

**Keywords:** folklore, the modern Ukrainian music, funeral lamentation, ladjkannya, zhurni songs, philosophical weeping, ritual lamentation, crying parody.

*Наталія Гнатів*

## ТЕМАТИЧНИЙ РИТМ ЯК ФАКТОР ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО РУХУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

Тема, як відомо, виконує цілий ряд функцій, які, користуючись теорією Є. Назайкінського [7], можна звести до трьох основних груп: репрезентативні, тезові, тектонічні. В даному випадку нас цікавитимуть *тектонічні функції*, тобто тема як основа для структурування музичної тканини в процесах розвитку.

Тектонічна функція тематизму прямим чином взаємодіє з *композиційним* масштабно-часовим рівнем музичного твору, останній реалізує себе в конкретних музичних формах. Саме за тематичним показником ми визначаємо форму будь-якого твору, що є для нас дуже важливим джерелом розуміння внутрішньої його організації. Даний зв'язок у свій час відзначив В. Бобровський, який вважав, що «композиційна форма – ритмічно і тонально організований процес тематичних співставлень і тематичного розвитку» [1, с.10].

Велике розмаїття форм, що функціонують в музичній практиці, наводить на думку про існування більш загальних рівнів організації музичних творів. Враховуючи їх безпосередню залежність від специфіки тематичних процесів<sup>1</sup>, одним з таких рівнів може бути *тематичний ритм*, «адже саме рух захоплює все, що складає матеріальну сторону музики: музичну тканину, матеріал в цілому, а ритм, відповідно, являється основним впорядковуючим цей рух фактором» [2, с.109].

З давньогрецької слово «ритм» означає «регулярний, впорядкований рух». В музичному контексті ритмом вважають перш за все «організацію звуків музичного твору в часі» [6, с.133]. Але з розвитком музичної теорії окремі дослідники прийшли до висновку, що це може бути лише найнижчий рівень ритмічної організації твору. Б. Яворський розумів ритм як всю область часових відношень, а в монографії Л. Мазеля, В. Цуккермана в розділі, присвяченому музичному ритму, читаємо: «найменшими ритмічними співвідношеннями являються співвідношення сусідніх звуків по тривалості.

---

<sup>1</sup> Р. Реті під тематичним процесом розумів принцип тематичної єдності і вважав, що тематичний процес можна простежити тільки в творах, де є робота з тематизмом (тобто, тематичні зв'язки і т. п.) []. Але це твердження не є універсальним і може бути лише одним серед різних інших видів тематичних процесів в музиці, адже саме поняття тематичного процесу не передбачає якогось специфічного виду роботи з темами. Виходячи з етимології понять, де слово «processus» в перекладі з латинської означає «течія», «хід», «просування», тематичним процесом можна вважати будь-яке тематичне просування.

В більш масштабному плані виникають співвідношення між невеликими побудовами, більш масштабними частинами, включно до співвідношень між частинами циклічних творів. Це значить, що закономірності масштабів пропорцій являють собою ритм «у збільшенні», ритм вищого порядку» [6, с.134]. Під ритмом великого плану тут перш за все мається на увазі пропорційність частин на композиційному рівні. Цю ідею навряд чи можна вважати новою, адже ще Г. Ріман понад півстоліття до того одним із двох фундаментальних принципів музичної форми назвав ритмічну симетрію<sup>1</sup> [10, с.306]. В. Бобровський у вищенаведеному визначенні також відштовхується від ідеї наявності певного ритму в будь-якій композиційній формі.

Ритмічність властива не лише композиційному рівню. Це стало особливо відчутно у зв'язку з музичною практикою ХХ століття, про що говорить В. Холопова у своїй монографії, присвяченій музичному ритму: «в ХХ ст. <...> розсунулися межі того, що в музичному творі може охоплюватися ритмічними структурами. З однієї сторони, у сферу ритмічної організації виявилися втягненими агогічні моменти, тобто мікрорівень музичного часу. З іншої сторони, ритмічна організація розповсюдилася на архітектоніку музичної форми, включила в себе макрорівень музичного часу. Завдяки цьому для творчої практики ХХ століття актуальною виявилася проблема організації всього часового параметру як новий аспект музичного ритму» [11, с.4 – 5]. Тож перенесення музикознавцями категорії ритму у сфери ладу<sup>2</sup>, гармонії<sup>3</sup>, структури і, навіть, сенсу<sup>4</sup> видається природним і говорить про її актуальність в організації різних параметрів та рівнів музичного твору, в тому числі й тематичного.

