

Georgescu Sorina

PAUL HINDEMITH

– structură și interpretare în sonatele pentru
instrumente de suflat

Referenți:

Conf. univ. dr. Veronica Negreanu

Prof. univ. dr. Gabriel Banciu

ISBN: 978-606-645-060-7

ISMN: 979-0-707655016

Tehnoredactare, design coperta: Ciprian Gabriel Pop

© Copyright, 2016, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

Cuprins

Argument.....	5
Preliminarii teoretice	8
Locul și rolul sonatelor pentru instrumente de suflat din lemn în creația lui P.Hindemith-repere stilistice.	8
Repere biografice și arhitecturale	14
Sonata pentru flaut și pian.....	14
Sonata pentru oboi.....	26
Sonata pentru fagot și pian	36
Sonata pentru clarinet și pian	41
Sonata pentru corn englez și pian.....	49
Elemente de limbaj muzical și reflectarea acestora în interpretarea muzicală a sonatelor pentru instrumente de suflat și pian.....	54
Repere în studiul practic al interpretării	68
Conceptia lui Paul Hindemith asupra interpretării muzicale.	68
Etapă ale studiului: repere în decodificarea și modelarea sonoră a imaginii artistice în sonatele pentru instrumente de suflat din lemn și pian.	72
Sonata pentru flaut și pian.....	72
Sonata pentru oboi și pian	83
Sonata pentru clarinet și pian	99
Interpretarea sonatei pentru fagot și pian	115
Sonata pentru corn englez.	126
Particularități ale scriiturii instrumentale în sonatele pentru instrumente de suflat și pian de P.Hindemith.	133
Scriitura pianistică.	134
Scriitura pentru instrumentele de suflat din lemn.	147
Ambitusul	148
Culoarea timbrală	149
Tehnica respirațiilor	149
Motricitatea	150
Emisia sonoră, sonoritatea.....	150
Probleme specifice ale interpretării scriiturii pentru duet	152
Încheiere	160
Bibliografie.....	162

Motto:

*Dificultatea vorbirii despre muzică începe în
momentul în care omul încearcă să traducă în noțiuni
curente semnificația mesajului ei.*

Pascal Bentoiu

Argument

Sonatele pentru instrumentele de suflat din lemn și pian, de Paul Hindemith au reprezentat prin deceniul al șaselea al secolului XX, când au apărut în repertoriul instrumentiștilor suflători „o piatră de încercare”. Astăzi ele se află în programa analitică a suflătorilor începând cu primii ani de măiestrie interpretativă și până în ultimul fiind incluse și în repertoriul instrumentiștilor soliști.

Asimilarea și aprofundarea sensurilor muzicale ale limbajului hindemithian al stilului interpretării acestuia reprezintă încă și astăzi (în ciuda părerilor împărțite) o pătrundere într-o zonă a exprimării muzicale în care melodia armonia, ritmul metru, sintaxa își păstrează o anumită nuanță abstractă, o anumită subtilitate de natură cerebrală, o semantică a discursivității muzicale ce nu se lasă ușor pătrunsă fără o prealabilă pregătire teoretică, fără un bagaj informație bine consolidat, fără un arsenal de mijloace tehnice care să permită o libertate în interpretare și de ce nu o motivație afectivă.

Majoritatea partenerilor de dialog artistic pe care i-am instruit de-a lungul anilor nu cunosc și nici nu-și pun problema aprofundării interpretării muzicale prin conștientizarea tuturor factorilor care conlucrează la realizarea unei concepții a unei viziuni stilistice asupra lucrării.

Acumularea de cunoștințe care să ajute interpretul să pună în valoare intențiile artistice ale compozitorului, intenții încifrate în textul muzical, nu trebuie să se rezume doar la citirea și executarea partiturii muzicale. Lărgirea orizontului, a percepției instrumentiștilor asupra universului de semnificații ale muzicii interpretate depinde și de informații „complementare” textului muzical, informații care pot da motivație afectivă interpretului și desigur un plus de sens interpretării acestuia.

Caută să cunoști biografia compozitorului, observă trăsăturile de caracter, caută să înțeleg ceea ce a reprezentat opera sa pentru el și ceea ce a vrut să exprime altora prin aceasta. Să fii adânc pătruns de ideile și sentimentele lui căutând să le redai ascultătorilor făcând să dispară propria ta individualitate. Exploatează cunoștințele și talentul tău cu unicul scop de a exprima just idealul autorului, Lucrează inspirat și clarvăzător¹ (într-o scrisoare a lui G.Enescu către Yehudi Menuhin)

Actul interpretativ ca acțiune complexă are menirea de a recrea în psihicul și gândirea instrumentistului lumea de semnificații pe care le comportă lucrarea și de a declanșa energia care să pună în mișcare complexul psiho-motoric prin care

¹ Apud Robert Magidoff citat din Ana Voileanu Nicoară, *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, Editura MediaMusica, Cluj Napoca 2005, pag. 57

interpretul poate reda publicului cât mai fidel cu intențiile compozitorului conținutul de idei și sentimente ale acesteia.

Acest act însă trebuie să fie rezultatul unor etape ale studiului partiturii, rezultat al unei cercetări amănunțite asupra tuturor factorilor care au dus la apariția opusului, a analizelor asupra structurii intime a muzicii, a unui studiu migălos și îndelungat asupra textului muzical, pentru a pătrunde esența conținutului muzical

Un rol important credem că îl ocupă într-o primă fază a analizei criteriile istoric și biografic dar și cel al evoluției stilistice a muzicii compozitorului până în momentul conceperii acestor sonate.

Așadar, perioadele în care au fost scrise aceste sonate, motivația apariției lor în ansamblul creației lui P.Hindemith, precum și opțiunile de natură stilistică, și estetică ce au condus la generarea procesului componistic al acestor opusuri par a fi relevante, privite prin prisma diverselor faze ale cercetării.

În ceea ce privește implicarea cercetătorului profesor-interpret în înțelegerea concepției instrumentale a lui P.Hindemith în sonatele sale pentru instrumente de suflat, credem că o cunoaștere aprofundată a posibilităților tehnice ale instrumentelor respective dar și a instrumentului partener de discurs muzical, pianul, sunt extrem de importante.

Înțelegerea și aprofundarea particularităților de limbaj, ale specificului interpretării instrumentale privite prin prisma parametrilor tehnici și expresivi ai muzicii lui Hindemith vor fi valorificate în procesul instructiv-didactic pentru îmbunătățirea interpretării studenților. Desăvârșirea strategiilor de abordare a partiturii prin urmărirea și îndrumarea evoluției studentului de la stadiul de simplu imitator al muzicii din partitură la cel de artist adevărat, matur și conștient, fin cunoscător al subtilităților de expresie, al cauzalităților ce concură la constituirea unui fenomen sonor unic prin individualitatea mesajului, prin puterea de sugestie a imaginilor create va constitui obiectivul principal al cercetării.

Lucrarea va căuta să acopere doar o parte din informațiile teoretice pe care ar trebui să și le însușească atât studenții cât și profesorii care abordează sonatele pentru instrumente de suflat din lemn și pian de P.Hindemith precum și o parte dintre deciziile și opțiunile interpretative personale asupra acestor sonate. Desigur că integrarea tuturor datelor complementare și a structurilor muzicale decodificate din textul muzical și integrarea lor în lumea emoțională a interpreților vor contura o concepție proprie a acestora asupra sonatelor. Analizele asupra unor soluții proprii de rezolvare a problemelor interpretative sunt rodul unor experiențe personale și se constituie doar în repere și nu în „rețete” stricte, într-un „îndreptar” al interpretării acestor sonate.

Un capitol important îl considerăm a fi cel în care expunem concepția autorului despre muzicianul interpret, despre necesitatea desăvârșirii muncii

acestuia prin studiul teoretic și viceversa (în cazul compozitorului²), știut fiind faptul că P.Hindemith a fost înainte de toate un interpret practician, cumulând calitățile unui muzician desăvârșit.

Alături de celelalte elemente ale analizelor, adecvarea expresivă a conținutului muzicii acestor sonate la particularitățile sonore ale instrumentelor de suflat din lemn, particularitățile scriiturii instrumentale, precum și rezultatul estetic obținut prin valorificarea timbrală a acestora constituie credem o contribuție la înțelegerea și aprofundarea actului interpretativ al sonatelor pentru instrumente de suflat și pian.

² Compozitorul va trebui să fie un bun practician, un interpret concertist, pentru a completa imaginea muzicianului complet.

Preliminarii teoretice

Locul și rolul sonatelor pentru instrumente de suflat din lemn în creația lui P.Hindemith-repere stilistice.

Majoritatea sonatelor pentru instrumente de suflat din lemn și pian sunt lucrări camerale, care au fost scrise în deceniul al patrulea al secolului XX, cea mai timpurie fiind sonata pentru flaut și pian, 1936, apoi, sonatele pentru oboi și fagot în 1938, sonata pentru clarinet și pian în 1939, singura care depășește cadrul deceniului fiind sonata pentru corn englez scrisă în 1941.

Deceniul al patrulea a însemnat în creația lui P.Hindemith o așezare efectivă „pe făgașul vastei sinteze de elemente preclasice, clasice romantice, moderat moderne, ce va consacra enormul aport hindemithian în muzica secolului”³. Sintezele la nivel stilistic și estetic din creația hindemithiană vor fi revelatoare în această perioadă interbelică după părăsirea „căilor” avangardei, a spiritului protestatar, experimental, al primului deceniu de creație (și o bună parte din cel de-al doilea), și adoptarea unei atitudini, a unei decizii artistice în concordanță cu nevoia de reintegrare a muzicii în circuitul social, de reînnoire a legăturilor cu publicul. Refacerea mecanismelor și convențiilor de comunicare interumană ale muzicii,... concilierea actului de creație și a operei muzicale cu finalitatea socială a celui dintâi și cu puterea de comunicare a celeia din urmă par să definească acel ideal subiacent oricărui demers creator...⁴

Această opțiune se va concretiza într-o atitudine activă, implicată social, în acea Gebrauchsmusik, muzică utilitară, concepută de către Hindemith pentru nevoile societății, în opoziție cu absolute musik.

Orientarea compozitorilor după război înspre o muzică simplă, „eine neue Schlichtheit”⁵, destinată unor ansambluri muzicale restrânse, formate din amatori, repun în drepturi praxisul muzical în mediile burgheze germane reînnoind tradiția Hausmusik.

³ Firca Clemansa Liliana : Modernitate și avangardă în muzica secolului XX (1900-1940), ed Fundației Culturale Române, București 2002.

⁴ Firca Clemansa Liliana op. cit pg 81.

⁵ De remarcat că potrivit convingerilor lor artistice dar și temperamentelor naționale corespunzătoare, Hindemith, Eisler, Satie, ... vor concepe și traduce muzical în chipuri sensibil diferite o cerință de simplitate/simplicitate a exprimării muzicale concordantă cu spiritul relaxat, și tolerant ce va lua în artă locul aceluia constrângător și autoritar al avangardei , iar în viață și societate , abia încheietelor încleștări și angoase ale perioadei războiului. cit din Cl.L.Firca , pg 82.

Hindemith⁶ urmărește în lucrările sale camerale și concertante concepute pentru plăcerea de a cânta să construiască punți peste prăpastia dintre muzica contemporană cultă și cea a poporului, dintre mediile elitiste cărora li se adresa în mare măsură avangarda și iubitorul de muzică neprofesionist.

Dacă în anii 20-ai secolului XX operele sale înscrise în această tendință au vizat lucrări pentru ansamblu dar și camerale, în care compozitorul își revendică o idee muzicală, o concepție asupra întregului muzical încă tributară perioadei nonconformiste, experimentale, expresioniste, unui stil liber, deschis, natural, dar oarecum eclectic, tot în acest deceniu își conturează însă și primele tendințe de a îmbrățișa neoclasicismul, particularizat în atracția pentru muzica Barocului.

În anii 30, genul cameral devine reprezentativ prin sonatele pentru diferite instrumente în special suflători și pian(în special în cea de-a doua jumătate a acestuia), dar și prin lucrările concertante (ca și *Konzertmusik* op.49) nevoia de ordine, echilibru, temperare, concretizându-se în stabilizarea definitivă în stilul neoclasic, opțiune estetică și stilistică ce îi va governa întreaga creație până aproape de sfârșitul vieții (când stilul său va adopta cromatizarea intensă și expresia cerebralizată, profund spiritualizată, o reconciliere cu expresionismul dodecafonic-serial a cărui inamic declarat s-a declarat întreaga viață.)

O importanță majoră în definitivarea și conturarea personalității lui P. Hindemith o are în deceniile trei și patru descoperirea calităților sale de pedagog. Din 1927 când va deveni profesor de compoziție la *Hoch Schule* din Berlin o mare parte dintre creațiile sale vor fi gândite și concepute cu scop didactic. Pasiunea aceasta îl va însoți toată viața iar modul în care s-a reflectat ea se poate întrevedea în valoarea artistică a lucrărilor fie declarate, fie nu ca fiind compuse pentru elevii săi, dar și în cele pentru amatori, pentru publicul care i-a admirat și cântat muzica.

Principalele producții ale anilor 20 în spiritul acestor orientări și motivații etice dar și estetice, utilitare dar și didactice, sunt: coruri a cappella op. 33, 1923, muzică concertantă pentru instrumente de suflat op. 41, 1926, *Scülwerk für Instrumental Zusammenspiel*⁷, *Sing und Spielmusiken* 1928-1929, *Lehrstück*, 1929 cantată scenică didactică, pe texte de B Brecht, și *Lindberghflug*, avându-i ca și coautori pe K.Weil și B Brecht, 1929⁸, muzică pentru instrumente mecanice,

⁶ Alături de compozitori ca Kurt Weil , Ernst Krenek, Hans Eisler.

⁷ A precedat cu un an eforturile pedagogice ale lui Carl Orff. Lucrarea sa *Frau Musik* bazată pe textele lui Luther a devenit populară printre iubitorii de muzică la fel ca și *Canons* pentru 2 voci și instrumente.

⁸ Ultimele două lucrări inspirate de Brecht în concepție, având ca exemple anterioare lucrări sincretice ca *Pierott Lunaire* sau *Povestea soldatului*, conțin elemente de teatru, de operă, oratoriu, roluri vorbite, mimate, scene de clovni, dansuri, film, muzică pentru alături în afara scenei și implicarea publicului ca personaj colectiv activ în desfășurarea spectaculară.

instrumente electronice,⁹ pentru radio, film, teatru. În deceniul al patrulea, ca un adevărat dascăl, a fost preocupat intens și de muzica pentru copii compunând o cantată, *Wir bauen eine Stadt* (Noi construim un oraș), 1930, și *Plöner Musiktag* (O zi muzicală la Plön) cantată compusă pentru tineri, copii, amatori, în 1931 (pentru copii a mai compus și muzică pentru teatrul de păpuși)

De-a lungul deceniului patru, ca dealtfel întreaga viață a continuat să scrie muzică pentru amatori, pentru elevii săi, având credința că muzica este în primul rând destinată tuturor și nu doar elitei. Și-a consolidat stilul dar și poziția etică și morală de compozitor implicat activ în viața social-culturală prin lucrări importante ca oratoriul *Das Unaufhörliche*, (Perpetuumul) și opera *Mathis der Mahler* compusă în 1934-1936, o declarație de credință în autonomia absolută a artei pusă față în față cu orice fel de regim politic.

Această atitudine l-a costat însă renegarea sa și a operelor sale considerate „degenerate” de către regimul nazist¹⁰ și apoi exilul deliberat. Sonatele pentru instrumente de suflat din lemn au fost concepute în această perioadă zbuciumată a vieții compozitorului când i-au fost interzise reprezentările operelor și dreptul de a mai profesa la Hochschule¹¹, apoi, în 1937 când s-a ridicat boicotul asupra operelor sale și i s-a dat dreptul de a se întoarce la Hochschule, Hindemith și-a dat demisia și a ales exilul stabilindu-se în Elveția în 1938. Din 1940 până în 1953 a trăit în Statele Unite ale Americii.

Până în 1940 când a plecat definitiv în America Hindemith a scris 16 din cele 25 de sonate instrumentale cu pian concentrate pe desăvârșirea tehnicii muzicienilor amatori¹² dintre care patru reprezintă întreg compartimentul suflătorilor de lemn (în afară de sonata pentru corn englez scrisă în 1941). Preocuparea pentru continua perfecționare a tehnicii interpretative dar și pentru desăvârșirea spirituală, profesională în domeniul componisticii și a pedagogiei a fost continuă la Hindemith. Hindemith era el însuși un student etern. Între 1927-1937 a scris și a studiat neîncetat...lingvistica, limbile străine, istoria, și s-a dedicat muzicologiei. Poseda o dorință umanistică de cunoaștere. Dorea să cânte la toate

⁹ Hindemith a fost entuziasmat când, în 1930, inginerul Friedrich Trautwein a introdus în Scoala din Berlin instrumentul său electronic Trautonium, scriind pentru acesta *Concertino* în 1931.

¹⁰ Atitudinea lui Hindemith față de nazism a fost clară și directă. El a continuat să cânte alături de evrei, să predea acestora, să colaboreze cu *Jewisch Kuturbund* angajând copiii acestei organizații să interpreteze cantata amintită anterior. Naziștii l-au numit intelectual degenerat străin de popor, *volkfeind*, o forță distructivă pentru muzica germană, iar opera sa a fost catalogată drept imorală (nu i s-a iertat nonconformismul unor scene ale operelor sale din anii 20 și nici parodia marșului militar al naziștilor din finalul lucrării *Kammermusik* numărul 5 din 1927, dar mai ales aluziile la absurditățile impuse de regimul acestuia cum ar fi arderea cărților în piața publică, scenă explicită din opera sa *Mathis der Maler*).

¹¹ În ciuda acestor interdicții Hindemith și-a continuat desăvârșirea pedagogică contribuind, din 1935, la organizarea învățământului muzical din Turcia la cererea lui Kemal Atatürk creatorul Turciei moderne.

¹² Grove's Dictionary, ed 2001, pag.576.

instrumentele ,muzicale. A învățat să cânte la corn, trompetă, oboi și clarinet (a învățat un truc oriental, respira pe nas în timp ce cânta la flaut... respirație dublă?). Exersa la pian și în particular cânta duete vocale alături de soția sa care era o bună soprană...¹³

În ansamblul creației lui Hindemith sonatele pentru instrumente de suflat, sunt lucrări situate în perioada cea mai prolifică a compozitorului, o perioadă de clarificare, de sintetizare a elementelor de limbaj, de maturizare artistică, de definire și consolidare a poziției etice, morale și estetice a operelor sale, în viața socială și în peisajul componistic al vremii.

În acești ani își sistematizează experiențele pedagogice în lucrarea *Unterweisung in Tonsatz* „Introducere în studiul compoziției”, publicată în 1937, expunându-și Credo-ul său muzical, concepția proprie asupra sistemului tonal, asupra melodiei și armoniei, asupra regulilor de compoziție pe care dorește să le însușească studenții, reguli ce guvernează și creația proprie¹⁴.

Lucrările compuse începând cu acest deceniu se vor alinia sintezelor operate la nivelul limbajului, a concepției asupra universului sonor personal. Constructivismul gândirii lui Hindemith și a compozitorilor contemporani lui a reprezentat epoca modernității muzicii.

Dintre cele două direcții în care s-a manifestat aceasta, constructivismul avangardei și constructivismul cu argument istoric etichetat ca neoclasic¹⁵, Hindemith a reprezentat cu succes cea de-a doua latură a modernității manifestată plenar în deceniile perioadei interbelice. „Sachliche Musik sau muzica pe baze obiective a lui P.Hindemith este o adoptare firească a unei atitudini estetice reacționare la romantismul funciar, dar și la expresionismul german¹⁶ respectiv la tendința denaturării formei ca mijloc de accentuare a expresiei și înlocuirea acesteia cu o reconsiderare cât mai fidelă, mai obiectivă a muzicii.

¹³ Twenty Century Composers pg 101.

¹⁴ Conform acestora și-a revizuit și lucrări compuse anterior ca ciclul de lieduri *Marientleben* și opera *Cardillac*.

¹⁵ Firca Cl Liliana op.cit pg 168

¹⁶ Reacția generației tinerilor compozitori după război a fost una de negare a sentimentului și a refugierii în psihologismul ce guvernase întreaga creație a avangardei. *Deziluzionați și neânțeleși artiștii anilor 1920 și-au pierdut abilitatea de a-și lua propriile emoții în serios*. Norman del Mar , *Paul Hindemith*.

Muzica acelor ani reflectă cinismul, ironia cultivând satira și pamfletul mai ales în creațiile lui Milhaud, Satie, Stravinsky (Mavra). O a doua tendință a psihologiei post război s-a îndreptat către „neemoționalul” neoclasicism. Ambele tendințe stilistice i s-au potrivit perfect lui Hindemith, spiritului său de inventivitate, umorului, manifestate încă din primele creații (*Kammermusik nr1*) În anii 30, odată cu maturizarea, Hindemith a început să epureze elementele exterioare, de fațadă, experimentale, creațiile sale pierzând din spontaneitatea, naturalitatea și chiar umorul primei perioade de creație acestea fiind înlocuite cu o anumită austeritate, sobrietate, academism, profunzime spirituală.

Muzica se exprimă în primul rând pe sine, conținutul său fiind unul intrinsec muzical, spiritual și nu emoțional. Voința constructivă prevalează asupra impulsului emoțional, un ideal de obiectivare a expresiei cucerește spiritele.¹⁷ Hindemith alege calea sintezelor integratoare ale trecutului¹⁸ în special ale Barocului muzical, în formă, sintaxă, caracter al mișcării, ritm și metru celelalte componente ale limbajului, melodia și armonia fiind subsumate cuceririlor modernității și sintetizate într-un sistem muzical propriu, coerent și expresiv.

Sonatele pentru suflători de lemn și pian compuse în acest deceniu reflectă atât cuceririle în ceea ce privește „tehnologia” componistică modernă¹⁹ pe care Hindemith a filtrat-o prin propria personalitate creându-și propriul sistem și manieră componistică, precum și angrenajul de stileme care îi definesc apartenența neobaroca la filiera bachiană²⁰. Valorizarea acestei vaste moșteniri prin mijloacele secolului XX rezumă de altfel toate datele de identitate și de destin ale întregii opere componistice hindemithiene²¹. În anii 30 clarificarea și stabilizarea unor coordonate stilistice clare era în curs de definitivare. Ansamblul sonatelor cu pian reflectă proaspăta concepție componistică rezultat al unor experiențe care au oscilat între adoptarea unor tehnici în uz la vremea respectivă și a unor orientări estetice diverse, epurarea unora, și formarea unui stil propriu stabil.

În acești ani, concentrarea compozitorului pe latura tehnologiei componistice²², și o concepție neoobiectivă asupra lucrării muzicale privită ca obiect „utilitar” sunt coordonate care ne îndeamnă să cercetăm sonatele pentru instrumente de suflat din lemn în primul rând din perspectiva alcătuirii limbajului, și doar apoi al adecvării tuturor componentelor acestuia, specificităților scriiturii instrumentale. Reliefarea tuturor componentelor angrenate în redarea caracterului și a stilului lucrării abordate în analiză diacronic vor constitui de asemenea capitole care vor evidenția particularitățile interpretării a fiecărei sonate în parte.

Concepția interpretativă asupra sonatelor pentru instrumente de suflat din lemn și pian de Hindemith este tributară identificării și cunoașterii în profunzime a

¹⁷ Firca Cl.Liliana, op.cit. pg 86.

¹⁸ Se poate detecta în creația sa viziunea unei muzici care sintetizează moștenirea muzicii tonale din Evul Mediu până în zilele noastre prin natura arhetipală a formelor, procedeele chiar și temelor din erele trecute și asimilarea lor într-un limbaj și stil propriu.

¹⁹ Un nou concept tonal bazat pe ideea de tonalitate dodecafonică, pe o ierarhizare intervalică care guvernează atât melodia cât și armonia având la bază principiul rezonanței naturale a sunetului

²⁰ Dintre acestea putem aminti, cu riscul de a anticipa, utilizarea de bași ostinato, polifonia imitativă. liniaritatea gândirii reflectând o concepție orizontal-contrapunctică, frazarea nepătrată, conductul tematic continuu, monotematismul, (chiar și în formele de sonată bitematică înrudirea eset atât de mare încât subânțelege monotematismul), forme de sonată binară caracteristică începutului de secol XVIII, ritmul complementar și mecanicitatea motorică a scriiturii de tip toccata, etc.

²¹ Firca, Clemansa, Liliana, op.cit. pg 90.

²² Tratatul de compoziție este o dovadă clară a preocupărilor compozitorului de a-și defini limbajul în această perioadă.

componentelor limbajului său muzical, modul în care-și organizează melodia ritmul metrul, forma, fiind strâns legată de caracterul mișcării, al expresiei, al adaptării acestora particularităților de ordin tehnic, timbral, expresiv, ale instrumentelor angrenate în discursul muzical cameral.

Legătura indisolubilă între elementele dinamicii, agogicii, a tuturor factorilor tehnici sau expresivi ce țin de interpretarea, de redarea conținutului muzical vor reflecta, credem, o aprofundare a textului muzical și vor contura o concepție interpretativă asupra acestor sonate.

Repere biografice și arhitecturale

Sonata pentru flaut și pian

A fost compusă în 1936, an în care muzica lui P.Hindemith a fost declarată oficial interzisă în Germania. Activitatea lui P.Hindemith este însă la fel de prolifică, atât în domeniul didactic, concertistic cât și în cel componistic. Alături de sonata pentru flaut și pian scrie în acest an *Trauermusik* ciclu de lieduri pe versuri de Clemens Brentano²³, primele trei sonate pentru pian, Lieduri pentru cvintet de coarde și clarinet, *Das Köler Weib ist trunken*, și *Satz aus der Ersten sonate für Klavier*, precum și o lucrare didactică *Vorschläge für den Aufbau des Türkischen Musiklebens II*.

Sonata pentru flaut și pian este etichetată ca făcând parte din ansamblul sonatelor scrise pentru uzul amatorilor (așa cum ne informează bibliografia). Chiar dacă statutul acesteia ne poate apropia de ideea că aceasta ar putea fi prea facilă pentru interpretul profesionist²⁴, valoarea sa artistică precum și calitățile tehnice și expresive o impun ca reprezentativă în literatura muzicală de specialitate.

Stilul sonatei cumulează caracteristici care s-au sedimentat în albia fluxului continuu al căutărilor compozitorului până la mijlocul deceniului al patrulea.

Astfel, alături de scriitura polifonică, aluzia la genurile sonata da camera, da chiesa precum și la cel de concerto grosso manifestată în *Kammermusik* și *Konzertmusik*, ce constituiau rapelul la Barocul muzical, Hindemith explorează și zonele monodiei acompaniate în Oratoriul *Unauflöriche* dar și în *Mathis der Maler*, monodie ce va primi odată cu adoptarea unor idiomuri ale vocalității²⁵ dimensiuni expresive mai lirice, mai cantabile.

Recunoașterea și asimilarea moștenirii Clasicismului dar și Romantismului (prin apariția unor elemente programatice²⁶) o manieră mai caldă, mai umană, caracterizează această jumătate de deceniu în care a fost elaborată și sonata pentru flaut.

²³ Lucrare a cărei premieră va avea loc în 22 ianuarie, la Londra, cu Hindemith la violă.

²⁴ Să nu uităm însă că tradiția în mediile burgheze germane de a face Hausmusik data atunci de cel puțin de trei secole. Tehnica interpreților amatori era poate superioară profesioniștilor de astăzi.

²⁵ Pe care le preia din cântecele populare vechi germane, sau din cele de cult. Studiul pasionat al acestora a început încă din anii 20.

²⁶ Cum ar fi cele din Concertul pentru violă în care programul scris de către compozitor are referiri autobiografice. Povestea include portretul unui menestrel ce cântă pentru ca să-i facă pe oameni fericiți și veseli ...

Sonata pentru flaut și pian prezintă o puritate a formei clasice, o armonizare cvadripartită a întregului ciclu de mișcări, succedând o dialectică a mișcărilor și caracterelor conformă idealurilor de exprimare ale clasicismului vienez.

Astfel partea întâi prezintă o formă de Allegro de sonată bitematică de dimensiuni restrânse, partea a doua, în mișcare lentă o formă de sonată binară barocă de început de secol XVIII (întâlnită frecvent în partea a doua a sonatelor clasicilor vienezi și adesea etichetată ca fiind formă strofică), partea a treia o formă de Rondo cu caracter dansant, și partea a patra o formă pentastrofică cu un puternic caracter variațional.

Partea întâi debutează cu o temă solemnă, pătrată structural, expusă în tempo moderat la pian (patru măsuri) apoi preluată și dinamizată de către flaut (opt măsuri). Este alcătuită din două motive α , cu profil arpeggiat β cu profil de scară. Importanța definirii acestor microelemente este necesară în contextul în care elaborarea tematică la Hindemith se realizează unei gândiri elaborative tributară filierei romantismului german târziu, Brahms, Regger, Mahler, al căror model stilistic a fost Beethoven. Centrul tonal principal se impune Sib, centru de la care pornește și puntea (Hindemith devalidează ideea de major sau minor ea aparținând epocilor anterioare). Basul în mișcare treptat coborâtoare de multe ori ostinată din acompaniamentul pianului se impune ca o stilemă consacrată în conceperea texturii muzicale la Hindemith, la fel ca și „devierile de tip scordatură vezi măsurile 8-12, sib-si-sib, denumite de către compozitor „progresii”. Puntea, (măsurile 12-18), după modelul multor sonate clasice este construită pe motivul α imitat în stretto, secvențat, (pe celule variate din acesta), rolul ei fiind acela de a face trecerea înspre centru tonal La.

Ex. măs. 1-15, tema A și începutul punții.

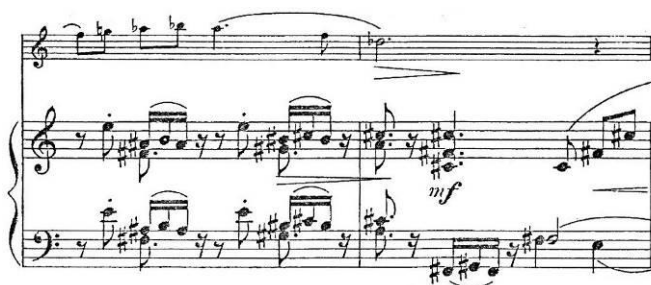
The image shows a musical score for the first system of the Sonata for Flute and Piano, measures 1-15. The score is written for Flute (top staff) and Piano (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano part begins with a forte (mf) dynamic and features a descending bass line. The flute part enters in measure 5 with a melodic line. The system concludes with a piano (p) dynamic marking in the piano part.



Grupul tematic secund prezintă o temă ale cărei ipostaze de profil melodic își trag sevele din motivul α vezi profilul arpeggiat și β , cărora li se adaugă un nou motiv γ ,

Ex. măs. 18-24.





Din elaborarea motivului inițial din B, $\alpha 1$, vor apărea următoarele două articulații, Bv1 măs. 24-29, și Bv2 măs. 30-34. B2, măs. 35-43, având la bază motivul γ , aduce un contrast de caracter, subliniat de compozitor prin indicația *Ein wenig ruhiger*, o cantilenă scurtă lirică întreruptă în fraza consecventă de o reizbucnire a veseliei a ludicului.

Ex. măs. 35-43, B2.

Dezvoltarea, scurtă măs. 44-70 este în întregime construită pe elaborarea, motivului α care brăzdează textura în intrări succesive pe centri tonali părăsiți fulgerător (începe pe do# apoi mib măs 56, apoi la. Sol, sib intrare falsă care anunță

repriza măs 69). Repriza este pregătită doar de flaut dar, tema A este reexpusă în întregime la pian măs 70 ex. măs. 65-73, ultima intrarea imitativă a lui α în dezvoltare și intrarea temei A în repriză.

Repriza este dinamică, Hindemih renunță la punte, apoi ideile blocului tematic secund, sunt reexpuse, în alți centri tonali solicitând registrul supraacut al flautului: B măs. 78-84, în fa#, acompaniat de o scriitură ostinată de tocată, Bv1 măs. 85-89, și Bv2 90-96 do#.

