

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ П.ХІНДЕМІТА

Метою роботи є усвідомлення універсальності П.Хіндемита в контексті араціоналістичних тенденцій культурної орієнтації Новітньої історії, яку виділив ще у кінці XIX ст. П.Валері як «систему Леонардо да Вінчі», відмітивши феноменомальне поєднання наукового і мистецького мислення, які принципово розрізнялися в Новий час. Відповідно, внесені корекції в музикознавчі описи творів Хіндемита, в яких класичний мімізис європейського мистецького мислення тонко переплітався з високою абстракцією математично-астрономічних значень. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асаф'євим і подальших розробок в працях О.Сокола, О.Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи детермінована оригінальністю підходу від концепції «системи Леонардо да Вінчі» до конкретики творів Хіндемита, вперше в українському музикознавстві здійснений аналіз ряду творів композитора, а також його контрабасової Сонати з позицій заявленої «системи». **Висновки.** Виконаний аналіз творів Хіндемита виявляє проекцію на музично-сміслові-структури нового універсальності композиторської особистості: теоретична вибудованість сукупної творчої продукції даного автора своєрідно визначає риси *концептуального* мистецтва в його підсумкових творах. Ця властивість вмонтованості в художню структуру абстракцій алгоричної містеріальності найбільш яскраво виявляється в опері «Гармонія світу» і в більш опосередкованому вигляді представлено як впровадження в художній продукт «примітивістського блоку» - в контрабасовій Сонаті. Новий універсальності музичної виразності у П. Хіндемита переводить театральну творчість і театралізованість вираження в інструментальних композиціях в план поза-патетичної алгоричності і самозначущої дидактичності в опері і дидактичної ж орієнтованості «серйозної гри» в інструментальній творчості.

Ключові слова: універсальності творчої діяльності; стиль мислення; стиль в музиці; система Леонардо да Вінчі; концептуальне мистецтво.

Батанов Віктор Юрійович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач Педагогічного університету в Ханчжоу

Универсализм творческой деятельности П.Хиндемита

Целью работы есть осознания универсальности П.Хиндемита в контексте арационалистических тенденций культурной ориентации Новейшей истории, которую выделил еще в конце XIX в. П.Валери как «систему Леонардо да Винчи», отметил феноменомальное объединение научного и художественного мышления, которые принципиально различались в Новое время. Соответственно, внесенные коррективы в музыковедческие описания произведений Хиндемита, в которых классический мимезис европейского художественного мышления тонко переплетался с высокой абстракцией математически-астрономических значений. **Методологической** основой работы является интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине с присущей ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и опорой на сравнительные стилистические характеристики, герменевтично-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи» по Асафьеву и дальнейших разработок в работах А.Сокола, Е. Марковой и др. **Научная новизна** работы детерминирована оригинальностью подхода от концепции «системы Леонардо да Винчи» к конкретике произведений Хиндемита, впервые в украинском музыковедении осуществлен анализ ряда произведений композитора, а также его контрабасовой Сонаты с позицией заявленной «системы». **Выводы.** Выполненный анализ произведений Хиндемита обнаруживает проекцию на музыкальные смыслы-структуры нового универсальности композиторской личности: теоретическая выстроенность совокупной творческой продукции данного автора своеобразно определяет черты *концептуального* искусства в его итоговых произведениях. Это свойство вмонтированности в художественную структуру абстракций алгоричной мистеріальності наиболее ярко обнаруживается в опере «Гармония мира» и в более опосредствованном виде представлено как внедрение в художественный продукт «примитивистского блока» - в контрабасовой Сонате. Новый универсальности музыкальной выразительности у П. Хиндемита переводит театральное творчество и театралізованість вираження в інструментальних композиціях в план вне-патетической алгоричности и самозначимой дидактичности в опере и дидактической же ориентированности «серьезной игры» в инструментальном творчестве.

Ключевые слова: универсальности творческой деятельности; стиль мышления; стиль в музыке; система Леонардо да Винчи; концептуальное искусство.

