

ПРИНЦИПИ ТЕМАТИЧНОГО ЦИТУВАННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ П. ГІНДЕМІТА

Практика цитування має давню історію в нашій культурі. Вона бере свій початок ще в Античності, де побутувала традиція наведення чужих висловлювань з метою підтвердження чи заперечення власних думок. Будучи властивою різним видам мистецтва, вона активно застосовується і в музиці.

Корінне значення терміну «цитата» – «наводити витримку з якого-небудь тексту» [5, с. 4] – в свій час передбачало просте запозичення чужого тексту. Згодом багатомірова музична практика показала, наскільки різноманітним може бути це запозичення. Розгляд усіх можливих прийомів **включення «чужого» в «своє»** фактично заглиблює нас в бездонний океан різного роду *варіацій*³, *адаптацій*, *алюзій* та інших форм, а також цілого ряду їх функцій в музичному тексті.

Серед численних принципів музичного цитування домінуюче становище займає тематичне цитування, адже тема (в найширшому своєму розумінні) завжди була основним носієм музичного образу та обов'язковим атрибутом музичної форми і зникнення теми означало б «розпад музичної форми, зникнення музичного твору як цілого» [8, с. 10].

Ідеєю **тематичного цитування – використання чужого тематизму у власних творах** – активно послуговувалися ще середньовічні композитори, жоден історичний стиль не оминув даного технічного прийому, наповнюючи його, звісно, своїм сенсом. В цьому – вагомість вивчення особливостей тематичного цитування в музичній практиці та *актуальність* теми. В той же час, поява в ХХ ст. таких понять, як *«жанрова цитата»*, *«стильова цитата»*, *«квазіцитата»* (*«псевдоцитата»*), *«подвійна цитата»* показує, наскільки актуальною є проблема цитування для музики останнього століття. З одного боку, вона розкриває новаторські процеси нової епохи, а з іншого, є для неї частиною міцного фундаменту, який називається традицією.

При розгляді особливостей тематичного цитування в ХХ столітті мова, зазвичай, йде перш за все про естетику постмодернізму, де різного роду апелювання до чужого тематичного матеріалу як спосіб культурно-історичного діалогу стало однією з найважливіших творчих позицій. Проте подібна практика активно розвивалася і в першій половині століття,

³ Окрім розповсюджених варіацій на чужу тему існує поняття варіацій на чужий стиль («стильове цитування»). Див.: [5, с. 30–38].

свідченням чого є, зокрема, музика Пауля Гіндеміта. Тому *метою* статті є розгляд особливостей та принципів тематичного цитування на прикладі інструментальних творів Пауля Гіндеміта.

В Гіндеміта немає жодного творчого періоду, жодного інструментального жанру, якого б оминув принцип тематичного цитування. Можливо, вперше він був застосований композитором у його новаторській *Камерній музиці № 1* (1921), де в фіналі проводиться тема відомого на той час **фокстроту Вільма Вільма**. Запозичені музичні теми ми знаходимо в його сонатах, ансамблях, усіх видах концертів, симфонічних творах. Вражає при цьому жанрова та історична ширина тематичних джерел: від середньовічних гімнів та секвенцій, протестантських хоралів до значної кількості маршів, народних пісень, а також творів композиторів різних епох (В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона і, навіть, А. Веберна, який через приналежність до Нововіденської школи вважається його ревним антагоністом).

Частину цитованого Гіндемітом матеріалу складає популярна на той час музика. До неї, зокрема, відносяться вже згадуваний **фокстрот Вільма Вільма**, народні пісні. Серед останніх – історична німецька народна пісня *«Prinz Eugen, der edle Ritter»* («Принц Євген, благородний лицар») ⁴ з другої частини *Концертної музики для мідного оркестру* (1926), старовинна англійська дитяча народна пісня *«A frog he went a-courting»* («Жаба, яка залицялася», 1611) ⁵ в основі *Варіацій для віолончелі з фортепіано*, фольк-пісня *«Pittsburgh Is a Great Old Town»* («Пітсбург – чудове старе місто») ⁶, що урочисто завершує *«Пітсбурзьку симфонію»* (1958). До відомих музичних джерел можна віднести й тему з увертюри до *«Летючого голландця»* Р. Вагнера, яку Гіндеміт використав 1925 року у своїй сповненій гротеску

⁴ Пісня описує облогу Белграду в 1717 році імператорським полководцем Євгеном фон Сафойеном під час шостої австро-турецької війни. Її найдавніший запис датується 1719 роком. Пісня неодноразово ставала тематичним джерелом для нових пісень вже в XIX ст., а також музичних творів XIX–XX ст. Детальніше див. [14], [19].

