

Характерни особености при изпълнението на Соната „Фантазия“ оп.11 №4 за виола и пиано от Паул Хиндемит

Стефания Янкова

Първата соната за виола и пиано оп.11 № 4 е отличен пример за едно ранно произведение на Хиндемит, характерно за късен Романтизъм. Спрямо Дейвид Ноймайер в неговата книга „*The Music of Paul Hindemith*“: „Тази соната е определено най-често изпълняваната творба за виола и вероятно най-често изпълняваната ранна творба изобщо, променяйки отношението, влиянието на квартета и късните сонати на Дебюси като първостепенни. В първите няколко такта от „Фантазията“ (първа част), фактически собствената идентичност на Хиндемит е застрашена от премахване. Но ние бихме могли да го извиним лесно – тези тактове са толкова поразително красиви и перфектно подхождат на виолата, в нейния най-звучен регистър, с акордите в пиано, придаващи модални и хроматични нюанси, напомнящи пасажи от сонатите за цигулка и виолончело на Дебюси.“¹

През февруари и март 1919, когато Хиндемит пише оп. 11 № 4, неговото индивидуално експериментиране с хармонията е вече ясно видимо, както и неговите иновативни структури на формата. Спрямо традиционната класическо-романтична форма, първата част на сонатата е в характерната сонатна форма. В оп.,11 №,4 Хиндемит се отказва от тази традиция. „Първата част представлява неголямо встъпление с импровизационен характер, последвана от втора част – тема с четири вариации, а третата част – финал с вариации. Всичките три части се изпълняват без прекъсване, което е изискано от автора в забележка.“²

¹ *Neumeier, David. The Music of Paul Hindemith. 1986. New Haven : Yale University Press c.115*

² *Найденов, Георги. Виолата.Студии. 2005. София. „Спектър“АД*

Експозицията на финала с двете контрастни теми (тактове 1-16 и 53-67), където разработката е заменена с повече вариации от втората част, появата на реприза с друга цяла вариация в кодата насочва вниманието към няколко проблема, свързани с формата. Репризата в сонатната форма е традиционно ограничена в рамките на една част, но Хиндемит, заедно с други преди и след него, изоставя идеята в това произведение. Двете предходни сонати за цигулка и пиано в оп.11 имат общоприетата бавна втора част и части в сонатна форма. Подходът на Хиндемит в сонатата за виола и пиано е много нов. Илюстрирано е в оп. 11 № 4 – финалът започва в до диез минор и завършва в ми бемол минор. Малката забележка на Хиндемит в началото на творбата също е доста необичайна. Както беше цитирано по-горе, авторът изрично дава указание сонатата да бъде изпълнена без пауза между частите, като особено преходът между втора и трета част да бъде толкова добре изработен, за да няма слушателят усещането, че предстои финал, а по-скоро продължение на вариациите.

Втората и третата част са свързани една с друга в циклична форма от 19.век. Спрямо Чарлз Роузън „... Цикличната форма е опит да се развие сонатната форма и това развитие има две направления:

1. Цикличната соната, в която всяка част се обосновава на видоизменяне на темите една от друга.
2. Комбинацията от едночастна и четиричастна структура в една обединена форма...“³

Оп. 11 № 4 е пример за такива комбинации на форми, тъй като темата от втора част е трансформирана във вариации 5. и 6. (в трета част) и са като продължение на втора част, а възможните три отделни части на творбата следват една след друга без пауза.

³ *Rosen, Charles.* Sonata Forms. New York. London. Norton. 1988. с.393

Друго определение на цикличната форма от *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*⁴ гласи : „Музикални произведения, в които един и същи тематичен материал се появява в различни части.“ Това, в голяма степен, се отнася към връщането на темата към фолклорната песен от началото на втората част във вариация №7 (Кода) в същата тоналност.

