

15. Ясіновський Ю. Українська церковна музика: 1991-2001. Матеріали для бібліографії //Калофонія. Наукова збірка. – Львів, 2002. – Ч. 1. – С.369-392.

Oksana Grabovska

COMMON SINGS OF SOUL REVIVEL: CHURCH AND DEVELOPMENT OF MUSICAL HLAYING CULTURT IN LVIV AT THE END OF THE XX BEGINNING OF THE XXI CENTURES

Review of the revival peculiarities and development of musical playing branch of Sacral Art in Lviv. On the base of scientific sources and on the example of activity of modern groups, festivals were made attempts to analyze basic trends of development of branch, with the account of cultural – historical past as church itself, as well as the culture of Lviv generally.

Олег Варярко

СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО В СИСТЕМІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА

Дана стаття – перша спроба теоретичного та виконавського аналізу твору, який є своєрідною вершиною трубного репертуару, критерієм фахової майстерності молодих виконавців.

Мета пропонованої наукової розвідки – «вписати» зрілий досвід П.Хіндемита в європейський культурологічний контекст 20-30-х років ХХ століття. Нашим завданням є здійснити розгорнутий аналіз Сонати для труби і фортепіано в безлічі різноспрямованих зв'язків з іншими жанрами камерно-інструментальної і концертної музики П.Хіндемита і тим самим довести синтетичний, асимілятивний характер мислення композитора. Окреслене проблемне поле донині не викликало особливого зацікавлення з боку музикознавців, за винятком монографії Т.Левої і О.Леонтьєвої [4], статей І.Барсової [1] та В.Варунця [2], де міститься ряд цінних спостережень стосовно генези стилю камерно-ансамблевого доробку видатного німецького Майстра. На жаль, вищезгаданий твір залишився за межами аналітичного матеріалу даних наукових праць. Що ж стосується аспекту інтерпретації музики П.Хіндемита для мідних духових інструментів, то це своєрідна terra incognita, яку ми хоча би частково спробуємо «відкрити» в даній статті.

Європейське музичне мистецтво першої третини ХХ століття декларує гасло тотального заперечення здобутків романтизму та імпресіонізму. Замість гіперболізованої пафосності музичних утопій зламу століть – раціональність, жорсткий конструктивізм мислення і зрідка епатажне випробування концептуальних можливостей класичних жанрів. Ключовими постатями, які закладають підвалини сучасної філософії музики, виступають А.Шенберг і його школа, І.Стравінський, Б.Барток, Д.Шостакович. З-поміж цієї гідної плеяди П.Хіндемиту належить поважне місце лідера потужного неокласицистського руху, якого сучасники охрестили «авангардистом з рисами середньовіччя».

У ранній період німецький Майстер обстоює ідею різкого протистояння традиціям як, зрештою, і більшість митців, що пережили Першу світову війну. Назавжди відійшли в минуле старі добрі часи з їх підвищеною емоційною температурою, пристрастями, патетикою. Усе більшою популярністю починають користуватися тенденції стишового ретроспективізму, що принесли з собою чітку конструктивну основу мислення, об'єктивність світовідчуття, тяжіння до простоти, зрозумілості музичної мови. Кристалізація зрілого стилю П.Хіндемита відбувалася на тлі соціально-політичних катаклізмів (Перша світова війна, фашизація Німеччини, ідеологічні репресії, еміграція провідних діячів культури і мистецтва) та формування новітніх естетичних тенденцій. Вражає досить тривале еволюціонування індивідуальної позиції композитора: експерименти 20-х рр. ХХ ст., вагомий вплив експресіонізму, вивчення середньовічної монодії та барокової поліфонії, згодом – схиляння перед величчю постатей Брамса, Брукнера, Регера... При цьому зберігається типово хіндемівський холоднувато-відчужений тон. Не менш вражає універсалізм Хіндемита: оркестранта, камерного виконав-

ця, теоретика, педагога, диригента, композитора, чий жанровий діапазон є практично неозорим. Багатогранність творчої особистості зумовлена біографічними обставинами: ще в юному віці опанування кількома музичними інструментами та робота в якості «музиканта туттіста», здобуття освіти у двох консерваторіях (Дармштадта і Франкфурта) та статус концертмейстера Франкфуртського оперного театру, діяльність «Амар квартету», посада професора композиції Берлінської Вищої музичної школи, пропагування творів сучасної музики на власних музичних фестивалях, активна публіцистична діяльність тощо.

