

**CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DER SCHWANENDREHER DE
P.HINDEMITH: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE
THE P.HINDEMIT'S VIOLA CONCERTO DER SCHWANENDREHER:
COMPOSITIONAL FEATURES**

VLADIMIR ANDRIEȘ,
conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

P. Hindemith - one of the most representative German composers of the twentieth-century, and also a remarkable personality of world music culture, is the author of an impressive number of concertos for various solo instruments. In his works Hindemith restored ties with the tradition of modernity, combining the Gregorian singing and the old German folk song, baroque techniques and contemporary ways of expression. Among the creations that strongly manifest these traits is the Concerto for viola and orchestra Der Schwanendreher, considered in this article. Composed in 1935, the Concerto is a product of Hindemith's mature neo-classical style, marked by a clearer tonality and a less dense polyphony than the music of the previous decade.

P. Hindemith - unul dintre cei mai reprezentativi compozitori germani ai secolului XX, dar și o personalitate remarcabilă a culturii muzicale universale, este autorul unui număr impunător de concerte instrumentale, reînviind în ele vechiul stil concertant al barocului prin numeroasele opoziții *tutti-soli*. Concertele sale sunt adresate celor mai diverse instrumente solistice: orgă (1927, 1962), vioară (1939), violoncel (1940), pian (1945), clarinet (1947), corn (1949), fagot (1949) ș.a. Câteva din

¹⁰ Scena finală cu capul tăiat îmbrățișează variantele extatice ale motivelor Salomeei (1 m. în. de c. 314), seducerii (3 m. după c. 315), obsesiei (1 m. după c. 319), dezideratului (c. 329), pasiunii (c. 335), profeției (7 m. în. de c. 339), lui Jochanaan (c.341). Ultima fază a scenei (c. 355) se axează pe motivele seducerii, obsesiei și pasiunii.

lucrările sale concertante nu poartă denumirea de concert, ci se numesc pur și simplu muzici: *Muzica concertantă pentru pian, alămuri și două harpe* (1930), *Muzica camerală* (în fiecare din cele 6 cicluri el scoate în evidență diferite instrumente solistice, de exemplu, în nr.4 vioara, în nr.5 viola, în nr.6 viola *d'amore*, nr.1 este un *concerto grosso*, nr.2 este concepută pentru pian și 12 instrumente, nr.3 pentru violoncel *obligato* și 10 instrumente), *Muzica funeabră pentru violă și corzi* (1936).

În lucrările sale compozitorul a reînnotat legăturile modernității cu tradiția, îmbinând cântecul gregorian, vechiul cântec popular german, tehnicile baroce și modalitățile de exprimare contemporane.

Printre creațiile în care se manifestă cu pregnanță aceste trăsături se numără și concertul pentru violă și orchestră *Der Schwanendreher*, care reflectă atracția lui Hindemith față de cântecul popular (Volkslied), dar și față de stilul concertant baroc. *Der Schwanendreher* - o lucrare viguroasă, plină de imagini muzicale foarte pregnante, a fost compus în anul 1935 și este un produs al stilului neo-clasic matur al lui Hindemith, marcat de o tonalitate mai clară și de o polifonie mai puțin densă decât cea din muzica din deceniul precedent.

Hindemith, al cărui interes pentru violă a fost destul de intens pe parcursul vieții, el singur fiind un violist virtuos foarte cunoscut care a evoluat atât în componența cvartetului *Amar*, cât și în calitate de solist, a scris o serie de lucrări concertante pentru acest instrument îmbogățind considerabil repertoriul destul de sărac al instrumentului. Hindemith a contribuit într-o foarte mare măsură la schimbarea atitudinii față de acest instrument care pe parcursul secolelor anterioare adesea era privit ca o „Cenușăreasă” în lumea instrumentelor muzicale. Minunatele creații scrise pentru violă de Telemann, Bach, Mozart, Berlioz erau mai curând excepții din regula generală a timpului; viola era văzută mai întâi de toate ca un instrument orchestral la care cântau, de regulă, violoniștii mai puțin dotați. Creațiile lui Hindemith au scos în evidență posibilitățile timbrale și tehnice ale violei, demonstrând și capacitățile expresive deosebite ale ei. *Der Schwanendreher* este ultimul dintre cele trei lucrări pentru violă și orchestră semnate de Hindemith: *Muzica de cameră* Nr.5 (op.36 Nr.4, 1927) și *Muzică concertantă* (op.48, 1930). Acest concert reprezintă un punct culminant atât în creația lui P.Hindemith, cât și în palmaresul lucrărilor ce formează astăzi repertoriul didactic și concertistic pentru violă.

