

Р. Т. ХУСАИНОВ

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 78.03:786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.075-082

## О СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

Неоклассицизм, необарокко, конструктивизм, а также романтизм, как известно, относятся к числу основных стилевых течений художественной культуры 1900–1930-х годов, получивших широкое развитие на протяжении XX столетия. Данные тенденции исследуются в многочисленных трудах отечественных и зарубежных музыковедов (Т. Левая, О. Леонтьева, Е. Бобринская, И. Воробьёв, В. Варунц и др.).

С этих позиций примечательно творчество Пауля Хиндемита, где, начиная уже с первых опусов, выявляются определённые стилевые приоритеты и обнаруживаются разнообразные пути стилевых взаимодействий. Причём, едва ли не наиболее наглядно это заметно в жанре инструментальной сонаты, одном из магистральных (наряду с концертом) в творчестве композиторов обозначенного периода (А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Прокофьев, А. Мосолов, Н. Рославец, Ф. Пуленк, Б. Барток, Д. Мийо, К. Шимановский и др.). Причина такого сонатного «взрыва» коренится в онтологических особенностях жанра – интегративного, универсального, открытого воплощению многообразных типов содержания (см.: [9]). Данный жанр становится одним из сквозных и в творчестве Хиндемита, автора свыше 30 сонат для разных инструментов.

Безграничные выразительные возможности создаёт для композитора и сонатная форма как основа сонатно-симфонического цикла классического типа. Фортепианные сонаты Хиндемита – впрочем, как и другие его произведения, – с одной стороны, отра-

жают новые тенденции в области языка, поэтики, а с другой – обнаруживают стилевые связи с традициями (в отличие от представителей более радикальных направлений в музыке той эпохи, например, композиторов Нововенской школы, Э. Сати, Э. Вареза и др.).

К моменту появления первых фортепианных сонат (1936) Хиндемит был автором ряда аналогичных опусов для струнных (альт, виолончель, скрипка, виола д'амур). И только одна Каноническая сонатина была сочинена им для двух флейт (к 1936 году всего создано 12 сонат). В названных сочинениях отразилось последовательное становление таких свойств самобытного стиля композитора, как усиление линейного начала, применение разнообразной полифонической техники, форм, приёмов полифонического варьирования, а также свободной импровизации. Кроме того, в первых трёх фортепианных сонатах получают продолжение тенденции неоклассицизма, необарокко, конструктивизма, проявившиеся в сочинениях Хиндемита разных жанров 1920-х – начала 1930-х годов (вокальный цикл на стихи Р. М. Рильке «Житие Марии», оперы «Туда и обратно», «Новости дня» и др.) [3, с. 277]. Так, Соната *in A* представляет в своём роде синтез обозначенных тенденций со знаками романтизма. Соната *in G* демонстрирует преобладание неоклассицизма мопарто-гайдновского «наклонения», в то время как в Сонате *in B* соединяются принципы конструктивизма и необарокко. Отмеченные тенденции прослеживаются на уровне идеи, содержания, драматургии, формы произведений.

О связи с *классической традицией* во всех сонатах данного опуса, прежде всего, свидетельствует сохранение функций частей, сложившихся в классической модели и сформулированных М. Г. Арановским [1]. При этом следует отметить, что первым, в своём роде, манифестом неоклассицизма стало открытое письмо Ф. Бузони к П. Беккеру под заглавием «Новый классицизм» (см.: [5]). Под «новым классицизмом» Бузони понимал развитие, отбор и использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твёрдую и изящную форму. Основными чертами нового искусства он считал единство стиля, высокое развитие полифонии и дух ясной объективности. В пятичастной Сонате *in A* Хиндемита функция *homo agens* (человек действующий) раскрывается в I и IV частях цикла, *homo meditans* (человек размышляющий) – во II части, *homo ludens* (человек играющий) – в III части и *homo communius* (человек общественный) – в финале.

Функции частей внешне классической трёхчастной структуры (со скерцо-вальсом в средней части) сохраняются и в Сонате *in G*. Однако контрастно-составной характер финала, открывающегося развёрнутым медленным разделом, за которым следует собственно финальное рондо-соната, позволяет говорить о четырёхчастности с медленной частью на третьем месте (на это обращает внимание Л. Гаккель [7, с. 243]). Аналогичное функциональное соотношение частей обнаруживается и в четырёхчастной Сонате *in B*. Кроме того, обращение в медленных частях к жанру траурного марша, устремлённость драматургического развития на уровне всего произведения к героическому финалу вызывают аналогии с опусами Бетховена.

