

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
STYGINIŲ INSTRUMENTŲ KATEDRA

Emilija Minkevičiūtė
PAULO HINDEMITHO KONCERTAS ALTUI IR ORKESTRUI
***DER SCHWANENDREHER*: HARMONIJOS TEORIJS**
IR ATLIKIMO INTERPRETACIJOS SĄVEIKOS

Studijų programa: muzikos atlikimas (altas)

Tiriamasis rašto darbas

Darbo autorius:

Emilija Minkevičiūtė

Darbo vadovas:

lekt. Eglė Gudžinskaitė

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024 m. balandžio 26 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „Paulo Hindemitho koncertas altui ir orkestrui *Der Schwanendreher*: harmonijos teorijos ir atlikimo interpretacijos sąveikos“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.



(Parašas)

Emilija Minkevičiūtė

(Vardas, pavardė)

SUMMARY

Paul Hindemith, as an accomplished composer and renowned violist, was famous for quite a few things – among them is his harmonic theory, based on harmonic fluctuation and harmonic/melodic tension arising from a newly created system for chord analysis, all topics covered in his 1937 music theory treatise *The Craft of Musical Composition*. He also composed a great amount of famous repertoire pieces for the viola, whether it be solo, chamber or orchestral works. Among them is the Concerto for Viola and a Small Orchestra *Der Schwanendreher* (1935), which is a component of the main topic of this Masters thesis, for it delves into the interplay of Hindemith's harmonic theory and *Der Schwanendreher*'s interpretative analysis while reviewing three different recordings of the 1st movement of this concerto: starting with one by Paul Hindemith himself, following with Tabea Zimmermann's and finishing off with Antoine Tamestit's. After the analysis of these three recordings it is safe to assert that Hindemith's harmonic theory (mainly harmonic and melodic tension, represented in separate graphs) shines through during the most harmonically and melodically intense moments and is often represented or deliberately shown by performers, who are either expertly following the score or intuitively guided by the harmonic and melodic pull of the piece.

.TURINYS

IVADAS.....	4
1. PAULO HINDEMITHO HARMONIJOJOS TEORIJA.....	6
1.1. Pirmosios serijos (<i>Series 1</i>) idėja.....	6
1.2. Antrosios serijos (<i>Series 2</i>) idėja.....	8
1.3. Harmoninės ir melodinės įtampos principai.....	9
1.4. Akordo samprata.....	11
1.5. Harmoninio svyravimo (<i>harmonic fluctuation</i>) logika.....	16
2. PAULO HINDEMITHO KONCERTAS ALTUI <i>DER SCHWANENDREHER</i>	17
2.1. Koncerto <i>Der Schwanendreher</i> sukūrimo aplinkybės ir recepcija.....	17
2.2. <i>Der Schwanendreher</i> I d. harmoninė analizė.....	22
3. PAULO HINDEMITHO KONCERTO ALTUI <i>DER SCHWANENDREHER</i> I D. INTERPRETACINĖ ANALIZĖ.....	26
3.1. Tyrimo metodologija ir organizavimas.....	26
3.2. Paulo Hindemitho įrašo analizė.....	27
3.3. Tabea'os Zimmermann įrašo analizė.....	32
3.4. Antoine'o Tamestito įrašo analizė.....	35
3.5. Tyrimo rezultatų apibendrinimas.....	37
IŠVADOS.....	38
LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS.....	39
Priedas Nr. 1	
P. Hindemitho Koncerto altui <i>Der Schwanendreher</i> I d. akordų analizė.....	42
Priedas Nr. 2	
P. Hindemitho Koncerto altui <i>Der Schwanendreher</i> I d. harmoninės įtampos grafikas.....	52
Priedas Nr. 3	
P. Hindemitho Koncerto altui <i>Der Schwanendreher</i> I d. melodinės įtampos grafikas.....	55

IVADAS

Temos aktualumas ir problematika. Altininkų puikiai žinomas bei vienas žymiausių XX a. kompozitorių Paulas Hindemithas (1895-1963) skyrė didelį dėmesį harmonijai, sukūrė savitą harmonijos teoriją ir pats ją aktyviai taikė savo kūryboje. Sukūręs ne vieną dėmesio vertą kūrinį įvairiems kameriniams ansambliams bei stambioms simfoninėms sudėtims iki šių laikų jis yra laikomas vienu ryškiausių kompozitorių, gausiai kūrusių altui. Kompozitoriaus sukurtas koncertas altui ir nepilnam simfoniniam orkestrui *Der Schwanendreher*, paremtas senomis liaudies dainomis¹ (1935) ir trys labiausiai žinomos sonatos altui, iš kurių viena yra parašyta altui ir fortepijonui (op. 11 nr. 4, 1919), o kitos dvi – solo (op. 11/5, 1919 ir op. 25/1, 1922), yra neatsiejama alto repertuaro dalis. Neretai atlikėjas, besiruošdamas koncertui ir norėdamas įsigilinti į šių kūrinių prasmę ir sukūrimo aplinkybes, susiduria su netikėta problema – nors kūrinių įrašų pakankamai daug, literatūros šaltiniai retesni ir dauguma archyviniai (P. Tully, 1995; F. Muser, P. Hindemith, 1944; M. J. Bedell, 1985; H. Ottaway, 1969).

Hindemitho kūryboje harmonijai skiriama daug dėmesio, todėl natūralu, kad profesionalus muzikantas, pasirinkęs atlikti Hindemitho kūrybą, turi išmanyti jo harmonijos teorijos taisykles, norėdamas labiau įsigilinti į atliekamą kūrinį ir sugebėti jį tinkamai perteikti klausytojui. Kompozitorius savo harmonijos teorijoje aprašo metodus, kurie labai konkrečiai susieja harmoniją su muzikos kūrinio dramaturgija (harmoninių svyravimų, harmoninės tėkmės logika), tad šios specifinės žinios apie paties Hindemitho sukurtą harmonijos teoriją ir harmoninį mąstymą galėtų padėti interpretuoti jo muziką. Analizuojant Hindemitho muzikos teorijos veikalą „Kompozicijos vadovas“ (vok. *Unterweisung im Tonsatz*, 1937) kilo mintis, jog, iššifravus pasirinkto kūrinio harmoninę logiką pagal paties kompozitoriaus sistemą, galima būtų aiškiau motyvuoti tam tikrus interpretacinius sprendimus. Būtent ši mintis ir buvo šio darbo idėjos atspirties taškas, todėl šiame darbe bus giliau pažvelgiama į Hindemitho harmonijos teorijos ir atlikėjo interpretacijos sąveiką.

Taigi, dėl iššūkių, su kuriais pati susidūriau grodama ir koncertams bei egzaminams ruošdama P. Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* pirmąją dalį nusprendžiau šiame darbe įsigilinti į kompozitoriaus parašytą „Kompozicijos vadovą“, apžvelgti koncerto pirmosios dalies harmoninę struktūrą ir sukaupusi šias naujas žinias analizuoti bei palyginti tris skirtingas šio koncerto pirmosios dalies atlikimo interpretacijas chronologine tvarka – paties P. Hindemitho (1935), vėliau T. Zimmermann (1992) ir galiausiai A. Tamestito (2012). Šie trys atlikėjai buvo pasirinkti neatsitiktinai – P. Hindemitho atlikimas bus laikomas

¹ vok. *Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester*, B. Schott's Sohne, Mainz, 1935.

kompozitoriaus idealu, T. Zimmermann atlikimas buvo pasirinktas dėl to, kad ji atstovauja vokiško atlikimo stiliaus styginių instrumentų mokyklos kanoną, o A. Tamestito atlikimas – atitinkamai, prancūzišką atlikimo manierą. Tokiu būdu galima analizuoti ne tik atlikėjų interpretacijas vienpusiškai, vien žvelgiant iš harmoninio suvokimo perspektyvos, bet ir pasitelkiant žinias apie vokišką ir prancūzišką styginių instrumentų atlikimo meno mokyklas ir įprasminant jų tarpusavio skirtumus.

Tyrimo objektas. P. Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* I d. interpretacijos.

Tyrimo tikslas. Parengti P. Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* I d. analizę harmoniniu ir interpretaciniu aspektais.

Tyrimo uždaviniai:

1. Remiantis moksline literatūra, susijusia su darbo objektu, apžvelgti ir apibūdinti P. Hindemitho harmonijos teorijos principus.
2. Atlikti P. Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* I d. harmonijos analizę.
3. Interpretacinės analizės pagalba palyginti trijų skirtingų altininkų atlikimo įrašus, išnagrinėti pasirinktų interpretacijų atitikimą duomenims, gautiems atlikus harmoninę kūrinio analizę.

Tyrimo metodai:

- Mokslinės literatūros apžvalga
- Harmoninė analizė
- Interpretacijų analizė
- Lyginamasis metodas

Literatūra ir šaltiniai. Numatomi tyrimo šaltiniai: moksliniai straipsniai, koncertų atsiliepimai, knygos, užsienio tyrėjų moksliniai darbai. 3-ajame skyriuje bus naudojami garso ir vaizdo įrašai interpretacinės analizės tyrimo parengimo tikslu.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas, sudarytas iš 28 pozicijų, trys priedai.

1. PAULO HINDEMITHO HARMONIJOS TEORIJA

Pirmasis „Kompozicijos vadovo“ tomas sudarytas iš 6 skyrių, kuriuose bendrai ir originaliai yra pristatoma Hindemitho harmonijos teorija (Desbruslais, 2018: 14). Šiame veikale aptariamos keturios plačios sritys: chromatinės serijos dariniai, akordų klasifikacija ir jų jungimai bei melodijos teorija. Pirmajame skyriuje Hindemithas pristatė tuometinius kompozicijos mokymo metodus ir, juos sukritikavęs, aptarė savo naujuosius principus. Antrajame skyriuje jis sudarė dvylikos garsų seriją, grindžiamą obertonų garsaeiliu (žr. pav. nr. 1). Hindemitho nuomone, ši serija patogesnė kūrybai ir yra žymiai naudingesnė, nei bet kuri kita.



1 pav. Obertonų eilė su pažymėtais vibracijų dažniais ir stygos dalinimo proporcijomis. Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition. Book I, Theoretical Part*. 1937, p. 17

Tolesniuose šio skyriaus poskyriuose bus apžvelgta Hindemitho harmonijos teorija ir pagrindinės jos idėjos, kurių vėliau prireiks atliekant koncerto altui *Der Schwanendreher* harmoninę analizę.

1.1. Pirmosios serijos (*Series I*) idėja

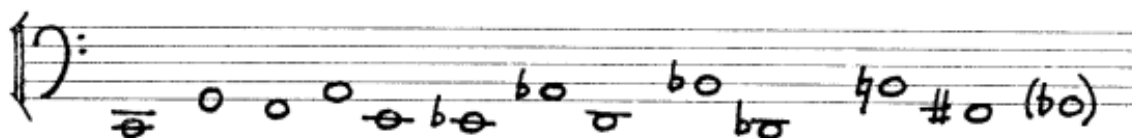
Hindemithas pradinį toną pasirinko kaip C (64 vibracijos per sekundę) ir, kurdamas šią seriją, kompozitorius dalina kiekvieno pradinio obertono vibracijos dažnį iš prieš jį buvusio obertono eilės numerio². Komponuojant garsaeilį naudojami dažniai (vibracijos per sekundę) privalo būti tarp 64 ir 128, kad liktų oktavos ribose. Antrasis obertonas c kartoja pirmąją serijos garsą, todėl jis serijoje nedubliuojamas. Trečiasis obertonas g – 192 v/s dažnio, todėl šis skaičius dalijamas iš 2 ir gaunamas antrasis serijos tonas – G (92 v/s). Ketvirtasis obertonas – c¹ (256), jo v/s dalijant iš 3 randamas trečiasis serijos garsas – F (85,33).

² „...to arrive at each new tone of the scale, divide the vibration-number of each overtone successively by the order-numbers of the preceding tones in the series.“ – P. Hindemith, p. 34 iš *The Craft of Musical Composition. Book I, Theoretical Part*. 1937

Penktasis C obertonas – e^1 (320), kurio v/s iš 2 padalinus yra 160, bet šis dažnis viršija 128 v/s ribą, todėl Hindemithas aiškina, jog negali jo naudoti. Kompozitorius šį obertono dažnį pasirenka dalinti iš 3 ir 4, tokiu būdu atrasdamas ketvirtąjį bei penktąjį serijos tonus – A (106,66) ir E (80), abu šie garsai patenka į nustatytas oktavos ribas. Šeštasis obertonas – g^1 (384), jį Hindemithas dalindamas iš 2, 3, ir 4 atranda į oktavos ribas nepatenkančius garsus, tačiau padalijus iš 5 atranda šeštąjį – Es (76,8).

Šioje vietoje kompozitorius nutraukia savo skaičiavimus ir trumpai aprašo mistinę skaičiaus 7 galią ir pagrindinio tono C septintojo obertono išdalintų garsų netinkamumą. Dalinant trečiąjį, ketvirtąjį ir penktąjį obertonus iš 4, 5 ir 6 gaunami tonai, kurie jau egzistuoja kuriamame garsaeilyje, tačiau ketvirtąjį obertoną (c^1 , 256) padalinus iš 5 ir padauginus iš 2 atrandamas septintasis serijos garsas – As (102,4). Šia, M. J. Bedell nuomone, kiek perspausta matematine logika pasinaudodamas Hindemithas prideda dar 5 garsus į kuriamą seriją – G dalinimas sukuria D, F dalinimas sukuria B ir Des, E dalinimas sukuria H. Likusysis garsas surandamas per B ir Des, kurie sukuria Ges (91,02), o D ir H sukuria Fis (90).

Kompozitorius savitą chromatinės garsų eilės formavimą grindžia kaip kompozicinę priemonę trečiajame „Kompozicijos vadovo“ skyriuje, *The Nature of Building Stones*. Pirmoji serija (vok. *Reihe I*, angl. *Series I*) yra garsų eiliškumas, sugeneruotas iš bazinio tono (nebūtinai C, gali būti bet koks kitas garsas, tačiau kompozitorius pasirinko šį), tokiu būdu yra nustatomi ryšiai tarp garsų aukščių. Taigi, pirmojoje serijoje sukuriamą 12 skirtingų garsų serija: C – G – F – A – E – Es – As – D – B – Des – H – Fis/Ges (žr. pav. nr. 2) (M. J. Bedell, 1985, 7 p.; P. Hindemith, 1937).



2 pav. Hindemitho sukurta *serija I*. Melody Joy Bedell, *The Craft of Musical Composition Applied to Hindemith's Clarinet Concerto*, Master's Thesis, University of Tennessee, Knoxville, 1985.

Pirmojoje serijoje nustatyti ryšiai tarp garsų tampa visos jo harmonijos teorijos pagrindu. Ja remiantis vėliau kompozitorius aiškina intervalų ir akordų sudarymo principus, harmoninių sekų organizavimo logiką pagal tarp akordų susidarančią harmoninę ir melodinę įtampą ir kompozicijų tonacinius planus, netgi sąryšius tarp skirtingų ciklo dalių.

1.2. Antrosios serijos (*Series 2*) idėja

Intonaciniai ryšiai, anot Hindemitho, patys savaime nėra muzika – ji kyla iš bent dviejų garsų sudėtinio efekto, todėl, kai sujungus du garsus gaunamas **intervalas**, jį galima laikyti baziniu muzikinės konstrukcijos vienetu. Kaip tonaciniai ryšiai yra formuojami mažėjančia tvarka pagal jų vertę, taip ir intervalai turi natūralią tvarką, kurią Hindemithas vadina antrąja serija (*Reihe 2* arba *Series 2*), kurios tvarką nustato **kombinacinių tonų** (sudėtinių tonų) skaičius intervale. Sudėtinius tonus Hindemithas aiškina kaip žmogaus išorinei ausiai sunkiai girdimas intervalų sudedamąsias dalis, suteikiančias jiems tam tikrą skambesį. Anot J. G. Roedererio (2008), kombinaciniai tonai atsiranda tuomet, kai intervalas tarp dviejų garsų būna ištis intonaciškai tyras. Sudėtinius tonus lengviausia išgirsti, kai vienu metu skamba du pakankamai garsiai atliekami tonai: vienas nesikeičia, o kitas (viršutinis) pamažu kyla³ (žr pav. nr. 3). Šio fenomeno svarbą Hindemithas pagrindžia teigdamas, kad šiuos garsus gali girdėti vidinė (pasąmonės) ausis⁴.