Епіцентром спадщини композитора виступає своєрідна мікросистема камерно-інструментальних жанрів. До останніх композитор звертається на усіх еволюційних етапах свого творчого життя. Одним із стимулів активного розвитку малих інструментальних форм був перехід від вертикального типу мислення до горизонтально-лінійного. Мобільність та лаконічність камерних жанрів відкрили величезні перспективи для тембрового експериментаторства. З'являються додаткові можливості жанроутворення на основі нерегламентованості інструментальних складів у кожному новому творі. Важливим є той факт, що камерна музика починає асимілювати поетику симфонічної. Як наслідок розширюється і збагачується лексика та виразовий арсенал. Хіндеміта захоплює можливість показу специфічності та індивідуальності кожного інструмента, які нейтралізувалися пізньоромантичною оркестровою гігантоманією або імпресіоністичним змішанням фарб. Камерний стиль зобов'язував інструментальні голоси до підкресленої самостійності та ініціативності – звідси увага до поліфонії. Композитор цілеспрямовано протиставляє стрункість, лаконізм просторово-часових координат камерних форм симфонічній безмежності романтиків. Не менш важливими факторами, які сприяли зверненню Хіндеміта до камерності, були його виконавська практика як учасника квартету Амара, що надавала неоціненну можливість почути власні твори і, зрештою, пропагувати їх. Майже восьмирічна гастрольна діяльність Хіндеміта у статусі альтіста цього квартету значно розширила та збагатила уяву композитора про найсучасніші тенденції камерного «річища». Крім того, важко переоцінити і його громадську діяльність, адже Хіндеміт – один з організаторів відомих на всю Європу фестивалів сучасної музики у Донауешингені та Баден-Бадені. Не слід забувати і про педагогічний талант композитора, намагання збагатити сучасний навчально-виконавський репертуар. Практично неможливо назвати жанр камерно-інструментальної музики, до якого б не звертався Хіндеміт. Це ансамблі як традиційних, так і оригінальних складів, дуети, струнні квартали, ансамблеві і соло- сонати, нарешті, особливий «гібридизований» жанр, що поєднує риси камерності, концертності і симфонізму – «Kammermusik».

Не буде перебільшенням сказати, що ставлення Хіндеміта до жанру сонати було особливим. Він – один з перших, хто поставив собі за мету написати сонати для всіх інструментів симфонічного оркестру, навіть для таких «облігатних», як контрабас, арфа, туба. Цим він переслідував багато цілей: збагатити репертуар виконавця, максимально розширити діапазон тембрових втілень сонатності, вирішити деякі проблеми суто інструктивного плану тощо. І свій задум Майстер блискуче реалізує. Спадає на думку досить поширена паралель «Хіндеміт – Бах»: титанічна працездатність, невичерпність творчого потенціалу, «ремісничка» добротність у всьому, до чого б не звертався митець, залізна логіка, переважання раціо над емоцією, феноменальна композиторська техніка. Надзвичайно важливим є фактор виконавської доступності. На тлі зростаючої тенденції елітарності камерних жанрів (музика для музикантів), Хіндеміт виділяється своїм практицизмом, «приземленістю» у використанні виразового арсеналу інструмента, тим самим послідовно втілюючи ідею *Gebrauchsmusik*. Ідеальне знання природи і специфіки усіх інструментів оркестрової партитури спонукає композитора до «адаптації» обраного жанру під кожний окремий тембр, тим самим максимально підкреслюючи його індивідуальність. Водночас послідовно розширюється виразовий діапазон, ламаються стереотипи в сенсі тембрової уніфікації. По суті Хіндеміт виступає піонером трубно-сонати на теренах Західної Європи, надихаючи наступні покоління композиторів.

