

Maria DOLGOVA
Concerning theatricality
in the instrumental sonatas
by P. Hindemith

Мария ДОЛГОВА
**К проблеме театральности
в инструментальных сонатах
П. Хиндемита**

Конструктивизм, универсализм, монументальность, практицизм, прочность, строительство крупных форм — вот «ключевые слова», присутствующие почти в каждой работе, посвященной Паулю Хиндемиту. Они отражают существенные особенности его творческой индивидуальности. В фундаментальной монографии, посвященной творчеству композитора, ее авторы, Т. Левая и О. Леонтьева, отмечают, что стилю Хиндемита присуща «устойчивость, мотивированность всех деталей целого, являющаяся результатом тщательного изучения закономерностей и естественных свойств избираемого для каждого случая строительного материала» [6, с. 334]. Важной стилиевой особенностью инструментальной музыки Хиндемита авторы считают принципы ансамблевого и сольного концертирования инструментов.

Безусловно, все перечисленные стилиевые черты отражают реалии художественного мышления Хиндемита. Однако список «ключевых слов», значимых для понимания стиля композитора, можно было бы дополнить еще одним. Это слово — *театральность*. Предварительным обоснованием его значимости является тот факт, что Хиндемит был автором не только монументальных симфонических полотен, но и целого ряда сочинений для музыкального театра, в частности 9 (!) опер. Для композиторов, в творчестве которых велик «удельный вес»

In the article the sonatas of Paul Hindemith for solo instruments with piano are considered. The author represents theatricality as an integral feature of the composer's style and offers a theatrical perspective of the analysis of figurative structure, musical drama and the form of sonatas.

Keywords: P. Hindemith, theatricality, role, typological and individual, dramaturgy of the sonata form.

В статье рассматриваются сонаты П. Хиндемита для солирующих инструментов с фортепиано. Автор представляет театральность как неотъемлемую черту стиля композитора и предлагает театральный ракурс анализа образного строя, драматургии и музыкальной формы сонат.

Ключевые слова: П. Хиндемита, театральность, амплуа, типологическое и индивидуальное, драматургия сонатной формы.

синтетических жанров (Моцарт, Чайковский, Р. Штраус, Прокофьев), «театр» и «симфония» всегда были «сообщающимися сосудами». Специфика театрального мышления осязаемо проявляется в характерности и конкретности музыкальных образов и драматургических ситуаций. Подобные качества присущи и инструментальной музыке Пауля Хиндемита.

В XX веке театральность неоднократно становилась объектом исследования и дискуссии. Но однозначно и лаконично сформулировать сущность этого феномена пока не представляется возможным в силу сложности и многовариантности его проявлений в различных видах искусств. Тем не менее, достаточно подробно исследованы процессы взаимодействия театра и музыки, а особый интерес представляет проблема театральности в инструментальных произведениях. Работы В. Колен [4] и Т. Курышевой [5], а также идеи Е. Ручьевской, Е. Назайкинского, В. Медушевского о воплощении в инструментальных жанрах внемузыкального начала вообще и театральности в частности послужили основой для настоящего исследования.

Инструментальные сонаты Пауля Хиндемита являются ярким образцом сложного взаимодействия театра и музыки. Композитор создал около тридцати сонат для различных инструментов, причем для некоторых

(в частности, туба и контрабас) — впервые в истории жанра. Театральность музыкального мышления Хиндемита наиболее рельефно проявляется в сонатах для солирующих духовых инструментов и фортепиано¹, а также в сонатах для органа и арфы. Однако театральный модус предопределяет лишь часть целостного облика сонаты, ее начальный этап. При этом развертывание целостного замысла произведения можно уподобить пути от частного, конкретного к общему, универсальному, от условной конкретности первой (иногда и второй) части к максимальной обобщенности финала (иногда коды)².

В сонатах Хиндемита особым образом «закодирована» европейская оперная и шире — театральная традиция. Поражает широта охвата этой традиции в его музыке: от оперного театра XVIII века (прежде всего, Моцарта) до романтического театра Вагнера и экспрессионистских опер 1910–1920-х годов.

Связь инструментальных сонат Хиндемита с театром прослеживается в нескольких аспектах. Во-первых, их образный строй позволяет провести определенные аналогии с типологией актерских амплуа классицистского и романтического театра. Во-вторых, в области формообразования также прослеживаются связи с логикой оперной и — шире — театральной событийности.