Пример 1: втора част тактове 1-8 и трета част Вариация №7 Кода

II
Thema mit Variationen

Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

24 Var. VII Coda
Sehr lebhaft und erregt

Цитатът създава впечатлението, че използването на цикличната форма от 19 век насам не е била толкова необичайна. В контекста на неговите предшественици, използващи циклична форма в рамките на сонатата със сигурност е новаторско, въпреки че много композитори от 19 век са използвали тази концепция в други композиционни жанрове.

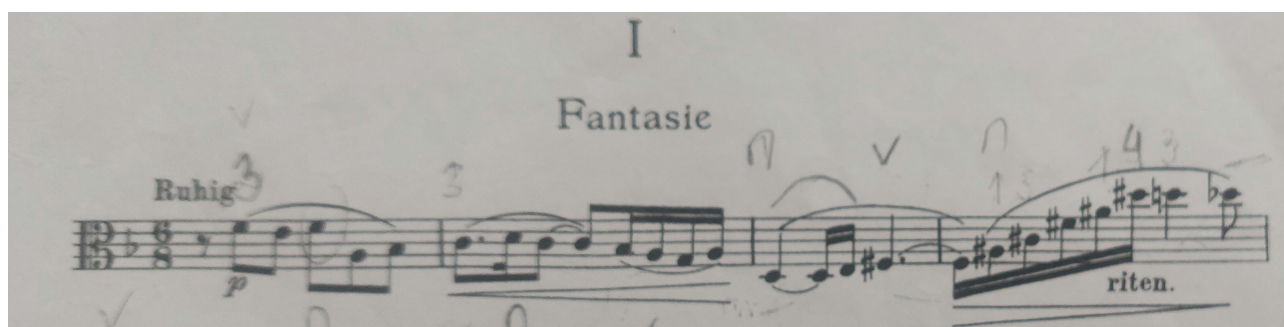
⁴ *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music. Edited by Stanley Sadie. c.189*

Хиндемит също така използва арматура почти в цялата соната, с изключение на вариация № 2, 5 и 6. Появата на нетипична арматура във вариация № 4 с фа и сол диез акцентира целотонната гама в партията на пианото, но това се оказва преход към до диез минор в третата част посредством фригийски лад в до диез.

Нито една от частите на сонатата не завършва в тоналността, в която е започната. Първа част – фа мажор завършва в ре мажор, като виолата достига до ла диез – преход към втора част, която започва в ми бемол минор и завършва без тонален център. Третата част започва в до диез минор и завършва в ми бемол минор.

Първата част *Fantasia – Ruhig* започва във фа мажор, както е дадено в арматурата, модулира няколко пъти преди да завърши в ре мажор само полутон по-ниско от темата на следващата част, която е в ми бемол минор. Първата част започва с акорди в пианото и изваяна мелодия във виолата в динамика *p*, която подчертава колоритния тембър на инструмента в този регистър. За да се подчертае спокойната (*Ruhig*) атмосфера и в свят на фантазията, аз като изпълнител бих препоръчала използването на тясно като амплитуда вибрато. Като инструменталист препоръчвам да се започне в четвърта позиция на сол струна и да се направи плавен преход в първа позиция на четвъртата осмина, за да се запази легатото. Тази апликатура подчертава благородния тембър на сол струна, достигайки дълбочината на струна до. В такт четири препоръчвам задължително изкачване на струна ре, за да се избегне остротата на ла струна.

