

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Viola

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**HINDEMITHOVY SONÁTY PRO VIOLU A KLAVÍR**

**Daniel Macho**

Vedoucí práce: Mgr. Karel Untermüller

Oponent práce: prof. MgA. Jan Pěruška

Datum obhajoby: 17. 6. 2021–18. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Viola

**BACHELOR THESIS**

**PAUL HINDEMIT'S SONATAS FOR VIOLA AND PIANO**

**Daniel Macho**

Thesis advisor: Mgr. Karel Untermüller

Examiner: prof. MgA. Jan Pěruška

Date of thesis defense: 17. 6. 2021–18. 6. 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Hindemithovy sonáty pro violu a klavír**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce se zaměřuje na sonáty pro violu a klavír Paula Hindemitha. Jelikož byly zkomponovány v různých obdobích skladatelova života, uvádí, v čem se jednotlivé skladby od sebe liší, každou z nich podrobně zkoumá a zasazuje do dobového kontextu.

Práce je rozdělena do pěti kapitol. V první kapitole je obsaženo osm podkapitol zaměřených na život Paula Hindemitha. Druhá kapitola se zabývá vývojem skladatelových kompozičních stylů a technik v letech 1919–1939, s odkazem na tyto tři sonáty. Následují další tři kapitoly, které se zaměřují, každá zvlášť, na jednu ze sonát. V těch je popsána historie vzniku, charakteristika skladeb a její podkapitoly obsahují analýzy jednotlivých vět těchto sonát.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Paul Hindemith, komorní hudba, sonáta, viola a klavír

## **ABSTRACT**

The bachelor thesis focuses on sonatas for viola and piano by Paul Hindemith. Since they were composed in different periods of the composer's life, it describes how the particular compositions differ from each other, examines each of them in detail, and puts them in the context of the time.

The thesis is divided into five chapters. The first chapter contains eight subchapters, describes the life of Paul Hindemith. The second chapter contains the development of the composer's compositional styles and techniques in the years 1919-1939, with reference to these three sonatas. The last three chapters focus, one on each of the sonatas. These describe the history and the characteristics of the compositions and they are divided into subchapters contains analyzes of individual movements of these sonatas.

## **KEYWORDS**

Paul Hindemith, chamber music, sonata, viola and piano

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>1. PAUL HINDEMITH - ŽIVOTOPIS</b> .....	<b>7</b>
Dětství .....	7
Vzdělání .....	7
Počátek kariéry a první světová válka .....	8
Poválečné období .....	9
Berlín .....	11
Turecko a Švýcarsko .....	12
Spojené státy americké .....	13
Návrat do Evropy .....	15
<b>2. HINDEMITHŮV KOMPOZIČNÍ VÝVOJ V LETECH 1919–1939</b> .....	<b>17</b>
<b>3. SONÁTA PRO VIOLU A KLAVÍR OP. 11 Č. 4</b> .....	<b>20</b>
První věta – Fantasie .....	24
Druhá věta – Thema mit Variationen .....	27
Třetí věta – Finale (mit Variationen) .....	29
<b>4. SONÁTA PRO VIOLU A KLAVÍR OP. 25 Č. 4</b> .....	<b>33</b>
První věta – Sehr lebhaft. Markiert und Kraftvoll .....	35
Druhá věta – Sehr langsame Viertel .....	37
Třetí věta – Finale. Lebhaftes Viertel. ....	39
<b>5. SONÁTA PRO VIOLU A KLAVÍR 1939</b> .....	<b>44</b>
První věta – Breit. Mit Kraft. ....	46
Druhá věta – Sehr lebhaft .....	48
Třetí věta – Phantasie .....	49
Čtvrtá věta – Finale (mit zwei Variationen) .....	50
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>52</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>53</b>
<b>SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>54</b>
<b>SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK</b> .....	<b>54</b>

## ÚVOD

Tato bakalářská práce pojednává o sonátách pro violu a klavír Paula Hindemitha. Jedná se o významná díla, která se řadí na vrchol violové literatury. Trojice těchto sonát je zajímavá, jelikož každá z nich byla zkomponována v různých fázích skladatelova života. S tvorbou Paula Hindemitha jsem se úzce seznámil během vysokoškolského studia a jeho dílo je mi velmi blízké. Pro pochopení jeho hudby je nutné znát skladatelovu osobnost, kompoziční styl i historické okolnosti, během kterých danou skladbu zkomponoval. Z děl můžeme cítit politické, sociální i umělecké vlivy doby. To jsou podněty, které mě motivovaly k výběru tohoto tématu a lákaly mě k hlubšímu poznání.

