Изпълнителски особености в първа част на Соната за виола и пиано опус 25 № 4 на Паул Хиндемит

Стефания Янкова

Паул Хиндемит има безспорен принос към съвременния репертоар за виола, създавайки за този инструмент концертни, солови и камерно ансамблови произведения. Композиторът, освен международно признат виолист, е бил и виртуозен цигулар, заемал позицията на концертмайстор в Операта на Франкфурт още на 19-годишна възраст. Концертирал и в струнен квартет „Амар“, Хиндемит обхваща широка палитра от жанрове в своята изпълнителска практика – опит, който го вдъхновява за нов прочит на техническите възможности на виолата.

1. История на създаването на Сонатата

Информация за създаването на Сонатата за виола и пиано оп. 25 № 4 черпим от писмо на Хиндемит от септември 1922 г. В него са изредени композираните предишната година негови произведения[1]: солова соната за виола, соната за виола и пиано, балет, соната за viola d'amore, вокален цикъл *Житието на Мария* по стихове на Рилке оп. 27, Цикъл песни с две виоли и две виолончели (вероятно *Des Todes Tod – Смъртта на смъртта*), симфония за малък оркестър, *Die junge Magd* (*Младата прислужница*, Шест стихотворения по Георг Тракл за алт, флейта, кларинет и струнен квартет), Сюита за пиано оп. 26, квинтет за духови инструменти (Kleine Kammermusik) и Коледна приказна пиеса[2]. Сред тези произведения е и Соната за виола и пиано оп. 25 № 4, композирана между юни и

[1] От писмото не става ясен точният период, в който са създадени цитираните произведения: дали е между септември 1921 г. и септември 1922 г., или след януари 1922 г. – Вж.: **Hindemith**, Paul. Selected Letters of Paul Hindemith. Edited by Geoffrey Skelton. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 29.

[2] Вж. повече информация за създадените в този период произведния в: **Schubert**, Giselher. Hindemith, Paul. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford Music Online. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053?rskey=596cw5&result=1#omo-9781561592630-e-0000013053-div1-13 (посетен на 30.12.2024).

ноември 1922 г., само три години след Соната за виола и пиано оп. 11 № 4 (1919) и една година след Струнен квартет оп. 22 № 3. Премиерата ѝ е на 10 януари 1923 г., като самият Паул Хиндемит изпълнява виоловата партия, а на пианото е Емма Льобеке-Йоб[3]. Произведението получава отлични отзиви и още тогава става ясно, че Хиндемит е открил свой собствен и разпознаваем стил в камерната музика. В следващите години обаче – до 1939, той не създава нови творби за виола и пиано. Този период на пауза между сонатите за виола отбелязва сериозни творчески промени в стила на композитора, който се насочва към нови жанрове и изразни средства.

Сонатата за виола и пиано оп. 25 № 4 е публикувана за пръв път през 1976 г., 54 години след създаването си. По отношение на каталогизирането на творбата възникват въпроси. Тя може да бъде срещната с различна номерация. Ръкописът е обозначен първоначално като оп. 25 № 3, като на премиерата е обявен именно този номер. В различни каталози на композитора произведението се появява с различна номерация и може да бъде срещнато като оп. 25c, оп. 25d или оп. 25, № 4. В някои по-стари източници се среща и като Соната за виола № 2, но самият Паул Хиндемит никога не е обозначавал творбата по този начин[4].

2. Стилът *Neue Sachlichkeit* в творчеството на Хиндемит

Арнолд Шьонберг, Теодор Адорно и философите на Франкфуртската школа. определят Новата предметност (Neue Sachlichkeit) като умерен модернизъм от Това направление, известно още като Нова обективност (Neue Objektivität) или Нова фактуалност (New-matter-of-factness), отхвърля субективната изразителност в полза на една естетика, която акцентира върху автономността на музиката. Опусите на Новата предметност се отличават с изчистен графичен стил и ясно изразено противдействие на орнаменталността и декорацията. Направлението има антиромантичен и антисубективен характер, противопо- ставяйки се на

[3] Вж. повече информация в: **Neumeyer**, David. Paul Hindemith: A Research and Information Guide. New York: Routledge, 1986.
[4] Ibidem.

експресивността и субективността, характерни за експресионизма, като налага отстраненост и дистанцираност в музикалния изказ[5].

