

10. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономастологический методы анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2007. 128 с.
11. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : АН Венгрии, 1959. 138 с.
12. Скребкова О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа. *Вопросы музыковедения* : труды. Москва : Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1972. Вып. 1. С. 28–65.

REFERENCES

1. Barsova, I. (1985). An Attempt of Etymological Analysis, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], Iss. 9, Moscow, pp. 59–66. (in Russian).
2. Gabay, Yu. (1987). Romantic Myth about the Artist and the Problem of Psychology of Musical Romanticism, *Problemy muzykal'nogo romantizma* [Issues of Musical Romanticism]: collection of scientific works of the Leningrad N. K. Cherkasov State Institute of Theater, Music and Cinematography. Leningrad: LGITMiK, pp. 5–30. (in Russian).
3. Gumilev, L. (2007). *Ot Rusi do Rossii* [From Rus to Russia], Moscow: AST Khranitel'. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (1996). "Piano miniature and ways of musical romanticism", Thesis abstract for Doctor. of Art Studies: 17.00.02, Moscow, 54 p. (in Russian).
5. Koval, G. O. (1998). "Liszt and Dante: the regarding the issue of synthesis of arts". Thesis abstract for Cand. of Art Studies: 17.00.03, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
6. Lazutina, T. V. (2005). *Simvolichnost' muzyki* [Symbolism of Music], Yekaterinburg: Bank kul't. informatsii. (in Russian).
7. List, F. (1959). *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], Moscow: Gos. Muz. Izd. (in Russian).
8. Milshhteyn, Ya. I. (1966). *Redaktsiya i kommentarii k 3 t. sochineniy dlya fortepiano F. Lista*. [Revision and comments to 3 vol. of F. Liszt's works for piano]. Moscow: Muzyka, pp. 193–209. (in Russian).
9. Milshhteyn, Ya. I. (1971). *F. List* [F. Liszt]. In 2 vols. Vol. 1, Moscow: Muzyka. (in Russian).
10. Roshchenko (Averyanova), Ye. G. (2007). *Chislo i imya v novoy mifologii muzykal'nogo romantizma (numerologicheskij i onomatologicheskij metody analiza muzyki)* [Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis)], Kharkiv: KhNURE. (in Ukrainian).
11. Sabolchi, B. (1959). *Poslednie gody Ferentsa Lista* [The last years of Franz Liszt], Budapest: AN Vengrii. (in Russian).
12. Skrebkova, O. L. (1972). *Esteticheskie vzglyady F. Lista* [Aesthetic Views of F. Liszt], *Voprosy muzykovedeniya: trudy* [Questions of musicology: works] Iss. 1. Moscow: Gnesinyh State Music Pedagogical Institute, pp. 28–65. (in Russian).

УДК 78.03+785.728/78.082.2

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.7>

Оксана Андріянова

<https://orcid.org/0000-0003-1117-2425>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової

aaksinya1996@gmail.com

СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА ЯК ЗРАЗОК ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

У статті проаналізовано драматургію Сонати для труби і фортепіано П. Хіндеміта в аспекті втілення специфіки індивідуального камерно-інструментального стилю композитора;

виявлено зв'язки інструментального тематизму Хіндеміта з традиціями західноєвропейської (насамперед, австро-німецької) музики. Підкреслено, що індивідуальні риси стилю композитора відображають новаторські тенденції в музиці першої половини ХХ століття.

Ключові слова: соната, інструментальний тематизм, танцювальність, скерцозність, цитування.

Оксана Андриянова

кандидат искусствоведения, доцент
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой

СОНАТА ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА КАК ОБРАЗЕЦ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

В статье проанализирована драматургия Сонаты для трубы и фортепиано П. Хиндемита в аспекте воплощения специфики индивидуального камерно-инструментального стиля композитора; обнаружены связи инструментального тематизма Хиндемита с традициями западноевропейской (в первую очередь, австро-немецкой) музыки. Подчеркнуто, что индивидуальные черты стиля композитора отображают новаторские тенденции в музыке первой половины ХХ века.

