

**Министерство по делам культуры и спорта
Государственная Консерватория Узбекистана**

**Кафедра теории музыки
По предмету «Полифония»**

РЕФЕРАТ

**На тему : « Фортепианный цикл « Ludus tonalis» П.
Хиндемита » .**

**Выполнила: студентка 4 курса
музыковедческого отделения
Бойсинова М.**

Ташкент 2010

Пауль Хиндемит (1895 -1963) - один из крупнейших представителей немецкой музыки 20 века, композитор, теоретик, исполнитель, педагог и музыкально-общественный деятель.

Среди сочинений Хиндемита особое место занимает фортепианный цикл "Ludus tonalis" (1942г), написанный в честь 200-летия со дня завершения Бахом второго тома "Хорошо темперированного клавира". Автор дал ему подзаголовок "Тональные, контрапунктические и пианистические упражнения", подчеркнув тем самым инструктивный характер этого сочинения.

Изданный в 1944 году "Ludus tonalis" дополнил список произведений подобного рода. Мировая литература знает всего лишь три полифонических цикла, в которых нашла блестящее воплощение многообразная техника полифонического письма. Кроме упомянутых двух сборников, имеются в виду "24 прелюдии и фуги" Д. Шостаковича. Конечно "Ludus tonalis" уступает "Хорошо темперированному клавиру" и по художественной ценности, и по историческому значению, однако аналогия между ними не случайна. Оба эти произведения представляют собой многочастный полифонический цикл, представляющий своеобразное сплавление полифонического и гомофонно-гармонического принципов музыкального мышления.

Костяк цикла составляют двенадцать трехголосных фуг. Полифоническому складу фуг контрастируют гомофонно-гармонический склад одиннадцати интерлюдий. Цикл открывается прелюдией и завершается постлюдией.

Отказываясь от норм мажоро-минорной системы, Хиндемит создает теорию звуковых взаимоотношений. Исходя из акустических возможностей звукоряда, он находит новый сплав составляющих его двенадцати звуков.

Хиндемитовское 12-ти тоновое семейство мирно уживается вокруг одного тонального центра, несмотря на нарушение ладотональных связей. Здесь каждая тональность именуется уже не мажором или минором, а тональностью "до", "соль", "фа" и т. д.

Основываясь на последовании звуков обертонового ряда, Хиндемит предлагает систему расположения двенадцати хроматических тонов.

Соподчиняя акустически родственных звуков в едином ряду вокруг тонального центра Хиндемит добивается с помощью натуральных большой и малой терции и чистой квинты. Эти интервалы, исходя из обертоновой шкалы, оказываются наиболее близкими к исходному родоначальному тону.

Отгалкиваясь от простейшей формы взаимосвязей и соподчинения звуков, выраженных в выведенном им ряду Хиндемит по-новому подходит к решению проблемы интервалики и аккордовой структуры. Не отказываясь от терцовости, Хиндемит, однако, не считает терцовость основным и единственным правилом построения аккордов, допуская возможность образования их из любых интервальных сочетаний.

Различие между аккордами определяется не только их интервальной структурой, но и ролью основного тона, который в одних случаях, совпадая с басом, придает аккорду устойчивое положение, а в других случаях, помещаясь в верхних голосах, выводит аккорд из его устойчивого состояния и позволяет говорить о его обращении.

Таким образом, основной тон тональности может стать родоначальником множества аккордовых конструкций, которые можно приравнивать по значению к тоническому трезвучию мажоро-минорной системы.

Цементирующим элементом, объединяющим 12 фуг воедино, является 12-тональный ряд, имеющий структуру 12-тоновой гаммы. Этим и обуславливается количество фуг.

Одиннадцать тональностей в порядке последовательно ослабляющего родства сгруппированы вокруг одного основного центра С, в котором написана первая fuga, также С является тональностью всего циклического построения "Ludus tonalis". Эта fuga тройная, значительно простая по конструкции и роднится со многими fugaми классических построений. В частности она близка тройной fugaе *fis moll* Баха из второго тома "хорошо темперированного клавира" и еще больше fugaе *cis moll* из первого тома.

Вторая fuga осуществляет собой следующую наиболее близкую тональность к С, тональность G, она необычна и единственная в сборнике стреттная fuga. Впрочем, назвать ее "стреттной" можно лишь условно, так как в пятитактном построении тема сохраняется только при втором и

отчасти четвертом проведений. В дальнейшем проводятся только первые два такта темы. Необычен размер – 5/8, необычна скорость – Allegro – 200

Третья – также близкую тональность F – ракоходная ; стретта (канон) в обращении тема во всех четырех формах (в прямом виде, обращении, ракоходе и ракоходном обращении).