3 pav. Kombinaciniai tonai, girdimi eksperimento su dviem itin garsiai skambančiais švilpukais šunims metu. J. G. Roederer, *Physics and Psychophysics of Music: Fourth Edition*. 2008, p. 56

Šie ne visada girdimi tonai, pasireiškiantys **netemperuoto** derinimo instrumentų (styginiai, pučiamieji, taip pat chorinėje muzikoje) atliekamoje daugiabalsėje muzikoje, Hindemitho teigimu „apsunkina“⁵ skambesį. Kompozitorius taip pat pabrėžia, kad sudėtiniai tonai skiriasi nuo obertonų tuo, kad pastarieji gali būti girdimi skambant **vienam garsui**, o kombinaciniai tonai pasireiškia tik tuomet, kai skamba **daugiau, negu vienas garsas**. Kuo

³ J. G. Roedereris apibūdino eksperimentą su dviem švilpukais šunims, vienas jų turi skambėti vienu aukščiau, o kitas – pradėti nuo unisono, pamažu kilti ir galiausiai grįžti į unisoną. Jiems skambant vienu metu (ypatingai garsiai) ir pasiekus tiksliai intonuojamus intervalus girdisi žemo dažnio tonai, atitinkantys vieną arba kitą intervalo toną. Roederer, p. 56

⁴ Hindemithas aiškina, jog kombinacinis tonas – tai trečiasis kampas trikampyje, kurio kiti du kampai yra jau skambantys intervalo garsai (trigonometrijos principu girdimas trečiasis garsas, kuris leidžia suprasti, jog skambantis intervalas yra tiksliai intonuojamas). Hindemith, *The Craft*. p. 58

⁵ ang. „Combination tones represent a clouding or a burdening of the interval.” – Hindemith, *The Craft*. p. 64

daugiau kombinacinių tonų teoriškai turi girdėtis intervale, tuo jis kompleksiškesnis. Hindemithas oktavą ir unisoną traktuoja kaip netinkamus dėl kombinacinių tonų negirdimumo, o visi kiti intervalai (nuo grynujų kvartų ir kvintų iki disonansiškiausių m2 ir d7) kombinacinius tonus turi ir yra įtraukiami į seriją 2. Tritonis neturi nei bazinės, nei apvertimo pozicijos, todėl, kaip ir pirmosios serijos paskutinysis tonas, yra dviprasmis – jis gali būti išspręstas ir į m6, ir į d3 ir Hindemithas šiuo intervalu užbaigia seriją 2. Į tritonį kompozitorius atkreipia atskirą dėmesį ne tik serijoje 2, bet ir vėliau aptariamoje akordų analizės teorijoje.



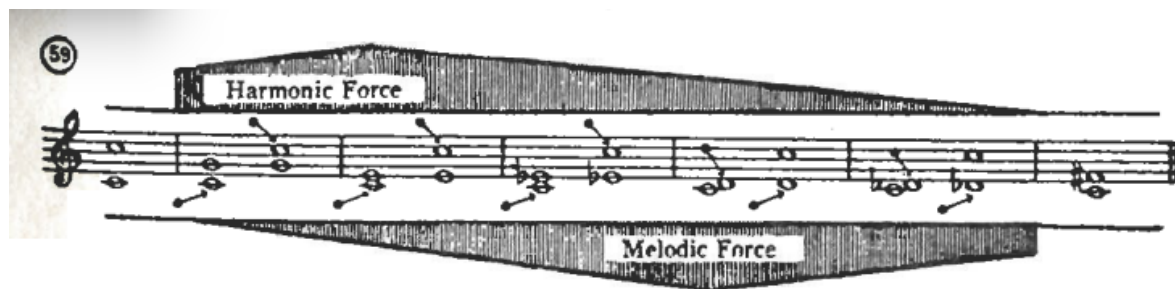
4 pav. Serijos 2 tvarka. P. Hindemith, *The Craft*. 1937, p. 81

Anot Hindemitho, intervalų eiliškumas bei išdėstymas serijoje 2 yra pagrįstas ne tik kombinacinių tonų skaičiumi (nuo mažiausiai kompleksiško iki kompleksiausių), bet ir atspindi Vakarų muzikos istorijoje pastebėtą chronologinę intervalų atsiradimo daugiabalsėje muzikoje tvarką. Tiriant polifonijos istoriją galima pastebėti, jog iš pradžių buvo dainuojama unisonu, tuomet, dėl skirtingų balsų registrų pradėta dainuoti oktavos intervalu, vėliau pamažu buvo imta naudoti paraleles kvintas bei kvartas, o galiausiai ir tercijas ir sekstas. Sekundos bei septimos buvo pradėtos dažniau vartoti tik vėlyvesnėje muzikoje – iš pradžių kaip vedantys tonai, o XVII a. pabaigoje – jau ir kaip savarankiški, patys savaime svarbūs bei suvokiami intervalai. Šis intervalų vartojimo chronologinis eiliškumas atspindi ir Hindemitho harmonijos teorijoje. Kompozitorius serijos 2 tvarką taip ir įvardija: gr. 8, gr. 5 – gr. 4, d3 – m6, m3 – d6, d2 – m7, m2 – d7, tritonis (žr. pav. nr. 4).

1.3. Harmoninės ir melodinės įtampos principai

Skyriuje „Harmoninė ir melodinė intervalų vertė“ Hindemithas apibrėžia harmoninės ir melodinės įtampų sąvokas jo teorijoje. Harmonija yra apibūdinama kaip tvirtesnioji iš šių dviejų elementų, turinti savas tendencijas, jai sunku daryti išorinę įtaką. Harmoniją įvaldyti ir suvokti jos visumą, anot Hindemitho, sugeba tik patys gabiausieji ir labiausiai išsilavinusieji (techniškai pajėgūs) kompozitoriai. Tuo tarpu melodija yra lengviau suprantama pradedančiajam kompozitoriui, atlikėjui ar apskritai mėgėjui, tačiau melodinės įtampos suregulavimui daug įtakos turi ir paties kompozitoriaus/atlikėjo muzikinis skonis ir kultūra.

Galiausiai, Hindemithas vis tik patikslina, kad harmonija ir melodija – vienas kitą papildantys muzikiniai elementai, nepajėgūs būti suvokiami atskirai vienas nuo kito. Melodija suteikia harmonijai galimybę būti išreikšta (intervalų pavidalu), o harmonija jungia ir organizuoja melodiją (Hindemith, 1937: 87). Hindemithas taip pat iliustruoja, kaip teoriškai turėtų veikti harmoninė ir melodinė įtampos serijoje 2 (žr. pav. nr. 5). Galime pastebėti, jog Hindemithas traktuoja d3 intervalą kaip kulminacinį harmonine prasme, o d2 – kulminacinį melodine prasme.



5 pav. Serijos 2 tvarkoje iliustruojami harmoninės ir melodinės jėgų principai. P. Hindemith, *The Craft*. 1937, p. 87

Kompozitorius skyriuje „Visuotinė harmonijos teorija“ kritikuoja skyriaus pavadinime minimą sistemą, vadindamas ją „per siaura“ akordų klasifikacijos ir konstrukcijos klausimais. Hindemithas pateikia 4 punktus, kuriuos pats paneigia ir pateikia paaiškinimus, kodėl jo sukurta teorija yra žymiai patrauklesnė kompozicijai studijuojantiems bei kompozicijas analizuojantiems (Hindemith, 1937, p. 90):

1. Pagrindinis akordų konstrukcijos vienetas yra tercijinė sandara.
2. Akordus galima apversti.
3. Kai diatonių garsų aukštis keičiamas naudojant alteracijos ženklus, tokiu būdu padidinamas tonacijoje egzistuojančių akordų skaičius.
4. Akordus galima interpretuoti įvairiais būdais.

Kritikuodamas pirmąjį punktą, Hindemithas aiškina, kad tradicinės harmonijos sistemoje nėra vietos ne tercijomis paremtiems akordams (kvartiniai, kvintiniai/kvartiniai arba susidarantys vien iš septynių ir sekundų), todėl jų paaiškinimui ir klasifikacijai vartoja tokius terminus kaip *appogiatura* arba akordai su neakordiniais garsais. Tačiau pagrindinis tokiomis būdais klasifikuojamų akordų bruožas yra tai, kad jie visada turi būti išspręsti į kitą, tercijomis paremtą akordą. Todėl, anot Hindemitho, kol tokio tipo akordai neturi sprendimo, tol jie turi būti traktuojami kaip atskiri, savarankiški akordai.

Antrąjį punktą aptardamas kompozitorius iškelia problemą – paprasti trigarsiai ar keturgarsiai akordai gali būti perstatomi ir apverčiami ir netgi tokioje pozicijoje atpažįstami ganėtinai lengvai, tačiau tai padaryti darosi sunku su nonakordais (penkiagarsiais akordais), todėl tradicinės harmonijos atstovai šiuos akordus supaprastina iki keturgarsio ar trigarsio akordo lygmens tam, kad juos būtų galima vartoti įvairiose pozicijose. Hindemithas pabrėžia, kad dauguma akordų, kurie susideda iš intervalų, kurių dauguma nėra tercijos, negali būti pertvarkomi, nes prarastų savo „charakterį“ ir nebeskambėtų atpažįstamai.

Trečiąjį teiginį apibūdindamas Hindemithas teigia, kad, norėdami originalioje tonacijoje vartoti akordus, kurie sudaryti iš tonacijai nebūdingų garsų (pavyzdžiui, žemo šešto laipsnio akordą arba neapolietišką sekstakordą), kompozitoriai pasitelkia alteracinius ženklus. Ilgainiui tokių „svetimų“ tonacijai akordų vis daugėjo, tad Hindemithas šią tendenciją įvardina kaip diatoninės sistemos pabaigą ir chromatinės sistemos pradžią⁶.

Ketvirtojo punkto kritika kompozitoriaus išreiškiama iškeliant abejonę dėl dominantinio septakordo apvertimų harmoninės vertės – ar kvintsektakordai bei terckvartakordai tikrai atlieka tokią pat harmoninę funkciją, kaip originali šio akordo pozicija? Nors šie akordai ir skamba taip pat, Hindemitho nuomone, jų vertė harmoninėje visumoje yra visai kitokia. Šioje vietoje kompozitorius itin išsiplečia aiškindamas apie kiekvieno tono vertę santykyje su kitais tonais akordo sandaroje, vėlgi pasiremdamas serijos 1 sistema ir jos sukūrimo pagrindais. Galiausiai užbaigdamas savo sudėtingą paaiškinimą, kompozitorius pabrėžia atitinkamos notacijos trūkumą norint išreikšti kiekvieno tono, intervalo ir akordo vertę ir reikšmę.

Minėdamas notacijos svarbą harmonijos teorijoje, Hindemithas iškelia savo sistemą kaip tinkamiausią šiam tikslui pasiekti, nes tradicinė notacija daugelyje atvejų suteikia atlikėjui aiškų suvokimą, kokius harmoninius ar melodinius reikalavimus jam iškelia kompozitorius, tačiau norint analizuoti patį garsą, mums įprastas notacijos būdas yra „ne tik beprasmis, bet iš tikrųjų netgi trukdo“ (Hindemith, 1937: 93). Savo požiūrį kompozitorius pagrindžia teiginiu, jog kad ir koku būdu kompozitorius užrašo toną ar intervalą, klausytojo ir atlikėjo ausys girdi tą patį (padidinta sekunda, mažoji tercija ar dvigubai sumažinta kvarta vis tiek skambės kaip mažoji tercija), nes enharmoniškai modifikuoti garsai mūsų ausyse normalizuojasi.

⁶ Diatoninėje sistemoje neįprasti akordai buvo traktuojami kaip antraeiliai, „nepriimtini“, tačiau chromatinėje sistemoje – kaip savarankiški tonacinės sistemos dalyviai. Hindemith, *The Craft*. p. 91–92

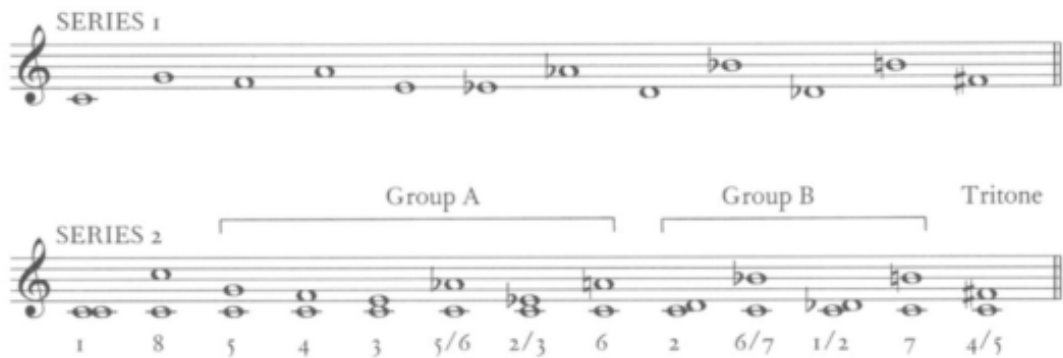
1.4. Akordo samprata

Skyriuje „Akordų analizė“ Hindemithas naudoja ta pačia sistema, kaip ir praeitame skyriuje, tačiau šįkart iškelia tik 3 punktus, kurių paaiškinimuose pagrindžia savo harmonijos teoriją kaip naudingesnę ir tinkamesnę tuometinei šiuolaikinei muzikai kurti ir suprasti, negu leidžia tradicinė harmonija:

1. Akordų sandara nebegali būti paremta vien tik tercijomis.
2. Vietoje apvertimo idėjos turi būti pasiūlytas universalesnis principas.
3. Turi būti užtikrinta galimybė akordus interpretuoti vienareikšmiškai.

Aptardamas pirmąjį punktą, Hindemithas įvardija akordo apibrėžimą (tai **grupė bent trijų skirtingų garsų, skambančių vienu metu**) ir pamini, jog jokie du garsai nesudaro akordo, nesvarbu kiek kartų jie yra kartojami skirtinguose registruose vienu metu. Kompozitoriaus harmonijos teorija pagrįsta tercijinės akordų sandaros pakeitimu į serijos 2 pagrindu sukurtą akordų analizės sistemą.

