

**MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI**

**Configurația Sonatelor pentru vioară și
pian în creația lui Johannes Brahms, Max
Reger și Paul Hindemith**

Rezumat

Doctorand:

Rodica Grosu

Conducător științific:

Prof. univ. dr. DHC Valentina Sandu Dediu

București
2023

REZUMAT

Sonatele pentru vioară și pian compuse de cei trei compozitori – Johannes Brahms, Max Reger și Paul Hindemith – deși aparent diferite ca limbaj, expresie, abordare și stil pot fi privite ca o succesiune organică și un parcurs firesc, în contextul istoric, al modalităților de exprimare și al esteticii muzicale. Johannes Brahms (1833-1897), avându-i drept modele pe Johann Sebastian Bach și Ludwig van Beethoven, preluând, dar în același timp dezvoltând și lărgind cadrul formal, armonic, metric, polifonic și arhitectonic, a reușit, prin conținutul emoțional expresiv caracteristic epocii romantice, să creeze o operă distinctă în curentul predominant în cea de-a doua jumătate a secolului XIX.

Se cunoaște rivalitatea celor două tabere, cea a „progresiștilor” reprezentați de Richard Wagner și Franz Liszt (*Neudeutsche Schule* / Noua școală germană), care susțineau *Musik als Ausdruck* (muzica privită ca expresie) și cea a „conservatorilor”, cei ce îi aveau drept promotori pe Felix Mendelssohn și Johannes Brahms, adepți ai purității și rigorii formelor baroce polifonice și a celor clasice (forma de sonată, variațiunile etc.), a *muzicii absolute*. Referitor la aceasta rivalitate, George Enescu scria: „Wagner și Brahms nu au fost deloc atât de opuși cum i-a socotit lumea. Ei erau opuși unul altuia mai mult din motive politice decât din punct de vedere muzical. Din acest punct de vedere au multe lucruri comune... Scopul amândurora a fost atingerea celei mai mari înălțimi și noblețe. Principala diferență între ei constă în faptul că Brahms este lipsit de elementul senzual pe care-l găsim la Wagner”.¹ De altfel, după audierea *Variațiunilor pe o temă de Händel* op. 24, în interpretarea compozitorului, Wagner a remarcat: „Iată ce se poate scoate încă și astăzi din formele vechi dacă te pricepi cum să le folosești!”² Brahms la rândul său a avut o vădită admirație pentru opera lui Wagner, el însuși cochetând întreaga viață cu ideea găsirii unui *libretto* valoros, în acest sens angrenându-și și prietenii în vederea compunerii unei opere. Referitor la stilul și limbajul creației brahmsiene, Jan Swafford remarcă: „Arta lui Brahms este un soi de istorism transcendent transpus în sunete... Brahms, în ciuda electismului său, are un stil la fel de singular și dinamic, ca a oricărui alt compozitor — la fel de singular și dinamic ca întreaga Viena însăși. Clasicist romantic, romantic clasic, polifonist neo-baroc și neo-renascentist, Brahms a întruchipat propria conștiință și estetici contradictorii care ar trebui să pună piedici

1 Enescu, citat de Marta Paladi, în *Brahms*, București, Editura Muzicală, 1972, p. 68.

2 Paladi, 76.

stilului istorist, însa el reușește sa facă această abordare să respire și sa fie vie. (...) Brahms le-a asimilat și le-a sintetizat cu măiestrie. Ar fi trebuit să nu funcționeze, însă el le-a făcut să funcționeze. Inevitabil, însăilări și contradicții apar ici și colo. Inovațiile tehnicii sale tensionează asumările moștenite a tiparelor formale. Propria sa conștiință se releva în special în genurile pe care le venera cel mai mult — cvartetele de coarde și simfoniile. (...) Tensiunea însăși este parte a stilului sau, a triumfului său: asimilarea singulară a logicii și formei clasice și a polifoniei renascentiste/baroce, pătrunsă de lirismul romantic minor – major, este amalgamul caracteristic stilului său, a majorului luminos și a minorului umbrit”³

Adolf Schubring (critic care publica la acea vreme articole în *Neue Zeitschrift für Musik*) scria în anul 1862, când Brahms atingea maturitatea, discernând direcțiile sale esențiale: „Brahms e foarte posibil să fi simțit că drumul pe care l-a urmat nu însemna <sfârșitul> romantismului... el s-a întors [opera sa] înapoi la formele clare, eterne ... ale clasicismului... El înțelege cum să fie clasic și romantic, ideal și real, eu cred că el este chemat să sintetizeze aceste două opoziții eterne din artă.”⁴

Spre sfârșitul vieții, însuși Brahms avea îndoieli cu privire la soarta operei lui, văzând direcția în care se îndrepta arta compoziției. Opera sa nu numai că a continuat să trăiască, ci a reușit să inspire noi tendințe în muzică. Prin sintetizarea într-un mod cu totul personal a stilurilor, prin îmbogățirea și cromatizarea armoniei, readucerea polifoniei în prim planul compozițiilor sale⁵, dezvoltarea, lărgirea și tratarea mai liberă a formelor⁶, în special a *formei*

3 „Brahms’s art is a kind of transcendent historicism in sound. Brahms for all his eclecticism has a style as singular and dynamic as any composer who ever lived – as singular and dynamic as the whole of Vienna itself. Romantic Classicist, Classical Romantic, neo-Baroque and Renaissance polyphonist, Brahms embodied the self-conscious and contradictory aesthetic that hobbled the Historical Style, but he made that approach breathe and live. (...) Brahms assimilated and masterfully synthesized them. It should not have worked, but he made it work. Inevitably, seams and contradictions show here and there. The innovations of his technique strain the inherited assumptions of his formal patterns. His self-consciousness shows especially in the genres of which he felt most in awe – string quartet and symphony.(...) The very tension among his sources is part of his style, his triumph: his singular assimilation of Classical logic and form and Renaissance/Baroque polyphony pervaded with a Romantic moll-Dur lyricism, his characteristic mingling of bright major and shadowed minor.” Jan Swafford, *Johannes Brahms, a biography*, New York, First Vintage Books Edition, 1999, 212.