Batanov Viktor, the candidate of arts according elder teacher of Pedagogical university in Hanchzhou

Universality to creative activity of P.Hindemith

The Purpose of the article given work there is realizations to the universality of P.Hindemith in context of non-racionalistic trend to cultural orientation to the most Latest history, which has selected as far back as end XIX ct. P.Valéry as "system Leonardo da Vinci", swept away phenomenal association scientific and artistic thinking, which in principal differed at New time. Accordingly, contributed correction in the musicogy description of the works of Hindemith, in which classical mimesis of european artistic thinking finely intertwined with high abstraction mathematically-astronomical importances. **Methodological** base of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics- culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation forshortening of the music semiotics " intonation dictionary of the epoch" on Asafiev and further developments in work A.Sokol, E. Markova and others. **Scientific novelty** of the work by deterministic originality of the approach from concept "systems Leonardo da Vinci" to konkreteness of the works of Hindemith, for the first time in Ukrainian musicology is realized analysis of the row of the making the composer, as well as his Sonata for contrabass of the with position, declared "systems". **Conclusions.** Made analysis of the works of Hindemith finds the projection on music senses-structures new universality to composer personalities: theoretical completeness total creative product has given author original defines the line *conceptual* art in his total works. This characteristic implantationess in artistic structure of abstraction allegorical of mystery ideas most brightly comes to light in opera "Harmony of the world" and in diffusion type is presented as introduction in artistic product of the "primitivism block" - in contrabass Sonata. New universality of music expressiveness beside P. Hindemith translates the

theatrical creative activity and theatrical type of expressions in the instrumental composition in a plan outside of-passionate allegorical character and manifest didactics in opera and didactic orientation "serious play" in instrumental creative activity.

Key words: universality of creative activity; style of the thinking; style in music; system Leonardo da Vinci; conceptual art.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що геніальний німецький композитор, виконавець-альтист, теоретик Пауль Хіндеміт складає надбання мистецтва і його теорії ХХ сторіччя. Унікальне поєднання в особистості творця «Гармонії світу» художньо-мистецького і теоретичного дару склало відмітне явище, назване П.Валері «система Леонардо да Вінчі», творчої діяльності Новітньої історії, жорстко тим відмежовуючись від здобутків віку романтизму як фіналу епохи Нового часу. Пост-поставангардне сьогодення демонструє особливого роду дифузю діяльнiсних розмежувань класичних епох, в силу чого творчо-продуктивний діяльнiсний симбіоз П.Хіндеміта виступає цінним досвідом сучасних розвідок в науково-творчій сфері. Численні дослідження спадщини П.Хіндеміта, у тому числі нариси Б.Асаф'єва, монографія О.Леонтьєвої та Т.Левої, описи терії Ю.Холоповим, статті М.Друскіна, книги німецьких науковців Е.Реблінга, І. Хойслера, Х.Штукешміда і багатьох інших засвідчили високу значущість зробленого митцем і науковцем Хіндемітом. Але вказані та інші публікації, констатуючи високоплідну різнобічність зробленого П.Хіндемітом, не торкалися культурно-класифікаційного виміру того роду діяльнiсного симбіозу, який складає показове для Новітнього часу поєднання діяльнiсно-творчих переваг.