Concertul *Der Schwanendreher*¹ a fost scris în vara și toamna anului 1935, la doar trei luni după finalizarea simfoniei *Mathis Pictorul* (cu care denotă puternice legături spirituale), perioadă în care compozitorul, în semn de protest față de ideologia tot mai agresivă a fascismului care a venit la putere în Germania, s-a autoexilat, retrăgându-se într-o „emigrare interioară” (după expresia lui Michael Kube). La momentul compunerii concertului Hindemith era deja un maestru pe deplin format, cu un stil propriu bine conturat. Despre aceasta ne vorbesc toate lucrările scrise în același an: *Sonata în E pentru vioară și pian*, simfonia *Mathis Pictorul*, *Patru piese pentru vioară și pian*, *Șase piese pentru tenor și pian*. Premiera concertului *Der Schwanendreher* a avut loc la 14 noiembrie 1935 la Amsterdam, în interpretarea *Concertgebouw Orkest* dirijată de Willem Mengelberg, partida violei fiind interpretată de Paul Hindemith.

Concertul este inspirat de culegerea de cântece populare *Altdeutsches Liederbuch* publicată în 1877 de către Franz Böhme și reprezintă o culminație firească a preocupărilor anterioare ale lui Hindemith în domeniul muzicii populare. Toate cele trei părți reflectă atât la nivelul tematismului, cât și la cel al semanticii muzicale cele patru cântece populare cu tempo și caracter diferit ce au servit drept bază intonativă pentru părțile respective. Cântecul *Seid ihr nicht der Schwanendreher ? (Nu tu ești oare bucătarul ce rotește rotisorul cu lebede?)* de la care provine denumirea concertului este folosit

¹ Titlul *Der Schwanendreher* reflectă un termen medieval și descrie bucătarul menit să rotească rotisorul pe care se frige o lebedă. Autorul prefeței la una din imprimările concertului (Nonesuch H-71239, Japan Philharmonic Symphony Orchestra, dirijor Akeo Watanabe, solist Raphael Hillyer) Daniel Kavanaugh propune o interpretare muzicală a acestui cuvânt, afirmând că flașnetarul în germană se numea uneori *Der Schwanendreher*, posibil din cauza asemănării între manivela flașnetei și gâtul lebedei.

² În varianta lui Daniel Kavanaugh *Nu tu ești oare flașnetarul...*

în final³. Ca și simfonia *Mathis Pictorul* concertul este plin de suflul artei populare și de imagini ale vieții medievale⁴. Această adresare față de muzica populară germană este foarte semnificativă pentru perioada respectivă în care Hindemith presimțea deja despărțirea de Patrie.

În prefața concertului autorul descrie o scenă din viața medievală : „un Spielmann vine într-o companie de petrecăreți și le demonstrează tot ceea ce a adus el din călătoriile sale : cântece mai vesele și mai triste, iar în final și o melodie dansantă. Cu imaginația și dexteritatea pe care le posedă el înfrumusețează melodiile și prelucrează temele dând dovadă de o fantezie bogată”. Imaginea acestui Spielmann, după cum menționează T.Levaia și O.Leontieva [3, 243], domină întreg concertul fiind concentrată în partida solistului și în opinia mai multor cercetători este un autoportret al compozitorului, „personalitatea sa modestă, melancolică, dar totodată puternică și vioaie întrezărindu-se în toate paginile concertului. Anume el este acel Spielmann despre care scrie compozitorul în prefață și care prezintă publicului melodii din Patria sa ” [1].

Cele trei părți ale concertului se încadrează perfect în structura canonică a acestui gen, păstrând și corelațiile tradiționale de tempo: *repede – lent – repede*. Atrage atenția componența mai puțin obișnuită a orchestrei, din ea lipsind viorile și violele. Prin utilizarea unei componente reduse a instrumentelor cu coarde compozitorul, probabil, a dorit să evidențieze mai bine timbrul violei solistice.