Четвертая – двойная(с отдельными экспозициями тем)4 обратимый контрапункт, зеркальная дублировка, стретты пятая, шестая и седьмая фуги осуществляют тональности терцового родства к исходной C (т.е. E – Es – A – As). Седьмая фуга завершает собой первую волну близких тональных образований и композитор замыкает эту волну, совершив в конце седьмой фуги модуляцию из As в исходную тональность C.

Дальнейшее чередование фуг иллюстрируют закономерное последование родственных тональностей на основе терцово-квинтовых связей с предшествующими. (Девятая фуга in B – тема во всех четырех линейных формах и в увеличении : ракоходный контрапункт, ракоходная стретта (канон), пропорциональный канон, репризные проведения воспроизводят экспозицию, десятая – in Des- двухчастная, где вторая часть – инверсия первой, одиннадцатая – in H – двухголосный канон с свободным голосом).

Двенадцатая фуга in Fis представляет собой наивысшее удаление от родоначальной тональности. Она и завершает ряд фуг.

Экспозиции фуг содержит традиционное вступление голосов в виде вопросов и ответов, но интервал вступления спутника определяется свойствами хиндемитовского “ рабочего материала”.

Нормативные экспозиции фуг in B, in F, in Des, как и в экспозиции тем тройной фуги in C, перекликаются со многими нормативными экспозициями фуг Баха и Шостаковича. Встречаются экспозиции с чрезмерным проведением темы фуга in Fis. Имеется пример зеркальной контрэкспозиции фуга in A , который также находит свою аналогию в баховском творчестве.

Протяженность хиндемитовских разработок различна: иногда разработка приобретает вид развернутого раздела со сложными комбинациями, иногда очень проста и коротка. Начало разработки определяется появлением тональности, менее родственной основной.

В процессе контрапунктического развития тем большое значение приобретают стреттные проведения, сочетания темы, взятой в прямом движении с темой, идущей в обращении фуги in B, in A.

Репризы всех фуг, кроме VII, в которой производится модуляция, знаменуют возвращение к родоначальному тональному центру.

Таким образом, композитор как бы в крупном плане демонстрирует звучание своего 12-тонового ряда, каждый тон которого в данном случае не просто один из звуков этого ряда, а основной тон тональности. Но и в каждой из 12 тональностей получает свое развитие, свою "игру" семейство двенадцати звуков. С одной стороны, каждая fuga – это один продленный звук хиндемитовского ряда, устремляющийся к следующему; это какая-то одна краска, которую в расширенном временном развитии дополняют 11 других. Но и внутри каждой фуги на малой дистанции происходит то же временное развитие 12 микроразвук, отзвуков и отсветов этой большой игры.

Прелюдия и постлюдия, обрамляющие собой цикл, осуществляют также круговое движение, развитие звукового ряда. Прелюдия начинается в C и, пройдя через последующую 11-кратную эволюцию основного звука завершается в Fis, подготавливая второй, уже разомкнутый круг развития, но не звуков, а тональностей от C к Fis, который будет осуществлен в фугах.

Постлюдия цикла представляет собой точное изложение прелюдии не только в возвратном движении, но и в обращении, приводящее действие к исходному C.

Немаловажную роль в круговом развитии цикла играют и 11 интерлюдий, помещенных между фугами. Все интерлюдии гомофонического склада. Они контрастируют с соседними фугами.

Наряду с принципами теории основного тона и законов тональных связей, в "Ludus tonalis" нашли практическое осуществление и ряд закономерностей формообразования. Это принципы мелодического и тематического развития. Тематизм "игры тональностей" отражает теоретически обоснованный Хиндемитом основной закон построения мелодии: ровное, убедительное мелодическое развитие достигается только тогда, когда главные опорные точки мелодии продвигаются по секундам.

Движение по звукам 12-ти ступенного ряда и секундовая звуковысотная основа мелодии, сочетаясь с логическим последованием гармонии, составляет организующий костяк тематического развития, который обрастает многочисленными звуковыми наслоениями.

Здесь нельзя не отметить значительную роль в формообразовании цикла развитой метрической организации звуков. В эту же игру втянуты многообразные метрические элементы, по-разному организующие пульсацию звуковых и тональных сопоставлений.

Композитор не пытается разрушить давно установившиеся классические контуры фуги и не обращается к широко бытующим в современности свободно развивающимся структурам или импровизациям. Строгость и рациональность системы композитора – новатора гармонично сочетается со строгостью композиционного мышления баховских полифонических форм, выполненных в новых звуковых красках палитры 20 века.

Цикл «Ludus tonalis» это лишь один из примеров формообразующего действия полифонии, находящего в творчестве Хиндемита самое различное преломление.

На пути возрождения и переосмысления полифонических форм высокохудожественный цикл Хиндемита «Ludus tonalis» следует отнести к числу лучших достижений современного музыкального искусства.