„*Борбата на Новата предметност е срещу изразителността, като тук тя се мисли като субективния компонент в музиката, като момент на подчертано и дори натрапливо присъствие на субекта, на субективността като такава. Тогава, когато съпротивата на експресионизма срещу историческия натиск на материала върви в посоката на свръхполяризиране и свръхексцесивно нагнетяване на музикалната изразност – водещ фактор на субективността.*“[6]

Дейвид Ноймайер (David Neumeyer) пише конкретно за тази модерна идея за XX век в музиката на Хиндемит:

„.*Новата предметност беше откровено антиромантична – отхвърляне на експресионизма отпреди Световната война и утвърждаване на една нова градска култура, на обществото като град-машина. Композиторите на Новата предметност замениха психологията на XIX век (мотивната работа и безкрайната мелодия), функционалната хармония и чувствените оркестрови тембри с линеарната кинетична енергия и преднамерния формален конструктивизъм. По-специално музиката на двадесетте, в противодействие на сериозния субективизъм на експресионистите, става крехка, остроумна, понякога вулгарна и често политически ангажирана. Дори такава музика, която използва експресионистични техники, е повече „пространствена“, отколкото емоционална, което я довежда до „конструиран субективизъм*“[7].

В музиката на Хиндемит Ноймайер открива характерни особености, като „*специални средства за заместване на тоналността с хармонически ориентири: своеобразно мото (акорд, фигура или кратко последование), остинати и задържане на дисонантни звучности*“[8].

---

[5] Вж.: **Йорданова**, Ценка. Голямата агонална игра на модерността: експресионизъм vs Neue Sachlichkeit в Новата музика на XX век. – В: *XX век – време на конфронтации, време на открития*. V Академични пролетни четения 2015. София: „Марс 09“, 2015, с. 200 –236. https://nma.bg/wp-content/uploads/Akademichni_proletni_cheteniya_2015.pdf (посетен на 30.10.2024).

[6] Пак там, с. 217.

[7] **Neumeyer**, David. The Music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 13.

[8] Ibidem, p. 121.

Сонатата за виола оп. 25 № 4 се появява, когато Хиндемит вече има зад гърба си трите кратки опери *Убиецът, надежда за жените* (1919), *Нуш-Нуши* (1920) и *Света Сузана* (1921), които скандализират със следвания актуален за времето стил на Новата предметност. Вдъхновен от тази тенденция, композиторът в тази стилистика и Сонатата оп. 25, № 4[9].

„*През охлаждането или изстудяването на израза и през откъсването му от идеята за експресивната субективност, т.е. при доминирането в Neue Sachlichkeit на така характерната за израза отстраненост […], Новата предметност или Новата обективност се определя като направление, докрай насочено в антиромантичен, антиекспресивен и антисубективен, дистанциращо обективен план на светогледа. Антиромантизмът не изчерпва неговия агонален момент. Новата обективност отхвърля яростно и предвоенния експресионизъм на героичното десетилетие (10-та – 20-та години на XX век), особено в неговия революционен архикритичен експресионистичен стадий на свободната атоналност (freie Atonalität, нем.) или на пантоналността (Pantonalität, нем.) по определението на Арнолд Шьонберг. Тя се отнася афирмативно към новата градска култура и към едно тотално организирано общество, напомнящо механизъм под идеологическото прикриване на идеала за десубективизация през механическа репродукция*.“[10]

Коментираните в по-горните цитати характеристики на стила очертават творческите търсения на Хиндемит в тази соната. Хармоничната организация, тематизмът, конструкцията, щрихите, фразировката са организирани под влиянието на стила на Новата предметност и бележат голяма част задачите на интерпретатора.