Serijos 2 tvarką kiek kitaip įvardijantis O'Connellas *Musical Times* straipsnyje „Hindemith's voices“ (2011) aptaria Hindemitho kompozicinius metodus kontrapunkto atžvilgiu bei jo harmonijos teoriją apskritai. Straipsnio autorius gretina seriją 1 ir 2 ir pateikia dar vieną intervalų grupavimo būdą (žr. pav. nr. 6). Šis grupavimo būdas ypatingas tuo, kad intervalai buvo žymimi kitaip, negu yra įprasta tradicinės harmonijos notacijoje, t.y. intervalai nuo unisono iki oktavos yra žymimi skaičiais nuo 1 iki 8 (unisonas – 1, oktava – 8), tačiau nenaudojamos raidės (kvinta – 5, didžioji tercija – 3, didžioji seksta – 6), tad tam tikri intervalai yra žymimi kaip tarpiniai tarp dviejų intervalų (mažoji seksta – $\frac{5}{2}$, nes pustonių skaičiumi yra didesnė už kvintą, tačiau mažesnė už didžiąją sekstą ir t.t.). O'Connellas šiuo pavyzdžiu naudodamasis nurodo Hindemitho nustatytą harmoninės įtampos eigą žiūrint iš kairės į dešinę (kuo dešiniau – tuo daugiau harmoninės įtampos). Lentelėje intervalai yra suskirstyti į grupes A ir B pagal jų vertę harmonine ir melodine prasme – A grupėje esantys intervalai yra vertingiausi harmoniškai (konsonansiniai), o B – melodiškai (disonansiniai). Unisonas bei oktava tėra tik vieno garso pakartojimas, tad šie intervalai nėra klasifikuojami kaip intervalai apskritai, o tritonis nepatenka į šias grupes, nes, anot Hindemitho, šis intervalas ypatingas tuo, kad jo negalima priskirti niekam ir jis yra neanalizuotinas bei neutralus, kol nepridedamas trečiasis tonas, kuris galėtų suteikti tritoniui daugiau svorio ir nukreiptų jo skambesį į vieną ar kitą įtampos skalių pusę. O'Connellas pabrėžia kad Hindemitho teorija ypatinga tuo, kad jis intervalų garsus vertina nevienodai – įprastai abu intervalo garsai turi vienodą vertę, tačiau Hindemitho sistemoje vieni tonai yra svarbesni už kitus – pagrindiniai tonai (O'Connell, 2011).



6 pav. Hindemitho serijų 1 ir 2 sugretinimas pagal O'Connellą. K. O'Connell, Hindemith's voices. *The Musical Times*. 2011, 1915 (152), p. 4

Hindemithas „Kompozicijos vadovo“ 96 p. pateikia itin panašią lentelę (žr pav. nr. 7) aiškindamas akordų klasifikacijos sistemą pagal serijas 1 ir 2.



7 pav. Hindemitho serijų 1 ir 2 sugretinimas pagal Hindemithą. P. Hindemith, *The Craft*. 1937, p. 96

Akordai „Kompozicijos vadove“ yra skirstomi į 6 pagrindines akordų skirstymo kategorijas. A grupės akordai sudaromi be tritonio, B grupės – su vienu ar daugiau tritonių (šio intervalo garsas itin atpažįstamas ir destabilizuoja bet kokią garsų junginį, todėl svarbu atskirti akordus pagal šio intervalo egzistavimą ir neegzistavimą akorde). Kiekvienoje šių grupių yra trys subkategorijos: akordai be sekundų ar septimų (I ir II subk.), akordai su sekundomis ar septimomis (III ir IV subk.) ir neapibrėžti akordai, kuriuos sudaro vienodo dydžio intervalai (padidinti kvintakordai ir kvartakordai – V subk., sumažinti kvintakordai – VI subk.). Taigi, A grupei priklauso I, III ir V subkategorijos, o B grupei – II, IV ir VI subkategorijos (žr. pav. nr. 8).

Hindemithas taip pat išskirsto I, III ir IV subkategorijas į dar dvi dalis pagal tai, ar jų bazinis tonas sutampa su žemiausiu garsu, ar nesutampa (I_1 – bazinis tonas sutampa su žemiausiu tonu, I_2 – bazinis tonas aukščiau, nei žemiausias tonas, tuo pačiu principu skirstoma ir III, IV subk.). B grupės akordai skirstomi panašiai, tačiau daugiau į detales fokusuojamasi ties II subkategorijos akordais – šie skirstomi į *a* ir *b* dalis, o *b* dalis į dar tris

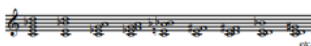
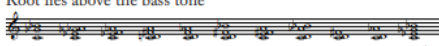
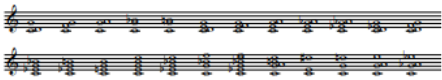
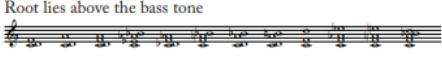
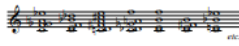
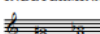
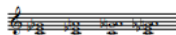
padalas (IIa akordai gali turėti tik vieną tritonį ir tik m7, jų bazinis tonas visada sutaps su žemiausiu tonu; IIb akordai gali turėti ir m7, ir d2, todėl yra skirstomi į IIb₁ – pagrindinis tonas sutampa su žemiausiu tonu, IIb₂ – pagrindinis tonas yra aukščiau, negu žemiausias tonas, IIb₃ – turintys daugiau, nei vieną tritonį).

Antrajame punkte, kuriuo savo teorijos priimtinumą grindžia Hindemithas, yra aptariamas akordų apvertimo klausimas. Pirmiausia kompozitorius pabrėžia, kad tradicinėje harmonijoje akordas bet kurioje apvertimo pozicijoje neskamba taip tvirtai ir neturi to paties efekto, kaip originalus akordas, nes tik originaliame akorde jo bazinis tonas sutampa su žemiausiu tonu, todėl akordas yra itin stabilus; tuo tarpu apvertimų atveju bazinis tonas nesutampa su žemiausiu akordo tonu ir praranda stabilumo pojūtį.

Analizuojant Hindemitho kūrybą iš harmonijos pusės ir naudojantis jo sistema galima pastebėti, kad šiai analizei tradicinės harmonijos žinios nėra būtinos, nes Hindemitho akordų analizei skirta sistema yra gan tiesmukiška:

1. Pirmiausia reikia surasti „geriausią“ akordo intervalą (tai dažniausiai yra pats kairiausias intervalas iš serijos 2, t.y. mažiausiai kombinacinių tonų turintis – konsonansiškiausias – intervalas). Jei tokių intervalų yra keli, imti žemiausią.
 2. Surasti šio intervalo pagrindinį toną (ta pati sistema – kuo kairiau pagal seriją 2, imamas žemesnis tonas iš dviejų).
 3. Šis pagrindinis tonas yra ir viso akordo pagrindinis tonas.
- (Desbruslais, 2018, p. 40)

Table 1.4 Chord groups taken from the *Craft* (1942), pp. 224–5.

Group A	Group B
I WITHOUT SECONDS OR SEVENTHS 1 Root and bass tone are identical  2 Root lies above the bass tone 	II WITHOUT MINOR SECONDS OR MAJOR SEVENTHS (TRITONE SUBORDINATE) a With minor seventh only (no major second) Root and bass tone are identical  b Containing major seconds or minor sevenths or both 1 Root and bass tone are identical  2 Root lies above the bass tone  3 Containing more than one tritone 
III CONTAINING SECONDS OR SEVENTHS OR BOTH 1 Root and bass tone are identical  2 Root lies above the bass tone 	IV CONTAINING MINOR SECONDS OR MAJOR SEVENTHS OR BOTH (ONE OR MORE TRITONES SUBORDINATE) 1 Root and bass tone are identical  2 Root lies above the bass tone 
V INDETERMINATE 	VI INDETERMINATE (TRITONE PREDOMINATING) 
Group A: Chords without tritones Group B: Chords with tritones	

8 pav. Akordų klasifikacijos lentelė. S. Desbruslais *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*, p. 41, 2018

Trečiąjį punktą aptardamas Hindemithas ima skirstyti akordus į grupes, kurios buvo aptartos kiek anksčiau. Skyriuje „Akordų grupių paskirstymas“ kompozitorius pateikia išsamų paaiškinimą, kaip deleguoti kiekvieną akordą, su kuriuo susiduriama, į A ir B grupes ir jų subkategorijas. Šiame ir po jo einančiame skyriuje „Akordų vertė“ itin smulkmeniškai sudėliotomis mintimis Hindemithas suteikia skaitytojui raktą į kūrinio harmoninę analizę pagal jo akordų teoriją.

Analizuojant B grupės akordus (t.y. tritonių paremtus), anot Hindemitho, žinoti šių akordų bazinį toną nepakanka, reikia atrasti ir tritoniuose egzistuojantį **lydintįjį toną** (ang. *guide-tone*). Tam, kad akordų progresijos skambėtų labiau įtikinamai, šiuose akorduose tritonis turi būti laikomas svarbiausiu intervalu, tad svarbu surasti ir pagrindinį šio intervalo garsą. Lydinčiojo tono nustatymo sistema:

1. Garsas, priklausantis vienam ir daugiau tritonių, turintis konsonansiškiausią pagal serijos 2 sistemą santykį su akordo baziniu tonu. Kai yra keli pasirinkimai (du galimi lydintieji tonai vienodais intervalais atitolę nuo pagrindinio tono), pasirenkamas tonas, kuris turi konsonansiškiausią santykį su:
 - a. sekančio akordo baziniu tonu (jei tai A grupės akordas) arba
 - b. sekančio akordo lydinčiuoju tonu (jei tai B grupės akordas).
2. Kai akordas turi tik vieną tritonį, šio tritonio garsas, nesutampantis su akordo baziniu tonu, yra laikomas lydinčiuoju tonu.

Tarp akordų pasitaikantys paskiri intervalai prijungiami į akordų grupes pagal šių intervalų priklausomumą akordų subkategorijoms ir pagal seriją 2 (kvintos, tercijos – I₁, kvartos, sekstos – I₂, sekundos – III₁, septimos – III₂, tritonis – VI). Tokiu būdu yra pasiekama visuotinė akordų/progresijų klasifikacija, kuri nebuvo įmanoma tradicinėje harmonijoje (Hindemith, 1937: 104–105).

Anot Desbruslais (2018), Hindemitho pasiūlytas akordų grupavimas apibrėžia **akordų vertę**, t.y. jo sistemoje, kitaip, nei iki tol apskritai tradicinėje harmonijos teorijoje, akordams kūrinio tonacinis kontekstas neturi įtakos ir jie gali būti traktuojami nežiūrint į tonacinius ryšius ir yra suvokiami atskirai, kiekvienam suteikiant tam tikrą skirtingą, tik jam priklausančią vertę. Pats Hindemithas šį reiškinį aiškino taip: „<...> palyginus su tradicine harmonijos teorija, kurioje visi garsai ir garsų junginiai yra klasifikuojami pagal egzistuojančią tonaciją ir jų pozicija visada priklauso nuo tonacinio konteksto, mūsų sistema kiekvienam garsui ir garsų junginiui suteikia nustatytą, visada vienodą vertę.“ (P. Hindemith, 1942: 108).

1.5. Harmoninio svyravimo (*harmonic fluctuation*) logika

Ketvirtajame „Kompozicijos vadovo“ skyriuje „Harmonija“ yra apžvelgiami akordiniai ryšiai muzikoje. Anot Hindemitho, „gera“ akordų seka grindžiama harmoninio svyravimo (angl. *harmonic fluctuation*) logika. Harmoninį svyravimą kompozitorius apibūdina pasitelkdamas fizinių dėsnių palyginimą su harmoniniais ryšiais. Iš pradžių apibūdindamas kietą objektą (šiuo atveju buvo pasirinkta plyta) ir su juo daromus fizinius veiksmus (jos pastūmimą, patraukimą), kurie nenutraukia jo kontakto su paviršiumi, ant kurio jis guli – šis veiksmas lyginamas su harmonine progresija, kurioje naudojami tik akordai, kurių bazinis tonas ir žemiausias tonas sutampa. Antruoju atveju kietas objektas yra paverčiamas ant šono, arba pasukamas taip, kad pasikeistų jo gravitacinis centras, t.y. objektas paliečia paviršių daugiau nei viena iš savo sienų – šis veiksmas yra palyginamas su muzikiniais reiškiniiais ir apibūdinamas kaip *harmoninės gravitacijos* pokytis. Šį reiškinį Hindemithas ir pavadina **harmoniniu svyravimu**, kuris yra paremtas tiek harmoninės įtampos didėjimo, tiek mažėjimo dinamika (P. Hindemith, 1937).

Įtampos didėjimą kompozitorius nustato nuo pačių konsonansiškiausių I subkategorijos akordų iki pačių disonansiškiausių IV subkategorijos akordų. V ir VI subkategorijos akordai negali būti analizuojami harmoninės įtampos skalėje, nes jie iš esmės yra atonalūs ir neturi aiškos harmoninės traukos (M. J. Bedell, 1985). Harmoninio svyravimo idėja iliustruoja kūrinio muzikinę eigą, kuri, nors ir yra gana abstrakti Desbruslais nuomone, turėtų apibūdinti ir vadovauti kompoziciniam procesui. (S. Desbruslais, 2018). Harmoninį svyravimą Bedell apibūdina kaip kelių akordų iš skirtingų grupių vartojimą vieną po kito, šį reiškinį lengviausia būtų paaiškinti vizualiai, todėl harmoninė analizė turi būti pavaizduota grafiškai, brėžiant harmoninės ir melodinės įtampos grafikus (M. J. Bedell, 1985)

Apibendrindama Hindemitho išplėtos harmonijos teorijos analizę galiu teigti, kad surasti „raktą“ į Hindemitho mąstysenos gelmes „Kompozicijos vadove“ tikrai nėra pats lengviausias uždavinys, tačiau pakankamai įsigilinus į šį mokslinį veikalą bei kitus jį aiškinančius šaltinius pasidaro gan paprasta susidaryti savo sistemą, pagal kurią galima būtų pabandyti analizuoti ne tik Hindemitho kūrybą, bet ir kitų XX a. kompozitorių kūrybą.

2. PAULO HINDEMITHO KONCERTAS ALTUI *DER SCHWANENDREHER*

2.1. Koncerto *Der Schwanendreher* sukūrimo aplinkybės ir recepcija

Hindemitho žymiausias koncertas altui – *Der Schwanendreher* (1935) yra grindžiamas vokiečių liaudies dainų motyvais. Visos trys koncerto dalys buvo paremtos viduramžių laikų vokiečių liaudies dainomis, paties kompozitoriaus surinktomis iš F. M. Böhmo rinkinio *Altdeutsches Liederbuch*. Pirmosios dalies pagrindu tapo daina pavadinimu *Zwischen Berg und tiefem Thal* (liet. „tarp kalno ir gilaus slėnio“), antrosios – *Nun laube, Linden, laube* (liet. „jau auk, liepaite, auk“) ir *Der Gutzgauch auf dem Zaume sass* (liet. „tupėjo gegutė ant tvoros“), o trečiosios – *Seid ihr nicht der Schwanendreher* (liet. „ar jūs nesate *Schwanendreher*“⁷). Skirtingose koncerto dalyse galima įvairius vokiškos muzikos stilius – *cantus firmus* pirmojoje dalyje, choraliniai epizodai ir fuga antrojoje dalyje ir temos su variacijomis forma trečiojoje (S. Lee, 2010). Šis koncertas taip pat buvo paminėtas ir kaip kūrinys, kuriam vieną savo išleisto kompacto pusę dedikavo žymus altininkas M. Thompsonas: apibūdindamas šį koncertą straipsnio autorius mini, kad tai yra trijų dalių koncertas, paremtas keturiomis vokiečių liaudies dainomis iš Renesanso (faktas, kuris dar labiau pabrėžia, kad Hindemithas itin domėjosi ankstyvąja muzika) (C. Titcomb, 1990: 109).

Tai ne pirmas Hindemitho kūrinys, kuriame buvo naudojami liaudies dainų motyvai, tačiau, skirtingai, nei simfonija (bei opera) *Mathis der Maler* ar sonata altui ir fortepijonui op. 11 nr. 4, koncerte altui *Der Schwanendreher* liaudies dainos yra šio kūrinio pagrindinė medžiaga. Netgi pirmajame koncerto partitūros puslapyje kompozitorius yra parašęs poetinę antraštę: „Muzikantas [*Spielmann*] atkeliauja į linksmą pobūvį ir iš toli rodo, ką su savimi atsinešė: liūdnas ir linksmas dainas, o pabaigai – šokį. Būdamas tikru muzikantu, jis pagražina ir išplečia šias melodijas pagal savo galimybes ir norus, pridėdamas įžangas ir improvizuodamas.“ (žr. pav. nr. 9). Šis koncertas buvo Hindemitho siekis įtvirtinti savo poziciją kaip vokiečių kompozitoriaus (M. Bugaev, 2013).

