

## ТЕХНІКА РАКОХОДУ ЯК ОДИН ІЗ ПРИНЦИПІВ ТЕМАТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

*Статтю присвячено розгляду особливостей втілення техніки ракоходу в організації тематизму інструментальних творів П. Гіндеміта. Відзначаються два принципи застосування композитором ракоходу в межах музичної форми, виділяються технічний та семантичний аспекти розгляду. Звернення до техніки ракоходу розцінюється як вияв важливих для Гіндеміта естетичних ідей гармонії, гри та неокласицизму.*

**Ключові слова:** ракохід, тематизм, музична форма, інструментальна музика.

Однією з найбільш визначальних для творчого методу Пауля Гіндеміта є поліфонічна техніка, яка пронизує чи не всі його композиції. Гіндеміт постійно використовував як імітаційну, так і контрастну поліфонію, що міцно поєднує його з Бахом та добахівською епохою.

Закономірно, що різні аспекти даної теми стали основою великої кількості публікацій<sup>1</sup>, а також періодично заторкуються музикознавцями в роботах, присвячених творчості Гіндеміта загалом. Проте серед подібних напрацювань майже відсутні дослідження, що

---

<sup>1</sup> Див. до прикладу наступні статті: Н. Бать. О полифонических свойствах мелодики в симфонических произведениях Хиндемита / Н. Бать // Вопросы теории музыки : [сб. статей]. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 335–374; Баяхунов Б. Строеие интермедий в полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича / Б. Баяхунов // Музыкознание : [сб. статей]. – Алма-Ата, 1968. – Вып. 4. – С. 155–166; Бергер Л. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus Tonalis» / Л. Бергер // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : [сб. статей]. – М., 1971. – С. 187–221; Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок / В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : [сб. статей]. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 108–157; Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита / Т. Левая // Полифония : [сб. теоретич. статей]. – М., 1975. – С. 141–172 тощо.

вивчають музику композитора з точки зору техніки ракоходного руху. Останній серед поліфонічних прийомів став специфічно характерним для Гіндеміта та не лише використовується ним в якості поліфонічного прийому роботи з темою, але й переноситься на загальну організацію тематичного процесу в багатьох його творах. Тож дослідження специфіки ракоходного руху в музиці німецького композитора дає можливість проникнути в глибини його творчого методу, деталізувати панораму його індивідуального стилю та збагатити уявлення про процеси в музиці першої половини ХХ століття загалом.

Цим визначається **актуальність** даної статті, центральною **проблемою** якої є техніка ракоходу як один із принципів тематичної організації в інструментальних творах Гіндеміта. **Об'єктом** статті обрана інструментальна музика Гіндеміта, що склала основу творчого доробку німецького композитора, стала найяскравішим виразником його індивідуального стилю. **Предмет** дослідження – інструментальний тематизм Гіндеміта в аспекті ракоходної організації. За визначенням В. Фрайонова, ракоходний рух в музиці – «особливий тип перетворення мелодії, поліфонічної теми чи цілої музичної побудови, що полягає у виконанні цієї мелодії (побудови) від кінця до початку» [7]. Ця техніка своїми витокami сягає доби Середньовіччя, а в ХХ столітті в час інтелектуалізації мистецтва знову входить в поле зору композиторів в контексті серійного методу та поза ним<sup>2</sup>.

Звернення Гіндеміта до ракоходного руху тематизму найчастіше пов'язують з двома творами – *скетчем «Туди і назад»* (1927) та *поліфонічним циклом «Ludus tonalis»* (1942). Ці композиції є одним із двох можливих принципів застосування ракоходу в межах музичної форми, коли в організацію ракоходу включаються як тематичні, так і нетематичні ділянки форми<sup>3</sup>. Це означає, що до середини твір розвивається «в прямому русі», а далі – від кінця до початку.

Названі композиції – не єдині і навіть не перші подібні зразки в

---

<sup>2</sup> Див. [7].

<sup>3</sup> Під тематичними ділянками форми розуміються інформаційно насичені побудови, здатні виконувати композиційну та семантичну функції в музичному творі (відповідно, теми та їх окремі елементи). До нетематичних ділянок відносяться музичні фрагменти, що беруть участь у створенні музичної форми, проте не володіють семантичним наповненням і не впливають на драматургію твору (різноманітні зв'язки, частково розробкові епізоди).

