

Paul Hindemith - Sonata na obój

Wykład wygłoszony w ramach sesji naukowej w Katedrze Instrumentów Dętych i Perkusji w Katowicach, 08.12.2012 r.



Kiedy analizowałem sonatę Hindemitha na potrzeby mojego przewodu doktorskiego w 2008 roku zwróciłem uwagę iż zdecydowana większość współcześnie dostępnego materiału naukowego na temat osoby Paula Hindemitha skupia się na dojrzałych latach życia kompozytora. Muzykolodzy piszący o nim traktują lata akademickie tego twórcy zdawkowymi tylko informacjami.

Chciałbym dzisiaj niejako na wstępie opowiedzieć troszkę o latach studiów w Konserwatorium, kiedy to oprócz błyskotliwej kariery instrumentalisty, tworzyły się fundamenty postaw estetycznych przyszłego kompozytora.

Pierwsze siedem semestrów w Konserwatorium we Frankfurcie nad Menem, rzeczywiście wypełniła wyłącznie nauka gry na skrzypcach w klasie Adolfa Rebnera. Zachowane do dzisiaj zapiski jasno pokazują, że był to wyjątkowo uzdolniony instrumentalista, a pod koniec nauki często występował na akademickiej estradzie, wraz ze swoimi pedagogami, jako ich młodszy kolega.

Jednak gdy w roku 1912, a więc ósmym semestrze nauki, Konserwatorium zatrudniło Arnolda Mendelssohna, Paul Hindemith postanowił wstąpić do jego klasy kompozycji i kontrapunktu.

Osoba pierwszego profesora sztuki kompozycji, bez wątpienia wpłynęła na późniejszy styl twórczości Hindemitha.

Arnold Mendelssohn pochodził ze znanej już wówczas w Europie żydowskiej rodziny bankierów, przedsiębiorców, ale i artystów. Brat jego dziada - Nathana - Abraham, był ojcem słynnego Felixa Mendelssohna Bartoldy'ego. Paul Hindemith podobnie, jak wszyscy inni uczniowie Konserwatorium frankfurckiego, czuli prawdziwy respekt przed nowym pedagogiem, mimo iż on sam nie był, ani specjalnie surowym, czy nieprzystępnym człowiekiem. Relacje między uczniem i profesorem w krótkim czasie przybrały formę niemalże przyjaźni. P. Hindemitha studiował tylko dwa semestry u Mendelssohna, gdyż na skutek pogłębiającej się choroby umysłowej swojej najstarszej córki, profesor musiał zrezygnować z części dotychczasowych zajęć.

Wyjątkowa więź z Arnoldem Mendelssohnem została przez P. Hindemitha doceniona, tak naprawdę wiele lat później, kiedy to patrząc w przeszłość mógł porównać swoje stosunki z innymi pedagogami. Wiele zapisków dokumentuje dość częste nieporozumienia, do jakich dochodziło z nauczycielem skrzypiec – Adolfem Rebnerem. Również współpraca z Bernhardem Seklesem jego kolejnym profesorem kompozycji również nie należała do udanej.

Świadectwem wagi, jaką Hindemith przywiązywał do dwóch semestrów nauki spędzonych w klasie kompozycji Arnolda Mendelssohna są życzenia zamieszczone w liście wysłanym na okazję siedemdziesiątych piątych urodzin profesora. Warto podkreślić, że kiedy pisał ten list od ostatnich lekcji z Mendelssohnem upłynęło aż siedemnaście lat, a mimo to Hindemith nie zapominał o swoim pierwszym mentorze. Oprócz typowych życzeń i gratulacji, nie ustrzega się Hindemith prawdziwie szczeremu wyznaniu

...Bardzo proszę jak najdłużej pozostać tak świeżym i żywotnym, jakiego Pana znam i tworzyć tyle muzyki ile tylko Pan zdoła. Często myślę o Panu i wspominam z radością – ale również odrobiną melancholii – czasy, kiedy dane mi było, że pozwolę sobie na takie wyrażenie – ssać z Pańskiej piersi. Prawdopodobnie nie wie Pan jak bardzo ważny był dla mnie ten rok pracy spędzony pod Pańskim kierunkiem; skądże zresztą

miałby Pan o tym wiedzieć – miał Pan przecież wówczas o wiele więcej ważniejszej pracy, żeby móc postrzegać jakiegoś małego ucznia jak wyjątkowe zjawisko...