⁵ Про популярність пісні свідчить достатня кількість її наукових досліджень з питань походження, змісту, а також неодноразове використання в різноманітних телевізійних проектах, в тому числі 1955 року в мультфільмі «Том і Джері». 1956 року вийшла книга Джона Ленгстефа з одноіменною назвою. Детальніше див.: [15].

⁶ Як відомо, Гіндеміт написав «Пітсбурзьку симфонію» на замовлення до святкування 200-ї річниці заснування Пітсбурга. Тому пісню «Pittsburgh Is a Great Old Town» композитор використав як популярну серед мешканців міста, що викличе безпосередні асоціації з Пітсбургом. До слова, це була одна з пісень, яку двома роками раніше (1956 року) видатний американський фольк-співак Піт Сігер включив до свого альбому «American industrial ballads».

Увертюрі⁷ та «*Весільний марш*» Ф. Мендельсона, що цитується в третій частині *Концерту для дерев'яних духових, арфи та оркестру* (1949) як подарунок на річницю весілля дружині Гертруді.

Введення популярного музичного матеріалу в композиції стало одним із проявів активної участі Гіндеміта в новому мистецькому русі *Neue Sachlichkeit* («Нова об'єктивність»)⁸, що виник 1923 року в Німеччині як опозиція до пізнього романтизму, експресіонізму, імпресіонізму та абстракціонізму. Однією з основних естетичних позицій *Neue Sachlichkeit* стала зрозумілість творів загальній публіці. Саме з цією ідеєю пов'язана практика введення в музику сучасних культурних посилянь, в тому числі й цитування відомих мелодій. І хоча сам напрямок офіційно проіснував лише до кінця 30-х років (до моменту підняття нацистського режиму), творам пізнішого часу також притаманні його характерні риси⁹. Цікаво при цьому простежити еволюцію в характері введення Гіндемітом цитованого матеріалу. Якщо в творах 20-х років це здійснювалося в гострій гротесковій ма-

⁷ Повна назва твору – «*Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt*» («Увертюра до Летючого голландця, що грається поганим курортним оркестром в 7-ій годині ранку біля фонтану з листа»).

⁸ В пострадянській музикознавчій літературі естетичні принципи «*Neue Sachlichkeit*» практично не розкриті, хоча в 20–30-х роках ХХ ст. цей напрямок вважався одним із найвпливовіших в Європі. Назва належить мистецтвознавцю Фрідріху Гартляубу й була вперше застосована 1923 року по відношенню до створеної ним художньої виставки у Ваймарі. Виникнувши в живописі, ідеї «*Neue Sachlichkeit*» дуже швидко розповсюдились на інші види мистецтва – архітектуру, літературу, музику.

Основні естетичні позиції мистецького руху сформувалися на протигагу пізньому романтизму, експресіонізму, імпресіонізму та абстракціонізму й полягали у зменшенні ролі індивідуальності та фокусуванні на об'єктивності (неемоційності, позаіндивідуальності), статичності, а також у зрозумілості загальній публіці. Ці завдання визначили ряд характерних рис музичних творів «*Neue Sachlichkeit*», серед яких – легко зрозумілі концепції; прості, чіткі музичні форми з короткими частинами, що використовувалися в попередніх мистецьких стилях (перш за все бароковому, класицистському); ансамблеве інструментування на протигагу розширеним симфонічним пізньоромантичним оркестром; антикульмінаційні теми; конструктивістські форми і техніки (поліфонія, ракохід та ін.); введення у власні твори сучасних культурних посилянь (танцювальних, джазових ритмів, цитування відомих мелодій); класичні тональні зв'язки. Таким чином, неокласицизм, необароко розглядаються як одиничні прояви більш загального руху «*Neue Sachlichkeit*». Див. детальніше [20]. В «Історії зарубіжної музики» (вип. 6) можна знайти невелику інформацію про французький варіант напрямку під назвою «*новий динамізм*» [2, с. 10–11].