Partea I este concepută într-o formă mixtă în care sunt evidente trei compartimente, cele extreme având rol de introducere și încheiere, iar compartimentul central fiind realizat în forma de sonată cu episod bazat pe una din temele din introducere⁵.

introducerea	forma de sonată				încheierea
A	B				A ₁
a b c b1	TP(d)	TS(e)	episod (b)	TP(d) TS(e)	a b d
1 2 3	7m – 4	6	10	13 15	18 19 20

La baza formei stau trei tipuri de tematism: improvizatoric, cantabil și concertant. Primul (a, c) este concentrat în partida solistului și reflectă chipul muzicantului popular. El este evident în special în introducere și în încheiere. Al doilea este inspirat din tema cântecului popular *Zwischen Berg und tiefem Tal* (Între-un munte și-o vale adâncă) sunând de regulă la instrumentele de suflat (b). Ultimul tip, reprezentat de temele formei de sonată (d – TP și e – TS), întruchiează imaginea orchestrei populare care îi acompaniază solistului, se întrece în măiestrie cu acesta și dialoghează cu el.

Primul compartiment, după cum am menționat deja, are o funcție introductivă. El debutează cu un discurs al violei solo realizat în factură acordică pe sunetele cvintei și tonicii (Exemplul 1) ce îndeplinește rolul cadenței solistice. Aici predomina intonațiile *lamento*, ritmul punctat și caracterul dramatic, uneori chiar tragic al muzicii.

Ex.1.

Langsam (♩ etwa 60)



După această scurtă cadență a violei solo, în orchestră este expusă melodia cântecului popular (Exemplul 2).

³ Unii cercetători găsesc în imaginea bucătarului ce frige lebedele o metaforă la adresa relațiilor dificile între nazismul care căpăta tot mai mare amploare în Germania și artiști obligându-i unul câte unul să emigreze [1; 2]. Peste doi ani după premiera concertului *Der Schwanendreher* autoritățile germane vor interzice interpretarea muzicii lui Hindemith, determinându-l pe compozitor să emigreze în SUA (în 1940).

⁴ Vom menționa că și în renumita cantată *Carmina Burana* de Orff, care a apărut aproape în același timp (1935-1936) și care la fel ca și concertul *Der Schwanendreher* reflectă tematica poeziei și muzicii medievale, există o arie a lebedei prăjite.

⁵ Cercetătoarele T.Levaia și O.Leontieva definesc forma primei părți a concertului *Der Schwanendreher* ca una sonato-concertantă (сонатно-концертная композиция) și menționează că acest tip de compoziție se întâlnește foarte frecvent în creația lui Hindemith [3, p.245].

Ex.2.



Intrarea orchestrei la nuanța de *p* (1) creează o stare de neliniște ce este accentuată de ritmul punctat și armoniile disonante ce contrastează puternic cu tema populară. Următoarea intervenție a violei preia de la orchestră ritmul punctat îmbinându-l cu intonațiile improvizatorice, cu desenul ritmic capricios și armoniile cromatice astfel realizându-se prima culminație a acestei părți după care urmează o bruscă scădere de tensiune odată cu revenirea temei cântecului popular cu care se finalizează introducerea.

Tema grupului principal al formei de sonată este viguroasă, avântată păstrând totodată ritmul punctat din introducere și caracterul destul de tensionat al acesteia (Exemplul 3).

Ex.3.



Expusă inițial în partida violei solistice această temă (*Mässig bewegt, mit Kraft*) trebuie cântată energetic, cu viteza rapidă a arcușului și cu un arcuș cât e posibil de mare. Ulterior tema va fi preluată de orchestră (puntea, 3 măsuri după cifra 4), violei revenindu-i rolul de acompaniator. Pe parcursul punții intonațiile din debutul temei principale sună în diferite tonalități formând un dialog între solist și orchestră.

Tema secundară (cifra 6) cu toate că păstrează ritmul punctat caracteristic introducerii, dar și temei principale, este mai lirică, mai aeriană, mai capricioasă, aducând un contrast puternic față de compartimentele precedente. Ea se expune la început în orchestră și apoi la violă (Exemplul 4).

Ex.4.