Пример 2: тактове 1-4



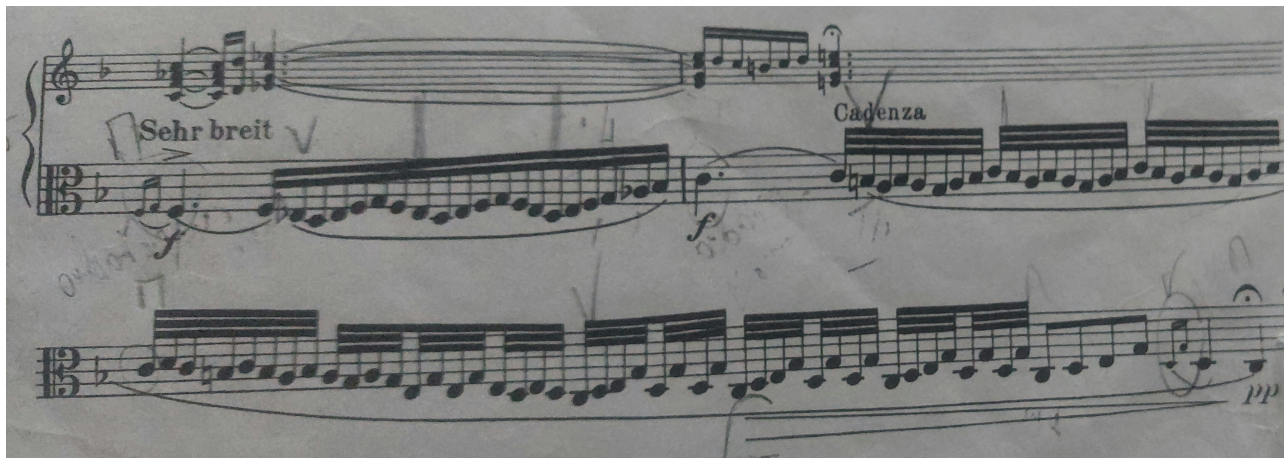
В такт 5 темата преминава в партията на пианото, като този път е с нюанс *pp*. Следват няколко такта вълнообразни динамики и в такт 10 темата преминава във виоловата партия, като този път много по-открито и в *mf*, като акомпаниментът от тридесетивториново движение в пианото засилва естественото развитие. Разгръщайки динамиката, следващите тактове водят към обозначението *Sehr breit* / много широко, свободно, където има впечатляващ виртуозен пасаж във виоловата партия, след който следва *Cadenza*. Хиндемит за пореден път много прецизно поставя указания в партиите, за да няма интерпретационни неясноти. В такт 14 изрично пише *dem Bratscher Zeit lassen* / да бъде оставено време на виолиста, както и *ad libitum* за движението във виоловата партия.

Пример 3: тактове 14-15

The image shows a musical score for measures 14-15. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The violin part begins with a *veloce* marking and an *ad lib.* instruction. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line. In measure 14, the piano part is marked *dem Bratscher Zeit lassen*. In measure 15, the violin part is marked *Sehr breit* and *f*, and the piano part is marked *cresc.*

Тук е много важно рационалното разпределение на лъка, защото авторът е оставил за цялата каденца само едно фразировъчно легато, което не би могло да се приложи, имайки предвид наситената фактура. Като изпълнител – разделям тридесетивториновото движение на три лъка, като се старая да запазя една и съща скорост на смените на лъка, за да няма накъсване на общата фразировка и легатирам последните четири осмини.

Пример 4: тактове 15-16



Следват няколко такта от „бълбукащи“ движения във виолата, в пианото отново звучи темата. От такт 20 се връща във виоловата партия – една октава по-високо спрямо началото на сонатата и се изкачва устремено във високия регистър. В такт 23 виолата достига най-високия си тон от началото, а именно до диез в трета октавова група и оставайки там в динамика *f* за близо два такта и половина. За да задържи интензивно звученето, като изпълнител бих препоръчала да бъде изсвирена на два лъка, като смяната посоката да бъде с бърза скорост и точно да съвпада с осминово движение в партията на пианото. Дългите тонове във виолата са прекъсвани от хроматични слизания. Със стретно изложение на темата в такт 27 първо във виолата този път в динамика *p* от ми бемол, като в пианото започва една осмина след това. Следващото появяване е в *mf* с пасажи на тридесетивторини в *accelerando*, водейки до кулминацията на тройно *fff* и мащабно завръщане към тоналния център във фа мажор на такт 32 с темата. Тази нестандартно структурирана част води с постепенно *diminuendo* към един спокоен край. Тактове 38-40 добавят допълнително връзка към композиционния процес на цикличната форма, в които се вписват тоналните идеи.

