
**КОМПОЗИЦІЙНІ ФУНКЦІЇ ТЕМАТИЧНИХ ПОВТОРІВ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ П. ГІНДЕМІТА**

Проблема повторності в музиці виникла, мабуть, з появою самої музики і має для неї всеохоплююче значення. На це вказує, зокрема, у своїй монографії з аналізу музичних форм В. Задерацький: «Повторюються метричні акценти і ритмічні фігури, повторюються типи акордів і синтаксичних структур, цілі інтонаційні блоки та окремі мотиви, фактурні формули та широкі побудови (розділи композиції)» [2, с. 36–37].

Повторність у широкому сенсі торкається перш за все формотворчого аспекту музичного твору. Проте, якщо мати на увазі конкретно тематичну повторність, то вона безпосередньо впливає і на драматургію твору. Тому не дивно, що «регулювання повторності — момент надзвичайної важливості для композитора» [2, с. 36].

У музичній теорії *повторність і контраст* справедливо вважаються двома провідними силами побудови композиції твору [2, с. 42]. Розглядаючи історичний шлях їх формування, можна стверджувати, що саме тематична повторність (точна, варійована) виникла на ранній стадії

розвитку музичного мистецтва й стала основою для базисного типу архітектоніки (за теорією В. Москаленка), що вказує на її первинність у композиційній організації [5, с. 71]. Але в процесі історичного розвитку музики все більш вагоме місце почав займати тематичний контраст, досягнувши одного зі своїх апогеїв у творах ХІХ століття. В музиці ХХ століття — напрочуд плюралістичній та багатоманітній — ми можемо спостерігати активне функціонування обох методів тематичного розвитку, де кульмінацією ідеї повторності стала техніка мінімалістів, а принципу контрасту — твори з монтажним типом композиції.

Таким чином, аналіз даних явищ бачиться особливо *актуальним* для розуміння саме музичних стилів ХХ століття, де естетична позиція вседозволеності поєдналася з прагненням композиторів до індивідуалізації музичної форми. В той же час, важко знайти музично-теоретичні праці, в яких повторність стала б основним предметом дослідження і розглядалася в контексті індивідуальних стилів¹. Вагомість подібних розвідок беззаперечна і безпосередньо пов'язана з вагомістю самої категорії індивідуального стилю, адже саме стилі конкретних композиторів є своєрідними цеглинками для формування більш масштабних стильових рівнів (стилів шкіл, напрямків, історичних, національних стилів) і без них існування музичної культури в цілому було б неможливим.

Метою даної статті є виявлення функцій тематичної повторності в інструментальній музиці П. Гіндеміта — композитора, який завдяки властивій йому невпинній творчій фантазії наповнював свої інструментальні твори найрізноманітнішими й часом чудернацькими музичними формами. Саме розмаїття музичних форм музики П. Гіндеміта спонукало шукати в них певних структурних закономірностей більш загального рівня, серед яких — повторність.

Наукова новизна даної розвідки насамперед пов'язана з концентрацією уваги на ідеї повторності, а також з вибором в якості матеріалу дослідження інструментальних творів П. Гіндеміта, які досі залишаються мало розробленими з точки зору музичної теорії, зокрема, ніколи не розглядалися в ракурсі тематичної повторності.

Враховуючи специфіку теми, *теоретичну базу* статті складатимуть праці з музичної форми [1; 2; 4; 6; 7], творчості П. Гіндеміта [3; 8], а також суміжних музично-теоретичних областей [5].

Перевага в музичних формах повторності чи контрасту дала змогу Б. Асаф'єву дуже умовно диференціювати їх за цією ознакою. За думкою

¹ Виняток становлять, наприклад, роботи, присвячені творам композиторів-мінімалістів, адже багаторазова повторність невеликих музичних фрагментів (часто музичних фраз) в останніх є ключовою ідеєю композиційної організації та головним елементом стилів композиторів даного напрямку.

музикознавця, до форм, де панує принцип тотожності, належать варіаційні форми та fuga [1].

Як визначає В. Холопова, «варіаційною називається форма, основана на *видозмінених повторах* теми (також двох і більше тем)» [7, с. 122]. Серед різновидів варіаційної форми найточнішою повторністю характеризуються *темброві варіації*, в яких зберігається структура теми, її «зовнішній вигляд», а єдина суттєва зміна торкається лише виконавського складу.