Композитор также сохраняет основные закономерности структурного канона классического сонатно-симфонического цикла, в целом соответствующие обозначенным функциям частей, ассимилируя их с принципами музыкального мышления, темо- и

формообразования, типичными для рассматриваемой эпохи. Прежде всего, имеется в виду обращение в первых частях данных сочинений к сонатной форме (сонатное *moderato*), в медленных частях (сонаты *in A* и *in B*) и скерцо (сонаты *in G* и *in B*) – к сложной трёхчастной с трио, в финалах – к рондо или рондо-сонате (сонаты *in A* и *in G* соответственно).

Связи с классицизмом обнаруживаются также в ясности, структурной расчленённости композиции, применении характерных для классиков типов форм в строении тем. Такова структура периода в главной, побочной партиях I и IV частей Сонаты *in A* и первых частей сонат *in G* и *in B*, простые двухчастные и трёхчастные формы в темах скерцо всех сонат, простая трёхчастная репризная – в основной теме марша сонат *in A* и *in B* и т. д.

Наиболее наглядно неоклассицистские тенденции раскрываются в Сонате *in G* (пример № 1). Об этом говорит ряд признаков (наряду с отмеченными ранее): сравнительно небольшой масштаб, простота и ясность содержания, доминирующая функция гомофонно-гармонической фактуры. Эти стилистические признаки приближают данный опус к жанру сонатины моцарто-гайдновского типа, вызывая параллели как с «лёгкими» сонатами XVIII века, так и сонатинами 1900-х годов (Сонатина Равеля, первая часть Классической симфонии Прокофьева и др.), представляющими характерные образцы отражения неоклассицистской эстетики.

#### Пример № 1

П. Хиндемит.

Соната для фортепиано *in G*, ч. 1

[Maßig schnell]



В то же время композитор идёт по пути обновления канона, что проявляется на драматургическом, композиционном, лексиче-

ском уровнях художественного текста. Об этом, в частности, свидетельствует тенденция к замедлению темпа в первых частях. В целом типичная для многих образцов сонатно-симфонического цикла XIX века (Ф. Шуберт, Г. Малер, А. Брукнер), данная тенденция становится закономерностью музыки минувшего столетия (Д. Шостакович, Н. Мясковский, позднее – А. Шнитке, Э. Денисов и др.). Она же получает продолжение в более поздних сонатах Хиндемита: для валторны и фортепиано, для арфы и др. В совокупности с медленными частями циклов это свидетельствует о тенденции постепенного вытеснения «человека действующего» «человеком размышляющим», усиления роли монологического начала, о чём столь убедительно пишет М. Арановский в статье «Симфония и время» [1]. Нарушение классического канона обнаруживается также в особенностях претворения типовых форм, значительном усилении роли полифонии, что связано с проявлением иных – необарочных, конструктивистских стилевых тенденций, характерных для музыки Хиндемита и его современников.

Как известно, *необарокко*, стилевое направление, сложившееся в начале XX века, стало одним из магистральных в художественной культуре эпохи. В трудах М. Лобановой, В. Варунца, М. Михайлова, Г. Григорьевой и других исследователей необарокко рассматривается преимущественно как одна из разновидностей неоклассицизма XX столетия. При этом музыковеды отмечают различия между неоклассицизмом и необарокко, учитывая стилевые ориентиры, соответствующие каждому направлению: на традиции Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, А. Вивальди и других, с одной стороны, и венских классиков – с другой. В данном контексте творчество Хиндемита, так же как и М. Регера, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, особенности композиторского мышления, жанры, принципы письма раскрывают связь с барочной традицией.

Необарочные тенденции также находят проявление на разных уровнях текста рассматриваемых сонат. Знаками барокко оказываются: особая роль линейной фактуры, применение таких полифонических форм и жанров, как фугато (медленные части сонат *in A* и *in B*), канон (II часть сонаты *in A*), пассакалия (кода финала сонаты *in A*). О стилистике барокко свидетельствуют и различные формы контрапункта, имитационной и контрастной полифонии. Фуга в качестве финала Сонаты *in B* с типичными приёмами полифонического развёртывания заставляет вспомнить произведения И. С. Баха («Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги» и др.). Помимо этого важным признаком необарокко становится обращение к танцам XVI–XVII веков: сицилиане (III часть Сонаты *in G* и I часть Сонаты *in B*), бурре (рефрен рондо-финала Сонаты *in G*, скерцо II части Сонаты *in B*).