Музыкальные образы, представленные в первых частях сонат Хиндемита, связываются в первую очередь с эпохой классицизма посредством опоры на типические театральные амплуа, то есть «тип роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры: амплуа субретки, героя-любовника и т. д.» [7, с. 3]. В европейской театральной традиции одна из самых ранних и вместе с тем наиболее устойчивых систем амплуа сложилась в *commedia dell'arte*. Историк европейского театра Г. Бояджиев определяет ее суть следующим образом: «Если сценарий определял логику, сюжетную схему действия, а импровизация была методом сценической игры, то само содержание, его идеологическая и тематическая основа в спектаклях комедии дель арте отчетливее всего выражалась в типовых масках этого театра. Унаследованная от карнавалов, маска не только имела чисто игровое значение, но и подчеркивала типовую, социальную характеристику образа» [2, с. 121]. Сложились группы масок: Слуги или Дзанни (Бригелла, Арлекин, Серветта), Господа (Панталоне, Капитан, Доктор), Влюбленные (персонажи без масок), а также определенные типовые отношения между ними. Актеры носили соответствующие маски для лиц и костюмы, говорили на характерном для каждой маски диалекте, использовали определенный круг речевых оборотов, лацци³, интона-

ций и видов сценического поведения, — то есть маска являлась целостным, узнаваемым образом.

В XIX веке появляется множество новых амплуа, среди которых травести, гранд-коккет, неврастеник и др. В конце XIX века встречаются амплуа, дифференцированные по национальным, социально-бытовым, возрастным и другим признакам. Движение к увеличению списка амплуа, к его конкретизации связано с возрастающим интересом театра XIX века к человеческой индивидуальности.

В оперном театре амплуа регламентированы гораздо более строго, в связи с выразительными и техническими возможностями певческих голосов. Правила выбора певческого тембра для определенной роли формировались и изменялись в разные эпохи, менялась и семантика певческих голосов — так же, как и чисто театральные амплуа. К примеру, в барочных операх основополагающим был культ высоких и необычайно подвижных голосов кастратов и примадонн. «За этой традицией стояла особая поэтика „высокого стиля“: особый статус героя (царь, античный герой, полководец, рыцарь) диктовал возвышенные чувства и поступки и обязывал петь в виртуозной манере (напомним, что „виртуозность“ и „доблесть“, „la virtù“, в итальянском языке — однокоренные слова)» [3, с. 128].

Изменения оперных амплуа начались с 1720-х годов вместе с успехом комических жанров — итальянских интермедий и опер-буффа. К примеру, «в оперном творчестве Моцарта наглядно представлен эпохальный переход тенорового тембра от амплуа „благородного отца“ к амплуа „юного влюбленного“, и происходит это нередко под знаком осерьезнивания комического жанра (Бельмонт в „Похищении из сераля“, Оттавио в „Дон Жуане“, Тамино в „Волшебной флейте“)» [3, с. 130].

В начале XX века, под воздействием практических театральные экспериментов, амплуа начинает осознаваться как эстетическая категория театра, осмысляться научно и теоретически.

Важным сущностным свойством амплуа является его органическая неспособность к развитию. В традиции *commedia dell'arte* сценическое действие и наполнение роли создавалось за счет виртуозной импровизации, которая не выходила за рамки амплуа. Яркого показа, даже однократного, достаточно для уяснения сущности маски, на которую не повлияет дальнейшее действие, ее реакции на любые повороты сюжета уже запрограммированы.

Опора на исторически сложившиеся амплуа характерна и для оперного творчества Хиндемита. В его комических операх «Туда и обратно» и «Новости дня»,

¹ Они созданы в зрелый период творчества Хиндемита, начиная с 1930-х годов.

² Путь от конкретного к обобщенному, очевидно, является характерной особенностью музыкальной поэтики Хиндемита в целом. Аналогичные процессы отхода от музыкально-конкретного начала, выход на некий иной уровень музыкального обобщения характерны и для опер Хиндемита. Таким обобщением, нетеатральным по своей природе, становится ораториальный финал в «Кардильяке», появление Поэта (деперсонифицированной лирики) в заключении «Нуш-Нуши».

³ Лацци (*ital. lazzi*) — трюки, шутки, остроты; один из важных элементов итальянской комедии дель арте.