Praca z A. Mendelssohnem nie była jednak absolutnym początkiem komponowania, o czym dowiadujemy się z pracy naukowej pod redakcją Heinricha Strobla.

Jeszcze przed podjęciem regularnej nauki kompozycji Hindemith skomponował m. in. trzy sonaty na wiolonczelę solo i dwie na wiolonczelę z fortepianem oraz trzy sonaty na skrzypce i fortepian. Ostatnią kompozycją przed wstąpieniem do klasy Arnolda Mendelssohna był *Kwartet smyczkowy e-moll*.

Początki studiów w klasie A. Mendelssohna szczegółowo opisał Peter Cahn w swojej pracy *Hindemith Lehrjahre In Frankfurt*. Autor zwraca szczególną uwagę na metodykę pracy Mendelssohna, która opierając się na uprzednim przestudiowaniu kilkunastu kompozycji klasycznych, zakładała jednocześnie tworzenie własnych utworów; jednak już bez uwzględnienia ścisłej dyscypliny tonalno – formalnej.

Paul Hindemith w pierwszej kolejności zajmował się formami sonatiny, wariacji, ronda i sonaty. Pierwsze kompozycje napisane pod okiem nowego pedagoga to: *Wariacje Es-dur na fortepian*, *Rondo B-dur na klarnet i fortepian* oraz *Sonata d-moll na skrzypce i fortepian*, niestety nie zachowały się do dnia dzisiejszego te utwory, zostały zniszczone przez pożar w domu rodziny Hindemithów.

Kolejnym profesorem kompozycji był Bernhard Sekles. Współpraca z nowym pedagogiem wyglądała zupełnie inaczej.

Bernard Sekles był w porównaniu z Arnoldem Mendelssohnem o wiele bardziej ortodoksyjny w swoich założeniach, wyznając zasadę, iż nie może być miejsca na samodzielne komponowanie bez uprzednio ostatecznie ukończonej nauki kontrapunktu ścisłego. Praktyka tego typu myślenia sprawiła, iż młody Hindemith na zajęciach kompozycji studiował konkretnie zaproponowane przez prof. Seklesa wzorce stylistyczne, które niejako miał naśladować w ramach tradycyjnej techniki kompozytorskiej. Nietrudno zgadnąć, że taki stan rzeczy nie zachwycał pełnego

pomysłów studenta, którego późniejsza postawa względem nowego profesora została określona przez Petera Cahna, jako: *...konieczny proces wyzwolenia się ucznia od nauczyciela...⁷*.

W zbiorach uniwersytetu Yale w Stanach Zjednoczonych, gdzie wykładowcą przez jakiś czas był P. Hindemith zachowała się korespondencja z zaprzyjaźnioną rodziną Ronnefeldt w Niemczech. Listy datowane na okres od kwietnia 1916 roku do sierpnia 1922 roku wyrażają liczne informacje na temat stosunku Paula Hindemitha do Bernharda Seklesa.

Najczęściej są to bezpośrednie dygresje na temat nowego profesora, bądź też bardziej swobodnie wyrażane myśli, które łatwo skojarzyć z jego osobą. Konkluzja, jaką można wynieść ze wspomnianej lektury zdaje się nie pozostawiać wątpliwości, iż P. Hindemith cenił na swój sposób Bernharda Seklesa, jako pedagoga, lecz zupełnie nie uznawał jego uzdolnień czysto kompozytorskich. Z drugiej strony należy wyraźnie zaznaczyć, iż B. Sekles poznał się na talencie swojego ucznia i w wielu kwestiach udzielił mu znaczącego wsparcia; jak na przykład pomógł mu nawiązać współpracę z wydawnictwem Schott's und Söhne.

Pierwsze lata po ukończeniu Konserwatorium były decydujące dla kształtu i stylistyki kompozytorskiej zaproponowanej przez P. Hindemitha.