⁹ Що, зокрема, доводить Б. Е. Шеффер у своїй дисертації «*Paul Hindemith's Septet (1948): a look back to Neue Sachlichkeit*» [20].

нері (згадаймо Камерну музику № 1 чи Увертюру¹⁰), то в більш пізніх композиціях – як невинний жарт (наприклад, у Варіаціях для віолончелі з фортепіано, Концерті для дерев'яних духових, арфи та оркестру)¹¹ чи як проста ілюстрація (фінал «Пітсбурзької симфонії»)¹².

Гіндеміт звертався не лише до відомої сучасному слухачеві музики, але й до менш знаних тематичних зразків попередніх епох. Тут можна згадати романс В. А. Моцарта «*Komm, lieber Mai*» («Туга за весною») (1791)¹³, тема якого покладена Гіндемітом в основу *Сонати для скрипки соло op. 31 № 2* (1923); «*Geschwindmarsch*» № 1 («Швидкий марш») Л. Бетховена, використаний в симфонії «*Серені*» (1946). До маловідомих тематичних джерел відносяться й п'єси для двох фортепіано К. М. Вебера, які Гіндеміт так любив грати в дуеті зі своєю дружиною Гертрудою й які в 1943 році застосував як основний матеріал для «*Симфонічних метаморфоз тем К. М. Вебера*» (1943). Тут і старовинні німецькі народні пісні, що датуються XV – XVI ст., й які, на думку деяких дослідників, стали важливою запорукою успіху «*Der Schwanendreher*»¹⁴.

¹⁰ У даному творі композитор насміхається не так над Вагнером, як над грою аматорських музичних колективів, в яких йому неодноразово доводилося підробляти в молоді роки (в танцювальних, готельних, курортних оркестрах). Проте, вибір за основу музики старшого німецького колеги не видається дивною, враховуючи те, що в Гіндеміта є й інша знаменита цитата-пародія на музику Р. Вагнера – опера «*Нуш-Нуші*» (1920), де звучать всім відомі слова короля Марка з «Трістана та Ізольди» (див.: [6, с. 153]). Згадаймо й першу редакцію сатиричної опери «*Новини дня*» (1929), в якій музика арії пана Германа «Справи йдуть добре» «була наче взята на прокат з “Парсіфаля”» [6, с. 167]. Більше того, 1917 року композитор пише п'єсу «*Godtmoosiana*», де в одній зі сцен також пародіюються «Трістан» [22]. Як бачимо, антивагнерівські настрої, що були особливо актуальними в 20-ті роки, яскраво відобразилися в творчості Гіндеміта. Це одна з причин, чому згодом композитор переслідувався нацистами як антинаціоналіст.

¹¹ П. Гіндеміт славився як вправний жартівник. Окрім великої кількості дотепних музичних творів, композитор мав художній таланти і залюбки малював гумористичні відкритки, різноманітні карикатури. На жаль, в Україні майже нічого не відомо про цю сторону обдарування Гіндеміта. Проте в зарубіжній літературі можна знайти ряд робіт на цю тему, до прикладу, монографія «*Paul Hindemith: Zeugnis in Bildern*» [18] чи стаття Daniel K. S. Walden «*Noting Images: Understanding the Illustrated Manuscripts of Mendelssohn's Schilflied and Hindemith's Ludus Tonalis*» [21]. Композитор також писав гумористичні сценки та вистави, про одну з них згадувалося в попередньому посиланні.

¹² Про функції цитати див. [4].

¹³ Цікаво, що тема романсу в свою чергу є автоцитатою фінальної частини Клавирного концерту B-dur op. (K. 595) [Ейн., с. 300].

