

Морозова Я.В.

УДК 78.071.1

СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ IN CIS П.ХИНДЕМИТА: СОВРЕМЕННОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА

Пауль Хиндемит, выдающийся немецкий композитор, музыкант-универсал, теоретик, дирижёр и общественный деятель, раскрыл свой композиторский дар практически во всех музыкальных жанрах. И скрипичные произведения занимают в его творчестве едва ли не важнейшее место. Скрипка была первым, а затем и главным инструментом юности и молодости Хиндемита, в немалой степени именно в связи с этим скрипичные произведения (сонаты для скрипки и фортепиано, сонаты для скрипки соло, скрипичный концерт и др.) являются «особенными» в его творчестве. Пауль Хиндемит завершает свой «скрипичный» путь в 1939 г., и в последних произведениях для скрипки кристаллизуются черты его зрелого стиля.

Творчество Хиндемита рассматривается во многих теоретических исследованиях различных авторов. Так, в отечественном музыковедении стилевые особенности музыки выдающегося композитора анализируются в обширной монографии Т.Левой и О.Леонтьевой «Пауль Хиндемит» [4], в статьях И.Глебова «Элементы стиля Хиндемита» [1], Т.Левой «О стиле П.Хиндемита» [3], Ю.Холопова «Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита» [5] и в др. Особенности сонатной формы композитора затрагивает Н.Горюхина в книге «Эволюция сонатной формы [2]». Однако область, касающаяся концерта для скрипки с оркестром Хиндемита, является пока что мало изученной в украинском музыковедении. В связи с этим анализ скрипичного концерта как образца данного жанра в творчестве Хиндемита представляется **актуальным**. **Научная новизна** данной статьи заключается в исследовании произведения Хиндемита с точки зрения следования традициям жанра скрипичного концерта. **Цель** статьи - обозначить преемственность связей между скрипичным концертным стилем П.Хиндемита и скрипичным письмом прошедших эпох, выявить оригинальность скрипичного изложения концерта в контексте музыки XX в.

Скрипичный концерт написан Хиндемитом в июне-июле 1939 г. в Блюше, в Швейцарии, куда он был вынужден эмигрировать в связи с преследованиями нацистского режима. Помимо концерта, в этом году Хиндемит сочиняет сонаты для различных инструментов: для скрипки и фортепиано in C, для альты и фортепиано, для валторны и фортепиано, для трубы и фортепиано, для арфы; а также хоры, песни; издает вторую книгу «Руководства по композиции». Первое исполнение концерта состоялось 14 марта 1940 г. в Амстердаме. Исполнители – Фердинанд Хелменн (скрипка), Амстердамский Concertgebouw оркестр под управлением Уильяма Менгельберга.

Напомним, что в XX веке к жанру скрипичного концерта обращаются многие композиторы - Сергей Прокофьев (концерт №1 – 1917 г., №2 – 1939 г.), Дмитрий Шостакович (концерт №1 – 1948 г., концерт №2 – 1967 г.), Игорь Стравинский (1931 г.), Бела Барток (концерт №1 – 1908 г., концерт №2 – 1938 г.), Альбан Берг (1935 г.) и др. Композиционная идея и строение цикла становятся особо индивидуальными у каждого композитора. Так, традиционная трёхчастность жанра концерта эпохи классицизма и романтизма теперь не является законом.¹ Хиндемит же следует классическим канонам жанра в отношении количества частей и темпов. Концерт трёхчастный, с последовательностью темпов частей «быстро-медленно-быстро».

Первая часть, *Mäßig bewegte Halbe* («Умеренно взволнованно, считать половинными»), написана в сонатной форме, в размере 2/2, в тональности in Cis, и основывается на четырёх темах: теме вступления, главной, побочной, и заключительной.

Тема вступления структурно представляет собой неделимый 17-ти тактовый период. Это тема широкого дыхания, звучащая в высоком регистре, и проводится она солирующей скрипкой².