а также в сказке для бирманских марионеток «Нуш-Нуши» действуют легко узнаваемые персонажи классицистского музыкального театра: ловкий слуга, наивные влюбленные, субретка. В опере «Кардильяк» амплуа становится максимально деперсонифицированным: большинство героев не имеют имен, отсутствует психологическая мотивировка их поведения. Все их переживания и действия «закодированы» в амплуа: Дочь, Офицер, Король, Кавалер и Дама, Торговец золотом и даже толпа. В образе главного героя Кардильяка узнаваема традиция демонических образов романтической музыки XIX века, героев опер «Вольный стрелок» Вебера, «Роберт-дьявол» Мейербера, «Фауст» Гуно, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, некоторых опер Верди. Появление демонических персонажей в романтической опере — один из вариантов воплощения извечного конфликта сил добра и зла. Феномен демонизма в музыке XIX века становится, таким образом, универсальной метафорой романтической поэтики. В опере перед Хиндемита открываются особые возможности для игры, ведь условность является одной из основных черт оперы как жанра. Хиндемит играет со сложившимися оперными амплуа, тасует их как колоду карт-героев, перемешивая и раскладывая, создавая неожиданные связи и новые комические и драматические эффекты.

В сонатах Хиндемита уже на уровне экспонирования тематизма происходит *персонификация* звучаний, которая является своеобразным кодом, обеспечивающим узнавание музыкального образа. Подобно тому, как в театре Мейерхольтда основной характеристикой персонажа становится не художественное слово, а внешние проявления образа, поведение и пластика, — в музыке «показ персонажа» происходит с помощью определенного, узнаваемого комплекса выразительных средств, то есть через интонацию (в асафьевском понимании

этого термина). Для создания амплуа, «портрета героя» достаточно нескольких характерных черт — по ассоциации с его пластикой, повадками, жестами и мимикой, манерой речи. Персонаж очерчивается через совокупность различных выразительных средств: штрихов, ритмоформул, характерных тембров, интонаций, их сочетания и взаимосвязи. Пластичность возникает на пересечении типологического и индивидуального — только в сочетании узнаваемости, опирающейся на ту или иную традицию, и оригинальности, отличительной конкретности возникающего образа.

Одним из ярчайших проявлений персонифицированного мышления композитора является соната для тубы и фортепиано. Основной ее образ отчетливо ассоциируется с амплуа буффонного баса. Туба — большой, грузный инструмент, с низким «голосом», обладает специфической атакой звука, что связано с объективными трудностями игры (требуется усилие для «продувания» инструмента, собственно появления звука, а также огромный расход воздуха). На тубе довольно сложно исполнить короткие длительности, подвижные пассажи, да и легато вообще. Несоответствие технических особенностей тубы пластике написанной для нее партии в буффонной интонационной сфере рождает комический эффект. К языковым формулам буффа относятся: в мелодии — скачки на широкие интервалы в быстром темпе (часто при этом возникает нисходящий ход на малую септиму), ходы по трезвучиям, обыгрывание I и V ступеней лада, стаккато, повторение звуков, «вращение» коротких мотивов («скороговорка»); в гармонии — простейшие автентические и каденционные обороты и т. д. [8, с. 162], что мы и видим в партиях как тубы, так и фортепиано, но в контексте ладогармонической системы Хиндемита. Гиперболизация данных приемов ведет к явному гротеску (*пример 1*).

Пример 1
Соната для тубы
и фортепиано.
I часть.
Главная тема

Allegro pesante (♩, [♩] = 76)

Условный театр, игровая стихия вызывают к жизни женские амплуа «среднего плана», *mezzo carattere*. Это инженерю, «земные» героини, изящные и лукавые, обладающие индивидуальными чертами. В музыке сонат такие образы характеризуются изменчивостью, внутренней подвижностью, грациозностью, капризностью интонации, ритмики, звуковысотного рельефа.

Подобный образ узнаваем в побочной теме сонаты для тубы, где он воплощается в тембре солирующего фортепиано (пример 2). По аналогии с главным мужским образом сонаты, побочная тема воплощает его противоположность, создает типическую ситуацию «Он — Она». «Она» — грациозна, подвижна, изменчива, трепетна. Ее «жесты и мимика» отражены в легких прерывистых штрихах, в прихотливых изгибах интонации, в пленительной неопределенности, двойственности жанровых истоков тематизма (полу-речь, полу-танец, пантомима).

Женский образ возникает и в первой части сонаты для гобоя и фортепиано. Двухдольное движение, издавна связанное с модусом простоты и наивности, сочетается со своеобразным шаловливым юмором, пикантностью движения (несовпадение по метру с трехдольным аккомпанементом). Внутренняя подвижность, изменчивость образа проявляется уже в том, что теплая доверительная песенная интонация начала очень быстро «модулирует» в танцевальность. Складывается впечатление, что героиня лишь «изображала сердечность». Регистр

(средний, практически весь укладывающийся в диапазон сопрано) и особенности мелодики — прихотливость, легкость колоратуры, сочетание мажорных и минорных красок — создают образ молодой, подвижной, с лирическими и юмористическими оттенками (пример 3).