Ключевые слова: соната, инструментальный тематизм, танцевальность, скерцозность, цитирование.

Oksana Andriianova

Candidate of Art Studies, Associate Professor
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

SONATA FOR TRUMPET AND PIANO OF PAUL HINDEMITH AS AN EXAMPLE OF A COMPOSER'S INDIVIDUAL STYLE

The article analyzes the drama of Sonata for trumpet and piano of P. Hindemith in the aspect of the embodiment of the composer's individual chamber-instrumental style. The concept of Sonata is inspired by the social and political events of the Second World War. The timbre of the trumpet clearly reflects the images of force, irresistibility, which contrast the semantics of mourning. An idea of the work is marked by the philosophical level of the solution of problems of life and death, which were extremely relevant for a person of the XX century.

Individualized interpretation of sonata form is shown in the tempo and dramatic ratio of parts of sonata cycle. There are three parts in Sonata, but they are presented not in the classical scheme of quick-slow-quick, but quick-quick-slow, that is, the dramatic function of the second, slow part of the cycle – the embodiment of the idea of “the person who thinks” – is shifted to the finale, thus reinforcing its semantic content. The semantic logic of this opus is subordinated to the idea of inevitability of tragic events in human life. As a result there is a shift of the traditional tempo scheme of sonata cycle, which enhances the active and dynamic musical imagery – very characteristic of the musical art of the XX century.

The first part (Mit Kraft) is thoughtful and restless at the same time. It is distinguished by the accentuated rhythm and dramatic flashes of the piano, with a leisurely melody of the trumpet of the monologic character on the background. Hindemith interprets the form of the first part of the sonata cycle unconventionally: he replaces the classical sonata allegro with the form of rondo, which best embodies the image of force. The second part of sonata (Mässig bewegt) – sounds very tense due to the pronounced scherzo character of the musical material. It is written in the classical three-part form. It is possible to distinguish two themes in it that make up its structural basis. Unlike the themes of the first part, these small thematic formations are quite contrasting with each other.

Music of the finale (Trauermusik – Choral) is the music full of tragic and mournful images, with which Hindemith associates himself with the current reality. The final part is also written in three-part form.

In most sonata cycles of Hindemith, finales with their highest concentration of the spiritual signs are the climax of development, regardless of the number of parts. In Sonata for trumpet, Hindemith refers to the music of J. S Bach, who acts as the bearer of the highest spiritual meaning of the work: he cites the melody of the Protestant chorus “Alle Menschen müssen sterben” (“All men must die”) from cantata BWV 642.

A number of peculiarities of instrumental thematism of P. Hindemith makes it possible to distinguish certain stylistic indicators that are inherent to the part of pipes and give the specifics of the timbral sound to the instrument, the origins of which are in the general character of the music of the XX century: an expressive melody with a large number of leaps at wide intervals, textural and register contrasts, fast acquirement of all the sound range, a significant role of consciously chosen constructive intervals (pure fourth, combination with pure fifth and a large second), in the aspect of metro rhythm – a complex rhythmic organization, as well as a polyphonic texture as one of the most active elements in the development of the themes. Sonata presents the characteristic polyphonic techniques for music of the XX century: contrast-polyphonic, mixed types, as well as innovative elements of multilayeredness.

In Sonata for trumpet and piano there was a connection between the instrumental themes of Hindemith and the traditions of Western European (first of all, Austro-Germanic) music. This feature became for the composer an important aesthetic position, which he adhered to throughout his life.