4 „Brahms may well have felt that the path he had trodden up to now was a remote dead-end of Romanticism ...he turned [his work] back to the eternally clear forms... of the classics.... He understands how to be Classic and Romantic, ideal and real – and after all, I believe he is appointed to blend both these eternal oppositions in art.” – Schubring, citat de Swafford, 201.

5 În finalul *Simfoniei a IV-a*, plecând de la un nucleu tematic, Brahms alcătuiește 30 de variațiuni în formă de *ciaconnă*.

6 În creația brahmsiană forma de sonată a fost mult extinsă. Astfel în *Concertul pentru pian nr.1, în re minor op. 15*, în prima parte scrisă în formă de sonată în loc de două teme găsim cel puțin șase. De asemenea remarcăm arhitectonica amplă a celor două *Concerte pentru pian*, care durează peste 50 de minute, sau a *Concertului pentru vioară în re major, op. 77*, cu o durată de peste 40 de minute. La Brahms genul *Concertului* este supus unei transformări majore, fiind tratat ca o *simfonie* cu instrument solo obligat.

de sonată și a variațiunii, Brahms a deschis drumul către noi perspective de abordare a conținutului sonor, spre modernism, neoclasicism, neobaroc, a curentului *înapoi la Bach*. Iată ce ne relatează Swafford referitor la incertitudinile compozitorului legate de opera sa în contextul istoric ce se prefigura: „În seara ultimului său concert de la *Musikverein*, istoria se pare că deja s-a grăbit să treacă peste Brahms și l-a lăsat pe el totodată victorios și irelevant, eșuat în proeminența sa solitară. În acel an apropiindu-se ultima turnură al secolului înaintea mileniului, Europa se îndrepta spre catastrofe inimaginabile, și arta spre corolarul romantismului: fermentul și febra numită modernism. Brahms a văzut-o apropiindu-se. Și el nu putea crede că triumful de care a avut parte în timpul vieții ar fi putut să se perpetueze, că opera sa și-ar fi găsit loc într-o asemenea lume. Îi era teamă că viitorul va mătura publicul său și arta sa, lăsându-l pe el puțin mai însemnat decât o notă de subsol în istorie. Probabil că și acest lucru se afla în spatele lacrimilor de la *Musikverein* din 7 martie 1897, când cu *Simfonia a patra* – ultimul său testament la cel mai înalt nivel al idealismului și al măiestriei, și ceva în direcția disperării – Brahms și-a auzit muzica sa pentru ultima dată cântată în public.”⁷

Unul din compozitorii care a îmbrățișat aceste idealuri a fost Max Reger (1873-1916), o figură importantă a zorilor modernismului muzical. Compozitor ce poate fi asociat cu Richard Strauss și Arnold Schönberg, prin limbajul său armonic puternic cromatizat, adesea împins până la limita sistemului tonal, îmbinat cu polifonia barocă⁸ și îmbrăcat în formele clasice, datorită conținutului afectiv-emoțional al lucrărilor sale și a adeziunii sale la idealurile *muzicii absolute* poate fi considerat un succesori al romantismului. Aflat la răscrucea dintre romantism și modernism, Reger și-a arătat preferința pentru structurile dense și elaborate, pentru formele ample⁹, care deopotrivă pentru interpreți și pentru publicul larg sunt mai dificil de pătruns și de abordat. Alban Berg și-a exprimat opinia într-un articol din anul 1924, intitulat „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?” (De ce este muzica lui

7 „By the night of his last concert in the Musikverein, history appeared already to have rushed past Brahms and left him at once victorious and irrelevant, stranded on his lonely promontory. In that year approaching the last turn of century before the millennium, Europe was falling toward unimaginable catastrophe, and the arts toward the corollary of Romanticism: the ferment and fever called Modernism. Brahms saw it coming. And he could not believe that the triumphs he had experienced in his lifetime could endure, that his work could find a place in such a world. He feared that the future would sweep away his public and his art, leaving him little more than a footnote in history. Perhaps that too lay behind his tears at the Musikverein on March 7, 1897, when with the Fourth Symphony – his last testament to the highest level of idealism and craft, and to something in the direction of despair – Brahms heard his music played in public for the last time.” Swafford, 22

8 Este cunoscut faptul că pentru Reger, Johann Sebastian Bach reprezenta începutul și sfârșitul muzicii.

9 Ultimele două *Sonate pentru vioară și pian*, nr. 8, în *mi minor*, op. 122 și nr. 9, în *do minor*, op. 139, au o durată, fiecare, de peste 40 de minute. *Concertul pentru vioară și orchestră în la major*, op. 101 se apropie de 60 de minute.

Schönberg atât de greu de înțeles?), în care făcea o paralelă între cei doi compozitori, și susținea că Reger iubește construcția liberă, care amintește de proză, și de aceea s-ar bucura de o popularitate mai scăzută¹⁰. Pe de altă parte, avem cronicile de la acea vreme, care îi reproșau lui Reger limbajul său stufos și dens, modulațiile continue și instabilitatea tonală creată de acestea, precum și suflul scurt al inspirației. Ziarul *Germania* din 25 martie 1914 scria: „nici celor mai remarcabili artiști nu le reușește ca dintr-un recital Max Reger să facă ceva agreabil pentru auz. Fiindcă muzica lui este mult prea seacă și lipsită de sevă. De câte ori te aștepți să asculți ceva frumos, apare compozitorul șugubăț, constructorul savant, cu o vivisecție de a sa... Reger poate știe prea mult, de aceea avem o asemenea muzică. Multe lucruri frumoase am putea asculta dacă instinctul muzical al compozitorului ar asculta de regulile sănătoase ale artei sunetelor.”¹¹

Probabil că astfel se explică excluderea din repertoriul artiștilor interpreți a operelor sale după moartea compozitorului. O altă explicație ar putea fi că, în timpul regimului din RDG, autoritățile de la acea vreme se arătau reticente față de lucrările compozitorului, datorită faptului că un număr însemnat dintre opusurile sale sunt dedicate sacrului.