Среди рассматриваемых сочинений Хиндемита особенно тесная связь с эстетикой необарокко обнаруживается в фортепианной Сонате *in B*, в формообразовании которой ведущую роль играет полифония. Так, тематизм первой части вырастает из начального тематического ядра в процессе полифонического развёртывания (пример № 2 а). Обобщающий характер репризы подчёркнут контрапунктическим совмещением тем главной и побочной партий (пример № 2 б). В среднем разделе второй части используется вертикально-подвижной контрапункт (пример № 3 а, 3 б). Марш содержит фугированный раздел (пример № 4), предваряющий финал, в свою очередь, написанный в форме фуги (пример № 5). Полифония в данной сонате пронизывает все части формы, обуславливая «широту симфонического дыхания» [10, с. 276].

Пример № 2 а Соната для фортепиано  
in B, ч. 1

[Ruhig bewegt]



Пример № 2 б Соната для фортепиано  
in B, ч. 1



Пример № 3 а Соната для фортепиано  
in B, ч. 2



Пример № 3 б Соната для фортепиано  
in B, ч. 2



Пример № 4 Соната для фортепиано  
in B, ч. 3



Пример № 5 Соната для фортепиано  
in B, ч. 4



Полифонизация музыкальной ткани, доминирующая роль принципа линейности, сложившиеся в музыке барокко, переосмысливаются, эволюционируют в условиях эстетики *конструктивизма*. Данные свойства находят непосредственное отражение в скерцо Сонаты *in A* (*Wiederlebhafter* – снова живо) и полифоническом эпизоде финала. Об этом свидетельствуют механистическая

чёткость структуры частей, разделов, графичность линейной фактуры – в сочетании с хроматической тональностью, атональностью, эпизодическим обращением к серийной технике (финал).

Известно, что конструктивизм повлиял на все виды искусств, получив разнообразное преломление в архитектуре, литературе, живописи и музыке. Появление данного течения обусловлено бурным научно-техническим прогрессом, урбанизацией, осмыслением возможностей новой техники, её логичных, целесообразных конструкций и т. д. [8; 17].

В музыке одним из наиболее показательных художественных принципов конструктивизма становится выдвигание на первый план ритма, фактуры, динамики («Сельскохозяйственные машины» Д. Мийо, «Пасифик 231» А. Онегера, «Завод», фортепианные сонаты А. Мосолова и др.). Как результат – происходит вытеснение таких знаковых средств выразительности классико-романтической эпохи, как мелодия, лад, тональность. В этом же ряду стоит интенсивное проникновение монтажности в творчество композиторов XX столетия (Ч. Айвз, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович), вызванное развитием кинематографа. У Хиндемита в Сонате *in A* это раскрывается через многообразие смен контрастных эпизодов-«кадров» (пример № 6 а–е), преобладание функции экспонирования новых тематических образований над развитием (III часть, финал). Одним из важнейших знаков конструктивизма оказываются такие моторные жанры, как токката, *perpetuum mobile* – в тесной связи с линейной фактурой, чёткой ритмикой и т. д. (трио II части Сонаты *in B*).

Пример № 6 Соната для фортепиано in A,  
ч. 3



б) [Lebhaft]

в) [Lebhaft]

г) [Ein wenig breiter]

д) [Etwas ruhiger]

е) [Wieder lebhafter]

Известно, что необарокко, неоклассицизм, конструктивизм возникают в первой трети XX века на общей волне антиромантизма, реакции на романтизм с его чувственностью, открытой эмоциональностью и т. д.

Тем не менее многие композиторы, современники Хиндемита в своих первых опусах отталкиваются от романтической традиции. В качестве примера можно назвать симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда» Шёнберга, первые фортепианные сонаты Скрябина, Бартока др. По этому же пути идёт и Хиндемит, в произведениях которого, созданных до 1936 года, классико-романтическая направленность играет доминирующую роль.

В анализируемых фортепианных сонатах связь с романтизмом в большей степени присуща Сонате *in A*, что обуславливается обращением в качестве программы к стихотворению «Майн» Фридриха Гёльдерлина, одного из ярчайших представителей немецкого романтизма. Образы природы, их философское осмысление – сквозная нить романтической музыки (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Малер, А. Брукнер) – получают отражение и в образном строе сонаты Хиндемита. Важнейшим музыкальным знаком романтизма становится мелодический тематизм. Наиболее ярко это раскрывается в темах лирической главной и элегической побочной партий I и IV частей (пример № 7 а, 7 б). В них напевность интонаций, широта дыхания сочетаются со спокойным темпом (согласно авторской ремарке *Ruhig bewegte Viertel* – «спокойное движение четвертей»).