Práce začíná vtažením čtenáře do skladatelova života, čímž se zajišťuje povědomí o jeho osobnosti. Následuje kapitola popisující skladatelův kompoziční styl v letech 1919–1939, kdy napsal tyto tři violové sonáty. V této části se objevují také podněty, které ovlivňovaly Hindemitha v jeho práci. Tím se postupně posouváme blíže k detailnějším informacím o sonátách, které jsem chronologicky rozdělil do tří samostatných kapitol. V každé z nich můžeme nalézt informace týkající se okolností jejich vzniku, obecné charakteristiky, a nakonec analýzu každé věty těchto skladeb.



# 1. PAUL HINDEMITH - ŽIVOTOPIS

## Dětství

Narodil se 16. listopadu 1895 v Hanau, měste nedaleko Frankfurtu nad Mohanem. Paulova matka Maria Sophie Warnecke (1868–1949) původně pocházela z Dolního Saska a v její rodině nebyl o hudbu hlubší zájem. Paulův otec, Robert Rudolf Emil Hindemith (1870–1915), byl velkým milovníkem hudby, chtěl se jí věnovat, avšak jeho rodiče s tím nesouhlasili. Po útěku z domova se usadil v Hanau, kde se 23. března 1895 oženil s o dva roky starší Marií Sophií. Jelikož nikdy nebyl schopen zajistit bezpečný příjem pro svou rodinu, byli nuceni se často stěhovat. Pár měl tři děti - Paula, Antonii Elisabeth (1898) a Rudolfa (1900). Vystupovali jako „Frankfurtské dětské trio“ v občanských domech, hostincích a tanečních sálech. Jejich repertoár zahrnoval díla Haydna, Corelliho, Rameaua, Martiniho, Mendelssohna a Wagnera.



*Frankfurtské dětské trio*

## Vzdělání

Od raného dětství se dostalo Hindemithovi intenzivního hudebního vzdělání. V šesti letech začal navštěvovat hodiny houslí a v roce 1909 mu bylo uděleno stipendium na Hochově frankfurtské konzervatoři, kde se zpočátku zaměřil pouze na hru na housle pod vedením váženého houslisty Adolfa Rebnera.<sup>1</sup> Rebner byl vedoucím frankfurtského operního orchestru, prvním houslistou smyčcového kvarteta, které nese jeho jméno, a učitelem na Hochově konzervatoři.

---

<sup>1</sup> KEMP, I (1984), s. 230

Zpočátku se Hindemith věnoval výhradně houslím, ale později, během studií, mu bylo umožněno díky finanční podpoře bohatých frankfurtských rodin začít studovat kompozici. Jeho prvním učitelem skladby byl Arnold Mendelssohn, synovec Felixe Mendelssohna a skladatel, který se na přelomu století zasloužil o oživení německé protestantské církevní hudby. Když Mendelssohn onemocněl, Hindemith se stal studentem modernistického Bernharda Seklese. Při studiu se Seklesem, psal Hindemith díla, která již ukazují značné technické dovednosti.

Místo toho, aby sledoval jednu skladatelskou školu, se přizpůsobil různým vlivům a dobře se seznámil se styly Brahmsa, Dvořáka, Čajkovského, Mahlera a Regera. *Drei Gesänge op. 9* pro soprán a velký orchestr (1917), jeho důležité dílo tohoto období, svědčí také o vynikajícím literárním vkuse při výběru tehdejší poezie Ernsta Wilhelma Lotze a Elsy Lasker-Schülerové a o znalostech nejmodernějších hudebních vlivů Franze Schrekerova, Arnolda Schoenberga a Richarda Strausse.

Hindemith se od samého počátku snažil komponovat pro různá obsazení a nástroje. Psal skladby pro orchestr, komorní hudbu, sólové písně s klavírním doprovodem, skladby pro klavír, dokonce začal psát i operu, kterou nedokončil. Jednou publikovanou prací v tomto období byla *Drei Stücke* pro violoncello a klavír op. 8 (1917), napsaná v pozdně romantickém jazyce.

