

УДК 78.071.1:78.087.68(430)“19”

Фартушка О.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ТИПОЛОГІЧНЕ ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ У ХОРОВИХ ФУГАХ П. ГІНДЕМІТА

Фартушка О. Типологічне та індивідуальне у хорових фугах П. Гіндеміта.

Статтю присвячено виявленню співвідношення типологічного та індивідуального в музичній мові П. Гіндеміта, що увиразнює специфіку його художнього мислення (на прикладі хорових фуг № 1 з Ораторії «Безкінечне» та № 7 з Реквієму «Коли на дворі перед домом цвів цієї весни бузок»). Встановлено принципи організації музичного цілого з поліфонічної точки зору. Виявлені виконавські аспекти вокально-хорових творів. Типологічне у хоровій поліфонії П. Гіндеміта увиразнюється на ґрунті класичних поліфонічних форм та прийомів, принципів тематичної єдності та варіаційного розвитку. У свою чергу індивідуальний творчий метод композитора втілює синтез тематизму та гармонічної системи основного тону, поліфонізації фактурних пластів та архітектоніки цілого.

Ключові слова: хорова поліфонія, художнє мислення, творчий метод, fuga, інтонація, хорове виконавство.

Фартушка А. Типологическое и индивидуальное в хоровых фугах П. Хиндемита.

Статья посвящена выявлению соотношения типологического и индивидуального в музыкальном языке П. Хиндемита как воплощения специфики его композиторского мышления (на примере хоровых фуг № 1 из Оратории «Бесконечное» и № 7 из Реквиема «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень»). Установлены принципы организации музыкального целого с полифонической точки зрения. Выявлены исполнительские аспекты вокально-хоровых сочинений. Типологическое в музыкальном языке проявляется в использовании классических полифонических форм и приемов, принципов тематического единства и вариационного развития. В свою очередь индивидуальный творческий метод композитора являет собой синтез тематизма и гармонической системы основного тона, полифонизации фактурных пластов и архитектоники целого.

Ключевые слова: хоровая полифония, художественное мышление, творческий метод, fuga, интонация, хоровое исполнительство.

Fartushka O. The typological and the individual in P. Hindemith's choral fugues.

The aim. The article is meant to detect the typological and the individual in the choral polyphony of P. Hindemith, using his choral fugues #1 from the Oratorio Eternal and #7 from the Requiem “When in the yard in front of the house, a lilac was blooming this spring” as the examples. Though P. Hindemith's creative work was considered in the monograph of T. Lyova-O. Leontieva and in P. Kiselyov's thesis (such aspects as general stylistic peculiarities of choral art and dramaturgy of long forms), nevertheless his choral fugues have been studied to a lesser degree. Due to a great performance interest, a poor theoretical basis concerning the choral polyphony of the German composer proves that the topic of the research is urgent.

Research methodology. The author applied the structural-functional and comparative methods. The performance approach to the study of P. Hindemith's fugues reflects the specifics of choral art.

Results. The parity of the typological and the individual was detected by the analysis of the fugues in the creative manner of the German Maestro. Components known for their being universal can be separated from those whose nature is caused exceptionally by the composer's writing style. The typological in the music language became apparent not only in the polyphonic forms, the thematic unity principle, and a variation development taken as the basis of a composition but, first of all, in the revival of the baroque conceptual idea. The composer's individual creative manner has to do with a synthesis of a thematic character and a harmonic system of the main tone, polyphonization of the texture, and architectonics of the whole.

The abovementioned choral fugues appear as two classic in their forms examples, at that each of them has its peculiarities. The fugue from the Oratorio “Eternal” consists of an unfolded opening with an intense polyphonic development, a double common exposition of two themes, a rather unfolded middle part, and a dynamic reprise. The composer used the principles of variation of a music material with essential contrapuntal transitions. The fugue from the “Lilac” Requiem involves an introduction, a separate exposition of two themes, a middle part, an unfolded reprise, and a magnificent choral coda.