Спробуємо розібратися в методах аналізу тематичного ритму музичних творів. Очевидно, що вони мають виходити з загальної теорії музичного ритму, де ключовими є *ритмічні пропорції*, *регулярність* (*періодичність*) та *акцентність* [11, с.17].

Широке розуміння ритму як впорядкованості в русі найпростішим чином можна пов'язати з наявністю періодичності, або з її відсутністю. Тер-

<sup>1</sup> Другий – гармонічні каденції.

<sup>2</sup> Б. Яворський ввів поняття «*ладовий ритм*», під яким розумів розгортання ладу в часі [Цук, с.143].

<sup>3</sup> У своїй книзі «Гармонія. Теоретичний курс» Ю. Холопов визначає «*гармонічний ритм*» як «часові пропорції між довжинами гармоній» [Ю.Х., с. 464] і підкреслює особливу вагомість гармонічного ритму для експресії музичної форми. Такого ж тлумачення дотримується й М. Бонфельд, який разом з даним використовує ще одне поняття – *тональний ритм*, як відображення ритмічної пульсації у зміні тональностей, тобто пульс модулювання [2, с.110].

<sup>4</sup> За М. Бонфельдом *структурний ритм* – це «ритмічна закономірність у зміні, поєднанні і масштабних взаємовідносинах структур» [2, с.109 – 110]. Музикознавець також визначає *смісловий ритм* як «ритм тих взаємовідносин, що виникають між матеріалом, різним за його смисловими характеристиками», куди входять «зміни його типів, способів існування і функцій, а також зміни та взаємовідносини матеріалу, різного за інтонаційно-тематичною подобою [2, с. 110].

мін «періодичність» передбачає використання однакових проміжків часу між певними подіями або ж однакову тривалість самих подій. Розглядаючи його в контексті тематизму музичних творів, можна зробити висновок, що **періодичний тематичний ритм** проявляється в чергуванні тем, відносно однакових за масштабами (або в подвійнопропорційних співвідношеннях за В. Холоповою), в той час, як **неперіодичний тематичний ритм** формується чергуванням тем різних масштабів.

В інструментальній творчості Гіндеміта можна знайти обидва види тематичного ритму. Найпростішим прикладом втілення принципу періодичності є форми, основані на точному чи майже точному повторенні однієї теми. Серед них – *темброві варіації*, якими композитор користується неодноразово. Один із найвідоміших зразків – вступ до першої частини *симфонії «Гармонія світу»* (1951), своєрідний маленький «концерт для оркестру» за словами Т. Левої, О. Леонтьєвої [5, с.211], де всі групи інструментів по черзі інтонують двотактову тему, що звучить тринадцять разів «як могутня фанфара з небес» [5, с. 212]:

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

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

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

Протягом варіацій композитор майже чітко дотримується обсягу теми в 17 тактів.

В другій частині *Октем* (1958) тринадцятитактова тема початково викладається в партії скрипки, а по тому шість разів по чергово проводиться іншими інструментами з незначними масштабними змінами в третій, четвертій та п'ятій варіаціях:

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

Як можна побачити з вищенаведених прикладів, протягом багаторазового проведення однієї теми кількість тактів іноді не збігається. Проте різниця в обсязі настільки мінімальна, що не може вплинути на зміну в пропорції й, відповідно, не порушує періодичності тематичного ритму.

Окрім тембрових варіацій, періодичний тематичний ритм активно проявляє себе в *поліфонічних формах*, які для Гіндеміта завжди були джерелом творчого натхнення. Не даремно композитора називають «Бахом ХХ століття». Він активно звертався до поліфонічних остинатних форм, перш за все пасакалій з *basso ostinato*. Неймовірно численними в творчості Гіндеміта є імітаційні форми (найрізноманітніші фугато, фуґи). Загалом, легше було б назвати твори композитора, де поліфонічних форм немає.