Развернутость главной партии (простая трехчастная форма) позволяет провести аналогии с жанром ариетты в целом и с ариеттой Елены из оперы «Туда и обратно» в частности. Примечательно и прямое, почти цитатное сходство фиоритур темы гобойной сонаты и ариетты Елены.

Своеобразным продолжением высказывания главной партии становится и тема побочной. Она также имеет песенно-танцевальные интонационные истоки, которые и здесь приобретают изменчивый характер в чередованиях сердечных песенных фраз и легкомысленных танцевальных «па» (контраст двух песенных тактов в размере $\frac{3}{4}$ и двух танцевальных в размере $\frac{2}{4}$).

Говоря о солирующих инструментах сонат, невозможно оставить в стороне их основного партнера — фортепиано. Для создания театрального эффекта необходим диалог, процесс общения. Особенность «инструментального театра» сонат Хиндемита заключается в том, что он требует конкретизации через контраст — тембровый или интонационный. Контраст тембровый очень часто создается с помощью фортепиано, функции и использование которого весьма широки.

Пример 2
Соната для тубы
и фортепиано.
I часть.
Побочная тема



Пример 3
Соната для гобоя
и фортепиано.
I часть.
Главная тема



По сравнению с солирующими инструментами, звучание фортепиано более обобщенно и одновременно разнообразно. Фортепиано способно также создать иллюзию некоего «сценического пространства» (эффект декораций), на фоне которого персонажи хиндемитовского театра приобретают особую телесность и узнаваемость.

В череде различных образов-амплуа инструментальных сонат Хиндемита особое место занимает, быть может, наиболее специфически театральное амплуа — герой-пересмешник, наблюдатель, комментатор. В театральной классификации подобная роль аналогична амплуа шута, эксцентрика. Реплики пересмешника *a parte* могут возникать в самых неожиданных местах, вторгаться в любое высказывание в виде вставок⁴, сверхнормативных элементов музыкальной структуры. Подобные образы, очерченные всего несколькими штрихами, появляются в сонатах для тубы, гобоя, контрабаса, фюга и др.

Наряду с опосредованием типологических театральных амплуа в инструментальной музыке, условная конкретность образов сонат Хиндемита опирается и на иные ассоциативные источники. Композитор представляет инструменты в их историческом амплуа, высвечивая те или иные характерные типологические свойства звучания в зависимости от художественного замысла сонаты. В некоторых случаях сам инструмент, его технические и образные возможности, связанный с ним круг музыкальных и внемузыкальных ассоциаций подсказывают определенную образную трактовку. В других сонатах выбор инструмента становится следствием, осознанным привлечением его для реализации какой-либо первичной философской или музыкальной идеи.

Так, «общим знаменателем» сонат для медных духовых инструментов (трубы, тромбона) стало вагнеровское «зигфридовское начало» и характерный для него героический интонационный комплекс (сфера фанфарности, сигналов), развившийся в немецкой музыке в разветвленную традицию воплощения героических образов. Сценическая функция героя (даже в системе условного театра Мейерхольда) заключается в «преодолении трагических препятствий в плане патетики» [1, с. 7], и именно в этом аспекте патетика может рассматриваться как репрезентативная черта героического образа.

Специфическая организация «игрового пространства» инструментальных сонат Хиндемита также является репрезентантом их театральной поэтики. Ограниченные временные рамки сонат свидетельствуют о том, что в этих произведениях мы имеем дело не с театральностью как таковой, а скорее с некоей в высшей мере условной «игрой в театр», превосходящей, по сути, условность самого театра.

Одной из принципиальных особенностей этой «игры» становится стремление максимально расчлени-

и ограничить игровое пространство с разных сторон. К таким приемам относится, прежде всего, восходящий к классической традиции, но своеобразно преломленный принцип «рамки». Плотность игрового пространства сонат ведет к значительной экономии средств «обозначения» условных границ игры. Во многих случаях «опознавательным знаком» такой границы становится всего лишь один аккорд (мажорное трезвучие), отделенный от предыдущего высказывания.

Также в роли «рамки» может выступать не отдельный аккорд, а целый раздел композиции: обрамляющий ригурнель концертной формы (Соната для органа № 2, I часть); возвращение начального варианта темы главной партии в коде сонатной формы (Соната для валторны и фортепиано, I часть).