Пример 5: тактове 27-33

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a piano part (p) with a dynamic marking of *p* and a tempo instruction of *p un poco accel.*, and a violin/cello part with a dynamic marking of *p* and a performance instruction of *treiben*. The second system includes a piano part with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *treiben*, and a violin/cello part with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *treiben*. The third system includes a piano part with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *rit.*, and a violin/cello part with a dynamic marking of *ff* and a performance instruction of *Breit*. The score also features various dynamics such as *cresc.*, *decresc.*, *sempre accel.*, and *fff (im alten Zeitmaß)*.

Богатата палитра на инструментализъм при изпълнителя трябва да бъде използвана още от първата част на сонатата. Нужни са ярко изразени контрасти и бързо преминаване от едно емоционално състояние в друго. Трябва да има много по-голяма свобода в тоноизвличането, като за целта е добре преди всичко в по-тихите динамички да се използва *sul tasto* с бърза скорост в лъководенето. За да се изпълни указанието на автора *Ruhig*, което означава *широко/спокойно*, трябва да се използва широко и бавно вибрато, за да може да се създаде атмосфера пълна с много топлина. Това много би помогнало на изпълнителя за изграждането на една ясна картина в съзнанието, която да предразположи към подходящ звук. Тази соната дава пълна свобода на въображението. С помощта

на богатството на инструментализма да се избяга максимално от реалността. Само така ще отговаря най-пълно заглавието ѝ – *Фантазия*.

Втората част е обозначена с *Тема с Вариации – Спокойно и просто, като една фолклорна песен (Thema mit Variationen – Ruhig und einfach, wie ein Volkslied)*, която представлява тема с вариации. Темата и първата вариация са в ми бемол минор; втората вариация няма конкретна тоналност – базирана е на целотонната гама; третата вариация започва в ми бемол мажор (има арматура в тази тоналност), развивайки се в хроматична вариация. Четвърта вариация има необичайна арматура във фригийски лад от до диез (с фа и сол диези). Размерът е другата особеност тук. Хиндемит пише два размера (2/4 и 3/4) в началото на темата на втората част, което предполага свободен обмен по време на цялата част.

33-тактовата фолклорна песен е главния тематичен материал, който се използва във вариациите на втора и трета част. Непретенциозната фолклорна мелодия и свободната смяна в размера създават впечатление за импровизирано усещане на фразата. Като изпълнител мисля, че трябва да се обърне внимание на цялостно протичане с бавно и широко вибрато. Така се създава атмосфера на спокойствие и непринуденост. Всички обозначения в партиите спомагат за изграждането на общата картина. Подходящият звук трябва да бъде с топъл тембър и максимално сонорен.

Пример 6: тактове 1-6

Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

The musical score for Example 6, measures 1-6, is presented in two systems. The top system shows the vocal line in G-flat major (three flats) with a complex time signature of 2/4 and 3/4. The bottom system shows the piano accompaniment in the same key and time signature. The tempo/mood is 'Ruhig und einfach, wie ein Volkslied'. The dynamic marking is 'pp'.

Първа вариация е комбинация от нежен спомен на елементите от осминовата тема на първа част и бавно движещ се хармоничен ритъм от темата на втора част. Хиндемит целенасочено отново оставя същата тоналност и сменя размера на 6/8. Има дълъг период между завършването на Вариация № 1 и началото на Вариация № 2. Колкото и тематично да са свързани помежду си, те са много различни от първа част, темата и Вариация № 1. В тази вариация трябва да се обърне внимание на различните нюанси на динамика *p*, *pp*, *ppp*. Изпълнителят може да използва *sul tasto* на ла струна от такт 48. Красивата мелодия преминава на струна ре, където би могло да се свири с по-наситен звук и съответно да се смени контактното място с по-бавна скорост на лъка. По този начин се разнообразява цялата звукова картина, запазвайки динамичната амплитуда.