⁷ vok. k. *Schwanendreher*, išvertus tiesiogiai į liet. k., reikštų „gulbių sukėjas“, tačiau šis žodis turi dvigubą reikšmę. Tai gali būti ir žmogus, kuris suka iešmą, ant kurio yra kepama gulbė, ir viduramžių laikų muzikantas, grojantis ryla (ang. k. *hurdy-gurdy*), kurio forma primena gulbę ir juo galima sugroti ne tik melodiją, bet ir laikyti bazinį akordą (M. Bugaev, 2013).

Ein Spielmann kommt in frohe Gesellschaft und breitet aus,
 was er aus der Ferne mitgebracht hat:
 ernste und heitere Lieder, zum Schluß ein Tanzstück.
 Nach Einfall und Vermögen erweitert und verziert er
 als rechter Musikant die Weisen, präludiert und phantasiert.
 Dieses mittelalterliche Bild war die Vorlage für die Komposition.

9 pav. P. Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* partitūros pirmojo puslapio antraštė. B. Schott's Sohne, Mainz, 1935.

Deja, šio kūrinio suplanuotos premjeros Londone išvakarėse mirė tuometinis Didžiosios Britanijos karalius Jurgis V, o koncerto turinys buvo pernelyg linksmas (ypač trečioji dalis, *Variationen „Seid ihr nicht der Schwanendreher“*), todėl koncertą buvo privalu atidėti ir vietoje šio kūrinio premjeros vyko atminimo renginys (S. Desbruslais, 2018, M. Bugaev, 2013). Kompozitorius per vieną dieną, likusią iki renginio, sukūrė *Trauermusik* altui ir styginių orkestrui (1936) su Johanno Sebastiano Bacho choralu *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (liet. „priešais Tavo sostą aš žengiu“) paskutinėje dalyje (T. Potter, 1997; D. Drew, 2010). Šis kūrinys glaudžiai siejasi su *Der Schwanendreher* antros dalies choraliniais motyvais (žr. pav. nr. 10, 11).



10 pav. J. S. Bacho choralas *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, P. Hindemitho *Trauermusik* IV d. B. Schott's Sohne, Mainz, 1936.



11 pav. P. Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* II d. choralinis epizodas. B. Schott's Sohne, Mainz, 1935.

Dauguma tuometinių ir vėliau išleistų muzikinių dienraščių apie šį koncertą atsiliepia gan neutraliai, dauguma autorių komentuoja šio koncerto techninį sudėtingumą, pvz. *American Viola Society* (1995) pažymi, kad šis koncertas reikalauja daug repeticijų, kad būtų paruoštas atlikimui. Panašiai išsireiškė ir P. Palmeris, apibūdindamas dirigento ir kompozitoriaus Carloso Chávezo patirtį diriguojant *Der Schwanendreher* koncertą, kai solo grojo pats Hindemithas. Anot Palmerio, dirigentui buvo sunku sekti Hindemithą, nes kiekvienas *ritardando* ar bent koks ritminis pokytis verčia jį melstis Kecalkoatlui⁸ (P. Palmer, 1966: 647). Atsiliepime muzikiniame dienraštyje *The Musical Times* (1938), *Der Schwanendreher* buvo apibūdintas kaip malonus klausytis, tačiau neįdomus. Straipsnio autorius taip pat pažymi Hindemitho sugebėjimą išryškinti solistą ir apibūdina neįprastą orkestro sudėtį: „<...> Čia jis atsisako viršutinių styginių. Mes turėjome keturias violončeles, tris kontrabosus, daugumą pučiamųjų [instrumentų] <...>, mušamuosius ir arfą.“ („London Concerts“. *The Musical Times*. 1938, 1139 (79): 57).

Muzikos kritikas O. Downesas 1937 atsiliepime apie paties Hindemitho pasirodymą per *Der Schwanendreher* premjerą išreiškia nusistebėjimą solisto profesionalumu ir itin išvystytu instrumento valdymu, tačiau pamini ir, jo nuomone, kiek „agresyvių“ Hindemitho grojimo stilių. Šis faktas autoriui sukėlė minčių apie koreliaciją tarp Hindemitho kūrybos ir jo atlikimo stiliaus apskritai (M. Bugaev, 2013). Tuo tarpu *Music in London* (1972) dienraštyje

⁸ Kecalkatlis (Quexicatuatlas, arba kituose šaltiniuose Quetzalcoatl) – Centrinės Amerikos indėnų vienas pagrindinių dievų (<https://www.vle.lt/straipsnis/kecalcoatlis-1/>), mitinė būtybė actekų kultūroje, kuri dar buvo vadinama „plunksnuotoju slibinu“. Tai Toltekų civilizacijos pasaulio sukūrimo ir šamaniškų žinių dievybė bei kultūros herojus (M. Jansen, G. A. Pérez Jiménez; 2017).

buvo apibūdintas žymaus altininko Ronaldo Willoughby'o išskirtinis *Der Schwanendreher* koncerto atlikimas – buvo giriami orkestro artistai, neįprastas partitūros praktiškumas, sudaręs sąlygas klausytojams puikiai girdėti ne tik orkestro *tutti* vietas, bet ir patį solistą. H. Ottaway'us (*The Musical Times*, 1969) apibūdino koncertą altui ir orkestrui *Der Schwanendreher* kaip „inteligentišką, mažai žinomą kūrinį, sukurtą *Mathis der Maler* šešėlyje“, taip pat paminėdamas, kad šis koncertas galimai turi gan daug sąsajų su šia vėliau Hindemitho sukurta opera/simfonija (1938). Ottaway'us vadina *Der Schwanendreher* koncertu altui ir orkestrui viskuo, išskyrus pavadinimu, pabrėždamas šio kūrinio ypatingą sugebėjimą subalansuoti klasikinius bei romantinius elementus muzikoje (H. Ottaway, 1969, 1513 (110): 277).

M. Golstonas, minėdamas fašistinį amerikiečių-italų poeto Ezros Poundo požiūrį tarpukario laikotarpiu, apibūdina ir įprastą tam laikmečiui Poundo požiūrį į Hindemitho muziką apskritai, tačiau išskiria *Der Schwanendreher* atskirai: „Hindemitho *Schwanendreher* yra kryžiuočių totalitarizmo inkorporacija, rasės pagrindu paremtas ritminės gyvasties pratimas, augalo vieningumui prilygstantis organizmas, <...> Hindemithas, galima sakyti, atsisako visko, kas nėra garso ir jo organizacijos atoveiksmiai“ (M. Golston, 2008: 136). Tiesa, Hindemithas turėjo ryšių su žydais bei kritikavo nacistines/fašistines pažiūras, todėl galima numanyti, kad būtent dėl to antisemitinių⁹ pažiūrų atstovas Poundas apie jo muziką atsiliepė itin negatyviai ir atmetinai – vartodamas tokius teiginius, kaip „jokios literatūrinės priemonės, jokios miglotos užuominos į dailės meną, nieko negalima ištraukti iš nemuzikinio plastiko“ (E. Pound, 1937, 1 (18): 40).

Tai nebuvo Hindemitho nesėkmės dėl politinių pažiūrų pradžia anot I. Kempo (1976), kuris, rašydamas atsiliepimą apie pirmąją Paulo Hindemitho biografiją angliškai (G. Skelton, *Paul Hindemith*, 1975), apibūdina laikotarpį prieš Hindemitho emigraciją. Nors iš pradžių Hindemithui pavyko išvengti nacių režimo sankcijų savo darbo vietai (kompozitorius įtikino *Kampfbund*, t.y. nacių organizaciją, atsakingą už kultūrinių įstaigų valdymą, kad jis nėra niekaip susijęs su žydais), vėliau nuo savo kompozicijos studentų jis neslėpė savo antinacistinių pažiūrų ir adaptavo savo vaikišką operą *Let's build a Town*, kad ją galėtų atlikti žydų *Kulturbund*, taip pat Hindemithas nenutraukė savo muzikinės veiklos grojant styginių *trio* su Goldbergu bei Feuermannu. Tačiau Kempas pabrėžia, kad turbūt didžiausią skandalą 1934-ųjų gale sukėlė Hindemitho drąsiai išsakyta nuomonė apie Hitlerį kompozitoriui viešint Šveicarijoje. Hitlerio partijai atėjus į valdžią Vokietijoje 1933-iaisiais, dauguma Hindemitho

⁹ J. Morse'as moksliniame žurnale *American Literary History* (1998, 3 (10): 506) įvardija E. Poundą, T. S. Eliotą ir kelis kitus poetus kaip „persekiojančius, įkyrius antisemitus“.

muzikos jau buvo cenzūruojama dėl „kultūrinio bolševizmo“ propagavimo¹⁰. Tuo tarpu šis įvykis sukėlė visuotinį Hindemitho muzikos Vokietijoje boikotą bei dirigento Furtwänglerio¹¹ atsistatydinimą¹². Šių įvykių pasekoje ir buvo sukurtas koncertas altui ir mažam orkestrui *Der Schwanendreher* (1935) bei praeitame skyriuje aptartas *Unterweisung im Tonsatz* (1937), po kurio sukūrimo (1938) Hindemithas galiausiai paliko Vokietiją ir emigravo į Šveicariją, kol galiausiai 1940 m. emigravęs į JAV gavo Amerikos pilietybę (I. Kemp, 1976; R. Philip, 2018).

Tiesa, labai daug šaltinių *Der Schwanendreher* mini tik kaip apibūdinamo repertuaro dalį, neišreikšdami jokios ar beveik jokios asmeninės nuomonės bei svarbios informacijos apie jo atlikimą ar muzikinę vertę: M. D. Calvocoressis (*The Musical Times*, 1937) pažymi, kad *Der Schwanendreher* jam pasirodė „labai charakteringas“, A. Mantellis (1937), dėstydamas mintis apie Hindemitho „kandaus“ (ang. *acrid*) periodo kūrybą (*Mathis, Der Schwanendreher, Trauermusik*¹³), teigia, kad šie kūriniai, nors jų stilius ir yra palyginus švelnus, neparodo Hindemitho kūrybinio posūkio, tik gan paaiškinamą stilistinį vystymąsi („Reviews of Periodicals“, *Music & Letters*, 1937: 325). D. Puffettas laiške *The Musical Times* redaktoriui tik pamini Hindemitho galimą bendradarbiavimą su W. Waltonu ir kad šis koncertas buvo sukurtas po Waltono koncerto altui ir orkestrui premjeros 1929-aisiais (D. Puffett, 1982: 392), o G. Reaney’us (1955) apibūdina Hindemitho kūrinių įrašus kaip „maloniai klausomus“ bei pažymi, kad kompozitorius, jo nuomone, turi ypatingą talentą kurti smagias variacijas, t.y. *Der Schwanendreher* trečiosios dalies pabaigoje skambančias temas.

Daugiau informacijos mums suteikia F. B. Muser (*The Musical Quarterly*, 1944), kuri užsimena apie šį koncertą altui rašydama apie liaudies melodijų bei „Kompozicijos vadovo“ teorijos vartojimą Hindemitho kūryboje. C. M. Josephas (*Journal of Music Theory*, 1989) pažymi, kad šis koncertas altui padėjo muzikologinius pagrindus vėliau sukurtiems kūriniams. S. Hintonas (*Music Analysis*, 1988), aptardamas Hindemitho 1934–1939 metais sukurtus šedevrus (D. Neumeyerio nuomone), pamini *Mathis der Maler, Der Schwanendreher, Trauermusik* ir tris sonatas fortepijonui, apibūdindamas juos kaip kūrinius, kurie geriausiai

¹⁰ Reaguodamas į susidariusią situaciją, Hindemithas ėmė rašyti operą *Mathis der Maler*, kurios istorijoje matė sąsają tarp pagrindinio veikėjo, Matthiaso Grünewaldo, ir savo paties situacijos kaip muzikanto nacistinėje Vokietijoje – operoje vaizduojamas konfliktas tarp būtinybės kurti ir politinių veiksmų. R. Philip, 2018: 360.

¹¹ W. Furtwängleris paprašė Hindemitho parašyti naujus orkestrinius kūrinius Berlyno Filharmonijos orkestrui bei Valstybinei Operai, tad, nors nacių režimas buvo uždraudęs Furtwängleriui diriguoti *Mathis der Maler*, jam buvo leista diriguoti to paties pavadinimo Hindemitho simfoniją 1934 kovą. Simfonija sulaukė milžiniško pasisekimo, o tai dar labiau įsiutino valdžią – spaudoje pasirodė didelis kiekis itin kritiškų straipsnių apie kompozitorių. Tuomet dirigentas nusprendė padėti Hindemithui ir išleido straipsnį *The Hindemith Case*, kuriame apgynė Hindemithą ir sutiko su jo nuomone ties nacistinės valdžios kritika. Nors Furtwängleriui Valstybinės Operos publika plojo atsistojusi dieną po šio straipsnio publikacijos, po dviejų dienų nacių propagandos ministras J. Goebbelsas viešos kalbos metu vėl „prakeikė“ Hindemithą ir Furtwängleriui neliko nieko kito, tik atsistatydinti. R. Philip, 2018: 361.

¹² Furtwängleris po kelių mėnesių vėl grįžo į savo postą. R. Philip, 2018.

¹³ Šaltinyje šis kūrinys minimas kaip „Laidotuvių muzika Jurgiui V“, tačiau žinoma, kad vėliau dažniau buvo vartojamas kitas pavadinimas, t.y. *Trauermusik*.

išpildo ne tik kompozitoriaus harmonijos teoriją, aptartą „Kompozicijos vadove“, bet ir parodo paties Hindemitho įžvalgumą ir savikritiškumą. Koncertą altui *Der Schwanendreher* mini ir C. Hatchas D. Neumeyerio knygos „The Music of Paul Hindemith“ apžvalgoje – Neumeyeris, analizuodamas šį koncertą, Hindemithą apibūdina kaip „vikrą jau egzistuojančios medžiagos manipuliatorių“ (C. Hatch, 1987: 56).

Apibendrinant minėtus šaltinius galima teigti, kad, nors Hindemitho kūryba savo metu nesulaukė itin didelių aplodismentų (ar tai būtų dėl jo paties politinių pažiūrų, ar dėl jo muzikos sudėtingumo, dalykiškumo bei neretai robotiškumo), *Der Schwanendreher* vis tik paliko pėdsaką ne tik amžininkų atsiliepimuose, bet ir vėliau straipsnius, apžvalgas ir mokslinius darbus rašiusių muzikologų bei koncertuojančių atlikėjų mintyse ir repertuare.

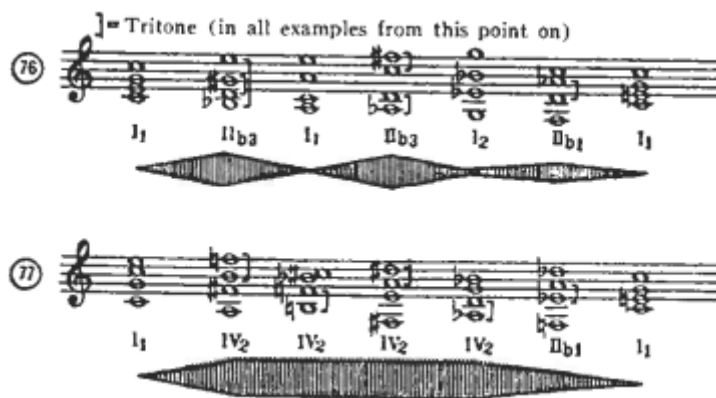
2.2. *Der Schwanendreher* I d. harmoninė analizė

P. Hindemitho koncerto altui ir orkestrui *Der Schwanendreher* I d. analizę buvo pradėta daryti pagal „Kompozicijos vadove“ rekomenduojamą tvarką: iš pradžių kūrinys buvo išanalizuotas intervalais, t.y. kiekvienas sąskambis, susidedantis iš dviejų ar daugiau garsų buvo pažymėtas tradicinei harmonijai būdingu užrašymo būdu, enharmoniškai pakeičiant kai kuriuos garsus tam, kad būtų galima lengviau vertinti intervalus pagal jų skambėjimą (padidintos tercijos tapo kvartomis, padidintos sekstos mažosiomis septimomis, sumažintos tercijos didžiosiomis sekundomis ir pan.) (žr. pav. nr. 12). Kai visa dalis buvo išanalizuota intervalais, susidarančiais ne tik alto partijoje, bet ir fortepijono redukcijoje (daugumoje vietų buvo imama visų garsų visuma, ne abi partijos atskirai), buvo imtasi akordinės analizės pagal Desbruslais (2018) sudarytą lentelę, t.y. kiekvienas akordas pradedamas analizuoti iš pradžių surandant jo pagrindinį (ir lydintįjį, jei toks egzistuoja) toną, nustatant, ar akordo sandaroje egzistuoja tritonis (ar keli) ir tik tuomet nustatant subkategoriją, kuriai priklauso akordas.