Звернення Хіндеміта до труби як учасника камерного ансамблю є багаторазовим і послідовним. Це Камерна музика №1. Ор.24 №1, №2 (Концерт для фортепіано і 12 сольних інструментів), Ор.36 №1, №3 (Концерт для віолончелі і 10 сольних інструментів), Ор.36 №2, №4 (Концерт для

скрипки і камерного оркестру), Ор.36 №3 – замість труби використано корнет-а-пістон, №5 (Концерт для альту і камерного оркестру), Ор.36 №4, №6 (Концерт для віолі d'amour і 13 інструментів), Ор.46 №1; Три п'єси для п'яти інструментів (1925), Септет для духових (1948). Функції труби в усіх цих творах є різноманітними. Досить часто Хіндеміт надає їй роль солуючого інструмента, як, наприклад, у «Камерній музиці» №1, де труба трактується виключно як мелодичний інструмент, якому доручаються найбільш відповідальні solo. У цьому випадку інтерес до труби був пов'язаний з впливом джазової стилістики. Так, наприклад, композитор користується деякими специфічними прийомами: тримання руки перед раструбом інструмента під час гри (*gestopft*), *frullato*, засурдинений тембр. Особливого ефекту у пошуках нової фарби вдалося досягнути у «Камерній музиці» №2 за рахунок поєднання засурдиненої труби і флейти *piccolo* (solo в «Маленькому попурі»). У «Камерній музиці» №6 композитор зіставляє два цілком протилежних інструменти – віолу d'amour із трубою, перетворивши їх на учасників концертного змагання (у розділі *Doppelt so schnell*). Об'єднуючим фактором у використанні труби як солуючого інструмента у більшості камерних творів Хіндеміта є беззаперечне захоплення традиціями епохи бароко. Чергування *tutti* і *solo*, запозичене з *concerto grosso*, варіації на *basso ostinato*, які вертикально поєднують стабільну тему та вільні пласти концертуючих голосів, і – найголовніше – сам принцип поліфонічно-лінійного розвитку робить усі інструменти рівнозначними та рівноправними, не дивлячись на приналежність до тої чи іншої групи чи загальноприйняту уяву про функціональність та технічно-мелодичні можливості. Характерним є і те, що композитор набагато розширює рамки камерно-ансамблевих жанрів, надаючи їм концертно – симфонічного масштабу. Перу Хіндеміта належить також Концерт для труби, фагота і струнного оркестру (1949 р.) – твір вельми цікавий; за колористикою, емоційним багатством, оригінальністю змісту він нічим не поступається сонаті. У Радянському Союзі цей концерт був виданий не в оркестровій, а у клавірній версії, тому оригінальне виконання і донині не бачило світла рампи. Музично-теоретичний аналіз цього твору ще не опубліковано, тому, на жаль, він і до сьогодні залишається статистом у переліку творчої спадщини Хіндеміта¹.

Отже, сонату для труби і фортепіано П.Хіндеміта написано у 1939 р. Не перебільшуючи, її можна вважати однією з перлин трубного репертуару ХХ ст. Твір вражає глибоким філософським змістом. Концепцію визначають драматичні протистояння першої частини, іронія другої, траурна музика фіналу. Т.Докшицер бачить у музичних образах Сонати головні віхи людського життя: юність, розквіт, старість, смерть [1, 178]. Трагедійна образність Сонати, ймовірно, зумовлена душевним станом композитора в період еміграції, соціально-політичними подіями, передчуттям війни. Тембр труби найбільш схильний до яскравого відображення образів сили, навальності. Семантичним відкриттям Хіндеміта є нові, несподівані ракурси в трактовці інструмента – сарказм, жалоба, ламентативність.

Музична мова Сонати і нині, на початку ХХІ ст., дивує своєю модерністю, свіжістю. Проте, як досвідчений оркестрант та ансамбліст Хіндеміт досягає цього, відштовхуючись від реальних можливостей інструмента. Сонатна концепція трактується композитором індивідуалізовано, не обмежуючись класичними рамками. Вирішення драматургії циклу вражає значущістю, композиція – масштабністю, вмотивованістю кожної деталі. Опора на класичну традицію визначається через тональне співвідношення частин (крайні – В, середня – F), монотематичною цілісністю інтонаційно-тематичного матеріалу. Образна контрастність і розгорнутість першої частини як найбільш вагомої у циклі врівноважується фіналом, що виконує функцію загального висновку та ідейної кульмінації. Образ смерті, який увічнює концепцію Сонати, споріднює її з відомими романтичними взірцями, зокрема *b-moll'*ною Сонатою Ф.Шопена та Шостою симфонією П.Чайковського.