Deși Reger nu a avut parte de o viață lungă (a murit la vârsta de 43 de ani), totuși în paginile sale întâlnim o muzică de o frumusețe rară și de o reală inspirație. Datorită eforturilor depuse în ultimii treizeci de ani de fundația *Elsa Reger* din cadrul Institutului *Max Reger* din Karlsruhe (înființat în anul 1947), creația lui Max Reger a fost readusă în actualitatea vieții artistice și a publicului larg. Violonistul Ulf Walin¹², cu ocazia celebrării centenarului scurs de la moartea compozitorului, a înregistrat integrala operelor pentru vioară și pian, iar Susanne Popp¹³ a redactat o monografie amplă în limba germană intitulată *Max Reger: Werk statt Leben (Max Reger: Creație în loc de viață)*. Putem constata că, în România, creația acestui compozitor este cvasi-necunoscută, excepție făcând poate lucrările dedicate orgii. Nici în

10 „Mahler’s music, and Debussy’s, too (to include a master of quite another style) is almost exclusively two and four-bar in its melodic construction. The one exception – apart from Schoenberg – is Reger, who favours a rather free construction which, as he says, is reminiscent of prose. This is the reason for his music’s relative lack of popularity. In fact, it is the only reason, I would assert, for neither the other attributes of his thematic writing (motivic evolution of crowded phrases), nor his harmony, nor his contrapunctal writing, are likely to keep his musical language from being understood. (Berg 1971, 22)” – Berg citat de Yulia Kreinin în studiul „Arnold Schoenberg and Max Reger: Some Parallels”. <https://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad02/kreinin.html>, accesat la data de 02.09.2018.

11 Citat de Lavinia Coman, în *Constanța Erbiceanu o viață dăruită pianului*, București, Editura Meronia, 2005, p. 96.

12 Violonist suedez, din 1996 este profesor de vioară la Universitatea de Muzică *Hanns Eisler* din Berlin

13 Muzicologă germană, din 1981 este directoarea Institutului *Max Reger* din Karlsruhe. A se vedea *Max Reger: Werk statt Leben*, Breitkopf und Härtel, 2015.

domeniul muzicologiei nu avem monografii sau studii ample scrise sau traduse în limba română.

Compozitor, pianist și organist strălucit, dirijor și pedagog, Max Reger a compus aproape în toate genurile muzicale — exceptând opera și simfonia —, creația sa numărând peste o mie de lucrări. Primele sale pagini au fost puternic influențate de moștenirea compozitorilor Beethoven și mai ales Brahms¹⁴, stilul său fiind un amalgam între structurile clasice, armonia cromatică întâlnită în creația lui Liszt și Wagner și contrapunctul bachian. A excelat mai cu seamă în creația pentru orgă (Reger a lărgit semnificativ și a revoluționat repertoriul dedicat acestui instrument, având în acest sens contribuția cea mai însemnată de la Bach încoace)¹⁵, dar și în cea de muzică de cameră¹⁶, precum și în muzica instrumentală¹⁷. Deși pentru pian nu a scris nici o sonată, Reger a dedicat multe lucrări acestui instrument: *Cinci Humorești op. 20*, *Șase Valsuri op. 22 pentru pian la 4 mâini*, *Șase Piese pentru pian op. 24*, *Cinci Acuarele op. 25*, *Șapte Piese-Fantezii op. 26*, *Zece Piese mici pentru pian op. 44*, *Șase Intermezzi op. 45*, *Șapte Siluete op. 53*, *Concertul pentru pian și orchestră în fa minor, op. 114*, etc.

Influențat de Brahms, Reger a dezvoltat în stil propriu *formele variaționale*. În acest sens sunt reprezentative seriile de variațiuni pentru pian la patru mâini sau pentru două pian, pe teme de Bach, Mozart, Telemann și Beethoven. Chiar dacă *Simfonia în si bemol minor*, pe care intenționa să i-o dedice lui Brahms, nu a mai ajuns la editor și a fost pierdută, iar cea în re minor a rămas neterminată, Max Reger a consacrat genului orchestral numeroase pagini, printre care se numără: *Simfionetta în la major, op. 90*, *Variațiunile și Fuga pe o temă de Johann Adam Hiller în mi major, op. 100*, *Concertul pentru orchestră în stil vechi, op. 123*, *Suita romantică op. 125*, precum și *Patru poeme după Arnold Böcklin, op. 128*. Cele mai importante dintre ele rămân *Variațiunile și Fuga pe o temă de Mozart, op. 132* (pe tema

14 Primele *Sonate pentru vioară și pian 1-4* au un limbaj brahmsian. Fiind conștient de acest fapt Reger însuși a vrut să le distrugă.

15 *Fantezii, Choralul - fantezie pentru orgă, op. 27 Ein feste Burg ist unser Gott*, *Fantezia și Fuga pentru orgă în do minor, op. 29*, *Fantezia pentru orgă „Freu dich sehr, o meine Seele”*, *Fantezia și Fuga pentru orgă pe tema B-A-C-H, op. 46*, *Fantezia Simfonică și Fuga în re minor, op. 57*, *„Inferno Fantasie”*, *Șase Trio-uri pentru orgă op. 47*, *Trei Fantezii op. 52*, *Cincizeci și două de Preludii Chorale, op. 67*, *Introduktion, Passacaglia und Fuge für Orgel, în mi minor, op. 127*, *Sonatele pentru orgă*, etc.

