактура с «размашистым» по интервалике солирующим тромбоном и пунктирно-маршевым монументально-триумфальным мощным звучанием фортепиано с далекими регистровыми охватами. Форма сонаты обретает своеобразное обрамление, в котором ее I ч. как в зеркале отражается в финале, что связано с излюбленной П. Хиндемитом конструктивной логикой в организации музыкального материала, распространяемой от микро- до макро-уровня.

Завершая анализ этой монументально-концертной Сонаты, следует выделить особенности партии тромбона, те технические трудности, которые здесь возникают перед исполнителями. П. Хиндемит, хо-



рошо знавший возможности тромбона как оркестрового инструмента, в Сонате не стремился к превышению этих возможностей. Это, однако, не означает использования лишь типового ресурса инструмента, представленного в традиционных для него кантилене и инструментальной декламации. Соната достаточно сложна для исполнения как тромбонистом, так и пианистом, прежде всего, в композиционно-драматургическом плане. Это относится к общей атмосфере концертной «маэстозности», «крупному штриху» в экспонировании и развитии материала.

Темы всех частей в экспозиционных показах, а также в их вариантном развитии строятся у тромбона, во-первых, на широких интервальных ходах, требующих эластичного амбушюра и точной фиксации кулисы на определенных позициях. Во-вторых, во многих случаях наблюдается большой расход дыхания тромбониста, что связано также с монументальным характером тем Сонаты, значительными масштабами фаз развития, часто возникающими длительными нарастаниями и спадами звучности.

Требует внимания и соблюдение метроритмического и динамического баланса между тромбовой и фортепианной партиями, что является в данной Сонате достаточно сложным, поскольку, при всем единстве тематической основы, эти партии почти всегда стремятся к раздельному «полифоническому» (в узком и широком смыслах) звучанию в полном соответствии со спецификой камерно-сонатного жанра. Наблюдается даже доминантно-фортепианный тип сопряжения партий, что в данной Сонате часто отмечается ее исполнителями и составляет трудность в ансамблевой игре. Ведь тромбон, при всей мощи его звучания, по своей мелодической природе менее универсален, чем гармоническое фортепиано, и должен быть равноправным партнером этого многозвучного и многооктавного инструмента-оркестра. Поэтому в данной Сонате тромбонист не должен ограничивать себя в силе звука, соизмеряя ее с массой и динамикой фортепианной фактуры.

**Выводы.** Таким образом, данная Соната совмещает в себе признаки, с одной стороны, концертного жанра, с другой стороны, не выходит по стилистике за пределы своей камерно-инструментальной основы. Замысел этого произведения отличается явной концертностью, чему



способствует его скрытая программа (каждая часть несет в себе яркие жанровые моменты), а также сам стиль тромбона – инструмента, ассоциируемого с «фресковостью» и монументальностью звучания.

Акцентируя внимание на мелодических темах тромбона, П. Хиндемит, исходя из принципа сонаты-концерта, демонстрирует его диалог с фортепиано, в результате чего оба инструмента выступают на паритетных правах. Соответственно этому подобран и «набор» исполнительских средств, которые у тромбона направлены на показ кантилены и инструментальной декламационности, жанровой характеристичности, а у фортепиано – на выявление через фактуру инструмента полифонического многоголосия квази-оркестрового типа.

**Перспективы дальнейших исследований** заявленной в данной статье темы видятся в углубленном раскрытии исполнительских ресурсов не только данной Сонаты, но и других тромбовых сонат монументально-концертного типа (включая и их исполнительские интерпретации), что поможет в результате создать фрагмент целостной картины под названием «соната для тромбона в музыке XX – начала XXI веков».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 280 с.
2. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Крижанівський Федір Петрович. — Одеса, 2006. — 19 с.
3. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств : 17.00.02 / Лаптев Роман Геннадьевич. — СПб, 2005. — 20 с.
4. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбового виконавства (кінець XIX–XX століття). Історичні та методичні аспекти [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Марценюк Герольд Петрович. — К., 2011. — 20 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. Федорков О. В. Український ансамбль тромбонів у контексті сві-





тового музичного мистецтва [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Федорков Олег Вікторович. — Х., 2008. — 18 с.

7. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки [Текст] / Докл. на VII Междунар. конгрессе в Москве // Музыкальная культура народов СССР: традиции и современность. — М., 1973. — С. 289–291.

8. Borges, L. R. *Carlos Guastavino's sonata paratrombón o trompa y piano: analysis of argentine on gand formal western music tradition applied to trombone repertoire* [Электронный ресурс] / Borges Lucas Rego. — Режим доступа : [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf) (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

9. Cord, J. T. *Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone : a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance* [Электронный ресурс] / Cord John T. — Режим доступа : [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf) (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

10. Haines, R. *Tenor Trombone Recital* [Электронный ресурс] / Haines Rebecca. — Режим доступа : [http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors\\_theses](http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses) (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

11. Hindemith, P. *The Craft of Musical Composition* [Текст] / Paul Hindemith. — Vol. 1, Theoretical Part. Translated by Arthur Mendel. — New York : Associated Music, 1945. — 225 p.