Пример № 7 а Соната для фортепиано *in A*, ч. 1

[Ruhig bewegte Viertel]

Пример № 7 б Соната для фортепиано *in A*, ч. 4

[Ruhig bewegte Viertel, wie im ersten Teil]

Характерные для данных тем черты попевчатости, балладности также находят продолжение в темах одного из эпизодов скерцо, главной партии финала.

«Отзвуком» романтизма можно назвать также тенденцию образования контрастно-составной формы слитно-циклического поэзного типа. Кроме всего об этом свидетельствуют стремление к объединению частей (I–II, IV–V части идут *attacca*). Важ-

ную роль играет реминисценция – в зеркальном отражении – основных тем I части в IV. Здесь также проявляется принцип симметрии в драматургии и композиции, актуализированный композиторами-романтиками (Шопен, Берлиоз, Брамс, Лист и др.) и ставший универсальным для музыки XX века, в том числе и Хиндемита.

О связи с романтической поэмностью свидетельствует также принцип образно-жанровой трансформации, характерный для заключительных разделов многих музыкальных образцов XIX–XX столетий. Так, в финале Сонаты *in B* происходит трансформация темы фугато (III часть) из скорбной, сумрач-

но-трагичной, настороженно звучащей одноголосно на *pp* в волевою, энергичную, декларативную, в октавном удвоении и увеличении на *f*.

Рассмотренные фортепианные сонаты Хиндемита представляют органичный сплав нескольких стилевых тенденций, образующий основу индивидуального стиля Хиндемита. Впоследствии композитор постепенно уходит от романтической компоненты, которая вытесняется барочной и классической, в свою очередь, синтезирующимися с авангардными тенденциями. Данная проблема может стать поводом для дальнейших исследовательских рефлексий.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 303–370.
2. Бать Н. Г. Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и исследования. М., 1979. С. 210–261.
3. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 320 с.
5. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
6. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. СПб.: Композитор, 2006. 324 с.
7. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. М.; Л.: Сов. композитор, 1976. 294 с.
8. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 175 с.
9. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М.: Композитор, 2005. 560 с.
10. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
11. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Т. 1. 656 с.
12. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
13. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
14. Левая Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита // Полифония. М., 1975. С. 141–173.
15. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 221 с.
16. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 536 с.
17. Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 26 с.
18. Михайлов М. К. Стиль в музыке. М.: Музыка, 1981. 261 с.
19. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

## REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Simfoniya i vremya [The Symphony and Time]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the Twentieth Century]. Moscow, 1997, pp. 303–370.
2. Bat' N. G. Polifoniya i forma v simfonicheskikh proizvedeniyakh P. Khindemita [Counterpoint and Form in the Orchestral Works of Hindemith]. *Paul' Khindemit. Stat'i i issledovaniya* [Paul Hindemith. Articles and

Research]. Moscow, 1979, pp. 210–261.

3. Bobrinskaya E. A. *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [The Russian Avant-Garde: the Boundaries of Art]. Moscow: New Literary Review, 2006. 304 p.

4. Bobrovskiy V. P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Principles of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 320 p.

5. Varunts V. P. *Muzykal'nyy neoklassitsizm: istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism: Historical Essays]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 80 p.

6. Vorobyov I. S. *Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920–1930-kh godov* [The Russian Avant-Garde and the Work of Alexander Mosolov from the 1920s and 1930s]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 324 p.

7. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Twentieth Century Piano Music]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1976. 294 p.

8. Grigoryeva G. V. *Muzykal'nye formy XX veka* [Twentieth Century Musical Forms]. Moscow: VLADOS, 2004. 175 p.

9. Dolinskaya E. B. *Fortepianny kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya* [The Piano Concerto in Twentieth Century Russian Music]. Moscow: Kompozitor Press, 2005. 560 p.

10. Zaderatsky V. V. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Issue 2. Moscow: Muzyka Press, 2008. 528 p.

11. Ikonnikov A. V. *Arkhitektura XX veka. Utopii i real'nost': v 2 t.* [Twentieth Century Architecture. Utopias and Reality. In 2 Volumes]. Volume 1. Moscow:

Progress-traditsiya, 2001. 656 p.

12. Kohoutek C. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of Composition in Twentieth Century Music]. Moscow: Muzyka Press, 1976. 367 p.

13. Levaya T. N., Leont'eva O. T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1974. 448 p.

14. Levaya T. N. *Polifoniya v krupnykh formakh Khindemita* [Counterpoint in Hindemith's Large-Scale Forms]. *Polifoniya* [Counterpoint]. Moscow, 1975, pp. 141–173.