Ex. măs. 78-80 intrarea blocului tematic secund.

B2 expus inițial pe do ajunge la sib dar pe o pedală pe mi. măs 97-105.

Coda, solemnă, luminoasă, în scriitură de coral, este diacronic, o sinteză inversă la nivel motivic. Purtând indicația Noch ein venig ruhiger Coda expune motivul β în care jocul modal si becar, si bemol aruncă asupra imaginii create irizații de umbre și lumini, apoi, pe același bas de ciacconă, α fragmentar, β fragmentar γ din ideea secundară B. Flautul reia această melodică eterogenă identic, la fel și basul ostinat, variațiile prezentându-se la nivel armonic.

Ex. Coda măs 105-123.

The musical score for measures 105-123 is presented in four systems. Each system consists of a piano part (left hand) and a flute part (right hand). The piano part is written in bass clef, and the flute part is written in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *fz*, as well as articulations like slurs, accents, and staccato marks. The piano part features a steady bass line with some harmonic variation, while the flute part plays a more melodic and varied line, often with slurs and accents. The overall texture is diachronic, with the piano part providing a stable foundation for the more active flute melody.

Partea a doua, foarte lentă, oferă dramaturgiei întregului contrastul de caracter, de imagine, strofa A fiind o melopee cu caracter meditativ dar și dramatic cu o melodică austeră, destul de abruptă intervalic, mozaică, cu un conținut celular bazat pe cele două entități generatoare de melodie, x și y.

Centrul tonal al primei fraze, măs. 1-7 pornind de la Si „migrează” în cea ce-a doua frază, măs. 7-13 spre Do# dominanta centrului tonal în care debutează strofa B, situată tonal în Fa#. De remarcat mersul treptat coborător al basului cuprinzând scara pe si (doric).

Ex. măs. 1-13.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and articulations:

- System 1 (Measures 1-4):** The vocal line begins with a *p* (piano) marking. The piano accompaniment starts with a *pp* (pianissimo) marking. The bass line features a descending scale of whole notes: Si, La, Sol, Fa#.
- System 2 (Measures 5-8):** The vocal line has a *f* (forte) marking in measure 5 and a *p* (piano) marking in measure 7. The piano accompaniment has a *mf* (mezzo-forte) marking in measure 5. The bass line continues the descending scale: Mi, Re, Do#.
- System 3 (Measures 9-13):** The vocal line has a *p* (piano) marking in measure 9. The piano accompaniment has a *pp* (pianissimo) marking in measure 9. The bass line continues the descending scale: Si, La, Sol, Fa#.

The score also includes various articulations such as slurs, accents, and crescendo/decrescendo hairpins.



Strofa a doua, B, prezintă o idee melodică foarte cantabilă, lirică, repetiția variată a celulelor asigură o retorică foarte asemănătoare cu cea a cântecului vocal popular.

Ex. măs. 14-23.

După o tranziție în care celula x apare în diverse ipostaze intonaționale dar și ritmice, măsură 23-32, este readusă strofa A, în Re, dinamizată în acompaniamentul pianului care asigură prin densitatea acumulărilor acordice o masivitate, un punct tensional extrem în măsură 36-38.

Strofa B reintroduce prospețimea intonațiilor suave ale melodiei acompaniate într-o dinamică extrem redusă ppp și p în tonalitatea inițială.

Întreg traseul tonal și tematic ne indică mai mult decât o formă strofică extrem de elaborată, o formă de sonată cu două strofe după prototipul sonatelor lui C.P.E.Bach în care abia în repriza ideii tematice secunde este readus traseul tonal inițial.

A-----B scurtă dezvoltare A-----B
Si Fa# Re Si

Dificultățile tehnice pe care le poate întâmpina interpretul se găsesc la susținerea unor sunete lungi, în nuanțe foarte mici (în B) și a sunetelor supraacute din A.

Partea a treia este un Rondo în care tema refrenului ca și întreaga desfășurare muzicală impune caracterul vioi dansant, un iureș sonor derulat în tempo foarte rapid în metru ternar și ritmică de Tarantellă.

Ex. măs.1-11



Situată tonal tot în Sib, tema Rondoului este structural o formă tristrofică mică.

A, măs. 1-179----B, măs. 17-24-----A, măs. 25-39
Sib Si-Fa# Sib
Flaut Pian Flaut-Pian,dialog

B, mäs. 40-49-----Bv1, mäs. 50-65 -----Bv2, mäs. 66-77
Do#-----Sol#-Do# -----Do#

A, mäs 94-101 -----A1 !02-119
Si Sib

C, 120-132-----Cv1 133-149-----Cv2 150-165-----Cv3 166-192
Si -----Sib ----- Mib-----Fa

Asemănarea pe care J.Torvey o găsește între Haydn și Hindemith nu se referă doar la umorul, la muzica sa proaspătă, tonică, directă, sinceră, (aspecte destul de rar întâlnite în creația contemporanilor la care întâlnim umor dar sub forma ironiei, cinismului, sarcasmului (Stravinski, Satie, Milhaud) ci și la acea

plăcere de a elabora, la „ingineria” combinatoricii motivice, la plăcerea invenției, a jocului cu materia sonoră, a adoptării intonațiilor muzicii populare.

Ideea de bază este alcătuită din două fraze asimetrice 4-6 măsuri, antecedenta având ca subunități motivice pe α și β iar antecedenta pe γ , din nou γ și δ . Una dintre caracteristicile melodiei cu valoare de stilemă este repetarea motivului, al celei în alt context metric identic sau variat, ca în cazul repetării lui γ pe timpii trei și patru față de timpii 1 și 2 unde fusese expus. Aceasta dă o senzație de ieșire din simetria unei melodici care respectă accentele principale și secundare, o stare de „imponderabilitate”, de libertate a conductusului melodic, o rubatizare a expresiei întâlnită și în cântecele arhaice folclorice în care „rotația motivică, celulară ” nu este tributară metrului clasic.

Ex. măs.1-11



Acest tip de concepere a melodiei este prezent și în partea a doua în fraza secundară a strofei A partea a doua, măs 9-13.

În Av1 (putând fi considerată și prima variațiune), ideea muzicală de bază este prezentă în partida flautului puternic ornamentată, acompaniamentul pianistic reluând armoniile și traseul tonal inițial, de la Sib la La, precum și basul, în maniera variațiunilor ornamentale ale Barocului muzical.

Ex. măs. 11-20





Ideea muzicală B prezintă înrudiri cu A doar prin pantele melodice și scriitura cvasiomofonă potivă caracterului de Marș. Prima frază, măs. 21-26, schimbă centrul tonal de la La înspre Si iar fraza consecventă măs. 26-31 de la Si la Sib pentru a pregăti tonal reintrarea lui A. De remarcat jocul cromatic în ritmică complementară din partida pianului

Ex. măs. 21-31.



Strofa Av2, măs. 28-38 este redată în întregime pianistic până la apariția strofei Bv, măs. 38-58 în care pianul susține ideea muzicală secundară a formei și flautul ornamează în maniera barocă a primei variațiuni a strofei α, măs 38-41. Av3 reprezintă ultima repriză a formei ultimele măsuri atingând punctul culminant dinamic în *Fortissimo*, în care flautul are de susținut în acut, două măsuri pe sib 3.

A----- Av1-----B-----Av2-----Bv-----Av3
 Sib-La-----Sib-La-----La-Sib-----Sib-----Si-Sib-----Sib

Sonata pentru oboi

Sonata pentru oboi, alături de sonata pentru fagot a fost scrisă în 1938, an în care Hindemith pleacă în exil în Elveția și călătorește atât în Turcia (Ankara) cât și în SUA (pentru a doua oară). Premiera mondială a operei sale *Mathis der Maler*, după ani de zile în care a fost interzisă, a avut loc cu mare succes la Zurich pe 28 mai. Tot în acest an autorul are satisfacția de a dirija premiera baletului său *Nobilissima Visione*, compusă în anul anterior, premieră care a avut loc la Londra pe 21 iulie. Alături de acest balet creația compozitorului s-a îmbogățit în acest an cu: *Kleine Lieder für Amerikanisches Schulliederbuch*, *Drei Leichte Stücke für Cello und Klavier*, *Sonate für oboe und Klavier*, *Sonate für Klarinette, Geige, Cello und Klavier*, *Sonate für Fagott und Klavier*, și *Sonate für Klavier vierhändig*. În acest an iese de sub tipar și partea a doua a operei sale teoretice ”Introducere în studiul compoziției”, vol.2, exerciții la două voci.

Preocupările pentru îmbogățirea repertoriului tinerilor săi elevi dar și pentru categoria de muzicieni cărora Hindemith le-a oferit posibilitatea să se bucure de muzica contemporană se întrevăd în repertoriul creațiilor sale din acest an.

Sonata pentru oboi este spre deosebire de celelalte sonate pentru suflători concepută într-o dramaturgie bipartită. Cele două părți prezintă un contrast evident de caracter, expresie, stare, sentimente, construcție arhitectonică, scriitură, elemente de limbaj ca ritmul, metrul, melodia, armonia. Dinamica succedării imaginilor și evenimentelor sonore însă este asemănătoare, privind complexitatea și noutatea acestora.

Dacă partea întâia este scrisă în formă riguroasă de sonată, partea a doua este o interesantă formă cu variațiuni libere, dacă partea întâia are un caracter ludic, vesel, exploatând resursele timbrale și expresive ale oboiului în aceste nuanțe, partea a doua introduce o tentă dramatică, metamorfozată ulterior într-o expresie spiritualizată, a jocului dinamic intelectualizat mijlocit de scriitura polifonică riguroasă.

Dintre elementele de limbaj care particularizează partea întâia poliritmia și polimetria aduc un plus de savoare dinamicii fluxului muzical pe când partea a doua se evidențiază prin preponderența melodiei acompaniate în variațiunile 1 și 3 și prin individualizarea liniarității polivalente a discursului polifonic în variațiunile 2 și 4.

Polarizarea posibilităților expresive ale culorii instrumentale a oboiului ne evidențiază specificitățile concepției instrumentale a lui Hindemith în această sonată.

Partea întâi a sonatei pentru oboi are la bază o temă muzicală expusă la clarinet într-o ritmică binară 2/4 în timp ce acompaniamentul pianului subânțelege un ritm ternar, 3/8.

Accentele principale ritmice ale pulsației ternare continue ale pianului „deformează percepția pulsației binare a liniei melodice, o disturbă, în același timp complexul poliritmic dând senzația de independență a planurilor suprapuse, de continuă urmărire. Finalul temei „reconciliază” acest conflict, „recuperând decalajul” în ultimele patru măsuri când oboiul se oprește pe si2.

Ex. măs. 1-21. Centrul tonal al temei întâi este pe sol.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a piano (p) part in the left hand and an oboe part in the right hand. The piano part has a dynamic of *mf* and the oboe part has a dynamic of *f*. The second system continues the piano part with a dynamic of *mf* and the oboe part with a dynamic of *f*. The third system shows the piano part with a dynamic of *mf* and the oboe part with a dynamic of *f*. The fourth system shows the piano part with a dynamic of *p* and the oboe part with a dynamic of *mf*. The fifth system shows the piano part with a dynamic of *p* and the oboe part with a dynamic of *mf*. The sixth system shows the piano part with a dynamic of *mf* and the oboe part with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulations.

Puntea are mai multe etape. Prima, măs. 22-36 reexpune eliptic tema întâi apoi, în etapa a doua, măs. 46-65, o idee muzicală nouă este expusă pornind de la centrul tonal fa#.

Ex. măs. 36-46

The musical score for Example 36-46, measures 36-46, is presented in two systems. The first system (measures 36-40) shows a treble staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. The second system (measures 41-46) continues the melodic and rhythmic development, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff providing a steady accompaniment. Dynamics range from *pp* to *mf*.

Etapa a treia măs. 46-65 este constituită dintr-o a doua idee muzicală nouă dublată de către bas.

Ex. măs. 46-48

The musical score for Example 46-48, measures 46-48, is presented in two systems. The first system (measures 46-47) shows a treble staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*. The second system (measure 48) continues the melodic and rhythmic development, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff providing a steady accompaniment. Dynamics range from *p* to *mf*.

Tema a doua este construită pe doar două celule melodice combinate ritmic diferit și ostinate, în stacatto, cu centrul tonal „campat” pe mi. Având un acompaniament motoric de asemenea ostinat, B, o singură idee muzicală, se găsește în zona de expresie în care se află și a tema 1 în care ludicul și expresia scherzando, definesc caracterul părții. (Pentru a împlini dualismul conflictual al dramaturgiei sonatei, contrastul a fost asigurat de către punte în segmentul anterior).

Ex. mäs. 66-83.

The musical score for Example 66-83 is written for flute and piano. It consists of three systems of music. The first system begins with a flute melody marked *f* (forte) and a piano accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). The second system continues the melody and accompaniment, with the piano part featuring a 3/8 time signature. The third system concludes the example with a piano (p) dynamic marking.

Dezvoltarea, conține două etape, etapa 1, mäs. 84-133 elaborată sub formă de fugatto în care tema, construită pe succesiuni de cvarte este imitată tot la cvartă în cele patru intrări succesive re#-flaut, sol# unison la pian și do# flaut și do# pian. Ex. mäs. 84-93

The musical score for Example 84-93 is written for flute and piano. It consists of two systems of music. The first system begins with a flute melody marked *mf* (mezzo-forte) and a piano accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). The second system continues the melody and accompaniment, with the piano part featuring a mezzo-forte (mf) dynamic.

Pe o cadență pe fa, măs. 111 se încheie expoziția de fugatto. După un scurt episod, 111-116, intervine repriza din nou în re# măs 116-133. Etapa a doua a dezvoltării se bazează pe materialul punții, măs. 134-161.

Repriza este dinamică prin cumularea celor două expresii compatibile ale temei întâi și a temei a doua, puntea fiind reprezentată doar prin etapa întâia, (de fapt A v).

Partea a doua este constituită din patru segmente de formă cu variațiuni având caractere și mișcări diferite. Dacă în prima strofă se expune tema segmentul al doilea este un set de variațiuni libere polifonice, al treilea variațiune strictă și al patrulea variațiuni libere polifonice.

A -----A1-----A I-----A2²⁷
 Temă, -----A1,B,C,D-----A-Av-----A1,D, C
 Bistofic mic----var. polifonice-----var. strictă-----var. polifonice

Strofa A este expune tema o formă bistofică A-Av cu câte două fraze de tip antecedent-consecvent, în centrul tonal Mib o idee melodică sobră, lentă, alcătuită structural din două motive α –2 măsuri și β , 3 măs, amplificată în fraza consecutivă prin dinamizarea secvențială a pantei melodice ascendente, în motivul γ .

Armonizarea, intens cromatizată se face pe fundamentul unui bas a cărui pantă diatonică descendentă la repetare, se cromatizează.

Ex. măs. 1-10.



²⁷ Conform notației propuse de prof. dr. Timaru V. Variațiunile stricte însemnând variațiunile cu aceeași structură ca cea a temei se vor însemna grafic cu cifrele romane AI, AII, AIII, iar cele libere reprezentând variațiuni a căror formă, structură este modificată față de modelul inițial să fie notate cu cifrele arabe, A2, A3...An. În Compendiu de forme și analize muzicale Facultatea de muzică Brașov., 1989



Cea de-a doua strofă, Av, preia din strofa precedentă doar motivul α , cele două fraze constitutive, antecedenta măs. 13-16 și consecutiva 17-22 fiind alcătuite dintr-un material muzical diferit extrem de eterogen în construcția celulară, intens cromatizat și bogat în formule în diminuție ritmică (în acompaniament).

Cel de-al doilea segment de formă este construit în întregime pe structuri morfologice variaționale concepute polifonic în maniera motetului, având o succesiune de elemente „tematice” neânrudite, în formă de lanț. Astfel secțiunea debutează cu A1, variațiunea 1 în care materialul este constituit doar din capul tematic, din α preluând doar celula x și construind tema unui fugatto la trei voci. Intrarea celor trei voci este pe sib, ordinea este voce mediană, discant, episod (construit pe fraza consecventă variată din A) și vocea din bas.

Ex. mäs. 23-49

The musical score for Example 23-49 consists of four systems of music. The first system shows a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a vocal line above. The second system continues the piano melody and bass line, with the vocal line. The third system shows the piano playing a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a vocal line above. The fourth system shows the piano playing a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a vocal line above. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *pp*.

Strofa B, variațiunea, 2 din acest pseudomotet este amintește ca organizare a ritmicii ostate de tema întâi a primei părți. Este de asemenea un fugatto cu patru intrări tematiche.

Ex. măs. 58- 74.

Ex. măs. 58- 74. Musical score showing piano (p) and piano-piano (pp) dynamics. The score includes a melodic line with slurs and ties, and a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include p, pp, mf, mp, and f.

Strofa C, variațiunea a 3 a expune o temă extrem de lungă ce nu este prelucrată polifonic decât la două voci, pian-oboai, măs 84-125.

Ex. măs.84-97

Ex. măs.84-97. Musical score showing piano (p) and piano-piano (pp) dynamics. The score includes a melodic line with slurs and ties, and a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include p, mf, and f.

În strofa D, variațiunea a 4 a, măs. 125-154,dialogurile pian-flaut se bazează pe o alternanță de motive scurte imitate în maniera ecoului.

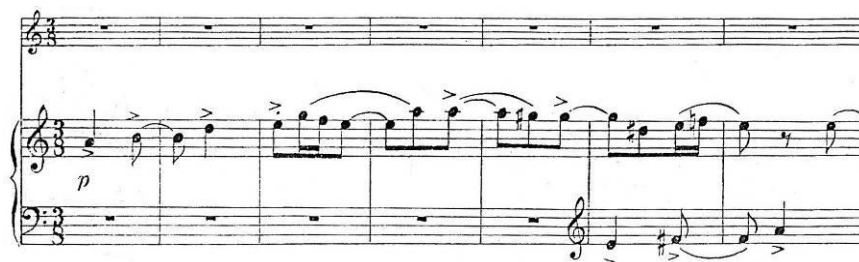
Ex. măs.126-140

The musical score consists of three systems. The first system shows a short piano introduction with a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system features a violin melody starting with a forte (f) dynamic, accompanied by piano chords. The third system continues the violin melody with varying dynamics (mf, f) and piano accompaniment.

Secțiunea a treia a formei măs. 155-172 este o variațiune strictă a strofei A, în care articulațiile se succed în ordine inversă începând cu fraza consecventă a strofei Av apoi A-antecedentă-consecventă și Av-antecedentă. Aportul variațional se resimte aici în schimbarea centrului tonal de la Sib la La precum și în structura armonică, stufoasă, bogată, alcătuită din succesiuni de acorduri din grupa a III a și a IV a, a sistemului său compozițional.

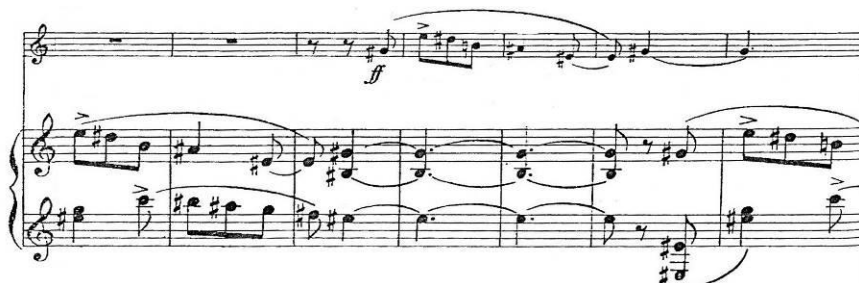
Secțiunea finală a părții reprezintă un set de variațiuni polifonice în care se succed trei teme reprezentând ideile Av, D, și C din secțiunea a doua a formei. De data aceasta mai elaborată variațiunea pe Av este o fugă cu patru intrări tematice, ipostaziate în T pe la -R la cvintă- T pe si, R la cvartă.apoi două intrări în stretto pe La la octavă, putând constitui un episod și repriza finală cu trei intrări pe La respectiv Re de două ori a unei variante lărgite ale temei.

Ex. măs. 173-179.



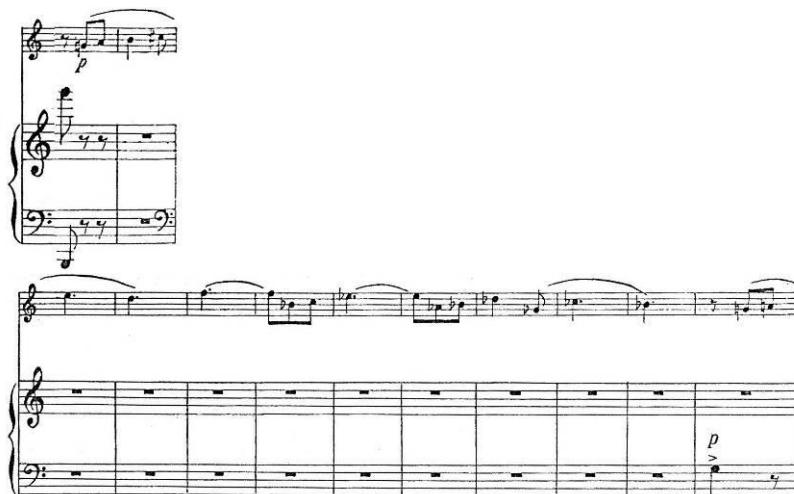
Cea de-a doua verigă a acestei elaborări polifonice finale este alcătuită dintr-un dialog polifonic imitativ pe ideea D, măs. 236-264, din secțiunea a doua a formei. Această strofă este concepută sub forma unui motet în care motivele, scurte sunt imitate în stretto.

Ex. măs. 236-242.



Ultima și cea mai extinsă dintre ideile tematice vehiculate în cea de-a doua secțiune a formei este ideea C pe care compozitorul construiește un discurs în maniera variațiunilor pe ostinato tema repetându-se atât în discant, în registrul mediu (mâna dreaptă a pianului) cât și în registrul grav în octave, amintind de genul passacaglia datorită profilului temeii precum și a expunerii sale monodice.

Ex. măs. 265-277.



Planurile variaționale cunosc o acumulare polifonică de la simplu la complex asemenea genului amintit dar trecerea temei ostinate prin toate vocile amintește și de ciacconă ca gen.

Concepția interpretativă a sonatei pentru oboi și pian de Paul Hindemith trebuie să reflecte polarizarea celor două percepții ale expresiei timbrale ale instrumentului: expresia ludică, particularizată în linia melodică jucăușă a temelor părții întâi, în acompaniamentul ostinat, motoric în poliritmia și polimetria, heterometria dintre cele două partide ale discursului muzical, în folosirea tehnicilor de staccato, staccato-legato a timbrului mediu și grav al instrumentului, al frazării raportate la incipit-climax-punctuație al instrumentelor, în accentele expresive, ritmice și metrice neobișnuite (vezi 124-133 ale părții întâi) și expresia lirică, meditativă, a temei părții a doua metamorfozată în temă de discurs polifonic în variațiunile libere de tip polifonic 2 și 4.

Dacă echilibrul tensional al expunerii temei cu variațiuni a părții a doua se menține în tipul monodiei acompaniate în care oboiul este instrument solist și își construiește discursul retoric pe un profil segmentat celular în nuanțe contrastante de la pianissimo preponderent la fortissimo atins în doar două secvențe ascendente de trei măsuri, vezi măs. 17-20 în variațiunea 1, cele două instrumente își îngemănează fluxul muzical fiind egal angrenate în multiplele ipostazieri tematice ale discursului polifonic, ponderea dinamicii și agogicii fiind tributară întotdeauna vocii care are tema.

Sonata pentru fagot și pian

A fost scrisă în 1938, și este lucrarea în patru părți în care dimensiunile formei ne indică o predilecție a compozitorului spre o ilustrare „programatică” a dramaturgiei sonore încredințate fagotului privit ca personaj principal al acesteia.

Partea întâi spre deosebire de celelalte sonate este scrisă în formă de lied ,tristofică A-B-A. Într-un tempo lent, strofa A își derulează ideile muzicale ale frazelor anterioare 3, ½, (a) consecventa 1-5 măsuri (b) și consecventa doi 7 măsuri.(c). centrul tonal în care sunt expuse aceste idei muzicale fiind sib.

Ex. măs. 1-16



The musical score for Strofa B consists of three systems. The first system shows a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line starts with a *cresc.* marking and ends with a *f* marking. The piano accompaniment starts with a *p* marking and includes *cresc.* and *mf* markings. The second system continues the vocal and piano parts, with a *f* marking in the piano part. The third system shows the final measures of the vocal and piano parts, with a *f* marking in the piano part.

Strofa B prezintă o structurare tetrafrazică: antecedentă, (d) antecedentă (dv) repetată, consecventă (e) și concludivă (dv1).

Ex. măs.19-până la *Wie am anfang*.

The musical score for Ex. măs.19-până la *Wie am anfang* consists of two systems. The first system shows a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line starts with a *p* marking. The piano accompaniment starts with a *pp* marking. The second system continues the vocal and piano parts, with a *p* marking in the vocal part and a *pp* marking in the piano part.



Repriza formei este variată fiind urmată de o Coda în care se prelucrează material muzical din fraza e și fagotul intonează primul motiv al părții, preluat de pian ca un ecou ce se pierde în depărtare. Muzical această parte evocă un sentiment de voioșie nostalgică.

Partea a doua și mai simplă ca și construcție este o formă bistrofică A-Av simplă constituită din repetarea variată a aceleiași idei muzicale care este învăluită într-o atmosferă de reverie, de pace.

Acompaniamentul amintește de idiomurile muzicii impresioniste sonoritățile diafane executate conform indicațiilor agogice și dinamice în nuanțe de piano sunt întrerupte doar de o cumulare tensională de armonii din grupurile acordice mai complexe, mai disonante seriei a doua.

Ex. măs. 1-6, fraza antecedentă.



Partea a treia executată în Attaca este o formă tetrastrofică mare, cu Trio prima strofă având caracter de Marș după cum indică și autorul, a doua Trio, a treia Tema Marșului, a patra din nou Trio. Această formă ne poate indica înafara acestui prototip de formă strofică și o formă de sonată preclasică cu următorul tipar:

A Marș-----B Trio-----Av Marș-----B Trio----codetta
 A-A-B -----C-C -----Av-B-Av-Av-----C-Cv-----din C
 Sib-----Sol-Re-----Re-Si-----Re-Sib-----Sib
 Tristrofic bistrofic tetrastrofic bistrofic
 Bar

Tema Marșului imprimă un caracter „bătăios”, războinic monodiei fagotului valorificată prin ritmul punctat, linie acompaniată de structuri acordice cvasiomofone ce accentuează fiecare timp, imprimând discursului muzical și o ritmică complementară (vezi măs. 2 sau 3 când pe valorile lungi ale fagotului pianul folosește un ritm divizionar și viceversa)

Ex. măs. 1-9.





Tema **Trio-ului** declarat, aduce contrastul caracteristic printr-o linie melodică lirică, cantabilă, apropiată de idiomurile vocale, în Sol b.

Ex. măs. 35-43.

Partea a patra este o Pastorale a cărei caracter este declarat. În mișcare ternară, 6/8 această parte valorifică timbrul instrumentului de multe ori utilizat pentru a evoca acest caracter pastoral.

Ex. măs. 1-10



În spiritul nuanțelor amintite și forma este foarte simplă, bistrofică alcătuită din alăturarea A, Av, Centrul tonal pornește de la Si și se fixează în final pe sib, tonalitatea de bază a lucrării. Forma are și o codetă finală în care sonoritățile dispar, se sting, în depărtare.

Sonata pentru pian și fagot, deși aforistică, scurtă, extrem de concisă este o adevărată bijuterie de expresie sensibilă, de revelare a unor sonorități suave în contradicție cu timbrul instrumentului. Compozitorul a exploatat mai mult căldura expresiei timbrului și generozitatea sunetului grav decât expresia grotescului sau a bucolicului, a burlescului sau a comicului, expresie pe care compozitorii o atribuie deseori sonorității fagotului.

Sonata pentru clarinet și pian

În 1939 când a fost scrisă sonata pentru clarinet preocupările speciale ale compozitorului pentru genul de sonată pentru suflători este evidentă alături de această sonată Hindemith compunând și sonatele pentru corn și pian, trompetă și pian. Creația din acest an cuprinde: *Sonate für Bratsche und Klavier*²⁸, *Chöre für vier Männerstimmen*, *Lieder aus „das Marienleben”*, *für Sopran und orchester*, *Konzert für Violine und Orchester*, *Der Einsiedler*, *Lieder nach texten von Friedrich Nietzsche*, *Sonate in C für Geige und Klavier*, *Six chansons*, *Sonate für Harfe*, *Erster Schnee*, *Variationen über ein altes Tanzlied*.

²⁸ Începând cu anul 1929 Hindemith nu a mai dat număr de opus lucrărilor sale, anul și titlul fiind singurele criterii pentru a identifica lucrările cu același titlu. Creația sa este oricum extrem de prolifică, în maniera compozitorilor Barocului, Clasicismului, Romantismului la care se raportează stilistic.

În biografia autorului se înscrie ca eveniment mai important, a doua călătorie în S.U.A care a durat cinci luni, din ianuarie până în mai.

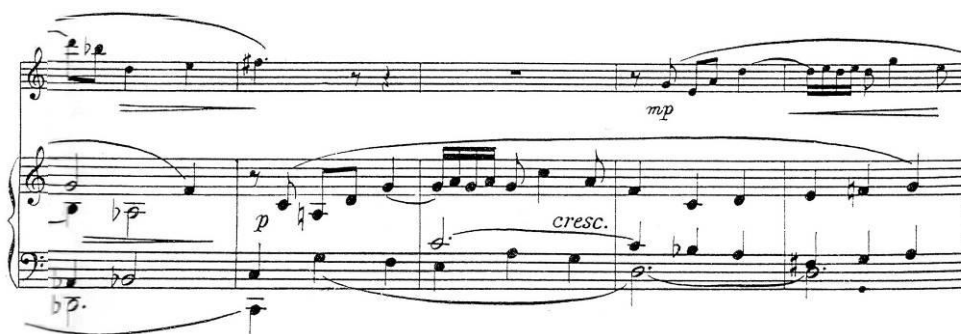
Sonata pentru clarinet și pian este concepută ca având o dramaturgie a mișcărilor și caracterelor, într-o strânsă legătură imaginile artistice create pentru culoarea acestui instrument. Nuanțările expresive sunt polarizate în contraste de mișcare: moderat, repede, lent, repede, contraste de caracter: liric, meditativ, în părțile lente, ludic, comic, jucăuș, în părțile mișcate, registrele preferate ale valorificării timbrale sunt: mediu și grav în mișcările lente, mediu și acut în cele mișcate.

Unitatea în concepție este asigurată de factorii tonali, (sonata este raportată în întregime la centrul tonal sib) de retorica sugestivă la nivelul microentităților morfologice dar și a articulațiilor mai extinse, ca fraza, perioada, de complementaritatea și compatibilitatea celor două instrumente angrenate în discursul muzical.

Partea întâi are o arhitectură de sonată clasică. O caracteristică a acestei sonate este concizia temei întâi A, 7 măsuri, în Sib după care se instalează puntea, măs 7-21, alcătuită într-o primă etapă după standardele întâlnite în celelalte sonate din prelucrarea capului temei. (Un criteriu important în stabilirea extensiei temei întâi a fost în celelalte sonate repetarea variată a temei, astfel încât sectorul temei întâi era Bloc tematic prim). Idiomurile melodice caracteristice care stau la baza acestei sonate se găsesc în alcătuirea temei întâi, la nivel celular celula x impune melodicii saltul ascendent (sau descendent) de cvartă celula y, o „fluturare” de note de schimb în patru șaisprezecimi, celula z din bas care subânțelege o mișcare treptă descendentă (sau ascendentă).

Ex. măs.1-10, Tema A și începutul punții.