## **Počátek kariéry a první světová válka**

Hindemith se vyvíjel tak rychle, že se roku 1914 připojil k frankfurtskému opernímu orchestru jako člen prvních houslí. Ve stejném roce byl povýšen na zástupce vedoucího sekce a brzy poté se stal druhým houslistou Rebnerova smyčcového kvarteta. Během této doby se také objevil jako sólista v houslových koncertech Haydna, Mozarta, Beethovena a Mendelssohna.<sup>2</sup> V roce 1917 se stal koncertním mistrem orchestru. Na této pozici se setkal s některými z nejlepších dirigentů své doby, mezi nimiž byli Willem Mengelberg, Wilhelm Furtwängler, Fritz Busch a Hermann Scherchen. Hlavní dirigent frankfurtské opery Ludwig Rottenberg vedl německé premiéry děl Debussyho, Dukého, Bartóka, a především propagoval Schreckerovy opery.

---

<sup>2</sup> SCHUBERT, G. (2016)

Hindemith byl na konci roku 1917 povolán na vojenskou službu a v lednu 1918 nastoupil do svého pluku. Poté byl umístěn v Alsasku a následující léto byl poslán do Flander. Byl přidělen k plukovní kapele, ve které hrál na basový buben. Během posledních měsíců války byl umístěn do zákopů jako stráž, kde přežil útoky granátů jen díky čirému štěstí, jak si sám poznamenal do deníku. V armádě se mu podařilo vytvořit smyčcové kvarteto a pokračovat v kompozici.

## **Poválečné období**

Po první světové válce přesunul Hindemith své zaměření z houslí téměř výhradně na violu. Také v Rebnerově kvartetu zastoupil pozici hráče na violu. Tímto získal zkušenosti s hraním repertoáru kvarteta, z pohledu druhého houslisty i violisty. Navzdory změně nástroje byl Hindemith vnímán především jako skladatel. 2. června 1919 uspořádal ve Frankfurtu „skladatelský večer“ a program sestavil výhradně z jeho vlastních děl. Akce byla tak úspěšná, že nakladatelství B. Schott's Söhne z Mainzu nabídlo vydání jeho skladeb a od té doby zůstalo jediným Hindemithovým vydavatelem. Zatímco Hindemith těžil ze Schottova vlivu a podpory, Schott získal skladatele, který byl mimořádně spolehlivý, psal příkladně a stal se jedním z nejplodnějších a nejčastěji uváděných skladatelů své generace. Hindemithovo nové sebevědomí skladatele uvolnilo jeho nepřekonatelnou tvůrčí energii a ve velmi krátké době vyprodukoval obrovské množství nových děl: jednoaktové opery, komorní hudbu, klavírní díla, vokální díla i filmovou hudbu.

Dominantním uměleckým trendem 20. let. 20. století byla „Nová věcnost“. Pojem původně odkazoval na výtvarné umění, kde bylo žádoucí, aby společensko-politické a umělecké trendy současně zdůrazňovaly demokratizaci všech oblastí života. V hudbě to znamenalo, že styl individuální práce musí záviset na zvolené funkci a charakteru. Hindemithova instrumentální hudba zkomponována v té době je tedy poněkud eklektická. To bylo během období, kdy Hindemith zkomponoval tyto violové skladby: Sonáta pro violu a klavír op. 25 č. 4 (1922), Sonáta pro violu sólo op. 25 č. 1 (1922) a Sonáta pro violu sólo op. 31 č. 4 (1923). Během turné po Španělsku v roce 1921 Hindemith opustil Rebnerovo kvarteto a složil nové kvarteto s Liccem Amarem, koncertním mistrem Mannheimského orchestru (první housle), Walterem Casparem (druhé housle) a bratrem Rudolfem Hindemithem (violoncello). Toto kvarteto se proslavilo pod názvem jako Amarovo kvarteto. Jejich repertoár sestával hlavně ze soudobé hudby

zahrnující díla Bartóka, Stravinského, Schoenberga, Weberna, samozřejmě díla Hindemitha i díla mnoha dalších současných autorů.