În expoziție tema secundară este supusă unei dezvoltări tonale prin secvențe (cifra 7). Concluzia este bazată pe aceeași figură ritmică punctată și sună ca o continuare a grupului secundar, la sfârșitul ei fiind reluate și intonațiile acestuia.

Tratarea se deschide cu un compartiment cu o pulsație ritmică uniformă prin pătrimi care conduce spre episodul în care va fi sonorizată tema cântecului popular la diferite grupuri de instrumente de suflat și în diferite tonalități (*a, e, h*). Viola își continuă discursul ce servește drept contrapunct

melodic contrastant la această temă populară. În cifra 11 contrapunctul melodic se transformă în unul acordic pentru ca ulterior (cifra 12) viola să intoneze un nou contrapunct melodic provenit din tema grupului principal, anticipând astfel intrarea reprizei (cifra 13). Astfel putem conchide că în acest episod Hindemith îmbină dezvoltarea tonală a temei cântecului popular cu cea contrapunctică.

În repriză temele nu suferă careva modificări de conținut sau de imagine în comparație cu expoziția. Un semn distinctiv al acestei reprize o constituie caracterul ei dezvoltator (cifrele 16-17) compensându-se astfel lipsa dezvoltării temelor în tratare.

Încheierea repetă aproape integral introducerea păstrând aceeași ordine a materialului tematic (elementele *a* și *b*). La sfârșitul ei însă la orchestră se fac auzite în îmbinare contrapunctică ambele teme ale sonatei.

Partea II *Sehr ruhig, Fugato* ca și prima, include trei compartimente mari în care se prelucrează două cântece populare contrastante după caracter și tempo (cantabil – dansant; lent – repede). În interiorul lor compartimentele se divizează formând o structură concentrică.

A (cântecul I)	B (cântecul II)	A (cântecul I)
a b	c	b ₁ a ₁
preludiu cântec	fugato	cântec preludiu

Discursul debutează cu un preludiu lent bazat pe o temă cantabilă, poetică și visătoare cu elemente de siciliană expusă de violă și acompaniată foarte discret de harpă pentru a-i scoate în evidență caracterul expresiv și plastic, amintind sonoritățile diafane din *Concertul Îngerilor* (Exemplul 5).

Ex.5.



Această temă lirică la 6/8 este urmată de melodia cântecului folcloric *Nun laube, Lindlein laube* (Înverzește, teiule, înverzește; Langsam, 2/4) prezentată în forma unui coral susținut de instrumentele de suflat pe fundalul căruia viola solistică intervine cu frânturi ale temei inițiale. (Exemplul 6).

Ex.6.



Compartimentul central al părții secunde este un fugato a cărui temă energică este preluată din cântecul popular *Der Gutzgauch auf dem Zaune* (Cucul stă pe gard) expusă pe rând de toate instrumentele de suflat din lemn, apoi de contrabași fiind însoțită de un contrasubiect păstrat care o va însoți pe tot parcursul expoziției. (Exemplul 7).

Ex.7.



Acest exemplu contravine afirmației muzicologului N.Bati care scrie că Hindemith nu folosește contrasubiecte păstrate [4, 289]. Este interesant faptul că pe tot parcursul fugato-ului tema treptat va pierde ultimele sale două măsuri pe baza cărora sunt realizate interludiile. Modificarea dimensiunilor temei, după cum menționează aceeași N.Bati, este un procedeu foarte tipic pentru fugile lui Hindemith [4, 292]. De asemenea dorim să atenționăm și asupra faptului că tema are două variante „modale” – unul major și altul minor. Această diferențiere modală este mai puțin obișnuită pentru tonalitatea lui Hindemith, care după cum se știe, este una cromatică cu 12 trepte fără înclinație modală evidentă. Planul tonal al fugato-ului este destul de interesant, diferențierea modală a variantelor temei jucând un rol constructiv suplimentar în delimitarea secțiunilor formei. Astfel în expoziție tema sună în varianta sa majoră în tonalitățile *F*, *C*, *G* și *F*. În divertisment se fac auzite expunerile minore în *ces* și *cis*, urmând (după interludiu) cele în *c*, *f* și *c*, iar în repriză tema din nou sună în varianta ei majoră în tonalitățile *F* și *C*.