Пример 7: тактове 34-40

Var. I Dasselbe Zeitmaß

pp

ben legato

pp

Вариация № 2 е в 2/4 и няма арматура. Тук има полифонично водене на няколко линии.⁵ Завръща се фолклорната тема, като вече се вижда един игрив, а на моменти и драматичен характер. Хиндемит изрично обозначава *ein wenig kapriziös* / *малко своенравно*. От изпълнителя тук се изисква богата палитра от щрихи: *marcato*, *détaché*, *staccato* както и тяхната бърза смяна.

⁵ Найденов, Г. Виолата. Студии. „Спектър“ АД. с. 76

Пример 8: тактове 66-71

Var. II ein wenig kapriziös

В такт 84 се появява игрив фолклорен мотив от шестнадесетини във виоловата партия. Като изпълнител предлагам да се изсвири в горната част на лъка с щрих късо *détaché*. По този начин може много маниерно да се подчертае препратката към фолклора.

Пример 9: тактове 82-86

8

Вариация №3 е една забързана версия на темата, с множество гамовидни пасажии в пианото и като пълен контраст - развълнувана мелодична фраза с дълги лъкове във виолата. Тук обозначението от автора е *Lebhafter und sehr fließend* / По-оживено и много течащо, а отдолу има и *agitato*, което изисква много заряд в музикално отношение. За целта е нужен добър контрол на

дясната ръка, за да разпредели равномерно звука и да се изпълнят обозначенията *diminuendo* в края на всеки втори такт. Няколко такта по-късно има предизвикателство, което представлява в края на всяко *diminuendo* да се подчертава последната нота с акцент, която е легатирана на всеки нов лък. За да се осъществи това, е уместно да се използва бърз лък само за акцентирането на нотата. След това да се продължи с бавен лък и контрол с тежестта на лъка за постигане *crescendo* и бързо *diminuendo*. Друг вариант може да бъде и бърза смяна на контактното място; от *sul tasto в pp* динамика до средата между грифа и столчето до *f* и обратно. За да се поддържа интензивността в звука е необходимо рационално лъководене. Използването на тясно и бързо вибрато в амплитудата си би спомогнало да се задържи напрежението и енергията, която се изисква.

За вариация № 4 Хиндемит отново сменя размера на 3/2 и, както по-рано беше споменато, поставя само фа и сол диез в арматурата. Изричната забележка в долната част на клавира е: „Диезите тук са фа и сол, не както е обикновено фа и до“. Фолклорната тема е синкопирана във виолата, докато в пианото има низходящи двойни октави – четири тона от целотонна гама. Тази вариация завършва с грандиозно *crescendo* завършващо в началото на третата част в до диез минор. Тук обозначението на вариацията е *noch lebhafter / още по-оживено*. През цялото време се създава усещане за една огромна вълна от емоции. Тъй като има обозначено *fff* в такт 139 и виолата се намира в много висок регистър, като изпълнител бих препоръчала използването на бързо и по-широко в амплитудата си вибрато. Лъководенето трябва да е с бърза скорост. Следващото явяване на виолата е в такт 142 и там вече динамиката е *mf*. Моето предложение е да се използва тук повече контакт със струната и по-бавен лък. В такт 144 се появява гамовиден пасаж във виоловата партия, който отвежда до прехода към третата част на сонатата. Звуковото изграждане се синхронизира с

мелодичната линия в една „вихрушка“, която е подпомогната от октавовите движения в пианото.

Пример 10: тактове 139-141


VAR.IV noch lebhafter

The musical score consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/2 time signature. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with a grand staff clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics are marked as *fff* (fortississimo) at the beginning, *ff* (fortissimo) in the middle, and *f* (forte) towards the end. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Третата част е маркирана *Finale* (с вариации). Тази част е хармонически свързана с втората част, тъй като завършва в ми бемол минор, което е тоналността на втора част. Това е единствената соната от оп.11, в която Хиндемит използва тема с вариации и е рядък пример за заключение. Това нестандартно решение е било неразделна част на неговото първоначално намерение за оп.11, за което той пише в писмо до Еми Ронефелд на 28.09.1918 г.: „Искам да напиша цяла серия от тези сонатини. (...) Всяка една да бъде абсолютно различна по характер от тази преди нея, по форма също.“⁶