У першій частині немає традиційного сонатного *allegro*. Кожну тему тут подано як окремий монолітний розділ цілого, зберігаючи за собою цю властивість на усіх етапах розвитку форми. Замість полярного протистояння двох контрастних тем та мотивної розробки маємо послідовне чергування синтаксично завершених «блоків». Теми зазнають істотних перетворень, але ніколи не стають

¹ Аналіз концерту здійснено музикознавцем Б.Мочурадом у дисертації «Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції», рукопис.

матеріалом для розробки. Керуючись певними формотворчими стереотипами, у схемі першої частини можна виділити експозиційний розділ з головною та побічною партіями, розробку та репризу, однак реальний драматургічний процес цілеспрямовано веде до вершини побудови – урочистого звучання вихідної теми в центрі композиції, а відтак через інверсію тематичного матеріалу до початку. Не дивлячись на аркоподібну форму, враження статичності не виникає за рахунок постійного оновлення тематизму, його перетворень, зіставлень, що врешті призводить до інтонаційного синтезу в коді.

Образна сфера першої частини насичена драматизмом, емоційними перепадами, постійними динамічними зіставленнями. Відкриває Сонату імперативний, вольовий образ (авторська ремарка – «Mit Kraft»). «Закута» в карбовані ритми маршу на тлі остинатних невблаганних формул фортепіано сила ця має зловісний відтінок – «металічний» трубний тембр тому підтвердження. Типово маршова ритмоформула у партії піаніста як ремінісценція згодом відтвориться у траурній ході фіналу в майже аналогічному фактурному викладі: ось ще один ключ до семантичної інтерпретації образу головної партії. До її специфічних особливостей віднесемо реалізацію сформульованого Хіндемітом закону побудови мелодій, згідно з якими опорні точки мелодичної лінії мусять співвідноситися між собою по секундах. Конструюючи горизонталь так, щоб уникнути повторів, композитор досягає ефекту «світлотіні». Тонально визначений початок і кінець теми – також характерна риса хіндемівського тематизму (тема головної партії – тт. 1-9 – модулює тут в тональність ступеню):

Тема III частини, тт. 1-9, партія труби П. Хіндеміт

Mit Kraft $\text{♩} = 96-100$

Trumpet in B \flat

Ініціальний мотив теми, утворений з'єднанням інтонацій кuartи і секунди (див. перші три звуки партії труби), в подальшому розгортанні проявить себе як зерно у вибудові багатьох тем – воївничий заклик проникає в усі життєві сфери, є причиною усіх майбутніх колізій. Вже у тт. 4-5 тризвучний мотив з'являється в оберненому варіанті, показуючи «зворотний бік медалі»: наказ перетворюється на жалісливе прохання. У контексті монотембровості й динаміки «forte» це перетворення не відразу впізнається. Таким чином, тема головної партії постає амбівалентно, в ній закладено позитив і негатив, енергія і пасивність; обидва варіанти мотиву проходять доволі «тернистий» шлях через весь сонатний цикл. Зв'язуючий елемент (т.4 ц.3) асоціюється з химерним, гротесковим танцем. З четвертого такту цифри 5 розпочинається побічна партія: вперше в Сонаті звучить тепла нотка авторського звернення. Як не дивно, цей, здавалося б, новий образ народжений з уже знайомого інтонаційного матеріалу: перші звуки партії соліста, що служитимуть у даному епізоді початком кожної фрази (цей мотив повторюється вісім разів), є низхідним варіантом того ж кварто-секундового з'єднання, його обернення глибоко «заховане» у нижній регістр. На противагу розспіваному трубному legato, партія фортепіано виконується гострим staccat'ним штрихом в димінуції. Ліричний образ описуваного епізоду аж ніяк не інертний: активно, цілеспрямовано, оптимістично виглядають трубні підкреслення кадансових зон, тріольна фактура фортепіано переростає поступово в акордові репетиції, що нагнітають позитивну енергію до кульмінації перед ц.7. І знову раптова зміна динаміки підкреслює початок нової композиційної фази: насиченість акордів кульмінаційної хвилі нікуди «не приводить». Subito piano у соліста без супроводу (ц.7) утворює драматургічну цезуру. Весь попередній емоційний підйом є логічною підготовкою до другого проведення головної партії (т.5 ц.7). Вона з'являється в далекій тональності H-dur (після попереднього F-dur здійснюється