Метою роботи є усвідомлення універсальності П.Хіндеміта в контексті араціоналістичних тенденцій культурної орієнтації Новітньої історії, яку виділив ще у кінці ХІХ ст. П.Валері як «систему Леонардо да Вінчі» [3], відмітивши феноменомальне поєднання наукового і мистецького мислення, які принципово розрізнялися в Новий час. Відповідно, внесені корекції в музикознавчі описи творів Хіндеміта, в яких класичний мімесис європейського мистецького мислення тонко переплітався з високою абстракцією математично-астрономічних значень. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асаф'євим [2] і подальших розробок в працях О.Сокола [10], О. Маркової [6] та ін. Універсальність П. Хіндеміта поєднує відпрацьований від кінця ХVІІІ ст. творчий симбіоз композитор - виконавець з параметрами творчості, завойованими в ХХ столітті: теоретик-естетик-фізик / математик. Дане суміщення, принципово не прийнятне у ХІХ сторіччі (не один з відомих композиторів віку романтизму не торкався науково-теоретичних розробок, проте з охотою займаючись музичною публіцистикою художньо-літературного наповнення), отримало у «антиромантизмі» ХХ віку Науково-технічної революції особливого роду ентузіастичне схвалення, що засвідчене поєднанням теоретично-наукової і творчої енергій в діяльності А.Шенберга, Б.Асаф'єва, Б.Яворського, О.Мессіана, К.Штокхаузена та ін. авторів. Предметом спеціального вивчення, у тому числі автора даного нарису, став діяльнiсний симбіоз творчо-практичної і організаційно-державної, педагогічної діяльності С.Кусевицького, Е.Віллі-Лобоса, К. Орфа, З.Кодаї, в Китаї Сяо Юмея та ін. П.Хіндеміт більш солідаризується із першим з названих рядів творчих суміщень, оскільки єдність наукової і композиторської-виконавської сфер для нього є природним, хоча не чужою для нього була і громадсько-політична активність.

Відповідно, в композиторській спадщині П.Хіндеміта літературно-візуальна запрограмованість, літературно-симфонічна побудова в операх та інші прикмети музично-творчого професіоналізму залишаються для нього сутнісними, проте не «правда почуттів» або «правда характеру» становить основу вираження в його музиці, але правда ідеї і Віри (позаконфесійного і навіть позацерковно вирішення) представляє суттєву значеннєвість його творів. Головний виразний показник музики Хіндеміта - марш-крок, який займає виняткове місце як знак того, що Повинно Бути (рос. Долженствование) в художньому розкладі його композицій. Ліричний момент його творів - комплекс замилювання і подолання страждання. В результаті істинно особистісним в його образах виявляється *надособистісний* стрижень установки індивіда.

Осередком лірики композитора став цикл «Житіє Марії» - і така констатація виразності тої композиції в роботах, присвячених опису спадщини великого музиканта. Така ж позиція самого автора, який здійснив дві редакції, в другій з яких композитор виступив «проти не виправданими ніякими істинно художніми причинами технічних труднощів» [5, 322]. Чотири групи пісень з циклу «Житіє Марії» в якості завершальних, представляють три номери, складаючи сукупно «епілог», «і вони носять більш абстрактний характер», «чисто музичні ідеї представлені тут в абстрактних формах». І, як пояснення змісту цієї відокремленості й абстрактності, вказана ремарка композитора щодо того, що «люди і події більше не грають ніякої ролі» [5, 323].

Зазначена висока абстракція надіндивідуальної лірики Хіндеміта виявилася цілеспрямованою - до опери «Гармонія світу», в якій виражена замилювальна інтонація, складовий компонент «об'єктивної лірики» композитора, відстороненої від якої б то не було чуттєвості і «відчуті» душевності. Твір зосередив *духовність* музичного мислення автора, реалізувавши той міфопоетичний заряд творчості, який намічений в етимології прізвища Hindemith, що включає смислові елементи Mith (міф) і Hinde (Олениха), героїня легенд нації.

Отже, твір, що ввібрав весь сукупний досвід Хіндемита - композитора / фізика / естетика / громадянина - є «Гармонія світу» - опера, в жанрових поворотах «історичної хроніки» та симфонічного триптиха, яка фіксує богословсько-естетичні критерії в межах зазначеного твору. Головним чином у цих грандіозних творах постає тема того, що повинно бути як структуруючий принцип Всесвіту і землі. Це - тема «інструментальної музики», що створена концентрацією кварт і малосекундовим хордом на інтонації «бідувань землі» (mi-fa-mi, miseria-fames-miseria - злидні-голод-злидні як стан людського духу) [5, 198-199], в кореляції з рухом послідовностей «catabasis». Зауважимо, мотив «бідувань землі» трактується в рамках символіки Круга (як повернення до вихідного), що є символом Всього, Бога: послання випробування для слабких - в уготовленні до позаособистісної досконалості Космосу.