The comparative analysis of the themes in these fugues by P. Hindemith revealed their complex interval-intonational and rhythmic-articulation structures. The development of the musical thematic character is realized by means of variation of its separate elements, a contrapuntal transition of choral voices and orchestra layers, while a choral polyphony is pushed aside with an orchestra texture sounding with an ostinato's important role. P. Hindemith demonstrates the specifics of a choral polyphony as a performance unit on the maximum of the tessitura-

dynamic capabilities, a variety of articulation techniques and abundance of voice leading.

Novelty. The analysis of P. Hindemith's fugues detected the parity of the typological and the individual in the musical language which helps to comprehend the specifics of the composer's artistic thinking.

Practical significance. The 20th-century choral music very often complied with the logic of its creators' polyphonic thinking. The grounding of the parity of the typological and the individual in P. Hindemith's choral polyphony will enable interpreters to adopt the objective-historical continuity as a musical universal. In this very context, a development of different forms of a choral polyphony will occur as in the first half of the 20th century (creative work of I. Stravinsky, D. Shostakovich, P. Hindemith, G. Ligeti, B. Lyatoshynsky), so in its latter half (creativity of V. Bibik, I. Karabits, O. Shchetynsky). The studying of these forms of a choral polyphony makes a novel scientific discourse in music studies of the 21st century.

Keywords: choral polyphony, artistic thinking, creative manner, fugue, intonation, choral performance.

Постановка проблеми. Відома музикознавцям криза музичної мови початку ХХ ст. призвела до пошуків нових конструктивних рішень. У той же час відбувалося відкриття нових музичних пластів, що увиразнили відродження інтересу до старовинних форм і жанрів доби Ренесансу та Бароко. Митцями закладається основа стильового напрямку, що стає одним з провідних у ХХ ст. — неокласицизму. Серед його принципів — відродження форм і жанрів епохи Бароко, її поетики та духовних засад художнього мислення, що стали характерними не тільки для музичного мистецтва, але й культури в цілому. З'являються визначення цього історичного етапу на кшталт «ера поліфонії поліфоній» (К. Леві-Стросс), «століття контрапункту» (К. Южак).

Одним з яскравих представників, для якого усі названі принципи стали ключовими, є П. Гіндеміт. При попередньому дослідженні [5] було виявлено, що поліфонічне мислення композитора яскраво відбиває спосіб письма, що базується на поліфонії як системі функціонування художнього цілого. «Бузковому» Реквієму П. Гіндеміта притаманна драматургічна багатоплановість, що є наслідком звертання композитора до концепції бахівських Пасіонів. Цей факт унаочнює, як саме відбувалося переосмислення великих барокових форм у хо-

ровій творчості П. Гіндеміта.

Останні дослідження та публікації. Хорова творчість німецького композитора не уникнула наукового інтересу музикознавців. Їй присвячено окремий розділ монографії Т. Левої-О. Леонт'євої [3] і кандидатська дисертація П. Кисельова [2], в яких висвітлено стилістику хорових творів композитора, драматургічні та структурні закономірності великих форм. Однак роль поліфонії у хоровій творчості П. Гіндеміта, особливості проявів типологічного та індивідуального ще не отримали достатнього висвітлення, на відміну від жанрів інструментальної музики композитора.

Мета дослідження — виявлення типологічного та індивідуального у музичній мові хорових фуг П. Гіндеміта.

Об'єктом дослідження є художнє мислення П. Гіндеміта, предметом — співвідношення типологічного та індивідуального як увиразнення специфіки композиторського мислення в хорових фугах (№ 1 з Ораторії «Безкінечне» та № 7 з Реквієму «Коли на дворі перед домом цвів цієї весни бузок»).

Виклад основного матеріалу. Традиційно поліфонічним формам (і фугам, зокрема) притаманна об'єктивна узагальнююча функція. У двох названих вокально-симфонічних полотнах німецького композитора хорові фуги також відіграють схожі ролі у загальній драматургії художнього цілого.