Зустрічаються випадки, коли регулярний тематичний ритм стає основою не лише однієї частини, але й цілого твору. Повернімося до «Симфонічних метаморфоз тем К.М. Вебера».

Твір написаний в чотирьох частинах. Перша частина організована в п'ять розділів за контрастно-складовим принципом з поверненням початкової теми в останньому. Друга тема (В) вдвічі менша за першу (А) та четверту (D), утворюється подвійне співвідношення, яке належить до періодичності. Третя тема (С) відрізняється за масштабом від інших, але вона не здатна порушити загальної періодичності частини на макрорівні. Прагнення до періодичності у відносно рівних та подвійних масштабних співвідношеннях бачимо і на макрорівні.

*«Симфонічні метаморфози тем К.М. Вебера», 1 частина:*

A	B	C	D	A
<b>40</b>	<b>20</b>	55	<b>41</b>	<b>45</b>
2 22 + 12 + 6	10 + 10	26 + 29	16 + 16 + 9	8 + 8 + 12 + 8 + 9

Друга частина складається з двох розділів, де перший – темброві варіації, другий – фугато. В третій частині композитор використовує тричастинну репризну форму, де три теми і речення всередині кожної з тем майже рівні між собою.

А   :16:   a a r a 4 4 4 4	В 15 b b r b 4 4 3 4	А 17 a a r a 4 4 4 5
-------------------------------------	-------------------------------	-------------------------------

Дещо іншу ситуацію бачимо в четвертій частині, написаній в двочастинній формі. На внутрішньотематичному рівні<sup>1</sup> можна говорити про тенденцію до періодичності, адже домінують рівновеликі чи подвійні співвідношення тематичних фрагментів (окрім теми А). Проте на зовнішньотематичному рівні спостерігаємо різні масштабні пропорції, які, втім, також організовані за певною логікою: кожне наступне проведення теми менше за попереднє, в результаті вибудовується єдина лінія поступового зменшення обсягу тем в процесі розвитку музичної форми, яке можна назвати **подрібненням тематичного ритму**.

*«Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера», 4 частина:*

	А	В	А1	В1
Coda	<b>67</b>	<b>44</b>	<b>29</b>	<b>21</b>
	5 15 + 6 15 + 9 4 7 + 6	1 8 + 8 14 + 13	6 + 12 + 11	14 + 7

Подрібнення тематичного ритму – один із найефективніших засобів динамізації музичного руху, який досить часто використовувався Гіндемітом. В репризі сонатної форми з другої частини *Квартету оп. 22* (1921) поступове згортання часу охоплює внутрішньотематичний та зовнішньотематичний рівні:

Г.П.	П.П.	Coda (a)
<b>32</b>	<b>17</b>	<b>13</b>
a                      b		
14                      18		
<b>6 + 4 + 4      12 + 6</b>		

В третій частині *Симфонії in Es* (1940), написаній в тричастинній формі з кодою, подрібнення тематичного ритму на зовнішньотематичному рівні рівноважене періодичністю на внутрішньотематичному:

<sup>1</sup> Внутрішньотематичний аналіз розглядає тему зсередини, тоді як зовнішньотематичний аналіз – у взаємодії теми з розвитковими епізодами (в тому числі власними точними або зміненими повтореннями), нетематичними фрагментами та іншими музичними темами. В. Холопова у монографії «Музичний тематизм» у зв'язку з аналітичною практикою застосовує поняття внутрішньоекспозиційних та післяекспозиційних тематичних процесів [11, с. 58], які досить точно відповідають вкладеному в них змісту, але втім обмежують коло можливих для аналізу тематичних явищ. Тому розуміння тематичного аналізу як такого, що може здійснюватися на внутрішньотематичному чи зовнішньотематичному рівнях (відповідно, внутрішньотематичних і зовнішньотематичних процесів), видається більш універсальним.