3. Интерпретационен подход в първата част на сонатата

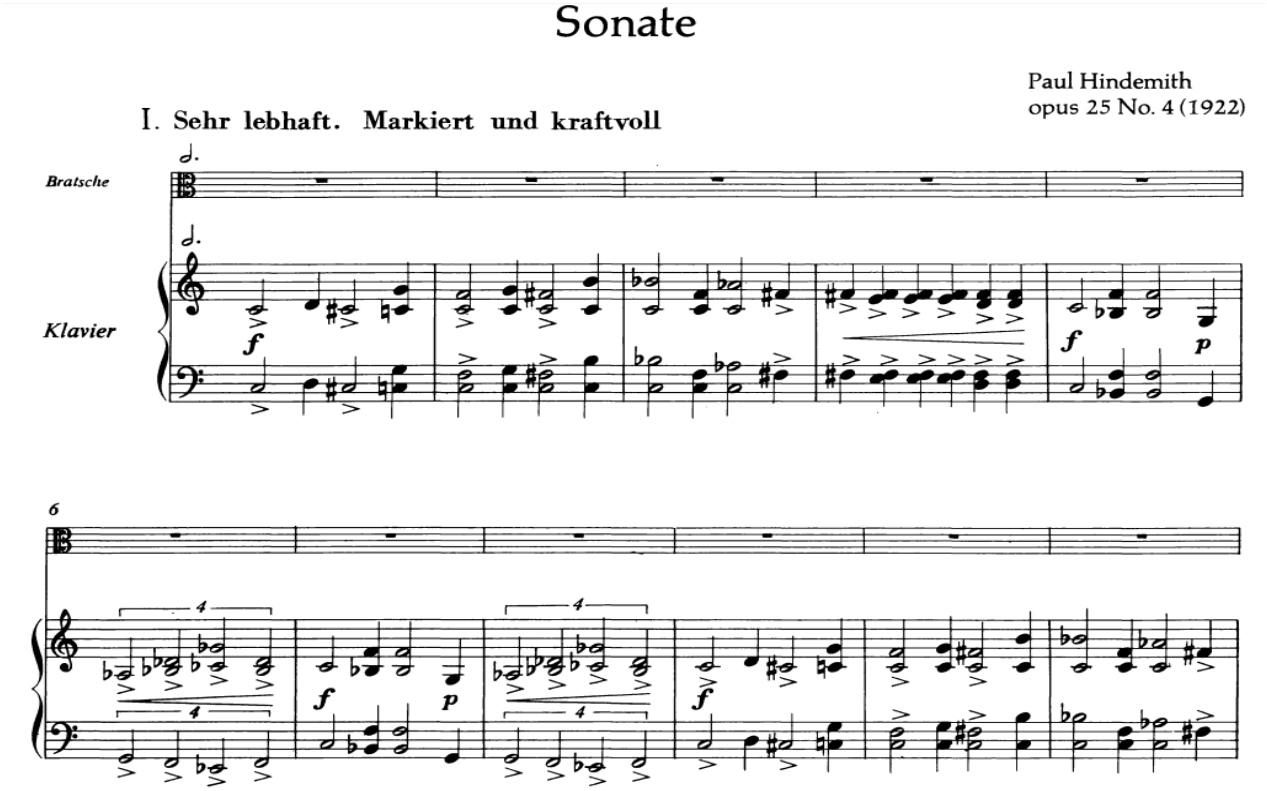
В началото на партитурата липсват арматура и размер, които да дадат информация за тоналната и метроритмичната характеристика на произведението. Същевременно е дадено означение половина с точка под указанието за темпото *Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll (Много оживено, маркирано и с много*

[9] Ibidem.
[10] **Йорданова,** Ценка. Цит. съч., с. 217.

сила). Това указание дава насока на интерпретатора за характера и настроението на първата част и е ключ за разбирането на метричната пулсация в тактовете. Същевременно липсата на арматура не обозначава атонален характер на произведението – в творбата може да се определят тонални центрове. Първата част започва в до мажор и завършва в ре минор/мажор. Интегрален аспект на стила на Хиндемит в тази соната е заместването на чувството за тоналност с ориентация към тонален център. От друга страна, в нея композиторът използва по-консервативно структуриране на формата, в която отделните части са ясно изразени. В основата на произведението стои линеарно развита хармонична структура, извайваща тънка, ненаситена фактура. Това хармонично изграждане може да се проследи и в първа, и в трета част на сонатата, като неговата характеристичност спомага за цялостното изграждането на цикъла.