¹⁴ Як відомо, «*Der Schwanendreher*» збудований на чотирьох піснях: «*Zwischen Berg und tiefem Tal*», 1512 (1 ч.), «*Nun laube, Lindlein*», 1555; «*Der Gutzgauch auf dem Zaune saß*» (2 ч.), «*Seid ihr nicht der Schwanendreher*» (3 ч.). Див. додаток.

Така різносторонність у виборі тематичних джерел для цитування створює об'ємність структури в художніх текстах, глибоке діалогічне смислове поле й апелює до здатності «читача-слухача до живого, активного сприйняття та необхідних асоціацій, причому асоціацій “вторинного ряду” – не з безпосереднім життєвим досвідом, а з мистецтвом минулого» [4, с. 93]. В результаті інструментальна творчість Гіндеміта стає багатовимірною, її можна представити як певну енциклопедію з історії музики. З подібним явищем ми зіштовхуємося і в творчості І. Стравінського. Таким чином, вся існуюча музика, що формується сучасними творами, зразками попередніх епох є для композитора єдиним м е т а - т е к с т о м , з якого він вільно черпає будь-яку інформацію. Це ознака історизму мислення, зародження нового, культурологічного методу творчості, який передбачає вільне оперування всім арсеналом багатовікової техніко-стильової системи музики [10]. Такий інтертекстуальний спосіб мислення із всезагальністю принципу цитування в межах «великого Тексту культури» стане в майбутньому визначальним для композиторів-полістилістів останньої третини ХХ ст., які послуговуватимуться ним як усвідомленим прийомом композиторської техніки. В творчості П. Гіндеміта, як і І. Стравінського, А. Берга, Д. Шостаковича ця тенденція тільки намічається, при цьому «шви» між цитованим та нецитованим матеріалом в композитора максимально зглажені, тематичні цитати органічно входять в загальний музичний контекст, виконуючи певні композиційні та драматургічні функції.

В переважній більшості випадків цитата трактується композитором як першоелемент в побудові частини твору, де важко відділити «чуже» від «свого» і значно рідше – як «образ-знак», взятий так би мовити «в лапки» для підтвердження певної думки¹⁵ (як, наприклад, введення протестантських хоралів, католицьких піснеспівів). При цьому, якщо полістилісти часто приховують джерело цитування, апелюючи до можливостей відкритої асоціативності [5, с. 19], то Гіндеміт майже завжди вказує в нотах цитовані теми. Це, з одного боку, сприяє об'єктивації його музики (те, до чого композитор завжди прагнув): він наче демонстративно ховається за чужою маскою, підкреслюючи своє співавторство. З іншого боку, така інформація розширює інтелектуальний кругозір тих, хто має з нею справу, що цілком відповідає просвітницькій натурі Гіндеміта.

В поводженні композитора з тематичними цитатами можна виділити два основні принципи. Перший прослідкуємо на прикладі *Сонати для труби та фортепіано* (1939), де в четвертій частині композитор цитує

¹⁵ Про способи введення цитати в художній текст див.: [4; 5, с. 26–31].

протестантський хорал «*Alle Menschen müssen sterben*» («Всі люди мають вмерти»)¹⁶.

Alle Menschen müssen Sterben (Weimar 1681)



П. Гіндеміт – Соната для труби з фортепіано (1939), IV ч., партія труби

Sehr ruhig

p *cresc.* *f*

mf *ff* *f*

mf *p*

Гіндеміт вкладає тему хоралу в тридольний метр, вносить незначні мелодико-ритмічні зміни і, навіть, вводить хроматизм, якого в хоралі звісно ж немає. Як бачимо, він є типовим представником свого часу, адже подібні музичні варіації хоралів стали нормою в ХХ ст. Але композитору було важливо зберегти ті параметри хоралу, що є перш за все носіями його багатовікової семантики (повільний темп, рівномірний ритм, поступеневий рух в мелодії, спокійна манера виконання). Таким чином, в даному творі хорал являється з н а к о м , так би мовити взятим в лапки, який Гіндеміт застосовує для підкреслення драматургічної ідеї.