Timbrul violei solistice se face auzit abia în interludiul ce separă expoziția de compartimentul median al fugato-ului. Ulterior un interludiu similar va fi plasat și înainte de repriză. În acest fugato, ca și în alte fugi semnate de compozitor, anume interludiile (în cazul dat alături de factorul modal) joacă rolul decisiv pentru determinarea hotarelor compartimentelor fugii. Despre aceasta menționează și N.Bati în articolul *Formele polifonice în creația simfonică a lui P.Hindemith* [4, 295]. Aceste două interludii se bazează pe prelucrarea imitativă a motivului cu ritm punctat din ultimele măsuri ale temei la diferite instrumente ale orchestrei (cifra 8) exemplificând afirmația muzicologului N.Bati care notează că „Hindemith integral își construiește toate interludiile pe metoda dezvoltării” [4, 295]. În mijlocul divertismentului compozitorul introduce un nou interludiu provenit și el din unul din motivele temei în varianta inversată.

Acest fugato care ne permite să admirăm din plin tehnica contrapunctică și dramaturgia timbrală a lui Hindemith, îndeplinește, de fapt, funcția de scherzo al unui ciclu sonato-simfonic, astfel partea secundă a concertului îmbinând cele două părți mediane – partea lentă și cea scherzo. El poate servi drept argument în favoarea afirmației că la Hindemith aproape nu există diferențiere între fugato și fugă deoarece fugato frecvent are o formă desfășurată, o compoziție foarte clară și un plan tonal ce depășește cadrul relațiilor de tonică și dominantă [4, 296].

Repriza preludiului începe cu coralul fiind urmată de tema lirică care contrapunctează cu tema cântecului *Înverzește, teiule, înverzește*, în consecință conturându-se forma concentrică ilustrată în schema.

Partea a treia are un caracter dansant de joc fiind expusă în formă de variațiuni libere pe tema cântecului popular *Seid ihr nicht der Schwanendreher* (Exemplul 8).

Ex.8.



Tema cântecului *Nu tu ești oare omul ce rotește rotisorul cu lebede* articulează o formă bipartită simplă prima perioadă a căreia sună inițial la orchestră fiind preluată ulterior de viola solistică. În cea de-a doua perioadă se face auzit un element tematic relativ nou înrudit cu tema fugato-ului din partea secundă a concertului (Exemplul 9).

Ex.9.



După expunerea temei urmează un șir de variațiuni în care compozitorul dă dovadă de o deosebită inventivitate și măiestrie componistică în prelucrarea materialului cântecului popular, oferindu-i solistului posibilitatea de a-și demonstra din plin virtuozitatea⁶.

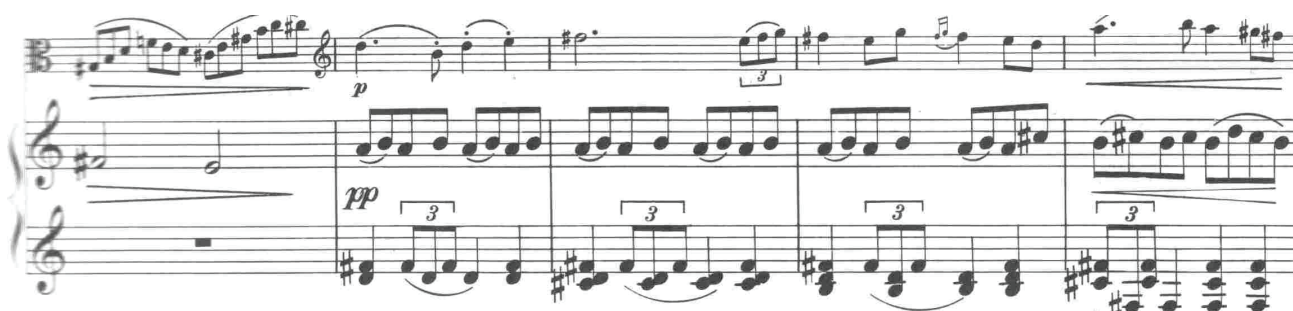
Planul variațiunilor

	Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Coda
Nr.de.	26	26	25	25	24	20	43	20	19	20	20	26	22	
măs.														