П. Гіндеміт неодноразово користується у своїх творах тембровими варіаціями. Один із найвідоміших зразків — вступ до першої частини *симфонії «Гармонія світу»* (1951), своєрідний маленький концерт для оркестру, за словами Т. Лєвої / О. Леонтьєвої [3, с. 211], де всі групи інструментів по черзі інтонують двотактову тему, що звучить тринадцять разів «як могутня фанфара з небес» [3, с. 212]:

Симфонія «Гармонія світу», вступ до 1 частини:

	T	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9
1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	<i>T-bi</i>	<i>Cor.</i>	<i>T-ne</i>	<i>Fg.+мід. Fl.</i>	<i>Ob.</i>	<i>Cl. V-ni + V-li</i>	<i>дух. дух. + стр.</i>			
	T10	T11	T12	T13						
	2	2	2	2 + 2						
	зв.	<i>Fl. + Cl. bCl.</i>	<i>Fg.</i>							

Ще одні темброві варіації П. Гіндеміт створює в першому розділі другої частини «*Симфонічних метаморфоз тем К. М. Вебера*» (1943):

«Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера», 2 частина:

	T	зв.	T1	T2	T3	T4	T5	T6
	21	6	16,5	17,5	17	17	17	17
	<i>Fl. pic. + Cl.</i>	<i>V-c + Cb.</i>	<i>Ob. + Cl. Cor.</i>	<i>Cor. Cor. + T-ni</i>	<i>V-ni2 + V-li</i>	<i>стр.</i>		
	T7	Кульмінація	зв.					
	17	4	9					
	<i>T-bi</i>							

Протягом семи варіацій композитор майже чітко дотримується обсягу теми в 17 тактів, що є дещо зменшеним варіантом у порівнянні з її початковим проведенням.

Подібну ситуацію спостерігаємо і в другій частині *Октету* (1958), де тринадцятитактова тема початково викладається у скрипки, а по тому

шість разів почергово проводиться в інших інструментів з незначними масштабними змінами в третій, четвертій та п'ятій варіаціях:

Октет, II частина:

T	T1	T2	T3	T4	T5	T6
13	13	13	12	12	14	13
<i>V-no</i>	<i>Cl.</i>	<i>V-la1 + Cb. Cor.</i>	<i>V-no1</i>	<i>V-c + Cb.</i>	<i>Cl.</i>	

Значно більшого ступеня змін тематичні повтори зазнають у строгих та, особливо, характерних та вільних варіаціях. Можливо, саме цей факт дав привід В. Москаленку заперечувати повторність як конструктивну основу даної форми: «Суттєва відмінність *варіаційних форм* професійно-композиторської музики полягає <...> в тому, що в ній немає видозмінених повторень теми, а є особлива форма розвитку теми» [5, с. 78].

Строгі (фактурні), характерні, вільні варіаційні форми² в музиці П. Гіндеміта можемо зустріти в третій частині *Сонати для контрабасу з фортепіано* (1949), другій частині *Квартету, оп. 10* (1918), третій частині *Камерної музики № 6*, а також численних варіаціях на запозичені теми³, серед яких — варіації на тему романсу В. А. Моцарта «*Komm, lieber Mai*» в четвертій частині *Сонати для скрипки соло, оп. 31, № 2* (1924), варіації на німецьку народну пісню «*Prinz Eugen, der edle Ritter*» в другій частині *Концертної музики для мідного оркестру, оп. 41* (1926), *Варіації на старовинну англійську дитячу пісню «A frog he went a'courting»* (1941). У більшості неполіфонічних варіаційних форм тема у варіаціях суттєво змінює свій жанровий знак⁴, у результаті чого ідея контрасту (зміни) отримує дуже велике значення і, навіть, певною мірою претендує на витіснення тематичної повторності з позиції конструктивної основи форми. Але безза-

² Не всі варіаційні форми композитора ідентифікуються однозначно як той чи інший різновид. Скажімо, в десяти з одинадцяти *Варіацій на старовинну англійську дитячу пісню «A frog he went a'courting»* (1941) зберігається проста дво-частинна форма, яка, проте, в дев'ятій варіації змінюється на невеличке фугато. Це дає змогу тлумачити дану форму як строгі варіації з рисами вільних. Ще один зразок — третя частина *Сентети* (1948), написана у формі тембрових варіацій з рисами варіантності, де в другій та третій варіаціях композитор не лише змінює виконавців теми, але й варіантно оновлює саму тему.

³ Використання чужого матеріалу як основи власних творів є нормою для жанру варіацій. Проте П. Гіндеміт загалом активно користувався у своїх творах чужими темами, тому цей факт, як і повторність, можна вважати елементом його індивідуального стилю.

⁴ Один із найвідоміших зразків — *Концерт для фортепіано та камерного оркестру «Чотири темпераменти»* (1940), де в кожній з варіацій початково пісенна тема має представляти певний психологічний темперамент, що, в результаті, призводить до зміни її жанрового начала: меланхолік — похоронний марш, сангвінік — вальс, флегматик — ледь рухома моторика, холерик — віртуозна моторика.