Keywords: *sonata, instrumental, thematism, dance-like manner, scherzo-like manner, citation.*

Увага до творів камерно-інструментальних жанрів Пауля Хіндеміта з боку сучасних виконавців постійно посилюється, його твори дедалі частіше з'являються у програмах концертів. Хіндеміт написав сонати для усіх струнних, духових та ударних інструментів симфонічного оркестру. Особливе місце займають сонати для духових інструментів, які підняли на новий рівень їх виразний потенціал, багато в чому змінили звичні уявлення про звукові образи і значною мірою збагатили сольний виконавський репертуар. Соната для труби і фортепіано П. Хіндеміта стала видатним зразком камерної сонати ХХ століття, в якій утілене індивідуальне композиторське трактування структури і драматургії класичного сонатного циклу, традиційних форм музичної виразності, тому вивчення особливостей музичної стилістики сонати для труби і фортепіано Хіндеміта – актуальна проблема сучасного музикознавства.

Провідні праці, що присвячені творчості П. Хіндеміта, опубліковані в основному ще в 1970-х роках. Це, зокрема, статті Т. Лєвої [3–4], О. Леонтєвої [5], А. Пуміної [7], Л. Ентеліс [8]. У сучасному вітчизняному музикознавстві все більше проявляється інтерес до особи П. Хіндеміта, передусім у В. Батанова [1], Н. Гнатів [2], проте досі нема конкретних досліджень, присвячених характеристиці сонат для духових інструментів у творчості П. Хіндеміта.

Мета статті – виявити особливості музичної драматургії Сонати для труби і фортепіано в аспекті втілення специфіки індивідуального камерно-інструментального стилю П. Хіндеміта.

Особа Пауля Хіндеміта сформована тим періодом європейської історії, який приніс людству світові війни, революційні вибухи, неймовірні економічні потрясіння, великі надії і великі розчарування. Безсумнівне збільшення ролі камерної музики, що відбулося після Першої світової війни, відображено й у творчості П. Хіндеміта. Сонату для труби і фортепіано композитор написав у 1939 році в період еміграції, у Швейцарії, оскільки німецькі нацисти, прийшовши до влади, оголосили його мистецтво “дегенеративним”, а офіційна преса почала проти композитора “кампанію цькування”.

Соната – один з найзначиміших творів П. Хіндеміта, глибина думки і драматизм якої не поступаються найвідомішому твору композитора – симфонії “Художник Матіс”. Концепція твору навіяна соціально-політичними подіями Другої світової війни. Тембр труби яскраво відбиває образи сили, нестримності, що контрастують із семантикою трауру. Для задуму твору

характерний філософський рівень розв'язання проблем життя і смерті, котрі були надзвичайно актуальні для людини ХХ сторіччя. “Індивідуалізоване трактування” сонатної форми, про яке говорять дослідники творчості німецького композитора, проявляється в темповому і драматургічному співвідношенні частин сонатного циклу [3, с. 266–267]. У Сонаті три частини, але представлені вони не в класичній схемі швидко-повільно-швидко, а швидко-швидко-повільно, тобто драматургічна функція другої, повільної частини циклу – втілення ідеї “людини, яка розмірковує” – зміщена у фінал, посилюючи тим самим його смислове наповнення. Сміслова логіка цього опусу підпорядкована ідеї втілення неминучості трагічних подій у житті людини. Цим і викликано зміщення традиційної темпової схеми сонатного циклу, що посилює активну і динамічну музичну образність – дуже характерну для музичного мистецтва ХХ століття.

Розглянемо коротко драматургічні функції кожної з частин сонати.

Перша частина (Mit Kraft) – задумлива, водночас неспокійна, вона відрізняється акцентованим ритмом і драматичними спалахами фортепіано, на тлі яких звучить некваплива, монологічного характеру мелодія труби. Хіндеміт трактує форму першої частини сонатного циклу нетрадиційно: класичне сонатне алегро він замінив формою рондо, яка найкраще утілює образ сили.

Основна тема першої частини малює вольовий та цілеспрямований образ, який композитор задав у повній відповідності до традиційних уявлень про тембровий колорит труби: пафосна героїка широких інтервалів, які звучать гордо, у мірному невитиюватому ритмі. Показова тут і тональність В-dur, за якою з класичних часів закріпилася героїчна образність. Тема викладена у формі класичного восьмитактового періоду, що надає їй структурної чіткості й лапідарності висловлювання. Розмашиста мелодія теми (за рахунок кварто-квінтових і октавних ходів) виразно звучить на тлі пунктирного ритму та розмірного акордового руху.