16 6 *Cvartete de coarde, Sextet pentru coarde în fa major, op. 118*, 2 *Trio-uri pentru coarde, Cvintet cu clarinet, în la major, op. 146*, 2 *Cvartete cu pian*, 2 *Cvintete cu pian*, 2 *Trio-uri cu pian*, 9 *Sonate pentru vioară și pian*, 4 *Sonate pentru violoncel și pian*, 3 *Sonate pentru clarinet și pian*, 2 *Serenade pentru flaut vioară și violă în re major, op. 77a și sol major, op. 141a*, etc.

17 *Sonatele pentru vioară solo, op. 42 și op. 91*, *Preludiile și fugile pentru vioară solo, Duete (canoane și fugi) în stil vechi pentru două viori, Suitele pentru violoncel și Suitele pentru violă solo*, toate cuprinse în numărul de opus 131.

primei mișcări a *Sonatei KV 331* pentru pian) și *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie*, op. 108 (*Prolog simfonic la o tragedie*)¹⁸. Max Reger a abordat genul liedului, atras fiind de melodia populară germană, precum și genul vocal-orchestral: *Psalmul 100 pentru cor și orchestră*, op. 106, *Hebbel Requiem*, op. 144b pe versurile poemului *Requiem* de Hebbel, *Requiem-ul latin*, op. 145a (în care reia elemente din *Requiem-ul* abandonat)¹⁹ și *Der Einsiedler*, op. 144a (*Sihastrul*), pe versuri de Joseph Eichendorff — ultimele trei lucrări fiind compuse în perioada târzie a vieții sale. Tot atunci, Max Reger și-a arătat interesul pentru impresionism, însă a evoluat spre neoclasicism²⁰. Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Béla Bartók, Serghei Prokofiev și Arthur Honegger s-au numărat printre compozitorii vizibil influențați de Reger. Prin armonia cromatizată, extinderea tonalului până la limitele acestuia și emanciparea disonanței, Reger a înlesnit drumul către apariția dodecafonismului.

Prin *Vereinigung schaffender Tonkünstler (Societatea de creație a muzicienilor)* și *Verein für musikalische Privataufführungen (Societatea pentru spectacole muzicale private)*, Schönberg a promovat intens muzica lui Reger. Într-o scrisoare adresată lui Alexander Zemlinsky, în octombrie 1922, Schönberg dă următoarele explicații referitoare la Reger: „Reger trebuie, în opinia noastră, să fie cântat de multe ori; 1. pentru că el a scris mult; 2. pentru că el este deja mort și oamenii nu au încă o concepție clară despre el. (Eu îl consider un geniu)”²¹. În lucrarea sa *Functions of Harmony*, Schönberg remarcă: „Muzica lui Max Reger, la fel ca cea a lui Bruckner și Mahler, este puțin cunoscută în afara Germaniei. Dar muzica sa este bogată și nouă, prin aplicarea muzicii sale <absolute> realizărilor lui Wagner din domeniul armoniei. Pentru că acestea au fost inventate pentru expresia dramatică, aplicarea acestor proceduri în acest mod a provocat o mișcare aproape <revoluționară> printre succesorii lui Wagner”²².

18 Scris în formă de sonată care durează peste 40 de minute, lucrarea are patru grupuri tematice.

19 În 1914 Reger a început să lucreze asupra unui Requiem pe text latin dedicat memoriei soldaților căzuți în primul război mondial. Însă nu reușește să termine decât *Introit*, *Kyrie* și *Dies irae* din acest Requiem.

20 Paul Olteanu, *Suita și Sonata neoclasică pentru violă solo Max Reger – Paul Hindemith. Corelații stilistico-interpretative între tradiție și modernitate*, Teză de doctorat, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, 2018.

21 Schönberg citat de Yulia Kreinin, în „Arnold Schoenberg and Max Reger: Some Parallels”.

22 „The music of Max Reger, like that of Bruckner and Mahler, is little known outside Germany. But his music is rich and new, through his application to 'absolute' music of Wagner's achievements in the realm of harmony. Because these were invented for dramatic expression, the application of these procedures in this way provoked an almost 'revolutionary' movement among Wagner's successors.” Arnold Schönberg, *Functions of harmony*, London-Boston, Faber and Faber, 1954, p. 102.

Iar în alt eseu, din 1946, Schönberg îi numește pe Reger și Mahler, alăturând și numele său celor doi, pionieri ai „tehnicii noi” (adică „variațiunea dezvoltătoare”), cei care evită cvadratura. „Fraza de cinci măsuri din *Concertul pentru vioară* de Brahms, menționată în <Brahms progresistul> (1947) adaugă substanță acestei revendicări, demonstrând datoria lui Reger față de Brahms”²³. Compunând în forme vechi, baroce și clasice, îmbogățindu-le cu idei noi, în creația lui Max Reger distingem adeziunea sa către neoclasicism, neobaroc, el fiind unul din cei mai importanți precursori ai acestor noi direcții. La rândul său, Paul Hindemith, spre sfârșitul vieții sale, a spus referindu-se la Reger că a fost ultimul gigant în muzică și că fără Reger el, Hindemith, nu ar fi fost de conceput²⁴.