⁶ Skelton, Geoffrey. *Selected Letters of Paul Hindemith*. Yale University Press. New Haven and London. c.21

В книгата „Виолата. Студии“ Георги Найденов прави много подробен анализ на третата част със схемата по-долу:

cis	Cis	As  H	
Главна тема 53 такта	Втора тема 27 такта	Вариация №5 закл. тема 47 такта	Свързка 8 такта

Разработка (фугато)

Вариация №6 64 такта

Реприза

es	Es	H -D	
Главна тема 25 такта	Втора тема 23 такта	Вариация №5 закл. Тема – 47 такта	Свързка 7 такта

Вариация №7 51 такта

Пример 11: тактове 1-5 Финал

Sehr lebhaft (Alla breve) In wechselnder Taktart



Хиндемит решава темата да бъде изпълнена в унисон от виолата и пианото в първите два такта, след което виолата продължава сама с осминово движение, като създава елемент на свобода във фразиране и импровизация. Тук има обозначение *Sehr lebhaft (Alla breve) In wechselnder Taktart*, което означава, че трябва да бъде много оживено и размерът в тактовете се променя. Това създава едно удобство и неограниченост в интерпретацията на изпълнителя. Трябва да

има усещане за стремеж към музикален порив и развитие в динамически и творчески аспект.

Пасажите в унисон (тактове 11-16) служат, за да стабилизируют и затвърдят акцентите, които са в частите отбелязани с *Breit*. На цифра 15 започва един нов епизод, който е маркиран с *ein wenig ausladend* / малко отпочиващо. Тук атмосферата е много ефирна и нежна до момента, в който не се появява *crescendo*, с което има наслагване на напрежение, стигащо до началната тема с обозначение *Breit*. Във всички тези феерични моменти трябва да се търси топлината, присъща на виоловия тембър, както и добрия баланс с пианото, за да може да има абсолютен динамически синхрон без надмощие от страна на един от инструментите.

Пример 12: Тактове 23-44

The musical score for Example 12, measures 23-44, is presented in four systems. The first system (measures 23-26) shows the violin part beginning at measure 15, marked with a circled '15' and the dynamic *p ein wenig ausladend*. The piano accompaniment features dynamics such as *fff kurz* and *f kurz*. The second system (measures 27-30) includes a *poco* dynamic marking and a piano part with *p* and triplet markings. The third system (measures 31-34) features *cresc.* markings in both parts and triplet markings. The fourth system (measures 35-44) starts with a circled '16' and a *ff* dynamic marking, showing a return to a more intense texture.

Имаме възможността да се насладим този път на цялостен унисон на двата инструмента, които свирят и четвъртините и осмините заедно.

Първото появяване на втората тема идва от такт 52-80 в до диез минор, в *p sempre legato*, една много нежна и лирична мелодия, която е преплетена в двата инструмента. Това е пълен контраст на първата тема, която изразява предизвикателна смелост. Втората тема се появява и в репризата (тактове 225-247) в ми бемол минор почти идентично на първото явяване. В тази лирична тема е добре да се обърне внимание при предаването на тематичния материал от виолата към пианото. Всичко трябва да е в духа на диалог на тембрите и в същото време с непрестанно преливане от единия в другия инструмент. Относно темповото обозначение, от цифра 17 е маркирано *Leicht fließend*, което означава леко течащо и в последствие от цифра 18 – *Immer mehr beruhigen*, което значи, че трябва да се успокоява все повече. Цялостното изграждане е от изключителна важност, защото ще доведе до естествената развързка на Вариация № 5 с обозначение *Ruhig fließend*, което в превод е спокойно течащо.