Тема-рефрен чергується з двома похідними неконтрастними темами, продовжуючи заявлену на початку образність. Друга тема труби (від ц. 4) звучить експресивніше за рахунок її інтонаційної будови – в ній переважають півтонові секундові інтонації, в які несподівано вклинюються пунктирні вигуки квінт і синкоповані кварта. Третя ж тема (від ц. 5) повертає нас до інтонацій рефрену, але у пом'якшенішому варіанті: мелодія, яка “погойдується” і нагадує зразки колискової або баркароли, підкреслена фортепіанним супроводом та розвивається на тихій динаміці. У результаті такого співвідношення трьох тематичних елементів у першій частині нема традиційного для сонатного алегро образного конфлікту, протиставлення контрастних образних сфер головної і побічної партій. Замість цього послідовно розкривається початковий музичний образ, який у процесі розвитку музичного матеріалу набуває виразної рельєфності та різноплановості.

Отже, П. Хіндеміт досягає “ефекту занурення” слухача в монолог труби – зосереджений, рівний у емоційності, але надзвичайно виразний в інтонаційних нюансах. Усе це підкреслено мірним, практично остинатним ритмом у партії фортепіано, що також сприяє “зануренню” в монолог. Ритмічна розміреність, яка становить головну виразну особливість фортепіанного звучання, асоціюється зі жанровою семантикою маршу – організованого колективного руху, пов'язаного з втіленням об'єктивної образності. Це відзначають дослідники творчості П. Хіндеміта, підкреслюючи, що основний виразний елемент музики композитора – “марш-крок як рушійна сила” [1, с. 26].

Друга частина сонати (Mässig bewegt) звучить дуже напружено за рахунок яскраво вираженої шерцозності музичного матеріалу. Вона написана у класичній тричастинній формі, в ній можна виділити дві теми, що становлять її структурну основу. На відміну від тематизму першої частини, ці невеликі тематичні утворення контрастують між собою.

Так, перша тема в партії труби є класичною фанфарою, яка у даному контексті звучить як пародія на героїчне звучання тембру інструмента. Цього досягнуто за рахунок яскраво вираженого танцювального фортепіанного вступу, який ніяк не співвідноситься з фанфарним тематизмом труби на ріано на тлі дуже скупого фортепіанного акомпанементу. Відразу після фанфари труби звучить співуча, “м'яка” тема фортепіано. Контрасту досягнуто також і на рівні

штрихів: дисгармонійно сприймається “умонтування” фанфари на *staccato* у фортепіанну фактуру на *legato*.

Друга тема труби, як і перша, недовга за масштабом – це низхідний хід в об’ємі кварта з подальшим ритмічним подрібненням та інтонаційним варіюванням кварта. Тема викладена на *staccato*, але знову обрамлена абсолютно контрастним фортепіанним звучанням – співучим, проте дещо по-ляльковому звучним. Усе це створює дуже химерний образ, підкреслений контрастним штрихом і метроритмом, що “мигтить” у стрімкому темпі. Тут, з усією очевидністю, наявна семантика скерцо, яка для Хіндеміта стала адекватною жанровою сферою для втілення фантазмагоричних образів сучасного світу.

Відомо, що формування скерцо як музичного жанру відбувалося в надрах танцювальної культури, на основі танцювальних ритмоформул. А в європейській інструментальній традиції скерцо завжди ототожнювалося з образом рухливої і енергійної музики, музичних образів, пов’язаних з динамічним, стрімким рухом. У цьому сенсі поняття моторності й танцювальності в музиці XVII–XVIII століть практично уподібнювалися. Також, у зв’язку з танцювально-моторним генезисом скерцо, зазвичай виділяють його ігрову ідею, яка органічно вписується в коло романтичної образності та змістовності. У випадку зі середньою частиною сонатного циклу П. Хіндеміта можна говорити про ігрову ідею в сенсі своєрідної “три” композитора з основним тематизмом – двома контрастними темами.