Ідея опери - це присвячення, в особі обранця Істини І. Кеплера, людей в Порядок світу, який, за підсумками розвитку сюжету, здійснюється відстороненням від земної недосконалості - у смерті-втішенні. Так здійснюється не релігійно-христичська, але абсолютизована Поротестантизмом концепція смерті-підсумку, Благої смерті, яка *наближує* до Бога. Проступає *житійне* підгрунття цієї «історичної хроніки» П. Хіндемита (в монографії: «... страсний шлях Кеплера, його мучеництво на землі і смерть»), в якій показники «музичної драми», що втілюють пристрасті людські, підлягають *відстороненню* перед лицем смерті-Позбавлення/ Прилучення.

У монографії «Пауль Хіндеміт» О. Леонтьєвої і Т. Лівой йдеться про аналогію «Гармонії світу» Хіндемита і «Парсіфалю» Вагнера [5, 196]. У Вагнера - це опера-містерія; містеріальність-пасіонність яскраво виражена у Хіндемита. У тому числі це і басове забарвлення партії головного героя (баритон), що є традиційним у трактуванні партії Христа в жанрі німецького Пассіону. Але є в даному оперному творі є і щось інше: це історично раціоналістично фіксована подійовість, яка подається в «контрастній поліфонії життя». Більш того, композитор, категорично пориваючи з театральними «єдністю часу, місця і дії», кожну дію і навіть окремі сцени актів відзначає різними історичними датами, охоплюючи (в *житійній* традиції!) 1608-1630 роки. У сюжеті опери абсолютно відсутня лінія любовних волевиявлень головного героя, майже завжди присутніх в оперних лібрето трьох століть. Темброва співвіднесеність баритонної партії Кеплера з символікою Ісуса в жанрі німецького Пассіона має тенденцію відтіснення даної місії трьома іншими партіями, які також претендують на обраність у вибудові Порядку: Кайзер - Сонце; Хізлер / Пастор з Лінца - Меркурій; Танзур – Сатурн. Усі – баци.

Головний драматургічний прийом - «контрастна поліфонія» сцен на сцені, що припускає *умогляд* в сприйнятті музичного наповнення. В опері - епічна драматургія, що несе не емоційний-загальнюючий пафосний образ (як і в російській опері у Бородіна, як і в духовних кантатах Й. С. Баха), але ідейно-демонстраційний сенс, не пов'язаний ні з подіями опери, ні зі структурою характерів персонажів. І, тим не менш, це ближче до духовних Кантат Баха, які суміщають художнє в композиції варіаційно-світлого вокально-хорового циклу з ідейно-проповідницьким навантаженням тексту. Однак тексти в бахівських Кантатах звернені до духовної лірики і цим, вже за змістом, вирівняні, тоді як жанрова строкатість-контрастність сцен у П. Хіндемита скоріше наближена до ренесансних містерій, в яких життєві реалії «увічнювали» історичну достовірність священних історій.

Ідеологічна аналітичність текстів опери «Гармонії світу» вносить надмузикальну складову в сукупний зміст цього твору, що охоплює проблеми космічно-світоглядного, ідеологічно-релігійного та естетико-морального порядку. Так складається в опері старомодна структура художньої вертикалі, в якій текстові відмінності «поверхів» звучання були значимі і самостійні, тоді як типове музичне триголосне трактування (в характері дисканта-кондукта) виконувало об'єднуючу функцію по відношенню до доданків голосів. При цьому показова алегоричність характерів, представлених у вигляді історичних персонажів, в тому числі Йоганна Кеплера як головного героя опери - історичної хроніки.

Жанровою основою оперного звучання у Хіндемита стає гімн, представлений в розмаїтті його пісенного, аріозного, мадригального і мотетного переломлення. Але, головне, стрижньовим смисловим моментом тут стає надіндивідуальний пафос славлення, відсторонення від індивідуалізованого вираження. Головне, що відрізняє численні вокально-гимнічні номери в цьому творі - це надособистісна нота висловлення, завдяки чому сольні номери легко перетворюються в ансамблеві і хорові.