Зовсім іншу мету має цитування тем, які стають основою композиції твору чи його частини або розділу. Візьмімо для прикладу **середньовічний французький танець «Tre Fontane»** і **марш з XVIII ст.**, що належить сестрі короля Пруссії Фрідріха II принцесі Анні Амалії. В обох випадках ми спостерігаємо осучаснення в інструментуванні, що підкріплюються зміна-

¹⁶ Існують три відмінні мелодії хоралу. В даному випадку наводиться друга за часом виникнення мелодія (1681), оскільки перша була втрачена.

ми в динаміці та інших музичних параметрах. В результаті середньовічний танець отримує громіздке симфонічне оркестрування (цитата використовується в п'ятій частині *Концерту для фортепіано з оркестром*, 1945), яке суперечить камерності, властивій йому апріорі. Гучна динаміка, масивні унісоми мелодії в струнних надають темі грізного звучання. Введення в партитуру малого барабану, за яким закріпилася функція воєнного інструменту, в даному випадку тільки підсилює певну агресію музики.

Подібна робота проводиться і з маршем принцеси Анни Амалії, що цитується в третій частині *Віолончельного концерту* (1940). Тут Гіндеміт навпаки зберігає камерність звучання, обмежуючи виконавський склад. Проте завдяки зовсім тихій динаміці (*p-pp*), середньому та високому регістру, *staccato* в дерев'яних духових, кришталевому дзвону челюсти, трикутника, дзвіночків він перетворюється в казковий «ляльковий» марш.

Такими незначними корективами Гіндеміт змінює характер тем, їх семантичне наповнення. Композитор експериментує з чужим матеріалом і його експерименти – це своєрідна гра, часто виконана в манері дотепної провокації. В такому ж ключі сприймається робота з темами Вебера, Бетховена та інших композиторів, яких він цитує (див. Додаток 1).

Які ж висновки можна зробити на основі вищесказаного?

Пауль Гіндеміт писав інструментальні твори протягом всього життя, саме на їх прикладі перш за все простежується еволюція його творчого методу. В той же час можна помітити ряд характерних ознак, які зберігалися протягом всіх періодів, сформувавши елементи індивідуального стилю митця. Серед таких елементів – цитування чужого тематичного матеріалу у власних творах.

Стильова різносторонність цитованих джерел в творчості Гіндеміта, а також робота композитора з ними не лише репрезентують його індивідуальність, але й відображають культурні процеси першої половини ХХ ст., споріднюючи П. Гіндеміта з його сучасниками (І. Стравінським, Д. Шостаковичем, А. Бергом). В той же час, жанрові пріоритети німецької народної музики, протестантських хоралів, звернення до творів В. А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Вебера, Ф. Мендельсона стали результатом виявлення національної свідомості митця.

Принципи цитування в першій половині ХХ ст., активність цього процесу в Гіндеміта як типового представника свого часу стали складовою міцного фундаменту для музики постмодернізму, де тематичне цитування розглядається як одна із найважливіших естетичних позицій та композиційних технік.

ДОДАТОК

Список творів П. Гіндеміта з використаним цитованим матеріалом:

ЗАПОЗИЧЕНІ ЦИТАТИ:

КАМЕРНА МУЗИКА № 1 (1921): IV ч. – *фокстрот Вільма Вільма*.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО op. 31/2 (1924): IV ч. – *романс В. А. Моцарта «Komm, lieber Mai»* (1791).

УВЕРТЮРА ДО ЛЕТЮЧОГО ГОЛЛАНДЦЯ, ЩО ГРАЄТЬСЯ ПОГАНИМ КУРОРТНИМ ОРКЕСТРОМ В 7-й ГОДИНІ РАНКУ БІЛЯ ФОНТАНУ З ЛИСТА (1925): *Увертюра до опери «Летючий голландець» Р. Вагнера* (1841).

КОНЦЕРТНА МУЗИКА ДЛЯ МІДНОГО ОРКЕСТРУ op. 41 (1926): II ч. – 6 варіацій на *історичну німецьку народну пісню «Prinz Eugen, der edle Ritter»* (1719).