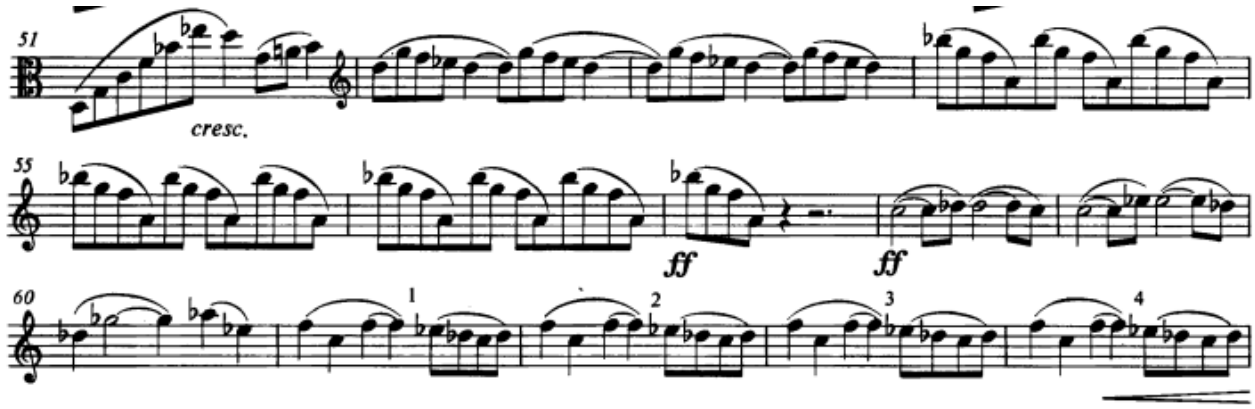
Първите 35 такта са поверени пианото, което създава атмосфера на напрежение и враждебност поради присъствието на множество акценти и концентрацията на хармонични построения с остинатно повтарящи се тонове вътре в хармоничните структури.

Пример 1: ***тактове 1 – 11***



С встъплението си виолата допринася за напрегнатата атмосфера с мелодически малки секунди и малки терци под лигатура, които след няколко такта прерастват в малка септима, чиста октава, достигайки до малка нона, за да може с помощта на осминово движение да се отиде до най-ниския тон – празна струна “до” и оттам да започне изграждане, като в пианото се появява легатираното „брожение“ на малки секунди и малки терци. Тук е необходима много добра техника на дясната ръка в струнния инструмент, тъй като за кратко време се преминава през всичките струни и трябва да се поддържа оживеният характер и в същото време динамиката да се задържи в *mf*. Крешендото идва едва в такт 51, където авторът допълнително е спомогнал за естественото допринасяне за повече звучност, като е оставил виолата да се разпростира в най-острия ѝ регистър, а именно на ла струна.

Пример 2: ***тактове 51 – 64***



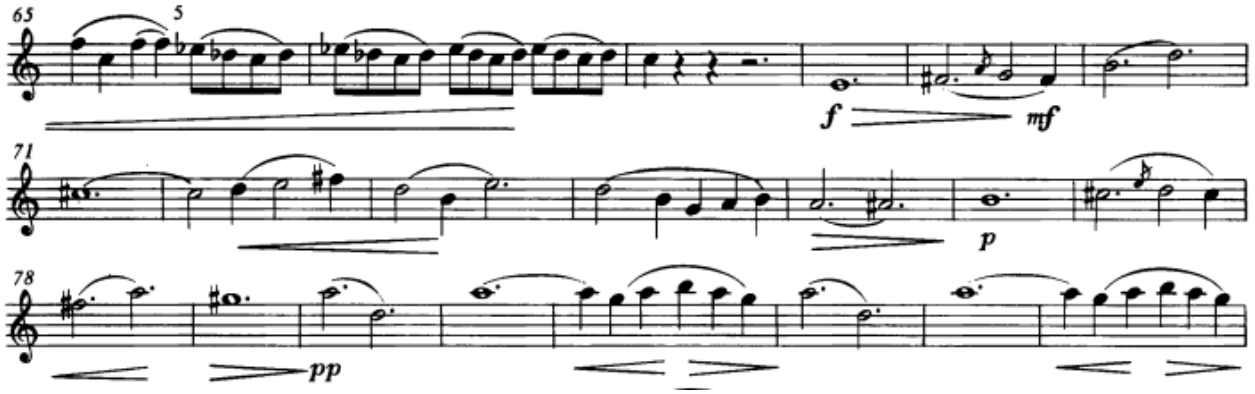
Като интерпретатор на тази соната бих препоръчала използването на повече скорост при звукоизвличането, за да може да се изведе максимално потенциалната звучност на инструмента и в същото време да не бъде грозен звукът.