Відсторонення від оперного музично-драматичного співпереживання вирішується інструменталізмом сценічного оформлення, в якому розкреслена сцена на нижче - вище і різнобінні ділянки, що створює зорову установку на спостереження дії, але не на «занурення» в неї. Цей поліфонізм сценічного простору наочно втілює поліфонічні тенденції музично-фактурного рішення, причому, як і в сценічних структурах, що трактувались в *контрастно*-поліфонічній якості. Такими є змінності у всій сцені, в її частинах в дії і наступних, відчого весь сценічний обсяг усвідомлюється як часовий стан *спостереження*, вирішуваного висвітленням «малих сцен» вистави.

Ще один пласт символіки опери «Гармонія світу», підказаний однотональною спрямованістю масштабного музичного полотна - це перегуки значеннєвого навантаження кожної з п'яти дій із значущістю частин католицької меси. Меса не визначила специфіку богослужбової музики німецьких протестантів-лютеран, проте в якості допустимого типу богослужбового музичного оформлення пов'язувала лютеранство з сукупною німецько-європейської церковною практикою, що показово для фігури Кеплера, вихованого в протестантизмі, однак який жив і працював в католицькій Австрії. У європейській музичній практиці, в цілому, асоціювання п'ятичастинності композиційних структур з п'ятьма частинами

музичної форми меси створювало істотний аспект трактування п'ятиактності в романтичній, символістській опері і т.ін.

Зазначені алюзії в композиційно-сміслових акцентах опери до католицької меси Західної церкви підтримують сакрально-життєві зрізи образного наповнення композиції, в якій герой-страстотерпець, що з'єднує високу математичну підготовку зі знанням музичної гармонії, привносить містичний відблиск на фігуру автора твору П. Хіндеміта, музично-художній універсалізм якого поєднувався з блискучою фізико-акустичною та математично-логічною підготовленістю. Такого роду зплетеність в опері свого - чужого, особистісного - надособистого, які подаються сюжетних колізіях і в їх музичних проєкціях узгоджувалася з індекативними тенденціями філософських установок дослідників ХХ століття, а також з ідеєю «потoku свідомості» в модерністській літературі минулого століття.

Як бачимо, універсалізм мислення Хіндеміта в трактуванні опери визначився в певних концептуально-музичних, театральних та жанрово-узагальнюючих позиціях. Ідея поліфонізму як ієрархії світу, що створює «поліфонію пластів», утворює певну *всеохоплюючу* концепцію - композиції, постановочного сценічного рішення вистави, над- і позатеатрального доторканості образу в межах сценічного шоу, нарешті, привнесення в характеристику героя «індекативності», страстний шляхякого що є аллегорією людській долі і гідності, представляє собою також уособлення авторської сутності та ін.

Національна ідея в опері «Гармонія світу» вплавлена в світову і вселенську концепцію Єдності суцього, яка вирішується релігійно-філософськи-міфологічно - в одиничності персоніфікацій і дій постає абстракція загального. Це створює універсалізм нового порядку, що виростає з вагнерівської оперної містеріальності, але абсолютно не зводиться до неї.

Універсалізм композиторського мислення П. Хіндеміта, на прикладі концепції «Гармонія світу», проявляється у вищевказаних напрямках жанрового вибору опери: *німецький світовий театр*, що формувався від Р.Вагнера до Б.Ціммермана і К.Штокхаузена. Але структура персонажів має принципові відмінності від емоційно-пафосної душевності трактування особистості в ХІХ столітті. Воістину, це *хіндемітівський неокласицизм*, де персонажі виступають не тільки в якості класичних героїв - «носіїв ідей», але також представляють релігійно-філософські алегорії, утворюючи міфологенні дифузії втілень мікро- і макрокосмічних даностей. В результаті опера Хіндеміта «Гармонія світу» виходить за межі художньо-міметичного призначення, представляючи *концептуальне* мистецтво, про яке в музиці йдеться з моменту осмислення музичного *мінімалізму* [1, 7-9]. Однак зауважимо, що сама ідея впровадження в художній твір природознавчо-наукового компоненту, також експериментально-соціологічного, обговорювалася всерйоз з часу появи натуралізму в літературі та мистецтві, а дифузія науково-теоретичного винахідництва і музичної творчості простежується в концепції вибудови музики у А. Шенберга, М. Обухова, І. Вишнеєградського, О. Мессіана та ін.