Тема певуча по характеру, однако не вокальна в прямом смысле, - она несёт в себе именно инструментальное пение. Её звучание создаёт ощущение безграничности полёта. В интонационно-

¹ Концерт №1 Шостаковича и концерт Стравинского четырёхчастны, произведение Берга имеет двухчастное строение. Концерт Прокофьева №1 трёхчастный, но темповая последовательность частей в нём противоположна традиционной модели быстро-медленно-быстро: *Andantino*, *Vivacissimo*, *Moderato*. Части концерта №1 Шостаковича имеют программные подзаголовки: *Ноктюрн*, *Скерцо*, *Пассакалья*, *Бурлеска*.

² По бескрайности, полёту тема напоминает прокофьевские.

конструктивном отношении в теме вступления можно выделить два контрастных пласта: это оркестр с глухим биением остиной ритмической основы, создающий нервную энергию отрывистого движения, и — солирующая скрипка с ясным тембром, ведущая «бесконечную» выразительную мелодию. Оркестр и солирующий инструмент находятся в противоположных высотных регистрах, что расширяет общий объём, создает ощущение всеохватности, полноты приятия мира.

Тема главной партии изложена в форме периода из двух предложений.



Оживлённая, взволнованная тема поднимается секвентно, с укорачивающимися звеньями, что придаёт ей характер учащающегося дыхания. Тема проводится в различных тональностях³, однако основная тональность Cis чётко проявляется на границах построений – в начале и в конце темы, то есть главная тема тонально замкнута. Она более действенна, беспокойна, по сравнению с темой вступления. Две темы противопоставлены темброво, тесситурно и динамически: если в теме вступления представлен тембр солирующей скрипки в высоком регистре, и *f* достигается только в последних тактах темы, то в теме главной партии звучит мощное *tutti* большого оркестра в среднем регистре.

В рамках главной партии начинается развитие, основанное на чередовании и взаимодействии тематического и фигуративного материала у скрипки и оркестра. Кроме того, внутри главной партии вновь появляется тема вступления (звучащая уже ярко утверждающе), что в целом придаёт экспозиционному разделу черты разработанности и интенсифицирует развитие.

Побочная партия звучит в тональности in D. Тема структурно представляет собой период из трёх неравных предложений, и песенна в своих интонационных истоках. Тема лирическая, ласковая, «округлая», однако есть в ней черты торжественных старинных песнопений.



Мелодию проводит солирующая скрипка в среднем регистре - в диапазоне женского голоса, что придаёт мягкость, «интимность» тембру. Тема развёртывается без жёстких ритмических рамок, приобретая черты импровизационности. Нейтральность окраски гармонии в педали оркестра создаёт ощущение некоторой архаичности. Тема развивается полифонически-имитационно. В целом в побочной партии ясно выражены лирические черты, и наряду с темой вступления она представляет лирическую сферу образов.

Заключительная партия в основе своей моторна, токкатна. В ней - угловато-задорной, с ярко выраженными метрическими акцентами, - сосредоточена стихия движения. Тема в партии проводится каноном, - такой способ изложения придаёт структурную чёткость, логичность, и возвращает к признакам старинного концерта. Заключительной партии присуще динамическое и фактурное разнообразие, этим как бы компенсируется единообразие ритма. В целом в заключительной теме ярко выражено игровое, состязательное начало.

Итак, темы вступления и главной партии дополняют друг друга, создавая двуединство контрастов. В теме вступления и побочной проявляются лирические песенные черты, в главной же выявлена действительная экспрессия. Оппозицией к первым трём темам выступает заключительная партия, связанная с моторикой.

Разработка невелика по размеру, основывается на теме вступления, и исполняется оркестром. Тема вступления продолжает решительный характер, приобретённый ею в рамках главной партии, и именно тема вступления представляет сферу главной партии в разработке. Разработка изложена контрастно полифонически, и в противосложении звучит материал, производный от заключительной темы. Таким образом, сталкиваются две темы: тема вступления и заключительная. Очертания заключительной темы становятся мягче, а тема вступления звучит чётко, чеканно. В целом драматургический конфликт первой части основывается на противопоставлении объективной заключительной темы и предшествующих ей тем, которые представляют различный грани лирики (лирики действенной и лирики - мягкого обращения).