швидка модуляція на тритон), її різка поява сприймається як різкий, холодний блиск, вимагаючи потужного *fortissimo* у виконавця. З цього моменту починається композиційна інверсія. Потужну силу кульмінації головної теми змінює теплота, лагідність побічної теми – тут її розгортання не має висхідної динамічної спрямованості. Нові пісенні інтонації секвенції влітаються в тт. 5-7 після ц.10. Більш масштабно постає зв'язуючий елемент (зміщений порівняно з експозиційним проведенням на велику секунду вгору). У третьому (ц.14) кульмінаційному проведенні головна тема досягає свого апогею, немов лава, все зносячи на своєму шляху. Труба буквально «прорізає» бурхливий фон фортепіано, в якому фактурна формула супроводу з побічної теми перетворюється у хаотичні кружляння. Непоборну силу протистояння відчутно між партіями піаніста і трубача: ритмічна простота маршової теми суперечить вибагливій деталізованості тридольного малюнка супроводу. Таким чином, у даному епізоді вертикально накладаються контрастні образні сфери, кожна з яких живе самостійним життям. Першу частину завершує драматургічна ситуація нестійкості, внутрішньої суперечливості, невичерпаної конфліктності.

У формуванні виконавської стратегії трубачеві раджу звернути увагу на декілька аспектів. Перш за все слід уникати форсованого звучання при першому проведенні теми. Ремарка автора «Mit Kraft» (з силою) стосується більше характеру, ніж динамічної потужності. Раціональний розподіл дихання мусить узгоджуватися з синтаксисом довгих фраз (особливо з 5-го такту 7-ї цифри). При динамічних ремарках *ff*, *fff* звук повинен бути повним, «зібраним», а не різким і крикливим.

Друга частина Сонати переносить слухача в інше русло – героїчний дух могутніх образів першої частини зводиться нанівець. Панують образи скерцозності, бурлеску, танцю (щоправда, де-що незграбного), організовані тричастинною будовою. Перші такти «*Mässig bewegt*» асоціюються з побутовими п'єсами для домашнього музикування. Трансформоване тематичне зерно першої частини (кварта + секунда) з'являється як далекий відгук минулого: у трубному *staccato* колишній символ сили й енергії виглядає гротесково. Середній розділ (*Lebhaft*) іронічно пародіює образи першої частини. Маріонеткову пентатонічну тему фортепіано викладено у простій двоголосій фактурі, іграшковість образу підкреслюється високим регістром. На запитальну інтонацію кадансу труба відповідає саркастичним *staccato*, в її виконанні чуємо пародію на низхідний варіант основного мотиву з тт. 4-5 першої частини. Репризний розділ другої частини зберігає грайливий характер. Ролі учасників перерозподіляються: партія труби озвучується піаністом і навпаки. Кришталево-сріблястий квартовий передзвін у партії фортепіано (з т.3 до ц.22), що сягає четвертої октави, передує невеликій коді (*Wie vorher*).

Існує декілька проблем, на які слід звернути увагу виконавцеві. Тріолі (т.т. 3,4 і далі) повинні виконуватись максимально чітко і сухо. Особливої уваги потребує зміна темпоритму (*Lebhaft* – шість тактів до цифри 18). Фразування мусить бути узгодженим як з балансом потужності звучання двох інструментів, так і в сенсі ансамблю. Нота «соль» (*Wie vorher*-з третього такту ц.22) у соліста триває вісім тактів, тому слід правильно розрахувати запас повітря. Категорично не можна завчасно сповільнювати темп.