Istotne wydaje się, zwrócenie uwagi na fakt, iż już wtedy krytyka jego twórczości nosiła znamiona wielowymiarowości. Powyższe spostrzeżenie jest o tyle ważne, iż sprzeczna ocena jego twórczości przez krytyków muzycznych towarzyszyła Hindemithowi przez całe jego życie twórczości i wydaje się iż trwa do dzisiaj.

Sonata na obój i fortepian

Analiza genezy powstania, jak i treści utworu jest w przypadku sonaty na obój Paula Hindemitha zadaniem wymagającym. Nawet sam kompozytor odpowiadając na pytanie zadane, przez jednego z krytyków muzycznych odnośnie kilku konkretnych utworów odparł: *...jeśli pytacie mnie o analizę moich własnych dzieł, to szkoda mi na to czasu. Zamiast tego wolę napisać nowe utwory...*²

Utwór powstał w 1938 roku, a jego prawykonanie odbyło się 20 lipca tego samego roku w Londynie. Wykonawcami byli Léon Goossens i Harriet Cohen.

Osoba wybitnego oboisty Leona Goossensa może wprowadzać w błąd, gdyż można by odnieść wrażenie iż utwór powstał pod wpływem geniuszu tego jednego z najwybitniejszych oboistów pierwszej połowy XX wieku.

W przypadku P. Hindemitha było jednak trochę inaczej, gdyż istotą powstania sonaty obojowej nie była bezpośrednia inspiracja konkretnym wykonawcą – w tym wypadku L. Goossensem, lecz charakteryzująca całą twórczość P. Hindemitha ogólna idea tworzenia muzyki na wszelkie możliwe aparaty wykonawcze. Stąd w jego utworach pojawiają się takie instrumenty jak: heckelfon, czy viola d'amore.

Sonata na obój i fortepian jest dziełem dwuczęściowym. Część pierwsza oznaczona jako *Munter* (rażny, rześki, żwawy) to klasyczne allegro sonatowe, ze wszystkimi sztanदारowymi elementami wspomnianej formy. Mamy więc pierwszy temat, drugi kontrastujący, łączniki, przetworzenie które akurat w tym przypadku wprowadza nowy materiał muzyczny po czym następuje kulminacja i reprzyza z koda. Uderzający jest fakt, iż nawet sfera tonalna zachowuje niebywałą jak na rok powstania dzieła dyscyplinę planu tonalnego.

(przykład 3 + muzyka) Temat pierwszy + łącznik

Temat pierwszy składa się z dwóch na przemian eksponowanych myśli muzycznych. Pierwsza z nich opiera się na dość oryginalnie zastosowanej *polimetrii*, mimo iż zapis nutowy wcale na to nie wskazuje. Melodia oboju w metrum $\frac{2}{4}$ zderza się niejako z trójdzielnym ruchem akompaniującego fortepianu:

„Hindemithowska” motoryka zwraca na siebie uwagę już od pierwszych taktów. Kiedy wykonuję staram się w pierwszym temacie uzyskać efekt nieco ostrzejszego, bardziej zdecydowanego dźwięku. Pomaga mi w tym nieco wysunięcie stroika z ust i obniżenie brody w celu stworzenie większej przestrzeni w ustach

Silny kontrast dynamiczny łącznika pojawiającego się po temacie zapowiada charakter tematu drugiego, który zgodnie z elementarnymi zasadami formy allegro sonatowego jest przeciwieństwem materiału tematu pierwszego.

(przykład 4 + muzyka) – Grupa drugiego tematu

Temat drugi kontrastujący. Siła motoryki z początku utworu zastąpiona zostaje w drugim temacie szeroką liryczną frazą, którą staram się wykonać ekspresyjnie zmieniając nieco barwę dźwięku.

Po drugim temacie kompozytor wprowadza łącznik oraz rodzaj epilogu ekspozycji, który prowadzi do czystego akordu E-dur na fermacie.

(przykład 5 + muzyka) – Przetworzenie – nowy materiał - trzeci temat

Przetworzenie - oprócz materiału obu łączników oraz drugiego tematu z ekspozycji wprowadza również nowy materiał tematyczny, który można by zinterpretować jako temat 3. Cechą wyróżniającą ten fragment utworu jest niekończący się dialog obu instrumentów, który na kształt kanonu przeprowadza temat trzeci bądź przez głos solowy, bądź przez poszczególne rejestry fortepianu:

Fragment ten należy wykonać przy maksymalnej koncentracji i dyscyplinie rytmicznej obu wykonawców.