В репризе тема главной партии звучит в исполнении скрипки, тогда как в экспозиции её излагал оркестр, и поэтому естественно, что репризный вариант звучит прозрачнее. Во втором проведении в тему проникает ритмическая пульсация из заключительной партии. В рамках главной партии проводится тема вступления в первоначальном светлом характере, дробящаяся, однако, на секвентные фразы. Тема же побочной партии в репризе взаимодействует с темой вступления, и приобретает напряжённую лиричность, пронзительность чувства.

³ Речь идёт, естественно, о хиндемитовской тональности - диатонике из 12 звуков.

Кода части построена на заключительной теме, резко вторгающейся в мир лирики побочной партии. Солирующая скрипка проводит тему с вариантными изменениями в штрихах, с усложнением ритмического рисунка и мелодии, что усиливает виртуозный характер коды. Полифонически вплетённые тема вступления и главная тема звучат торжественно. В коде объединяются, сближаясь характерами, три темы части, - они проводятся жизнеутверждающе, с ликованием.

В целом, данные анализа первой части концерта Хиндемита схематично можно изложить следующим образом:

- Часть написана в сонатной форме с короткой разработкой. Взаимодействуют четыре темы: вступления, главная, побочная, заключительная.

- Тема вступления и главная тема контрастно взаимодействуют друг друга, причём тема вступления активно участвует в разработке, представляя сферу главной партии.

- Первые три темы, с чертами лирики, противопоставляются заключительной, имеющей объективированный, моторный характер.

- Хиндемит в своем концерте следует традиции классицистского концерта в плане местонахождения оркестрового tutti: в традициях жанра tutti находится в экспозиции и в начале разработки сонатного allegro. Оркестровое же tutti у Хиндемита занимает всю разработку.

- Небольшой объем разработки возвращает нас к старинному концерту. Также от старинной формы концерта идет чёткое разграничение разделов с темами.

- Для концерта Хиндемита характерно взаимопроникновение тем: так, уже в экспозиции в разделе с заключительной темой контрапунктом проходит главная тема. Такие черты разработочности в экспозиции являются признаками сонатной формы XX века.

- Заключительная партия участвует в разработке, и становится одной из сторон конфликта.

- В объёмной коде соединяются, видоизменённые, несколько тем части. Слияние в контрапункте первой (темы вступления) и последней (заключительной) тем части создаёт своеобразную тематическую арку.

- В первой части отсутствует каденция, что характерно для старинного концерта.

Относительно **трактовки скрипки** можно отметить, что в первой части цикла Хиндемит использует различные виды инструментальной техники. В тематическом материале первых трёх тем преобладает кантилена, трактовка скрипки как вокального инструмента, идущая еще от старинной итальянской скрипичной школы. В теме вступления используется высокий регистр инструмента, что наоборот, не характерно для старинного скрипичного концерта. Начальная тема в высокой тесситуре – скорее качество скрипичной музыки XX в., хотя уже в скрипичных концертах Л. Бетховена и И.Брамса главная тема у скрипки проводится в высоком регистре. Также можно отметить, что первая тема в части в концерте Хиндемита, как и в концертах Бетховена и Брамса, является воплощением кантиленности.

Соотношение темы вступления, главной и побочной партий образуют различные грани лирической сферы, как и в концерте Брамса, где главная и побочная партии также принадлежат лирической сфере. Отличием же является то, что у Хиндемита побочная партия становится отступлением от накала предыдущего развития, а у Брамса главная и побочная партии непосредственно продолжают друг друга в общей линии эмоционального нарастания.

Хиндемит почти не использует показательных виртуозных приемов, которые часто применялись в романтических концертах – например, быстрых гаммообразных пассажей, арпеджио, флажолетов. Зато выписывает витиеватые мелодические фигурации, которые играют сложнее, чем гаммы, простые штрихи в различных сочетаниях, аккорды, двойные ноты - чередование двойных нот с одинарными, мелодии октавами и ломаными октавами. Можно сказать, что Хиндемит наследует Брамсу в редком использовании пассажей, и, наоборот, в часто встречающихся ломаных октавах. Виртуозная разработка сольной партии у Хиндемита, как и у Брамса, идет по линии фигуративного мелодического расцветивания, усиления экспрессии и полноты звучания применением двойных нот, аккордов. Для технических разделов в скрипичной партии характерна напряженная, без передышек, оживленность движения.