КАМЕРНА МУЗИКА № 5 (1927): IV ч. – варіації на *баварський воєнний марш XVIII ст.*

КОНЦЕРТНА МУЗИКА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО, МІДНИХ ДУХОВИХ ТА ДВОХ АРФ (1930): IV ч. – *старовинна німецька народна пісня «So wünsch ich ihr ein gute Nacht», 1556.*

СИМФОНІЯ «ХУДОЖНИК МАТІС» (1934):

I ч. – *німецька народна пісня «Es sungen drei Engel» «Три янголи співали».*

III ч. – *середньовічна секвенція «Lauda Sion salvatorem» Фоми Аквінського.*

«DER SCHWANENDREHER» (1935):

I ч. – *німецька народна пісня «Zwischen Berg und tiefem Tal», 1512.*

II ч. – *німецькі народні пісні «Nun laube, Lindlein», 1555; «Der Gutzgauch auf dem Zaune saß», XV ст.*

III ч. – *німецька народна пісня «Seid ihr nicht der Schwanendreher».*

TRAUERMUSIK (1936): IV ч. – *протестантський хорал «Таким чином я стою перед вашим троном» («Стара сотня») – П. Ебер, 1551.*

СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО (1939): IV ч. – *протестантський хорал «Alle Menschen müssen sterben» – Й. Г. Альбінус або Й. Розенмюллер, 1681.*

СОНАТА ДЛЯ ОРГАНУ № 3 (1940):

I ч. – *німецька народна пісня «Ach Gott, wem soll ich's klagen».*

II ч. – *німецька народна пісня «Wach auf, mein Hort».*

III ч. – *німецька народна пісня «So wunsch ich ihr».*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ (1940): III ч. – тема *маршу принцеси Анни Амалії з Пруссії.*

ВАРІАЦІЇ на тему старовинної англійської дитячої пісні для віолончелі з фортепіано (1941): *«A frog he went a-courting»* (1611).

«СИМФОНІЧНІ МЕТАМОРФОЗИ ТЕМ К. М. ВЕБЕРА» (1943):

I ч. – *п'єса для двох фортепіано op. 60/4.*

II ч. – *увертюра до п'єси «Турандот».*

III ч. – *п'єса для двох фортепіано op. 10/2.*

IV ч. – *марш для двох фортепіано ор. 60/7.*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО № 2 (1945): V ч. – *середньовічний французький танець «Tre Fontane»* (анонім).

СИМФОНІЯ «СЕРЕНА» (1946): II ч. – парафраза на «*Geschwindmarsch*» №1 *Л. ван Бетховена* (1809).

СЕПТЕТ (1948): V ч. – *старий бернський воєнний марш.*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ, АРФИ ТА ОРКЕСТРУ (1949): III ч. – *Весільний марш* Ф. Мендельсона.

СОНАТА ДЛЯ ЧОТИРЬОХ ВАЛТОРН (1952): III ч. – *німецька народна пісня «Ich schell mein Horn», 1520.*

ПІТСБУРЗЬКА СИМФОНІЯ (1958):

II ч. – *народна пісня пенсільванських німців «Hab lumbedruvvel mit me Iumbeschatz».*

III ч. – *сучасна народна пісня «Pittsburgh Is a Great Old Town».*

Симфонія ор. 21 А. Веберна, 1928 .

МАРШ (1960) на тему *старовинної швейцарської мелодії.*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРГАНУ З ОРКЕСТРОМ (1962): IV ч. – *католицький гімн «Veni creator spiritus», 1000.*

АВТОЦИТАТИ

СИМФОНІЯ «ХУДОЖНИК МАТІС» (1933/34): матеріал з одноіменної опери (1938).

СИМФОНІЯ «ГАРМОНІЯ СВІТУ» (1951): матеріал з одноіменної опери (1957).