Blocul tematic secund este alcătuit din trei articulații, pornind de la mib B1, măsur. 22-33, B1v măsur. 34-36 și B2 cu caracter conclusiv. În blocul tematic B se mai impune ca tipologie melodic-celulară și celula v caracterizată de ritmul punctat din alcătuirea lui B2 măsur. 46-53.

Ex. B2 măsur. 46-53

Dezvoltarea debutează cu o idee muzicală nouă, în La, construită din celulele x ascendente. Întreaga dezvoltare bazată pe această temă C, este un dialog continuu imitativ între vocile concepute polifonic clarinet-pian.

Cele 11 intrări succesive ating diferiți centri tonali: Mi clarinet-Re pian-Do clarinet, apoi, în stretti cu pianul Sib,- Sol clarinet- Mib pian, etc.

Ex. măsur. 66-72



Elaborarea intensă atinge și construcția ritmică, capul temei C apărând în diminuție.

Ex. măs. 93-98

În Repriză B1 pornește de la centrul tonal Re pentru ca în B1v și B2 să revină la Sib. O scurtă tranziție, măs. 131-139 ne conduce înspre Coda. Coda este o articulație a formei care elaborează tema întâia polifonic. Ca și la Beethoven această Coda are o funcție asemănătoare cu cea a dezvoltării, fiind o elaborarea concluzivă finală. Se caracterizează printr-o rarefiere a sonorităților, printr-o „stingere” a dinamicii ca o amintire ce se pierde.

Partea a doua este o formă tetrastofică mare **A–Av–B–A** având la bază o structură intonațională bazată pe celulele yi, xiv, și z. Ex. măs. 1-5 fraza antecedentă a strofei A.

Forma primei strofe **A** este bistrofică alcătuită din perioada A bifrazică măs. 1-5, 5-11 și perioada B, trifrazică, măs. 12-15, 16-21, 22-25. Mersul tonal se modifică în cea de-a doua perioadă de la Sib inițial la Fa în ultimele două fraze.

Ex. măs. 22-25(ultima frază).



Strofa **B** de asemenea bistrofică mică este alcătuită din două idei muzicale cu structură periodică bifrazică, C și D situate în centrele tonale Solb-Reb-Fa#.

Ex. măs. 51-53



antecedenta din C și 59-62 , antecedenta din D.



Repriza formei, strofa **Av2** este o sinteză tematică a celor două strofe de bază **A** și **B**. Debutază cu suprapunerea frazei antecedente din **A**, la clarinet, peste reaparitia strofelor **C** și **D**, la pian. După epuizarea celor două strofe din **B**, strofa **A** își reexpune materialul muzical integral până la sfârșit.

A-----		Av1-----		B-----		Av2	
A-----B		Av1----Bv1		C---D		A-----Av2---Bv2	
Sib	Fa	Sib	Fa	Reb	Fa#	C--	D
Sib							

Partea a treia, este o formă tristrofică mare. Discursul melodic în mișcare lentă este extrem de ornamentat, ritmica extrem de diversă, densă în diviziuni excepționale, dialogurile pian-clarinet se bazează pe imitații de articulații frazale sau de elemente celular-motivice cu o valoare retorică puternic expresivă, sugestivă, exploatănd resursele timbrului registrului grav al instrumentului.

Ex. măs. 1-7 perioada A la nivel celular conține celulele x-v-y și z în bas.



Forma de lied mare tristrofic se constituie din alăturarea unor forme mici:

A-----B-----Av

A---Av1--Av2--B C-----D-----E----Dv A---Av1v--Av2v-Bv

1-7,7-14,15-20,20-30,31-38,39-45,46-52,53-59,60-65,66-77,78-84,85-92

Partea a patra este o formă de rondo-sonată așa cum ne indică compozitorul *Kleines Rondo gemächlich*.

Mișcarea vioaie, rapidă precum și caracterul mai mult narativ decât dansant caracterizează acest rondo pentru clarinet.

Tema Rondoului, în Sib este preluată de ambele instrumente consecutiv, clarinet măs.1-7 pian, măs 7-16.

Ex. măs. 1-11





Repetarea temei în Fa, la clarinet, Av, măs 7-24, este o constantă a oricărei lucrări. Strofa B, măs. 25-50, este înrudită cu materialul lucrării prin panta ascendentă de tip rachetă a melodiei care de data aceasta nu conjugă cvarte ci terțe și sexte.

Ex. măs. 25-29.



Prima repriză Av măs. 50-56 este eliptică constituind doar o aluzie la tema rondoului. Episodul C, măs. 56-73, este prezentat imitativ la cele două partide, pian clarinet până la intervenția retransiției măs 71-73 (bazată pe celula x din tema rondoului).

Ex. măs. 56-60



Repriza formei, Av2 măs. 74-89-B, măs. 90-106-Av3 măs. 107-111 readuce materialul expoziției prelucrat, elaborat, variaționat, în dialoguri imitative, și veșmânt armonic diferit. O concluzie, măs. 111-119 readuce centrul tonal sib. Sonata pentru clarinet trebuie să fie reprezentată urmărind o concepție interpretativă

extrem de unitară reflectând diversitatea caracterelor părților, a modalităților de întruchipare a imaginilor artistice create de autor pentru acest instrument și pian.

Sonata pentru corn englez și pian

A fost compusă la un an după stabilirea compozitorului în S.U.A. în 1940 la New Haven în Connecticut. Începe să predea la Universitatea Yale unde își va continua activitatea didactică până în 1955. În acest an au loc două premiere ale unor creații importante ale lui H., concertul pentru violoncel și orchestră, în 7 februarie în Boston și Simfonia în mib pe 21 noiembrie în Minneapolis. Pe perioada verii predă un curs de vară despre muzica veche în cadrul Festivalului Berkshire.

Creația sa din acest an cuprinde 15 lucrări: Sonata pentru Trombon și pian, Du bist mein-I am of thee, În Principio erat Verbum, Cum natus esset, Stücke für Fagott und Violoncello, Geburstagskanon für Richard Donovan, Introductio and Passacaglia for String Trio, Enthusiasm, Sonata for piao, first mouvement, Agnus Dei und Donna nobis, Poor Lazarus and the rich man, α Frog he went a-courting, Sonata for Englisch Horn und Piano, Sonata for Two Pianos, Four hands, Ludus Tonalis.

Dramaturgia sonatei pentru corn englez este concepută, într-o alternanță de evenimente muzicale diferite, contrastante prin mișcare și caracter însă unitare în ceea ce privește complementaritatea contrariilor exprimate.

Arhitectura întregului exclude forma de sonată, și relevă existența a șase părți, în mișcări: Langsam, Allegro pesante, Moderato, Scherzo schnell, Moderato, Allegro pesante, corespunzătoare unei forme mari cu variațiuni duble:

A----B---A1—B1-----A2---B2

Tema **A** este o formă tristrofică mică A-B-A. A este construită pe microunități celulare a căror evoluție se face fie prin contrast vezi motivul α cu celulele x profil ascendent descendent și x inversat sau prin gradație vezi β în care celulele y devin tot mai expansive prin avântul ascendent.

Rotația celulară (amintită și în sonata pentru flaut) se întâlnește în motivul γ alcătuit din repetarea aceleiași celule z sau prin secvențarea aceleiași celule variate.

Ex. măs. 1-12, strofa A.

Aceste profile tematice sunt caracteristice și conductusului melodic baroc și clasicismului timpuriu.

Strofa B este alcătuită dintr-o idee muzicală expusă la corn și reluată la pian trecând de la Fa# inițial la Si. Ambele planuri ale acompaniamentului pianistic extrem de complex subînțeleg aceeași construcție acordică:

Ex. măs. 13-19



Repriza temei A este eliptică de fraza consecventă. Întreaga scriitură pianistică și solistică abundă în note melodice, înflorituri, ornamente, diminuție ritmică, paralelisme la diverse intervale, bașii de tip *passus durusculus* sau de ciaconă, mixturile, toate fac parte din arsenalul unei gândiri baroce.

Strofa B, *Allegro pesante* aduce contrastul de caracter, în tempo rapid și metrică ternară; muzica derulează o ideatică muzicală de dans, acompaniată într-o manieră „motorică”.

Ex. A, măș. 1-10





Forma articulează trei idei muzicale diferite alcătuind o formă pentastrofică liberă.

A-----B-----Bv-----C-----A
 Fa- Fa# Fa# Fa#-Do# Fa

Modalitățile de variaționare ale părților ce constituie variațiunile formei ating mai puțin structura și profilurile melodice cât organizarea tonală ex. variațiunea A1 cu centru tonal pe Do#măs. 1-3 sau A2 cu centrul tonal pe sol# armonia, maniera de prelucrare a acompaniamentului vezi B din A1, Ex. măs. 12-16

sau A2 ex. mäs. 1-8.

musical score for a piano and horn duet, measures 1-8. The score is in 3/8 time and D major. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, while the horn part has a melodic line with slurs and ties. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf).

structura metrică și ritmică, dispoziția texturii cum ar fi segmentarea monodiei în dialoguri corn-pian, vezi variațiunea B1.

Ex. mäs. 1-8.

musical score for a piano and horn duet, measures 1-8. The score is in 2/4 time and D major. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, while the horn part has a melodic line with slurs and ties. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f).

Sonate pentru corn englez și pian ne relevă o gândire modernă al cărei principal filon de exploatare expresivă, de formă, de culoare este modelul sonatei baroce pluripartite.

Astfel fiecare parte alternează câte o temă de structură și expunere diferite, contrastante, tema A cu un caracter trist, melancolic, extrem de rubatizat, cu linii solistice la corn și acompaniament intens cromatizate, foarte ornamentate prelucrat într-o dinamică închisă spre nuanțe de piano-pp, și tema a doua, cu caracter dansant, pastoral în ritmică ternară, prezentând un discurs diatonic, simplu într-un tempo reținut *Allegro pesante*.

Cele două variațiuni reiau cele două idei nuanțându-le caracterul și imprimând concepției interpretative unitatea tematică, și de caractere rezultate din intenția artistică.

Elemente de limbaj muzical și reflectarea acestora în interpretarea muzicală a sonatelor pentru instrumente de suflat și pian.

Importanța cunoașterii de către interpreți, a identificării și conștientizării elementelor de limbaj echivalează cu asimilarea stilului propriu al unui compozitor. Chiar dacă acesta se „insinuează” de multe ori în conștiința interpretului involuntar, prin automatizări și prin empatia cu „textul” muzical datorată recunoașterii multora dintre elementele stilistice de valoare universală sedimentate în experiența personală a fiecăruia și existente în creația de geniu a oricărui compozitor, conștientizarea diferențierilor specifice, ale caracteristicilor muzicii unui singur compozitor ajută la aprofundarea sensurilor opusului, la o viziune de ansamblu asupra stilului creației acestuia. Este de la sine înțeles faptul că în procesul interpretării aceste cunoștințe nu au o importanță directă, nemijlocită. Studiul prealabil asupra factorilor, cauzelor extramuzicale ale nașterii opusului, studierea cu pasiune a partiturii, analiza textului muzical sensibilizează, fertilizează imaginația interpretului, îi dă impuls spre cunoaștere aprofundată conferind astfel profunzimi actului interpretativ.

În sonatele pentru instrumente de suflat și pian compozitorul, așa cum recunoaște în Tratatul său de Compoziție, deține un control absolut atât structural cât și expresiv asupra limbajului său.

Astfel nouă, ca și interpreți, ni se dezvăluie clar, într-un limbaj direct și simplu, cu referiri asupra tehnicilor de compoziție, concepția compozitorului asupra cineticii desfășurărilor melodice, a tensiunilor și rezolvărilor, a efectului tempo-ului

asupra percepției muzicii, a rolului ritmului, metricii, a sistemului tonal, al armoniei, polifoniei.

În sonatele studiate, tipurile de melodie, configurațiile ritmului și metrului, sintaxa muzicală, armonia specifică, lumea tonală, create de compozitor ne apar în procesul analitic și apoi interpretativ, treptat, prin recunoașterea auditivă conștientă a specificităților lor, ca fiind în strânsă legătură cu tempo-ul, modurile de atac, distribuirea tensional dinamică, caracterul, și a mijloacelor tehnice de execuție.

Scopul identificării și recunoașterii particularităților de limbaj este acela de a urmări de a înțelege și a reda cât mai fidel imaginile muzicale create de compozitor.

Melodia. Hindemith consideră că melodia reprezintă o succesiune de progresii de sunete de a căror distanță depind impulsurile melodiei. Acestea pot fi dinamice sau *grupuri de sunete cu impulsuri de avansare și cu acțiune opusă zăbovirilor*, sau statice. Impulsurile de avansare sunt date de melodiile a căror intervalică este constituită din salturi dar și din combinarea acestor profiluri ascendente și descendente cu note de schimb, note de pasaj, întârzieri, apogiaturi, anticipații. Compozitorul consideră că aceste salturi ale melodiei produc tensiune pe când *o succesiune de distanțe uniforme răpesc melodiei orice fel de tensiune*²⁹. *Melodiile prezintă și racordări armonice ... care constau din trisonuri figurate precum și din figurarea unor alte acorduri ușor inteligibile. Aceste grupări vor purta denumirea de câmpuri armonice. Atât celula cât și câmpul armonic au întotdeauna tendința de a frâna desfășurarea melodiei și asta datorită forței lor de coeziune ce se întinde pe mai multe sunete Ele constituie în procesul de avansare a desfășurării melodiei acele puncte de zăbovire plăcută de frumusețe contemplativă, oricât de sporadice ar fi acestea*³⁰.

Desigur însă că profilurile melodice combină armonios tensiunea generată de intervalica activă, (salturi) și cea pasivă, (mersul treptat).

În procesul interpretării muzicii se vor sesiza acele creșteri ale pantelor melodice care sunt în conformitate și cu creșterea dinamică precum și cu rezolvarea lor (pe melodica în mișcare treptată sau descendentă).

Toate sonatele de suflători reflectă această modalitate de concepere a melodiei. Un bun exemplu îl găsim în sonata pentru flaut și pian în care tema părții întâia se subordonează acestor principii și este o combinație armonioasă între tensiunea generată de intervalica activă, și cea pasivă.

²⁹ Hindemith, Paul, *inițiere în compoziție*, Exerciții de scriitură la două voci, Editura Muzicală a U.C. dinb R.S.R., București, 1967, pg 88-89.

Op. cit pg 84-85.³⁰

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a three-staff format. The top staff is a vocal line in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music, with the first measure being a whole rest. The melody is simple and folk-like. The bottom two staves are for piano accompaniment. The left staff is in bass clef, and the right staff is in treble clef, both in 4/4 time. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, often using triplets and slurs. The key signature remains one flat throughout.

De remarcat că înspre cadență profilurile melodice sunt ponderate fie prin mișcare treptată, fie prin figurație armonică (câmp armonic).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system includes dynamic markings *mf* and *p*. The second system includes a *f* marking. The third system continues the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Melodica „abruptă” cu salturi mari este „folosită” cel mai des pentru a crea contrastul de expresie între unitățile tematice sau de partiție dar și în secțiunile de dezvoltare ale formei de sonată unde are rolul de a dinamiza desfășurarea discursivă. Întâlnim cazuri în toate sonatele studiate dar poate cea mai pregnantă fizionomie melodică de acest fel o întâlnim în partea întâia a sonatei pentru clarinet și pian, în dezvoltare unde ideea melodică constituită din salturi de cvarte intră în travaliul imitativ de 11 ori imprimând părții o tensionare continuă a discursului muzical.

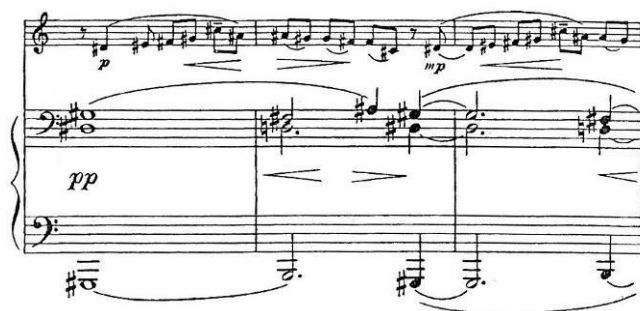
Ex. sonata pentru clarinet și pian, partea I reper 5 măs. 56-59.



În segmentele muzicale cu caracter liric, cantabil sau meditativ mai ales în părțile lente profilurile melodice „ponderate”, cu progresii melodice treptate sunt preponderente.

În tema B2 din prima parte a sonatei pentru flaut și pian compozitorul face „un popas” liric concepând o linie melodică expresivă prin intervale mici desfășurate treptat sau pe profil de trison (cu sunete din același câmp armonic re#-fa#-la#-do#)

Ex. sonata ptr. Flaut și pian, p. I , măs. 35-37



Esența celulară a configurațiilor melodice în părțile lente, mizează pe o retorică expresivă în care instrumentiștii trebuie să gradeze intensitatea comunicării artistului, pe fragmente foarte scurte.

Ex. sonata ptr. Oboi și pian partea a II a fraza antecedentă, măs. 14-18.



O considerabilă contribuție la o sistematică a profilurilor melodicii sonatelor lui Hindemith (pe care nu urmărim să o detaliam aici) o are secvențarea și repetarea variată ca procedeu de gradație sau de construcție a dinamicii discursivității melodice caracteristice mai ales stilului de constituire a frazelor de tip baroc cu incipit, evoluție secvențială, finalis, (zonă de cadențare³¹)

În părțile foarte rapide, tempo-ul mișcat, datorită faptului că *nu permite sesizarea exactă a detaliilor*, este hotărâtor în alegerea melodicii mai puțin tensionate. Hindemith sesizează efectul tempo-ului rapid asupra elementelor gramaticii muzicale din prisma auditorului dând explicații foarte clare și motivând alegerea acestui tip de profile melodice în părțile rapide ca mișcare.

Caracterul de dans, sau de Marș este dat de *ritm care devine pregnant și distrage atenția de la fenomenele melodice și armonice*. În cazul numit... este

³¹ Un prototip al discursivității articulațiilor baroce îl identifică V.Timaru în *Morfologia și structura formei muzicale* Academia de Muzică Cluj-Napoca, f.a. vezi pg. 73

suficientă sesizarea conștientă a celor mai importante raporturi chiar și pentru cea mai ageră minte³².

Ex. măs. Sonata ptr. flaut și pian partea a III a măs. 1-8



Ritmului și metrului, Hindemith îi dă o importanță deosebită. Aceste elemente esențiale sunt continuu urmărite în strânsă legătură cu caracterul și timpul mișcării.

Astfel, constatăm că în părțile lente compozitorul folosește valori lungi de note, (care implică o susținere considerabilă a coloanei de aer pentru suflători) și o ritmică diversificată adecvată retoricii conținutului expresiv (uneori cu valori în diminuție, în pasaje cu rol ornamental-variațional).

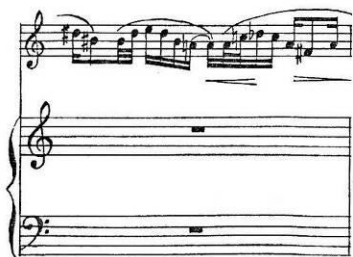
Ex. sonata pentru corn englez și pian partea întâia, măs. 1-5



³² Hindemith, Paul, *op. Cit*, pg.93



și măs. 7-10



Părțile rapide se caracterizează printr-o izoritmie datorată mișcării motorice (mai ales a acompaniamentului) în maniera discursivității baroce. Sunt preferate măsurile ternare. O stilemă importantă a compozitorului este conceperea unor asimetrii ritmico-metrice datorată grupării de formule ritmice binare suprapuse cu cele ternare.

Se naște astfel o polimetrie datorată schimbării accentelor ritmice și a grupării prin legato a formulelor ternare peste cele binare și viceversa. „Pierderea” pulsației de bază sau „disiparea” punctelor de reper metrice dau discursului o „imponderabilitate” ritmică iar interpreților și ascultătorilor percepția unei individualizări a planurilor sonore.

Exemplele nenumărate existente aproape în toate părțile mișcate ale sonatelor compozitorului ne indică faptul că această poliritmie este foarte îndrăgită

de compozitor și reprezintă unul dintre factorii de dinamizare a discursului muzical hindemithian.

Coordonarea interpretării va ține cont întotdeauna de simțul detaliului (accentele interioare) fără a pierde controlul asupra întregului.

Ex. sonata ptr. corn englez și pian partea VI, Allegro pesante, măsur 1-10 în care pianul prin grupările de sunete două câte două și ritmul hemiolic al basului sugerează o măsură de 3/4 iar cornul englez cântă în măsura de 3/8.



Concepția tonală a lui Paul Hindemith restaurează (după serialismul–dodecafonic) validitatea tonalității ca și forță activă structural și expresiv. El a căutat toată viața ca prin sistemul său tonal să asigure o continuitate tonalității tradiționale. Își fundamentează sistemul pe cele 12 sunete ale scării cromatice ierarhizate în funcție de legile acusticii muzicale.

Sistemul său tonal validează existența unor raporturi de înrudire a sunetelor raportate la o fundamentală, un sunet de bază. Subordonarea celorlalte sunete acestei fundamentale se face conform unei serii stabilite de către compozitor în funcție de legea rezonanței naturale sunetului. *O astfel de conviețuire și interacțiune a unei familii de sunete raportate la un sunet de bază respectiv centru tonal, realizează ceea ce obișnuim să numim modul major-minor”Tonart”* Întregul

*complex de legături de rudenie ... îl vom numi mai degrabă tonalitate iar sunetul de bază îl vom numi centru tonal.*³³

Acest sistem se raportează la funcționalitatea dominantei, subdominantei, a relațiilor de terță. Sunetele dominantei și subdominantei fiind cele mai apropiate ca înrudire de sunetul de bază se vor manifesta *mai viguros*, la apariția acestora va acționa forța de legătură a acestei înrudiri. Hindemith acceptă gama cromatică *ca element de construcție al alcătuirii sonore prin care nu facem decât să lărgim concepția despre tonalitate*³⁴.

Relațiile dintre centri tonali ai diferitelor articulații de formă definitorii pentru intenția dramaturgică a constituirii opusului se bazează deci pe această înrudire. Luând ca exemplu sonata pentru flaut și pian observăm că forma se definește tonal prin contrastul din expoziție a celor două teme A în Sib, tema B1 în La și B2 în Fa#.

Reinstaurarea lui Sib în repriză confirmă aderența lui Hindemith la tradiția logicii constructive consacrate de lumea muzicală a tonalității în forma de sonată. Conform teoriei lui Hindemith centrul tonal cel mai îndepărtat ca înrudire de centrul de bază este cel situat la sfârșitul seriei, Din acestea fac parte relațiile de secundă–septimă și cvartă mărită (tritonul). De aceea majoritatea trecerilor spre un alt centru tonal care doresc un contrast tonal se situează la secundă mică, stilemă tonală frecventă în limbajul hindemithian (așa cum apare în partea a treia a sonatei pentru flaut în care vezi strofa A în care cele trei articulații sunt contrastante tonal:

A-Sib ---B-Si--- A-Sib

În cea de-a patra parte aceleași sonate contrastul tonal între strofele formei este reprezentat de centrele tonale aflate la interval de secundă mică(raport situat la capătul seriei tonale ale sistemului lui Hindemith).

A----- Av1-----B-----Av2-----Bv-----Av3
Sib-La---Sib-La-----La-Sib-----Sib-----Si-Sib-----Sib

Armonia. Hindemith concepe armonia ca pe o progresie de acorduri a căror fundamentală este subordonată ordinii seriei 1 a sistemului său. Acordurile sunt complexe sonore ierarhizate în funcție de calitatea intervalelor utilizate și a combinării lor. Ele sunt sistematizate în grupe valorice de la I la VI în două categorii A fără triton: I, fără secunde și septime- III cu secunde și septime –V nedeterminabile (acord mărit de cvarte suprapuse) și B cu triton, II, fără secunde și

³³ Hindemith, Paul, op.cit. pg 171

³⁴ idem , pg.135

septime, IV cu secunde și septime- V nedeterminabile, valoarea lor descrescând prin abordarea de sus în jos în înălțuri.

Valoarea cea mai stabilă o are trisonul major și minor la capătul ierarhiei situându-se acordul cu triton care e *echivoc, incert, strident, ... barbar...și excitant răpindu-le celorlalte acorduri liniștea și siguranța*³⁵.

În înălțuirile armonice Hindemith construiește creșteri și descreșteri tensionale valorificate prin combinarea unui acord „bun” cu unul „mai rău” reprezentând o sporire a tensiunii și viceversa. *Acest joc de creșteri și scăderi în diferite valori și tensiune poartă denumirea de povârniș armonic.*³⁶

De obicei, incipiturile de discurs muzical ca și finalurile de fraze, strofe, se situează pe acorduri stabile, valoroase, din grupa AI, punctele tensionale, de acumulare, poposesc pe grupe mai mici valoric.

Printre nenumăratele exemple alegem din sonata pentru flaut și pian, partea I măs. 26-27 la pian acordul de cvarte din categoria nedeterminabile a grupei AV.



Cadențele finale sau mediane folosesc o alternanță de funcțiuni dintre care cele mai valoroase sunt considerate cele care introduc funcțiunile de SD- D înainte de acordul final trison major preferat de compozitor. *Cadența cea mai viguroasă este cu Subdominantă-Dominantă-Tonică. Cu cât se va îndepărta sunetul cadențial penultim (ca înrudire de sunetul iniția al seriei) cu atât mai slab va fi efectul cadenței*³⁷.

În sonata pentru fagot și pian „sugestiile” modalismului pastoral sunt valorificate prin cadențe „plagale” considerate de compozitor, „slabe” dar și de cele „puternice”: în partea întâia mersul paralel în cvinte al basului, la reluarea temei A la pian, construiește trecerea de la centrul tonal Sib la cel în Sol. Cadența se face pe treptele a VI-VII care devine a V a și I deci o cadența puternică.

Ex. sonata ptr. fagot, partea I măs. 16-19.

³⁵ Hindemith, Paul, op.cit pg 133.

³⁶ Idem pg 129.

³⁷ Idem pg. 119.



În general P.Hindemith evită folosirea terței în trison. Compozitorul consideră majorul și minorul doar culori ale expresiei și nu sisteme de mod.

Totuși el îl uzitează ca element "pictural" spre exemplu în finalul părții întâia pentru fagot unde „luminează” atmosfera întunecată, tristă, poate melancolică, sigur ambiguă tonal a părții I, cu un trison major.

Ex. măs. Măs. 63-67



Concepția despre progresiile armoniei sunt tributare unei gândiri liniare-polifonice în conceperea discursului muzical contrapunctarea fiind modalitatea preferată de a construi edificiul armonic. Formulele de acompaniament în figurații arpegiate, mixturile, mersul paralel de cvarte cvinte, pedalele, bașii de passus durisculus atrag după sine înveșmântări armonice adecvate. Momentele în care scriitura omofon acordică are un rol mai important decât cea polifonică sunt rare, în general le întâlnim în finalele culminante sau cu caracter monumental,

Ex. sonata pentru pian și oboi, finalul, măs. 335-sfârșit.



Alături de **sintaxa** omofonă prezentă mai mult în scriitura acompaniamentului, celelalte tipuri ale sintaxei discursului muzical se bazează pe preponderența liniarității polifonice.

Independență armonică temporară din linia melodică izolată față de armoniile ce i se adaugă este determinantă firește și pentru semnificația melodică a fiecăruia dintre sunetele sale luate în parte³⁸.

În discursul muzical al sonatelor pentru instrumente de suflat din lemn și pian, liniaritatea se manifestă într-o preponderență a uzitării liniei instrumentului solist acompaniat în maniera omofoniei clasice particularizată în monodie acompaniată (mai ales în părțile lente) dar și a unei independențe a planurilor sonore a celor două instrumente (atunci când nu utilizează acorduri în omofonie) în mare parte efectul unei gândiri de esență polifonică.

Alături de această modalitate de expresie de multe ori unisonul joacă un rol foarte important fie ca acompaniament, fie ca linie contrapunctică principală.

Ex. măs. 143–154 din partea a treia a sonatei pentru oboi și pian în care unisonul, pe pedala oboiului are funcția de tranziție între părțile sonatei.

³⁸ Hidemith, P. opcit pg 155.



Ex. mäs. 3 mäsuri din sfärşitul părţii a 5 a Moderato A2, a sonatei ptr corn englez şi pian, unison în „tutti”



Polifonia imitativă riguroasă sau în stretto este prezentă ca modalitate preferată de compunere a unor fragmente sau chiar părţi ale sonatelor care se constituie în adevărate fugi motete sau ricercare de stil modern.

Astfel de moment există aşa cum am văzut în analiza arhitecturilor sonore atât în sonata pentru clarinet şi pian în Dezvoltarea sonatei din partea întâia, un fugatto cu 11 intrări în stretto, a sonatei pentru corn englez şi pian în Allegro-ul final tot stretto cu rol de dinamizare ş.a.

Cel mai important edificiu arhitectural bazat pe polifonia imitativă de tip baroc este însă ultima parte a sonatei pentru oboi şi pian în esenţă un ricercar, care foloseşte aproape în totalitate tehnica scriiturii polifonic imitative a celor trei subiecte: A.B.C.

Ritmul și metrul, armonia, melodia, sintaxa sonoră, strâns legate de caracter, tempo, dinamică, completează angrenajul elementelor de limbaj puse în slujba imaginii artistice. Concepția instrumentală a sonatelor pentru instrumente de suflat din lemn și pian se raportează la elementele de limbaj, la intențiile dramaturgice ale compozitorului semantizate în partitură. Un interpret inteligent are datoria de a înțelege toate acestea pentru a conferi interpretării oricăreia dintre lucrări, subtilitate și profunzime.

Repere în studiul practic al interpretării

Concepția lui Paul Hindemith asupra interpretării muzicale.

Hindemith a fost pe lângă un eminent pedagog, un compozitor prolific, un interpret strălucit, un dirijor activ și un muzicolog de excepție.

În scrierile sale, dintre care ne sunt accesibile în traducere *Unterweisung im Tonsatz*, Introducere în studiul compoziției, vol. 1, 1937, și vol. 2 1939, și *A composers World.Horizons and Limitations*, Lumea compozitorului, 1952³⁹, putem urmări concepțiile sale asupra sistemului tonal, al organizării limbajului creației sale precum și asupra interpretării operei de artă muzicală, al impactului său asupra auditoriului, a rolului și locului interpretului în triada de comunicare a mesajului artistic, creator-interpret-auditor.

Acestea ne dau detalii valoroase despre ceea ce Hindemith, compozitor-practician așteaptă de la fiecare interpret pentru a putea revela sensurile mesajului artei sale și implicit concepția instrumentală relevată prin actul viu al interpretării.

Paul Hindemith, despre actul interpretării:

Hindemith privește calitatea de muzician prin prisma teoriilor augustinieni și boetieni. Muzicianul nu trebuie să fie un simplu practician cultivându-și doar dexteritățile și tehnica, el este dator să-și desăvârșească și spiritul meditănd asupra operei de artă încercând să-i surprindă sensurile.

Aceasta este posibilă nu doar... prin simpla exersare a unei dexterități ci prin elaborare intelectuală...⁴⁰ Abia după cunoașterea esențialului artei, o cunoaștere ce depășește orice experiență și orice intuiție executantul de muzică devine muzician.⁴¹

Cu toate că recunoaște (ca un practician adevărat) necesitatea, condiția esențială a posedării unei tehnici bune, Hindemith este împotriva interpreților care insistă doar pe dezvoltarea acestei laturi. Buna executare a muzicii nu înseamnă doar a o executa cu o perfecțiune tehnică maximă... înseamnă a folosi perfecțiunea

³⁹ A mai scris lucrări teoretice ca: vol.III din Introducere în studiul compoziției exerciții la trei voci, primele două volume conținând partea teoretică, respectiv exerciții la două voci, *A concentrated Course of Traditional Harmony*, 1943, *Exercises for advanced students*, vol II al tratatului de armonie, 1948, *Elementary Training for Musicians*, 1946, precum și alte lucrări, studii muzicologice de dimensiuni mai restrânse.