12 pav. *Der Schwanendreher* I d. 21–22 taktai, išanalizuoti pagal intervalus, pagrindinius bei lydinčiuosius akordų tonus ir suklasifikuoti į akordų subkategorijas (rožine spalva pažymėti sunkiau atpažįstami pagrindiniai tonai, geltona – lydintieji tonai, žalia – tritonių sudedamieji tonai).

Tuomet nubraižyti harmoninės bei melodinės įtampos grafikai pagal paties Hindemitho pateiktą harmoninio svyravimo logiką ir suteiktus pavyzdžius grafiniam jos užrašymui (žr. pav. nr. 13, 14).

13 pav. Harmoninės įtampos grafinio užrašymo pavyzdžiai A grupės akordų serijoje. Hindemith, *The Craft*, 1937, p. 117.



14 pav. Harmoninės įtampos grafinio užrašymo pavyzdžiai A ir B grupės akordų serijoje. Hindemith, *The Craft*, 1937, p. 118.

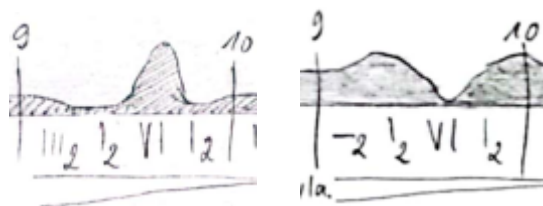
Harmoninės ir melodinės įtampos grafikai braižomi atvirkštine tvarka, kaip buvo aptarta šio darbo 1.3. poskyryje. Harmoninė įtampa pagal akordų subkategorijas kyla pradedant A grupės akordais (I, III, V) ir baigiant B grupės akordais (II, IV, VI), I subk. – mažiausia įtampa, VI subk. – didžiausia; tuo tarpu melodinė įtampa didėja nuo VI subk. akordų iki I subk. akordų.

Grafikus lyginant tampa aišku, kad Hindemithas *Der Schwanendreher* koncerto dramaturgiją dėstė neatitoldamas nuo savo paties išsikeltų melodijos ir harmonijos reikalavimų. Pavyzdžiui, jau kūrinio pirmajame takte alto solo kadencija pradedama nuo tipinės, simetriškos akordų sekos: I₁ – I₂ – III₂ – I₂ – I₁, (žr. pvz. nr. 15).



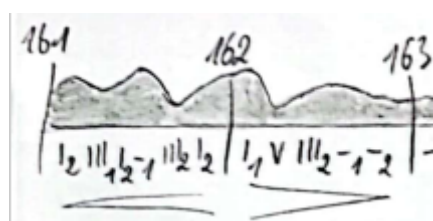
15 pav. *Der Schwanendreher* I d. harmoninės (kairysis) ir melodinės (dešinysis) įtampos grafiko pirmasis taktas.

Matome, kad harmoniškai koncerto pradžia yra tolygiai auganti ir vėl besileidžianti, tuo tarpu melodiškai ji prasideda itin stipriai, kiek nusileidžia ir tuomet vėl pakyla. Harmonija ir melodija, kaip buvo aptarta anksčiau, viena kitą papildo, tad galime daryti išvadą, jog Hindemithas sąmoningai tolygiai formavo kūrinio struktūrą. Tiesa, kūrinyje buvo atrasta ir staigių harmonių pasikeitimų, nurodančių ryškų harmoninės įtampos šuolį (žr. pav. nr. 16). Galime pastebėti, kad šioje vietoje melodija užleidžia harmonijai vietą, tačiau gana greitai melodija vėl ima dominuoti.



16 pav. *Der Schwanendreher* I d. harmoninės (kairysis) ir melodinės (dešinysis) įtampos grafiko 9-asis taktas.

Svarbu paminėti ir tai, kad kūrinio dinamika kai kuriose kūrinio vietose akivaizdžiai susijusi su harmoninės arba melodinės įtampos svyravimais (žr. pav. nr. 17, 18).



17 pav. Melodinės įtampos augimas kartu su dinamika *Der Schwanendreher* I d. 161–162 taktų sandūroje.



18 pav. Harmoninės įtampos mažėjimas ir staigus augimas kartu su dinamika alto partijoje *Der Schwanendreher* I d. 144–146 taktuose.

Pagal Hindemitho harmonijos teoriją išanalizavus Koncerto altui *Der Schwanendreher* pirmąją dalį (žr. Priedas Nr. 1), buvo sudaryti ir pagal harmoninio svyravimo logiką nubraižyti harmoninės bei melodinės įtampos grafikai (žr. Priedai Nr. 2 ir Nr. 3). Jais remiantis, galima teigti, kad šie metodai gan detaliai leidžia įsivaizduoti kaip teoriškai, pagal kompozitoriaus įsivaizdavimą turėtų skambėti šis kūrinys.

3. PAULO HINDEMITHO KONCERTO ALTUI *DER SCHWANENDREHER* I D. INTERPRETACINĖ ANALIZĖ

3.1. Tyrimo metodologija ir organizavimas

P. Hindemitho koncerto altui ir mažam orkestrui *Der Schwanendreher* I dalies interpretacinė analizė šiame darbe buvo vykdoma pagal praeitame skyriuje pateiktus harmoninės bei melodinės įtampos grafikus, t.y. buvo tiriama, ar atlikėjai kūrinio harmoninį bei melodinį planus išpildo dinamine, artikuliacine, tempinio/ritminio svyravimo bei charakterio prasme, ar vis dėlto šie interpretaciniai momentai yra atliekami intuityviai, subjektyviai, pagal kiekvieno atlikėjo asmeninį stilių. Tyrimui atlikti buvo pasirinkti trys skirtingi žymūs altininkai – pats kompozitorius Paulas Hindemithas, vokiečių styginių instrumentų atlikimo manieros atstovė Tabea Zimmermann ir prancūzų stiliaus atstovas Antoine'as Tamestitas. Tyrimo rezultatai buvo apibendrinami pateikiant tekstinius paaiškinimus kiekvieno atlikėjo įrašo analizei skirtuose poskyriuose, iš pradžių pateikiant harmoninės ir melodinės įtampos grafikų bei akordų analizės fortepijono redukcijos natose ištraukas paties P. Hindemitho atliekamo koncerto altui *Der Schwanendreher* įrašo interpretacinės analizės poskyryje. Vėliau visų trijų įrašų analizės rezultatai buvo susisteminti atskirame poskyryje.

Interpretacinei analizei buvo pasirinkti garso įrašai chronologine tvarka (nuo seniausio iki naujausio), tokiu būdu stebint, ar Hindemitho harmonijos teorija dar vis aktuali šių dienų atlikėjui. P. Hindemitho įrašas – seniausias apskritai šio koncerto įrašas (1939), kuriame kompozitorius atliko visą *Der Schwanendreher* koncertą Bostone su Arthuro Fiedlerio *Sinfonietta* orkestru, diriguojamo paties Arthuro Fiedlerio. Įrašo nuoroda:

▶ Paul Hindemith: Der Schwanendreher (1935)

Tabea Zimmermann įrašas, antras pagal pasirinktų įrašų chronologinę tvarką, buvo išleistas 1992 m. *Warner Music Group* prodiusuotame albume kartu su B. Bartóko koncertu altui. Atlikėjai akomponavo Bavarijos radijo simfoninis orkestras, diriguojamas jos vyro, Davido Shallono. Įrašo nuoroda:

<https://youtu.be/jjae72eU898?si=GHujD2uxFARQR2On>

Antoine'o Tamestito įrašas, naujausias iš trijų pasirinktų, buvo padarytas 2012 m. koncertų salėje *Alte Oper* Frankfurte vykusio koncerto metu. Atlikėjui akomponavo Frankfurto radijo simfoninis orkestras, diriguojamas estų dirigento Paavo Järvio. Įrašo nuoroda:

▶ Hindemith: Der Schwanendreher · hr-Sinfonieorchester · Antoine Tamestit · Paa...

3.2. Paulo Hindemitho įrašo analizė

Apie patį kompozitorių jau buvo išsamiai papasakota pirmajame šio darbo skyriuje, tad šis poskyris yra skirtas tik seniausio *Der Schwanendreher* atlikimo įrašo interpretacinei analizei. Bendrieji interpretacinės analizės vardikliai, pagal kuriuos bus analizuojami trys *Der Schwanendreher* pirmosios dalies atlikimo įrašai – tai su harmoninės ir melodinės įtampos grafikais susijusi dinamika, ritminė agogika, charakteris bei artikuliacija kulminacinėse šių grafikų vietose.

Hindemithas pirmajame epizode iki A skaitlinės alto kadencijoje solo (įrašo 0:00–0:45) gan tiksliai dinamiškai atvaizduoja harmoninės įtampos grafiką, atlikdamas *crescendo* iki vidurio takto ir *diminuendo* iki takto galo pirmajame takte, antrajame takte ir trečiajame taktuose irgi atitinkamai seka harmoninės įtampos principais. Nuo ketvirtojo iki 9 takto atlikėjas remiasi melodinės įtampos grafiku sustambintai pabrėždamas akordus, priklausančius I₁ subkategorijai, tuomet vėl grįžta prie harmoninės įtampos diktuojamos dinamikos. Galiausiai paskutiniai du taktai iki A skaitlinės yra atliekami pagal harmoninio grafiko principus, charakteringai pabrėžiant tritoną 9 takte. Apskritai kompozitorius alto kadenciją traktuoja gan laisvai ritiminiu atžvilgiu, nesistengdamas išpildyti visų užrašytų natų ritminės vertės (susmulkina triolines ir duolines šešioliktines 1 ir 4 taktuose, sustambina prieštakčiuose esančias pavienes šešioliktines 4 ir 5 taktuose, kurios yra svarbios harmoniniam svyravimui pabrėžti) (žr. pav. 19–21).

Langsam (♩ etwa 60)

f

mf

p

A

5

1

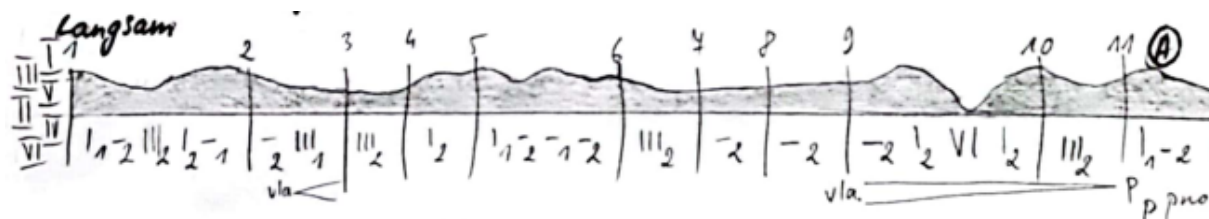
V

p

19 pav. Pirmieji 11 taktų alto partijoje.

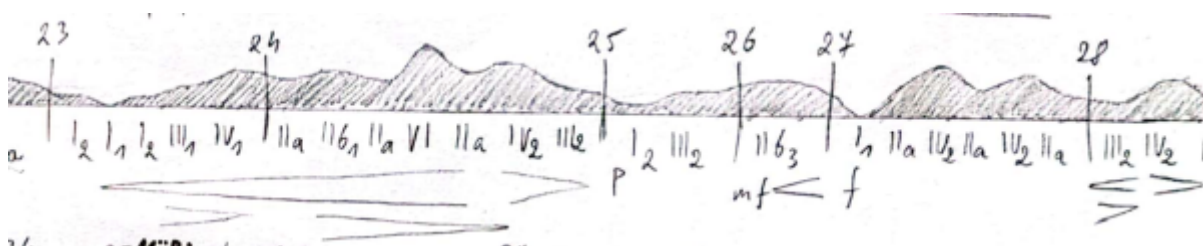


20 pav. Pirmųjų 11 taktų harmoninės įtampos grafikas.

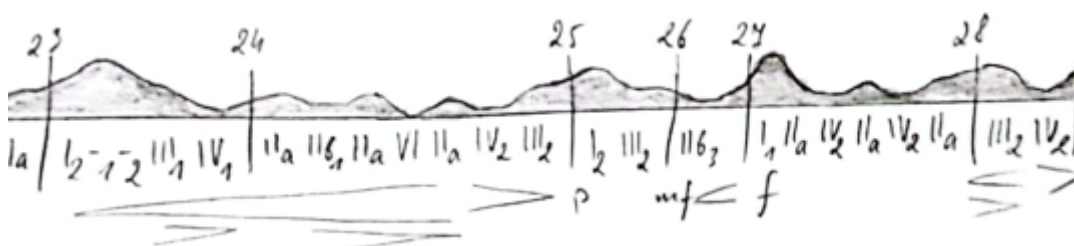


21 pav. Pirmųjų 11 taktų melodinės įtampos grafikas.

Kita harmoninės įtampos kulminacija pagal grafiką turėtų vykti nuo 23 iki 27 takto (įrašo 1:33–1:55), kuriuos Hindemithas atlieka visiškai pagal planą – dinaminis augimas šiek tiek pagreitinant tempą iki 24 takto vidurio, tuomet atlikėjas suretina šią viršūnę ir tylindamas nusileidžia. Vėliau, nuo 26 takto vėl ima itin staigiai augti dinamine prasme, kol pasiekia melodiniame grafike pabrėžiamą viršūnę 27 takto pradžioje, po kurios harmoninė įtampa laikosi iki 28 takto vidurio, o tuomet galiausiai nurimsta 28 takto gale nustodamas vibruoti ir padarydamas smulkų *ritardando* pereina į C skaitlinę (žr. pav. nr. 22–24).



22 pav. 23–28 taktų harmoninės įtampos grafikas su dinamika.

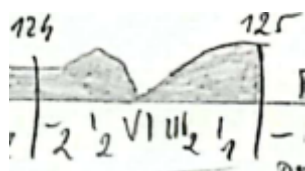


23 pav. 23–28 taktų melodinės įtampos grafikas su dinamika.

24 pav. *Der Schwanendreher* 23–29 taktai, išanalizuoti akordais.

Viena svarbesnių melodinių kulminacijų grafike žymima 124–125 taktų sandūroje (įrašo 4:41–4:42), kurią Hindemithas atlieka gan paprastai, kadangi visas iki tol buvęs epizodas nuo pat 114 takto alto partijoje pažymėtas *f* ženklu, tad, galbūt, kompozitorius nematė prasmės dar labiau stengtis – tai vieta, kurioje pasiekama aukščiausia nata visoje dalyje (dis^3), tad tai yra pakankamai techniškai sudėtinga kūrinio vieta (žr. pav. nr. 25–26).