Във вариации № 5 и № 6 няма обозначена арматура, както във всички останали вариации от трета част. Вариация № 5 е използвана като експозиция на частта, започвайки с много нежно и успокояващо напомняне на темата от втора част, завършвайки с гръмко *crescendo* и *accelerando*. В началото на Вариация № 5 има обозначение във виолата sul D (да бъде изпълнено на струна ре) и също така *sehr zart* / *много нежно*. С това изискване към изпълнителя, Хиндемит, познавайки виолата в най-тънки подробности, предпочита този фрагмент да бъде лишен от острия и открит тембър на струна ла и да заложи на мекотата и напевността на струна ре. Тук допълнително, ако се използва бавен лък с добро разпределение, с едно умерено бързо в амплитудата си вибрато може да се постигне нужната палитра за изискания характер.

Пример 13: края на Вариация № 5, Тактове 120-130

The image shows a musical score for the end of Variation No. 5, measures 120-130. The score is in two systems. The first system is marked 'Sehr lebhaft' and 'sempre accel.'. The second system is marked 'Breit, immer mehr beruhigen' and includes 'tenuto', 'fff', and 'rubato' markings. A circled number '21' is placed above the first measure of the second system.

Експозицията (тактове 1-80) е в до диез минор (обозначена с арматура). Следва Вариация № 5 (тактове 81-135), започваща в ла бемол мажор, последвана от Вариация № 6, която отвежда в репризата на втората част в тоналността ми бемол минор. Вариация № 6 (тактове 139-199) е обозначена с *Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen* (което дословно означава да се изпълнява със странна тромавост), състоящо се главно от тригласен хроматичен контрапункт и се основава отново на фолклорната тема от втора част. Важен отличителен белег за тази соната са изричните указания дадени от Хиндемит към изпълнителя за цялото произведение с цел да илюстрира даден характер или за смяна на темпа. Това обозначение в началото на Вариация № 6 е едно от най-характерните и задължава изпълнителя „да изпълнява със странна непохватност“. Това може да се интерпретира по-скоро от гледна точка на изграждането и непрекъснатото преминаващата тема с усещане за прекъсване във виолата и пианото. Все пак заложеното заглавие – *Фантазия* трябва да запази образа си за необятността ѝ в цялата творба. Следващият пример по-долу показва ясно как Хиндемит се връща към доминантната си бемол, преди да достигне ми бемол минор за началото на репризата.

Пример 14: тактове 194-204

Този пример показва прехода от Вариация № 6 към репризата, разкривайки преминаването от един мотив към друг, както и процеса на модулация към друга тоналност. Тези примери на модулация водят до някои от най-значимите хармонични достижения, които разкриват контрола на Хиндемит върху преходните процеси и оттам способността му да поддържа музикална приемственост без прекъсвания. Особено успокояващо е да се наблюдава края на финалния акорд на Вариация № 6 на доминантата на ми бемол минор, оригиналната тоналност от началото на втората част и тоналността, в която завършва произведението.

Тонална структура в оп. 11 № 4 е опитът на Хиндемит да обедини цикличната форма, връщайки репризата на сонатната форма на третата част обратно в тоналността на темата от втората част, готова за Кодата. Заедно със засегнатите тематични повторения това може да бъде погледнато като причината за изискването частите да бъдат изпълнени без пауза. Също така, идвайки към кулминационния и многоочакван момент, изграждан по време на

изпълнението на сонатата, кодата съдържа един нов свят. До известна степен съдържаността на темперамента може да премине постепенно и плавно от една цяла палитра на емоции, динамически нюанси, богатство на тембри и драматургическо развитие. В началото на Кодата има обозначение *Sehr lebhaft und erregt*, което означава много оживено и развълнувано. Малко след цифра 31 следва още *agitato*, където вече се усеща нещо, което не подлежи на спиране. Точно десет такта преди цифра 32 има обозначение *stets zunehmen und vorangehen*, което означава постоянно увеличаване и стремеж напред. За да се обогати фактурата на виолата вече има триоли, които вървят стремглаво към „диво“ място, а именно обозначено *Wild*, където пианото поема събрания заряд от триоли във виолата, докато тя свири темата в синкопи. Тъй като динамичната обстановка изисква едно непрестанно наслагване в силна динамика, а именно поддържане на *sempre cresc.* от *f*, *ff* и *fff*, много е важно да има ясна концепция за това. Най-важно е в кой момент има възможност за динамическо отдръпване. За да може да се изгради още по-осезаемо от инструментална гледна точка може да се използват повече смени на лъкове с бърза скорост. Не трябва да има динамически резки спадове освен на местата, обозначени от автора. Три такта преди цифра 33 има допълнително обозначение *Noch immer treiben*, в превод – все повече да тече напред.