П. Хіндеміт, композитор, що здійснив теоретичну рефлексію свого творчого методу і затвердив єдність цих двох складових в акції «Ludus tonalis», в опері «Гармонія світу» виходить на нові рубежі *художнього концептуалізму* як єдності музичної композиції і містичного символу світового етосу.

Один з ракурсів усвідомлення музичного універсалізму Хіндеміта - Соната для контрабаса і фортепіано (1949), що вважається одним з істотних досягнень композиторського мислення автора, твором, що вінчає «триптих» Сонат для скрипки (1935), альту (1939), віолончелі (1948) з фортепіано.

У монографії Т. Лівой і О. Леонтьєвої цікаве спостереження щодо того, що відрізняє композитора в Сонаті, створеної для «суто облигатного інструменту» від його досвіду роботи для струнних в попередніх сонатах: «У порівнянні з усіма попередніми, цю сонату відрізняє нова невимушеність висловлювання, результат духовного досвіду композитора і вдосконалення майстерності» [5, 270].

Як відмінна риса контрабасової Сонати справедливо підкреслюється відсутність «емоційного натиску» і, що особливо цікаво, «повне заперечення пафосу» [там же]. Відмовившись від сонатних структур в контрабасовій Сонаті, композитор однозначно повертає до стилістики та виразності барокової версії цього жанру, при тому, що тричастинність (рондо - скерцо - варіації) абсолютно не відтворює барокової довготності німецько-італійської сонати. Автори монографії, до речі, підкреслили також важливість духовного досвіду Хіндеміта у формуванні концепції Сонати: театральні контрасти відсторонені, розлогий фінал Варіацій своїм джерелом зобов'язаний темі в характері арії, що втілює духовний виток сонатної форми як такої [10, 193-194].

У побудові тричастинного циклу Хіндеміт дотримується загального критерію сонатно-сюїтної конструкції, показової для німецької традиції, при тому, що, в принципі, ігнорується конкретика традиційного трактування кожної зі складових частин: *німецька еклектика* (див.у О. Овсяннікової-Трель [7, 14]). Бо написання у формі рондо початкової частини сонатно-концертного циклу складає традицію італійського концерту (А. Вівальді) і французької «рієсес»; останнє перекладається як «сюїта», проте не відповідає опозиції сонати - сюїти, що має місце в німецькій та італійській жанровій версії, однак не може так проявлятися у французькій за релігійно-галліканським установками трактування інструменталізму (про це маємо в роботі Т.Полянської [8]).

В цілому рондо, що символізує «кільцеве», Коло як символ досконалості світобудови і позначення Всього, Бога [4, 25-27], становить містичний знак, який Хіндеміт змушує помітити, категорично відступивши від концепції першої частини сонатного циклу в німецькій музиці, в тому числі і в своїх

сольних Сонатах і концертно-симфонічних формах. Особливого роду енергійність моторної теми-рефрену першої частини становить рудимент музичної «нової діловитості», яка стала знаком покоління Хіндемита від 1920-х років. «Варварський» [5, 271] відтінок цієї енергійності, бувшої, безумовно, позитивним знаком для сучасників часів Б. Бартока, в післявоєнній Європі звучить насторожено. Однак ліричні пісенні образи в епізодах Сонати вводять в той ракурс спостережливості, який становить моральний базис музичного вираження автора.

Ігрове Скерцо - «острів радості» в сукупному потоці думок-спостережень Сонати: інтермедійність закладена в концепції трактовки жанру, в тому числі завдяки цитаті з «третєрядного» джазового світу, який становив реальність життєвих музичних запасів Хіндемита з часів Сюїти для фортепіано «1922».