В целом первая часть концерта написана с использованием приёмов многих мастеров скрипичных жанров предшествующих эпох, она отличается цельностью, гармоничностью образов, уравновешенностью формы.

Вторая часть концерта написана в тональности in A, в сложной трёхчастной форме, в темпе *langsam* («медленно»), в размере $\frac{3}{4}$. Основной раздел основывается на двух темах, и имеет простую двухчастную форму. Первая тема представляет собой период из двух предложений, в каждом из которых – своё, совершенно особое, тематическое наполнение. Первое предложение звучит торжественно, в характере пассакалии, встречаются и ритмические признаки траурного марша. Всё объединяется хоральной фактурой, туттийным звучанием.



Второе предложение наполнено сольными фразами и переключками групп инструментов. Деревянные духовые инструменты придают атмосферу средневекового звучания, представляя характерную для Хиндемита звуковую «гравюру». Изначальный аккордовый монолит дробится, расслаивается на «личные» высказывания инструментов – голоса дифференцируются.

В основе второй темы лежит инструментальное «пение». Солирующая скрипка, ведущая мелодию, наполняет звучание экспрессией, непосредственностью чувства. В широком дыхании темы звучат интонации живой речи – обращения, уговаривания, увещевания.



Тема романтична по душевному состоянию, в ней живёт свобода лирического выражения, ограниченная, однако, чётким ритмом. Внутреннюю интенсивность движению придаёт ритмически более подвижный контрапункт оркестра.

В целом оркестровая (первая) и сольная (вторая) темы контрастно дополняют друг друга. Развивающий же эпизод начального раздела части построен на диалоге тематического материала в оркестре и вариационной «кружевной», как бы импровизационной, фактуры солиста. Проследившая интонационные связи тем, можно заметить их преемственность лирическим элементам первой части. Так, начальный мотив первой темы в медленной части цикла является видоизменённым началом темы вступления из первой части. Изменение происходит в сторону успокоения, объективности. Вторая же тема медленной части интонационно-образно продолжает побочную тему первой части, развивая характер лирического обращения.

Средний раздел части имеет простую двухчастную форму, каждый раздел которой представляет свою тему. Темы эти родственны по общему лирическому настроению.

Первую тему можно назвать инструментальной арией. В ней соединяются строгость хорала (в оркестре) и почти романтическая свобода импровизации сольной скрипки.



Небольшая вторая тема среднего раздела имеет ласковый, мягкий характер. Сольное высказывание скрипки звучит в теме с бесхитростным лиризмом. В целом, две темы среднего раздела разнятся характерами – в первой теме среднего раздела – свободное парение фантазии, возвышенное «пение ангелов», во второй теме – земная теплота и простота высказывания. Но объединяет обе темы среднего раздела очень личный характер высказывания.

В **репризе** общей трёхчастности первая тема становится более экспрессивной, она получает внутреннее движение. Тема излагается с изменённой инструментовкой и динамикой, благодаря чему звучит мягче и приглушённое. Возникает таинственно-спокойная атмосфера, а также однородность общего звучания, «спаянность» с солирующим струнным инструментом, вплетающим витиеватые фигурации. В целом в репризе продолжается противопоставление и взаимодействие строгого характера основной темы и фантазийности высказываний скрипки. Скрипичный материал влияет на строгость туттийного: в последнем обнаруживается полётность, устремлённость движения, в противоположность некоторой изначальной статичности. Динамической кульминацией части выступает основанный на первой теме оркестровый эпизод *Etwas lebhafter* («немного оживлённее»), в котором сталкиваются обе части темы в характере бурном и грозном, в блеске звучания медной группы оркестра. Всё *tutti* насыщено ритмическим, мелодическим и гармоническим движением.