Сьома частина Реквієму П. Гіндеміта — інтродукція і fuga, при достатньо дієвому музичному тексті містить функцію філософського узагальнення для розкриття наскрізного образу Зірки. Урбаністичний характер поезії У. Уйтмена (автора тексту), наповненість алегоріями, виклад головної ідеї («*Ось тіло та душа — моя країна*»), що стала початковим пунктом першої теми у контексті fugи як ідеального втілення гармонійності, — усі ці художні засоби увиразнюють гімн «абсолютної гармонії всесвіту».

Теми першої частини ораторії «Безкінечне», як відмічалось музикознавцями, звучать як вихідні тези, яким надається значення постулатів, бо повторені у кінці твору вони сприяють «симфонічній єдності крупної циклічної форми» [2, с. 305]. Вступний хор, що передує подвійній фузі, не наслідує суворим поліфонічним законам, але з «постійним поліфонічним варіюванням окремих елементів, ідеально відпо-

відає образу безкінечності» [2, с. 306]. Експонування цього образу у формі фуги є блискучим винаходом П. Гіндеміта: обидві теми проголошують ідею нескінченної гармонії, а активний контрапунктичний розвиток символізує мінливість світу. Дві хорові фуги П. Гіндеміта є взірцями двох класичних за структурою різновидів:

- фуга першої частини ораторії «Безкінечне» — зі спільною експозицією тем;
- фуга сьомого номеру Реквієму — з окремою експозицією тем.

Сьомий номер Реквієму має інтродукцію, а першій частині ораторії «Безкінечне» передує вступний хор. Він досить масштабний та складається з кількох розділів, насичених поліфонічним розвитком трьох тем, що готуються з перших тактів ораторії. При цьому один із розділів вступу — однотемна фуга, основна тема якої, її експонування та вільний розділ побудовані на варіантах однієї з тем початку частини. Значну роль відіграють остинатні будови, зокрема, ритмо—остинатні фігурації. Як відомо, звуковисотна логіка мелодичних ліній П. Гіндеміта підпорядковується індивідуальній системі звукової спорідненості, яку композитор виклав у «Керівництві з композиції». Ця система організує 12 тонів хроматичної гами за принципом зменшення контрасту з основним тоном.

Після експонування трьох тем вступна оркестрово-хорова прелюдія (насичена досить вільним імітаційним розвитком на основному тоні *f*), готує однотемну фугу. Експозиція побудована на основному тоні *es*. Перша відповідь — реальна доміантова: у ній зустрічаються вертикальні зрушення на терцію; потім тема віддаляється від основного тону, пройшовши хід *h-a-g*, і повертається до висхідного *es* (причому звучить двічі із подвоєнням голосів).

Вільний розділ ґрунтується на модифікації теми. Варіаційно-поліфонічний розвиток призводить до локальної кульмінації, де звучать усі три теми вступу у дзеркальному порядку.

Інтродукція до фуги сьомого номеру Реквієму побудована на тематизмі, який контрастує до основного тону *a*, що у цьому розділі досить тривало звучить в оркестровій педалі. За системою П. Гіндеміта, співвідношення основного тону і основного мелодичного тематизму створює загальний контур звучання. У цьому випадку він до-

силь мінливий: теми проводяться з поступовим підвищенням, починаючи з основного тону, далі в збільшену секунду, потім у тритон; наступне проведення починається з відношення у велику терцію до основного тону. Власне тема характеризується нестійкістю через переважання руху по віддаленим тонам. Основний тон хроматичним низхідним рухом доходить до *f*; останнє проведення теми узгоджується з звучанням основного тону *fis*.

Кульмінація інтродукції слугує предиктом до фуґи, обидві теми якої мають інтонаційну спорідненість до головної теми оркестрової прелюдії, що, в свою чергу, є основним інтервальним «каркасом» усіх наскрізних тем Реквієму. Саме у сьомій частині в темах фуґи ця інтервальна структура постає у найбільш кристалізованому вигляді, увиразнюючи філософську семантику твору.