Третя частина - Варіації, що утворюють фінальну конструкцію, співставні, в концепції цілого, з варіаційним рішенням фіналу Третьої симфонії Л. Бетховена, фіналу його ж Тридцять другої фортепіанної сонати, фіналу Четвертої симфонії Й. Брамса, вже не згадуючи про деякі ранні фортепіанні сонати Й. Гайдна та інших творів німецької симфонічної і сонатно-концертної традиції.

Зазначений вище вибір арії в якості витока Варіацій зближує з Arietta фіналу Сонати ор. 111 Л. Бетховена і тим втілює *духовний* знак тематичного прочитання форми. Потік класичних варіацій доповнюється поемною наповненістю сьомої, завершальної варіації, що переводить музичну дію в інтермедійний лірично-скерцозний план: завершальна точка циклу - це визнання поетики життєвої прози. І такий смисловий акцент утворює щось протилежне пафосу Світової гармонії в його опері «Гармонії світу», над якою П. Хіндеміт працював в період написання контрабасової Сонати і закінченою декількома роками пізніше.

Наведене зіставлення творів, що створювалися практично одночасно і неспіввідносні за масштабами і за концепцією фінальних побудов, могло б означати хіба що комплементарні комплекси, в яких монументальність опери і камерність контрабасової Сонати визначалися психологічною парціальністю розподілу творчої енергії автора.

Однак звертають на себе увагу і принципові структурно-смислові *співвіднесеності* цих двох надзвичайно різних творів. Вище відзначені були духовні структурно-тематичні знаки в музиці Сонати: рондо в першій частині, *арія* в темі фіналу та ін. Додамо до цього ще використання композитором одного надзвичайно важливого прийому контрабасової Сонати: «розведеність» регістрів контрабаса і фортепіано, принципове уникнення оркестральних ефектів у фактурі фортепіанної партії. Така «скромність» клавирного рішення партії фортепіано в даній Сонаті усуває театральні контрасти оркестрального фортепіано, що об'єктивно становить спадщину *бетховенського* підходу до специфіки названого інструменту.

При цьому нарочито *звуженою* предстає і партія контрабасу, сольні виходи якого, в традиціях італійської та російської шкіл XIX-XX століть, також уникають театральних контрастів. Впровадження джазових мотивів в середині Скерцо не дає протиставлення обрамляючим фрагментам, створює деяке «інтермедійним згущення» в сукупності музики скерцо-інтермецо. Така фактурно-тембральна стриманість в трактуванні інструменту постає нарочитою і явно орієнтована на *понадзавдання ансамблевої компенсативності*, яка, судячи з усього, мала для Хіндемита спеціальний і виплеканий ним сенс: показник фактурної поверховості, контрастна поліфонія пластів звучання, яке в «Гармонії світу» символізує *ієрархічний порядок* світу. Контрастна поліфонія - це також і образ ангельського посланництва (див. Музику «Концерту ангелів» з симфонії «Художник Матіс»).

Не забуваємо, що відмічена вище «розведеність» тембрів-регістрів ансамблевої Сонати, настільки демонстративно представлене в контрабасовому варіанті, кидає виклик технології майстерності композитора, виявляється навмисним «примітивізмом», що сприймається в повноті художньої довіри в контексті сукупних заслуг даного творця. Подібного підкресленого розділення-поєднання тембрів-регістрів не знали інші Сонати для струнних Хіндемита – воістину концентрація духовного досвіду автора в завершенні полотна «Гармонії світу» підказала відповідне творче відкриття структури-сенсу в контрабасовій Сонаті. Контрастно-поліфонічні «розведені» тембри-регістри складають відтворення ідеї ранньої готичної поліфонії, вплив якої явно простежується у таких корифеїв мистецтва XX століття, як С. Прокоф'єв, А. Онеггер, Е. Вілла-Лобос та ін. Звернення до ідеї *ієрархічності* світу становить, судячи з усього, виклик тій абсолютизації ідеї мелодійного «вождизму» класичної гомофонно-гармонійної системи або функціонального вподобання-зрівнювання персоніфікацій в імітаційній поліфонії, які склали надбання минулих двох попередніх століть.