Paul Hindemith (1895-1963) a fost adeptul curentului *Noii obiectivități* (*Neue Sachlichkeit*)²⁵ și reprezentantul de seamă al neoclasicismului și neobarocului german. Violonist (între anii 1915-1923 a activat în orchestra Operei din Frankfurt, iar din 1916 a fost concertmaestrul acestei orchestre), violist (a interpretat în premieră *Concertul pentru violă* de William Walton în octombrie 1929; a activat vreme îndelungată în cvartete în postura de violist; prin numeroasele lucrări solo dedicate acestui instrument a îmbogățit considerabil repertoriul violei), pedagog, teoretician, dirijor și compozitor, în căutările sale de noi sonorități Hindemith a trecut prin mai multe etape ale creației, fiecare influențată de un curent anume. La început atras de limbajul armonic și de structurile specifice creației brahmsiene, de armonia cromatică și tehnicile de contrapunct ale lui Reger, trecând prin mai multe etape și ajungând la rigoarea creației lui Bach – compozitor pe care l-a venerat și a cărui creație a studiat-o și a asimilat-o în profunzime –, stilul său va evolua spre neoclasicism, mai precis, neobaroc.

23 „In „Criteria for the Evaluation of Music”(1946), Schoenberg grouped Reger with Mahler and himself as pioneers of a „new technique”(„developing variation”) which turned against four-bar phrasing and the sequence. The five-bar phrase from the Violin Concerto quoted in „Brahms the Progressive”(1947) adds substance to this claim, as does the demonstration of Reger's debt to Brahms... W. Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg 1893-1908* (Berkeley, 1993, p. 14-19)”. – Schönberg citat de John Williamson, „Reger, Max”, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Macmillan Publishers Limited 2001, 2002, volume 21, p. 96.

24 „In späteren Jahren zur Bedeutung Max Regers für ihn befragt, antwortete Paul Hindemith: „Max Reger war der letzte Riese in der Musik. Ich bin ohne ihn gar nicht zu denken.“ – Hindemith citat de Wolfgang Rathert, în „Max Reger, *Violin Concerto*”, <http://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D-CDA>, accesat la data de 20.08.2018.

25 Expresia *Neue Sachlichkeit*, utilizată pentru prima dată în 1923 de istoricul de artă Gustav Friedrich Hartlaub pentru a desemna tendințe noi în artele vizuale, a fost transferată și în alte arte, inclusiv în domeniul muzicii, având rolul de a desemna fenomenul de democratizare a acestei arte, printr-o respingere a sentimentalismului specific romantismului târziu și a subiectivismului emoțional exacerbat al expresionismului. Mișcarea, în esență, s-a încheiat în 1933 odată cu căderea Republicii de la Weimar (1919-1933) și ascensiunea naziștilor la putere. https://en.wikipedia.org/wiki/New_Objectivity, accesat la data de 01.09.2018.

Primele opusuri, de la 1 la 9²⁶, au fost puternic marcate stilistic de limbajul armonic al romantismului târziu, în special de Brahms, Reger (*Cvartetul de coarde, op. 2, nr. 1*) și Gustav Mahler (*Drei Gesänge op. 9*), stil pe care însuși Hindemith l-a criticat vehement în anii 1920²⁷. *Drei Stücke pentru violoncel și pian, op. 8*, compuse în martie 1917, au văzut lumina tiparului în vara aceluiași an, fiind prima lucrare tipărită a compozitorului (de Breitkopf & Härtel). În aceeași perioadă, Hindemith a început să scrie seria de *Sonate pentru vioară* despre care spunea: „fiecare dintre ele trebuie să fie diferită în caracter de cea precedentă, de asemenea și din punct de vedere formal. Vreau să văd dacă în seria acestor piese pot să extind posibilitățile expresive – care nu sunt prea grozave în acest gen și în această formulă – și să lărgesc orizontul.”²⁸

Hindemith a tatonat și zona expresionistă, fără a deveni însă un adept al acestui curent. În acest sens sunt reprezentative cele trei opere într-un act: *Mörder, Hoffnung der Frauen op. 12, 1919 (Asasinul, speranța femeilor)*, pe un text de un erotism violent al lui Oskar Kokoschka, *Das Nusch-Nuschi op. 20 (1920)*, pe libret de Franz Blei, o parodie la *Tristan și Isolda*, și *Sancta Susanna op. 21 (1921)*, pe libret de August Stramm. Cele trei opere au stârnit confuzie și reacții violente din partea publicului și a criticii, cea mai controversată fiind ultima dintre ele, *Sancta Susanna*, a cărei punere în scenă suscită și astăzi critici din partea organizațiilor creștine, punând sub semnul întrebării moralitatea²⁹. Chiar și în aceste opere cu un conținut emoțional expresionist, Hindemith se folosește în construcție de formele tradiționale precum sonata în *Mörder, Hoffnung der Frauen*, sau cea de variațiuni în *Sancta Susanna*.³⁰

Prin creațiile sale camerale, Hindemith a avut o contribuție importantă la dezvoltarea și îmbogățirea acestui gen muzical. Un exemplu în acest sens sunt lucrările sale denumite *Kammermusik (Muzică de cameră)*, șapte la număr, compuse între anii 1922-1927 și care au fost scrise pentru formații cu o componentă inedită, fiecare dintre aceste concerte camerale (în

26 *Andante și Scherzo pentru clarinet, corn și pian, op. 1, Cvartetul de coarde, op. 2, nr. 1, Concertul pentru violoncel și orchestră, op. 3, Lustige Sinfonietta, op. 4, Lieduri, op. 5, Valsuri pentru pian la patru mâini, op. 6, Cvintetul cu pian, op. 7, Drei Stücke pentru violoncel și pian, op. 8, Drei Gesänge op. 9 (Trei Piese pentru soprană și orchestră, op. 9)* și chiar o operă neterminată - *Vizita vărului, pe un libret de W. Busch*.