музиці Гіндеміта. Найпершою спробою став п'ятичастинний *Квінтет для кларнету та струнних* (1923), де п'ята частина є повним дзеркальним горизонтальним відображенням першої. 1948 року Гіндеміт створює ще одну п'ятичастинну композицію – *Септет для духових*, друга і четверта частини якого збудовані відповідно як прямий та зворотний рух одного й того ж тематичного матеріалу.

Ці твори доповнюються іншими зразками, в яких ракоходна зміна тематизму, хоч і не діє тотально, але впливає на організацію музичної форми. Серед них найбільшу групу складають циклічні композиції, частини яких написані в сонатній формі з дзеркальною репризою. Апогеєм в подібних експериментах Гіндеміта став ряд дуосонат 1939 року.

Зв'язок дзеркальної репризності в сонатній формі з ідеєю ракоходу як зворотного руху не підлягає сумніву. І Гіндеміт це підтверджує, дуже точно дотримуючись в окремих репризах сонатних форм зворотного руху всіх партій експозиції.

*Соната для труби з фортепіано (1939), 1 частина, схема експозиції та репризи:*

Експозиція				Реприза		
Г	С	П		П	С	Г
26	18	16		22	20	16

*Октет (1958), перша частина, схема експозиції та репризи:*

Експозиція						Реприза			
Г1	Г2	С	П	З		П	С	Г2	Г1
5	26	14	32	19		41	11	32	16

У деяких дзеркальних сонатних формах (наприклад, в першій частині Сонати для альту і фортепіано 1939 року) ракоходний принцип проявляється лише через головну та побічну партії. Функціонування зворотного руху на рівні основних тем форми дозволяє говорити про зв'язок з ракоходом<sup>4</sup>, але у випадку наявності допоміжних тем, не включених у даний процес, ідея ракоходу послаблюється.

Організація музичних творів за принципом ракоходного руху включає два аспекти: *технічний* і *семантичний*. ТЕХНІЧНИЙ аспект викликає особливий інтерес щодо музичних творів, цілком збудованих на принципі ракоходу, де композитор мусить так продумати

<sup>4</sup> Тут можна говорити про застосування ракоходу на загальнішому тематично-структурному рівні макротематизму, де макротемами виступають найбільш значимі теми сонатної форми – головна та побічна партії.

розвиток музики в прямому русі, щоб у зворотному вона виглядала не менш логічно як в смисловому, так і в суто музичному сенсах. Серед особливостей тематичної організації в даних творах Гіндеміта: виразні, нетривалі теми з яскравими та характерними елементами, хвилеподібний рух тематичних ліній, аркоподібні теми зі схожими початком та кінцем, багаторазові повторення теми (в т. ч. і в оберненні), хроматична тональність, часова нетривалість частин тощо.

У *Кларнетовому квінтеті* композитор робить так, щоб ракохід можна було сприйняти аудіально. Перша частина квінтету будується на двох темах.

*Квінтет для кларнету та струнних, 1 частина, перша тема:*

Shr lebhaft  $\text{♩} = 104$

Clarinet in B $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*Квінтет для кларнету та струнних, 1 частина, друга тема:*

Clarinet in B $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Обидві теми належать до сфери моторики, нетривалі й містять яскраві інтонаційно-ритмічні елементи. У першій темі – це закличний фанфарний мотив у струнних, опорні ноти якого підкреслюються форшлагами, висхідний та нисхідний акордові пасажи у кларнета. У другій темі – «блукаючий» бас у віолончелі, кларнетова хвилеподібна мелодія із початком на опорному тонічному звуці та завершенням на синкопі. В обох темах фоном слугують хвилеподібні пасажи в струнних.

Розвиток тем базується на принципі повторності, за рахунок чого слухач має змогу їх запам'ятати. Друга тема подається не лише у прямому, але й в оберненому русі (композитор, наче, готує слухачів до майбутньої трансформації тематизму в п'ятій частині).

Завершується частина дещо неочікувано однотактовим мотивом першої теми, який в силу своєї стислості навряд чи претендує на роль репризи.

*Кінець першої частини, початковий мотив першої теми:*

The musical score consists of five staves. The top staff is for Cl-to in B, showing a melodic line with triplet eighth notes and a dynamic marking of *ff*. The bottom four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, showing a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a final measure with a *pp* marking. The score includes a key signature change from one sharp to one flat and a time signature change from 3/4 to 3/8.