⁴⁰ Hindemith Paul, *A composers World*, traducere, Academia de Muzică Gh.Dima Cluj-Napoca , pg. 34

⁴¹ idem, pg. 17

tehnică pentru scopuri morale, cu convingere, fără o strălucire exterioară stânenitoare și alte adaosuri neînsemnate⁴².

La întrebarea: Ce sentimente trebuie să exprime interpretul unei lucrări muzicale?, Paul Hindemith stabilește rolul de intermediar al interpretului între centrul mintal al compozitorului și sufletul auditoriului și datoria acestuia de a reda muzica cât mai fidel conform partiturii așteptându-se de la el o înțelegere cuprinzătoare a caracteristicilor operei artistice...adaosurile proprii nu ar trebui să depășească minimul care este necesar pentru realizarea sonoră a unei compoziții. Executantul ideal nu va încerca niciodată să exprime sentimentele proprii. Dacă se lasă condus de această convingere greșită ...atunci pentru el nu trebuie să redea decât ...ceea ce-și imaginează el că ar putea fi sentimentele compozitorului. Dacă acoperă o compoziție cu un strat gros și vâcos al propriilor sale așa-zise sentimente el va denatura piesa.⁴³

Conform teoriilor sale asupra mesajului și finalității artistice a actului muzical, muzica nu exprimă sentimentele compozitorului⁴⁴ sau sentimente cu care să influențeze auditoriul. Acesta poate avea doar reacții emoționale care nu sunt sentimente adevărate ci doar amintirea unor sentimente care s-au consumat cu o altă intensitate într-un alt context⁴⁵.

Interpretul are datoria ca prin aprofundarea sensurilor muzicii pe care o interpretează să înlesnească auditoriului o construcție intelectuală paralelă simultană cu desfășurarea muzicală care-l atinge real și imaginativ și de asemenea să trezească în memoria afectivă imaginile unor sentimente.

Paul Hindemith consideră că doar atunci interpretul și-a îndeplinit datoria artistică indiferent de atitudinea sa spirituală⁴⁶.

Interpretul este cel care se află în contactul cel mai intim în relația cea mai apropiată cu intențiile compozitorului exprimate în partitură. De aceea părerea sa este de multe ori mai realistă decât opinia compozitorului sau a auditoriului.

Hindemith îl consideră pe interpretul inteligent cea mai competentă persoană pentru a cere lămuriri referitoare la tehnica abordată într-o lucrare⁴⁷. Pregătirea infailibilă a muzicienilor creatori și reproducători este condiția esențială pentru a atinge scopul, obiectivul actului artistic, acela de a-l face pe auditor să pătrundă în operele trăirii intelectuale și emoționale⁴⁸. Însușirea unei tehnici „infailibile” va ajuta interpretul să-și formeze stilul de interpretare elementele

⁴² Hindemith, Paul, op.cit, pg. 35.

⁴³ Idem pg.51.

⁴⁴ Idem , pg 43

⁴⁵ Idem pg. 53.

⁴⁶ Idem, pg. 167.

⁴⁷ Convingeri exprimate în pg. 128-129 ale aceleiași lucrări teoretice citate anterior.

⁴⁸ Idem,pg. 138

esențiale ale acestuia fiind: tempo-ul, succesiunea de unități metrice aplicată de executant în presă, devierile infinit de numeroase și infinit de nuanțate cum ar fi accelerandi, ritartandi, rubati și cele mai mici tergiversări în accentele expresive; dinamica cu toate gradele ei de intensitate, începând de la pianissimo extrem și până la cel mai năvalnic fortissimo, la care se mai adaugă nuanțările extraordinar de fine prin accente, crescendi, și diminuendi, timbrul cu toate rafinamentele tușeului, și ale conducerii arcușului, înălțimea cu toate modificările aduse prin portamenti, glissandi, vibrati și multe de acest gen. Într-o asemenea împletire de factori determinanți se poate recunoaște fără excepție fiecare caracteristică a unui stil de interpretare⁴⁹.

Stilul propriu este o contribuție adusă prin interpretare caracterului tehnic stabilit de compozitor însă lucrarea compozitorului are ea însăși caracteristici stilistice care trebuie înțelese și reproduse ca atare.

Această înțelegere nu trebuie să fie doar una intuitivă ci și una științifică. De asemenea analizarea, disecarea, calcularea, structurii muzicii nu este în măsură să ne edifice asupra sensului și frumuseții mesajului artistic. Prin concluzii noționale ei (analiztii n.n) nu pot depista spontaneitatea reprezentărilor sonore și de formă ale omului; capacitatea muzicii de a stimula construirea paralelă intelectuală a desfășurărilor muzicale, de a evoca amintirea imaginilor unor sentimente anterioare... Față de toți acești factori nemăsurabili și incalculabili ai muncii creatoare și interpretative, cercetarea amintită a esenței frumuseții muzicale are aceeași însemnătate cu cea a cărții de telefon în raport cu sufletele și gândurile persoanelor înregistrate în această carte⁵⁰.

Interpretarea mesajului artistic prin actul temporal, spontan, viu este un summum al cunoștințelor teoretice, al meditațiilor asupra mesajului artistic, al surmontării dificultăților tehnice impuse de opera de artă muzicală, al intuirii și apoi al conștientizării caracterului, stilului acesteia, precum și al unui proces de canalizare al energiilor fizice și psihice declanșate de această însușire a caracteristicilor operei pentru a-l stimula pe auditor la cea mai intensă participare muzicală... Însă atingându-și acest țel interpretul își pierde însemnătatea. Cele obținute de auditor au devenit cu totul și incontestabil proprietatea sa, i-au fost dăruite, iar el, emoțional și intelectual a primit acest dar cu sufletul deschis⁵¹.

Hindemith a înțeles cel mai bine psihologia interpretului el însuși fiind un valoros practician. Activitatea sa concertistică a durat întreaga sa viață fie ca membru al diferitelor orchestre⁵² fie în cvartetele⁵³ care i-au adus celebritatea și în această calitate, fie ca și dirijor, sau solist concertist⁵⁴.

⁴⁹ idem, pg.138.

⁵⁰ Hindemith, Paul, op.cit. pg. 138.

⁵¹ Idem , pg. 167.

⁵² La începutul carierei a lucrat ca violonist în opera din Frankfurt din 1915 până în 1925.

Definirea condiției spirituale a interpretului se poate întâlni în următoarele fraze din lucrarea citată: Această stare de lucruri , anume aceea de a –și dăruie în nenumărate rânduri opusurile vieții sale, de a-și revărsa căldura sufletului și tăria spiritului în reprezentatii nesfârșite și nenumărate cu conștiința de a fi dat tot ceea ce are mai bun în el (moment în care el dispare cu totul și rămâne doar interpretarea); aceea de a fi dat uitării în același moment în care s-a ridicat pe culmile cele mai înalte ale perfecțiunii și abnegației, aceasta îmi pare tragedia inevitabilă a existenței interpretului muzical ⁵³.

Dar pentru ca această continuă risipire prin dăruire să nu conducă interpretul către o sterilitate⁵⁴, o îndepărtare de sursa de energie care este iubirea pentru muzică, interpretul trebuie să se „regenezeze” psihologic, sufletește și spiritual prin practicarea muzicii pentru suflet, prin muzică mijlocind apropierea de propria ființă.

Soluția se găsește în a ne îndepărta de învălmășeala ameteitoare a muzicii publice și de a ne regenera sufletul în singurătate, cu adevăratul spirit al muzicii , cu natura și universul⁵⁷.

Aceste gânduri cu o valoare muzicologică dar și filozofică au fost expuse într-o perioadă a serenității, a stabilității creatoare, a maturizării depline, a creatorului P.Hindemith. În perioada scrierii sonatelor pentru instrumente de suflat și pian Hindemith se numără printre propagatorii unei noi atitudini asupra rolului interpretului în interpretarea unei lucrări muzicale. Este vorba despre acea Nouă Obiectivitate îmbrățișată de compozitorii neoclasicismului care pornită dintr-o nouă viziune asupra creației muzicale, se răsfrânge și asupra interpretării.

Ca o reacție de împotrivire față de libertățile exagerate practicate de unii interpreți. Noua atitudine în direcția obiectivizării iaceului interpretativ a fost determinată de un complex de cauze generate de însăși structura artei moderne: imaginea interpretului de tip romantic care-și permitea libertăți exagerate este înlocuită de muzicianul sobru și reținut în execuție⁵⁸.

Promotorii acestui curent au fost pe lângă Hindemith, compozitorii, I.Stravinsky, A.Honneger, B.Bartok muzicologi ca Hans Pfitzner, sau „interpreți”

⁵³ Din 1921 a fost vioara a doua mai târziu cântând partida violei în cvartetul de coarde Rebner. În 1929 a fondat cvartetul Amar ca violist, cvartet cu care a colindat întreaga Europă.

⁵⁴ Sunt celebre turneele sale din Europa dar mai ales din America în calitate de solist I la violă și viola d amore.

⁵⁵ Hindemith, Paul, *op.cit.* pg. 167.

⁵⁶ generată și de rutină, oboseală, plictiseală, de mecanicizarea prin repetarea aceluiași opus de nenumărate ori, etc.

⁵⁷ Idem pg. 170.

⁵⁸ Mircea Dan Răducanu, *op.cit.* pag 17

ca Bruno Walter care susținea o „deromantizare” a artei interpretative, și tendința spre o artă rațională dominată de obiectivitate⁵⁹.

Aceste caracteristici reflectate de creația hindemithiană în general și de sonatele pentru instrumente de suflat din lemn în mod particular, impun interpretului o fidelitate foarte mare față de textul muzical, și o înfrânare a „libertăților romantice” a subiectivizării expresiei muzicale a acestor sonate.

Etape ale studiului: repere în decodificarea și modelarea sonoră a imaginii artistice în sonatele pentru instrumente de suflat din lemn și pian.

Dinamica discursivității în interpretarea sonatelor pentru pian și instrumente de suflat din lemn de Paul Hindemith este tributară unei concepții unitare asupra lucrărilor privită din dubla perspectivă a ambilor protagoniști care le realizează, o concepție care se va decanta la al doilea nivel de percepție și asimilare a muzicii acestui mare compozitor neoclasic.

Primul nivel este cel al citirii și studiului individual al textului, al determinării conexiunilor logicii discursive în concordanță cu intuirea intențiilor compoziționale prin sesizarea particularităților scriiturii, care include și munca de cercetare a filiației stilistice, a perioadei în care au fost compuse, a locului lucrărilor în ansamblul creației compozitorului.

Dacă munca pianistului se va efectua prin raportare continuă la partenerul de discurs muzical, instrumentistul va realiza „completarea” imaginilor muzicale create mai târziu, prin studiul comun, etapă ulterioară studiului individual.

Cel de-al doilea nivel, implică realizarea conexiunilor și asociațiilor în interpretarea în comun. În acest stadiu, se realizează unitatea discursului, prin conștientizarea logicii interne a interpretării.

Sonata pentru flaut și pian

Sonata pentru flaut și pian compusă timpuriu în creația camerală pentru pian și suflători, pe lângă echilibrul unei arhitectonici de tip neoclasic, prezintă coordonate stilistice și de exprimare situate în aceeași zonă de interpretare. Execuția artistică va trebui să impună un echilibru al contrastelor mișcărilor *Allegro* de sonată mai moderată cu un tempo indicat de către compozitor între *Moderato* și *Allegretto*, partea a doua, *Sehr langsam*, foarte rar, echivalentul tempo-ului *Lento*,

⁵⁹ idem

partea a treia, *Sehr lebhaft*, Foarte vioi, în *Vivace*, și partea a patra, *Marsch* în *Prestissimo*.

Dialectica desfășurării muzicale a întregului presupune o foarte elastică și subtilă elaborare a tempo-urilor individuale în contextul unor fluctuații de expresie care atrag după sine și diferențieri, devieri de la tempo-ul general al acestora.

Astfel fiecare parte (înafara ultimelor două) reclamă o abordare mai liberă a temporalității mișcărilor(amintind de discursivitatea romantică sau clasică târzie).

Partea întâia, este constituită dintr-o temă întâi, A cu un caracter solemn expusă la pian și preluată și dezvoltată sonor de către flaut prin acumulări succesive de tensiune dinamică datorate scriiturii expansive pe profiluri intonaționale ascendente. Pianistul trebuie să susțină printr-un acompaniament consistent ca nuanță traiectoria discursivă a flautului (desigur fără a-l acoperi).

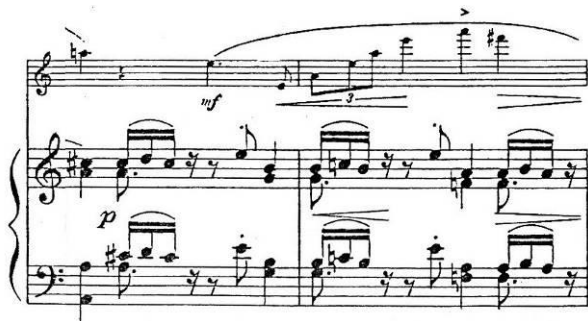
Materialul punții, capătă noi culori expresive datorate accentelor pe timp slab și al jocului permanent de legato-tenuto atât la pian cât și la flaut.

Ex. măs. 12-15 începutul punții.



În redarea unisonului din acompaniamentul temei a doua compozitorul își anunță intențiile prin notarea amănunțită a modului de atac staccato-legato. Se impune ca fiind necesară „plierea” partidei pianistice peste linia melodică de largă cuprindere a flautului printr-o corespondență ritmică adecvată scriiturii care „sugerează o polimetrie prin posibila încadrare a ritmicii acompaniamentului într-o măsură ternară, și a melodiei într-una binară

Ex. măs.18-24





Flautul de asemenea trebuie să fie capabil de a face trecerea de la caracterul expresiv, cantabil, solemn al temei întâia la unul vioi cu nuanțe de scherzo dar flexibil pe segmente foarte scurte.

Segmentul B2 schimbă din nou caracterul dar și mișcarea, compozitorul cere interpreților o liniștire a expresiei, *Ein wenig ruhiger*.

Flautul are un rol retoric important, cantilena scurtă, lirică putând beneficia din partea interpreților de un mic rubato pe care de altfel compozitorul îl și cere prin tenuto-ul pe care-l notează flautului pe nota do și pe re (penultima notă a frazei). Un mic ritenuto poate pregăti surpriza „reizbucnirii veseliei, a ludicului”

Ex. măs. 35- 43

De remarcat flexibilitatea de care trebuie să dea dovadă pianistul în a putea realiza contraste atât de mari doar pe trei sunete și care nu poate avea efect fără un mic ritenuto. (măs 43-44)



În dezvoltarea foarte scurtă, intrările tematice succesive ale flautului pe diferite înălțimi, îmbinate cu ritmica ostinată a pianului creează o discursivitate care trebuie condusă continuu înspre culminație pornind de la nuanța de *pp*, până înainte de repriză unde se ajunge la *ff*.

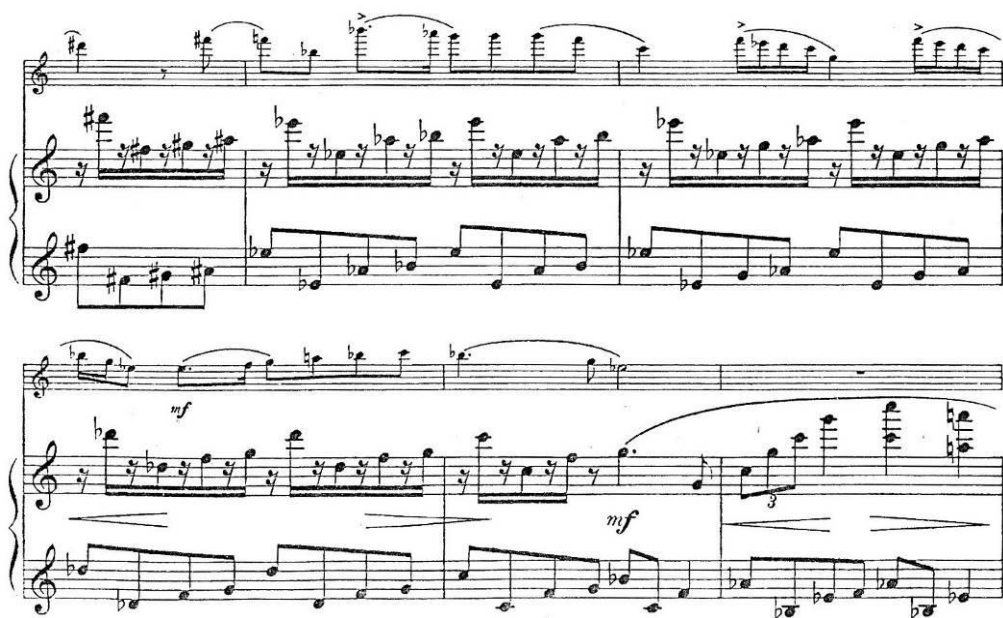
Pot exista dificultăți în privința sincronizării partidelor ca și al intrărilor flautului deși acestea se fac întotdeauna pe timp și nu pe parte de timp, în cazul în care, flautul nu ascultă desfășurarea discursului muzical al pianului ci doar numără timpii pe pauză.

Repriza readuce tema întâia în nuanța de *ff*, și poate fi interpretată ca și punct culminant al discursului dezvoltării. Discursul muzical al reprizei apare dinamizat nu numai structural datorită lipsei punții ci și scriiturii pianistice de tocată pianistul poate aborda o tehnică a staccato-ului foarte scurt, atacat din degete pentru a putea reda o nuanță siderată, în *pp*.

Solicitarea registrului supraacut al flautului impune instrumentistului o presiune mai mare a coloanei de aer iar realizarea artistică desenului melodic în nuanțe mici, poate fi dificilă dacă acesta nu stăpânește foarte bine acest registru. Expresia, ca în repriză trebuie să fie una jucăușă, glumeață înspre finalul reexpunerii teme B.

Ex. măs., 79-85.





Finalul reprizei și Coda se înscriu în aceleași fluctuații „de stare” ca în expoziție. Urmărim aceleași schimbări dese de expresie, cantabil-vioi, pe pasaje foarte scurte, cu atenție sporită asupra ultimelor măsuri atât ca și caracter cât și ca tempo.

Repetarea concluziei „sprintare” în final, trebuie să fie pregătită printr-un decerescendo brusc și o mică respirație, și de asemenea să comporte două expresii complementare: prima ezitantă, în *piano*, pregătind o surpriză, a doua, năvalnică, în „stretto” ritmic (puțin accelerat) în *f*. Acordul final după pauză prezintă „pericol” de desincronizare. Studiul repetat în duo va rezolva această problemă.

Partea a doua este scrisă într-un tempo foarte lent, în *Largo*, și reprezintă pentru interpreți o piatră de încercare în ceea ce privește realizarea artistică a substanței expresive meditative dar și dramatice.

Melodia flautului solo, alcătuită intonațional din salturi și constituită din entități celulare cu un caracter retoric trebuie susținută de către pianul acompaniator pe curbele dinamice care cresc și descresc rapid.

De asemenea, încheierea frazelor și trecerea spre altă zonă expresivă poate fi marcată de pregătiri (notate chiar de către compozitor vezi indicația *einleiten-pregătește*), treceri, care implică fie o mică cezură, fie un mic ritenuto care să permită sonorităților să se micșoreze cum este cazul pregătirii intrării strofei B în *ppp*.

Sincronizarea pe intrare trebuie să fie însă perfectă, trebuie să respirăm identic și să imaginăm perfect identic această cezură. Eventual un contact vizual poate ajuta în acest caz (ca și în altele)

Ex. măs. 11-13.



În ideea melodică B, suavă, idilică, interpreții vor „munci” pentru a realiza o expresie echilibrată, frumoasă liniștită, în nuanțe diafane, mici, dialogurile dintre cele două instrumente preluând intensitatea sonorităților ca și cum ar fi un singur instrument.

Liniștea dintre finalul strofei B și retranziția către A poate fi „speculată” printr-o mică cezură de asemenea.

Caracterul ezitant, de recitativ al flautului în dialog cu pianul apoi creșterea intensității dialogului trebuie gândit și studiat pentru a pregăti reintrarea strofei A.

Ex. măs. 20-23 sfârșitul lui B



și 24-28 retranziția.



În repriză, (vezi forma de sonată binară preclasică) masivitatea sonorității este asigurată de acompaniamentul pianistic caracterizat prin densitate acordică, și melodică flautului plasată în registrul supraacut al instrumentului.

Este desigur punctul culminant al părții, dificultatea de a construi acest climax fiind maximă datorită tempo-ului lent care cere interpreților o susținere a tensiunii expresiei și a intensității sonore.

De asemenea suprapunerea ritmică perfectă a flautului cu pianul poate fi dificilă în special datorită ritmurilor dublu punctate urmate de valori foarte scurte.

Ex. măs. 33-39.

The image displays a musical score for measures 33 through 39. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment in the lower staves and the flute melody in the upper staves. The piano part features dense chordal textures and rhythmic patterns, while the flute part has a melodic line with some grace notes. The second system continues the music, with the piano part becoming more complex and the flute part maintaining its melodic focus. Dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present throughout the score.

Partea a treia, prin tempoul alert, ritmică ternară, și melodia cu caracter dansant (poate fi o tarantelă) aduce contrastul de mișcare motorică atât de caracteristică limbajului lui Hindemith.

Coordonarea tempo-ului precum și a pulsației interioare a discursului cere o sincronizare perfectă și o stăpânire foarte bună a tehnicii acompaniamentului din partea pianistului. Se poate gândi ca unitate de timp, pătrimea cu punct, pe două bătai (măsura de două pătrimi) având în vedere izoritmia discursului muzical și viteza derulării acestuia.

În vârtejul sonor, asemănător unui galop, preluarea ideilor muzicale de la un instrument la altul trebuie să favorizeze partida care prezintă ideea muzicală instrumentul însoțitor retrăgându-și sonoritatea.

Instrumentul „solist” preia identic caracteristicile de tempo și caracter ale expunerii anterioare. Intrările nu „ies” dacă nu-ți asculți partenerul.

Un rol important pentru redarea caracterului îl au marcato-urile notate de compozitor în partitură. Pianistul trebuie să posedă o tehnică a agilității și o stăpânire perfectă a textului muzical care să-i permită să acompanieze „detașat” partida flautului și să fie la rândul său solist păstrând caracteristicile motrice ale discursului. Scriitura pianistică nu este foarte dificilă, păstrarea unității de tempo este însă dificultatea majoră.

Flautul are mult de cântat în zona supraacutului, de aceea susținerea coloanei de aer și a tempo-ului concomitent nu sunt sarcini ușoare.

Ex. măs. 66-72

În zonele de retranziție ale rondo-ului (vezi forma de rondo monotematic) compozitorul introduce măsuri de 9/8 intercalate celor de 6/8 pasaje care pot fi interpretate rubatizat și datorită ornamentelor, a motivelor repetate a timbrului grav al instrumentului care dau un aer „iberic” muzicii.

Cu un *rallentando* *Ruhiger werden* (a se liniști) se poate încheia strofa B a rondo-ului (în DO)

Ex. măs. 82-93.



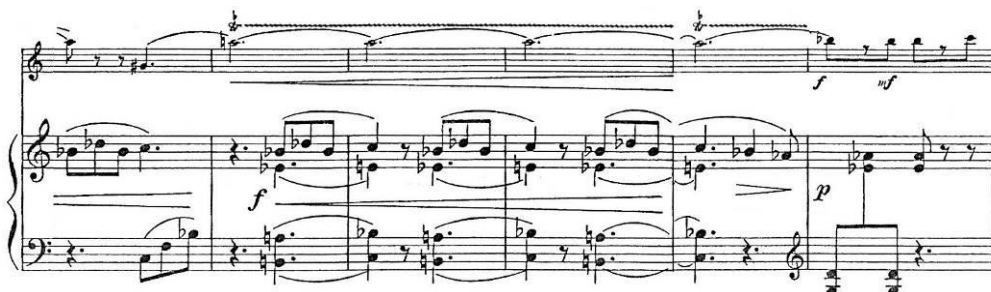
Refrenul A interpretat de pian în *f* trebuie să redea caracterul vioi, jucăuș, al flautului, accentele, și pulsația.

Măs 94-101.



Flautul trebuie să respire scurt, și să-și dozeze intensitatea susținerii coloanei de aer pe triluri și în general pe frazele mai lungi care permit doar „furarea” unor respirații.

Ex. măs.115-120



Înainte de repriză, dialogurile pian-flaut trebuie să fie gândite unitar, sincronizarea făcându-se prin simțul comun al tempo-ului, al pulsației, al intensității sonore, al expresiei.

În repriza finală, acompaniamentul de tocată va susține discursivitatea flautului, creșterea și descreșterea extreme ale intensității făcându-se asemenea unor „pale de vânt”, a unor vârtejuri se depărtează sau care se apropie tot mai mult până la *fortissimo*-ul de la sfârșitul frazei crescând spectaculozitatea acestei părți.

Ex. măs. 212- 219.

Atacul **părții a patra**, *Marsch* (al doilea marș declarat, alături de cel din partea a IV a a sonatei pentru fagot) se face direct după epuizarea intensității sonore a acordului final cu coroață a părții a treia.

Pianul este cel care enunță caracterul de marș, solemn, prin sonoritățile în *mf* și *f*, atacurile acordurilor cu un tușeu profund, din tot brațul, păstrând însă acea voioșie, bună dispoziție, tonus ale expresiei. Accentuările sunt foarte importante, ele au menirea de a dinamiza profilul melodic prin crearea unui tip de asimetrie atât de îndrăgit de compozitor.

Repetarea în Av a ideii muzicale prime, de către ambele partide, la flaut trebuie să păstreze caracteristicile de variațiune ornamentală în maniera celor baroce⁶⁰, (iar pianul de basso ostinato).

Un specific concertant, un coeficient de virtuozitate trebuie pus în valoare de către flaut atât în strofa Av cât și în Bv, expunerile fiind încredințate pianului.

⁶⁰ vezi printre altele suia în si, nr.2 pentru orchestră , *Polonaise-Double*, de J.S.Bach, în aceeași manieră de tratare a partidei solstice la flaut.

Nuanțele neutre ca și evoluție sonoră între *mf* și *f*, subliniază perspectiva apropierii stilistice de filiera barocă.

Flautul are de susținut în climaxul sonor al finalului, un sib în *ff* pe 2 măsuri, final care încununează eforturile variaționale și solistice, încheind „triumfal” lucrarea.

Pianul susține consistența sonoră prin acorduri ample, în sonoritate maximă. Coordonarea acordurilor finale trebuie să se facă printr-un *rallentando* care confere majestuositate, amploare discursului.

Ex. măs. 48-final.

Cele patru părți ale sonatei pentru flaut conturează o dramaturgie sonoră reflectând o concepție instrumentală în care principalul actant este flautul. Expresivitatea timbrală a acestui instrument este definitorie pentru completarea imaginii artistice conturate de autor prin scriitură, indicațiile, dinamice și agogice.

Astfel observăm că în momentele de tensiune, de travaliu tematic, de conturare a contrastului dinamic, sau de caracter, compozitorul folosește timbrul flautului în registrul acut, (tema a doua a părții întâi, dezvoltarea, climaxul ideii muzicale principale din partea a doua, părțile a treia și a patra în întregime, vezi

finalul) pe când în momentele de calm, relaxare, lirice, cantabile, flautul se află în zona medie și gravă.

Dificultățile tehnice în interpretare, nu reprezintă o caracteristică a acestei sonate. Salturile mari frecvente, legaturile pe frazări ample, sunetele lungi ținute în registrul acut sau nuanțele foarte mici tot în acest registru, o agilitate deosebită în partea treia nu reprezintă tehnic dificultăți insurmontabile. În schimb surprinderea caracterului, a intențiilor subtile ale compozitorului exprimate printr-o dinamică și o agogică extrem de variate, subtile, notate însă explicit de către compozitor sunt adevăratele dificultăți în interpretarea lucrării.

Sonata pentru oboi și pian

Polarizarea contrastantă a expresivității, a caracterului celor două părți ale sonatei pentru oboi și pian se conciliază la nivel stilistic prin rapelul la o scriitură, sonorități, tehnică instrumentală implicită, reprezentate de modelul neobaroc specific modului de exprimare prin sunete al compozitorului în această perioadă de creație. Ca și caracteristici aluzive la această sursă stilistică ale scriiturii întâlnim: o energetică motorică tipică a discursului ritmico-melodic, tehnica contrapunctică reprezentată prin contrapunctul dublu, polifonia imitativă, scriitura de motet, dar și de variațiuni pe ostinato (passacaglie)⁶¹.

Instrumentiștii protagoniști ai acestei aventuri în lumea muzicii moderne neobaroce făurite de către Paul Hindemith, se vor ghida după repere ritmice, metrice, melodice, componente ale limbajului aflate în concordanță cu logica construcției arhitectonice a căror integrare și conștientizare va genera o interpretare inteligentă și sensibilă, compatibilă cu sensurile codificate în textul muzical conținând intențiile compozitorului.

Partea întâia, scrisă în formă de sonată ne introduce direct în expunerea unei teme întâi A, construită pe formule ritmice ternare la partida pianistică având ca unitate de valoare optimea și binare, la oboi, având ca unitate de durată pătrimea. Cele două planuri discursive se decalează continuu, ingeniozitatea construcției polimetriilor și a poliritmiilor dând texturii și expresiei o vigoare și o prospețime care ține atenția auditorului încordată.

Tempo-ul, în viteza pătrimea=120 este fixat în concordanță caracterul indicat de către compozitor, *Munter*–vesel, vioi.

Desincronizarea controlată, este pentru ambii interpreți o piatră de încercare în a fi exact împreună pe parcursul și mai ales la sfârșitul frazelor muzicale. În această privință Hindemith a folosit formule melodice a căror logică de pulsație ternară în măsură binară este evidențiată prin accente „semnalizate” în partitură ale

⁶¹ vezi analiza limbajului și a formei .

melodiei oboiului, la sfârșitul frazei anterioare pentru a realiza sincronizarea în fraza consecventă a celor doi instrumentiști.

Pentru a înlesni aceasta, finalul frazei poate fi gândit în trei formule 3 optimi punctate de pian pe timpul trei și două optimi anacruză.

Ex. măs. 1-11

Cea de-a doua frază, măs 12-23 va fi automat imaginată de către oboist în pulsație binară având unitate de timp optimea.

Dinamica diferențiată, pianul în nuanță de *piano* și oboiul *mf*, ne indică discreția cu care acompaniamentul pianului trebuie să însoțească linia melodică dându-i propulsie precum și independența planurilor sonore care însă se vor întâlni pe unison ca anacruză a reluării temei A.

Sicronizare perfectă precum și o uniformitate a sonorității trebuie să lege cele două articulații. Cu toate că nu este indicat în partitură, o decelerare subtilă a tempo-ului poate ajuta ca efectul intrării temei să fie mai eficient.

Ex. măs.22-25

Rolul pianului este acela de a acompania discret melodică oboiului impunând motorismul figurilor în pulsații ternare, alternând cu cele binare și dând sens astfel polimetriei și poliritmiei discursivității muzicale iar cel al oboiului de a conduce și susține caracterul vesel, zglobiu al cantilenei (tema A).

Momentele de unison ale pianului, la încheierea celei de-a doua expuneri a temei având o funcție de tranziție trebuie executate hotărât dar fără a exagera nuanța de *forte*.

La începutul punții pianistul va executa un decrescendo până la pianissimo pregătind intrarea ideii muzicale lirice expuse de oboi, și reducând rolul partidei pianului la cel de acompaniator discret în care basul are o funcție ritmică de a asigura melodicii o pulsație anacruhică și acea asimetrie metrică pe care compozitorul a urmărit-o de la început de data aceasta întărită și de alternarea măsurilor ternare cu cele binare

Ex. măs. 36-45

În preluarea imitativă a ideii muzicale a oboiului pianul va reda frazarea pe segmentul întreg în legato precum și încheierea jucăușă folosind tehnica de legato-staccato.