27 Giselher Schubert, „Hindemith, Paul”, în *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol. 11, 523.

28 „jede einen von der vorhergehenden gänzliche Charakter bekommen auch formal. Ich will einmal sehen, ob ich in einer Reihe dieser Stücke die Ausdrucksmöglichkeiten – die bei dieser Gattung und bei dieser Besetzung keine großen sind – erweitern und dem Horizont entgegentreiben kann.“ – Hindemith citat de Susanne Schaal-Gotthard; Heinz-Jürgen Winkler, în articolul „Hindemith Kammermusik für Cello” http://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_26_2012.pdf, accesat la data de 02.09.2018

29 https://en.wikipedia.org/wiki/Sancta_Susanna, accesat la data de 02.09.2018

30 Giselher Schubert, „Hindemith, Paul”, în *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 525.

afară de primul) fiind dedicate ansamblului, în dialog cu un instrument solist (adevărate *Concerti grossi*). Pe parcursul întregii vieți compozitorul a scris numeroase sonate pentru toate instrumentele componente ale orchestrei simfonice, în special pentru instrumentele de suflat, precum și pentru contrabas (1949) și tubă (1955) – știut fiind faptul că Hindemith avea o capacitate extraordinară în însușirea instrumentelor, inclusiv al celor vechi precum lăuta și viola d'amore.

Asemenea lui Brahms și Reger, Hindemith scrie numeroase lucrări cu un nivel scăzut de dificultate tehnică, destinate amatorilor sau elevilor, încadrate în așa-numitul gen de *Gebrauchsmusik* sau *Hausmusik*, printre aceste lucrări numărându-se: *Sing und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*, op. 45 (1928/29), care cuprinde: *Frau Musica*, op. 45/1, cantată pe versuri de Martin Luther, *8 Canoane pentru voci și instrumente*, op. 45/3, *Spielmusik pentru orchestră de coarde, flaut și oboi*, op. 43/4, *Sing und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde*, op. 45/5, *Kleine Klaviermusik, piese ușoare pentatonice*, op. 45/4; *Martinslied*, pentru solist sau cor la unison, *Konzertmusik für Blasorchester*, op. 41(1926), *Lehrstück (Lección)* (1929), colecția *Plöner Musiktag* etc. Aplecarea sa asupra acestui gen de muzică a făcut ca stilul său componistic să evolueze spre o simplificare și aerisire a scriiturii, spre accesibilitatea și transparența acesteia. Toate aceste aspecte le observăm în seria celor trei *Konzertmusik*, compuse în perioada 1929-1930: *Konzertmusik op. 48, pentru violă și orchestră de cameră*, *Konzertmusik op. 49, pentru pian, alămuri și două harpe* și *Konzertmusik pentru coarde și alămuri*, op. 50. Pentru aceste lucrări Hindemith a avut drept model *Concertele brandenburgice* de Bach; compozitorul construiește liniile polifonice folosindu-se de toate notele cromatice, însă le dispune în așa fel, încât cu ele reușește să creeze melodii în totalitate diatonice.

După instalarea regimului național-socialist (1933) în Germania, Hindemith a devenit *persona non grata* după premiera mondială a simfoniei sale *Mathis der Maler*, realizată la 12 martie 1934 sub bagheta dirijorului Wilhelm Furtwängler cu Filarmonica din Berlin. După ce în ianuarie 1933 Partidul Național Socialist a venit la putere, Hindemith a aflat, în luna aprilie 1933, că jumătate din opera sa a fost catalogată drept „bolșevism cultural”. Premiera simfoniei *Mathis der Maler* a avut un succes răsunător, însă național-socialiștii nu au ratat șansa de a-l ataca pe compozitor în presă. Furtwängler la rândul său a publicat pe 25 noiembrie 1934 în *Deutsche allgemeine Zeitung* un articol intitulat *Der Fall Hindemith (Cazul Hindemith)*, cu scopul de a-l reabilita pe compozitor, care însă a iscat un scandal imens.

Joseph Göbbels l-a umilit public pe Hindemith, într-un discurs ținut la Palatul sporturilor din Berlin, numindu-l „nulitate”, „un șarlatan” și „un făcător de zgomote atonale”. După interpretarea *Sonatei pentru vioară și pian în mi* în octombrie 1936, opera sa a fost în totalitate interzisă³¹. Acest lucru a determinat auto-exilarea compozitorului în Elveția, apoi în America, pentru ca spre sfârșitul vieții sale să se reîntoarcă din nou în Elveția. În acest context dureros al respingerii sale apare opera cu același titlu *Mathis der Maler*, compusă pe libret propriu, de o factură neo-barocă, în care se folosește de formele tradiționale: arii, terțete, coruri cu sonorități modale și politonale; precum și *Concertul pentru violă și orchestră mică Schwanendreher*, inspirat de melodii vechi germane. Genul în care Hindemith a excelat de-a lungul vieții sale a fost genul cameral și cel concertant, el experimentând noi formule instrumentale precum și modalități inedite de exprimare. În Simfonia *Mathis der Maler*, stilul său componistic este pe deplin cristalizat. Acest lucru îl putem observa de asemenea în *Sonata în mi pentru vioară și pian*, compusă în 1935, în seriile de *Sonate* (26 la număr) pentru diverse instrumente, precum și în *Concertul pentru vioară și orchestră* scris în 1939 (care la rândul său va genera seria concertelor solo de mai târziu). Dacă *Sonata pentru vioară și pian în mi bemol, op. 11 nr. 1* (1918), este o partitură cu influențe clare ale lui Brahms și Reger, tributară post-romantismului, odată cu apariția celorlalte creații din opus 11 (cele șase *Sonate pentru vioară, violă și violoncel*) este tatonată o altă direcție, cea a *noii obiectivități*. Totodată, remarcăm în *Sonata pentru vioară și pian în mi* (1935) că stilul componistic se distanțează de cel al lucrărilor sale timpurii, devenind inconfundabil și personal. Remarcăm limbajul modal diatonic, folosirea intervalelor de secundă și cvartă, care conduc la disoluția tonalului, precum și transparența și claritatea discursului melodic, combinat cu polifonia liniară și structurile ritmice și metrice uniforme.