12. Hindemith, P. *The Craft of Musical Composition* [Текст] / Paul Hindemith. — Vol. 2, Exercises in Two Part Writing. Translated by Otto Ortmann. — New York : Associated Music, 1941. — 180 p.

13. Hausback, J. M. *Dario Castello's music for sackbut : the sonate concertate in stil moderno (1629)* [Электронный ресурс] / Hausback Jason M. — Режим доступа : [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf) (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.

14. Joyce, G. P. *A graduate trombone recital: selected solo trombone works of contemporary American composers* [Электронный ресурс] / Joyce George P. — Режим доступа : <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd> (дата обращения : 23.02.2018). — Загл. с экрана.



15. Kimball, W. *Trombone history time line* [Электронный ресурс] / Kimball Will. — Режим доступа : <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/> (дата обращения : 12.05.2017). — Загл. с экрана.

16. Ross, A. W. *Paul Hindemith's «Sonata» for Trombone: A Performance Analysis* [Электронный ресурс] / Ross Walter Alex. — Режим доступа : [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=grad-school\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=grad-school_disstheses) (дата обращения : 20.10.2017). — Загл. с экрана.

17. Sudduth, N. J. *The Twentieth-Century Trombone Sonata* [Электронный ресурс] / Sudduth Nathanael James. — Режим доступа : [http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83\\_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата обращения : 10.09.2017). — Загл. с экрана.

#### REFERENCES

1. Asafyev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [The Book about Stravinsky]. Leningrad : Muzyka, Leningr. otd-nie. (In Russian).

2. Kryzhanivskyy, F. P. (2006). *Ukrayinskyy kontsert dlya trombona v aspekti stanovlennyya ta rozvytku zhanru* [The Ukrainian Concerto for a Trombone in Aspect of Formation and Development of a Genre]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa. (In Ukrainian).

3. Laptev, R. G. (2005). *Iskusstvo orkestrovo-ansamblevoj igry na trombone* [Art of an Orchestral and Ensemble Playing a Trombone]. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg. (In Russian).

4. Martsenyuk, H. P. (2011). *Etapy stanovlennyya ta problem rozvytku ukraïns'koho trombonovoho vykonavstva (kinets XIX–XX stolittya). Istorychni ta metodychni aspekty* [Stages of Formation and Problem of Development of the Ukrainian Trombone Performance (the End of XIX–XX Century). Historical and methodological aspects]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. (In Ukrainian).

5. Nazaykinskiy, E. V. (1982). *Logika muzyikalnoy kompozitsii* [Logic of music composition]. Moscow : Muzyka. (In Russian).

6. Fedorkov, O. V. (2008). *Ukrayinskyy ansambl tromboniv u konteksti svi-tovoho muzychnoho mystetstva* [The Ukrainian Ensemble of Trombones in the Context of World Musical Art]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv. (In Ukrainian).

7. Shnitke, A. (1973). *Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki* [The polystylistic tendencies of modern music]. Dokl. na VII Mezhdunar. kongres-



se v Moskve // *Muzyikalnaya kultura narodov the USSR : traditsii i sovremennost.* (P. 289–291). — М. (In Russian).

8. Borges, L. R. (n. d.). *Carlos Guastavino's sonata paratrombón o trompa y piano: analysis of argentinés on gand formal western music tradition applied to trombone repertoire.* Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf). (In English).

9. Cord, J. T. (n. d.). *Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone: a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance.* Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf). (In English).

10. Haines, R. (n. d.). *Tenor Trombone Recital.* Retrieved from [http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors\\_theses](http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses). (In English).

11. Hindemith, P. (1945). *The Craft of Musical Composition.* — Vol. 1, *Theoretical Part.* Translated by Arthur Mendel. — New York : Associated Music.

12. Hindemith, P. (1941). *The Craft of Musical Composition.* — Vol. 2, *Exercises in Two Part Writing.* Translated by Otto Ortman. — New York : Associated Music.

13. Hausback, J. M. (n. d.). *Dario Castello's music for sackbut: the sonate concertate in stil moderno (1629).* Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf). (In English).

14. Joyce, G. P. A. (n. d.). *A graduate trombone recital : selected solo trombone works of contemporary American composers.* Retrieved from <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd>. (In English).

15. Kimball, W. (n. d.). *Trombone History Timeline.* Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>. (In English).

16. Ross, W. A. (n. d.). *Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone : A Performance Analysis.* Retrieved from [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool_disstheses). (In English).

17. Sudduth, N. J. (n. d.). *The Twentieth-Century Trombone Sonata.* Retrieved from [http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83\\_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y). (In English).