În etapa a doua a punții, melodică „expansivă” în pante suitoare construite pe intervalul de cvartă, dă impuls tensional interpretării. Basul va urmări fidel cele două valuri dinamice în crescendo: *p-cresc-mf*; *p-cresc-f* ale melodiei oboiului realizând împreună cu acesta o frazare cu suflu larg, în legato, și cu sunet consistent dinamic și timbral. măs. 47-54

În etapa a treia a punții, în care conflictul se stinge scriitura e rarefiată, pe pedale acordice, cu ultime „zvâcniri” (accente pe parte de timp) ale celulelor

cromatice, la oboi, cei doi interpreți trebuie să surprindă caracterul tranzitoriu, amorf, de temporară disoluție a pulsației.

Ex. măs.48-65

The musical score is written for piano and oboe. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system (measures 48-51) shows the piano part with a mezzo-forte (mf) dynamic and the oboe part with a piano (p) dynamic. The second system (measures 52-55) includes a 5/8 time signature change and a forte (f) dynamic. The third system (measures 56-59) shows a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 60-63) shows a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part is characterized by a steady, pulsating eighth-note accompaniment, while the oboe part features more melodic and chromatic lines.

Trecerea spre tema a doua, B, cu caracter dansant și în același spirit ludic concepută ca și tema întâia, se face aproape pe neașteptate, efectul de surpriză este acela că nu e pregătită printr-o intrare specială ci direct cu anacruză pe sunet legat ceea ce înseamnă că pianul va da pulsația, mișcarea, viteza execuției în contextul tempo-ului generic.

Oboiul pentru a reda fidel caracterul temei trebuie executate firească trei tipuri de articulație- mod de atac, tenuto-staccato, legato.

Partida pianului în afară de funcția de a reda pulsația inițială, este un acompaniator al melodicii oboiului. Desenul melodic al celor două mâini subînțelege prin logica figurilor melodice repetate sau secvențate o pulsație ternară care dă discursului în contextul metric al ritmicii binare a oboiului o poliritmie evidentă. Pianistul percepe la mâna stângă în procesul de asimilare a textului o structură secvențială logică de trei sunete pe care o va executa în staccato spre deosebire de mâna dreaptă care va desena motoric șiruri de șaisprezecimi în legato. vezi ex. următor.

Diferențierea execuției la cele două mâini legato-staccato precum și măsurile alternative pulsațiile ternare subînțelege dau motricității generale o complexitate care însă trebuie redată cu maximă detașare, egal, sincron în spiritul expresiei ludice a ideilor muzicale.

Diferențierile ritmico-metrice care se desprind din conturul profilelor figurale fiind de esență melodică, dau discursului o anumită asimetrie care provine din scriitura specifică, astfel nu sunt necesare accentuările unor timpi, nici creșteri sau descreșteri ale nuanțelor ci o interpretare cât mai fidelă ritmic cu efecte date de modurile de atac diferențiate: oboi staccato-tenuto-legato, pianul legato-staccato.

Ex. măs. 66-83.

The image displays a musical score for measures 66-83. It consists of two systems of staves. The top system shows the Oboe part (treble clef) and the Piano part (grand staff). The Oboe part begins with a forte (f) dynamic and a 'gra' marking. The Piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bottom system continues the Oboe and Piano parts, with the Oboe part featuring a '3/8' time signature change and a 'gra' marking. The Piano part continues with its complex rhythmic pattern. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.



Expoziția este închisă morfologic, printr-o cadență pe acord major în *p*. cu coroană asemenea sonatelor baroce, finalizând un tip de caracter pe care dezvoltarea nu-l va perpetua.

Scriitura polifonic imitativă în valuri, al **dezvoltării** va permite celor doi interpreți să preia alternativ traiectul tematic conturând legato-ul expresiv și panta melodică descendentă având climaxul tensional fixat în punctul cel mai grav al ideii muzicale. „Retragerea” sonorității instrumentului care contrapuntează este o practică des uzitată în interpretarea discursului polifonic imitativ:

Ex. măs. 84-93



În momentele de stretto ale dezvoltării, acumulările tensionale succesive realizate prin reliefarea fiecărui început de traiect tematic și susținerea intensității liniilor melodice, vor conduce discursul spre nuanța de *ff*.

Solo-ul pianistic, va reintroduce o idee muzicală alcătuită din celule cromatice care va intra în travioliul contrapunctic al următoarei expunerii a temei dezvoltării. Proiectarea imaginii sonore a acestei progresii celulare cromatice, pentru a menține tensiunea dinamică construită în articulația anterioară, poate fi redată cu diferențieri dinamice subtile pe două planuri evidențiind desenul basului.

Ex. măs. 111-116.



Etapă a doua a dezvoltării, care prelucurează ideea muzicală din punte, poate fi imaginată și reprezentată ca și culminația dramatică a părții.

Prin gradația tensională pe care cei doi protagoniști trebuie să o realizeze în valurile imitative ale celor două planuri sonore, pian-oboai, ei realizează acel contrast dramatic în opoziție cu caracterul ludic, jucăuș al articulațiilor extreme ale arhitecturii muzicale.

Edificiul sonor trebuie consolidat printr-o tehnică a frazării în care culminațiile și punctuația cadențială să fie susținute printr-un continuum tensional ritmico-melodic preluat de la un instrument la altul.

Climaxul este adus prin trei valuri de consolidare dinamică, *mf-f*, *mf-f*, *f-ff*, în pante melodice opozite, cu o traiectorie divergentă. Scriitura acordică a pianului va pune în valoare „plenitudinea” intensității sonore printr-un atac omogen, compact al structurilor polifuncționale.

Ex. măs. 148-161

The musical score is written for piano and oboe. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system shows the initial melodic and harmonic development. The second system features a more complex melodic and harmonic development, with dynamics ranging from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*). The third system shows a climactic section with a fortissimo (*ff*) dynamic, featuring dense chordal textures in the piano and more active melodic lines in the oboe.

La fel ca în încheierea expoziției coroana va avea o funcție dramaturgică importantă, de a încheia morfologic și caracterologic un segment al edificiului sonor dar și de a crea un suspans și a pregăti schimbarea atmosferei.

Ea nu va trebui să fie prea lungă pentru a nu compromite efectul de surpriză atenția auditoriului putând fi întreruptă și existând riscul de a estompa efectul intrării reprizei cu tema sa jucăușă, sprintară.

Repriza poate fi redată identic cu expoziția, lipsa punții însă poate „văduvi” auditorul de contrastul dramatic ce fusese în expoziție asigurat de către ideile din punte. Un singur element va face trecerea spre tema a doua. Un motiv ascendent scurt la oboi solo.

Acesta pentru a nu crea desincronizare și a asigura efectul de surpriză poate fi imaginat și redat cu un imperceptibil *ritenuto* desigur că aici este important și controlul auditiv dar și vizual dintre cei doi interpreți.



Codetta, impunând pianistului o agilitate de virtuoz a mâinii stângi, va relua în discant (mâna dreaptă) tema B fărâmițată și prezentată în dialog în stretti până la stingere. Dificultatea interpretării constă în păstrarea tempo-ului inițial (în general pianistul are tendința de a accelera) și sincronizarea interpreților pe celulele repetate, de asemenea, realizarea unui decrescendo treptat.

Ca majoritatea finalelor sonatelor lui P.Hindemith, acordul final este redat după o cezură, pauză sau fermata. Dificultatea în redarea acestor finaluri constă în a prelua intensitatea ultimului sunet păstrat în auzul intern pe parcursul acestei pauze și preluarea de către pianist a aceleiași intensități într-un acord compact.

Ex. măs. 207-final.





Partea a doua, construită în întregime pe contrastul de mișcare *Sehr langsam* (foarte rar)-*Lebhaft* (plin de viață), în patru secțiuni, această parte cere interpreților o dozare inteligentă a posibilităților tehnice și expresive.

Dacă în secțiunile 1 și 3 interpretarea cantabilă, lirismul expresiei sunt precumpănitoare în secțiunile (variaționale), posibilitățile tehnice, dialogul imitativ, dinamica fluxului polifonic, reprezintă dificultăți de surmontat în execuție.

Prima secțiune în tempo lent, optimea aproximativ 63, solicită suflătorului o susținere a sunetului, o dozare gradată a respirației și a nuanțelor, o frazare cu logică internă concepută pe suprafețe întinse temporal.

Pentru a învinge starea de monotonie, pianistul acompaniază prin figurații în valori de durate mici urmărind să conducă înainte fraza oboiului și să contureze pas cu pas climaxul și punctuația finală a frazelor.

Ex. măs. 1-5



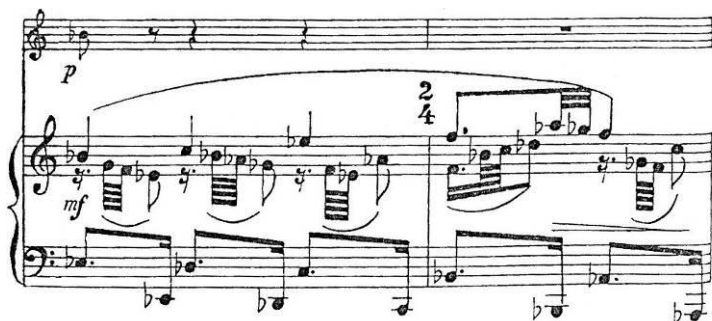


Pedalizarea pianului se impune aici și pentru crearea sonorității și a atmosferei ireale, de basm, dar și a unui legato pe bașii în linie descendentă ce pot fi subliniați pentru a adânci spațialitatea texturii muzicale în strânsă legătură cu dinamizarea intensivă.

Atmosfera ingenuă a primei fraze se completează în cea de-a doua cu o gradație tensională datorată atât dinamicii care crește de la *pp* la *f* până cât și a profilului melodic constant ascendent prin repetări variate, quasisecvențări și apoi descendent, înapoi la nuanța și ambitusul inițial.

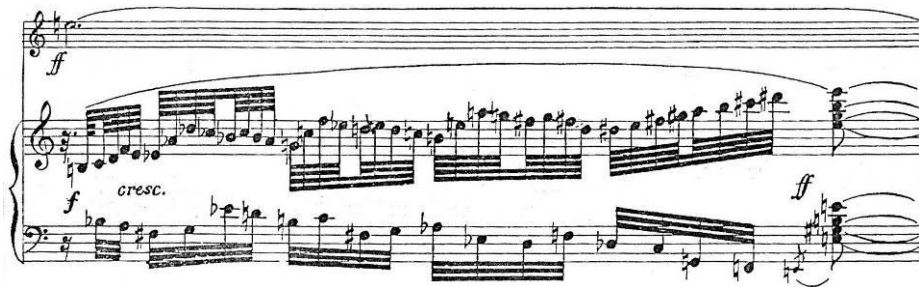
Pregătirea reintrării lui Av de către pianul solist cumulează în scriitură cele trei planuri sonore inițiale cu diferența că sunetele discantului de data aceasta sunt preluate cu degetul 5 al mâinii drepte și trebuie să reconstituie expresiv, prin tușeu sunetul susținut în legato al oboiului. Sarcină dificilă pentru pianist deoarece el trebuie să realizeze un legato absolut care desigur că va fi susținut și de pedala pe fiecare timp.

Ex. măs. 11-12



În repriza variată a lui A, diminuțiile ritmice precum și creșterea paroxistică a nuanțelor vor dizolva frazarea armonioasă inițială. În măsura 20, un pasaj de extremă virtuozitate al pianului trebuie să acopere o măsură în care oboiul susține sunetul în *ff*. Acordul major, trebuie să sune plenar pentru a rezolva tensionările armonice- ritmice melodice create.

Ex. măs. 20



Trecerea la secțiunea variațională în mișcare contrastantă va trebui să se produce firesc. Scriitura polifonic imitativă de fugatto dezbată o temă cursivă în ritmică și metrică ternară, continuu „bruiată” prin sincopări și accentuări pentru a crea acea asimetrie care conferă unitate lucrării prin rapel la partea întâia.

Interpreții trebuie să coordoneze un discurs imitativ diferențiat dinamic datorită relativei independențe a planurilor sonore cu zone de interes tematic în care se reliefează vocea purtătoare a temei și zone neutre, episodice sau de legătură, între pasaje.

Astfel, în cele 3 intrări tematice ale fugatto-ului și episodul median interpreții vor urmări să construiască un edificiu sonor continuu tensionat în care ultima intrare, a basului va fi subliniată în nuanța de *forte*.

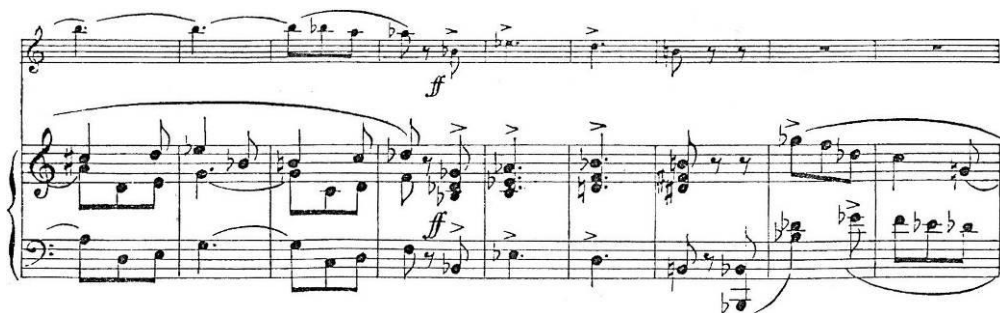
Ex. măs. 50-57



În strofa B, ideea muzicală acompaniată în structuri ostinate va fi imitată de patru ori noutatea și ineditul acestei construcții imitative în stretti fiind nuanțarea redusă ca sonoritate pe scara dinamicii (*p-pp-mp*) și caracterul vioi, vesel.

Ideea muzicală C expusă de pian la 4 voci readuce caracterul savant-polifonic al melodicii discursul contrapunctat și nuanțele pline concluzionând cu o articulație omofon-acordică accentuată în *F* la toate vocile.

Ex. măs. 119-127



Finalizarea bruscă, ca o tăietură, a discursului presupune din partea celor doi interpreți o sincronizare perfectă, o sonoritate plină fără a fi dură, creând senzația de amplitudine sonoră.

De asemenea, expunerea ideii muzicale D în continuare de în dialog pian oboi va perpetua sonoritatea amplă, construind aceleași jocuri imitative până la dizolvarea acestora în pasajul de tranziție care face legătura cu segmentul al treilea al formei. În acest pasaj pianistul va efectua o accelerare subtilă pentru a ușura sarcina oboistului care susține un sunet prelung final.

Ex. măs. 143-154.



În segmentul *Sehr langsam*, interpreții vor reconstitui tempo-ul inițial al părții, de data aceasta reluând ideea muzicală A în alt centru tonal. O dificultate

ivită în interpretare o poate constitui expunerea acestei idei la pian în acest tempo lent datorită posibilităților limitate pianului de a menține o sonoritate continuă..

Compozitorul cere o reprezentare expresivă *ausdrucksvoll*, care însă este destul de greu de realizat având în vedere sinteza sonoră pe care pianistul trebuie să o efectueze prin: găsirea unui tușeu de susținere a liniei melodice a discântului purtătoare ideii „tematice”, întrepătrunderea acestei cu linia contrapunctică a vocii mediane, ambele la mâna dreaptă într-un legato declarat și realizarea unui plan complementar al mâinii stângi cu figurații acordice în valori de durate în diminuție într-un tenuto care poate fi realizat mai eficient printr-o tehnică de portato.

O importanță deosebită trebuie acordată în același timp intrărilor oboiului, care are intervenții scurte, pe părți de timp neaccentuate, chiar dacă rolul său este mai mic în aceste pasaje.

Ex. măs. 160-163.

The musical score for measures 160-163 is presented in two systems. The first system shows measures 160 and 161, with a tempo marking of *ausdrucksvoll* and a dynamic of *p*. The second system shows measures 162 and 163, with a dynamic of *mf*. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with triplets and a tenuto, and a supporting accompaniment in the left hand with triplets. The tempo is marked as *ausdrucksvoll*.

Nuanțele mici, *p-pp* ca și atmosfera de vis, de ireal vor fi amplificate și aduse în prim plan prin creșterea gradată a dinamicii și preluarea de către oboi a discursivității expresive.

Finalul rememorează motivul α prin cele două reexpuneri care se cer a fi expresive, sensibile, preluate pe rând de către cei doi instrumentiști.

Cel de-al patrulea segment aduce tempo-ul rapid, *Din nou plin de viață*, *Wieder lebhaft* reia discursivitatea polifonică a mișcării secundare. Percepția globală asupra întregului poate fi segmentată în trei etape, corespunzătoare celor trei idei expuse în tehnica polifonic imitativă sau variațional ostinată, Av, D și C.

Fugatto-ul bazat pe tema A va fi consolidat sonor prin reliefaarea intrărilor vocilor pe rând. Accentele concepute de compozitor creează acea variabilitate metrică ce dă discursului suplețe și vigoare dar și parfum de epocă. Toată secțiunea păstrează caracterul pregnant motric realizând o ciclicitate (de caracter) între părțile lucrării.

Scriitura și materialul sonor nu diferă prea mult de variațiunea a doua a formei interpretarea măiestrită având în vedere în studiu, în general planificare intrărilor tematice, susținerii discursivității polifonice a planurilor „independente”, configurarea jocurilor ritmico-metrice prin accentuări imperceptibile care creează o deformare, o ieșire din ciclicitatea pulsatorie generală.

Spre exemplu, în măs. 219-225, compozitorul „dezmembrează” metrica ternară, rezultatul accentuării sugerând temporar o pulsație eterogenă de 3 plus 2.

Ex. măs. 219-225.



Un rol important îl are de asemenea susținerea dinamică în forță a eșafodajului polifonic dar și un just simț al contrastelor, al gradațiilor tensionale ale segmentelor cu funcție consistent tematică sau neutre tematic, cu funcții tranzitorii.

Un exemplu edificator îl constituie gradația articulației finale construit pe tema C, ca plan ostinat, foarte lungă și care trebuie realizată în ciuda simplității primelor variațiuni în așa fel încât să nu degajeze monotonie ci să mențină fluxul chiar în *piano*.

Ex. măs. 265-287





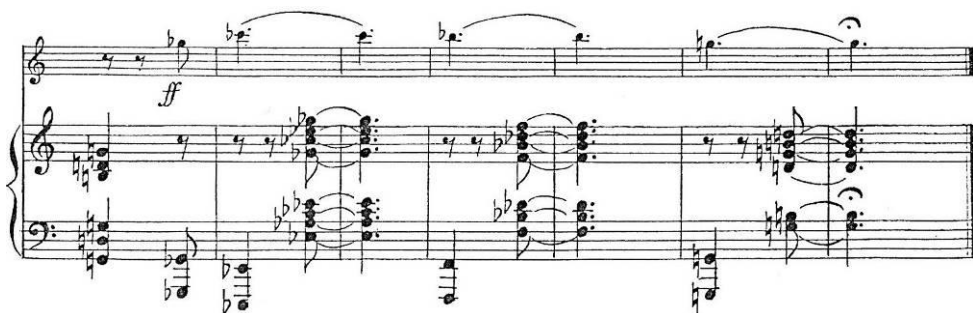
De asemenea segmentul final, în *f* și *ff* menținut de-a lungul a două variațiuni poate anula efectul majestuos, de măreție, dacă aceasta nu se menține și chiar susține tensional continuu.

Finalul acordic, trebuie să degajeze o amplitudine sonoră adecvată, datorată unui tușeu pianistic profund, realizat cu toată puterea brațului, fără a pocni clapele, lucru recomandat și oboistului care poate emite fără un control auditiv corespunzător un sunet strident în locul unui cu un timbru amplu, vibrant, stricând efectul acestui final măreț.

Pedalizarea pe fiecare acord este imperios necesară, în ultimele trei măsuri cuprinzând și octava basului (din 2 în două măsuri).

Ex 335- final





Interpretarea pianistică: în partea întâia, scriitura pianistică extrem de flexibilă ritmic impune pianistului agilitate, însușirea și automatizarea unor pasaje de virtuositate, un tușeu ușor care să păstreze pregnanța ritmică și egalitatea în redarea structurilor figurale motorice.

Diversitatea modalităților de atac cerute a fi redată sincronizate diferit la ambele mâini, *legato-staccato-tenuto*-accente pe structuri scurte celulare, în aceeași frază, precum și dinamica foarte vie, cu schimbări rapide de nuanțe pe segmente mici, impun o tehnică de frazare și o stăpânire foarte bună a mijloacelor de redare a expresiei, un control auditiv exact și formarea unor deprinderi de construire rapidă a imaginilor mozaicate, foarte diverse.

Folosirea pedalei pare a fi ignorată de către compozitor și oarecum legitimă datorită afinităților limbajului neobaroc cu sursa stilistică originală. Motorismul și energetismul liniilor texturii precum și polifonizarea intensă a acestora ce implică planuri sonore distincte nu necesită folosirea pedalizării dar în unele cazuri, pedala de legato poate fi utilă în legarea structurilor omofon- acordice, sau în momente de încheiere, cu scop coloristic.

Plierea rapidă pe anumite stări contrastante ale caracterului cer din partea interpretului o mobilitate a gândirii muzicale. Astfel caracterul liric și burlesc în același timp al temei întâi, expansiv dinamic al punții sau amorf temporal în etapa a treia a acesteia, caracterul dansant, vioi al temei a doua, B, energetic-cumulativ al ideilor muzicale ale dezvoltării și revenirea lor în repriză vor fi percepute de către pianist în congruență totală cu partida oboiului într-o unitate de sens în care diversitatea va trebui surprinsă într-o dialectică omogenă și logică.

În partea a doua, rolul pianului se împarte între a acompania subtil melodică cantabilă a oboiului în segmentele 1 și 3 ale arhitecturii și a susține edificiul polifonic al segmentelor 2 și 4 în concordanță tehnica de interpretare a fugii (neo) baroce. În rol solistic el cumulează caracteristicile texturii în întregime. Folosirea pedalei este mai intensă mai ales în părțile lente, atât în scopul de a consolida tehnica de legato cât și a contura coloritul timbral.

Tehnica conducerii vocilor, a frazării juste, a dinamizării este în perfectă armonie cu logica construirii frazelor și fizionomia acestora, Hindemith a fost un maestru al scriiturii perfect eficiente d.p.d.v. tehnic pentru instrumentiști,

interpretul trebuind doar să respecte indicațiile partiturii și desigur să-și reprezinte, să recreeze, și să interpreteze imaginile artistice în perfectă empatie cu intențiile compoziționale ale acestuia.

Interpretarea partidei oboiului: scriitura pentru oboi confirmă faptul că Hindemith a fost un bun cunoscător al particularităților instrumentului.

Modalitățile de atac sunt diverse, accentele având un rol important în coagularea intensității expresive, ale frazărilor subliniind unele subtilități ale ritmicii sau melodicii, metricii care ar fi trecut „neobservate”.

Toate elementele de scriitură pot fi percepute de către interpret sau public prin simpla respectare a indicațiilor textului.

Nuanțele, de asemenea se desfășoară pe segmente discursive scurte de aceea atenția încordată trebuie menținută continuu datorită diversității caracterelor, ideilor muzicale.

În muzica lui Hindemith respirațiile sunt foarte firesc închipuite de compozitor, interpretul putând sesiza în frazele relativ scurte o dinamică a evenimentelor sonore care-i dă posibilitatea să respire, se dozeze la maximum tensiunea expresivă. Ca atare sonoritățile pot fi consistente, strălucitoare dar nu forțate. Calitatea sunetelor în nuanțe mici de asemenea ține de capacitatea interpretului de asimilare afectivă a muzicii scriitura fiind de asemenea foarte „convenabilă” tehnic.

Paleta articulațiilor pe care trebuie să le posede interpretul care abordează această lucrare trebuie să fie foarte diversă. Articulația în general este bine să se subordoneze mesajului pe care compozitorul a vrut să-l transmită ascultătorilor. Tipurile de articulație trebuie să difere începând cu caracterul părților, a temelor, a frazelor, motivelor, chiar al unui sunet. Același sunet redat cu diferite modalități de atac poate să reprezinte caracterul corect sau eronat în contextul utilizat.

Ambitusul oboiului în această sonată este unul „comod”⁶² oboistul poate să se exprime firesc, lejer, necrispat, cu o sonoritate adecvată mesajului.

Sonata pentru clarinet și pian

Este una dintre lucrările camerale ale lui Hindemith care se raportează stilistic la filiația Romantismului. O sonată neoromantică deci, în expresie, care totuși uzitează multe dintre procedeele polifonice, și scriitura motorică de tocată care ar putea- o încadra în discursivitatea de tip baroc.

⁶² trădând faptul că Hindemith a fost un instrumentist de orchestră.

Părțile întâia și a treia însă sunt compatibile cu acest tip de expresivitate datorită unui suflu larg, ce degajă un patetism romantic al frazelor, unui acompaniament figurativ arpeggiat care recrează pianistica de tip romantic (tremollo-uri, pasaje de virtuozitate, octave acordică bogată) și o agogică vizând o retorică discursivă mai diversificată decât în alte sonate.

Cele patru părți formează o unitate dramatică bazată pe contrastul de expresie și mișcare: partea întâia tempo Allegretto moderato, pătrimea 100-108, cu indicația compozitorului *Mäßig bewegt*, moderat de mișcat sau (agitat) în, *Lebhaft*, vioi, doimea = 90, Presto, *Sehr langsam*, foarte rar, *Lento* optimea = 70, în partea a III a, *Kleines Rondo*, *gemächlich*, doimea = 88 potrivit cu un mic rondo, *Presto*.

Partea întâi a sonatei pentru clarinet și pian este foarte solid construită pe dialogul continuu al celor două instrumente. Tema întâia cu un contur melodic restrâns ca ambitus în fraza întâia dar expansiv și avântat în cea de-a doua frază, este completat muzical de către pian omofon acordic în maniera monodiei acompaniate.

Lirismul conturului melodic trebuie redat printr-un sunet cald și expresiv bine condus al clarinetului. Dinamica frazării temei este, după cum bine conturează compozitorul prin cresc și decrescendo bine proporționată în funcție de, mersul melodiei dar și al creșterii și al descreșterii curbei expresive și trebuie interpretată ca atare.

Ex. măs. 1-7

The image shows a musical score for measures 1-7. It is a two-staff system for clarinet and piano. The top staff is for the clarinet, and the bottom staff is for the piano. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The clarinet part begins with a melody in measure 1, marked *mf*. The piano part provides accompaniment with arpeggiated chords, also marked *mf*. The score continues for seven measures, showing the interaction between the two instruments.

Dialogurile în stretto care urmează și formează puntea pot fi evidențiate gradat respectând nuanțele care urmăresc aceste creșteri tensională. Fiecare intrare tematică va trebui să aibă o nuanță mai mare, construind astfel o dinamică terasată specifică acestui tip de scriitură polifonic imitativă. Pianistul va retrace nuanța în momentul intrării temei la clarinet dar la a doua intrare amândoi instrumentiștii trebuie să –și susțină *crescendo*-ul până la *f*.

Ex. măs. 7-14

The musical score consists of two systems. The first system shows the Clarinet (top staff) and Piano (bottom staff) parts. The Clarinet part begins with a melodic line marked *mp*. The Piano part starts with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system continues the dialogue, with the Clarinet part marked *mf* and the Piano part marked *mf* and *f*. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

Continuarea dialogurilor clarinet pian care se completează continuu construind discursul temporal trebuie să fie realizate în tempo constant să se desfășoare în exactitate ritmică și metrică și să evolueze dinamic în funcție de logica internă a frazelor în *crescendo* sau *diminuendo*.

Încheierile frezelor și a strofelor să fie bine finalizate și clare să sublinieze culoarea tonală (armonia în general este deschisă pe aceste opriri prin acorduri majore cu sau fără terță) dar mai ales prin „liniștea interioară” pe care interpreții trebuie să o impună acestor finalizări.

Dacă în tema întâia caracterul liric, dar tonic se impune cu predominanță din conturul expansiv ascendent, optimist al melodiei, profilul melodic dar și caracterul, expresivitatea temei a doua ne sugerează tristețe, prin motivele predominant descendente, prin coloritul sonorității în registrul grav al clarinetului, prin repetarea retorică a acestor motive care par a „implora” sau a plânge, prin nuanța preponderent mică, stinsă.

Sunt foarte importante accentuările expresive prin tenuto ale sunetelor de „vârf” expresiv notate de compozitor în partitură. Pianul care acompaniază printr-

un contrapunct impregnat de cromatisme, are dimpotrivă de conturat o curbă ascendentă, foarte tensionată, dar care trebuie să se „subordoneze” expresivității clarinetului care are tema B1.

Ex. măs. 21-31

The image displays a musical score for piano and clarinet, measures 21-31. The score is in 2/4 time and features a complex chromatic counterpoint between the piano and clarinet. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'mf'. The clarinet part features a melodic line with chromaticism. The score is divided into three systems, each with a piano and clarinet staff.

Dialogurile pian-clarinet în B1v, începute de pianul care poartă solistic tema trebuie preluate de la un instrument la altul ca și cum ar fi continuate de același instrument, instrumentul care nu are ideea muzicală acompaniind-o în nuanțe estompate.

Preluarea tenuto-urilor pe timpii slabi poate fi gândit pentru o expresivitate mai mare și la pian cu un mic *decrescendo* creând acel tip de asimetrie datorată marcato-urilor înafara accentului metric care „place” compozitorului și poate fi considerată o stilemă.

Ex. măs. 37-42

The image displays a musical score for a piece, identified as Example 37-42. It consists of two systems of music. The first system features a treble staff with a melodic line marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a piano accompaniment marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system continues the melodic and accompanimental lines, with the piano part marked *mf* and the treble part marked *mp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

În dezvoltare, ideea muzicală expansivă, ascendentă construită pe succesiuni de cvarte, (de asemenea o stilemă de profil melodic în creația compozitorului) virtuozitatea componistică a scriiturii, cere din partea interpreților același tip de abordare. Nu este vorba despre o virtuozitate de natură tehnică cât de una de coordonare a discursului eminent polifonic constituit dintr-un fugatto cu 11 intrări succesive în care interpreții trebuie să-și dozeze forțele de exprimare susținând un edificiu sonor continuu stratificat, o interpretare a planului individual și în același timp având un control continuu auditiv al întregului pentru a fi omogeni și sincronizați unul cu celălalt.

Fiecare interpret trebuie să cunoască perfect auditiv partida colegului și să formeze, consolideze, (prin studiu individual apoi în duo) să integreze mental strategia compozițională pentru a putea să o redea conform cu intențiile compozitorului. Intervențiile solistice (de susținere a temei) presupun o dinamizare comună identică iar cele în dialog imitativ în stretto una individuală astfel dinamica este diferențiată, la cele două partide.

Panta melodică ascendentă, în crescendo și descendentă poate sugera un decrescendo pentru a permite instrumentului care imită (pianul) să-și contureze climaxul dinamic având în vedere că intrarea se pierde ca sonoritate datorită melodiei clarinetului în crescendo.

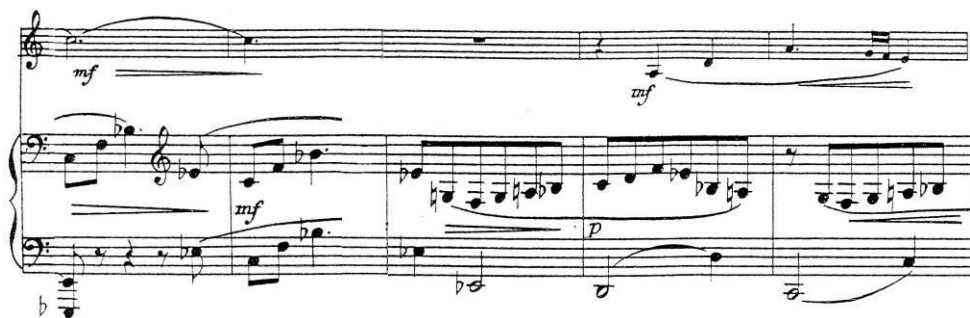
Ex. măs. 66-72



Creșterile culminativ-tensionale se împlinesc la sfârșitul dezvoltării când intră tema întâia în repriză schimbând astfel sonoritatea și atmosfera temei din expoziție care acum devine oarecum „triumfală” în ciuda caracterului ei liric, subliniată fiind și de acompaniamentul în tremollo (sugerând percuția).