Пример 15: тактове 366-370

26

Музикален пример 15: тактове 366-370. Изображение на музикален фрагмент с нотация и динамични указания.

Музикален пример 15: тактове 366-370. Изображение на музикален фрагмент с нотация и динамични указания.

Това дава усещането за един устрем, който ни повлича до предпоследното обозначение на *Breiter*, където има възможност малко да се задържи. Това ни довежда до последната индикация *mit aller Kraft* / с пълна сила и *accelerando*, където за последно се дава възможност на виолата да направи заключение на цялото съдържание с повторение на един и същ мотив до самия край, където с пианото завършват с грандиозно *ritenuto* на последния мотив в четвъртини и триумф на двата инструмента във *ffff*.

Пример 16: тактове 381-402

The musical score for Example 16, measures 381-402, is presented in two systems. The first system shows the Violin and Piano parts. The Violin part begins with a melodic line marked *Breiter* and *fff*. The Piano part provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the Violin part with markings *mit aller Kraft*, *accel.*, and *riten.* The Piano part continues with a similar accompaniment. The score concludes with a final cadence.

Всяка една от трите сонати за виола и пиано от Хиндемит отваря врати към нови предизвикателства. Основен интерпретационен проблем и артистична задача в опус 11 № 4 за изпълнителите е да съумеят да вникнат в същината на заглавието „Фантазия“ и да се впуснат в едно по-различно времепространство. От изпълнителска гледна точка да намерят най-подходящото тоноизвличане, максимално да обогатят динамичните контрасти, да потърсят разнообразни тембри, да усетят пулсацията за точното темпо и да имат непрестанен стремеж към самоусъвършенстване и творческо въображение. Както пише именитата

виолистка Нобуко Имаи в едно интервю в *Hindemith Forum*: „Това, което затруднява интерпретаторите в музиката на Хиндемит е богатството на изразните средства, неговите много „лица“. Много от тях смятат, че музиката му трябва само да се изпълни силно и ритмично. Те забравят, че много от фрагментите в произведенията на Хиндемит са лирични и трябва да се подходи с много напевност и елегантност в тоноизвличането. Композиторът обмисля композициите си много ясно и недвусмислено.“⁷

Паул Хиндемит е безспорно един от най-ярките представители във виоловото изкуство поради факта, че обогатява репертоара с произведения за соло виола, преминавайки през камерни композиции, пишейки концерти от различен характер. Опус 11 № 4 е първото произведение, което той композира след като е уволнен от армията по време на Първата световна война. Всеки търсец и целеустремен виолист на определен етап от развитието си се сблъсква с музиката на този композитор. За една задълбочена интерпретация са необходими сериозна отговорност към собственото изграждане както на технически и изразни средства, така и обогатяване на общата култура и познания. Художествените резултати идват, когато се вникне в дълбочина. Компетентност в музикално исторически аспект, както и до голяма степен човешкият фактор на влияние, са неразривно свързани.

Като един от най-ярките представители в музикалното изкуство на 20 век, в допълнение към работата му като композитор, инструменталист и диригент, важни аспекти от работата на Хиндемит са неговата музикална теория и педагогически трудове. Както самият той пише: „Творческият дух не може да бъде направляван от наредби. Всеки индивид развива отношение, което му подхожда.“⁸

⁷ Imai, Nobuko. Интервю. https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_14_2006.pdf

⁸ Хиндемит, Паул. Цитат. https://www.drachengasse.at/upload/neuigkeiten/Neuigkeit_91_Datei.pdf