перечним залишається той факт, що кожен композитор, і П. Гіндеміт у тому числі, мислить варіаційну форму як тему-інваріант, що 1) повторюється 2) зі змінами. При цьому жодні зміни у варіаціях не можуть похитнути ідею повторності теми, адже там, де вона позбавиться лідируючої позиції, доцільно стверджувати про похідний контраст, монотематизм, але аж ніяк не про форму варіацій.

Окрему нішу в музиці композитора посідають варіації на *basso ostinato* і *soprano ostinato*, які ми розглянемо дещо згодом разом з імітаційними формами в контексті поліфонічної музики.

У своїй творчості П. Гіндеміт звертався не лише до різних варіаційних форм, але й загалом до *варіантного* та *варіаційного методів розвитку*, які В. Холопова розглядає як *різновиди зміненого тематичного повторення* [7, с. 59]. Т. Леваєва та О. Леонтьєва у своїй монографії, присвяченій композитору [3], виділяють три основні, тісно сплетені між собою компоненти композиційного мислення П. Гіндеміта в симфонічному жанрі, один з яких — саме варіаційність, другий — поліфонія, що також у своїй основі базується на ідеї тематичної повторності і відноситься В. Холоповою до групи засобів зміненої повторності⁵. Можна тільки додати, що як поліфонія, так і варіаційність стали важливим компонентом усіх жанрів інструментальної музики композитора, не лише симфонічного.

Зупинимось на *поліфонічних формах*, які завжди були для П. Гіндеміта джерелом творчого натхнення. «Якщо поліфонія є загально стилістичною тенденцією нової музики, то у винятково послідовному використанні її як формотворчої та дисциплінуючої сили П. Гіндеміт не має собі рівних» [3, с. 236]. То ж не даремно композитора називають «Бахом ХХ століття». Він активно звертався до поліфонічних остінатних форм, перш за все пасакалії з характерним для неї *basso ostinato*. Численними в творчості П. Гіндеміта є імітаційні форми (найрізноманітніші фугато, фуги). Загалом, легше було б назвати твори митця, де поліфонічних форм немає.

Наскільки тотальних масштабів інколи досягає в музиці П. Гіндеміта принцип *поліфонічної тематичної повторності*, видно на прикладі *Квартету № 5, ор. 32* (1923). Твір написаний в трьох частинах, з яких нас цікавитиме перша і третя.

Перша частина формується чотирма фугато, з яких перше та друге мають свої власні теми, третє фугато створене на основі тем попередніх двох і четверте фугато є репризою першого:

Квартет, ор. 32, 1 частина:

Фугато А → Фугато В → Фугато А + В → Фугато
92 тт. 102 тт. 62 тт. 49 тт.

⁵ Третій — концертність [3, с. 236].

Третя частина має багатоскладову форму, де перший розділ — «*Kleiner Marsch*» — 5 варіацій на *soprano ostinato*, другий — пасакалія (27 варіацій на *basso ostinato*) і третій — фугато на дві теми:

Квартет оп. 32, III частина:

<i>Kleiner Marsch</i>						
(варіації на <i>soprano ostinato</i>)						
a	a1	a2	a3	a4	a5	a
10	8	10	9	11	10	16



Passacaglia

T	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

V15	V16	V17	V18	V19	V20	V21	V22	V23	V24	V25	V26	V27
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7



Fugato

Тематичні повтори П. Гіндеміт постійно застосовує в формах змішаного типу, що заявили про себе в XIX столітті й активно продовжували розвиватися в першій половині XX ст. Як зразок розглянемо третю і четверту частини **Квартету, оп. 22** (1921).

Третя частина містить у собі ознаки контрастно-складової та варіаційної форм. Велика кількість розділів з контрастним тематичним матеріалом та непропорційними розмірами здатна внести хаос в організацію цілого. І лише постійні тематичні повтори забезпечують чіткість форми, а симетричне триразове проведення третьої теми (c) всередині частини створює міцний внутрішній каркас:

Квартет, оп. 22, III частина:

a	b	c	d	c1	a1	c2	d1	Coda
20	11	5	25	5	33	3	8	(a) 6

У четвертій частині можна відзначити поєднання принципів варіаційності, потрібної тричастинної форми та, завдяки тональному плану, рис концентричності. Маючи сім розділів, частина збудована лише на двох темах, які, постійно повторюючись, утворюють багатопланову форму. Якщо перша тема (a) кожного разу проводиться з варіантними зміна-

ми, то друга тема (*b*) в шостому розділі звучить ідентично своєму початковому варіанту. Це, з одного боку, ускладнює загальну конструкцію, але, з іншого боку, робить тематичну арку, що надає формі симетричності:

Квартет, ор. 22, IV частина:

a	b	a1	b2	a2	b	a3
12	6	6	8	12	6	11
C	a	C	G	C	a	C

Які ж можливості створюють для П. Гіндеміта різного роду повтори тематичного матеріалу?