Итак, «оркестровая» тема в репризе проводится дважды, и дважды изменённой. В первом проведении она существенно не трансформируется, и строится как диалог оркестра со скрипкой, вплетающей свою линию. Во втором проведении в репризе тема совершает поворот в характере, в динамике и в темпе (теперь звучит немного быстрее), преображаясь из строго торжественной, хоральной в мощную, экспрессивную и энергичную. Вторая тема в репризе звучит в изменённой инструментовке: мелодия поручается кларнету с

его холодновато-отстранённым тембром. Скрипка же расцвечивает тему фигурациями, одновременно увеличивая интенсивность общего неспешного движения. В целом в репризе вторая тема успокаивается и в плане движения, и тембровой экспрессивности. Завершает всю часть концерта тема из окончания среднего раздела. Она предстаёт в практически неизменном виде, создавая тот же образ мягкой ласки и нежности, и является в драматургическом плане носителем теплоты, утешения.

Итак, в репризе медленной части концерта темы преобразуются в таком духе: первая тема становится более экспрессивной, приобретает внутреннее движение, выливаясь в мощное туттийное высказывание. Вторая же тема, наоборот, звучит прозрачнее, спокойнее, приобретая характер эпилога. Упомянутая же вторая тема среднего раздела предстаёт как неизменный образ мягкости, нежности человека.

В целом, вторая часть произведения, основанная на четырёх темах, раскрывает многогранность лирических состояний. В части противопоставляются функции оркестра и солирующего инструмента: в оркестре в основном звучат устойчивые тематические образования, в партии скрипки – свободное мелодическое движение, приближающееся к импровизационности. Хиндемит представляет скрипку как инструмент, несущий сольное высказывание, скрипичная мелодия как бы парит над оркестровым материалом. В то же время в части выделены два оркестровых эпизода без участия скрипки. В целом трактовка ролей соло и оркестра продолжает барочную традицию чередования стабильных оркестровых ригурнелей и партии солиста, несущей в себе развитие. «Импровизационное» мелодическое движение в скрипичной партии, пассажные реплики, вклинивающиеся в спокойствие оркестровой ткани, дают импульс к насыщению и развитию тем.

Третья часть концерта написана в сонатной форме, в темпе *Lebhaft* («живо»), где четверть равняется 152, в тональности *in D*, в размере 2/4. Музыка этой части – искрящаяся, яркая, очень живая, театральная, – основывается на шести темах. Почти все темы экспозиции, кроме лирически-напевной побочной, стремительны, моторны. Короткая, семитактовая тема вступления создаёт атмосферу комической оперы. Главная тема представляет собой период из двух предложений, она стремительна, упруга, и может быть названа «темой-бурлеской».

The image shows a musical score for the third part of the concerto. It begins with the tempo marking 'Lebhaft (♩ etwa 152)'. The score is in 2/4 time and D major. It features a piano introduction with a forte (ff) dynamic, followed by a violin entry with a first ending bracket. The piano accompaniment is rhythmic and driving.

Короткая связующая тема сочетает в себе признаки скерцозного марша и галопа. Прозрачная оркестровка придаёт лёгкость звучанию. Связующая партия в целом продолжает характер главной.

Побочная тема (с ремаркой *Im Zeitmaß* – «в первоначальном темпе»), представляющая собой период из двух восьмитактовых предложений, выдержана в характере светлой лирики. Волнообразный мелодический рисунок создаёт ощущение широты, свободы, но одновременно теме присуща мягкость, оттенок лёгкой грусти.

The image shows a musical score for the 'Im Zeitmaß' section. It is in 2/4 time and D major. It features a piano introduction with a mezzo-piano (mp) dynamic, followed by a violin entry with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment is rhythmic and driving.

Заключительная тема также является периодом из двух восьмитактовых предложений. Тема звучит «едко», звонко, с подражанием дробни малого барабана. Развитие её можно рассматривать как накопление энергии – и прорыв.



В целом, среди пяти тем экспозиции можно выделить одну лирически-напевную – побочную. Остальные же темы стремительны, моторны. Темы экспозиции контрастны друг другу, чередуются с калейдоскопической яркостью, взаимодополняют одна другую, но не содержат драматического конфликта.

Объёмная **разработка** делится на три раздела: раздел с оркестровым *tutti*, основанным на теме вступления, раздел с новой лирической темой, и скрипичную каденцию. Итогом первого раздела разработки становится качественное преобразование темы вступления: из буфонной она становится героической, даже грозной.