След тази първа кулминация следва естественото развитие на тематичния материал, като авторът тук е избрал виолата да изпълни началните „лутания“ между малка секунда, малка терца и впоследствие чиста кварта и да започне да си играе с повторенията, нагнетявайки звуковата атмосфера. През това време пианото разгръща тематичния материал от самото начало в октави, за да се

достигне динамична стабилност от *ff*. С това се изчерпва първоначалната идея за напрежение и се дава място за успокоение на характера.

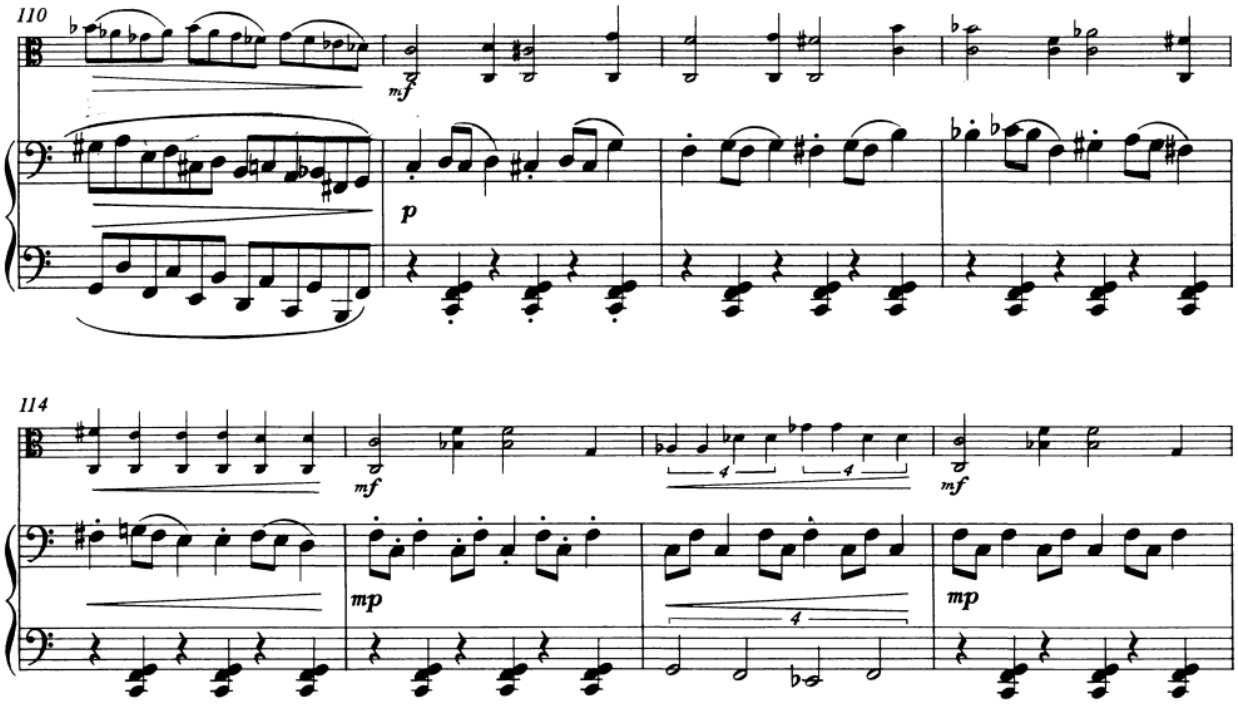
По този начин ясно се разграничават първият и вторият дял на двуделната форма, построена с явна референция от страна на „неокласическия“ Хиндемит към една основна барокова инструментална форма, особено характерно проявяваща се в частите на сюитата или на sonata da camera. Следващият епизод (започващ във виолата с цяла нота с точка) е съзерцателен и интровертен. Тук отново трябва умело да се подбере най-подходящата апликатура, като се има предвид зададената контрастна структура и изразно естество на този епизод. Тактовете от втората половина на такт 67 до такт 80 могат да се възприемат като своеобразен преход, за да се намери баланс и съвършено нова палитра за постигането на много топлина в звученето при същевременно не толкова благосклонния при такава цел регистър на виолата. В този преходен епизод бих препоръчала използването на по-широко в амлитудата си вибрато, което постепенно да премине към по-тясно. От такт 74 по-целесъобразно е преминаването на ре струна, което би допринесло за постигане на плавен преход към по-съкровена емоционалност, подготвящ излагането на темата от такт 80. Осминовото движение в пианото създава известно оживление, а изпълнителят виолист би могъл да пресъздаде състояние на застиналост и медитативност, за постигането на което епизодът е удачно да бъде изпълнен *sul tasto* и с не толкова активно вибрато.