Серед функцій, які може виконувати повторність в музиці, чи не найосновнішою є *функція членування музичного матеріалу*, на яку вказало багато дослідників, починаючи ще від Г. Рімана [4, с. 377]. Адже при повторенні ми чітко відчуваємо межу між завершенням побудови та початком її наступного проведення. Членування, у свою чергу, є одним «із первинних, найпростіших виявлень закономірності, організованості в музиці» [4, с. 343]. На особливу вагомість даного фактору вказують Л. Мазель та В. Цуккерман по відношенню до інструментальної музики, де немає слів, і чіткість членування безпосередньо впливає на *ясність сприйняття*. Тому, можна прийти до висновку, що саме завдяки тематичним повторам П. Гіндеміт робить форми своїх інструментальних творів такими чіткими.

З тематичною повторністю безпосередньо пов'язаний феномен *симетричності в музиці*, що, за словами Ю. Холопова, «стає одним із провідних законів музичної форми» [6, с. 31]. «Відчуття повторності <...> перетворюється у свідомості, що сприймає, в позитивну художню емоцію — відчуття закономірності (логіки), сяяння симетрії вже як естетичного феномену, стрункості та краси цілого» [6, с. 47].

Ідея симетрії дає змогу провести паралелі між музикою та архітектурою, як підкреслюють Л. Мазель та В. Цуккерман: «З незображального характеру музики та архітектури витікає можливість та необхідність ясних, легко визначених повторів частин та елементів у творах цих мистецтв» [4, с. 20].

Тож різного роду тематичні повтори сприяють тому, що форми інструментальної музики П. Гіндеміта є не просто чіткими, а архітектурно вибудованими, в яких «культивується стійкість, мотивованість усіх деталей цілого» [3, с. 334]. Зрештою, можна згадати слова самого композитора: «Якщо ми не спороможні в момент проблиску побачити композицію в її абсолютній цілісності, зі всіма її деталями, що стоять на властивих їм місцях, ми не справжні творці» (цит. за: [5, с. 48]).

Таким чином, тематичні повтори — один із тих засобів, що дають змогу віднести П. Гіндеміта до митців, у творчості яких кристалічна (архітектонічна) сторона форми переважає над процесуально-динамічною

за теорією Л. Мазеля / В. Цуккермана [4, с. 37–38]. А завдяки своїй частоті і вагомості для музики композитора вони стають елементом його індивідуального стилю.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Б. Асафьев. — [2-е изд.]. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма : учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений в 2 выпусках / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 544 с.
3. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 448 с.
4. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учеб. спец. курса для муз. вузов / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 751 с.
5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: (К проблеме анализа): исследование / В. Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
6. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. — [2-е изд., испр.]. — М. : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2008. — 432 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие — [2-е изд., испр.] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
8. Bruhn Siglind. Hindemiths große Instrumentalwerke. Hindemith Trilogie. / Siglind Bruhn. — Berlin-Marienfelde : Edition Gorz, 2012. — Band 3. — 355 s.

Гнатів Н. В. Композиційні функції тематичних повторів в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. Стаття присвячена розгляду дії принципу тематичної повторності в інструментальних творах П. Гіндеміта. Особливості функціонування, частота використання та вагомість даного принципу у варіаційних, поліфонічних та інших музичних формах дозволяють вважати його елементом індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: тематичний повтор, музична форма, симетрія, індивідуальний стиль.

Гнатив Н. В. Композиционные функции тематических повторов в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита. Статья посвящена рассмотрению действия принципа тематической повторности в инструментальных произведениях П. Хиндемита. Особенности функционирования, частота использования и важность этого принципа позволяют считать его элементом индивидуального стиля композитора.

Ключевые слова: тематический повтор, музыкальная форма, симметрия, индивидуальный стиль.

Gnativ N. Compositional functions of thematic repetitions in the instrumental music of Paul Hindemith. The article is dedicated to the consideration of thematic repeating action in Hindemith's instrumental works. Specifics of functioning, usage frequency and importance of this principle in the variational, polyphonic, and other musical forms let one to consider it as an element of the composer's individual style.

Keywords: thematic repetition, music form, symmetry, individual style.