A		B				A1		Coda
<b>195</b>		<b>120</b>				<b>92</b>		<b>29</b>
a	r a1	b	b1	r	r1	r	a	ra
<b>51 + 51</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>26</b>			<b>26</b>		

Перший розділ другої частини «*Пітсбурзької симфонії*» (1958) складається з шести варіантних проведень основної теми, а також одного розвиткового епізоду. Подрібнення тематичного ритму відноситься до останніх чотирьох проведень:

a	a1	r	a2	a3	av	av1
19	9	9	<b>17</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>7</b>

Існує й зворотний процес збільшенням тематичного ритму, суть якого – у збільшенні обсягу музичних тем в процесі розвитку форми. Один із зразків бачимо на прикладі четвертої – сьомої варіацій у третій частині *Сонати для контрабасу з фортепіано* (1949). І хоча в шостій варіації відбувається зменшення теми, проте загальна тенденція до збільшення тематичного ритму залишається.

*Соната для контрабасу з фортепіано, 3 частина:*

T	Var.1	Var.2	Var.3	Var.4	Var.5	Var.6	Var.7
13	13	13	13	<b>13</b>	<b>26</b>	15	<b>32</b>

У третій частині *Квартету ор. 10* (1918) на зовнішньотематичному рівні збільшення тематичного ритму охоплює всю сонатну форму:

*Експозиція:*

		Г.П.	
		114	
		3чф	
a		b <sub>(a)</sub>	a
<b>27</b>		<b>37</b>	<b>50</b>

*Розробка:*

П1	П2	П1 + П2	П2	П1
<b>15</b>	<b>29</b>	<b>25</b>	<b>33</b>	<b>44</b>

*Кода:*

ГП	Вст.	ЗП	ГП	Вст.	ГП
<b>44</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>27</b>

Збільшення та подрібнення тематичного ритму є одними з форм **неперіодичного тематичного ритму**. Відмінності в обсягу тем можуть проявлятися і більш вільним чином. Наприклад, у формах, основаних на різного роду тематичних повторах (в тому числі і в народній музиці) «масштабне варіювання» стає одним із важливих засобів музичного розвитку.

Один з розділів третьої частини *Квартету № 5 ор. 32* (1923) являє собою варіації на basso ostinato, де, враховуючи швидкий темп і невеликий об'єм заданої теми, різниця в тривалості кожного з проведень досить відчутна.

*Квартет ор. 32, 3 частина:*

*Kleiner Marsch*  
(варіації на soprano ostinato)

а	а1	а2	а3	а4	а5	а
<b>10</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>11</b>	<b>10</b>	<b>16</b>

Попри можливу довільність у змінах обсягу тем в межах неперіодичного тематичного ритму естетичні норми все ж потребують дотримання певного пропорційного балансу. Але бувають випадки, коли одна тема за масштабним показником значно перевершує всі інші теми частини. В такому випадку можна говорити про **тематично-ритмічне акцентування**.

В музичній практиці та теорії поняття акценту тісно пов'язане з категорією метру (акцентні сильні долі на противагу безакцентним слабким), а також застосовується по відношенню до окремих звуків чи комплексів звуків, що якимось чином виділяються серед інших [Кор-ва, с. 89]. Виділення може здійснюватися різними засобами музичної виразності, в тому числі і ритмом через подовження тривалості звуку в порівнянні з іншими. Тому з позицій тематичного ритму акцентною стає тема, що суттєво (відчутно) виділяється серед інших тем за масштабним (в т. ч. і кількісним) показником. Подібне явище можна часто спостерігати в побічних партіях сонатних форм, які в кількісному і масштабному відношеннях зазвичай суттєво перевершують інші партії.

В інструментальних творах Гіндеміта яскраво представлене саме акцентування побічних партій. І йдеться не лише про кількісну перевагу, коли одній головній партії протиставляються дві і більше побічні, а про випадки, коли побічній партії «беззастережно» віддані інші розділи форми - розробка, кода, як в *Симфонії in Es*:

*Симфонія in Es, 1 частина:*

*Експозиція:*

Вст.	Г	П1	П2	ГП+ПП2	Вст.
4	36	16	7	6	4

*Розробка:*

П1+П2	Вст.
56	10

*Реприза:*

ГП	П1	П2	ГП	Вст.		Кода:
32	16	7	6	2		П1 (у збільшенні)
						51

Масштабне виділення якої-небудь теми є суттєвим чинником в організації форми музичного твору і може вплинути на його образний стрій. У виразових можливостях тематично-ритмічного акцентування як і тематичного ритму в цілому ще належить розібратися, але їх наявність та функціонування є беззаперечними.