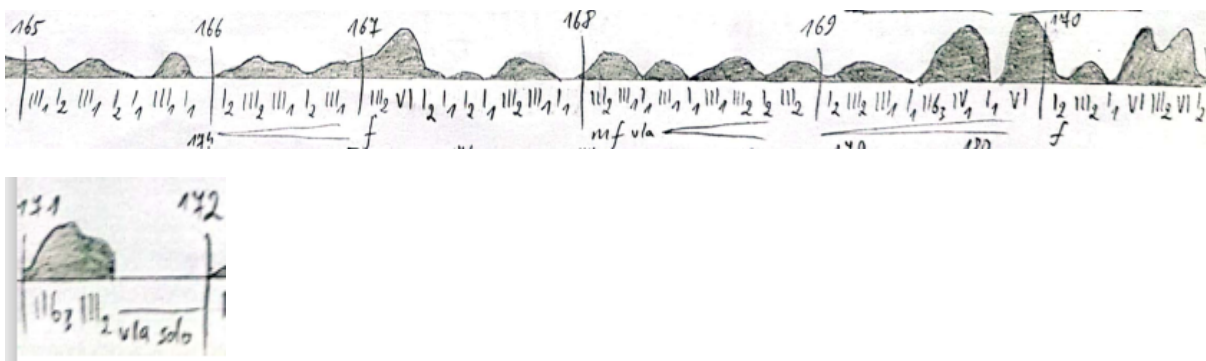
26 pav. 124–125 taktų sandūra akordų analizėje.



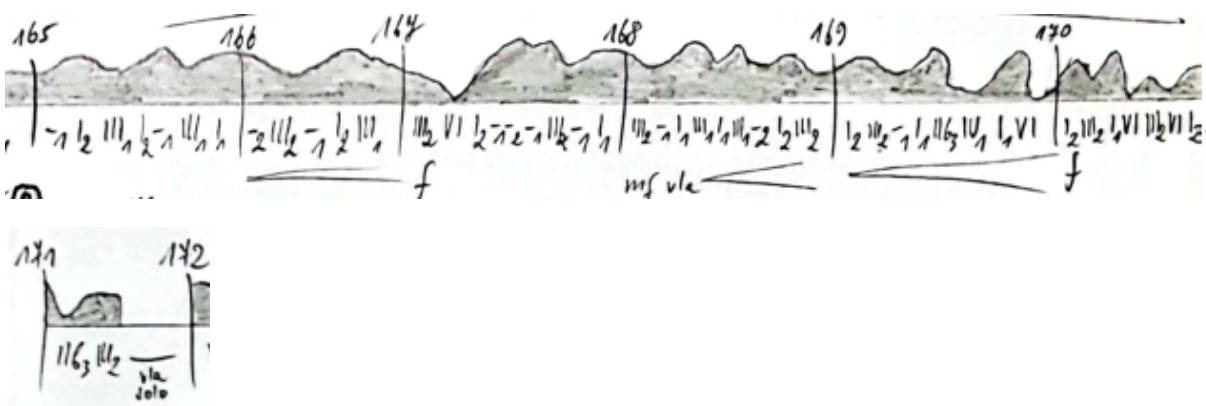
25 pav. Melodinio grafiko 124–125 taktų sandūra

Aukso pjūvio pozicijoje (165–170 taktai – iš viso 215 taktų, įrašo 5:49–6:00) harmoninės ir melodinės įtampos grafikuose pastebimas įdomus reiškinys – melodija ir harmonija užleidžia viena kitai vietą būti pastebėtai ir paryškintai. Hindemithas šią vietą atlieka gan ritmiškai, tačiau tolygiai sekdamas užrašytą dinamiką ir galiausiai sustambindamas viršūnę 170 takto pradžioje, po kurios vėl pagreitina tempą soliniame intarpe link kito takto (žr. pav. nr. 27–29).

27 pav. Akordų analizės 165–171 taktai.

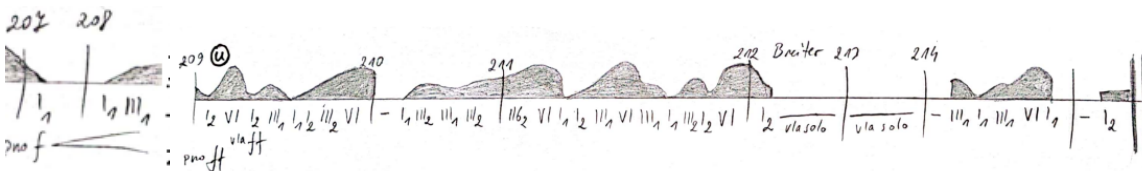


28 pav. Harmoninės įtampos grafiko 165–171 taktai.



29 pav. Melodinės įtampos grafiko 165–171 taktai.

Paskutinė ryškiausia pagal harmoninės ir melodinės įtampos grafikus vieta – 207–215 taktai (įrašo 7:12–7:31), t.y. paskutinis epizodas, kurį Hindemithas atlieka su tam tikru polėkiu ties 207, 208 ir 209 taktais, tuomet sustambina U skaitlinėje esančias pusines iki ilgosios, dvi taktus besitęsiančios c^3 , po kurios laisvai ritmiškai interpretuoja *Breiter* epizodą, sustambindamas f ir es ir galiausiai užtikrintai užbaigia pirmąją koncerto dalį su I_2 kategorijai priklausančiu akordu, kuris, nors ir nėra aukščiausiai pagal melodinės įtampos skalę, skamba itin tvirtai (žr. pav. nr. 30–32).



30 pav. Harmoninės įtampos grafiko 207–215 taktai.

Concertgebouw, Berlyno filharmonijos, Bavarijos radijo simfoniniuose orkestruose, nuo 2022 m. ji yra Saint Paulo kamerinio orkestro meno vadovė, taip pat vadovauja Hindemitho bei (nuo 2023 m.) Ernsto von Siemenso muzikos fondams. Solistė reguliariai koncertuoja su įvairiais žymiais orkestrais (Paryžiaus orkestras, Londono simfoninis orkestras, Čekijos filharmonijos simfoninis orkestras), kuria menininkų rezidencijos programas įvairiuose Europos miestuose. Taip pat Zimmermann įkvėpė ne vieną kompozitorių kurti muziką altui, pvz. G. Ligeti 1994 m. sukūrė savo sonatą altui solo jai asmeniškai. Atlikėja taip pat pasižymi kaip nusipelnusi pedagogė – tapusi jauniausia profesore Vokietijoje būdama tik 21-erių (Saarlando muzikos universitete), Zimmermann dėsto iki šiol: po pozicijos Saarbrückene ji toliau tęsė darbą Frankfurte ir Berlyne (Hanns Eisler). Atlikėja taip pat turi ypatingą ryšį su Hindemitho muzika – Hindemitho 50 metų po mirties sukakčiai paminėti 2013 m. ji išleido kompozitoriaus pilno repertuaro altui įrašą (*Myrios Classics*), tai buvo jos ilgalaikės svajonės išsipildymas¹⁴.

The Strad išleistame straipsnyje tų pačių metų gruodžio mėnesį *Viola Visionary*, kuriame savo nuomonę apie Hindemithą ir jo muziką dėsto keturi žymūs altininkai ir pedagogai (Lawrence'as Power'as, Kim Kashkashian, Antoine'as Tamestitas ir Tabea Zimmermann) atlikėja apibūdina pirmąją savo patirtį su Hindemitho muzika. Vaikystėje Zimmermann kamerinė Hindemitho muzika (*Minimax* styginių kvartetui, styginių *trio*) nesukėlė jokio diskomforto: „jo muzika man atrodė visiškai normali – joje nebuvo nieko keisto“ (*The Strad*, 2013: 67). Atlikėja taip pat pagiria kompozitoriaus kūrybą altui teigdama, kad Hindemithas duoda galimybę altui skambėti garsiai ir sodriai, tačiau Zimmermann mano, kad tokie kūriniai ir yra pavojingiausi jauniems atlikėjams, kurie stiprų garsą nori pasiekti vien jėga. Atlikėja išreiškdamą savo pačios poziciją atliekant Hindemitho kūrybą pabrėžia, kad jos kaip solistės tikslas išryškinti ne tik melodinį šių kūrinių elementą, bet ir „dialogą tarp ritmo ir melodijos, harmoninės struktūros ir melodinės linijos“ (*The Strad*, 2013: 67).

Šiame straipsnyje atlikėja pamini ir *Der Schwanendreher* bei su šio koncerto atlikimu kylančiais iššūkiais, pvz.: skirtingų motyvų balanso klausimas. Hindemithas žymi temą dinamiką kaip *f*, o potemės – *p*, tačiau temą atlieka pusė orkestro, o potemę – altas *solo*. Anot Zimmermann, stengiantis išpildyti kūrinio dinamiką lygiai taip, kaip ji užrašyta, atlikimo metu skambės tikrai ne tai, ko, turbūt, Hindemithas tikėjosi. Subalansavus kūrinio dinamiką su skirtingų instrumentų tikroju skambesiu galima padėti klausytojams suprasti kūrinio struktūrą (*The Strad*, 2013).

¹⁴ Tabea Zimmermann, biografija.
<https://www.tabeazimmermann.de/en/vita/> ; <https://www.kronbergacademy.de/en/person/tabea-zimmermann>

Tabea'os Zimmermann atlikimo įrašas buvo analizuojamas pagal tuos pačius 5 epizodus, pasirinktus analizuojant Hindemitho įrašą. Tad vietoje tų pačių schemų kartojimo, bus pateikiamos tik nuorodos į jų numerius.

Pirmuosius 11 taktų (įrašo 0:00–0:44) atlikėja atlieka labiau ritmiškai, dainingiau bei labiau sustambindama ir taip pabrėždama 5 takte sutinkamą I_2 subkategorijos intervalą. Likusiuosius taktus iki A skaitlinės Zimmermann atlieka lygiai taip, kaip parašyta grafikuose, tačiau žymiai ramiau, jausmingiau bei kokybiškiau, negu Hindemithas savo įrašė (galbūt dėl įrašų kokybės skirtingumo, tačiau vis tiek juntamas skirtingas garso kultūros suvokimas Hindemitho ir Zimmermann grojime) (žr. pav. 19–21).

Kitame epizode, kuris buvo analizuojamas (23–29 taktai, įrašo 1:33–1:56), Zimmermann vėlgi tolygiai ritmiškai ir dinamiškai siekia harmoninės įtampos viršūnės (28 takto viduryje), tuomet atlieka staigų *diminuendo* iki kito takto (žr. pav. nr. 22–24).

Trečiajame epizode, t.y. 124–125 taktų sandūroje (įrašo 5:05–5:06) atlikėja pasirenka sustambintai pabrėžti pasikartojančią h^2 , šitaip tarsi labiau apeliuodama į šio epizodo melodinės įtampos grafiką, kurį ir buvo pasirinkta šiai vietai pažymėti (žr. pav. nr. 25–26).

Ketvirtajame epizode (įrašo ~6:20–6:32), kūrinio aukso pjūvio momentą Zimmermann pasirenka pabrėžti *rubato* metodu 168 takte po dinamikos pasikeitimo pradėdama ne tik groti žymiai lengviau artikuliacijos prasme (165–167 taktai grojami sunkiau, labiau *tenuto*, tuo tarpu nuo 168, kai pažymėta *mf* dinamika, atlikėja ima groti lengvu *staccato*), bet ir šiek tiek greičiau, atlikdama tam tikrą *stretto* iki kulminacijos 170 takte, kuriame atlieka *rubato* ir sustambina h^3 ir e^2 . Tokiu būdu yra išpildomi abu grafikai (žr. pav. 27–29).

Penktasis, finalinis epizodas (207–215 taktai, įrašo 7:45–8:05) Zimmermann yra atliekamas tvarkingai, tačiau orkestras šiek tiek dengia solistę dėl netinkamos orkestruotės (nors gal tokia ir buvo Hindemitho idėja?) – ir altui *solo*, ir orkestrui šioje vietoje užrašyta *ff*, tačiau balanso prasme ši dinamika netinka, nes altas niekada negros garsiau už orkestrą, kupiną varinių ir medinių pučiamųjų ir žemųjų styginių instrumentų, t.y. violončelių ir kontrabosų (būtent apie tai Zimmermann rašė *The Strad* straipsnyje), todėl šią situaciją išspręsti yra gana sunku. Zimmermann *Breiter* epizode pasirenka sustambinti *g* ir kūrinį užbaigia kiek lengviau, negu Hindemithas (žr. pav. nr. 30–32).

Taigi, Tabea Zimmermann atlikdama Hindemitho koncerto altui ir mažam orkestrui *Der Schwanendreher* pirmąją dalį melodinės bei harmoninės įtampos kaitą pasirenka parodyti vartodama *rubato*, lengviau skambančius štrichus ir apskritai labiau kreipia dėmesį į garso kokybę, siekia dainingo charakterio.

3.4. Antoine'o Tamestito įrašo analizė

Prancūzų kilmės altininkas, solistas, *Trio Zimmermann* įkūrėjas ir dalyvis Antoine'as Tamestitas (g. 1979) yra bene žinomiausias šių laikų altininkas, šių metų (2024) sezone koncertuojantis visame pasaulyje: Europos turas su *Staatskapelle Dresden*, debiutas su Berlyno filharmonijos bei Karališkuoju *Concertgebouw* orkestrais; atlikėjas taip pat reziduoja kaip menininkas Pietų Korėjos Tongyeong tarptautiniame muzikos festivalyje. Tamestitas gimė Paryžiuje ir altu griežti mokėsi pas Jeaną Sulemą, Jesse'ą Levine'ą bei mūsų jau minėtą Tabeą Zimmermann. Jis taip pat yra daugelio tarptautinių konkursų laureatas (Williamo Primrose'o konkurso pirmoji vieta 2001 m., ARD tarptautinio konkurso pirmoji vieta 2004 m. ir kt.), o 2022 m. jam buvo suteiktas prestižinis kas trejus metus Hanau miesto teikiamas Hindemitho prizas, pažymintis jo nuopelnus šiuolaikinės muzikos sferoje¹⁵.

Jau minėtame *The Strad* straipsnyje, skirtame Hindemitho 50 mirties metinėms paminėti, Tamestitas taip pat išreiškė pozityvią nuomonę apie Hindemithą kaip kompozitorių, pabrėždamas, kad jis „tikrai nebuvo šaltas kompozitorius“ (*The Strad*, 2013: 66), atlikėjo nuomone jis kaip tik buvo itin romantiškas, domėjosi impresionistine muzika (Debussy), taip pat buvo akivaizdžiai įkvėptas J. S. Bacho muzikos, o jo piešiniai rodo, kad jis turėjo ir gerą humoro jausmą. Tamestitas teigia, kad jo kūryboje altui egzistuoja ne tik šios temos, bet ir užslėpti ironiški teiginiai, kurių atlikėjas ar klausytojas neretai turi paieškoti atliekant ar klausantis to paties kūrinio kelis kartus. Tačiau paskyrus daugiau laiko bet kurio Hindemitho kūrinio analizei ir suvokimui, galima suprasti, kad jis iš tikrųjų savyje laiko itin daug gelmės. Straipsnyje Tamestitas, kaip ir Zimmermann, pažymi *Der Schwanendreher* sudetingumą atlikėjui (ypač trečiosios dalies tempų atžvilgiu), tačiau daugiau atlikėjas apie šį koncertą neišsiplečia, labiau kreipia dėmesį į Hindemitho solo sonatų specifiką.

Apskritai apibūdindamas Hindemitho įtaką alto reputacijai bei jo kaip solinio instrumento įsitvirtinimą tais laikais, Tamestitas pabrėžia kompozitoriaus unikalų kūryboje altui pasireiškiantį komponavimo būdą, kuris pilnai išnaudoja instrumento galimybes ir leidžia atlikėjui atskleisti įvairiausius muzikoje aptinkamus charakterius (*The Strad*, 2013).