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : КОМПОЗИТОР, 1998. – 343 с.
2. История зарубежной музыки : в 6 вып. – СПб. : Композитор, 2001. – Вып. 6: нач. XX в. – сер. XX в.: [учеб. для муз. вузов; ред. В.В. Смирнов]. – СПб. : Композитор, 2001. – 630 с.
3. Клименко В. Б. Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художественная практика : дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения (17.00.03) / НМАУ им. П. И. Чайковского; науч. рук. Т.Ф. Гнатив. – К., 1999. – 182 с.
4. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте / Л. Крылова // Советская музыка. – 1975. – № 8. – С. 92–97.
5. Лаврова С. Цитирование в творчестве современных композиторов: очерки. – 2-е изд., доп. / С. Лаврова. – СПб. : Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. – 128 с.
6. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : Советский композитор, 1974. – 448 с.
7. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М. : Гуманитар. изд. центр «ВЛАДОС», 2003. – 248 с.
8. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.

9. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века : [учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений»] / А. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр «ВЛАДОС», 2004. – 231 с.
10. Теория современной композиции : учеб. пособие / МГК им. П. И. Чайковского; Гос. ин-т искусствознания, отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с. (ACADEMIA XXI).
11. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйштейн. – М. : Музыка, 1977. – 455 с.
12. Albright Daniel. *Music speaks: on the language of opera, dance, and song* / Daniel Albright. University of Rochester Press, 2009. – 225 p.
13. Bruhn Siglind. *Hindemiths große Instrumentalwerke. Hindemith Trilogie.* / Siglind Bruhn. – Berlin-Marienfelde : Edition Gorz, 2012. – Band 3. – 355 s.
14. Fischer Michael. *Prinz Eugen, der edle Ritter* / Michael Fischer. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.liederlexikon.de/lieder/prinz_eugen_der_edle_ritter
15. *Frog Went A-Courting.* – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://en.wikipedia.org/wiki/Frog_Went_A-Courting
16. Leonard James. *Paul Hindemith. Pittsburg Symphony, for orchestra: description* / James Leonard. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.allmusic.com/composition/pittsburgh-symphony-for-orchestra-mc0002389270>
17. *On This Day in Pittsburgh History: January 30, 1959.* – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://thepittsburghhistoryjournal.com/post/41867330261/on-this-day-in-pittsburgh-history-january-30>
18. *Paul Hindemith: Zeugnis in Bildern (з передмовою Heinrich Strobel)* / Mainz : B. Schott's Söhne, 1961. – 103 S.
19. *Prinz Eugenius, der edle Ritter.* – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://de.wikipedia.org/wiki/Prinz_Eugen,_der_edle_Ritter
20. *Sheffer Benjamin Eric. Paul Hindemith's Septet (1948): a look back to Neue Sachlichkeit: dissertation prepared for the degree of doctor of musical arts* / University of North Texas, 2010. – 44 S.
21. *Walden Daniel K. S. Noting Images: Understanding the Illustrated Manuscripts of Mendelssohn's Schilflied and Hindemith's Ludus Tonalis* / Daniel K. S. Walden. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.3/mto.10.16.3.walden.html>
22. *Fonseca-Wollheim Corinna da. Styly pricking the Wagnerian balloon* / Corinna da Fonseca-Wollheim. – *The New York Times*, Aprile 21, 2013. – P. AR12.

Гнатів Наталія. Принципи тематичного цитування в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. У статті розглядаються принципи тематичного цитування в музиці на прикладі інструментальних творів Пауля Гіндеміта. Відзначаються жанрова і стильова різносторонність цитованих джерел. Частота і систематичність їх використання стають ознакою індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: тематична цитата, мета-текст, знак, індивідуальний стиль.

Гнатив Наталья. Принципы тематического цитирования в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита. В статье рассматриваются принципы тематического цитирования в музыке на примере инструментальных произведений Пауля Хиндемита. Отмечаются жанровая и стилевая разносторонность цитированных источников. Частота и систематичность их использования становятся признаком индивидуального стиля композитора.

Ключевые слова: тематическая цитата, мета-текст, знак, индивидуальный стиль.

Nataliia Gnativ. Principles of thematic citing in instrumental works of Paul Hindemith. The article examines principles of thematic citing in music taking Paul Hindemith's instrumental works as its example. Genre and style versatility of citing sources are noted. The frequency and systematic character of their usage becomes a sign of Hindemith's individual style.

Keywords: thematic quotation, meta-text, sign, individual style.