«Ядром» першої теми фуґи № 7 Реквієму є оспівування інтервалу терції та стрибка на чисту квінту вниз, з подальшим його заповненням у розгортанні теми. Ритмічна побудова цієї теми надає їй дуже помітного у фактурі звучання та широти. Друга тема архітектурно дуже схожа з першою, але інтервальна структура, що спирається на мотиви інших лейтобразів твору, змінюється: малосекундова поспівка, стрибок на ч. 5 вниз, його поступове заповнення.

Характеризуючи теми фуґи першої частини ораторії «Безкінечне», слід відзначити їх більшу контрастність між собою. Спільне експонування тем фуґи обумовило дуже високий рівень ритмічної самостійності голосів. Обидві теми звучать спочатку в партії оркестра, потім у хорі, збагачуючись семантикою вербального ряду і утворюючи подвійну експозицію. Перша тема починається стрибком на чисту квінту, яка задає загальний тонус звучання. Велика кількість стрибків, загострена ритміка та штрихова палітра, досить великий масштаб (12 тактів) надають темі «плакатний» характер. Ядро другої теми (що розгортається короткими репліками у висхідному русі і комплементарному ритмі) здається більш вагомим, завдяки великим тривалостям.

Експозиція першої теми сьомого номеру Реквієму П. Гіндеміта має чотири проведення, що починаються з квінтового від основного тону. Відповіді підпорядковуються змінам основного тону: e – h – a – e. У часовому вимірі перша відповідь звучить через сім метричних

долей; у наступних проведеннях горизонтальний зсув збільшується. Після інтермедії побудованої на основі канонічної імітації в октаву (у парі «сопрано — тенор»), починається вільний розділ, де перша тема йде за основним тоном, який займає позиції: $h - d - f - es$.

Після проведення в тоні *es* тема зменшується; поступово залишається лише ядро, далі — один інтервал чистої квінти (ч. 5); фіксується основний тон *a*, з якого починається експозиція другої теми. Як і в експозиції першої теми, проведення йдуть слідом за основним тоном: $a - d - e - a$. Після чого відбувається розвиток за рахунок нетривалих подвійних канонічних імітацій в інтермедіях та проведення другої теми у віддалених тонах. Реприза поєднує обидві теми, що звучать стретно з горизонтальним зрушенням в одну метричну долю. Порядок вступу голосів змінюється поперемінно.

Друга тема підпорядковується основному тону першої. Поліфонічний розвиток за рахунок вільного імітаційного письма, напруження гармонічного рельєфу (завдяки звучанню тем у тонах, максимально віддалених від початкового) призводять до кульмінаційного проведення обох тем в оркестрі та монументальній коді. Гармонічний рельєф (*Harmonisches Gefalle*), за термінологією П. Хіндемита, — це підйоми та спади гармонічної напруги, обумовлені послідовністю акордів з різним інтервальним складом та розташуванням.

Велику роль відіграють контрапунктуючи голоси, які складаються з реплік сигнального типу та остинатних фігурацій дрібними тривалостями, що розгортуються хвилеподібно, створюючи гармонічний рельєф, який то нагнітає, то розріджує напругу.

Експозиція тем фуґи першої частини ораторії «Безкінечне» має більш концентровану у часопросторі фактуру. Сплетення тем відтіняється контрапунктуючими репліками окремих тембрів. В усій частині постійно використовується органний пункт, що пульсує дрібними тривалостями, надаючи звучанню безперервності.

Структурною ознакою фуґи першої частини ораторії «Безкінечне» є спільна експозиція двох тем, що має подвійну будову. П'ять проведення обох тем у оркестрі мають чітку логіку. Після першого проведення звучать реальні відповіді з вертикальним зрушенням на інтервал чистої квірти: кожне наступне проведення віддаляє тему від ос-

новного тону, і лише останнє кульмінаційне проведення повертає теми до їх початкового тону *fis*. Після досить тривалого кадансу починається друга фаза експозиції, побудована за тим самим принципом, але у більш компактній версії: обидві теми звучать в партії хору, інтервальні коефіцієнти вертикальних зсувів залишаються тими самими. Після більш розгорнутої інтермедії (ніж в оркестровій експозиції) теми повертаються до основного тону.