(przykład 6 + muzyka) – Kulminacja przetworzenia

W przedstawionym fragmencie następuje kulminacja przetworzenia.

Po zaprezentowanym fragmencie następuje repryza. Ogranicza się ona w całym swoim przebiegu do jednorazowego przedstawienia tematu pierwszego, który ściśle łączy się z materiałem epilogu ekspozycji prowadząc do kody pierwszej części.

(przykład 7 + muzyka) - coda

Ostatnie 14 taktów pierwszej części sonaty stanowi coda. Opiera się ona na materiale epilogu ekspozycji, z którego wykorzystuje pojedyncze, urywane motywy. Zamierający ruch ósemek dokonuje się na tle szesnastkowych pochodów akompaniamentu, po której następuje *lunga* oboju wraz z natychmiastową odpowiedzią fortepianu.

Część druga sonaty podzielona jest na dwie kontrastujące ze sobą pary odcinków, który schemat formalny można określić jako A- B -A1-B1+ Coda.

Chciałbym zwrócić szczególnie państwa uwagę na Duży kontrast wyrazowy poszczególnych odcinków. Jako iż sonata jest dwu częściowa można odnieść wrażenie jakoby kompozytor rekompensuje nam w jednej części niepełną formę sonaty.

(przykład 8 + muzyka) – część A – ekspozycja pierwszego tematu

Część oznaczona jako A oznaczona przez kompozytora tempem *Sehr Langsam* (bardzo wolno) to zaskakujący jak na Hindemitha pokaz wycucia obojowej śpiewności. Ja osobiście widzę w tym obraz spokoju i stateczności, który jednak dąży do bardzo emocjonalnej kulminacji.

Cały fragment staram się zawsze wykonać bardzo śpiewnie odpowiednią rozłożoną w czasie dynamiką i zwracając dużą uwagę na intonacje.

W tym celu warto posługiwać się w konkretnych przypadkach chwytami zastępczymi, których owocem jest bardziej wyrównana barwa poszczególnych dźwięków.

- Taka sytuacja ma miejsce już w drugim takcie omawianego fragmentu, gdzie dla f^2 zamiast chwytu widełkowego – z racji głuchego brzmienia – warto użyć chwytu drugiego, a następnie przeskoczyć palcem na pierwsze f w celu zachowania jednolitego koloru barwy obojowej dla całej frazy.

Istotne jest ponadto, aby zarówno w całej pierwszej frazie jak i pierwszych taktach kolejnej, względnie oszczędnie używać wibracji. Dzięki temu kulminacja z taktów dziewiątego i dziesiątego osiągnie właściwe napięcie dynamiczno – wyrazowe.

(przykład 9 + muzyka) – część B – ekspozycja 2 tematu

Część B – *Lebhaft* – to rodzaj stylizowanego walca w takcie $\frac{3}{8}$. W ramach tej części mamy do czynienia z dwoma tematami o równoznacznej roli, z tym jednak zastrzeżeniem, iż racji dominującej roli motoryki – nie jest tak wyrazisty różnica między tymi tematami jak to miało miejsce w części pierwszej sonaty.

Wykonanie powinno sprawiać wrażenie lekkości i swobody. Podkreślenie różnicy charakteru można dodatkowo wyrazić zmianą barwy brzmienia. Ważną rolę w celu uzyskania właściwego charakteru pełnią akcenty umieszczone przez kompozytora na słabej części taktu.

Wspominany efekt lekkości łatwiej spotęgować poprzez zabieg nieznacznego skrócenia dźwięków poprzedzających akcentowane nuty. Należy jednak przy tym na tyle utrzymywać dyscyplinę rytmiczną, aby dominacja lekkości charakteru nie zachwiała ogólnej motoryki tego fragmentu dzieła. Kilkunastotaktowy łącznik zakończony pedałową nutą fortepianu zapowiada zmianę charakteru, której wyrazem jest liryczny temat trzeci drugiej części sonaty.