Зіставляючи їх мелодійний, ритмічний, фактурний вигляд (а також тематизм труби і фортепіано), композитор домагається абсолютно різних відтінків звучання, ніби грає різними їх образами. І це багато в чому співвідноситься із засобами музично-скерцозної виразності, серед яких дослідники виділяють: стрімкий темп, вихровий рух, несподівані модуляції, синкопи, загострені штрихи, *staccato*, акценти, динамічні контрасти, регістрові, темброві переключки, фактурні зміщення, різкі зміни метроритму тощо. Обов’язкове для скерцо втілення принципу несподіванки, амбівалентність, парадоксальність, емоційна активність і т. п. [6, с. 187].

Отже, поєднуючи танцювальність і скерцозність, Хіндеміт досягає яскравої музичної виразності й образності, що характерні для його індивідуального стилю: танцювальна моторика з відтінком іронії і сарказму, моторика як відображення стрімкого танцю фантастичних образів.

Заголовок фіналу (*Trauertmusik – Choral*) вказує на те, що музика сповнена трагічними та скорботними образами, з якими Хіндеміт пов’язує сучасну йому дійсність. Завершальна частина написана також у тричастинній формі. Тенденція багатотемності хіндемітовської фактури, яку відзначають дослідники його творчості [2, с. 9], у фіналі Сонати представлена за допомогою розширення двотемної композиційної схеми другої частини до тритемної структури.

Музичний тематизм першого розділу відразу ж задає тон усій частині, яка починається монументальним і скорботним маршовим кроком у партії фортепіано: траурна хода наближається ніби здалеку, тихо, поступово розростаючись у динаміці. Так само приглушено звучать і перші фанфари труби, сповіщаючи про наближення траурної процесії. Але поступово динаміка посилюється, призводячи до першої кульмінації – на тлі тремоло фортепіано звучать трубні фанфари, що переходять у скандовану мелодичну фразу, яка сприймається надзвичайно експресивно й надривно. Така експресія зберігається й надалі, але вже на інтонаційному рівні труби: героїка фанфари “зламана” секундовими інтонаціями в оспівуванні квінти, а в партії фортепіано виразно звучить хід на септиму з тими ж хроматизмами. Другий розділ будується на контрастній монологічній мелодії, в якій вгадується реакція людини (роздум) на невблаганність смерті. Третій розділ продовжує образну лінію другого, але вже укрупнено; основна виразність зосереджена в партії фортепіано: мірний, невблаганний у своїй механістичності пунктирний ритм повільного кроку служить тим смисловим фоном, на якому розгортається монолог труби. Драматургічна логіка гранично чітка: у фіналі Сонати людина перед лицем Смерті. За виразністю музика досягає найбільшої масштабності: трагедія переростає з індивідуальної у загальну, надособовий пафос проявляється у відсутності емоційних сплесків і збентеженості почуттів, тут виражено радше прийняття того, що має статися. Але внутрішня напруга від такого усвідомлення набуває колосальної експресії за

рахунок інтонаційної напруги фанфарних фраз труби і фактури фортепіано в кульмінації (ц. 30).

У більшості сонатних циклів Хіндеміта вінцем розвитку, незалежно від кількості частин, є фінали “з їх найвищою концентрацією духовного. Ця духовність, підкреслена іноді наявністю віршованого коментаря, ототожнюється або з потужним поліфонічним становленням, або з однаково значною для Хіндеміта мудрою і тихою, часом абсолютно простою пісенною мелодією” [3, с. 268]. У Сонаті для труби П. Хіндеміт звертається до музики Й. С. Баха, яка й виступає носієм вищого духовного сенсу твору: він цитує мелодію протестантського хоралу “Alle Menschen müssen sterben” (“Усі люди повинні померти”) з кантати BWV 642.