Функція повтору даного тематичного елемента стає зрозумілою лише у п'ятій частині, яка, будучи ракоходом першої частини, відкривається цим однотактовим мотивом.

*П'ята частина, ракохід початкового мотиву першої теми:*

Sehr lebhaft  $\text{♩} = 104$   
wie im ersten Satz

Clarinet in B $\flat$   
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*ff*

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B $\flat$ , Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Sehr lebhaft' with a quarter note equal to 104 beats per minute, and the performance style is 'wie im ersten Satz'. The Clarinet part begins with a quarter rest followed by a melodic line of eighth notes with triplets, marked *ff*. The Violin I, II, Viola, and Cello parts begin with a quarter rest followed by a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *ff*. The time signature is 3/4.

Перші три звуки чвертками навряд чи викличуть асоціації, але наступне дворазове звучання тоніки половинками з форшлагами та пасаж кларнета не зможуть замислитися лише неуважних слухачів – надто характерною є дана зв'язка тематичних елементів першої частини. Таким чином, даний однотактовий мотив стає для слухачів своєрідним ключем до техніки ракоходу.

Наступна почергова поява другої та першої тем лише підтверджують асоціативні зв'язки між ними.

*П'ята частина, ракохід другої теми:*

Clarinet in B $\flat$   
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*p*

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B $\flat$ , Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Clarinet part continues with a melodic line of eighth notes with triplets. The Violin I and II parts have a quarter rest followed by a half note, marked *p*. The Viola and Cello parts continue with a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets, marked *p*. The time signature is 3/4.

П'ята частина, ракохід першої теми:

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 3/8 time and consists of five staves. The Clarinet part is in the treble clef. The Violin I and II parts are in the treble clef. The Viola part is in the alto clef. The Cello part is in the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. Dynamics markings include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The score is divided into two measures by a double bar line.

Ракохід у п'ятій частині можливо почути й тому, що обернення тем практично не вплинуло на їх характеристику: ті ж самі хвилеподібні лінії фонових пасажів, «блукаючий» бас, функційний розподіл тематичних ліній. Постійна метроритмічна змінність та хроматична тональність тем звільняють їх від прив'язки до наперед визначеної логіки метроритмічного та ладотонального руху. Отже загальний характер тем першої частини в п'ятій зберігається, а їх невелика тривалість у швидкому темпі дає змогу з легкістю сприйняти дані теми в їх цілісності.

Деякий інший результат ракоходної зміни являє собою *Фуга in F* з «Ludus tonalis», де ракохід функціонує в межах короткого одночасного твору, а вся фуга сприймається як композиція з одновекторним наскрізним розвитком.

Одним із найлегших способів зберегти відчуття повторності теми в другому «ракоходному» розділі фуги стало би введення ракоходних проведеннь теми в першій половині, які в другій перетворилися б на теми в прямому русі. Однак Гіндеміт цього не робить, можливо, тому, що в такому випадку форма фуги зберегла б своє традиційне звучання, й ідея гри як основна естетична ідея «Ludus tonalis» загалом тут не вдалася б. Для композитора значно цікавішим виявилось показати, наскільки суттєво можна змінити характер музики, спрямувати її розвиток в абсолютно інше русло, при цьому не просто не відступаючи від традиційного формотворчого канону фуги, але й

свідомо максимально обмежуючи себе в формальному аспекті через техніку ракоходу.

*Фортепіанний цикл «Ludus tonalis», тема фуґи in F:*



Для організації теми фуґи Гіндеміт застосував вже знайомі нам засоби: хроматичний стрій, що загалом є не дуже типовим для тем «Ludus tonalis» [4, с. 297]; аркоподібна мелодія з однаковим ритмом в першому та останньому тактах; в середині побудови введено хроматизовану секвенцію, яка в прямому і зворотному русі звучатиме як секвенція; тема інтонаційно та ритмічно нейтральна, засновується на кварто-секундових горизонталях і кварто-квінтових вертикалях. Усі ці засоби пряцюватимуть на органічне продовження музичного руху в ракоходній частині фуґи.

Розглянемо, що ж призводить до змін у сприйнятті музики в другому розділі твору. Тема фуґи медитативна за характером, прозора фактура та помірний темп дають змогу зосередитися на деталях (на відміну від Кларнетового квінтету). Чітко відчужаються нові вертикальні поєнання, що виникли внаслідок іншої ритмічної координації голосів та нова ритмічна логіка загалом. Найсуттєвішому оновленню підлягає секвенція, яка з нисхідної перетворюється на висхідну й отримує значно експресивніше звучання. Всі новоутворення Гіндеміт підкреслює видозмінами динаміки та фразування.