Пример 3: ***тактове 65 – 85***



В следващото красиво преливане на тематичния материал от виолата в дясната ръка на пианото е добре вибратото да бъде много прецизно подбрано и съобразено с характера на клавирната партия, за да може да се продължи естествената мелодичност, без тя да бъде разрушена от прекомерна изявеност на виолата. В пианото следват няколко такта с преплетени осминови движения заедно с нестихващите кратки четвъртинови остинати, които поддържат жизнеността и посоката на устрем. Виолата продължава линията на пианото в най-горния глас на дясната ръка, като осминовото движение остава в пианото в динамика *p* и с *creschendo* след три такта прелива във виолата, вече в *mf*, в един повтарящ се в седем такта модел. Темата се завръща в пианото и двата инструмента заедно започват динамическо изграждане. В такт 107 осминовото движение преминава и в двата инструмента в динамика *ff*, достигайки кулминацията в този дял. От изключителна важност е много ясната представа за изграждането в общ план независимо от повтарящите се модели, за да може да има елемент на оживление. От такт 109 започва затихване за два такта и от такт 111 се репризира първият дял. Този път обаче темата е изцяло във виолата, като тук специфичното е, че спрямо остинатния тон изпълнителят трябва да се придържа към свирене изцяло на до и сол струна за първите два такта и чак на края на втория, при последната четвъртина, да премине на сол и ре струна за един такт и отново да се върне на първоначалните до и сол струна.

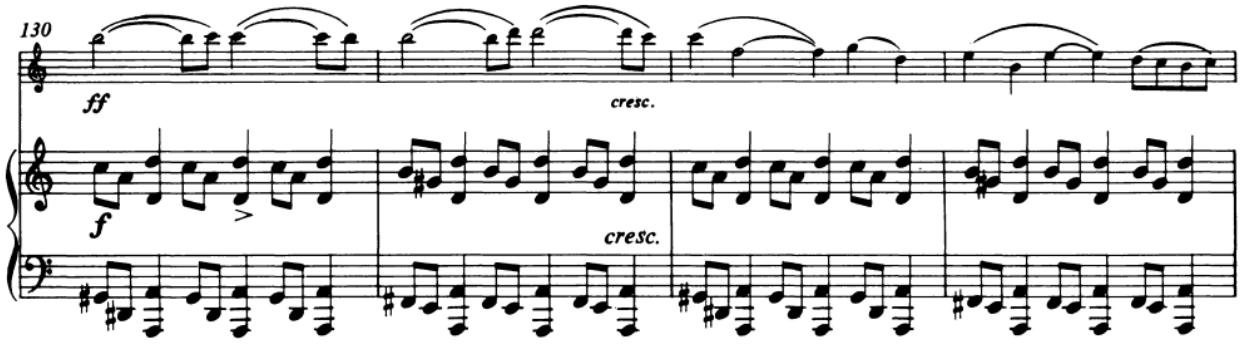
Пример 4, такт 110 – 117



От такт 123 двойният гриф и последвалите акорди представляват до известна степен предизвикателство за виоловата партия. Трудността произлиза от нуждата да се изпълнят в контекста на хоризонталната мелодическа линия, като същевременно технически да не „тежат“ и акордите да не бъдат прекалено разложени. За целта в моето изпълнение се придържам към изсвирването на акордите по-близо до грифа, за да мога да смекча максимално по-острото звучене и спокойно да направя общото изграждане от два такта. Хиндемит отново, познавайки удивително добре и от практиката си на инстурменталист виоловата проблематика, залага на продължението на фразата и разгръщането ѝ в горния регистър на виолата, а именно на ла струна в шеста позиция, където може достатъчно гръмко да се покаже нужният войнствен характер (там дори е изписано *creschendo*). Композиторът дава възможност да се отключи виртуозността и да се покаже доброто владеене на инструмента във всяка една позиция, когато изисква изкачване още на една секунда в седма позиция за засилване на напрежението и „нагнетяване“ на характера на музиката. Динамичната амплитуда продължава да се увеличава, в такт 130 достига *ff* и се задържа напрегнатостта в звученето достатъчно, като дори може да се направи още *creschendo* в следващите тактове. Като инструменталист, за да мога да

задържа нужната темброва окраска и интензивност на звука, се стремя целия дял да свиря на струна ла. Това смятам, че е единственият вариант, за да може да се подплати неспиращото движение в пианото на две осмини с четвъртина, които „буйстват“ едновременно в двете ръце. Тук отново се вижда контрастът между *marcato* в партията на пианото и *legato* във виолата.