Лирический эпизод разработки имеет ремарку *Ein wenig langsamer* (немного медленнее), и основывается на новой теме, проводящейся трижды.



Характер же темы – экспрессивная лирическая исповедь. Тема проходит путь изменения от монологичной характеристики до всеобщей суровой мощи туттийного звучания. В каденции разрабатываются темы финала.

В **репризе** большее, по сравнению с экспозицией, значение, приобретает лирическая сфера. Контрастом противостоят образные сферы скерцозной игры (главная партия) и лирики (побочная партия).

В **коде** финала соединяются в вихревом движении различные темы части. Смысловая роль коды заключается в объединении, обобщении тем финала. Композитор трактует её традиционно – мыслит как раздел быстрый, виртуозный, устремлённый к завершающему концерт аккорду. Заметен контраст в характерах изложения репризы и коды: реприза прозрачна, в ней преобладает лирика, часты соло различных инструментов, кода же – напориста, мощно звучит *tutti*, и главное в ней – движение.

В целом, особенности **финала** концерта можно схематично изложить следующим образом:

- Сонатная форма;
- Многотемность (шесть тем);
- Два круга тем-образов: активные, подвижные, радостные – и лирические (побочная тема и тема из разработки);
- Финалу придается более весомое значение, нежели в классическом концерте: в нем большое место занимает разработка, преобразование тем, а также каденция, которая имеет место только в третьей части.
- В каденции разрабатываются только темы финала;
- Объективный, «массовый» характер, традиционный для финала классического и романтического концерта;
- Наличие большого оркестрового *tutti* – в разработке, как и в первой части концерта.
- Лирическая тема в разработке занимает центральное положение в финале;
- Типичная для финала виртуозная кода.

О характере скрипичного изложения можно сказать, что для создания разнохарактерных ярких образов применяются разнообразные технические средства. Так, в штриховых решениях главной и заключительной тем композитор использует сочетание легато и летучего стакато, создавая эффект лёгкости, полётности, а в суммирующих разделах (завершение экспозиции, коды) используются безостановочные фигурации штрихом *sottile* в широком диапазоне (имеющие происхождение в общих формах движения старинного концерта). В мелодическом плане такие технические эпизоды сложны – это не гаммообразное, не арпеджированное, а скорее, плавное зигзагообразное движение.

Подытожим **традиции жанра скрипичного концерта** в произведении Хиндемита. Как и большинство композиторов, перу которых принадлежат выдающиеся скрипичные концерты, Хиндемит пишет свой концерт в зрелом возрасте, в 44 года, в период сложившегося стиля, отточенного мастерства.⁴ Во многом композитор наследует скрипичным концертам Л. Бетховена и И. Брамса в стремлении к гармоничности

⁴ Так, И. Брамс написал скрипичный в 45 лет, Л. Бетховен – в 36, Ф. Мендельсон – в 35, К. Сен-Санс (концерт си-минор) – в 45, П.И. Чайковский и Я. Сибелиус – в 38.

мироощущения, лирической наполненности образов и активности их развития. Однако для концерта Хиндемита более характерно столкновение не драматического и лирического начал, а гармоничное соотношение лирического и игрового начал. Так, например, развивающий раздел главной партии первой части наполнен игровыми переключками скрипки и оркестра, которые приходят на смену течению лирической темы, и подобным же образом заключительная тема переключает характер музыки после побочной партии. Игра, соревнование солиста и оркестра, берущие истоки от *concerto grosso*, претворяются композитором XX в. более явно, нежели композиторами в.п. XVIII в. и XIX в. (заметим, что, например, в концерте Брамса диалогичность во взаимодействии солиста и оркестра ярче всего проявляется в финале цикла, тогда как у Хиндемита данное качество наблюдается во всех частях). Отсюда идет и роль оркестра как равноправного участника состязания.

Произведение Хиндемита имеет традиционную трёхчастную структуру и темповые соотношения частей, которые присущи инструментальным концертам, начиная от итальянских скрипичных композиторов XVII-XVIII вв., заканчивая композиторами-романтиками⁵.