Таким чином, розвиток фуґи in F базується на поступовому віддаленні від експозиційного образу, а ракохід у даному творі може бути сприйнятий слухачами лише у зв'язку з тематичними проведеннями і лише інтелектуально шляхом пошуку теми (навіть, в її найсуттєвіших трансформаціях) як обов'язкового атрибуту даної форми.

СЕМАНТИЧНИЙ аспект розглядає вплив зміни напрямку руху на зміну характеру музики, її образний стрій і драматургію твору чи його частини. Один із прикладів – зміна експресії виразу внаслідок перетворення нисхідного руху на висхідний, як у секвенційному елементі теми фуґи in F.

До характерних ознак належить і поява *семантики ствердження* на внутрішньотематичному та зовнішньотематичному рівнях<sup>5</sup> через

---

<sup>5</sup> Внутрішньотематичний рівень включає розгляд теми зсередини, тоді як зовнішньотематичний рівень – у взаємодії теми з розвитковими



трансформацію логіки розвитку в прямому русі за принципом «від *стійкості* до *нестійкості*» у рух «від *нестійкості* до *стійкості*» в ракоході. На внутрішньотематичному рівні вона проявляється в розвитку тем від тоніки до нестійких функцій (обидві теми Квінтету, а також тема фуґи in F починаються тонікою), що в зворотному вигляді змінює свій розвиток від нестійких функцій до тоніки. На зовнішньотематичному рівні – розвиток тем в напрямку посилення розробковості та протилежний результат у ракоході.

Зміна в ракоході логіки руху *стійкість* → *нестійкість* на *нестійкість* → *стійкість* надає завершальним фрагментам творів характеру ствердності. Останній має місце і в окремих дзеркальних сонатних формах (наприклад, у першій та четвертій частинах *Сонати для тромбону і фортепіано* 1941 року), де в експозиції властиві Гіндеміту декларативні головні партії змінюються ліричними побічними, а завдяки дзеркальній репрізі твір закінчується ствердною, апофеозною головною партією.

Зафіксуємо цю особливість логіки розвитку в музичних творах Гіндеміта із застосуванням принципу ракоходу на рівні музичної форми в такій схемі:

<b>Прямий рух:</b>	→	<b>Ракоходний рух:</b>
стійкість	→	нестійкість
нестійкість	→	стійкість
експозиційність	→	розробковість
розробковість	→	експозиційність
тоніка	→	нестійкі функції
нестійкі функції	→	тоніка
декларативність	→	лірика
лірика	→	декларативність

---

епізодами (в тому числі власними точними або зміненими повтореннями), нетематичними фрагментами та іншими музичними темами. В. Холопова у своїй монографії «Музичний тематизм» у зв'язку з аналітичною практикою застосовує поняття внутрішньоекспозиційних та післяекспозиційних тематичних процесів [8, 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.

Музичний ракохід разом з інверсією належать до різновидів паліндрому, функціонування останнього має глибоке коріння в людській культурі та відображає глибинні процеси природи та Всесвіту<sup>6</sup>. Підсумовуючи індивідуальний підхід Гіндеміта до роботи з даною технікою, доходимо до наступних висновків:

1. Звернення німецького композитора до ракоходу було систематичним та охопило всі періоди його творчості, тому може вважатися стабільним елементом його індивідуального стилю.

2. Творчому методу Гіндеміта властиві два принципи застосування ракоходу в межах музичної форми: а) на рівні тематичних та нетематичних ділянок музичної форми; б) на рівні лише тематичних (в т. ч. макротематичних) ділянок в межах сонатної форми.

3. Розгляд застосування техніки ракоходу передбачає врахування технічного та семантичного аспектів.

4. Організація тематичного процесу за принципом ракоходу для німецького композитора – запорука міцності конструкції твору чи його частини, архітектурної завершеності форм. Водночас вона стала втіленням таких важливих естетичних принципів інструментальної музики композитора, як ідея гармонії, гри та естетики неокласицизму.

### Література

1. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» (о проблеме тематизма и его развития) / В. Валькова // Музыкальное искусство и наука. – М., 1978. – Вып.3. – С.168–190.