Ідею тематичного цитування – використання у своїх творах чужого тематизму – активно використовували середньовічні композитори, жоден історичний стиль не обійшов цього технічного прийому, наповнюючи його, звичайно, своїм сенсом. При розгляді особливостей тематичного цитування в ХХ столітті йдеться, як правило, передусім про естетику постмодернізму, де різного роду заклики до чужого тематичного матеріалу як спосіб культурно-історичного діалогу стали однією з найважливіших творчих позицій.

Цитований у Сонаті для труби бахівський тематизм належить до маловідомої для широкого слухача музики. Траурний гімн “Alle Menschen müssen sterben” був написаний і опублікований для похорону в 1652 р. Пола фон Хенсберга – відомого і шанованого бюргера Лейпцига (Приклад № 1). Цей хоральний текст зазвичай приписують або Йоганну Георгові Альбінусу (1624–1679), або Йоганнові Розенмюллеру (1620–1684).

Приклад № 1. “Alle Menschen müssen sterben”



Опісля Й. С. Бах розмістив його без змін у своїй кантаті BWV 642. П. Хіндеміт викладає тему цього хоралу в тридольному метрі, вносить незначні мелодико-ритмічні зміни і навіть уводить хроматизм, якого в хоралі, звичайно ж, немає. Як бачимо, композитор – типовий представник свого часу, адже подібні музичні варіації на теми хоралів стали нормою у ХХ столітті. Але Хіндеміту було важливо зберегти ті параметри хоралу, які є передусім носіями його багатовікової семантики (повільний темп, рівномірний ритм, поступовий рух у мелодії, спокійна манера виконання). Таким чином, у цьому творі хорал є символом, який Хіндеміт застосовує для підкреслення драматургічної ідеї.

Характер і конструктивний вигляд хіндемітовських сонат завжди залежить від реальних можливостей інструмента, обраного для сольного виконання. “У молоді роки композитор проявляє особливу сприйнятливості до гостро специфічної сторони інструмента, до неповторного в ньому”, – зазначила О. Леонтьєва [3, с. 268]. Так, у сонаті для труби і фортепіано переважає активний, наповнений силою характер. У ній сповна представлені технічні та виразні можливості інструмента, і це по-своєму впливає на конструктивний вигляд твору, в якому можна виявити композиційні принципи концерту.

Тематизм партій труби і фортепіано в сонаті контрастний. Тембр труби різко порушує споглядальну сферу фортепіано (наприклад, частина II, т. 1–4). У процесі розвитку інструменти мінятимуться образними ролями, темами та інтонаціями, зберігаючи контраст, але, зрештою, все обернеться станом повного затишку і заспокоєння.

Партія фортепіано в Сонаті – повноправний учасник діалогу, вона ніякою мірою не поступається ні за складністю, ні за драматургічним навантаженням партії труби. Таке трактування інструментів обумовлює принципову ансамблевість твору: це не концерт, а найяскравіший приклад камерно-інструментального стилю, в якому драматургічну логіку визначають тембральне співвідношення двох інструментів, їх щільна взаємодія.

Ряд особливостей інструментального тематизму П. Хіндемита дає змогу виділити певні стильові показники, що властиві партії труби і надають специфічних рис тембральному звучанню інструмента, витоки яких – у загальному характері музики ХХ століття: експресивна мелодика з великою кількістю стрибків на широкі інтервали, теситурні та регістрові контрасти, швидке оволодіння усім звуковим діапазоном, значна роль свідомо обраних конструктивних інтервалів (чиста кварта, комбінації з чистою квінтою і великою секундою), в аспекті метроритму – складна ритмічна організація, а також поліфонічна фактура як один з найактивніших елементів розгортання тематизму. В Сонаті представлені характерні для музики ХХ століття поліфонічні прийоми: контрастно-поліфонічний, змішаний типи, а також новаторські елементи поліпластовості.