Вільний розділ fugи має дві фази. Перша — побудована на основі другої теми, що проводить тричі; з початком розділу починається нова динамічна хвиля. Лінії контрапунктуючих голосів (у більш м'якому штриху та більш плавному голосоведенні) складаються з хвилеподібних мотивів, що з кожним новим проведенням набувають більшої амплітуди. Друга фаза починається з проведення обох тем і розрідження фактури. Динамічне зростання підкріплено трансформацією першої теми: з кожним новим проведенням збільшується її перший інтервал. Після органного пункту *cis* (умовно домінантового) звучить в октавному подвоєнні друга тема у початковому вигляді. Повертається основний тон *fis*: мелодичний рух зациклюється. На тлі мажорних акордів, у партії басів велично звучить перша тема. У кульмінації тема «розчиняється» у фактурі. Кода (тональність *Fis-dur*) містить кілька хоральних акордів, основний елемент першої теми, викладений в інверсії. Після бурхливого розвитку велич фіналу затверджує ідею «абсолютної гармонії».

Характеризуючи специфіку трактування хору як виконавської одиниці, слід зазначити, що П. Гіндеміт використовує його ресурс на повну потужність. В обох випадках він обирає виключно чотириголосний мішаний склад хору, що є звичним для німецької барокової традиції. У кожній з фуг використано майже весь можливий діапазон хорових голосів. Зустрічається висока теситура, проте дуже виважена (найчастіше у кульмінаційні моменти). Для виконання хорових фуг слід володіти штучним ансамблем, що пов'язано з питаннями динамічної рівноваги голосів, які знаходяться у різних теситурних умовах, а також з особливостями поліфонічної фактури, де основні тематичні елементи мають бути на першому плані. Складна інтонаційна структура тем потребує високої виконавської майстерності хору. Велика

кількість стрибків, різноманітна штрихова палітра, синкопи та досить нерівномірна метро-ритмічна структура роблять хорові фуги П. Гіндеміта достатньо важкими у вокальному плані.

Висновки. Проведений аналіз підтвердив усталену думку щодо переосмислення стилістики барокових форм і жанрів в системі композиційних засобів музики ХХ ст. [див.: 1, с. 75]. Результатом аналізу двох хорових фуг П. Гіндеміта є виявлення паритету типологічного та індивідуального як специфічної ознаки композиторського мислення. Компоненти, відомі своєю універсальністю, можна відокремити від тих, що підпорядковані виключно творчим методом німецького Майстра (див. схему).

Типологічне	Індивідуальне
<ul style="list-style-type: none"> • Тематична єдність і опора на класичні поліфонічні форми • Використання усієї системи контрапунктичних прийомів • Варіаційність розвитку музичного тематизму • «Абсолютна гармонія» як концепт барокової поетики 	<ul style="list-style-type: none"> • Тематизм підпорядкован індивідуальній системі звуковисотної організації • Синтез тематизму та гармонічної системи основного тону • Поліфонія фактурних пластів • Поліфонічність вербального ряду та архітектоніки¹

Розглянуті хорові фуги постають двома класичними за формою зразками, кожний зі своїми особливостями. Фуга с ораторії «Безкінечне» має розгорнуту вступну частину з насиченим поліфонічним розвитком, подвійну спільну експозицію двох тем, середній розділ, динамічну репризу. Композитор використовує варіювання та контрапунктичні перетворення. Фуга з «Бузкового» Реквієму містить інтродукцію, окрему експозицію двох тем, середній розділ, репризу (де теми проходять окремо у хорі, і в оркестрі) і величну коду. Порівняльний аналіз тем двох обраних хорових фуг П. Гіндеміта виявив їх складну інтервальну і ритмо-артикуляційну будову. Розвиток матеріалу в обох фугах здійснюється за ґрунті тематичного варіювання, перетворення контрапунктуючих голосів і пластів (де хорова поліфонія відтіняється оркестровим звучанням з використанням остинато).