Теорія тематичного ритму певним чином перетинається з теорією метротектонізму Г. Конюса. Але якщо результатом аналізу музичної форми для Конюса були числові пропорції розділів музичної форми, а музичний твір поставав як стійка, незворушна архітектурна конструкція [8, 10], то розгляд форми з точки зору ритмічної організації тематизму забезпечує такий важливий для музичного мистецтва процесуальний підхід. В той же час фрагментами твору є не прості будівельні елементи, а музичні теми – «живі» організми зі своїми характерами, що впливають на всі рівні організації цілого.

Розгляд тематизму з точки зору ритмічної організації є однією зі складових ритмічного аналізу різних параметрів музичного твору. Такі його різновиди, як ладовий ритм, гармонічний ритм, структурний ритм вже введені в обіг, інші потребують розроблення. Тематичний ритм може бути елементом індивідуального, жанрового і, навіть, історичного стилів і загалом бачиться одним з інструментів цілісного музичного аналізу.

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 228 с.
2. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – Ч. 1. – 256 с.: ноты.
3. Деменко Б. Категория часу в музыкальной науке: Теория спецификации / Б. Деменко. – К. : КДК, 1996. – 294 с.
4. Корыхалова Н. П. Акцент / Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 89 – 90.
5. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : Сов. композитор, 1974. – 448 с.
6. Мазель Л. А., Цуккерман В. 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.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Рыжкин И. Пространство в музыкальном времени: О теории метротектонизма Г.Э. Конюса / И. Рыжкин // Сов. музыка. – 1987. – №. 2. – С. 58 – 61.
9. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс: учебник / Ю. Холопов. – СПб. : Изд-во «Лань», 2003. – 544 с.
10. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / В. С. Ценова (отв. ред.). — М.: Издательский дом «Композитор», 2006. — С. 531-543. — 632 с.
11. Холопова В. Музыкальный ритм : науч.-метод. очерк / В. Н. Холопова – М. : Музыка, 1980. – 72 с.: нот.



12. Цуккерман В.А. Ладовый ритм / В.А. Цуккерман // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 3. – М.: Сов. энциклопедия, 1976, С. 143 – 146.

**Гнатів Н. Тематичний ритм як фактор організації музичного руху в інструментальних творах Пауля Гіндеміта.** Стаття присвячена категорії тематичного ритму як одному з важливих факторів організації музичного руху. Розглядаються можливі вектори аналізу, на тематичному рівні визначаються поняття періодичного та неперіодичного ритму, ритмічного подрібнення та ритмічного збільшення, тематично-ритмічного акцентування. Функції тематичного ритму в організації музичного руху досліджуються на прикладі інструментальних творів Пауля Гіндеміта. Аналіз тематичного ритму трактується як складова цілісного аналізу музичного твору.

**Ключові слова:** тема, ритм, музична форма, масштабні пропорції, акцент, інструментальна музика Пауля Гіндеміта.

**Гнатив Н. Тематический ритм как фактор организации музыкального движения в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита.** Статья посвящена категории тематического ритма как одного из важных факторов организации музыкального движения. Рассматриваются возможные векторы анализа, на тематическом уровне определяются понятия периодического и непериодического ритма, ритмического дробления и ритмического увеличения, тематически-ритмического акцентирования. Функции тематического ритма в организации музыкального движения исследуются на примере инструментальных произведений Пауля Хиндемита. Анализ тематического ритма трактуется как составляющая целостного анализа музыкального произведения.

**Ключевые слова:** тема, ритм, музыкальная форма, масштабные пропорции, акцент, инструментальная музыка Пауля Хиндемита.

**Gnativ N. Thematic rhythm as a factor of the organization of musical movement in Paul Hindemith's instrumental works.** The article is dedicated to the category of the thematic rhythm which is one of the important factors of the organization of musical movement. The article considers possible vectors of analysis, and defines notions of periodical and non-periodical thematic rhythm, rhythm reduction and increase, and thematic rhythm accenting. Functions of the thematic rhythm in the organization of the musical movement are investigated on the example of Paul Hindemith's instrumental works. Thematic rhythm analysis is treated as a compound part of the complete analysis.

**Keywords:** theme, rhythm, music form, large-scale proportion, accent, instrumental music of Paul Hindemith.