Не возвращается Хиндемит к принципу двойной экспозиции, который складывался у Вивальди, и который использовали композиторы-классики, а также И. Брамс в своих концертах. Показ Хиндемитом темы у скрипки в самом начале произведения соответствует скорее романтическому концерту (Ф. Мендельсон, К. Сен-Санс, Я. Сибелиус). Однако для классического концерта характерно было и оркестровое *tutti* в разработке, и можно сказать, что Хиндемит подхватывает эту традицию. Более того, в данном оркестровом эпизоде и заключается вся разработка, небольшая по объёму.

Важную роль в композиторском мышлении Хиндемита играет полифоничность изложения, которая проявляется в имитационности, каноничности в проведении темы, а также в одновременном звучании двух различных тем (контрастной полифонии). Полифоничность музыкального мышления в скрипичных концертах свойственна, как известно, Баху и Брамсу. В концертах Баха это контрастная и имитационная полифония. В концерте Брамса чаще применяется контрастная полифония, например, в первой части в оркестровом *tutti* в разработке, кроме того, у него встречается скрытая полифония, звучащая внутри партии скрипки, например, в мелодических ходах в побочной партии.

Во многом от концертов Вивальди, где мы встречаем в основном тональное, а не мотивно-тематическое, развитие материала, идет то, что Хиндемит большое внимание уделяет тональному развитию (например, секвенционность в главной партии первой части, тональное развитие внутри заключительной партии первой части). Оркестровые реплики в финале концерта Хиндемита напоминают также об оркестровых ригурнелях старинных концертов (можно заметить, что в финалах у Вивальди эпизоды *tutti* чаще чередуются с оркестровыми эпизодами, и у Хиндемита чаще перемежаются короткие реплики оркестра и сольного инструмента).

Импровизационность изложения скрипичной партии второй части концерта Хиндемита напоминает об истоках её в импровизационности медленных частей ещё у Вивальди, это качество мы слышим также во второй части концерта Брамса, где он использует в сольной партии пассажи, более и менее быстрые, создающие впечатление свободы творения. Можно провести также аналогию между функциями оркестра во второй части концерта Хиндемита и Бетховена, где тема, звучащая в оркестре, имеет объективированный, устойчивый характер, изложена в строгой хоральной фактуре, и является опорой для свободных по духу распевных фигураций в партии скрипки.

Каденция концерта Хиндемита написана композитором, что встречалось достаточно редко в музыке XVIII в. (когда каденция не записывалась композитором, и импровизировалась солистом) и XIX в. (к своим концертам писали каденции Мендельсон, Сибелиус, а большинство композиторов доверяло написание выдающимся скрипачам), и больше присуще музыке XX столетия. Нетрадиционно и место каденции – в финале, а не в первой части, что придает большую значимость третьей части концерта.

Что касается скрипичной техники, Хиндемит почти не использует показательных виртуозных приёмов, которые часто применялись в романтических концертах – например, быстрых гаммообразных пассажей, арпеджио, флажолетов. Зато выписывает витиеватые мелодические фигурации, простые штрихи в различных сочетаниях, аккорды, двойные ноты - чередование двойных нот с одинарными, мелодия октавами, ломаные октавы. Можно сказать, что Хиндемит наследует Бетховену и Брамсу в редком использовании пассажей, и, наоборот, в часто встречающихся ломаных октавах.

Виртуозная разработка сольной партии у Хиндемита, как и у Брамса, идет по линии фигурационного мелодического расцвечивания, усиления экспрессии и полноты звучания применением двойных нот, аккордов. Для технических разделов в скрипичной партии характерна напряжённая оживленность движения, без передышек (что также возвращает к памяти характерный признак *concerti grossi* – чередование тематических оркестровых эпизодов и общих форм движения в сольных партиях). В каденции композитор использует много аккордовой техники, вероятно, наследуя фактурному изложению сольных сонат и партит И.С. Баха.

В коде финала скрипичная партия изложена как непрерывный поток звуков в духе *Perpetuum mobile*, что идет от общих форм движения старинного концерта, но характерно и для инструментального изложения код, например, в концерте Чайковского и др.

⁵ Несколько другие характеристики формы – у В. Моцарта, у которого встречается медленное вступление к первой части в концерте № 5, а также в финалах концертов в форме рондо чередуются разнотемповые эпизоды. Среди представителей XIX века А. Глазунов написал одночастный скрипичный концерт, но это скорее исключение.

Итак, Пауль Хиндемит соединяет в своем скрипичном концерте романтическую экспрессию, лирическое истолкование инструмента, присущее всем историческим эпохам, музыкальный язык и виртуозность XX века, и черты *concerto grosso*, проявляющиеся в духе «игры», соревнования инструментов, в чертах формы. Осознание преемственности традициям мастеров прошлого в современном искусстве Хиндемита поможет в педагогической практике выявить связь музыкально-эстетических установок, построения формы произведений, исполнительских приемов между произведениями композиторов-классиков и произведениями XX века.

Источники и литература:

1. Глебов И. Элементы стиля Хиндемита / И. Глебов // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 198-209.
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – 310 с.
3. Левая Т. О стиле П. Хиндемита / Т. Левая // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 262-299.
4. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М., 1974. – 448 с.
5. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1962. – Вып. 1. – С. 303-333.
6. Luttman S. Paul Hindemith / S. Luttman. – N. Y.; London : Routledge, 2005. – 429 p.
7. Selected letters of Paul Hindemith / Edited and translated by Geoffrey Skelton. – Yale University Press, 1995. – 255 p.

Пашковская Л.Л.

УДК 7.075+792.07

РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В КРЫМУ

Написание данной статьи вызвано необходимостью поделиться практическими рекомендациями, приобретенными в ходе работы в качестве главного специалиста по театрам Министерства культуры АРК. Хочется основной акцент сделать именно на практической зоне применения данных навыков. В связи с этим характер данной работы в векторе преподавания социокультурного менеджмента для студентов философского факультета ТНУ им. В.И. Вернадского представляется наиболее ясным и понятным в дальнейшем его применении, в виду того, что в ближайшем будущем студентам придется столкнуться с решением целого ряда вопросов и задач.

Совершенно осознано делаем акцент на развитии профессионального искусства в Крыму, в частности театрального искусства.

Им предстоит научиться:

- Анализировать работу театров (или других социокультурных учреждений), вносить рекомендации по совершенствованию их деятельности;
- Координировать план гастрольной деятельности филармонии, театров Крыма, гастролирующих коллективов;
- Организовывать работу секций критиков по рецензированию спектаклей подведомственных театров, принимать участие в художественных Советах, творческих собраниях, зрительских конференциях, репетиционных процессах театров;
- Координировать деятельность творческих союзов Крыма;
- Поддерживать деловые связи с ГТРК «Крым», редакциями газет по пропаганде театрального искусства и концертной деятельности;
- Принимать непосредственное участие в организации и проведении международных, всеукраинских фестивалей и правительственных концертов, республиканских смотров;
- Оказывать профессиональную помощь театрам-студиям, осуществлять контроль за их развитием;
- Организовывать проведение смотров-конкурсов, совещаний и семинаров театральных работников;
- Принимать участие в подготовке и расстановке творческих кадров в театрах;
- Оказывать консультационную помощь республиканскому научно-методическому центру, самодеятельным театральным коллективам по вопросам театрального дела;
- Свою деятельность направлять на совершенствование методов управления творческими и концертными коллективами;
- Организовывать программы обслуживания населения отделенных городов и поселков;
- Организовывать участие одаренных студентов училищ искусств и культуры, учащихся школ эстетического воспитания в Международных конкурсах, фестивалях, выставках;
- Организовывать участие отдельных исполнительских коллективов во Всеукраинских и Международных праздниках, конкурсах, фестивалях;
- Организовывать участие преподавателей училищ искусств и культуры, членов творческих союзов, соответствующих специалистов в жюри Республиканских и Международных конкурсах творчества детей;
- Организовывать культурную программу летнего курортно-туристического сезона (театрализованное открытие и закрытие курортного сезона), Международного фестиваля уличных театров, Международного детского фестиваля «Земля. Театр. Дети», Фестиваля искусств «Бархатные сезоны в