Puntea, foarte scurtă, doar un moment de tranziție nu dă răgaz expresiei să se „așeze” pentru a reintroduce caracterul trist, dramatic, al temei a doua, decât într-un singur pasaj de o măsură detașat prin cezură de formularea retorică anterioară. Pianistul trebuie să fie aici foarte abil, să se replieze pentru a schimba rapid atmosfera, poate executa un mic ritenuto, dar fără să devieze tempo-ul.

Ex. măs. 107-111



Segmentele de tranziție dintre expoziție-dezvoltare și repriză-codă, destinate pianului sint constituite din pasaje în staccato pe care înainte de codă pianistul trebuie să le redea gradat până la atingerea nuanței de *f*.

Suspansul creat de această precipitare trebuie exploatat printr-o cezură, o respirație, pentru a face și introducerea în atmosfera cantabilă, a melancoliei amintirii ce se pierde constituită din elemente intonaționale ale temei întâi.

Ex. măs. 140

Coda secțiunea în care expresia stilistică a romantismului în interpretare se impune cel mai bine printr-un rubato realizat prin mijloace agogice indispensabile pe care de altfel compozitorul le și indică în partitură. Indicațiile de schimbare a tempo-ului sunt: *Langsamer ruhig*, încetinind, și liniștit, nostalgic apoi în etapa a doua, a codei, *Vorangehen*, a conduce înainte, capul temei în stretto și o culminație, după care *Wieder beruhigen* ne indică revenirea la liniștea dinainte (din nou liniștit), realizat printr-un ritenuto, și finalul, etapa a treia a codei, *Sehr ruhig*, Foarte liniștit, unde expresia și mișcarea poate să se stingă într-un *decrescendo* treptat și un *rallentando*.

Interpreții trebuie să dea dovadă de o mare sensibilitate, de o stăpânire a sonorităților calitative în piano și pianissimo, de o empatie totală pentru a putea interpreta artistic acest final extrem de dificil d.p.d.v. artistic.

Partea a doua, se constituie într-o adevărată piatră de încercare pentru interpreți datorită dificultăților care se pot ivi în sincronizarea duetului în tempo de

Presto. Având un caracter de scherzo, expresia celor două instrumente trebuie să sugereze vioiciunea, veselie, prin sonorități mici, atacuri pregnante și mai ales foarte corect însușite și susținute ritmic.

Pulsația este importantă în expunerea ideii A deoarece ritmica pregnantă de Marș trebuie evidențiată. Dinamic există o constanță în folosirea aceluiași nuanțe datorită tempo-ului foarte rapid.

Foarte important este să se mențină tempo-ul constant având în vedere posibilitatea ca clarinetul să „fugă” Pianul are rolul de a consolida prin pulsația pregnantă, tempo-ul constant.

Ex. măs. 1-5

În B, sincronizarea și coordonarea generală a ritmului poate avea de suferit datorită scriiturii poliritmice realizate prin marcato-uri ce diferențiază pulsația binară a clarinetului de cea ternară a pianului atât în fraza întâia cât și în cea de-a doua.

Ex. măs. 11-14 fraza precedentă

Salturile mari ale clarinetului cu sunete atacate în *f* indică o articulare mai mult în *martelatto* decât *marcato*, precum și o atenție sporită la emisie. Finalul de frază unde se realizează sincronizarea temporală și a pulsației trebuie să fie foarte bine studiată în duet urmărindu-se a nu se pierde tempo-ul general.

Pentru o sincronizare perfect în tempo a celei de-a treia fraze a lui B în care se revine la acordica de marș, cei doi interpreți trebuie să aibă o reprezentare foarte clară a pulsației și să o simtă identic.

Ex. măs. 15-24

The image displays a musical score for piano and clarinet, covering measures 15 to 24. The score is written for piano (left hand and right hand) and clarinet (top staff). The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The clarinet part has melodic lines with accents and slurs. A box labeled '17' is present in the piano right hand part.

În Av destinat în întregime partidei pianului cere interpretului o stăpânire a tehnicii de staccato-legato (staccato mai mul din tușeu datorită tempo-ului mare) solicitând o bună coordonare a mâinilor mai ales în cazul salturilor de octave.

Ex. măs. 41-42



În cazul de mai jos folosirea pedalei pentru legato la mâna stângă este absolut necesară.

Ex. măs. 37-38



Sincronizarea este mai dificil de coordonat decât în prima strofă datorită datorită cursusului continuu al pianului, care trebuie să dea intrările și clarinetistului. Pregnanța marcato-urilor precum și dinamizarea comună sunt puncte de reper în punctarea pulsației și a acurateții ritmice esențială în păstrarea tempo-ului și a unui discurs muzical omogen.

Sfârșiturile articulațiilor semantice sunt însă cel mai greu de realizat în comun datorită „disipării” în multe dintre ele a constanței accentelor metrice. În acest caz tempo-ul interior, care este coordonat de pulsația metrică continuă în auzul intern, joacă un rol extrem de important.

Ex. măs. 64-65



Un rol important în interpretarea artistică o are și sublinierea contrastelor dinamice dintre motivele aflate în dialog, care în tempo-ul foarte mare pot să-și piardă concretețea.

Ex. măs. 84-91

Dar și a structurilor construite complementar prin distribuția aproape „punctualistă” a celulelor de la o voce la alta, momente extrem de dificile pentru interpretarea în duo.

Ex. măs. 95-97

În **partea a treia**, foarte lentă, interpreții vor putea să utilizeze de tot arsenalul de mijloace de expresie ale Romantismului.

Desfășurarea melodică generoasă, cu suflu larg al frazării, în nuanțe pline, acompaniată de o acordică bogată, de folosirea octavelor în scriitura pianistică pentru a conferi sonorităților mai multă amploare, legitimează interpreții pentru o

expresie liberă în care diferențierile de mișcare imperceptibile ca *accelerandi* (nu înafara tempo-ului general) pot fi întrebuințate pentru a întări sau susține culminațiile iar decelerările, ritenuto-urile pentru a sublinia încheierile.

Ex. în măs. 7-12 susținerea crescendo-ului spre *f* poate fi realizat cu un imperceptibil *accelerando*.



Rezolvarea artistică a finalului strofei A repetate de către clarinet –pian în dialog imitativ în *stretto*, (cu efect sonor de ecou) în nuanță de *f*, se poate realiza printr-un mic *ritenuto* doar pe ultimele două sunete (șaisprezecimi ale fraze și *decrecendo*).

Segmentul *Sehr ruhig*, se constituie într-o concluzie a strofei mari A, o rememorare a visului pierdut și regăsit în amintire?.

Tipul de discurs retoric alcătuit din motive repetate, mereu amplificate sonor și dinamic, dau discursivității o notă de patetism specific romantic. În interpretarea unui astfel de segment muzical este recomandabilă folosirea unui *rubato* de expresie realizat de către clarinetist cu o libertate agogică care să reliefeze specificul acestuia.

Realizarea culminației prin acumulare de intensitate dinamică treptată, pe motivele repetate variat impune o expresivizare a sunetului acut la și o mică coroană pe acesta, de asemenea, pe sunetul precedent celui mai grav sunet, lab, efect care sporește valențele de *parlando* ale expresiei.

Ex. măs. 20-27

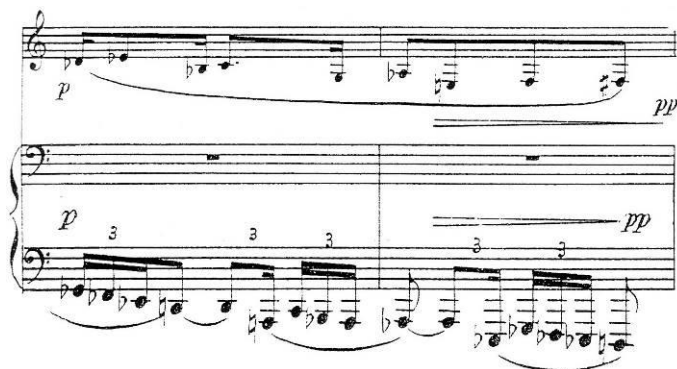




Strofa B aduce contrastul de mișcare, prin indicația compozitorului *Wenig fließender*, impunând celor doi interpreți prin valorile ritmice în diminuție, prin energetica melodică foarte dinamică, și dialogul continuu între parteneri, realizarea unei expresii fluide și în același timp dramatice.

Libertățile agogice sunt de asemenea recomandate pe finale de fraze și începutul acestora. „Stingerea”, stăvilirea acestui reflux de stare stenică a muzicii se poate realiza printr-un *decrescendo* și *rallentando* înainte de reparația lui A. Acesta este recomandabil să se efectueze pe ultimele trei (patru la pian) sunete ale frazei, pentru a valorifica și expresivitatea registrului grav al instrumentelor.

Ex. măs. 58-59



Repriza, poate reedita interpretarea strofei A cu singura diferență că scriitura pianistică, mult fluidizată prin figurații și planuri polifonice în ritmică punctată, conferă densitate mai mare texturii fapt care va intensifica eforturile

interpreților de a menține o sonoritate plină, amplă în care frazele trebuie susținute de ambii protagoniști într-un dialog inteligent și dramatic.

Partea a patra, un „mic rondo” sonată, în *presto*, alternează un refren vioi, scurt, expus pe rând de cele două instrumente cu ideea muzicală B, expansivă asemănătoare cu motivele rachetă ale clasicilor și ideea C, la fel de pregnantă, jucăușă ca și A.

Textul muzical impune interpreților o sincronizare ritmică perfectă, în tempo-ul foarte rapid, metrica binară, ritmica simplă și sugestivă asemănătoare cu cea a cântecelor pentru copii, o tehnică instrumentală la fel de bine stăpânită ca și pentru partea întâia.

În refrenul A preluat de pian apare pentru prima dată notat un ornament, trilul, destul de dificil de realizat chiar dacă este tril scurt (eventual mordent) în acest tempo general.

De asemenea pozițiile largi ale acordicii impun ca interpretul să aibă o mână mare care să cuprindă decima lejer pentru a nu greși în tempo mare.

Tehnica de staccato și portato este imperios necesar să fie folosită pe tot parcursul desfășurării motorice a discursului muzical (chiar dacă nu e notată peste tot).

Ex. măs. 7-12



Momente foarte dificile pentru omogenitate și sincronizare sunt expunerile în dialog ale **ideii muzicale B** datorită atât de îndrăgitei polimetrie pe care compozitorul o realizează impunând interpreților o foarte atentă coordonare și un studiu intens în duet. Este vorba despre structuri ternare care se impun la pian peste cele destul de ambigue binare (se pot găsi corespondențe de grupare ternară și la clarinet dar decalate față de cele ale pianului).

Ex. măs. 24-28



Dialogul imitativ între cele două planuri ale pianului precum și contrapunctarea ritmic ostinată a clarinetului în măs. 33-40 sunt poate cele mai dificile pasaje ale întregii lucrări datorită independenței vocilor la cele două mâini care atrage după sine o terasare a dinamicii o alternare rapidă a tehnicilor de *staccato-legato-portato*.

Clarinetul de asemenea execută un desen melodic foarte mozaicat ca desen ritmico-melodic. El poate gândi ritmic astfel (desigur că accentele nu vor fi puse la modul propriu, dar pot ajuta la înțelegerea acestui desen dacă interpretul are o imaginație ritmică flexibilă, condiție pe care trebuie s-o îndeplinească și pianistul, fără de care nu prea se pot cânta aceste lucrări):

Ex. măs. 33-39





În **strofa C**, ideea muzicală este expusă în trei intrări în stretti dând discursivității o complexitate a interpretării acestor planuri stratificate care trebuie gândite într-o independență funcțională dar o dependență față de întreg proprie interpretării fugii baroce. Sonoritatea extremă, în *ff* scriitura în octave a pianului trebuie să confere acestei strofe semnificația de climax al părții. Este dificilă însă reducerea intensității până la *p* și *pp* la pian, pentru ca ideea să apară în alt caracter la următoarea reluare.

Ex. măs. 55-62

Întreaga construcție sonoră indiferent de intensitatea sonorității, densitatea scriiturii, caracter, trebuie să aibă ca legitate de bază pulsația continuă, egală, a tempoului, mișcarea motorică și lejeritatea în execuția tehnică.

Interpretarea sonatei pentru fagot și pian

Studiul individual, pianistic al părții întâi: de la bun început, pianistul va sesiza că scriitura pianistică are două funcții distincte în care partida pianului este fie complementară, contrapunctică, în dialogul cu fagotul fie are o funcție clară de acompaniere figurativă a melodiei fagotului. Se impun ca și profiluri ale scriiturii, contrapunctul liniar și monodia concretizată în unison la ambele mâini.

Începutul se caracterizează printr-o figurație arpeggiată în care se simte nevoia de a scoate în evidență polifonia latentă care înaintază ascendent punctată de mersul bașilor, într-un legato gândit dinamic în crescendo, pe întreaga frază.

Se remarcă intrarea fagotului în *piano*, în punctul de joncțiune cu finalul *crescendo* al pianului. Soluția pe care o propunem este aceea de a gândi un mic decrescendo pe ultimele două sunete.

Ex. măs. 1-4



Unisonul, ca și coordonată de contrapunctare complementară are rolul de susținere a notelor lungi ale fagotului și de dinamizare a energicii expresive a fagotului.

Cu toate că nuanța este *mezzoforte*, pianul trebuie să mențină echilibrul dinamic în care fagotul este actant principal. Unisonul va fi executat fără accente sau evidențieri ale unor note, lin, cu mici rezolvări înspre finalurile de pasaj fie prin decrescendo- fie prin creștere dinamică pentru a pregăti solo-ul pianului

Reluarea solistică a ideii muzicale A, va avea rol de subliniere tematică, nu se va cânta într-un *forte* agresiv ci mai mult imaginat înspre zona cantabilului mai propriu melodiei inițiale, preluând caracteristicile expresive ale expunerii fagotului

Ex. măs. 9-12.



În strofa B pianul are rol de acompaniament fiind compus în pedale de cvinte mobile. Acordurile , gândite în *pianissimo* , trebuie să fie compacte, atacate cu un tușeu fin Ritmul de siciliană preluat imitativ din linia fagotului în fraza mediană completând momentele statice motoric ale fagotului și invers, constituie un factor de fluiditate în dinamica discursivă.

Portato-ul pe timpul întâi al formulei ritmice ternare poate să fie reprezentat mental printr-o conducere fluidă, înainte, a unisonului, printr-o subtilă diferențiere agogică. (un imperceptibil *accelerando*) măș. 27-30



În fraza dv, dialogul motivic pian-fagot implică o realizare dinamică gradată a alternanței dintre instrumente, și o decelerare un mic *ritardando*, *einleiten* (pregătire) până la stingerea sonorităților.

Repriza aduce multe segmente contrastante ca și dinamică pe momente scurte, rolul pianului fiind fie complementar liniei fagotului, fie de acompaniament pe structuri omofone.

De aceea sincronizarea la nivelul dinamicii este foarte importantă și greu de realizat.

Ex. măș. 45-49



Coda, scrisă într-o dinamică estompată, impune pianistului un discurs în unison pe notele lungi ale fagotului în pante melodice opuse Repetarea „nostalgică a motivului α de către ambii instrumentiști impune partidei pianului o subordonare dinamică în *pp*. Unisonul trebuie să fie omogen pentru a se evita accentele nedorite.

Gândirea asupra frazării poare să se concentreze asupra curgerii omogene a fluxului sonor. Acordul final să fie subtil, compact gândit și realizat în completarea semnalului fagotului, în *ppp*..

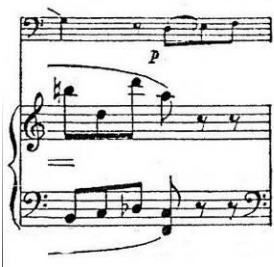
Ex. măs.64-67



Studiul individual al fagotistului în partea I a sonatei: melodia fagotului, având un caracter liric instrumentistul trebuie să dispună de o mare flexibilitate în stăpânirea emisiei. Linia melodică, pentru a avea cursivitate trebuie susținută continuu.

Emisia poate avea de suferit în special datorită intervalelor descendente. Este dificil de realizat tehnic saltul descendent pe notă falsă. În măsurile 3-4, pentru ca nota sol să fie curată sunetul trebuie plasat în mască iar sonoritatea, înălțimea sa trebuie imaginată anticipat pentru a se „așeza” fără chics.

Ex. măs 3-4.



În măsura 11, accentul pe nota de început, mib este foarte binevenit deoarece saltul descendent următor pe fa# dacă nu e bine postat emisia poate avea de suferit și nu se poate realiza un legato firesc.

Ex. măs. 11.



În ideea melodică B, pentru a interpreta artistic melodia cu ritmica de siciliană, fagotistul trebuie să accentueze moale, în portato, primul timp:

Altfel, datorită pozițiilor dificile, există tendința de a da contraaccente, ceea ce ar prejudicia mersul natural, firesc al cantilenei.

Interpretarea în duo: etapele studiului interpretării în duet se vor face pe segmentele- articulațiile logice ale formei care corespund cu dinamica dramaturgiei sonore sesizabile încă din etapa studiului.

În strofa A vom urmări gradarea justă a dinamicii, în crescendo, sincronizarea discursivității celor două instrumente prin perceperea comună a pulsației bazate pe unitatea de durate I.I. (pătrime cu punct-pătrime cu punct). în funcție de specificitatea frazărilor, realizarea unei cuprinderi a expresiei lirice și tensionate în același timp pe articulații mici, scurte apoi strofice, mari..

Stabilirea tempo-ului se va face practic, prin reluarea primei fraze în unitatea de tempo indicată $I.= 72$ până la perceperea pulsației tempo-ului de către ambii parteneri.

Dinamica diferențiată pe care compozitorul a notat-o în partitură, acordă celor două instrumente o importanță diferită în unele pasaje prin efectele de apropiere, distanțate, reliefare-estompare a contururilor sonore. În exemplul de mai jos, fagotul în prim plan, în *forte*, este susținut de către partida pianului la unison în *mezzoforte*

Ex. vezi măs. 9-11.



În ideea muzicală B instrumentiștii trebuie să surprindă expresia jucăușă, dansantă în nuanțe de diafane, pianistul acompaniază în structuri omofone discret, sugerând pedala ostinată a unui acompaniament de lăută. De altfel nostalgia unei atmosfere medievale, a cântecului trubadur, se ivește aluziv în scriitura care folosește pedalele pe acorduri de cvarte sau cvinte, a unisonului sugerând monodia acompaniată, în caracterul cantabil-dansant a contururilor ritmico-melodice sugerând un univers de sonorități specific acelei lumi.

Se impune cu o importanță majoră construirea unui climax dinamic și tensional și menținerea lui în fraza e, pe fondul notelor ținute pe valori de sunete lungi, ale fagotului în care pianistul conduce „energetica” tempoului, precum și evidențierea microdialogurilor imitative în alternanță, și încheierea strofei mediane cu ritenuto.

În Coda, construirea unui discurs dialogat în piano și pianissimo, necesită folosirea unui tușeu foarte fin pianistului și a unei emisii cu timbrul estompat totuși bine conturat fagotului, care să „concluzioneze” sensibil asupra evenimentelor sonore anterioare.

Partea a II a., interpretarea pianistului: figurația acordică în pianissimo pe structuri care cuprind intervale mari precum nona poate împiedica (mai ales pe un pianist cu mâna mică), realizarea unui legato fluid. (În studiul individual se recomandă repetarea acordurilor compact, fără segmentare figurativă, lucru care ajută și la memorizare dat și fixarea „amprentei”, a reflexului pe aceste acorduri). Tușeul extrem de fin poate fi realizat printr-o sensibilizare a vârfului degetelor, o lejeritate totală a brațului și încheieturii pentru a face imperceptibile trecerile de la o structură figurală la alta. Pedala se poate folosi pentru a întări fluidizarea acompaniamentului.

Deși Hindemith nu a notat pedalizarea suntem de acord cu folosirea acesteia ținută chiar pe măsuri întregi acolo unde nu se schimbă armonia.

Ex. măs. 1-4

Rolul partidei pianului este acela de acompaniator al liniei fagotului în unele articulații punctarea contrapunctică în planul basului este necesară pentru a întări polifonic „textura” discursivității gradate treptat pe trei nivele de intensitate concretizate în trei valuri dinamice: *pp- cresc. mp, pp crescendo-mezzoforte, și pp-crescendo- forte* . Se remarcă salturile mari între registre la mâna stângă dar tempo-ul nu e mare.

În repriză, polifonia imitativă în stretti trebuie interpretată considerând dinamica, frazarea și timbrul fagotului ca reper inițial, cu o oarecare incisivitate punctând dinamic baza acordului în mișcare secvențială printr-un tușeu hotărât dar nu agresiv.

Partida fagotului: interpretul poate să imagineze un sunet transparent, un timbru cald, în legato riguros.

Este dificilă susținerea frazelor alcătuite din sunete cu valori mari de durate în tempo Lento-Langsam, datorită volumului mare de aer care trebuie folosit.

Sunetul trebuie căutat cu mare atenție în *piano*, culoarea timbrală să sugereze un sentiment al plutirii. Dinamica să fie construită subtil fără a atinge un *forte* agresiv ci cald, generos.

Interpretare în duo, **va urmări să redea atmosfera delicată, sensibilă, transparentă, aeriană a muzicii.**

Cele trei dinamizări ale expresiei se fac pe sunetele lungi în crescendo ale fagotului. Pianul va întări efortul fagotului de a tensiona discursul punctând bașii și revenind spontan la nuanța de pornire a următorului val. Fraza A, încheiată culminativ în *forte*, numai în decursul unei măsuri pe o singură notă, poate pregăti revină la atmosfera și dinamica reprizei.

Ex. măs. 11-12



Sfârșitul strofei A va fi marcată de o cezură comună, după care, odată cu intrarea în repriză, ambele instrumente trebuie să se sincronizeze perfect.

În strofa a doua, Av, cele trei intrări motivice în stretti, cu pianul vor trebui redată gradat, printr-o creștere în intensitate, de la *mezzopiano* la *mezzoforte*- *forte* și iar *piano*.

Finalul, sudat cu partea a treia, Marș, este culminativ dinamic cu toate că linia melodică a fagotului este descendentă. Trioletul care face legătura dintre părți are rol de anacruză atât din punct de vedere al morfologiei cât și discursiv dramatică prefigurând caracterul de marș. Îl imaginăm executat sacadat, în martelatto.

Partea a III a, Marsch, partida pianistică:

În strofa întâia a părții a IV a partida pianului acompaniază tema de marș a fagotului executând un *subito piano*. Caracterul hotărât se poate reda eficient prin imaginarea și executarea sacadată a fiecărui timp. Există totuși o ierarhie a sunetelor evidențiate primul timp fiind cel mai accentuat.

În scriitura pianistică Hindemith notează accentele pe primul timp al formulelor de triolet, astfel ceilalți timpi nefiind accentuați se produce o descreștere a dinamicii.

Ex. măs. 1-4



Formulele ritmico-melodice punctate, în mixturi vor pune în evidență mersul de passus durrusculus al basului dar și panta melodică descendentă , în *decrecendo*

Ex. măs. 7-8.



Dinamica frazării ideii A reluate în dialog de pian, va depinde atât de fizionomia profilurilor melodice cât și de modurile diferite de atac tenuto, staccato, legato, pe timpii tari, joc de efecte care în ciuda tempo-ului mare trebuie să fie evidențiat.

Astfel, putem imagina următoarea schemă ritmică cu accente principale și secundare care însă nu sunt executate ca atare ci doar „programate” pentru a contura o anumită dinamică interioară a frazei.

Vezi măs. 9-12 din exemplul următor.



În motivul notat de compozitor cu accente pianistul îl poate executa cu un tușeu de *martelatto* iar *legato*-ul în *forte*, poate fi executat în *portato*. Vezi măsurile 13-15 din ex de mai jos.

Ex. măs. 9-15.



În strofa B, pianul este partener egal al fagotului prin dialogul imitativ conceput de compozitor. Planurile individuale ale fagotului și pianului au dinamici, frazare și expresivitate, linii melodice diferențiate astfel se creează un discurs supraetajat al semnificațiilor și expresivității.

În **Trio**, pianul are rol de acompaniator al liniei melodice cantabile a fagotului dar și de conduct tematic.

Pianistica trebuie să completeze continuu contrastul de caracter dintre ideea muzicală A a marșului, hotărâtă, stenică, și ideea C a trio-ului, lirică asumându-și alternativ funcțiile fie de acompaniator fie de conduct tematic.

Contrastul legato-staccato, în tempo mișcat nu permite pianistului mișcări largi, staccato-ul făcându-se din degete nu din poignet sau braț. Degetația de asemenea este indicat să fie foarte bine înșușită, automatizată, datorită structurilor cromatizate ale liniilor contrapunctice sau ale acordicii.

De remarcant densitatea scriiturii în care la mâna dreaptă pianistul are structuri ritmice ternare suprapuse cu cele binare, de marș, la mâna stângă, precum și alternanța modurilor de atac staccato-legato.

Ex. măs. 44-47



Dinamica este redusă, în *piano*, întregul trebuie asimilat raportând pianul ca acompaniament al melodiei fagotului și urmărind fidel frazarea și dinamizările intensității sonore ale acestuia.

În Av, repriza, (reper 12), ideea muzicală A revine în solo-ul pianului. Caracterul hotărât al muzicii se schimbă, în planul mâinii drepte execuția susținând un legato liric iar la mâna stângă staccato-ul să fie cât mai scurt și eficient în piano și pianissimo

Ex. măs. 66-69



Un pasaj extrem de dificil tehnic, care acompaniază ideea muzicală C la fagot impune folosirea unei digitații gândite în legato chiar dacă structurile acordice ale mâinii drepte sau octave ale basului pot fi redată în tenuto.

Ex. măs. 86-89.



Coda, construită în dialog motivic pian-fagot, se bazează pe ideea C. Acordica trebuie să sublinieze în fortissimo prin tenuto caracterul maiestuos, al acesteia. Ex. măs. 89-93.



Partea a treia Marsch, interpretarea fagotului:

Caracterul de marș al temei impune fagotului, prin ritmica punctată o articulare foarte decisă a motivelor, combinând accentele metrice cu cele de frazare. Astfel accentuarea mai pregnantă a primului sunet din măsura a 2 a decât a celui din prima, este importantă contribuind la redarea mai fidelă a caracterului.

În același sens, timpul întâi trebuie gândit ca fiind articulat mai scurt decât valoarea lui reală, vezi exemplul următor. Operația mentală la nivelul percepției interioare poate fi asociată cu o creștere și descreștere dinamică subânțeleasă de panta ritmico-melodică.

Măs. 1-4 numai fagotul



Ideea muzicală B comportând ritmic și caracterologic o expresie de *Scherzando*, poate fi gândită în staccato pe timpii slabi pentru a accentua acest caracter.

Măs. 17-20 de desenat și numai fagotul.



Melodia Trio-ului (ideea C) bogată, lirică, situată ca scriitură în registrul mediu al fagotului este recomandat să fie îmbogățită timbral printr-un sunet bine apăsător și aprofundat.

Interpretarea în Duo a părții a III a Marsch

În dinamica proceselor de conștientizare a dramaturgiei sonore interpretarea în duo urmărește să evidențieze caracterele diferite, chiar contrastante ale ideilor muzicale ale Marșului: A- hotărât, stenic, , B- Scherzando, ironic, (cu aluzii la linia melodică a Marseillezei, vezi măsură 20-21, la fagot) și C-Trio, liric, nostalgic.

Discursivitatea fagot-pian este într-o continuă complemenaritate prin preluarea alternativ-dialogată a ideilor muzicale.

Interpreții pot să-și configureze mintal o traiectorie a sublinierilor tematice și a caracterelor:

Fagot	A	B	α	α	C	Cv	B	A	C
Pian		A		α			A	Av	C
Fagot:				C (m)		C(m)			
Pian:	C(motivic)				C(m)				

Alternanța rapidă de caractere și idei muzicale va atrage după sine și o dinamică a nuanțării derulată rapid, accelerată dar și o agogică subtil diferențiată fără licențe ale pulsației tempo-ului inițial.

Tehnicile de atac variază de la legato, marcato, accente, martelatto, staccato foarte scurt cu tușeu în *piano* sau *staccato* în *mf, f*.

De aceea duetul va trebui să se completeze osmotic într-o unitate a concepției care necesită o îndelungată practică de cânt comună.

Partea a IV a, Pastorale, face corp comun cu partea a treia, printr-o trecere cromatică de pe sunetul sib pe si, prima notă a părții.

Pianistul trebuie să stăpânească o tehnică a legato-ului la cele trei planuri sonore ale discursului care trebuie gândit în fraze lungi, legate, cantabile.

Dinamica interioară, foarte bogată obligă interpretul la o nuanțare continuă în legato.

Fagotul va crea o imagine a unui tip de timbru quasivocalizat „cu gândul la madrigal”. Nuanțele diafane, trebuie să redea atmosfera lirică de liniște sufletească cu irizări de voioșie și nostalgic.

Interpretarea în duo va urmări completarea în expresie, perpetuarea aceleiași atmosfere. După introducerea pianistică, intrarea fagotului exact pe timpul întâi este dificil de realizat datorită dizolvării, cu o măsură înainte, a pulsației de 3+3 a măsurii de 6/8 în trei pătrimi într-un triolet.

Ex. măs. De la reper 15 măs 8-13

The image displays two systems of musical notation. The first system features a piano introduction with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system shows the bassoon's entry, with a treble staff for the melodic line and a bass staff for the accompaniment. Dynamics such as *p* and *pp* are indicated throughout the score.

La fel de critic este și momentul finalului în care motivul de sfârșit, repetat la fagot trebuie imaginat și preluat la pian în continuarea sonorității și intensității fagotului pentru a nu produce contrast.

Nota finală va trebui preluată firească, în ideea de a completa melodică pianului fără ritenuto și în aceeași nuanță altfel nota singură a fagotului va suna stângaci și va rupe „vraja” creată anterior.

Ex. 8 măsuri de la sfârșit.

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the final 8 measures, with a melody in the upper voice starting on a B-flat and a piano accompaniment in the lower voice. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a final chord. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

Sonata pentru corn englez.

Este una dintre cele mai complexe sonate dintre cele concepute pentru instrumentele de suflat în ceea ce privește strategiile de cuprindere ale întregului în interpretare, datorită atât tempourilor alternantiv diferite cât și a celor două caractere contrastante ale temelor A și B, a ipostazierilor diferite ale acestora în variațiunile A1 și A2, B1 și B2.

Astfel, cele șase mișcări ale sonatei: *Lento*, partea 1, *Allegro pesante*, partea 2, *Moderato*, partea a treia, *Scherzo snell*, partea a patra din nou *Moderato* și *Allegro pesante* trebuie unite prin attacca, sonata fiind scrisă într-o singură parte cu șase secțiuni. Această desfășurare prezintă și o oarecare simetrie între secțiunile 1-4, 2-6, 3-5.

Lento	----	Allegro	----	Moderato	----	Vivace	----	Moderato	----	Allegro
1	-----	2	-----	3	-----	4	-----	5	-----	6
A	-----	B	-----	A1	-----	B1	-----	A2	-----	B2

Desigur că pauze între secțiuni vor exista, pentru a pregăti momentul următor dar nu atât de lungi cât între părțile unei sonate, nu cât să se degajeze atmosfera.

Secțiunea întâia, A expune o idee muzicală prin care cornistul trebuie să transmită un lirism estompat, nostalgic.

În desfășurarea melodică-celulară a cornului englez segmentată pe celule retorice muzical, pianul alături de acesta trebuie să susțină o frazare construită pe patru valuri, trepte de acumulare tensional-dinamică.

Scriitura figurativă a acompaniamentului într-o ritmică punctată, „artizanală” am putea spune, impune pianistului o foarte atentă derulare sonoră cu un tușeu perlat, fără accente, punctat de bașii mobili, într-un *p* diafan.