Третя частина «*Trauertmusik*» є психологічним центром циклу. Протистояння контрастних образів першої частини так і не спровокувало драматичної розв'язки боротьби: фінал змальовує образ траурного походу. У перших тактах фіналу наскрізний для інтонаційної фабули Сонати інтервал чистої кварта реалізується у віддалено-тривожних кличах труби (ц.23), які створюють атмосферу скорботи. Надривно звучить інструмент у моментах спалахів відчаю (тт.10-11), тут лейтмотив (кварта + секунда) стає символом трагедійної експресії. Середній розділ тричастинного фіналу традиційно для траурної музики дає момент просвітлення. За інтонаційним змістом – це не що інше, як варіант побічної теми з першої частини. Збережено навіть її розмір (12/8). Рух шістнадцятими у партії фортепіано (з т.3 до ц.25), згодом у партії труби (ц.26) нагадує перші такти другої частини Сонати. Репризний розділ фіналу (з т.6 після ц.28) відновлює вихідну тему в партії труби, піаністу ж доручаються оголені октавні унісоми *staccato* в скутих, зосереджених пунктирах траурного ходу. Незмінно витриманий протягом усієї репризи (за винятком трагічної кульмінації тт.1-3 після ц.30) цей од-

номанітний ритмічний фон додає її звучанню мертвої застигlosti, заціпеніння. Кода фіналу – своєрідна післямова, яка утворює спокій та умиротвореність. Пунктир маршу в ній збережено, хоча розмір стає тридольним. Хоральна природа коди визначає простоту, строгість, ритмічну розміреність мелодії труби, квадратність її структури. Усі перипетії життя залишилися позаду, палким, пристрасним емоціям немає місця у цій музиці. В *pianissimo* останніх тактів фортепіанні пунктири третьої октави звучать вже майже потойбічно. Філософського значення траурній музиці коди надає мажорний відгінк мелодії, ясний і світлий каданс кінця. Дослідники творчості Хіндемита вказують на застосування в цій величній *Trauertmusik* теми хоралу «Alle Menschen müssen sterben» (Всі люди повинні померти) [2, 272]. Надзвичайно влучним видається зауваження Т. Докшицера: «Чудовою є кода – хорал, подібний до «Лакрімози» з католицької меси... III кода, що немає частини під назвою «Tuba militum» з цієї ж меси, яка б символізувала ідею торжества життя, втілену за допомогою звуків нашого інструмента» [1, 179].

В цілому виконання сонати не містить якихось особливих труднощів для трубача, на відміну від партії піаніста. Як досвідчений оркестрант, Хіндеміт прекрасно знав специфіку духових інструментів (улюбленими були валторна та кларнет), тому надзвичайно майстерно втілював свої ідеї та образи, не форсуючи реальних можливостей інструментів. Працюючи над цим твором, насамперед важливим є дотримання декількох виконавських прийомів: абсолютного *non vibrato* як у першій, так і в третій частинах; грамотного розподілу запасу повітря при довгих фразах і побудовах; чіткого виконання авторських темпових, динамічних та штрихових позначень (редакція Хіндемита відзначається високим професіоналізмом і смаком). Деталі не повинні домінувати над відчуттям цілого, головним завданням є охоплення та відтворення філософської масштабності задуму Сонати.

Отже, підсумовуючи, констатуємо: еволюція та універсальність труби як оркестрового, ансамблевого та сольного інструмента в музиці XX століття є практично не висвітленою українським музикознавством. Не дивлячись на відносну бідність трубного репертуару (порівняно із струнним чи фортепіанним), його естетична цінність є досить значною. Зрештою, маргінальний статус є характерним для усієї літератури для духових інструментів. На даний момент більшість досліджень належить перу самих виконавців. Є надія привернути увагу до цього неозорого пласта ширше коло фахівців і насамперед представників історичного музикознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М.: ИД «Муравей», 1999.
2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974.

Oleg Warjanko

SONATA FOR TRUMPET AND THE PIANO IN THE SYSTEM OF CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC BY PAUL HINDEMIT

In the course of his whole creative life Paul Hindemith was conscientiously and consequently building a repertoire for the brass. Sonata for trumpet and the piano is a peculiar epicenter of the system of chamber-instrumental music of the German composer.