Готичні стимули мистецтва Ренесансу та раннього бароко захоплювали П. Хіндемита - в паралель до знакової спрямованості відповідного принципу мислення у вищезазначених та інших великих сучасників німецького майстра. Його контрабасова Соната представляє собою *новий порядок фактурно-смислових музичних прочитань*: не діалектика фактурно-тематичних взаємодій, але константність одного разу Зверху даного принципу в варіантах буттєвого відзеркалення – такою є логіка побудов як музичних, так і «макро-абстракцій» світобачення і Віри. Тим самим виразність музичного твору набуває рис *смислової універсальності*, яка охоплює поза-художні компоненти - в характері *нової духовності* прояви досвіду духовної музики у позацерковних творах.

Наукова новизна роботи детермінована оригінальністю підходу від концепції «системи Леонардо да Вінчі» до конкретики творів Хіндеміта, вперше в українському музикознавстві здійснений аналіз ряду творів композитора, а також його контрабасової Сонати з позицій заявленої «системи».

Висновки. Виконаний аналіз творів Хіндеміта виявляє проекцію на музично-сміслові-структури нового універсалізму композиторської особистості: теоретична вибудованість сукупної творчої продукції даного автора своєрідно визначає риси *концептуального* мистецтва в його підсумкових творах. Ця властивість вмонтованості в художню структуру абстракцій-алегоричної містеріальності найбільш яскраво виявляється в опері «Гармонія світу» і в більш опосередкованому вигляді представлено як впровадження в художній продукт «примітивістської блоку» - в контрабасовій Сонаті.

Новий універсалізм музичної виразності у П. Хіндеміта переводить театральну творчість і театралізованість вираження в інструментальних композиціях в план поза-патетичної-алегоричності і самозначущої дидактичності в опері і дидактичної ж орієнтованості «серйозної гри» в інструментальній творчості.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебний посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
2. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. Об искусстве, сборник. Предисловие А.А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25-55.
4. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
5. Ду Чжунсяо. Концертный жанр в инструментальной практике и в творчестве саксофонистов (на примере исполнения на саксофоне валторнового Концерта Ф. Розетти). Магистер.работа. Одесса, 2009. 40 с.
6. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва, Музыка, 1974. 448 с.
7. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Спец.17.00.03 – муз.искусство, Нац.музыкальная академия им.П.И.Чайковского. Киев, 1991. 263 с.
8. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд.диссертация, спец. 17.00.03 – муз.искусство. Одесская национальная музыкальная академия имени А.В.Неждановой. Одеса, 2007. 175 с.
9. Полянская Т. Трио-соната как жанровый феномен XVII-XVIII ст. Канд.дисс., специальность 17.00.03 – музыкальное искусство, Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 163 с.
10. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одесса, Астропринт, 2014. 276 с.
11. Соната [Бобровский В. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред.Ю.Келдыш.Т. 5. Москва, 1981. С. 193 – 200.

References

1. Androscova D.V. (2008). Minimalism in music. Scholastic allowance for high school art. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. 379 p. [in Russian]
3. Valéry P. (1993). Introduction to system Lonardo da Vinci. About art, the collection. The foreword A.A. Kozlov. 2 publ. Moscow [in Russian]
4. Goudman F. (1995). Magic symbols. Moscow: Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoj vek». [in Russian]
5. Du Cjungsjiao (2009). The concert genre in instrumental practical and in creative activity of saxophonists (on example of the performance on saxophone валторнового Concerto for french horn F. Rozetti). Master work. Odessa national musical academy name A.V.Nezhdanova. Odessa[in Ukrainian]
6. Levaja T., Leontjeva O. (1974). Paul Hindemith. Moscow, Muzyka [in Russian]
7. Markova E. (1991). Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]
8. Ovsjannikova-Trel A. (2007). The national idea of the german music in creative activity composer XVIII-XX century. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
9. Poljanskajja T. (2016). Trio-sonata as genre phenomenon XVII-XVIII ct. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
10. Sokol A. (2014). Performance notes: image of the world and music style. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
11. Sonata [Bobrovskij V. (1981). Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 193-200[in Russian]

Стаття надійшла до редакції 13.11.2018 р.