Виконавську специфіку хору розкрито через стилістику вокаль-

но-симфонічного жанру, що спирається на багатство артикуляції та голосоведення і максимум теситурно-динамічного розмаїття звучання.

Отже, проаналізовані хорові фути П. Гіндеміта є не тільки взірцем відтворення барокового письма: вони проникнуті духом етичних ідеалів епохи, до яких рефлексує автор. Його світоглядні засади базуються на протиставленні «порядок — хаос», а художні концепція увиразнює абсолютну Гармонію Всесвіту. Вищезазначене дозволяє наголосити роль П. Гіндеміта як одного з фундаторів небарокової хорової поліфонії, що є наслідком творчого синтезу модернізованих прийомів поліфонії барокової доби і композиторського письма ХХ ст.

Перспектива подальшої розробки теми. Хорова музика часто підпорядковувалась принципам поліфонічного мислення її творців. Обґрунтування паритету типічного та індивідуального у хоровій поліфонії П. Гіндеміта допоможе виконавцям цих творів, які зацікавлені у їх популяризації, усвідомити об'єктивно-історичну спадкоємність як музичну універсалью (усталений закон іманентно-музичної логіки мислення). Вивчення різноманітних аспектів хорової поліфонії як першої половини ХХ ст. (творчість І. Стравінського, Д.Шостаковича, П. Гіндеміта, Д. Лігеті, Б.Лятошинського), так і його другої половини (у творах В. Бібіка, І. Карабиця, О. Щетинського) постає актуальним дискурсом музикології ХХІ століття, скерованим на розкриття типологічного (як універсального) та індивідуального (як специфічного) у хоровій поліфонії Новітньої доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки / В. Варунц. — М. : Музыка, 1988. — 80 с.
2. Киселев П. Б. Хоровое творчество Хиндемита: автореф. дис. ... канд. искусствед. 17.00.02 / П. Б. Киселев. — М. : Московская гос. консерватория, 2009. — 23 с.
3. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 446 с.

1. «Система символів поеми У. Уйтмена відбивається у музичну тканину через художнє мислення П. Гіндеміта у вигляді поліфонічної системи семантичних структур. Серед них образи-знаки Зірки, Бужку, Птиці, семантика яких змінюється у залежності від контексту та місця у драматургії Реквієму» [5, с. 67]

4. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита / Т. Левая // Полифония : сб. статей [ред. К. Южак]. — М. : Музыка, 1975. — С. 141-172.
5. Фартушка А. Полифоническая концепция «Сиреневого» Реквиема П. Хиндемита в аспекте новационного мышления / А. Фартушка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — К., 2015. — Вип. 116 : Комунікативна організація музичного твору. — С. 58-67.

REFERENCES

1. Varunts V. Muzykalny neoklassitsizm: Istoricheskiye ocherki / V. Varunts. — М. : Muzyka, 1988. — 80 s.
2. Kiselev P.B. Khorovoye tvorchestvo Khindemita: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. 17.00.02 / P.B.Kiselev. — М. : Moskovskaya gos. konservatoriya, 2009. — 23 s.
3. Levaya T.N. Paul Khindemit. Zhizn i tvorchestvo / T.N.Levaya, O.T.Leontyeva. — М. : Muzyka, 1974. — 446 s.
4. Levaya T. Polifoniya v krupnikh formakh Khindemita / T. Levaya // Polifoniya : sbornik statey [red. K. Yuzhak]. — М. : Muzyka, 1975. — S. 141-172.
5. Fartushka A. Polifonicheskaya kontseptsiya «Sirenevogo» Rekviyema P. Khindemita v aspekte novatsionnogo myshleniya / A. Fartushka // Naukovyj visnyk Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrajinji imeni P.I.CHajkovskjogho. — К., 2015. — Вып. 116: Komunikatyvna orghanizacija muzychnogho tvoruu. — S. 58-67.