Sonatele pentru vioară și pian pot fi privite – din perspectiva evoluției stilistice a lui Paul Hindemith – de la lucrările de debut, tributare idiomului romantic târziu al lui Brahms și Reger, ajungând la stilul neoclasic și neobaroc al maturității, tranzitând etapa expresionistă cu influențe vizibile ale lui Bartók.

În timpul perioadei petrecute în America, Hindemith a creat și unele dintre lucrările sale cele mai populare, precum *Metamorfozele simfonice* pe teme de Carl Maria von Weber sau *Requiem-ul (pentru cei pe care-i iubim) When lilacs last in the door-yard bloom`d (Când ultimul liliac din curte va înflori)*. Tot din această perioadă datează și *Concertul pentru*

31 Giselher Schubert, „Hindemith, Paul”, în *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 529

violoncel și orchestră, *Simfonia în mi bemol major*, *Symphonia serena* (a compus în total 6 simfonii), *Sonata pentru două piane, la patru mâini*, *Cvartetul de coarde nr. 6 în mi bemol*, *Cvartetul de coarde nr. 7, în mi bemol*, ciclul de preludii și fugi *Ludus Tonalis* (cu subtitlul *Studii de contrapunct, organizare tonală și tehnici pianistice*, o replică modernă la cele 48 de Preludii și fugi din *Wohltemperiertes Klavier* de Bach).

În anii de după 1934, muzica sa a fost considerată drept „artă degenerată” și a fost cenzurată în spațiul german. Nici în anii de după Al Doilea Război Mondial muzica sa nu s-a bucurat de recunoaștere. După întoarcerea din Statele Unite ale Americii, Hindemith a fost criticat și marginalizat de către avangarda muzicală, fiind acuzat de lipsa de idei îndrăznețe, iar muzica sa a fost catalogată drept „fier vechi”³². Totuși, când Hindemith a murit subit pe 28 decembrie 1963, el era recunoscut de publicul larg drept cel mai respectat muzician al timpului. După dispariția soției, în anul 1968, a fost înființată Fundația *Hindemith* cu sediul la Frankfurt, cu scopul de a promova creația compozitorului (în 1975 a apărut primul volum al ediției complete ale operelor lui Hindemith). Munca asupra acestei ediții, precum și publicarea corespondenței, a documentelor biografice și a schițelor, au putut releva lucrările sale timpurii, facilitând accesul la diferitele variante ale aceleiași lucrări și la genuri precum cântecele și parodiile. Tot la Frankfurt a luat ființă și Institutul *Hindemith*, unde se găsește arhiva principală. Datorită activității celor două instituții, din anul 1970 interesul pentru muzica lui Hindemith a început să crească, luând avânt mai ales după celebrarea centenarului de la nașterea compozitorului, în 1995.

În cadrul acestei cercetări am încercat să valorific modalitățile expresive caracteristice, precum și elementele constructive specifice din creația celor trei compozitori; Johannes Brahms, Max Reger și Paul Hindemith. Studiul s-a concentrat asupra creației destinate muzicii de cameră (domeniu în care cei trei compozitori au excelat), în special asupra *Sonatelor* compuse pentru cele două instrumente, vioară și pian. Alegerea lucrărilor care fac obiectul studiului de față nu a fost deloc întâmplătoare. *Sonata pentru pian și vioară nr. 1, în sol major, op. 78* de Brahms, este punctul de plecare din care putem urmări evoluția și transformările stilistice prin care trece genul de sonată în creația celor trei, ce au la bază un substrat comun – adeziunea la conceptul de *muzică absolută*, avându-l drept model pe Johann

32 În 1949, la Cursurile de vară de la Darmstadt, pasionații de muzică nouă i-au respins compozițiile recente, numind-o „fier vechi”. Drept răspuns, Hindemith a comentat într-o scrisoare adresată lui Schott, editorul său, din 29 iulie 1949: „Este o onoare să aparțin fierului vechi. Istoria muzicii e plină de fier vechi, care a fost mereu mai durabil decât noile prostii.” – Hindemith citat de Giselher Schubert, „Hindemith, Paul”, în *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 531.

Sebastian Bach. Am urmărit acest parcurs în contextul istoric, prin prisma ultimei *Sonate pentru vioară și pian nr. 9, în do minor, op. 139* (1915) de Reger și a celor două *Sonate* compuse de Hindemith; *Sonata pentru vioară și pian în mi bemol, op. 11 nr. 1* (1918), expresie a stilului componistic timpuriu, iar *Sonata pentru vioară și pian în mi* (1935), reprezentantă a maturității componistice a compozitorului.

Cei trei compozitori apelează la forme tradiționale, adesea extinse/lărgite sau combinate, folosind însă limbajul propriu, personalizat și subiectiv, cu caracteristici individuale marcante. În timp ce Brahms rămâne fidel stilului său (romantism târziu, clasicizat), care desigur cunoaște o maturizare și o evoluție a măiestriei sale componistice, în creația celor doi compozitori, Max Reger și Paul Hindemith, se observă mai multe abordări stilistice diferite, cum ar fi impresionismul, expresionismul și serialismul dodecafonic, în afară celor deja enumerate (baroc, clasic, romantic, neoclasic). Firul roșu care străbate creația celor trei rămâne incontestabil reperul de geniu al lui Bach. Reger și Hindemith au adus un omagiu suitei baroce prin lucrările fără acompaniament dedicate vioarei, violei și violoncelului, urmând exemplul ilustrului predecesor reprezentat de *Sonatele și partitele pentru vioară solo și Suitele pentru violoncel solo*. Astfel, regăsim la Reger 4 *Sonate pentru vioară solo op. 42, 7 Sonate pentru vioară solo op. 91*, precum și *Ciacona pentru vioară solo op. 117 nr. 4, Șase Preludii și fugi pentru vioară solo op. 131a nr. 4; Trei Suite pentru violă solo op. 131d, Trei Suite pentru violoncel solo op. 131c*, iar la Hindemith *Sonata solo pentru vioară nr.1, op.11 nr. 6, Sonata solo pentru vioară nr. 2, op 31 nr.1, Sonata solo pentru vioară nr. 3, op 31 nr. 2, 4 Sonate pentru violă solo, și Sonata pentru violoncel solo, op. 25, nr. 3*. Această influență se observă și în lucrările destinate instrumentelor cu clape (pianul, orga), cristalizate în *Ludus tonalis* de Hindemith, precum și în creația pentru orgă a lui Reger (formele polifonice au o pondere foarte mare în opusurile lui Reger, iar la Brahms, părți și secțiuni din sonate, concerte, simfonii sunt turnate în forme polifonice).