(przykład 10 + muzyka) – rodzaj kanonu, podobnie jak w pierwszej części

Podobnie jak to miało miejsce w przypadku tematu drugiego, również i tym razem obój odpowiada niejako na melodię zaintonowaną przez fortepian:

Paul Hindemith w bardzo specyficzny sposób posługuje się zastosowanymi tematami. Zwraca na siebie uwagę fakt, iż każdorazowy pokaz tematu odbywa się zawsze w tej samej tonacji. Kompozytor nie zmienia ani jednego dźwięku w liniach melodycznych tematów..

(przykład 11 + muzyka) – część A1

Sehr Langsam, wie zuerst – powrót do tempa wyjściowego omawianej części sonaty to fragment oznaczony symbolem A₁. Kompozytor nie wprowadza nowego materiału, lecz wykorzystuje ten z pierwszego tematu, ale bardzo okrojonej wersji.

(przykład 12 + muzyka) – część B1

Część B₁ – *Wieder lebhaft* (ponownie żwawo) również nie wprowadza nowego materiału, poza kilkutaktowym fragmentem poprzedzającym *codę* drugiej części sonaty. Godnym uwagi jednak jest zastosowanie przez kompozytora fugi opartej na temacie drugiej sonaty. Hindemith jest najwybitniejszym przedstawicielem tej formy

(przykład 13 + muzyka) - coda

Coda - oparta jest na fakturze akordowej fortepianu, nad którą dominują pojedyncze, akcentowane dźwięki oboju. Centrum tonalnym cody jest - podobnie jak w całym utworze - dźwięk g, lecz dopiero tutaj widać to najwyraźniej ze względu na tonacje pochodne: es-moll oraz b-moll. Utwór kończy się kulminacją trzech akordów, z których ostatni stanowi czysta tonacja G-dur. Jest to o tyle ciekawe, iż kompozytor w całej kompozycji utrzymuje względnie minorowe współbrzmienia.

PODSUMOWANIE

Sonata Paula Hindemitha należy dziś do klasyki gatunku w literaturze obojowej. Jest dość wyjątkowym utworem w dorobku kompozytora, gdyż znany ze swojej surowości i dystansu Hindemith komponuje utwór miejscami śpiewny i liryczny, co jest najbardziej zauważalne w sposobie prowadzenia frazy drugiego tematu części pierwszej oraz pierwszego tematu w tempie *Langsam* – części drugiej.

Paul Hindemith zdołał zawrzeć w sonacie obojowej wiele elementów, takie jak klasyczny układ formy allegro sonatowego, pojawia się kanon, fuga. Elementy te sprawiają, iż dziś jest uznawany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów niemieckich epoki powojennej.

Sonata obojowa powstała, jakby w odpowiedzi na głosy krytyczne, jakich nie szczędziła młodemu P. Hindemithowi w okresie przedwojennym krytyka muzyczna.

Byli też oczywiście zwolennicy jego muzyki, którzy udzielili mu wsparcia przykładem czego było między innymi premierowe wykonanie sonaty na obój i fortepian przez jednego z najwybitniejszych oboistów angielskich Leona Goosensa.

Kilkadziesiąt lat później, tego typu prawykonanie prawdopodobnie nie byłoby niczym niecodziennym, lecz w roku 1938 pozycja i znaczenie młodego P. Hindemitha była odległa od tej, jaką ugruntowała sobie jego muzyka w drugiej połowie XX wieku.

Pozamuzyczne walory dzieła koncentrują się na jego dydaktycznym znaczeniu. W dziele tym znajdujemy całe spektrum umiejętnego operowania barwą, artykulacją, pięknym legatem, czy dynamiką przez wykonawcę.

Jako oboista, miałem wielokrotnie przyjemność wykonywać ten utwór na estradzie muszę przyznać że zawsze była dla mnie duża przyjemność i cenne doświadczenie. Wszystkie przykłady muzyczne zaprezentowane na tym wykładzie pochodzą z koncertu jaki wspólnie z Piotrem Kopińskim przy fortepianie wykonaliśmy 7 maja 2007 r. w sali koncertowej AM w Katowicach.

Piotr Pyc