Ex. măs. 1-9

The musical score for Example 1-9, measures 1-9, is presented in three systems. Each system contains a treble staff for the corn (English horn) and a bass staff for the piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex, dotted eighth-note pattern in the right hand. The corn part is melodic and expressive, with dynamic markings of *mp*, *p*, and *f*. The piano part has dynamic markings of *p* and *pp*. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff for the piano and a single staff for the corn.

În cea de-a doua strofă B, interpreții vor realiza o execuție de virtuozație în care se impune expresia, ușoară, fluidă, în nunațe de *pp* și *p*, fără contraste.

Ex. măs. 13-14 pentru pian



măs. 18-19 la flaut.



În secțiunea a doua, B interpreții vor putea executa într-o mișcare ternară continuă izoritmă, a acompaniamentului o expresie dansantă, pastorală. Ideea muzicală B este reluată solistic de către oboi fie simplu, fie în alt ton, fie ornamentată pentru a se crea dinamizări variaționale.

În interpretare aceste dinamizări pot fi subliniate prin gradațiile dinamice și rezolvările de multe ori aproape bruște ale frazei în nuanță mică.

Ex. măs. de la G 8 măsuri. 61-68



Accentuările au o importanță deosebită datorită schimbărilor de pulsație pe care le imprimă discursivității muzicii (vezi pianul) intrările fiind astfel destul de dificile dacă nu sunt automatizate prin studiu în duet.

Ex. măs. 51-62

This musical score consists of two systems. The first system has three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The piano part in the grand staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system also has three staves. The single treble staff at the top has a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The grand staff below it also has a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

Notele lungi ale sfârșiturilor de frază de asemenea cer cornistului o susținere considerabilă a coloanei de aer și, implicit a sunetului pe mișcarea asimetrică (în măsuri alternative a pianului, accentele metrice indicându-ne măsura de 5/8).

Ex. măs. 90-103

This musical score consists of two systems. The first system has three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The piano part in the grand staff features a 5/8 time signature. The second system also has three staves. The single treble staff at the top has a 2/8 time signature. The grand staff below it also has a 2/8 time signature.

Partea a treia, Moderato, scrisă tot în formă tristrofică (precum prima), aduce o scriitură contrapunctică de data aceasta în măsură de 9/8m.

Atât scriitura pianistică cât și monodia cornului abundă în note melodice ornamentale, în ritmică în diminuții, triluri, mixturi (la pian) scriitură specific barocă, cerând interpreților o bună sincronizare ritmică, și o empatie totală.

Strofa B schimbă caracterul „ornamental” al discursivității cu unul dansant datorat contratimpilor acompaniamentului pianistic (foarte greu de sincronizat ritmic) care trebuie realizat în paralelisme de trisonuri în *pp*. (extrem de greu, fără o tehnică a tușeului fin, sensibil, al degetelor) Ex. măs. 12-18

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking, and a grand staff (treble and bass clefs) also marked *p*. The second system features a treble clef staff and a grand staff; the piano part in the grand staff includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The third system shows a treble clef staff and a grand staff with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Partea a patra este pentru interpreții care se „încumetă” să o abordeze, poate cea mai dificilă bucată datorită ritmicii care fluctuează între o metrică binară 2/4 „oficială” a părții și una „neoficială”, ternară 3/8, care se infiltrează prin gruparea neobișnuită pentru metrica binară a duratelor. Acestea devin astfel ternare prin legato-uri, accente notate de către compozitor în acest scop.

Coordonarea sincronică nu poate fi făcută decât dacă fiecare interpret gândește pulsația sa și o integrează întregului prin ascultarea atentă a detaliilor (combinarea accentelor metrice) care însă în acest tempo sunt greu de realizat.

Ex. mäs. 8-15 pian 3/8 flaut, 2/4

Ex. mäs. 18-23- ternar la ambele instrumente

Ex. mäs. 39-49 unde cornul este imitat de mâna dreaptă la pian în metrică binară iar mâna stângă aduce o metrică ternară prin hemiolele basului.

Ultimele două părți aduc o și mai mare complexitate discursului interpretativ, asimetriile ritmico-metrice, dialogurile imitative, intrările dificile, scriitura amplă bogată acordic, (la pian) caracterele contrastante impun interpreților o concentrare a forțelor expresive și a mijloacelor tehnice de execuție care depășesc nivelul unei interpretări didactice.

Sonata, mai rar cântată datorită faptului că studierea cornului englez nu există în programa facultăților de muzică, poate fi totuși o treaptă importantă de parcurs în atingerea măiestriei interpretative a oboiștilor care doresc să se specializeze și în studiul cornului englez

Particularități ale scriiturii instrumentale în sonatele pentru instrumente de suflat și pian de P.Hindemith.

Poziția obiectivismului pe care creația lui P.Hindemith o ocupă în ansamblul creației contemporane, și care se întrevede și în sonatele deceniului 3 a secolului XX, dintre care fac parte sonatele pentru instrumente de suflat din lemn și pian, este determinată de tipul de scriitură instrumentală care reflectă un conținut muzical încadrabil stilistic în binecunoscutul curent al neoclasicismului.

Compozitorul are ca și punct de pornire a unui mesaj artistic recuperator de semnificații ale tradiției anumite tehnici compoziționale aluzive care se reflectă în tipul de scriitură, dar și în expresie.

Ne referim în special la polifonia imitativă, motorismul părților rapide, o anumită retorică celular-motivică, strategiile de constituire a ansamblului arhitectonic, caracterul temelor unor părți etc.

Tratarea acestor mijloace compoziționale ca vehicule de transmitere a unui mesaj artistic pur cerebral” un joc stilistic” intelectualizat, obiectiv este una dintre tendințele pe care neoclasicii care compun în perioada modernă o îmbrățișează. Astfel muzica trebuie să fie oarecum „detașată” de emoție (sau cel puțin așa susțin compozitorii aceștia vezi Stravinsky) printr-un „obiectivism” al expresivității. Ea trebuie exprimată ca atare.

Sonatele pentru instrumente de suflat de lemn și pian, „respiră prin toți porii” un tip de expresivitate romantică în conceperea traiectelor melodice cantabile, în suflul frazărilor, în dinamica acestora, dar aceasta este estompată de o armonie în esență disonantică, o ritmică fermă, pregnantă în părțile mișcate, o textură de multe ori simplă, austeră, un control stilistic absolut asupra tuturor parametrilor sonori.

Lumea sonorităților hindemithiene ne apare ca fiind mai puțin de esență emoțional afectivistă, vizând patosul și trăirea nemijlocit sinceră cât una rațională, uneori ușor ironică, purtând semnificații subtile, cu multe incursiuni în expresia clară, detașată, declarată, de scherzo, de dans, sau de marș, pastorală etc. De aceea indicațiile de interpretare pe care compozitorul le notează în textul muzical sunt foarte puține el vizând conform propriilor declarații mai întâi o bună execuție a muzicii și apoi o interpretare cu un sens subiectiv mai accentuat.

În general scriitura instrumentală trebuie interpretată ca fiind în perfectă concordanță cu sensurile subtile criptate în textul muzical. Caracterul interpretării se va mula pe caracteristicile de expresie ale muzicii, singura contribuție a interpreților fiind aceea de a asimila și tălmăci cu un minim coeficient de subiectivitate caracterul obiectiv al acesteia.

Dacă în capitolul destinat elementelor de limbaj am analizat factorii de scriitură care ajută la asimilarea logică rațională, cerebrală, la conștientizarea particularităților de limbaj ale textului muzical și a sensurilor comportate de ritmică, metrică, melodie, armonie, polifonie, considerăm că o viziune de ansamblu asupra mijloacelor de valorificare a acestora în interpretare prin tempo și agogică dinamica și timbrul, indicațiile de expresie, mijloace tehnice, contribuie la înțelegerea și pătrunderea în resorturile cele mai intime ale stilului hindemithian viziune fără de care interpretul poate să realizeze un act interpretativ îndoielnic calitativ.

Scriitura pianistică.

Prin scriitură instrumentală înțelegem suma convențiilor interpretative notate în text de către compozitor precum și modul decodificării acestor intenții compoziționale în actul interpretării textului muzical.

Desigur că scriitura pianistică în formația camerală a sonatelor studiate nu poate fi studiată decontextualizând-o de partida instrumentului de suflat partener. Există însă modalități specifice de edificare a partidei pianistice privită ca parte în ansamblul cameral.

Funcțiile pe care partida pianistică le ocupă în ansamblul cameral în discursul muzical în duet sunt: un rol complementar de acompaniament al liniei melodice în maniera monodiei acompaniate, o funcție discursivă în care pianul fie se află în dialog cu instrumentul partener, fie prezintă ideile melodice integral în dialog polifonic imitativ, sau un rol solistic (în general atunci când prezintă teme, idei principale integral sau segmentate fără a fi contrapunctate de instrumentul de suflat).

În funcție de aceste combinații, de locul unde se află în economia discursului muzical, de caracterul și expresia părții, scriitura pianistică diferă.

În părțile lente, acompaniamentul luxuriant în figurații arpegiate și valori în diminuție sau formule ritmice punctate în general izoritmice, este folosit cu precădere excepție făcând strofa A din sonata pentru clarinet, partea a III a în care scriitura este acordică-omofonă.

Desigur că scriitura pianistică în aceste părți lente este mai „stufoasă”, mai bogată din punct de vedere al texturii suplinind valorile de note lungi ale instrumentelor de suflat și viceversa (cu cât scriitura solistică este mai bogată ritmic și melodic, cu atât acompaniamentul este mai simplu permițând liniei solistice să se desfășoare, spre exemplu în sonata pentru flaut și pian partea a II a).

În sonata pentru corn englez și pian scriitura punctată a acompaniamentului impune interpretului o motricitate a exprimării care în același timp trebuie să fie ușoară, aeriană exprimată cu un tușeu fin. Bașii vor sublinia fin, dar profund armonia.

Ex. măs. 1-3



În părțile mișcate, partea întâia, în general sonată, partea a III a sau IV a tempo-ul accelerat și scriitura motorică reflectă preocuparea compozitorului pentru pregnanța ritmică oferind pianistului o scriitură mai rarefiată textural constituită din unisonuri, sau bicinii, linii melodice suprapuse peste bași în mișcare (printre care și *passus durusculus* des folosit ca mijloc de expresie) alternând cu acordică în general mai puțin densă.

Ambitusul în care se înscriu sonatele pentru instrumente de suflat și pian este unul comod, compozitorul valorifică timbral zonele claviaturii care favorizează cel mai bine discursul muzical al duetului. În general registrul mediu este cel mai intens folosit.

Astfel în momentele „solistice” (în care suflătorul expune ideea muzicală partida pianistică cu rol de acompaniament se mișcă în zona mediană a ambitusului pianului, în general în nuanțe mici. În momente solistice, sau de climax discursiv, inclusiv în finalurile cu caracter majestuos, triumfale, compozitorul valorifică în general registrele extreme ale pianului, foarte rar registrul acut are un rol preferențial. Un caz rar îl constituie expunerea variațiunii finale a ultimei părți din sonata pentru oboi și pian unde pe fondul susținerii unui contrapunct rarefiat ritmic la oboi pianul redă tema ostinată într-un registru acut (sugerând schimbarea de registru poate a orgii).

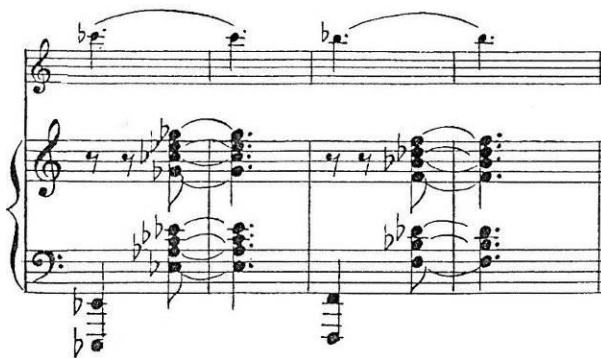
Ex. măs. 324 -335





În general în încheierile amintite se preferă pentru amplitudinea sonoră registrul grav al basilor .

Ex. sonata ptr. oboi și pian, măsurile 342-344



Sonoritatea pianistică va fi într-o continuă „comuniune” expresivă cu cea a instrumentului de suflat urmărind să redea fidel atmosfera, caracterele, mesajul, ideatica lucrărilor.

Sonoritatea depinde un complex de factori identificați și redați prin interpretarea euristică: particularitățile scriiturii care la rândul lor impune abordarea unui anumit tușeu realizat prin mijloacele specifice de atac a sunetelor, digitație, folosirea pedalei.

Scriitura omofon-acordică este în continuă alternanță cu zone ale scriiturii polifonice. Ambele tipuri de sintaxă muzicală implică o textură mai rarefiată sau mai aglomerată a planurilor sonore.

Specific scriiturii hindemithiene este continuul dialog al celor două instrumente angrenate în discursul muzical. Dificultatea în asimilarea stilului lui

Hindemith nu este de natură tehnică cât mai ales de natura înțelegerii și familiarizării, a formării de deprinderi, de automatisme mai ales la nivel auditiv, al interpreților.

Din punct de vedere tehnic sonatele nu sunt foarte dificile dar asimilarea particularităților planurilor tonale, a armoniei, care în general este disonantă, presupune din partea interpreților o automatizare prin studiu îndelung al structurilor acordice nu tocmai „obișnuite”, a pozițiilor, „amprentelor” digitației pe acestea, care se formează în timp îndelungat.

Este vorba de acea asimilare a stilului, a limbajului compozitorului, pe care interpreții trebuie să o realizeze prin studiul individual intens, apoi comun și prin eforturile de înțelegere și adaptare a percepției auditive la sonorităților acestui stil. Acordurile alterate în diverse distribuții intervalice, de cvartă, cvintă (gravitaționale și geometrice), mixturile de terțe, cvarte, cvinte, mersurile treptate paralele ale acordurilor rezultate din, sau determinând direcțiile de desfășurare secvențiale, au un înțeles, o logică a expresivității discursului care trebuie înțeleasă pe deplin în perfectă concordanță cu intențiile compozitorului.

Iată un exemplu de structurare omofonă rezultată dintr-o gândire structurală liniară în care mersurile paralele și secvențarea au un rol decisiv și în care însușirea textului solicită prin studiu formarea unor automatisme (datorită tempo-ului mare) dar și o „împregnare” cu stilul armoniei hindemithiene.

Sonata pentru fagot și pian, partea a III a, măs. 86-88



Aceeași situație se verifică și în cazul scriiturii polifonice chiar dacă este numai la două voci. Alterările neașteptate ale liniilor melodice, salturile, secvențarea neriguroasă, continua variație celulară, împletirea de planuri polifonice sunt elemente care impun pianistului o citire foarte atentă a textului, și o asimilare foarte intimă a resorturilor expresive ale melodicii, ale armoniei și polifoniei hindemithiene.

Ex. măs 65-72 din sonata pentru fagot și pian partea a III a, cu tema A în discant în care pianistul trebuie să etaleze două tehnici ale tușului, în legato și staccato concomitent. A se urmări complexitatea intonațională a scriiturii contrapunctice a pianului de la măs. 69, la intrarea fagotului (greu de asimilat fără o automatizare prin studiu)



Tehnicile de evidențiere a unor note mai importante (care conturează profilul intonațional al melodiei poate chiar tema) în cadrul texturilor omofone sau polifonice sunt mijloace de interpretare consacrate în execuția pianistică. Însușirea contextului armonic însă este mai dificilă.

Ex. sonata ptr. fagot și pian partea a III a tema C în care alături de tema care poate fi evidențiată în discant la mâna dreaptă bașii au un rol important de subliniere armonică iar tușeul pentru vocile mediane poate fi mai estompat.

Ex. măs. 73-76



Așa cum am amintit **tușeul** reprezintă modalitatea tehnică de a realiza „un sunet pianistic frumos prin stăpânirea unei scări dinamice cât mai întinse, de la pppp la fff precum și folosirea conștientă a diferitelor feluri de legato-staccato”.⁶³

Sunetul pianistic în sonatele hindemithiene trebuie să fie adaptabil tipului de „informație” muzicală stocat în text.

⁶³ Walter Giesecking- *Așa am devenit pianist*, Editura Muzicală a U.C. din R.S.R. București, 1967, pg 83

Astfel am văzut că atmosfera cantabilă, lirică, a părților mediane cere un tușeu fin, delicat (în ciuda pozițiilor poate dificile ale degetației) un atac „de catifea” bazat pe sensibilizarea vârfului degetului și dozarea intensității sonore cu brațul suspendat (vezi acompaniamentul părții a doua a sonatei ptr. fagot și pian unde în registrul mâinii drepte, mâna stângă are de cântat pe poziții care cuprind nona ca ambitus, greu de realizat pentru o mână mică)

Compozitorul notează în partitură ca semne ale **modalităților de atac** și conducere a sunetului doar patru tipuri: **staccato, legato, tenuto, marcato(accent)**. Alternanța acestor elemente de marcare a tușeului sunt foarte frecvente în părțile mișcate, în părțile lente primând tehnica de legato.

Tipurile de atac în **staccato** depind de tempo-ul în care se desfășoară muzica și de intensitatea sonoră.

În general compozitorul notează staccato în partitură în pasajele care comportă fie un caracter jucăuș, vioi, fie unul ironic, foarte rar dramatic. În tempo-uri foarte rapide, o tehnică de staccato din poignet este mai ușor de realizat în intensitate mică și medie pe când în tempo moderat și nuanțe mai mari staccato poate fi realizat și „din braț”.

Iată în sonata pentru clarinet și pian un tip de gradare a intensității pe pasajul de tranziție de la sfârșitul dezvoltării înspre Coda părții întâia, conceput în staccato în care pianistul trebuie să-și dozeze tușeul din *p* până în *f* printr-un control riguros al greutateii brațului. De remarcat importanța accentuării notei finale care mărește tensiunea acestei gradații.

Sonata pentru clarinet, partea a I a măs. 134-139

The image displays a musical score for measures 134-139 of the first movement of a sonata for Clarinet and Piano. The score is written for two staves: the upper staff for the Clarinet and the lower staff for the Piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is characterized by staccato articulation and dynamic gradation. Measure 134 begins with a piano (*p*) dynamic. The piano part features triplets of eighth notes in both hands, with accents on the final notes of the triplets. The clarinet part has staccato eighth notes. By measure 135, the piano part continues with triplets, and the clarinet part has staccato eighth notes. Measure 136 shows the piano part with triplets and accents, and the clarinet part with staccato eighth notes. Measure 137 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the piano part, which continues with triplets and accents. The clarinet part has staccato eighth notes. Measure 138 shows the piano part with triplets and accents, and the clarinet part with staccato eighth notes. Measure 139 is the final measure of the section, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part has triplets and accents, and the clarinet part has staccato eighth notes. The final note of the clarinet part is heavily accented.

O diferențiere de tușeu și de caracter se poate realiza în cazul staccato-urilor pe note „conducătoare” ale liniei basului în completare cu un desen ritmico melodic legat la mâna dreaptă cum este cazul temei secunde a sonatei pentru oboi în partea întâia. Staccato-ul basului, mai marcat decât linia mâinii drepte subliniază motricitatea continuă și caracterul scherzzando al acesteia în *mf* o nuanță mai mică decât cea a oboiului. Ex sonata ptr. oboi și pian , p. I măs. 65- 70, tema în repriză..



Tehnica de **legato-staccato**, foarte îndrăgită de compozitor se îmbină cu succes în pasaje în care subtilitatea ritmică este dată de către formule scurte ce leagă note pentru a schimba sensul metric al frazelor⁶⁴ sau nu.

Ex, de joc staccato-legato în sonata pentru fagot și pian, partea a III a măs. 44-47. etc.



Legato poate fi notat pe pasaje mai ample de susținere a frazării sau poate fi „segmentat” prin atacuri în legato-staccato în funcție de cerințele expresive.

⁶⁴ vezi capitolul elemente de limbaj, la subcapitolul ritm.

Ex Sonata ptr oboi, partea I măsurile 42-46 ideea etapei întâi a punții, la pian.



În pasajele mai extinse de legato, sensul susținerii expresive poate fi subliniat prin atingerea punctelor culminative ascendent sau descendent, prin *crescendo* sau *decrescendo*, sensul ascendent-crescendo sau descendent-decrescendo nefiind o regulă în conceperea logicii discursive.

Ex. sonata ptr. oboi, partea I linia melodică a basului în legato dublând oboiul are o curbă ascendentă care este finalizată întâi în *p* apoi în *f*. măs. 47-51



În pasajul de tranziție spre secțiunea finală a părții a doua conceput în totalitate pe legato de expresie, a sonatei pentru oboi și pian, sensul ascendent al

pantei melodice implică o dinamică în decrescendo (diminuendo) a intensității sonore de la *f* spre *p*. Ex. Din sonata pentru oboi, partea a II a măs. 253-264



Legato pe pasaje scurte, pe lângă rolul de a schimba structura ritmico metrică se găsește întotdeauna în combinații ale modalităților de atac în care apare și **tenuto** sau **marcato**, în special în părțile în mișcare rapidă.

Ex sonata pentru oboi, partea I măs. 78—82



În părțile lente semnul de **tenuto**, deasupra uneia sau mai multor note se referă la sublinierea expresivă, a notei, (notelor) prin folosirea unui tușeu mai profund fără a fi accentuat pentru a conferi muzicii o expresie cantabilă în diferite nuanțe..

Ex. sonata ptr fagot și pian partea a III a măs. 89-91



Accentele, (marcato-urile) sunt folosite în scriitura hindemithiană din abundență datorită rolului lor extrem de important de a sublinia, în stilul muzicii compozitorului fie momentele care brusc trebuie subliniate, fie o asimetrie ritmico-metrică, sau un caracter hotărât cum ar fi cel de marș. Culminațiile, fie că sunt de frază, pe un singur sunet fie pe un motiv întreg sau finale sunt subliniate prin acest tip de marcato.

În partea a treia a sonatei pentru fagot, accentuarea motivului de început al temei de marș, se face brusc începând cu parte de timp slabă subliniind astfel importanța acestuia în ansamblul texturii muzicale. Pianistul trebuie să schimbe brusc modul de atac prin marcarea foarte hotărâtă a pasajului prin accente puternice dar totuși foarte precise ritmic.

Ex. măs. 13-15



Accentele cu rol de subliniere a combinațiilor de formule ritmice în metru diferit de cel general sunt marcate de către compozitor indiferent de nuanța folosită. În cazul părții a II a din sonata pentru clarinet în ideea muzicală B accentele urmăresc prin intensitatea atacului să sublinieze ritmica ternară (împletită cu cea binară a clarinetului) în dinamica cerută de compozitor.

Gradația treptată a dinamicii de la *pp* la *f* va atrage după sine și interpretarea acestor accente cu un mod de atac diferit de celelalte suntete în care intensitatea atacului să fie treptat mai puternică. În acest caz, accentul ritmic-metric este identic cu cel expresiv (nu al metricii generale)

Ex. sonata pentru clarinet, partea aII a măs 11-14



Toate aceste variații ale modului de atac implică o bună stăpânire a tehnicii interpretării tehnică indispensabilă unui pianist care dorește să se afle într-o empatie directă cu multitudinea de sensuri muzicale pe care compoziția le

comportă. Sonoritățile vor fi astfel diversificate, pentru a crea ambientul semantic caracteristic lucrărilor.

Gradul de stăpânire a **tehnicii pianistice** este destul de ridicat putem spune că necesită etalarea unei experiențe prealabile care constă în stăpânirea unor etape ale măiestriei pianistice consacrate prin: stăpânirea unei agilități foarte avansate, a tehnicilor de mixturi de terțe sexte, (cvarte cvinte), a tehnicilor de octave, tremoloului, (numai în sonata pentru clarinet și pian), o bună cunoaștere a stilului polifoniei imitative (evidențierea planurilor sonore), stăpânirea unui tușeu adecvat în toate tempo-urile, etc.

Pasajele de virtuozitate care necesită o agilitate dobândită sunt destul de puține. (Hindemith nu a urmărit să evidențieze această latură în sonatele sale) dar ele denotă nivelul pianisticii care se cere pentru a putea interpreta aceste sonate.

Unul dintre acestea se află în partea a II a sonatei pentru oboi, pasaj în care se cere interpretului nuanțe de *f* și *cresc.* până la *ff*. precum și o tehnică a agilității foarte avansată a ambelor mâini.

Ex. sonata ptr. oboi partea a II a, măs. 20



Tehnica octavelor este valorificată în general pe pasaje scurte dar și medii ca extensie. În sonata pentru clarinet pe o scriitură de octave este expusă ideea muzicală C a părții a IV în dialog imitativ între cele două mâini.

Tempo-ul alert cere pianistului o coordonare perfectă a celor două mâini în travaliul tehnic al octavelor.

Ex. măs. 55-59



În numeroase poziții de acorduri sau pasaje cu salturi, găsim o distribuție a sunetelor care cere pianistului o conformație a mâinii cu deschidere destul de largă. Numai o mână mare, poate să rezolve anumite poziții de acorduri, înlănțuiri acordice dificile sau figurații arpeggiate (acordice) cum sunt cele din partea a II a a sonatei pentru flaut și pian:

Ex. măs.5-6



Ex. măs. 18-23.

De sigur că asemenea structuri cere pianistului cu mâna mică să execute aceste acorduri, arpeggiate și legate în pedală.

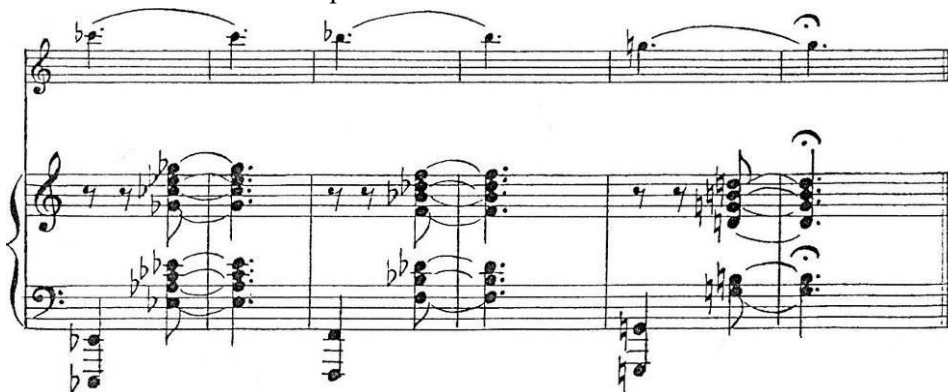
Pedala este inexistentă din punctul de vedere al compozitorului și al editorilor. Este cu puțință ca excluderea acestui element din tehnica instrumentală să reflecte concepția acestuia în directă legătură cu rapelul stilistic la tehnicile de scriitură ale Barocului.

Walter Giesecking consideră, pe bună dreptate, că ... foarte greșită absurdă este folosirea efectelor de pedală la o muzică născută într-o epocă în care pedala încă nu fusese inventată...⁶⁵ și care în schimb a dezvoltat un tip de discurs motoric sub forma unui continuum temporal pentru a recupera lipsa sonorității prelungi.

O asemenea scriitură există și în părțile rapide ale sonatelor, în schimb în părțile lente sonoritatea cu pedală poate „ajuta” susținerea discursului în legato (posibil și la părțile mișcate) cât și la „colorarea atmosferei.

Pedala dreaptă de sonoritate poate fi deci folosită în finalurile „grandioase” pentru a amplifica sonoritatea: (finalurile esonatelor pentru oboi, flaut, corn englez) sau în cele sensibile, stinse, sugerând îndepărtarea, (fagot) pentru realizarea unei sonorități estompate, nostalgice.

Ex. finalul sonatei pentru oboi măs. 342-final



Pedala dreaptă pentru a realiza de legato, poate fi folosită în concordanță cu necesitățile prelungirii sonorității, firesc, în conformitate cu automatismele însușite în studiul prealabil. ...*tehnica picioarelor și a degetelor trebuie să se completeze reciproc cu cea mai mare precizie, spune Walter Giesecking*⁶⁶ și o lege universal valabilă, *Execuția se poate orienta întotdeauna după bas în folosirea pedalei*⁶⁷.

Următorul exemplu legitimează folosirea pedalei în scop de legato:

⁶⁵ Walter Giesecking, *Așa am devenit pianist*, editura Muzicală, București, 1967, pg 94

⁶⁶ idem pg.97

⁶⁷ ibidem, pg 103

Ex. Sonata ptr flaut și pian, partea I măs. 27-28



Digitatia nu apare notată în partitură nici de editori, nici de către compozitor. Se pare că în sonatele acestea Hindemith a lăsat libertatea interpreților de a opta pentru o digitație proprie mâinii executantului. Digitația ca modalitate de a asigura mâinii cea mai mare libertate prin opțiunea pentru poziții cât mai comode și avantajoase, se subordonează în primul rând funcției artistice pe care o îndeplinește ca modalitate tehnică de redare a muzicii.

Împreună cu pedala scopul acesteia este acela de a pune în evidență fraza muzicală. Desigur că pozițiile degetelor pe clape în anumite pasaje nu respectă întotdeauna regulile nescrise ale digitației cum ar fi: pe aceleași note repetate se schimbă degetele, pe clape negre să se evite folosirea degetelor 1 și 5, accentele să fie realizate de degete puternice pe secvențe se folosește același tipar de digitație ș.a.

Scriitura pianistică în aceste sonate este, în ciuda elementelor disonante, a unor traiecte melodice mai neobișnuite pentru pianistul de muzică în stil clasic, sau romantic, o scriitură accesibilă și comodă pentru digitație (exceptând câteva cazuri de poziții largi ale acordurilor care necesită o mână cu deschidere mare). Un pianist experimentat va opta pentru cea mai eficientă alegere în conformitate cu particularitățile conformației mâinii și în primul rând cu sensul și logica muzicală a discursului.

Scriitura pentru instrumentele de suflat din lemn.

Ca și în cazul scriiturii pianistice, instrumentistul suflător își va însuși textul muzical precum și multitudinea de semnificații criptate în acesta prin analiza și studiul detaliat pe etape. Formarea deprinderilor și a automatismelor se va face treptat printr-un studiu elaborat și conștient care va duce la asimilarea particularităților stilistice ce se întrevăd din analizarea și interpretarea muzicii.

O primă constatare asupra scriiturii instrumentale pentru suflătorii de lemn este că aceasta nu impune dificultăți tehnice insurmontabile executantului, dovadă fiind faptul că majoritatea sonatelor sunt propuse pentru studiu atât elevilor din

ultimele clase de liceu cât și studenților începând cu primul până la ultimul an de studiu în funcție de nivelul la care se află aceștia.

Hindemith a scris aceste sonate atât pentru uzul artiștilor instrumentiști amatori cât și pentru cei profesioniști ținta fiind publicul larg cu cele mai variate gusturi muzicale, sau educație. Poate de aici și popularitatea de care se bucură aceste sonate în rândul instrumentiștilor dar și a publicului. Hindemith s-a dovedit astfel un bun cunoscător al tehnicii instrumentale a suflătorilor de lemn (și nu numai, dacă ne gândim și la sonatele pentru instrumente de suflat din alamă) precum și a posibilităților expresive ale acestora. Astfel în ceea ce privește, culoarea timbrală, ambitusul fiecărui instrument, sonoritatea strict legată de caracterul și expresivitatea fiecărui instrument, tehnicile respirației atașate modului de a concepe frazarea, tehnica motorie (motricitatea) alături de tempo și caracterul execuției, emisia sonoră cu modurile specifice de atac ca mijloace de redare a subtilităților semantice ale muzicii, a dinamicii, fiecare sonată conține specificități de expresie ale muzicii care conturează un limbaj muzical unitar guvernat de o concepție instrumentală foarte proprie acestor instrumente.

Ambitusul

În general, Hindemith are o scriitură în care ambitusul este foarte „comod” suflătorilor. Foarte adesea, profilurile melodice impun trecerea rapidă, în registre diferite mai ales în părțile mișcate dar nu sunt excluse asemenea desene melodice nici în mișcările lente. Astfel suflătorul trebuie să-și modeleze o sonoritate omogenă în toate registrele.