În cazul concret al studiului de față, observăm preluarea unui alt alt procedeu componistic din creația marelui compozitor, mai exact din lucrarea *Arta fugii* de Bach – citarea motivului B-A-C-H în *Sonatele pentru vioară și pian* compuse de Reger și Hindemith, pe care aceștia l-au prelucrat prin diverse procedee specifice barocului (inversare, recurență, anagramă), și nu numai (reducerea motivului la celula motivică). Datorită acestui motiv cromatic ce impregnează atât discursul melodic cât mai ales armonia, cadrul tonal cunoaște o lărgire exponențială (modulațiile fără sfârșit), care ne conduce în zona ambiguității

tonale, a atonalului în creația celor doi; a relației de secundă, amprentă componistică caracteristică lui Hindemith.

Printre elementele comune ce caracterizează stilul componistic specific celor trei compozitori, se numără ciclicitatea, ce este determinată de motivele ritmice specifice; preferința pentru frazele asimetrice, forme asimetrice (adeziune la estetica Barocului), precum și preluarea formelor specifice barocului (partea a II-a din *Sonata în mi* de Hindemith este o *Sarabandă*, p. a III-a din *Sonata în c* este o *Fugă*; partea a IV-a, *Temă cu variațiuni*, din *Sonata* lui Reger); dezvoltările variaționale ale temelor sau motivelor în afara secțiunii dezvoltătoare (variațiune dezvoltătoare); emanciparea ritmică și metrică; importanța formulelor ritmice în configurarea temelor; ponderea scriiturii polifonice, a contrapunctului; cromatizarea armoniei; eterofonia.

Ceea ce a început ilustrul său predecesor (Brahms), Reger a dezvoltat și a lărgit substanțial, îmbogățind limbajul propriu componistic cu un conținut inovator. Umplerea modelelor istorice cu un conținut progresist a fost modul în care Reger s-a manifestat în decursul anilor. Printre elementele inovatoare din creația sa, ce prefigurează modernismul și apariția expresionismului, se numără melodia frântă pe care Arnold Schönberg o numea „proză muzicală” (*Sprechgesang*). În partea a IV-a din *Sonata pentru vioară și pian nr. 9, op. 139*, compozitorul tratează tema care va fi supusă procesului variațional ca pe o serie, pe care ulterior o va prelucra prin procedee specifice (inversare), desigur nu atât de stricte cum prevede seria dodecafonică, însă putem spune că această manieră poate fi privită ca o anticipare a dodecafonismului. Acordurile extinse de nonă, undecimă, prezența abundentă a acordurilor mărite, abordarea și explorarea armoniei din punct de vedere coloristic (de exemplu, partea a II-a și IV-a din *Sonata nr. 9*) în creația sa, sunt date ce definesc limbajul impresionist.

Elementele caracteristice pe care le remarcăm în creația lui Hindemith sunt asumate de compozitor în tratatul *Unterweisung im Tonsatz*: intervalul de secundă caracteristic construcției melodice, precum și relațiilor tonale dintre teme sau din cadrul modulațiilor; prezența celor trei voci simultane care se „împletesc” sau se „despletesc”. Aderarea la conceptul de „noua obiectivitate” se va transpune în muzica lui Hindemith prin purificarea ideilor muzicale și reducerea acestora la esențial, eliminând astfel „efectele” sau elementele de virtuositate. În același timp, satira reprezintă un alt element constitutiv al acestei „obiectivități”. Referitor la accentele neo-baroce din creația lui Hindemith, am putea adăuga:

menținerea aceluiași centru tonal din cadrul lucrării, prezența modurilor, care lasă impresia unei construcții diatonice în ciuda discursului înțesat de cromatisme, preferințele pentru formele baroce. Influența din zona impresionismului este definită de următoarele aspecte: folosirea intervalelor de cvartă, cvintă și octavă în structura acordurilor, care conduc la disoluția centrului tonal, astfel încât scriitura poate fi percepută ca una modală (creându-se adesea paralelisme); folosirea pedalelor armonice pentru coloritul specific pe care îl imprimă discursului; utilizarea surdinei pe durata întregii mișcări, pentru obținerea timbrului adecvat conținutului (de exemplu, partea a II-a a *Sonatei în mi bemol*). Accentele expresioniste sunt mai vizibile în ultima sa *Sonată pentru vioară și pian*. În *Sonatele* care fac obiectul studiului de față, afinitatea cu acest curent se remarcă în ambiguitatea centrului tonal (atonalitatea), bi-tonalitatea, prezența esteticii urâtului, dimensiunea redusă a lucrărilor.

Această lărgire a perspectivei din prisma cunoașterii, referitoare la amalgamul de curente ce reprezintă stilul intrinsec al fiecărui compozitor, al fiecărei lucrări în parte, ajută interpretul să găsească mijloacele de expresie cele mai potrivite pentru redarea cât mai autentică a conținutului, însă într-o manieră personală, trecută prin filtrul personalității proprii.