15. Lobanova M. N. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 221 p.

16. Mazel' L. A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [The Structure of Musical Works: Tutorial Manual]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka Press, 1979. 536 p.

17. Meliksetyan S. V. *Russkiy muzykal'nyy konstruktivizm: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Russian Musical Constructivism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 26 p.

18. Mikhaylov M. K. *Stil' v muzyke* [Style in Music]. Moscow: Muzyka Press, 1981. 261 p.

19. Turchin V. S. *Po labirintam avangarda* [Through the Mazes of the Avant-Garde]. Moscow: Moscow State University Press, 1993. 248 p.

### О стилиевых взаимодействиях в фортепианных сонатах Пауля Хиндемита

Автор статьи рассматривает 3 фортепианные сонаты Пауля Хиндемита, написанные в 1936 году. Дается краткий обзор сочинений различных жанров, предшествовавших их появлению: произведений для альты, виолончели, скрипки, виолы д'амур и др. Определяются ведущие стилиевые приоритеты Хиндемита: неоклассицизм, необарокко, конструктивизм и романтизм. Преломление неоклассицистских принципов находит отражение в Сонате in G. Здесь наблюдается возрождение «лёгкого» жанра сонатины моцарто-гайдновского направления. Актуализация приёмов необарокко, связанных с творчеством И. С. Баха и его современников, особенно ярко проявляется в Сонате in B. Жанровую окраску тем сонатного цикла Хиндемита определяют старинные танцы сицилиана и бурре при усилении линейного начала. Конструктивизм, берущий за основу и доводящий до универсума полифонические методы, обнаруживается во всех сонатах. Тенденция «машинерии» выводит на первый план ритм, динамику, фактуру, тем самым сводя до минимума мелодическое начало. Сонате in A присущи романтические тенденции, раскрывающиеся на таких функциональных уровнях музыкального текста, как драматургия, композиция, лексика. Немаловажную роль играет в данном опусе и программность. Прослеживаются пути взаимодействия в произведениях различных стилиевых признаков. В итоге композитор отказывается от романтической стилистики, которая вытесняется барочной и классической. Они, в свою очередь, синтезируются с авангардными тенденциями.

**Ключевые слова:** фортепианная соната, Пауль Хиндемит, неоклассицизм, необарокко, конструктивизм, романтизм, стиль в музыке

---

**About Stylistic Interactions  
in Paul Hindemith's Piano Sonatas**

---

The author of the article makes a study of the three piano sonatas of Paul Hindemith, composed in 1936. A brief overview is given of Hindemith's compositions written in various genres, which preceded the piano sonatas: works for viola, cello, violin, viola d'amore, etc. Definition is given of Hindemith's chief stylistic priorities: Neoclassicism, Neo-Baroque, Constructivism and Romanticism. An interpretation of neoclassical principles finds its reflection in the Sonata in G. Here one can observe the revival of the "light" genre of the sonatina of the trend of Mozart and Haydn. A realization of the tendencies of the Neo-Baroque connected with the music of J.S. Bach and his contemporaries is revealed most vividly in the Sonata in B-flat. The genre-related color of the themes in Hindemith's sonata cycle is expressed by the historical genres of the Sicilienne and the Bouree with the strengthening of the linear element.

Constructivism, which takes contrapuntal methods for its basic element and brings them to a universal level, can be found in all the sonatas. The tendency of "machinery" in music brings out to the forefront the elements of rhythm, dynamics and texture, thereby reducing to a minimum the melodic element. The Sonata in A demonstrates romantic tendencies, which disclose on such functional levels of the musical text as dramaturgy, composition and lexis. An important role is played in the present opus by the programmatic element. The paths of interconnection in works of various stylistic features are traced out. In the outcome the composer rejects the romantic style, which is expelled by baroque and classicist stylistic traits. Those, in their turn, are synthesized with the avant-garde tendencies of their time.

Keywords: piano sonata, Paul Hindemith, Neoclassicism, Neo-Baroque, Constructivism, Romanticism, style in music

**Хусаинов Руслан Тагирович**

ORCID: 0000-0001-5822-1111

аспирант кафедры теории музыки

*E-mail:* husainoff.rusl@yandex.ru

Уфимская государственная академия

искусств им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

**Ruslan T. Khusainov**

ORCID: 0000-0001-5822-1111

Post-graduate student

at the Music Theory Department

*E-mail:* husainoff.rusl@yandex.ru

Ufinskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Academy of Arts named after Zagir

Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation

