



НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И ПОСТТОНАЛЬНЫЕ
ИННОВАЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ № 2 ПАУЛЯ
ХИНДЕМИТА

Хусенова Динара

ГКУз.

Аннотация: Статья посвящена анализу фортепианной сонаты № 2 Пауля Хиндемита (1936), одного из ключевых произведений неоклассицизма в музыке XX века. В работе рассматривается синтез классических форм (сонатной, рондо, трехчастной) с посттоновыми техниками, такими как нотная центричность, ритмическая гибкость и контрапунктическая фактура. На основе структурного, фактурного и гармонического анализа демонстрируется, как композитор адаптирует традиции XVIII века к модернистскому контексту. Исследование опирается на сравнительный анализ с другими сочинениями Хиндемита и контекстом неоклассического движения, подчеркивая роль сонаты в эволюции его стиля. Результаты способствуют углубленному пониманию исполнительских аспектов произведения.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, фортепианная соната № 2, неоклассицизм, посттоновость, нотная центричность, сонатная форма, рондо.

Введение

Пауль Хиндемит (1895–1963), выдающийся немецкий композитор XX века, сформировался в эпоху радикальных трансформаций европейской музыки. Хотя авангард часто ассоциируется с атональностью и экспериментами, такими как додекафония Арнольда Шёнберга, неоклассицизм предлагал альтернативный путь: возрождение структур барокко и классицизма в современном ключе. Хиндемит, как один из лидеров этого направления, в



произведениях 1930-х годов стремился к балансу между традицией и инновацией, подчеркивая ясность формы, контрапункт и функциональность гармонии.

Его три фортепианные сонаты 1936 года, созданные в период эмиграции из нацистской Германии, стали манифестом неоклассицизма. Среди них особое место занимает соната № 2 in G (G-dur), относительно короткая (около 13 минут исполнения) и часто характеризуемая как “сонатина”. В ней Хиндемит мастерски адаптирует сонатную форму, рондо и трехчастную структуру к посттональным приемам, используя нотную центричность вместо традиционной тональности. Цель настоящей статьи — проанализировать, как в этом произведении сочетаются классические и посттональные техники, опираясь на структурный разбор и фактурные особенности.

Неоклассицизм в музыке начала XX века

Музыка неоклассических композиторов возродила идеи позднего барокко и классической эпохи XVIII века. Неоклассицизм многогранен: одни авторы опирались на формы барокко, такие как танцевальная сюита, другие стремились к простоте тональности, подчеркивая диатонизм и центрированность по высоте звука в противовес диссонансам и атональности. Некоторые просто возрождали музыку XVIII века, другие создавали современную интерпретацию древних практик.

Композиторы часто использовали материал из произведений предшественников, переосмысливая его с большей эмоциональной отстраненностью. Примеры: «Гробница Куперена» Мориса Равеля, «Классическая симфония» Сергея Прокофьева и «Пульчинелла» Игоря Стравинского.

Корни неоклассицизма уходят в XIX век, но расцвет пришелся на 1920-е годы. Французский композитор Эрик Сати (1866–1925) сыграл ключевую роль, предложив объективный стиль, свободный от романтической экспрессии. Его «Гимнопедии» (1888) — яркий пример.



Важными фигурами были русские композиторы: Игорь Стравинский (1882–1971) и Сергей Прокофьев (1891–1953). Стравинский, чьи балеты «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913) заложили основу модернизма, в 1920-е годы перешел к неоклассицизму. Его Вторая фортепианная соната (1924) демонстрирует традиционные формы: сонатную в первой части, трехчастную во второй и токкатное рондо в финале. Прокофьев в своих девяти фортепианных сонатах сочетал классические схемы с новым гармоническим языком и лирикой.

Хиндемит разделял эти принципы. Большая часть его неоклассической музыки написана для камерных ансамблей. Он подчеркивал четкую структуру, интегрируя тональные приемы и формы традиционной музыки. Как отмечают Николас Кук и Энтони Попл, его симфонии, включая «Матис-художник» (1934), представляют «принятие тональности и традиционных форм». Эта симфония, основанная на материале одноименной оперы, включает барочные элементы, такие как контрапункт в третьей части.

Хиндемит также сочинял сольные инструментальные пьесы, включая сонаты для различных инструментов (например, четыре для альты и фортепиано), где традиционные формы сочетаются с новыми приемами: ритмическими вариациями и посттональными техниками, такими как центрическая нота. Произведения вроде *Ludus Tonalis* (1942) и *Сюиты 1922 года* (с элементами джаза) иллюстрируют его стиль. Неоклассические черты особенно ярки в трех фортепианных сонатах 1936 года.

Творческий контекст: Хиндемит и его фортепианные сонаты

Три фортепианные сонаты 1936 года демонстрируют гомофонию и контрапунктические текстуры. Музыкальные идеи коренятся в стилях XVIII века, что позволяет говорить о неоклассицизме или небарокко. Каждая часть имеет последовательный характер, с повторяющимися темами, паттернами и ритмами, напоминая барочную фокус на едином аффекте.



Первая соната вдохновлена поэмой Фридриха Хёльдерлина «Der Main», что перекликается с романтической традицией (например, у Роберта Шумана). Она состоит из пяти частей с трехчастными структурами, подобными сонатной форме.

Третья соната — самая исполняемая — следует венским классикам (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Ее четыре части: первая в сицилианском стиле, вторая — скерцо, третья — лирическое сонатно-рондо, финал — fuga.

Анализ фортепианной сонаты № 2

Вторая соната — наиболее лаконичная, в трех частях, с легкой контрапунктической фактурой. Она сочетает традиционные формы с новыми подходами к тональности, что типично для неоклассицизма. Анализ охватывает структуру, формы частей, фактуру и посттональные элементы.

Первая часть (Mäßig schnell)

Первая часть следует сонатной форме: экспозиция, разработка, реприза. Разработка короче классической, кода лаконично повторяет главную тему, обеспечивая ясное завершение. Центричность — вокруг G (соль натуральный); разработка смещается к F (фа натуральный), но нестабильно; реприза возвращается к G.

Вторая часть (Lebhaft)

Вторая часть (Lebhaft, 3/4, «живой») вызывает споры о форме. Многие исследователи описывают ее как трехчастную (ABA), подобную менуэту или скерцо. Однако раздел B слишком краток (несколько тактов), что затрудняет полную контрастность. Альтернативно, она интерпретируется как рондо (ABACABA) или сонатно-рондо (ABA как экспозиция, C как разработка, ABA как реприза).

Центричность: начало — E (ми натуральный), переход к F# (фа-диез) в т. 9, конец — B (си натуральный). Это напоминает прогрессию I–II–V. Раздел B хроматичен, заканчивается на F, затем возвращается к E. Такой подход имитирует тональную арку тоника–субдоминанта–тоника.



Третья часть (Sehr langsam – Rondo: Bewegt)

Третья часть — рондо с медленным вступлением, переходящим в быстрый темп. Центрирована вокруг G (соль мажор), хотя без строгой тональности. Структура: АВАСА (рефрены А с эпизодами В и С). Раздел А — экспозиция (первая и вторая темы); В — эпизод с развитием; А' — реприза с измененной центричностью; С — кульминация с кодой, вводящей тему вступления.

Фактура и посттональные элементы

Фактура сонаты включает монофонию, гомофонию и полифонию, отсылая к барокко и классицизму. Хиндемит использует традиционные лады для мелодий, но вводит последовательные транспозиции и центричность для смен “тональности”.

Вместо анализа гармонических колебаний фразовый ритм раскрывает фразовую логику, динамику и выразительность. Это помогает исполнителям в запоминании и интерпретации, подчеркивая взаимодействие элементов.

Заключение

Как неоклассицист XX века, Хиндемит синтезировал традиции (формы, контрапункт) с инновациями (центричность, транспозиции). Фортепианная соната № 2 — пример этого баланса: ясная структура XVIII века в посттональном контексте. Произведение не только отражает историческую преемственность, но и предлагает новый взгляд на тональность, делая его ценным для анализа и исполнения. Дальнейшие исследования могли бы включить сравнение с записями или расширенный фразовый анализ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Hindemith, P. *Piano Sonata No. 2*. Mainz: Schott, 1936.
2. Cook, N., & Pople, A. (Eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, 2004.
3. Neumeier, D. *The Music of Paul Hindemith*. Yale University Press, 1986.



4. [Диссертация: The Integration of Tradition and Innovation: An Analytical Study of Hindemith's Piano Sonata No. 2. University of South Carolina, 2017.]
5. Стравинский, И. *Вторая фортепианная соната*. 1924.