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що одна з найважливіших ознак індивідуального стилю П. Хіндемита – опора інструментальних творів композитора на теми класичного типу (концентровані, централізовані), на що вказують їх структурні характеристики. У Сонаті для труби і фортепіано проявився зв'язок інструментального тематизму П. Хіндемита з традиціями західноєвропейської (насамперед, австро-німецької) музики. Ця особливість стала для композитора важливою естетичною позицією, якої він дотримувався упродовж усього життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ ст. : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 : Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 203 с.
2. Гнатів Н. В. Принципи тематичного цитування в інструментальних творах П. Гіндеміта. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/5.pdf> (дата звернення 15. 12. 2018).
3. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.
4. Левая Т. О стиле Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва: Всесоюзное издательство “Советский композитор”, 1979. С. 262–299.
5. Леонтьева О. Исследования и оценки творчества П. Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва : Всесоюзное издательство “Советский композитор”, 1979. С. 350–370.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Пумина А. О фортепианных сонатах П. Хиндемита (Вторая и Третья). *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва : Всесоюзное издательство “Советский композитор”, 1979. С. 114–142.
8. Энтелис Л. Силуэты композиторов ХХ века. Ленинград : Музыка, 1975. 248 с.

REFERENCES

1. Batanov V. Y., (2016). Universalism of a composer personality in the Art of Music in XX – beginning of XXI century, Diss. for Cand. Sc.: 17.00.03, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 203 p. (in Ukrainian).
2. Hnativ, N. V. “Principles of thematic citation in P. Gindemit’s instrumental works”, available at: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/5.pdf> (access date 15.11.2018).
3. Levaya, T. N., Leont’eva, O. T. (1974). *Paul’ Khindemit. Zhizn’ i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Art], Moscow: Muzyka. (in Russian).
4. Levaya, T. (1979). About Hindemith style. *Paul’ Khindemit. Stat’i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials], Moscow: Vsesoyuznoe izdatel’stvo “Sovetskiy kompozitor”, pp. 262–299. (in Russian).

5. Leont'eva, O. (1979). Research and evaluation of creativity by P. Hindemith. *Paul' Khindemit. Stat'i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials], Moscow: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskiy kompozitor", pp. 350–370. (in Russian).
6. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and genre in music: High school textbook], Moscow: Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (in Russian).
7. Pumina, A. (1979). About piano sonatas by P. Hindemith (Second and Third). *Paul' Khindemit. Stat'i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials], Moscow: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskiy kompozitor", pp. 114–142. (in Russian).
8. Entelis, L. (1975). *Siluety kompozitorov XX veka* [Silhouettes of composers of the twentieth century], Leningrad: Muzyka. (in Russian).

УДК 78.03:00182

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.8>

Юлія Каплієнко-Ілюк

<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>

докторант

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової

yuliyakaplienko@gmail.com

СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТИПОЛОГІЧНІ ОСНОВИ

У статті розглянуто основні принципи стильового аналізу, визначено психологічні передумови та складові процесу сприйняття і формування стильових уявлень. Розкрито сутність завдань, методів виявлення стильових ознак, зв'язків як загальних закономірностей феномену стилю. Охарактеризована типологічна система стильового аналізу, окреслені завдання аналізу стилю. Зроблено висновки стосовно мети стильового аналізу та його ролі у дослідженні індивідуального, національного й епохального стилів.

Ключові слова: стиль, стильовий аналіз, аналіз стилю, типи аналізу, атрибуція стилю, стильові ознаки.

Юлія Каплиенко-Илюк

докторант

Одесская национальная музыкальная академия

имени А. В. Неждановой

СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

В статье рассматриваются основные принципы стилевого анализа, определяются психологические предпосылки и составляющие процесса восприятия и формирования стилевых представлений. Раскрыта сущность задач, методов выявления стилевых признаков, связей как общих закономерностей феномена стилия. Охарактеризована типологическая система стилевого анализа, намечены задачи анализа стилия. Осуществлены выводы относительно цели стилевого анализа и его роли в исследовании индивидуального, национального и эпохального стилией.

Ключевые слова: стиль, стилевой анализ, анализ стилия, типы анализа, атрибуция стилия, стилевые признаки.