---

<sup>6</sup> У природі прикладами паліндромів є різноманітні взаємооберненості в повсякденному житті (наприклад, день – ніч, ніч – день); властивість фракталів, кристалів і живої матерії; біологічні процеси людського організму (ділянки в структурі нуклеїнових кислот з дзеркальною послідовністю нуклеотидів); теорія зворотної течії часу у фізиці. Людська культура також багата прикладами паліндромів, одним з яких є сама теорія культури як відображення природи. Серед інших зразків – зворотна реальність і зворотна течія часу в потойбіччі (міфологія); сакральне значення паліндромних слів в писемностях (паліндромні тексти, що на думку певних дослідників володіють особливою силою і, навіть, терапевтичним ефектом завдяки інформаційній стійкості); творчість літературних футуристів; числові паліндроми та зворотні рівняння в математиці; теорія об'єктивного ідеалізму Платона; живопис та графіка М. К. Ешера; нейролінгвістичне програмування та ін. Див. детальніше [3], [5].

2. Бергер Л. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus Tonalis» / Л. Бергер // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : [сб. статей]. – М., 1971. – С. 187–221.
3. Карасев И. Когда Вселенная была палиндромом : [Электронный ресурс] / И.Карасев. – Режим доступа: [http://www.rbardalzo.narod.ru/kogda\\_vselen.html](http://www.rbardalzo.narod.ru/kogda_vselen.html)
4. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : Сов. композитор, 1974. – 448 с.
5. Мнацаканян С. Парралели и палиндромы или уголок палиндромии [Электронный ресурс] / С. Мнацаканян. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zin/2012/9/m14.html>
6. Решетняк Л. В. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства: Монография / Л. В. Решетняк. – Донецкая государственная консерватория им. С. С. Прокофьева. – Донецк : Східний видавничий дім, 2002. – 192 с.
7. Фраёнов В. П. Ракоходное движение / В.П. Фраёнов // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 139–145.
8. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм : науч.-метод. очерк / В. Н. Холопова – М. : Музыка, 1983. – 88 с.
9. Bruhn S. Hindemiths große Instrumentalwerke. Hindemith Trilogie. / S.Bruhn. – Berlin-Marienfelde : Edition Gorz, 2012. – Band 3. – 355 s.

***Наталья Гнатив. Техника ракохода как один из принципов тематической организации в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита. Статья посвящена рассмотрению особенностей воплощения техники ракохода в организации тематизма инструментальных произведений П. Хиндемита. Отмечаются два принципа применения композитором ракохода в пределах музыкальной формы, выделяются технический и семантический аспекты его рассмотрения. Обращение к технике ракохода разценивается как путь к воплощению важных для Хиндемита эстетических идей гармонии, игры и неоклассицизма.***

***Ключевые слова:*** ракоход, тематизм, музыкальная форма, инструментальная музыка.

***Nataliya Gnativ. Palindrome technique as one of the thematic organization principles in instrumental works of Paul Hindemith. Polyphonic technique is one of the most important aspects of the Hindemith's creative method. This technique penetrates almost all of his compositions. Among polyphonic techniques it was specifically palindrome that became particularly typical for the composer, and which he projects on the organization of thematic process in many of his works.***

*Hindemith's usage of palindrome in thematicism is most frequently associated with two of his pieces – the sketch “Hin und zurück” (1927) and the polyphonic cycle “Ludus tonalis” (1942). These compositions represent one of the two possible principles of the palindrome usage in the music form, when both thematic and non-thematic elements are included in the palindrome organization.*

*These pieces are added with other samples, where palindromic change of thematicism, though not works totally, influences the organization of the music form. The largest group among them is made of compositions, parts of which are written in the sonata form with a mirror reprise. Hindemith's row of duosonats, written in 1939, became an apogee in such experiments of his.*

*The organization of music pieces with palindrome principle includes two aspects: the technical one, and the semantic one. Expressive short themes with bright and characteristic elements, wavy motion of thematic lines, arc-shaped themes with similar beginning and end, chromatic tonality, and others are among the technical features of the thematic organization in given Hindemith's pieces.*

*Typical features of the semantic aspect also contain appearance of affirmative semantics with help of the transformation of development logic from stability to instability in direct movement into the movement from instability to stability in palindrome.*

**Key words:** *palindrome, thematicism, music form, instrumental music.*

---