Antoine'as Tamestitas pasirinktas 5 kulminacines vietas pagal harmoninės ir melodinės įtampos grafikus atlieka kiek panašiau į Hindemithą, negu į Tabeą Zimmermann, pavyzdžiui pirmasis epizodas (1–11 taktai, įrašo 0:34–1:22) jo yra atliekamas itin laisvai ritminiu atžvilgiu, taip pat vartojamas neužrašytas *glissando* 7–8 taktuose, ties cis^1 – c^1 slinktimi. Tamestitas, kitaip, nei Hindemithas ar Zimmermann, nepabrėžia 9 takte esančio tritonio, šitaip nukrypdamas nuo harmoninės įtampos grafike išdėstyto plano, tačiau paruošia A skaitlinės

¹⁵ Antoine Tamestit, biografija. <https://www.intermusica.com/artist/Antoine-Tamestit/news>

pradžią sustambindamas paskutinę, šešioliktinės vertės d7, tokiu būdu pabrėždamas naujo epizodo pradžią (žr. pav. nr. 19–21).

Antrasis epizodas (23–28 taktai, įrašo 2:11–2:34) Tamestito yra atliekamas iš pradžių remiantis harmoninės įtampos planu (augant link 24 takto gale esančio III₂ subkategorijai priklausančio akordo, kuris šiuo atveju yra melodinės, o ne harmoninės įtampos kulminacinis momentas, tad atlikėjas pasirinko paryškinti harmoninę įtampą ir užrašytą dinamiką), vėliau altininkas augina dinamiką pagal harmoninę įtampą ir užrašytą dinamiką, tačiau 27 takto pradžioje, kur ir yra melodinės įtampos kulminacija, jis padaro akcentą ir vėl, pasitelkdamas *diminuendo*, leidžia dominuoti harmoninei įtampai. Paskutinįjį taktą Tamestitas atlieka tiksliai ritmine ir dinamine prasme, vėlgi apeliuodamas į harmoninį kūrinio planą bei tikslingą muzikinio teksto išpildymą (žr. pav. nr. 22–24).

Trečiasis epizodas (124–125 taktų sandūra, įrašo 5:28–5:29) atliekamas itin ritmiškai ir netgi paprastai, be jokio ritminio sustambinimo ar pasmulkinimo. Šiuo atveju atlikėjas neatsižvelgia į kūrinio reikalaujamą dinamiką ir melodinės įtampos nepabrėžia – ar tai būtų prastos orkestruotės priežastis, ar atlikėjo sprendimas, galima būtų sužinoti tik iš paties atlikėjo paėmus interviu (žr. pav. nr. 25, 26).

Ketvirtasis, aukso pjūvio epizodas (165–170 taktai, įrašo ~6:34–6:46) Tamestito interpretuojamas panašiai ir skirtingai nuo jau aptartų atlikėjų. Pavyzdžiui – nuo pat 165 takto pradžios altininkas vartoja tą patį štrichą (*tenuto* pirmosios dvi triolės natos, kurios yra užrašytos *legato*, trečioji triolės nata – *staccato*, t.y. atlikėjas gan tiksliai perteikia muzikinį tekstą, kadangi juntamas nežymus pirmųjų triolės natų sustambinimas), jo nekeisdamas net po dinaminio pasikeitimo 168 takte, nes dinamiką šioje vietoje atlikėjas pasirenka ignoruoti iki pat melodinės įtampos grafike užfiksuotos kulminacijos 171 takte. Tik šioje vietoje yra vartojamas sustambinimas (panašiai, kaip Zimmermann) ties gis^2 ir e^2 , taip atlikėjas paryškina ritminį šios vietos momentą (poliritmija tarp solisto partijos ir orkestro – solistas atlieka stambias trioles, temą grojantys orkestro artistai – duolines aštuntines ir ketvirtines). Galime pastebėti, kad Tamestito interpretacija yra kaip sintezė tarp Hindemitho ir Zimmermann interpretacijų (žr. pav. nr. 27–29).

Penktasis, finalinis epizodas (207–215 taktai, įrašo ~7:54–8:14) atlikėjo interpretuojamas itin laisvai ritminiu atžvilgiu – jame gausu *rubato*, sustambintų bei susmulkintų natų, staigių tempo pasikeitimų. Tamestitas jau 207–208 taktuose atlieka *rubato* – iš pradžių pagreitindamas link taktų sandūros, vėliau sulėtindamas 208 takto viduryje ir vėl pagreitindamas link 209 takto. *Breiter* epizodą altininkas atlieka visiškai laisvai, t.y. sustambina d ir es, tuomet pagreitina link takto vidurio ir sustambina viršūnėje esančią b ir po jos sekančią g ir, pasitelkdamas *stretto*, įlekia į 214 taktą ir kūrinį užbaigia ramiai, iškilmingai.

Taigi, Antoine'as Tamestitas Hindemitho koncertą altui *Der Schwanendreher* interpretuoja pakankamai laisvai, šiek tiek leisdamas sau nepaisyti harmoninės ir melodinės įtampos taisyklių, tačiau gan tiksliai perteikdamas muzikinį tekstą. Lyginant su Hindemitho ir Zimmermann interpretacijomis, šis atlikėjas tarytum atrado balansą tarp savotiško stiliaus ir taisyklingo atlikimo, šitaip išsiskirdamas iš prieš tai analizuotų atlikėjų įrašų su savuoju.

3.5. Tyrimo rezultatų apibendrinimas

Tyrimo rezultatus apibendrindama galiu teigti, jog visi trys pasirinkti atlikėjai yra tikrai labai skirtingi, tačiau atlikdami P. Hindemitho koncerto altui ir mažam orkestrui *Der Schwanendreher* pirmąją dalį vis tiek paklūsta kompozitoriaus numatytai harmonijos ir melodijos tėkmės logikai – ar sustambindami tam tikrus akordus, ar tiksliai interpretuodami muzikinį tekstą, ar kitokiomis muzikinės išraiškos priemonėmis.

Hindemithas savo koncerto pirmąją dalį atliko, anot jo amžininkų, jam įprastu ganėtinai agresyviu stiliumi, tačiau tiksliai išpildydamas harmoninės bei melodinės įtampos grafikuose išdėstytą planą. Dažniausiai vartotos muzikinės išraiškos priemonės – *rubato*, svyravimai tempo atžvilgiu, primygtinai pabrėžtas ritmas artikuliacijos pagalba (ryškūs, muzikiniame tekste neparašyti akcentai, *tenuto*, *marcato*).

Tabea Zimmermann, kitaip, nei Hindemithas, *Der Schwanendreher* pirmosios dalies harmoninės ir melodinės įtampos grafikų diktuojamose kulminacinėse vietose pirmumą teikė garso kokybei bei siekė dainingo, švelnaus charakterio. Dažniausiai vartotos muzikinės išraiškos priemonės – *rubato*, sustambinti harmoninei įtampai pabrėžti svarbūs akordai, pasitelkiami lengvi štrichai.

Antoine'as Tamestitas, kitaip, nei Zimmermann ar Hindemithas, koncerto altui pirmąją dalį pasirenka atlikti itin laisvai tempo bei dinamikos atžvilgiu, tokiu būdu gan dažnai sąmoningai ignoruodamas harmoninės ir melodinės įtampos grafikuose pateiktas kūrinio gaires. Atlikėjas akivaizdžiai siekia išskirtinės, savitos interpretacijos, perteikiančios įnoringą charakterį. Dažniausiai vartotos muzikinės išraiškos priemonės – *rubato*, *stretto*, sustambinimas, *tenuto*, tiksliai interpretuojamas muzikinis tekstas.

IŠVADOS

1. Išanalizavus literatūrinius šaltinius, susijusius su Paulo Hindemitho harmonijos teorija, harmoninio svyravimo logika, akordų kategorizacijos sistema, harmoninės ir melodinės įtampos grafikų braižymo sistema bei žiniomis apie koncertą altui ir mažam orkestrui *Der Schwanendreher*, galima teigti, kad Hindemithas paliko gilų pėdsaką muzikos istorijoje kaip išskirtinis kompozitorius, vertinęs techninę komponavimo prizmę ne mažiau, o gal net ir labiau, negu meninę kūrinių vertę.

2. Atlikus Hindemitho koncerto altui *Der Schwanendreher* pirmosios dalies harmoninę analizę (iš pradžių akordais pagal kompozitoriaus sistemą, vėliau braižant harmoninės ir melodinės įtampos grafikus pagal harmoninio svyravimo ir harmoninės bei melodinės įtampos teoriją), galima teigti, kad Hindemitho harmonijos teoriją įmanoma pritaikyti tuo pačiu laikotarpiu rašytiems kūriniams ir lengviau pastebėti kulminacines vietas ir įgauti gilesnių žinių apie paties kūrinio struktūrą.

3. Atlikus interpretacinę analizę pagal nubraižytus harmoninės ir melodinės įtampos grafikus galima teigti, jog pasirinkti atlikėjai kūrinio harmoninę ir melodinę struktūrą interpretuoja savaip – Hindemitho ir Tabea'os Zimmermann atlikimai daugiau ar mažiau atitinka grafikų diktuojamas sąlygas, tuo tarpu Antoine'as Tamestitas pasirenka laisvesnį interpretavimo būdą ir ne visada paklūsta kompozitoriaus suprojektuotoms harmoninės ir melodinės įtampos nuorodoms.

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Bedell, Melody Joy. *The Craft of Musical Composition Applied to Hindemith's Clarinet Concerto*: Master's Thesis, University of Tennessee, 1985.
2. Bugaev, Mikhail. *Paul Hindemith's Idiomatic Writing for Viola and its Influence on his Theories. Sonata for Viola Solo Op. 11, No. 5*: Doctor of Musical Arts. Michigan State University, 2013.
3. Calvocoressi, Michel–Dimitri. Music in the Foreign Press. *The Musical Times*. 1937, 1127 (78): 38–40. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/920269>>
4. Desbruslais, Simon. *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*. Rochester: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2018.
5. Drew, David. North Sea Crossings. Walter Leigh, Hindemith and English Music (2008). *Tempo*. 2010, 252 (64): 44–64. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/40794445>>
6. Golston, Michael. Double Registrations in the River of Blood. *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*. 2008. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/10.7312/gols14276.7>>
7. Hatch, Christopher. Reviewed Work(s): The Music of Paul Hindemith by David Neumeyer. 1987, 1 (44): 55–56. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/940983>>
8. Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition. Book 1, Theoretical Part*. English Translation by A. Mendel. New York, Associated Music Publishers, Inc. Schott & Co., Ltd., London, 1937.
9. Hinton, Stephen. Reviewed Work(s): The Music of Paul Hindemith by David Neumeyer. *Music Analysis*. 1988, 3 (7): 356–359. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/854087>>
10. Jansen, Maarten ir Pérez Jiménez, Gabina Aurora. *Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Art*. 2017, Brill. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjwv2m.7>>
11. Joseph, Charles. Reviewed Work(s): The Music of Paul Hindemith by David Neumeyer. *Journal of Music Theory*. 1989, 2 (33): 417–429. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/843800>>

12. Kemp, Ian. Review: Light on Hindemith. *The Musical Times*. 1976, 1595 (117): 36–37. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/958928>>
13. Lee, Soomi. *Musical Borrowing in Four Twentieth-Century Works for Viola By Hindemith, Bloch, Bacewicz, and Shostakovich*: Doctor of Musical Arts Dissertation. University of Cincinnati, 2010.
14. London Concerts. *The Musical Times*. 1938, 1139 (79): 57. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/920947>>
15. Morse, Jonathan. T. S. Eliot Says “Jew”. *American Literary History*. 1998, 3 (10): 497–507. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/490108>>
16. Muser, Frani ir Hindemith, Paul. The Recent Work of Paul Hindemith. *The Musical Quarterly*. 1944, 1 (30): 29–36. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/739533>>
17. Music in London. *The Musical Times*. 1972, 1557 (113): 1099. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/956107>>
18. O'Connell, Kevin. Hindemith's voices. *The Musical Times*. 2011, 1915 (152): 3–18. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/23039710>>
19. Ottaway, Hugh. Reviewed Work(s): Viola Concerto by Walton, Doktor, LPO and Downes: Der Schwanendreher by Hindemith, Doktor, LPO and Downes. *The Musical Times*. 1969, 1513 (110): 277. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/951582>>
20. Palmer, Peter. Reviewed Work(s): Selected Letters of Paul Hindemith by Paul Hindemith and Geoffrey Skelton. *Music & Letters*. 1996, 4 (77): 647–648. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/737832>>
21. Philip, Robert. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. 2018, Yale University Press. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/j.ctv9b2wqr.33>>
22. Potter, Tully. Hindemith and the viola. *The American Viola Society*. 1995, 2 (11): 5–10.
23. Puffett, Derrick. Walton, Hindemith, Schoeck. *The Musical Times*. 1982, 1672 (123): 392. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/964109>>

24. Reaney, Gilbert. Radio Music. *The Musical Times*. 1955, 1352 (96): 535–537. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/936645>>
25. Reviews of Periodicals. *Music & Letters*. 1937, 3 (18): 321–329. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/727798>>
26. Roederer, Juan Gualterio. *The Physics and Psychophysics of Music: An Introduction*. New York, Springer, 2008.
27. Titcomb, Caldwell. Black String Musicians: Ascending the Scale. *Black Music Research Journal*. 1990, 1 (10): 107–112. Prieiga internete:
<<https://www.jstor.org/stable/779543>>
28. Viola Visionary. *The Strad*. 2013, 1484 (124): 64–67.

Priedas Nr. 1

P. Hindemitho Koncerto altui *Der Schwanendreher* I d. akordų analizė

Der Schwanendreher

I

„Zwischen Berg und tiefem Tal“

Paul Hindemith

Langsam (♩ etwa 60)

rust
lead

Bratsche

Klavier

7

12

15

4
35 **Mäßig bewegt, mit Kraft** ($\text{♩} = 100$)