Ex sonata pentru flaut, partea I, repriza temei B1 în care flautul într-o jumătate de măsură ajunge din registrul mediu al instrumentului în cel supraacut presupune din partea instrumentistului o presiune asupra coloanei de aer care să-i permită atingerea culmei sonore, intensitate pe care compozitorul o subliniază dinamic și prin crescendo dar și prin tenuto.

Ex. măs. 79-81 numai flautul



Salturile intervalice, uneori chiar spectaculoase nu sunt ușor de realizat mai ales că de multe ori tempo-ul este foarte rapid, ca în sonata pentru clarinet și pian, partea a doua, unde viteza execuției este în presto iar salturile se fac pe două octave. Nuanța, în *f*, cât și atacurile în *marcato* avantajează emisia sunetelor dar acestea trebuie să fie extrem de bine automatizate prin studiu pentru a nu da chics.

Ex. măs. 15-20 (sonata pentru clarinet și pian partea a II a, partida clarinetului)



Cam toate sonatele, ating limitele extreme ale registrelor însă pe momente scurte, registrul mediu fiind preferat de către compozitor pentru redarea conținutului muzical. Spre exemplu, registrele folosite în sonata de clarinet sunt: registrul grav (chalmian) și în acut până la clarino nedepășind sunetul efect, mib din octava a treia, în rest ambitusul este unul comod pentru realizarea tehnică a sonatei.

Culoarea timbrală

Este în strânsă legătură cu registrul sonor în care se află instrumentul dar și cu sonoritatea pe care instrumentistul o realizează prin susținerea coloanei de aer, prin emisie, modurile de atac, toate subordonate sensului muzical asimilat de către acesta. Spre exemplu în partea a III a Trio din sonata pentru fagot, discursul melodic bogat, fiind scris în registrul mediu, culoarea timbrală trebuie îmbogățită printr-un sunet „bine apăsător, profund”

Tehnica respirațiilor

Desigur că orice suflător experimentat poate aplica tipul de respirație frazei pe care trebuie să o susțină, aceasta implicând o cunoaștere foarte bună a textului

muzical în strânsă legătură cu deprinderile formate pentru susținerea unei sonorități adecvate conținutului de idei și sentimente ale acestor unități de discurs muzical.

În general tipurile de fraze construite de Hindemith în ciuda aspectului lor nepătrat, asimetric, se subordonează unui tip de retorism clasic în care instrumentistul suflător are posibilitatea să realizeze sensul curbei frazale, de incipit, evoluție și încheiere pe unități morfologice cu extensie redusă.

Astfel, respirațiile ca și ambitusul sunt de asemenea comode, fie că sunt implicate tempo-uri lente și caractere lirice, cantabile, cu fraze lungi, care solicită susținerea coloanei de aer dar care au sonoritate mică permițându-i instrumentistului se inspire lung și să-și dozeze convenabil cantitatea de aer, fie că vorbim despre părți rapide în care respirațiile pot fi „furate” (cu inspirație scurtă), scriitura în ceea ce privește tehnicile de respirație este una extrem de bine gândită muzical de către compozitor. (De altfel, cum bine am văzut în prima parte a demersului nostru analitic, Hindemith a învățat să cânte în prealabil la toate instrumentele de suflat pentru a putea scrie „convenabil” din punct de vedere tehnic pentru instrumentiștii suflători).

Motricitatea

Este unul dintre elementele tehnicii instrumentale pe care suflătorul trebuie să o dețină la cel mai înalt nivel pentru a putea să realizeze cele câteva pasaje mai semnificative din aceste sonate, mai ales în părțile rapide (și nu numai) dacă nu gândim la partea a III a a sonatei de flaut, la unele pasaje din partea I și a III a sonatei pentru corn englez, care necesită o agilitate deosebită a degetelor. În general sonatele acestea nu sunt scrise cu un coeficient mare de virtuositate în sens concertistic, există însă pasaje în care agilitatea totuși trebuie pusă în valoare. Dificultățile constau în asimilarea și coordonarea în duet a segmentelor logice ale discursului muzical coordonare acre trebuie făcută în cea mai perfectă armonie cu tempo-ul și caracterul execuției fără ca instrumentistul să fie „îngrădit” de lipsa unei tehnici bune de stăpânire a pozițiilor pe grifuri și a unei motricități bune.

Emisia sonoră, sonoritatea.

În general, scriitura instrumentală în ceea ce privește emisia sonoră modurile de atac atașate logic în perfectă concordanță cu specificul dinamicii, agogicii, ritmicii și metricii, cu intențiile expresive, denotă grija lui Hindemith pentru descoperirea de către interpret a acestora și interpretarea lor ca atare.

Notația modurilor de atac este foarte amănunțit detaliată aproape pentru fiecare sunet din partitură. Astfel întâlnim semnele de **legato**, **staccato**, **tenuto**, **marcato (accente) detachè**, tipuri de articulare a sunetelor care sunt diferite în *p* și

f datorită presiunii diferite pe coloana de aer precum și a acțiunii limbii și a buzelor.

Lipsește efectele sonore mai moderne, ca frulatto, glissando, slap tongue, tremollo, tremollo galben, modalități de atac provenite din jazz pe care probabil că muzica de factură cultă nu le asimilase în perioada scrierii acestor sonate. Singurul efect care se subînțelege în emisia sunetelor pentru a realiza o expresivitate pronunțată a acestora în contexte muzicale lirice, cantabile, calde, este **vibrato**-ul de caracter care nu apare notat special.

Depinderile tehnice ale **articulării** sunetelor în studiul textului muzical vor trebui subordonate continuu necesităților expresive și sensului desfășurării discursivității. Astfel în contexte expresive diferite aceleași modalități de atac vor fi executate diferit. Câteodată atacul limbii poate fi ascuțit și clar, altădată, moale și difuz, câteodată foarte scurt, ultrastaccato altădată mai lungit, aproape de tenuto. Nu există un set de reguli în ceea ce privește interpretarea strictă a acestor semne. Ele țin de sensibilitatea muzicală a fiecărui interpret. Acesta trebuie să exploreze sonoritatea fiecărui mod de atac și să-l subordoneze unei sonorități care să fie în concordanță cu sensurile pe care interpretul le descoperă.

Articulările diverse sunt extrem de importante în discursul hindemithian deoarece ele au rol de a sublinia sensurile poliritmice-polimetrice de a delimita ideile muzicale în sintaxele polifonice muzicii de a expresiviza discursul, etc.

În ultima parte a sonatei pentru oboi și pian accentele au rolul de a sublinia în textura polifonică intrările tematice ale ideii C atât la pian cât și imitate la oboi.

Ex. măs. 126-133



Acestea, în fortissimo, au un alt mod de atac și un alt efect decât cele din ultima secțiune mișcată, în piano și marcând cu un atac hotărât dar moale în același timp, ritmul temei care intră în traviul imitativ.

Ex, sonata pentru oboi și pian, partea a II a secțiunea *Wieder lebhaft* măs. 194-199



Dar poate rolul cel mai important al atacurilor este acela de a reda prin alternarea diferitelor emisii caracterul miniatural al retoricii muzicale, desfășurarea aproape celulară a melodiei, în care detaliul are o importanță foarte mare. A se revedea în acest sens modurile de atac ale temei întâia ale primei părți ale fiecărei sonate în special ale sonatei pentru oboi și pian.

Ornamentele sunt puține în sonatele lui Hindemith, chiar dacă rapelul la tehnicile de scriitură ale Barocului sunt evidente. Totuși, conținutul muzical este impregnat de un limbaj extrem de modern care nu ia din stilurile tradiției decât elementele care favorizează intențiile compozitorului înclinate spre un tip de austeritate, de echilibru, sobrietate, obiectivitate, economie a expresiei, poate simplitate (chiar când aceasta este ludică) Singurele ornamente sunt trilurile (foarte rar apar, vezi sonata pentru flaut)sau apogiatura simplă, dublă (sonata pentru corm englez).

Putem concluziona în consecință prin ideea că scriitura instrumentală pentru suflători nu comportă complexitate tehnică în interpretare la fel de mare cu cea a partidei pianistice.

Concepția instrumentală reflectată în scriitura pentru instrumentele de suflat se află în consecință într-o unitate organică cu nevoile de exprimare ale oricărui instrumentist printr-o idiomă clară, eficientă, comodă pusă în slujba conținutului de idei și sentimente a muzicii.

Probleme specifice ale interpretării scriiturii pentru duet.

Analizând particularitățile scriiturii instrumentale ale celor două instrumente separat, am reușit să desprindem doar anumite modalități de rezolvare individuală a unor specificități ale scriiturii pentru acestea, rezolvare care se face în studiul individual al textului muzical. Cea mai importantă caracteristică a interpretării acestor sonate este faptul că luate individual, cele două partide ale

discursului muzical nu prezintă dificultăți în ceea ce privește realizarea tehnică, înțelegerea sensurilor muzicale dificultatea cea mai mare intervine în coordonarea simultană a afectelor, a dialogurilor pian- instrument de suflat, în sincronizarea temporală, în realizarea întregului.

Problemele ivite în cadrul execuției în duet sunt dinspre microstructură, înspre macrostructură și interpretarea integrală: particularități ale frazării muzicale în duet, ale sincronizării ritmico-melodice, ale respirațiilor individuale, și comune, ale intrărilor în dialogul discursiv al celor două instrumente în legătură organică cu dinamica și timbrul, tempo-ul și agogica, indicațiile de expresie și caracter.

Frazarea muzicală în duo este dependentă de tipul de melodică, de sensul de desfășurare a gradației expresive, pe care o comportă unitatea de discurs muzical care se numește frază...*suprema concentrare asupra străduinței de a reda fraza respectivă cât mai autentic și mai frumos cu putință....cât mai corect și mai intens trebuie să creeze disponibilitatea care canalizează șuvoiul de sentimente dezlănțuite în direcția conținutului de simțire a compoziției*⁶⁸.

Acest ideal care ține de interpretarea textului muzical și dozarea capacităților psiho-motorii ale interpretului, este o etapă care însă începe cu observarea și înțelegerea prealabilă a microunităților care constituie frazele de extensie mai mică sau mai mare ale discursului muzical. Câteva reguli elementare, general valabile expuse de Theodor Bălan⁶⁹ se vor aplica cu consecvență. *Interpretul este dator să sublinieze unde începe și unde se termină fraza... Arta de a fraza va ține cont de punerea în valoare a construcției operei muzicale și sublinierea conținutului,.....sublinierea fiecărei entități formale peopriu zise ajută la punerea în evidență a detaliilor și a arhitecturii*⁷⁰.

Modalitățile de frazare prin care interpretul dă sens muzical interpretării sunt evidențierea curbei tensionale prin dinamica corespunzătoare, sublinierea microentităților de discurs muzical care dau sens dialecticii desfășurării, prin pauze, accente legato-staccato, alte modalități de atac respirații, o bună accentuare metrico-ritmică ce dă pulsație tempo-ului.

În interpretarea în duet, rolul instrumentului de suflat în expunerea temelor, ideilor muzicale este cel mai important. Pianul va urmări printr-o dinamică identică sensurile date de momentele de incipit , de evoluție, de climax și de încheiere ale acestuia. În momentele în care pianul are ideea solistică, suflătorul va fi cel care va acompania mulându-se după caracteristicile interpretării acestuia.

Caracteristic pentru frazele lui Hindemith este o anume brevităte a unităților de frază. În general temele întâi ale sonatelor au cel puțin două motive în

⁶⁸ Walter Giesegeing, op. Cit. pg 91

⁶⁹ Theodor Bălan, *Principii de pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1966.

⁷⁰ Theodor Bălan, op.cit. pg 193

componența unei fraze de obicei asimetrice cu valoare retorică de întrebare sau răspuns. Astfel sensurile comportate de o singură frază se desfășoară pe extensii reduse. De multe ori dinamica acestora este extrem de concentrată pe segmente scurte. Interpreții trebuie să dea dovadă de o mare flexibilitate în conducerea și rezolvarea frazării. Vezi tema întâia a sonatei pentru clarinet în care fraza întâia are 3 măsuri iar cea de-a doua patru.

Ex. măs. 1-7



În tema întâia a sonatei pentru corn englez tipul de frază evoluată și dezvoltată prin repetări celular-motivice conduce la un tip de discursivitate în care gradația dinamică atât pe microunități de frază cât și pe segmente extinse, este foarte importantă la fel ca și rezolvarea în nuanța de *p* cu tot arsenalul de modalități de susținere și retragere a sonorității prin mijloace tehnice a legato-ului, omogen în toate registrele instrumentului de suflat.

Ex, tema din sonata pentru corn englez și pian, măs. 1-9





În alte sonate cum este cea pentru oboi, interpretarea temei A alcătuită din mai multe segmente, de frază, un rol foarte important în stabilirea unităților de frazare extrem de mozaicate și asimetrice ritmico-metric, sunt modalitățile de atac, în legato-staccato, tenuto, non-legato, accente ale oboiului care dau sens polimetriei discursului fără a fi atât de importantă nuanțarea sau tensionarea dramatic-discursivă.

Este importantă aici în primul rând sincronizarea, unităților ritmico-metrice diferite printr-un control auditiv deosebit de atent al ansamblului și printr-un studiu intens până la formarea unui automatism în interpretarea comună.

Vezi tema A a sonatei pentru oboi și pian.

În secțiunile variaționale sau de dezvoltare, scriitura mult mai complexă, polifonic imitativă predominantă, impune o frazare de multe ori individuală, a instrumentelor. Scriitura în dialog complementar impune interpreților evidențierea planului care are ideea muzicală sau segmentul de idee muzicală, preluarea de la un instrument la altul a aceluiași material având ca regulă principală gândirea unitară a ambilor parteneri ca fiind un singur instrument. În acest caz interpreții vor concepe frazarea, sonoritatea, dinamica și modurile de atac specifice, ca un tot unitar.

Ex, sonata pentru fagot și pian, partea a III a Codetta, măs-89-92



Sincronizarea ritmico-melodică, armonică depinde de automatismele create între cei doi parteneri de dialog muzical de respirațiile comune sau individuale ce țin de simțul frazei de incipiturile de frază și încheierea acestora. O foarte mare dificultate o constituie coordonarea ritmico-metrică a unității duetului pe segmentele polimetrice sau poliritmice, ca și în părțile foarte rapide, în care detaliile se pierd în favoarea unei percepții globale motricității discursului muzical, a unui flux temporal în care rarefierile și aglomerările scriiturii sunt dependente în interpretare de o pulsație egală atât individuală cât și comună. În interpretarea segmentelor polimetrice și poliritmice cei doi interpreți vor fi extrem de atenți pe lângă realizarea corectă pulsației ritmice a planului muzical propriu și la cel global, controlând continuu auditiv reperele stabilite în repetițiile comune. Aceste aspecte au fost expuse anterior pe exemple diferite.

Dinamica un factor determinant în realizarea sensului artistic și al logicii muzicale este prezentă în toate „gesturile” muzicale ale sonatelor. Cu toate că contrastele dinamice sunt preferate de compozitor și se pliază perfect de sensurile de creștere și descreștere rapidă a tensiunii sonore, Hindemith nu indică niciodată atacuri în nuanțe extreme. Nu apar *sforzando*-uri sau momente de *subito p*, cu toate că de multe ori pantele de creștere și descreștere dinamică sunt foarte scurte subînțelegând aceasta. Hindemith construiește dinamic toate pasajele gradat. (Atât în ceea ce privește creșterile cât și descreșterile intensității sonore). Există momente în care sincronizarea dinamică nu este identică planurile muzicale având nuanțe diferite mai ales în momente de stratificare polifonică, în care culminații și descreșterile se realizează independent, individual.

În general Hindemith folosește o paletă de nuanțe în care am întâlnit *pp*, *mp*, *mf*, *f*, și *ff*. Indicațiile de creștere și descreștere a intensității sonore sunt notate cu *cresc.* *decresc.* pe segmente scurte, *poco a poco cresc.* *poco a poco decresc.*, *diminuendo*, pe segmente mai extinse. Indiferent că e vorba de mișcarea sau de caracterul expresiei muzicale „vitalitatea” acestora depinde de dinamica foarte bogată, care se desfășoară pe segmente scurte, cu schimbări bruște de atmosferă, (datorată unei nuanțări extrem de dinamizate).

Agogica, este destul de puțin reprezentată prin indicațiile tradiționale. Totuși ea apare mai ales în sonata pentru clarinet și pian, prima parte a sonatei pentru flaut, sonata pentru fagot unde indicațiile agogice se împletesc cu cele de caracter: *einleiten*- pregătește, referindu-se la un mic ritenuto pe final de secțiune și *Wie am Anfang*,-„ca la început”, reluarea tempoului inițial în sonata ptr. fagot și pian partea întâia înainte de repriză.

În Coda părții I a sonatei pentru clarinet, indicația *Vorangehen* înlocuiește un mic stretto de tempo prin sensul „a conduce” , „a duce discursul înainte”, (un mic accelerando), *Wieder beruhigen* din nou liniștit și *sehr ruhig*, „foarte liniștit”, ne indică deviațiile de tempo care dau caracterul recules, nostalgic al codei. În partea a III a a aceleiași sonate o deviere de la tempo-ul inițial, prin sublinierea expresiei care se cere a fi cursivă, curgătoare, *Wenig fließender*, trebuie pusă în legătură cu o schimbare de tip agogic.

Deviațiile de tempo condiționate de schimbarea expresiei și a caracterului mai apar doar în tema B2 partea întâia a sonatei pentru flaut în care două segmente contrastante ca și caracter poartă indicațiile *Ein wenig ruhiger*, puțin mai liniștit, și *Wieder lebhaft*, din nou vioi indicații care apar și în repriză.

Alături de această agogică destul de săracă în indicații, nedezmintind orientarea compozitorului către austeritatea obiectivității neoclaseice atât în concepția estetică cât și în ceea ce privește interpretarea, o agogică paralelă, „nescrisă” vine în completarea „libertății” interpretului de a „încălzi”, de a „umaniza” expresia muzicală, de a-i da viață în urma filtrării prin propria personalitate. Desigur că o interpretare mult prea „sentimentală” romantică, o agogică exagerată, nu numai că nu respectă indicațiile partiturii dar nici nu se încadrează în stilul acestor sonate.

În conformitate cu concepția compozitorului asupra interpretării, instrumentiștii se vor feri să încarce lucrarea „cu un strat vâscos al propriilor sentimente”⁷¹ al căror vehicul principal sunt devierile subtile de la tempo-ul inițial, (sau al nuanțelor indicate în partitură). Ceea ce unii interpreți numesc rubato subtil (Pablo Casals) în interpretare, ca fluctuații ale tempo-ului bazate pe legi nescrise care fac ca tempo-ul „să trăiască”, va trebui să existe în interpretarea sonatelor pentru instrumente de suflat și pian însă diferențierile să nu fie foarte mari deoarece scriitura , mai ales în părțile rapide exclude aproape total această posibilitate.

Tempo-ul și caracterul. Hindemith notează numai în limba germană, la începutul fiecărei părți tempo-ul, cu indicații numerice metronomice insistând mai mult asupra caracterului mișcării, putem spune ca indicație de expresie. În sonata pentru corn englez și pian apar și indicații în limba italiană sau combinate ca, Moderato, Allegro pesante, Scherzo snell

⁷¹ vezi concepția compozitorului asupra interpretării în capitolul precedent.

Astfel el folosește în sonata pentru flaut și pian în partea întâia *Heiter bewegt* care desemnează și caracterul vesel, vioi și mișcarea rapidă indicând pătrimea la 100, între Moderato și Allegretto. Pentru mișcarea lentă, partea a II a, compozitorul indică doar *Sehr langsam* (foarte lent, cu optimea 80, *Largo*) iar partea a treia *Sehr lebhaft*, foarte vioi cu optimea 160 în *Prestissimo*. În partea a IV a, indicația *Marsch* este suficientă pentru a desemna caracterul acesteia.

Alături de indicațiile caracterului printre care apar și *Pastorale*, (în sonata pentru fagot partea a IV a) *Scherzo snell*, (sonata ptr. corn englez) care aici în mod evident se referă nu la formă ci la caracterul și expresia de scherzo, glumeț, *Kleines Rondo gemachlich* („ca un mic rondo” în formă de rondo-sonată în partea a IV a a sonatei pentru clatinet), există și indicații în care se întrevăd și interpretări duble ale termenilor cum ar fi în partea întâia a sonatei de oboi în care indicația *Munter* se referă la caracterul vioi, vesel, dar se folosește și ca interjecție, hai!, mișcă!

Toate aceste indicații de caracter, sunt și indicații referitoare la atitudinile, interpretului care vor favoriza o atmosferă sau alta.

Indicațiile de tempo implică după cum am văzut și o anumită concepție asupra caracterului, asupra expresiei, și atitudinii interpretului care va decodifica din acestea o anumită distribuire a afectului și a disponibilităților psiho-motrice într-o unitate de sens a dialecticii interpretării în strânsă legătură cu dramaturgia întregului.

Compozitorul exploatează particularitățile timbrale ale fiecărui instrument dând sensuri stilistice sonatelor prin caractere diferite ale muzicii desprinse din sonoritățile specifice instrumentelor. Sensurile dramaturgiei se reflectă și în legăturile dintre părți. Astfel în unele sonate, Hindemith leagă anumite părți unele de altele pentru a sugera o unitate de sens muzical. Alte părți se succed prin încheieri declarate și contrast de mișcare. Tempo-ul general care ține de o percepție individuală asupra timpului muzical și a derulării acestuia trebuie reflectat identic de către cei doi interpreți, imaginat și automatizat, în auzul intern și memoria muzicală-afectivă. Pauzele între părți vor fi atât de lungi cât este necesar interpreților să păstreze tensiunea emoțională creată și sensul dramaturgiei.

În sonata pentru fagot și pian compozitorul exploatează caracterul de marș, dând oarecum tente de burlesc părții a treia strâns legată de sonoritățile „bucolice” pastorale ale părții a patra. O anumită nostalgie a modalului se reflectă din cadențele specifice, din mersurile paralele ale bașilor, din sonoritățile fagotului pe melodii ce exploatează mai ales registrele mediu și grav și intonații am putea spune „neomedievale”. Cele patru părți reflectă un echilibru clasic al mișcărilor. Primele două părți sunt închise dramaturgic iar ultimele două prin legătură neîntreruptă formează o unitate de sens.

Tot în patru părți relectând același tip de a lega părțile finale prin *attaca* sonata pentru flaut și pian reflectă o concepție a dramaturgiei clasice, atât în formă,

sonată-lied-rondo-formă cu variațiuni cât și în caracter: partea întâia – vioi, Allegro, vesel, cu contraste de sens dramatic, partea a doua- cantabilă, arie- partea a treia, un rondo, dansant, în ritm de Tarrantela, și partea a patra, Marș. Sonata nu părăsește în părțile mișcate o anume veselie, o bună dispoziție, o luminozitate, caracter ludic (am putea spune că sonata e mozartiană ca fond al expresivității) ce transpare și din culoarea timbrului instrumentului. Nu este de mirare că mulți flautiști o includ în repertoriu ca fiind printre lucrările preferate.

Sonata pentru clarinet și pian este singura în care strategia de încatenare a părților este cvadripartită. În esență sonata îmbină un specific iz romantic prin trăsături amintite deja iar scenariul dramaturgiei acesteia inversează părțile a IIIa și a II a ca mișcare tradițională partea a treia fiind cea lentă.

În sonatele de oboi și corn englez rapelul la formele de expresie neobaroce este evident, manifestat atât în cele mai intime resorturi expresive muzicale manipulate în tehnici de scriitură specifice, cât și în structura multipartită a sonatelor, și economia de subiecte. Sonata pentru oboi având două părți în care cea de-a doua parte aduce pseudorestituirea unui ricercar pe patru secțiuni și trei subiecte păstrează forma de sonată în partea întâia și un caracter ludic al acesteia pe când cea de-a doua parte conține o anumită reținere a expresiei o sobrietate, cerebralitate, date de scriitura polifonic imitativă și de ricercar. În sonata cea mai târzie, cea pentru corn englez și pian, compozitorul se exprimă direct în limbaj pseudorestitutiv ale stilului baroc. Cele șase părți reflectă diversitatea în unitate tematică, o raportare directă la un univers de semnificații cu sugestibilitate evidentă către zona de expresie a barocului muzical Interpretarea va urmări deci aceste coordonate cele 6 părți-secțiuni se vor succeda fără pauză, cu o mică cezură între ele ceea ce presupune existența unor resurse de energie care să reflecte rezistența interpreților la efort intelectual și afectiv îndelungat.

Încheiere

În demersul analitic pe care l-am efectuat asupra celor cinci sonate pentru instrumente de suflat din lemn și pian am încercat să acoperim o parte din informația teoretică și practică pe care interpreții care abordează aceste opusuri o pot descoperi pentru a-și forma o viziune proprie asupra despre interpretării acestora.

Desigur că „operațiile gândirii verbale” despre muzică, despre tehnologia actului componistic și interpretativ și operațiile mentale specifice care sunt implicate interpretarea propriu-zisă, sunt două tipuri de gândire diferite care pot fi descrise ca *gândirea cu sunete și gândirea despre sunete*⁷². Studiul analitic însă este o primă etapă în conștientizarea unei intenții dramaturgice a compozitorului care trebuie asimilată și valorificată în interpretare.

În analiza diacronică asupra elementelor structurii și a elementelor expresiei muzicale am încercat să surprindem etapele de studiu teoretic și practic (care nu pot fi totuși demarcate foarte strict) care contribuie la aprofundarea sensurilor muzicii și implicit o interpretare calitativ superioară.

Aportul creativ al interpretului se consumă la nivelul atribuirii de sensuri expresive frazelor, pauzelor respirațiilor, asamblării tuturor elementelor interpretative într-un tot semnificativ ca urmare a unor demersuri analitice a căror premisă am creat-o în această lucrare.

Rolul și locul acestor sonatelor în creația lui Hindemith precum și conturarea cadrului stilistic al creației compozitorului în care se înscriu aceste lucrări sunt informații absolut necesare în abordarea lucrărilor la fel ca și particularitățile de limbaj și implicațiile acestora asupra interpretării.

În ceea ce privește concepția interpretativă a acestor sonate credem că dintre cele două tipuri de interpretare consolidate de-a lungul secolelor cea raționalist cerebrală și cea afectivist intuitivă, interpretul trebuie să aleagă soluția de mijloc.

Am văzut că o concepție potrivită, adecvată principiilor expuse de către interpret în lucrările sale teoretice ar urma calea obiectivizării expresiei, a interpretării muzicii cu un minim de aport subiectiv relevând caracteristicile clasicizante ale conținutului și substanței muzicale. Intensitatea comunicării de sensuri expresive în procesul interpretării depinde însă de deciziile interpreților și strategia de abordare a textului muzical ca urmare a aprofundării și înțelegerii intențiilor compoziționale.

⁷² Ana Pitiș –Ioana Minei, *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală București, 1982 pg. 28

Sunt importante desigur și personalitatea, sensibilitatea și experiența instrumentală dar și afectivă a interpretilor, nivelul de empatizare cu partenerul de duet, gradul de cultură, maturitatea, mediul cultural și în primul rând calitatea educației muzicale de care suntem direct răspunzători.

Sonatele pentru instrumente de suflat din lemn și pian, reprezintă un univers plin de sensuri, de frumos cristalizat în sunete, iar explorarea acestuia poate echivala cu descoperirea unui nou zăcământ de exprimare artistică al interpretului.

Bibliografie

- Larousse- *Dicționar de mari muzicieni*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* by Stanley Sadie and John Tyrell, 2001.
- The Oxford Dictionary of Musik*, Oxford University Press, 2 edition 1997.
- Avesalon, Ioan, *Principii generale de saztudiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne*, Editura Universul, București, 1997
- Aloys-Mooser: *Regards sur la musique contemporaine*, Laussane, 1967
- Bălan, George: *O istorie a muzicii europene*, Ed.Albatros, București, 1975.
- Bentoiiu, Pascal : *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. Eminescu, Buc. 1973.
- Bentoiiu. Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1976
- Bentoi, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971
- Bughici, Dumitru: *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed.Muzicală, București, 1974.
- Dinicu, D: *Contribuții la arta interpretării muzicale*, Editura muzicală, Buc. 1963.
- Ewen, D: *The book of modern composers*, New York, 1956.
- Firca, Clemansa, Liliana: *Modernitate și avangardă în muzica secolului XX (190-1940)*, Ed .Fundăției Culturale Române, București, 2002.
- Golea, A.: *Vingt ans de musique contemporaine*, Paris, 1952.
- Giuleanu, V.-Iusceanu,V. *Tratat de teorie a muzicii*, vol I, II,București Editura Muzicală, 1963
- Grigorovici Lucian: *Armonia lui Paul Hindemith* în rev Muzica, nr. 9 din aug.1965 pg. 31-36
- Goilă, Ioan, *Contribuții la stilul interpretării lucrărilor camerale pentru clarinet*, teză de doctorat, Academia de muzică , Cluj-Napoca, 2002
- Lefterescu, Petre, *Elemente de sistematizare în dobândirea deprinderilor tehnice instrumentale*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol.4,Cluj –Napoca, 1968
- Herman, Vasile *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Ed Muzicală, București, 1982.
- Hartog, H: *European Music in the Twentieth Century*, London, 1957, pg. 60-75.
- Hindemith, Paul: *Din lumea compozitorului I*, dactilografiat, Cluj, 1964.
- Hindemith, Paul: *Inițiere în compoziție*, vol 1 și 2 Ed Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Buc. 1967.
- Hindemith, Paul: *Sonatele pentru, flaut, oboi, clarinet, fagot, corn englez și pian*, partituri,xerox, Acad. De Muzică, Cluj.
- Jodal, Gabor, *Unele trăsături ale stilului lui P. Hindemith*, în *Lucrări științifice ale cadrelor didactice* nr 1din 1974.
- Laszlo, Francisc: *Paul Hindemith, viața și opera în imagini și text*, în rev. Muzica nr. 3 din 1992, pg 174-176, recenzie.
- Leibowitz, H.A.: *Musical impressions:Selections from Paul Rosenfeld s Criticism*, Ed. Hill and Wang, New York, 1969.

- Marc, Aurel, *Colaborarea compozitor –interpret în literatura muzicală de specialitate a oboiului*, teză de doctorat, Academia de Muzică. Cluj-Napoca, 2005
- Neumeyer, David: *The music of Paul Hindemith(Composetrs of the 20th century)* New Haven, Yale University Press, 1996.
- Nedelcuț,Nelida, *Semiografia pianistică în creați aromânească a secolului XX*, ed MediaMusica, Cluj Napoca,2003
- Norman del Mar: *Paul Hindemith*,
- Olteanu, Ion: *Referat privind importanța literaturii muzicale contemporane în educația studenților, ca exemplu sonatele de Paul Hindemith*, dactil Cluj, 1968.
- Oșanu-Pop Ninuca,*Elemente specifice ale scriiturii pianistice enesciene*, Editura MediaMusica, 2003
- Porfetye, Andrei: *Figuri de muzicieni comtemporani, Paul Hindemith*, în rev. Muzica, nr. 3 din 1964,pg 31-36.
- Pitiș Ana. Minei, Ioana, *Tratat de pianistică*, ed Muzicală, București, 1982
- Răducanu, Mircea-Dan, *Întroducere în teoria Intepretării muzicale*, Academia de Arte, G. Enescu, Iași 1997
- Rădulescu, M: *Paul Hindemith*, în rev. Muzica nr. 3 din 1958, pg. 27-29.
- Râpă,Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol I, *Sisteme tonale*, vol.II *Ritmul*, Editura MediaMusica, Cluj- Napoca, 2000 și 202
- Stuckenschmidt, S: *Music in the 20th Century, Germany and Central Europe*, London, 1970, pg 97-106.
- Timaru, Valentin: *Compendiu de forme și analize muzicale*, Ed. Universității Spiru Haret, Brașov, 1998.
- Timaru , Valentin, *Morfologia și structura formei muzicale*, Editura Academiei de muzică Gh Dima, Cluj –Napoca, f.a.
- Voileanu-Nicoară, Ana- *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, Editura MediaMusica, Cluj Napoca, 2005