În unele variațiuni tema parcă se dizolvă în figurațiile ornamentale doar unele intonații ale ei putând fi deslușite fie în partida solistului, fie în factura orchestrală (vezi variațiunile I, II, IV, VI, VII, X). În alte variațiuni (III, VIII, IX, XII), din contra, tema se aude foarte bine fiind reluată aproape integral de unele dintre instrumentele orchestrei.

Totodată dorim să menționăm că acest final denotă și unele trăsături de sonată și de formă tripartită cu partea mediană contrastantă. Trăsăturile de sonată se datorează apariției în variațiunea IV a unei teme relativ noi provenite din tema de bază însă având un caracter mai liric și fiind reluată în variațiunea XI în tonalitatea de bază *C* (spre deosebire de tonalitatea *D* în care ea sună în variațiunea IV) (Exemplul 10).

Ex.10.



Episodul lent *Ruhig bewegt*, bazat pe un material tematic contrastant sub aspect intonativ, ritmic, metric, provenit din tema siciliane din partea II, se percepe ca un compartiment median al unei forme tripartite mari (Exemplul 11).

⁶ Cercetători exprimă opinii diferite în ceea ce privește numărul de variațiuni din acest Final. Spre exemplu, muzicologul american Abraham Veinus [5, p.195-196] indică 7 variațiuni urmate de o codă. Aceeași părere este susținută și de Marcus Thompson [6, p.11]. David Ewen [7, p.286] scrie că finalul numără cinci variațiuni. Criticul spaniol Luis Suñén [8] notează că finalul concertului *Der Schwannendreher* este compus din 12 variațiuni.



Cercetătoarele T.Levaia și O.Leontieva menționează că logica formei acestui Final reflectă și principiul de rondo prin alternanță între variațiunile în care tema este prelucrată în *tutti* orchestral, având rolul de refren, cu cele în care ea se dezvoltă în partida solistică și care îndeplinesc funcțiile episoadelor [3, 244].

P. Hindemith este compozitorul care reușește în pofida complexității limbajului muzical și a mijloacelor utilizate să ofere o muzică comunicativă, plină de energie vitală cu melodii expresive și plastice, cu armonii proaspete și sugestive, cu ritmuri elastice și robuste. Concertul *Der Schwanendreher* este un exemplu elocvent al stilului hindemithian care în opinia lui Jaques Dalcrose niciodată nu produce impresia de *deja vu*, noutatea căruia însă reușește să nu rupă lanțul ce asigură legătura între muzica de ieri, de azi și de mâine [9, 578-579].

Referințe bibliografice

1. KEMP, I. [Prefață la disc]. In: Hindemith, P. Mathis der Maler: Symphony; Concert Music; Der Schwanendreher. Interpreți: Daniel Benyamini, [viola]; Orchestre de Paris; dirijor Daniel Barenboim. [citată 03.09.2010] Disponibil pe Internet: <<http://www.buywell.com/booklets/4800662.pdf>>.
2. DER SCHWANENDREHER. In: Wikipedia: L'encyclopédie libre, 2010, ultima actualizare: 11 mai, 2010, 21:42 [citată 05.09.2010]. Disponibil pe Internet: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Der_Schwanendreher>.
3. ЛЕВАЯ, Т., ЛЕОНТЬВА, О. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974.
4. БАТЪ, Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П.Хиндемита. В: Вопросы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1972, вып.2.
5. VEINUS, A. *Victor book of concerto*. New York: Simon and Schuster, 1948.
6. THOMPSON, M. *Paul Hindemith's Der Schwanendreher for viola and small orchestra*. In: American Viola Society Newsletter. 1979, November, p.11 [citată 03.09.2010]. Disponibil pe Internet: <<http://www.owl.net/~dbynog/AVS%2017.pdf>>.
7. EWEN, D. *Music for the Millions – The Encyclopedia of Musical Masterpieces*. Van Doren Press, 2007.
8. SUÑÉN, L. Programul de sală a stagiunii concertistice din anul 2009 a Orchestrei simfonice din Galicia. Dirijor Jakub Hrusa; solist Gerard Causse. [citată 04.09.2010]. Disponibil pe Internet: <www.sinfonicadegalicia.com/descargar.php?f=subido/descarga/...n9.pdf>.
9. EMERY, E. *Temps et musique*. Paris: L'age d'Homme, 1998.