39

43

47

51

55

59

63

67

71

75

79

83

87

91

95

99

103

107

111

115

119

123

127

131

135

139

143

147

151

155

159

163

167

171

175

179

183

187

191

195

199

203

207

211

215

219

223

227

231

235

239

243

247

251

255

259

263

267

271

275

279

283

287

291

295

299

303

307

311

315

319

323

327

331

335

339

343

347

351

355

359

363

367

371

375

379

383

387

391

395

399

403

407

411

415

419

423

427

431

435

439

443

447

451

455

459

463

467

471

475

479

483

487

491

495

499

503

507

511

515

519

523

527

531

535

539

543

547

551

555

559

563

567

571

575

579

583

587

591

595

599

603

607

611

615

619

623

627

631

635

639

643

647

651

655

659

663

667

671

675

679

683

687

691

695

699

703

707

711

715

719

723

727

731

735

739

743

747

751

755

759

763

767

771

775

779

783

787

791

795

799

803

807

811

815

819

823

827

831

835

839

843

847

851

855

859

863

867

871

875

879

883

887

891

895

899

903

907

911

915

919

923

927

931

935

939

943

947

951

955

959

963

967

971

975

979

983

987

991

995

999

1003

1007

1011

1015

1019

1023

1027

1031

1035

1039

1043

1047

1051

1055

1059

1063

1067

1071

1075

1079

1083

1087

1091

1095

1099

1103

1107

1111

1115

1119

1123

1127

1131

1135

1139

1143

1147

1151

1155

1159

1163

1167

1171

1175

1179

1183

1187

1191

1195

1199

1203

1207

1211

1215

1219

1223

1227

1231

1235

1239

1243

1247

1251

1255

1259

1263

1267

1271

1275

1279

1283

1287

1291

1295

1299

1303

1307

1311

1315

1319

1323

1327

1331

1335

1339

1343

1347

1351

1355

1359

1363

1367

1371

1375

1379

1383

1387

1391

1395

1399

1403

1407

1411

1415

1419

1423

1427

1431

1435

1439

1443

1447

1451

1455

1459

1463

1467

1471

1475

1479

1483

1487

1491

1495

1499

1503

1507

1511

1515

1519

1523

1527

1531

1535

1539

1543

1547

1551

1555

1559

1563

1567

1571

1575

1579

1583

1587

1591

1595

1599

1603

1607

1611

1615

1619

1623

1627

1631

1635

1639

1643

1647

1651

1655

1659

1663

1667

1671

1675

1679

1683

1687

1691

1695

1699

1703

1707

1711

1715

1719

1723

1727

1731

1735

1739

1743

1747

1751

1755

1759

1763

1767

1771

1775

1779

1783

1787

1791

1795

1799

1803

1807

1811

1815

1819

1823

1827

1831

1835

1839

1843

1847

1851

1855

1859

1863

1867

1871

1875

1879

1883

1887

1891

1895

1899

1903

1907

1911

1915

1919

1923

1927

1931

1935

1939

1943

1947

1951

1955

1959

1963

1967

1971

1975

1979

1983

1987

1991

1995

1999

2003

2007

2011

2015

2019

2023

2027

2031

2035

2039

2043

2047

2051

2055

2059

2063

2067

2071

2075

2079

2083

2087

2091

2095

2099

2103

2107

2111

2115

2119

2123

2127

2131

2135

2139

2143

2147

2151

2155

2159

2163

2167

2171

2175

2179

2183

2187

2191

2195

2199

2203

2207

2211

2215

2219

2223

2227

2231

2235

2239

2243

2247

2251

2255

2259

2263

2267

2271

2275

2279

2283

2287

2291

2295

2299

2303

2307

2311

2315

2319

2323

2327

2331

2335

2339

2343

2347

2351

2355

2359

2363

2367

2371

2375

2379

2383

2387

2391

2395

2399

2403

2407

2411

2415

2419

2423

2427

2431

2435

2439

2443

2447

2451

2455

2459

2463

2467

2471

2475

2479

2483

2487

2491

2495

2499

2503

2507

2511

2515

2519

2523

2527

2531

2535

2539

2543

2547

2551

2555

2559

2563

2567

2571

2575

2579

2583

2587

2591

2595

2599

2603

2607

2611

2615

2619

2623

2627

2631

2635

2639

2643

2647

2651

2655

2659

2663

2667

2671

2675

2679

2683

2687

2691

2695

2699

2703

2707

2711

2715

2719

2723

2727

2731

2735

2739

2743

2747

2751

2755

2759

2763

2767

2771

2775

2779

2783

2787

2791

2795

2799

2803

2807

2811

2815

2819

2823

2827

2831

2835

2839

2843

2847

2851

2855

2859

2863

2867

2871

2875

2879

2883

2887

2891

2895

2899

2903

2907

2911

2915

2919

2923

2927

2931

2935

2939

2943

2947

2951

2955

2959

2963

2967

2971

2975

2979

2983

2987

2991

2995

2999

3003

3007

3011

3015

3019

3023

3027

3031

3035

3039

3043

3047

3051

3055

3059

3063

3067

3071

3075

3079

3083

3087

3091

3095

3099

3103

3107

3111

3115

3119

3123

3127

3131

3135

3139

3143

3147

3151

3155

3159

3163

3167

3171

3175

3179

3183

3187

3191

3195

3199

3203

3207

3211

3215

3219

3223

3227

3231

3235

3239

3243

3247

3251

3255

3259

3263

3267

3271

3275

3279

3283

3287

3291

3295

3299

3303

3307

3311

3315

3319

3323

3327

3331

3335

3339

3343

3347

3351

3355

3359

3363

3367

3371

3375

3379

3383

3387

3391

3395

3399

3403

3407

3411

3415

3419

3423

3427

3431

3435

3439

3443

3447

3451

3455

3459

3463

3467

3471

3475

3479

3483

3487

3491

3495

3499

3503

3507

3511

3515

3519

3523

3527

3531

3535

3539

3543

3547

3551

3555

3559

3563

3567

3571

3575

3579

3583

3587

3591

3595

3599

3603

3607

3611

3615

3619

3623

3627

3631

3635

3639

3643

3647

3651

3655

3659

3663

3667

3671

3675

3679

3683

3687

3691

3695

3699

3703

3707

3711

3715

3719

3723

3727

3731

3735

3739

3743

3747

3751

3755

3759

3763

3767

3771

3775

3779

3783

3787

3791

3795

3799

3803

3807

3811

3815

3819

3823

3827

3831

3835

3839

3843

3847

3851

3855

3859

3863

3867

3871

3875

3879

3883

3887

3891

3895

3899

3903

3907

3911

3915

3919

3923

3927

3931

3935

3939

3943

3947

3951

3955

3959

3963

3967

3971

3975

3979

3983

3987

3991

3995

3999

4003

4007

4011

4015

4019

4023

4027

4031

4035

4039

4043

4047

4051

4055

4059

4063

4067

4071

4075

4079

4083

4087

4091

4095

4099

4103

4107

4111

4115

4119

4123

4127

4131

4135

4139

4143

4147

4151

4155

4159

4163

4167

4171

4175

4179

4183

4187

4191

4195

4199

4203

4207

4211

4215

4219

4223

4227

4231

4235

4239

4243

4247

4251

4255

4259

4263

4267

4271

4275

4279

4283

4287

4291

4295

4299

4303

4307

4311

4315

4319

4323

4327

4331

4335

4339

4343

4347

4351

4355

4359

4363

4367

4371

4375

4379

4383

4387

4391

4395

4399

4403

4407

4411

4415

4419

4423

4427

4431

4435

4439

4443

4447

4451

4455

4459

4463

4467

4471

4475

4479

4483

4487

4491

4495

4499

4503

4507

4511

4515

4519

4523

4527

4531

4535

4539

4543

4547

4551

4555

4559

4563

4567

4571

4575

4579

4583

4587

4591

4595

4599

4603

4607

4611

4615

4619

4623

4627

4631

4635

4639

4643

4647

4651

4655

4659

4663

4667

4671

4675

4679

4683

4687

4691

4695

4699

4703

4707

4711

4715

4719

4723

4727

4731

4735

4739

4743

4747

4751

4755

4759

4763

4767

4771

4775

4779

4783

4787

4791

4795

4799

4803

4807

4811

4815

4819

4823

4827

4831

4835

4839

4843

4847

4851

4855

4859

4863

4867

4871

4875

4879

4883

4887

4891

4895

4899

4903

4907

4911

4915

4919

4923

4927

4931

4935

4939

4943

4947

4951

4955

4959

4963

4967

4971

4975

4979

4983

4987

4991

4995

4999

5003

5007

5011

5015

5

55

59

64

69

74

6

78 **(H)**

83

87 **(I)**

91

95 **(K)**

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, triplets, and dynamic markings (f, mf, p, pp). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols and figured bass are provided for the left hand. The score is divided into sections marked with letters H, I, and K.

Measure 78: Section H begins. The right hand has a melodic line with trills and triplets. The left hand has a bass line with chords and figured bass. Dynamics include *f* and *mf*.

Measure 83: Continuation of Section H. The right hand has a melodic line with trills and triplets. The left hand has a bass line with chords and figured bass. Dynamics include *f*.

Measure 87: Section I begins. The right hand has a melodic line with trills and triplets. The left hand has a bass line with chords and figured bass. Dynamics include *p* and *mf*.

Measure 91: Continuation of Section I. The right hand has a melodic line with trills and triplets. The left hand has a bass line with chords and figured bass. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Measure 95: Section K begins. The right hand has a melodic line with trills and triplets. The left hand has a bass line with chords and figured bass. Dynamics include *pp* and *p*.

[illegible]

[illegible]

(T)

Im Zeitmaß

191

196

202

207

(U)

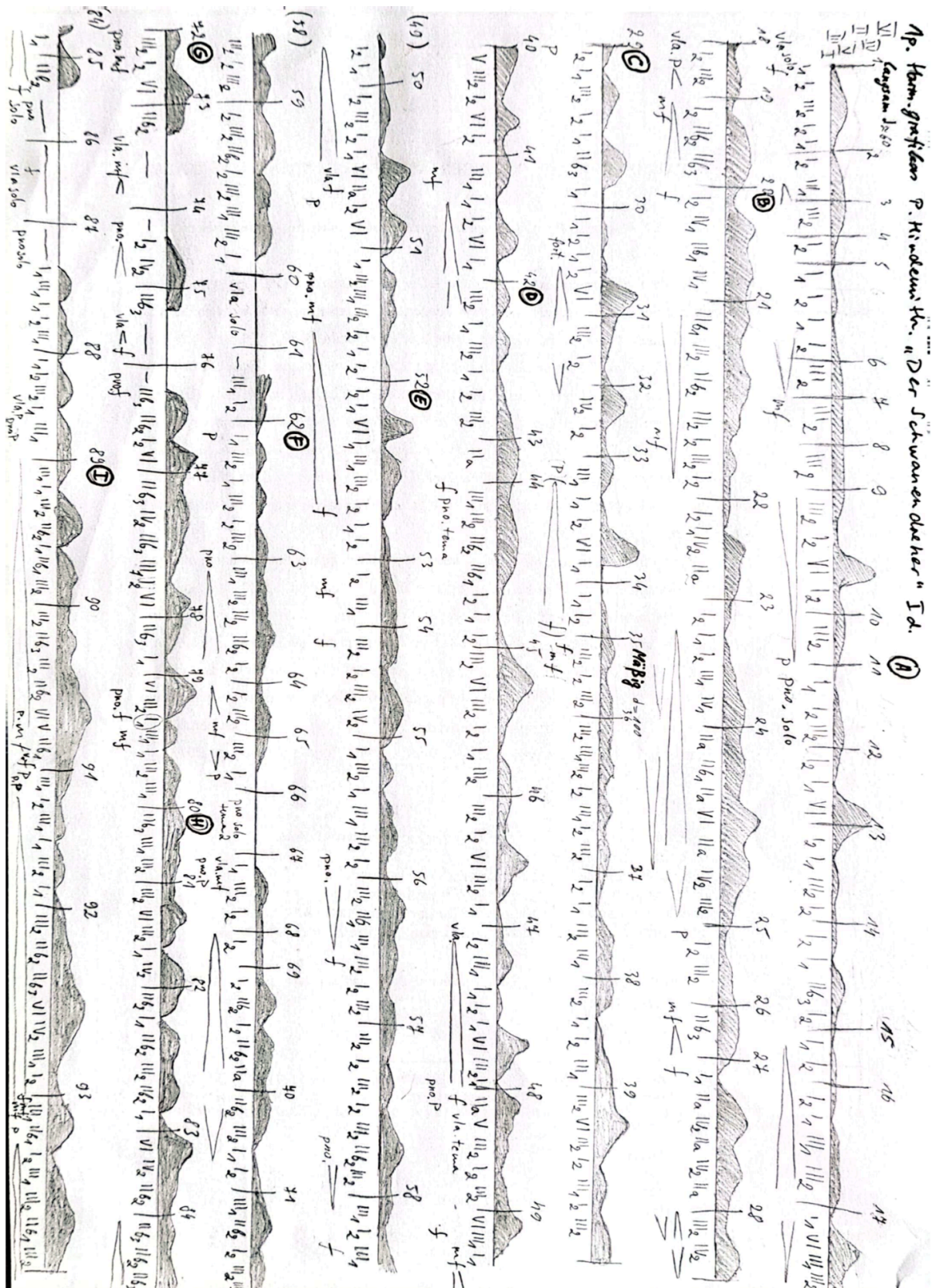
211

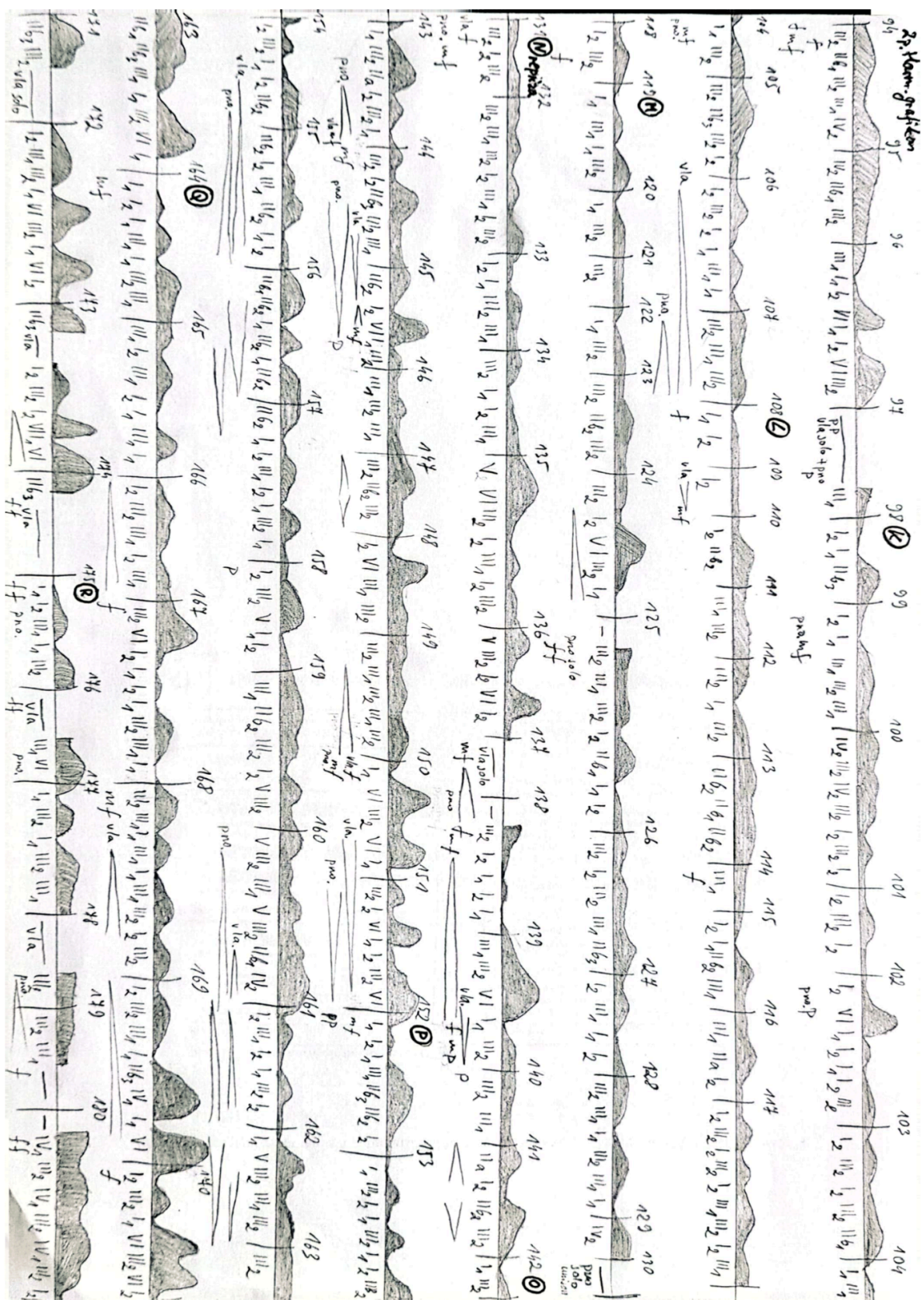
Breiter

The musical score is written for piano and includes a bass line and a treble line. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Im Zeitmaß' and 'Breiter'. The score includes various musical notations such as chords (m7, d6, m3, etc.), trills, and dynamic markings (p, mp, ff). The score is written for piano and includes a bass line and a treble line.

Priedas Nr. 2

P. Hindemitho Koncerto altui *Der Schwanendreher* I d. harmoninės įtampos grafikas





Priedas Nr. 3

P. Hindemitho Koncerto altui *Der Schwanendreher* I d. melodinės įtampos grafikas