Однако наиболее универсальным и действенным принципом организации игрового пространства в сонатах Хиндемита становится собственно формообразующий принцип контраста. Этот принцип уже сам по себе способствует отчетливому разграничению музыкальной композиции на отдельные «картины», «сцены», «номера», реплики участников диалога. В одних случаях этот контраст проецируется, прежде всего, на крупный план формы, например, на контраст экспозиции и разработки (Соната для флейты и фортепиано, I часть; Соната для валторны и фортепиано, I часть; Соната для скрипки *in E*, I часть). В других — контрастно очерчиваются некие автономные территории «показа» отдельных «персонажей» уже внутри сонатной экспозиции. Аналогичные территории «показа» могут возникать также в рондо и в эпизодах *solo* концертной формы (I часть сонаты для контрабаса и фортепиано, I часть сонаты для органа № 2). Наконец, контраст на уровне синтаксиса может представлять некий специфически музыкальный эквивалент сценического диалога.

Таким образом, контраст в инструментальных сонатах Хиндемита становится не только важнейшим принципом организации игрового пространства, но и способом репрезентации его «персонажей» и событий.

Говоря о проявлениях театральности в инструментальных сонатах Хиндемита, подчеркнем важнейшую роль контекста в формировании театральной репрезентативности музыкальных образов и событий. Именно на уровне композиции и драматургии театральность мышления Хиндемита становится осязаемой, проявляясь в характерных типологических приемах организации игрового пространства, а также в особенностях строения сонатного цикла. Драматургия сонат обнаруживает отчетливые связи с театральной спецификой восприятия музыкального пространства и времени. Индивидуальность облика сонат во многом предопределяется особенностями инструмента и композиторского видения инструментального «амплуа». Однако именно в игровом пространстве инструментальных сонат Хин-

⁴ Аналогичные ситуации вторжения реплик пересмешника характерны также для музыки Моцарта и Прокофьева (например, шутовские эспапады «Меркуцио» в трио скерцо Пятой симфонии Прокофьева).

демита происходит своеобразная персонификация образов и ситуаций, семантически более нейтральных (не связанных непосредственно с феноменом театрального и инструментального амплуа).

Общность драматургических и композиционных принципов в различных жанрах творчества Пауля

Хиндемита позволяет говорить о сущностном единстве музыкального мышления композитора. При анализе образной основы и процесса формообразования инструментальных сонат выявляется специфически театральный модус композиторского мышления Хиндемита.

Список литературы

1. Аксенов В., Бебутов А., Мейерхольд В. Амплуа актера. М.: Изд. высш. реж. курсов, 1922. 16 с.
2. История зарубежного театра: В 4 ч. Ч. 1. Театр западной Европы от античности до Просвещения / Под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1981. 336 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: В 3 ч. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
4. Конен В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 291 с.
5. Курышева Т. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 200 с.
6. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
7. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
8. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: URSS, 2015. 280 с.

Vesna PENO Serbian Church singing in the context of singing tradition in the Balkans

A translation from the Serbian language of an article by a well-known Serbian musicologist DSc, PhD Vesna Sara Peno, dedicated to the history of Serbian church chanting from the 12th century to the present day. The content of this article was used in a webinar held at the St. Petersburg Conservatory in the framework of the Second All-Russian theoretical and practical conference of young specialists *Musical medieval studies in the XXI century* on April 27, 2018. Translation was made by the PhD, Associate Professor at the Department of the Old Russian Art of Singing of the St. Petersburg State Conservatory Natalia Mosyagina.
Keywords: V. Peno, Serbian church chant, Byzantine tradition, neumes notation, holy dynasty of the Nemanjić, Hilandar, Sremski Karlovci, K. Stanković, S. Mokranjac.

Весна ПЕНО Сербское церковное пение в контексте певческой традиции на Балканах

Статья известного сербского музыковеда, доктора исторических наук Весны Сары Пено, посвященная истории сербского церковного пения с XII века и до наших дней. Материалы статьи были использованы в вебинаре, состоявшемся в Санкт-Петербургской консерватории в рамках II Всероссийской научно-практической конференции молодых специалистов «Музыкальная медиевистика в XXI веке» 27 апреля 2018 года. Перевод с сербского языка выполнен кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории Натальей Викторовной Мосягиной.
Ключевые слова: В. Пено, сербское церковное пение, византийская традиция, невменная нотация, святородная династия Неманичей, Хиландар, Сремски Карловцы, К. Станкович, С. Мокраняц.

Весна Сара Пено родилась 18 декабря 1968 года в Белграде. Окончила филологический факультет Белградского университета по кафедре Музыковедения и кафедре Сербской литературы и языка и аспирантуру в Академии искусств в Новом Саде; имеет также