Пример 5: ***тактове 130 – 133***



В такт 140 има размяна на партиите, като в лявата ръка на пианото се появяват в тритоново остинато четвъртини в октави. Повтаряйки се отново и отново, те спомагат за нестихващото нагнетяване и увличащото със себе си динамично развитие. Тази инерция довежда до *fff* в такт 144, като още четири такта се „скандира“ първоначалната тема във виолата с по-нататъшно крешендиране до *ffff* в такт 148. След това такт и половина се повтарят модели от четири осмини във виолата и две осмини с четвъртина в пианото. В рамките на половин такт се появява *diminuendo,* което отново отвежда към материала от втория дял на първата част – интровертната тема (такт 150). Тя отново е пресъздадена със

залигованите през тактова черта половини с точка и бързо възвръща интимния свят след разразилата се буря. Оттук до края на частта се усеща постепенно успокоение, първоначално с леки вълнообразни динамични движения, последвани от цялостно затишие. В пианото остинатното повторение на тона *до* в разнообразни ритмически модели чрез синкопиране създава усещане за размер 4/4; следват квазиарпежни изкачвания от седем четвъртини в щрих *legato* в противоположни посоки на двете ръце, които извеждат фразата през тактова черта, не съобразявайки се със силните метрични времена. Запазвайки тайнствеността и създавайки ладов контраст, частта завършва в ре минор в клавирната партия при *pizzicato* акорди в ре мажор във виоловата.

4. Заключение

Трите сонати за виола и пиано са написани през най-успешния композиторски, изпълнителски и преподавателски период на композитора – между 1919 и 1939 г. Алфред Айнщайн, германско-американски музиколог и музикален редактор, дава следната характеристика на творчеството на Хиндемит:

„*Той не желае да експлоатира публично чувствата си и държи двата си крака на земята. Той просто пише музика, най-доброто, което може да произведе*.“[11]

В коментарите към издадените писма на композитора[12] Дитер Рексрот (Dieter Rexroth) обръща внимание на неговата творческа през призмата на художник. Той пише, че много от рисунките могат да се четат като представяне на сънища. Тази интерпретация се подкрепя от забележителна кореспонденция, засягаща явления от музикалната област. Съществува мнение, че музиката на Хиндемит носи здравия смисъл на обикновения човек. Композиторът защитава позицията, че „*целта на композитора винаги трябва да бъде такова майсторство, при*

[11] **Methuen-Campbell**, James. Hindemith Viola Sonatas. http://www.gramophone.co.uk/review/hindemith-viola-sonatas-0 (посетен на 30.12.2024).
[12] **Hindemith,** Paul. Briefe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

което техниката не се натрапва и е подготвен свободен път за мисълта и чувството; че следователно човек трябва да знае колкото е възможно повече за природните закони и за опита на технологията."[13]

При изпълнението на виоловите сонати инструменталистите трябва да намерят най-подходящото тоноизвличане, максимално да обогатят динамичните контрасти, да потърсят разнообразни тембри, да усетят пулсацията за точното темпо и да имат творческо въображение. Както пише именитата виолистка Нобуко Имаи в едно интервю за Hindemith Forum:

„*Това, което затруднява интерпретаторите в музиката на Хиндемит, са богатството на изразните средства, неговите много „лица". Мнозина смятат, че е достатъчно музиката му да се изпълнява силно и ритмично. Те забравят, че много фрагменти в произведенията му са лирични и е необходимо да се подходи с много напевност и елегантност при тоноизвличането. Композиторът винаги ясно и категорично е заявявал смисъла на своите композиции*."[14]

[13] **Hindemith**, Paul. The Craft of Musical Composition. (Trans. Arthur Mendel, rev.ed.). Vol.1: Theoretical Part. New York: Associated Music, 1945, p. 12.

[14] **Imai**, Nobuko. https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_14_2006.pdf (посетен на 30.12.2024).