*Amarovo kvarteto a Igor Stravinsky*

Hindemith objevil ještě další nástroj, který obohatil jeho hudební svět. Violu d'amore, druh violy populární v době baroka, která se stala pro Hindemitha fascinací.<sup>3</sup> Objev tohoto nástroje byl dalším okamžikem v Hindemithově životě, který zvýšil jeho zájem o starou hudbu. Hindemith byl pro violu d'amore tak nadšený, že jej to vedlo k dalšímu zkoumání i interpretaci staré hudby<sup>4</sup> a ke studiu starých hudebních spisů, které zušlechťoval ve spojení se svou skladatelskou a koncertní činností.<sup>5</sup> Během této doby Hindemith často vystupoval jako sólista, včetně premiéry významného *Koncertu pro violu a orchestr Williama Waltona*. V důsledku toho „byl obecně považován za nejuznávanějšího a nejuniverzálnějšího umělce a skladatele své doby.“<sup>6</sup>

V roce 1923, po vyjednání zaručeného měsíčního příjmu se Schottem, opustil frankfurtský operní orchestr a stal se členem výběrové komise pro program festivalu Donaueschingen. Hindemith zajistil, aby se na festivalu každý rok hrála hudba jiného žánru. Chtěl tím povzbudit a nasměrovat skladatele, aby psali pro konkrétní událost, účel a sál. Když se festival v roce 1927 přestěhoval do Baden-

<sup>3</sup> WINKLER, H. (2004)

<sup>4</sup> SCHUBERT, G. (2016)

<sup>5</sup> WINKLER, H. (2004)

<sup>6</sup> KEMP, I (1984), s. 234

Badenu, pozval amatérské hudebníky k účasti na koncertech soudobé hudby a zároveň navrhl skladatelům, aby psali hudbu, kterou by amatéři mohli technicky zahrát.

V roce 1924 se oženil se zpěvačkou, herečkou a violoncellistkou Gertrudou Rottenbergovou, dcerou Ludwiga Rottenberga. Gertrud vystupovala s Hindemithem na domácích hudebních akcích, pro které Hindemith napsal mnoho krátkých skladeb.

## **Berlín**

V roce 1927 byl Hindemith pozván, aby vyučoval kompozici na Musikhochschule v Berlíně. Právě v těchto letech měl možnost využít sbírku nástrojů staré hudby na Hochschule a naučil se na ně hrát. Povzbuzoval své studenty, aby si osvojili herní techniky starých smyčcových a dechových nástrojů a také je používali k interpretaci vlastních skladeb.<sup>7</sup> Díky jeho otevřenosti, zvědavosti a šíři znalostí se stal ideálním učitelem. Brzy dospěl k závěru, že kompozici, přísně vzato, nelze nikdy naučit a že může pouze ukázat, jak zpracovat hudební materiál. Protože nebylo možné najít vhodné učebnice, pustil se do výzkumu hudební teorie a akustiky, naučil se latinu a matematiku, aby si usnadnil čtení starých hudebních spisů. Kromě toho se úzce zajímal o mediální dění a byl jedním z prvních skladatelů, kteří nabízeli kurzy filmové hudby. Hindemithova hudba na konci 20. let sloužila k různorodým účelům.

Poté, co volby v lednu 1933 přivedly k moci národní socialisty, začal Hindemith zpochybňovat vztah mezi uměním a společností. V dubnu 1933 byla polovina jeho kompozic označena za „kulturní bolševismus“. Jeho smyčcové trio bylo možné hrát pouze v zahraničí a jeho židovští kolegové z Musikhochschule v Berlíně přišli o práci. Zpočátku ho to nijak zvlášť neznepokojovalo, protože věřil, že nacionálně socialistická vláda je demokratická změna vlády s krátkým trváním a že všichni propuštění z práce se vrátí, jakmile se nová strana dostane k moci.

Jako skladatel Hindemith okamžitě reagoval. Začal psát velké množství básní na rezignovaná, melancholická témata což bylo jasným znamením ústupu do stavu takzvané vnitřní emigrace. Začal také pracovat na opeře *Mathis der Maler* (1933–1935) a poprvé napsal vlastní libreto, v němž problematický vztah politiky, moci,

---

<sup>7</sup> BUIS, J (1996)

umění a osobní odpovědnosti umístil do historického prostředí. Námětem opery je malíř Matthias Grünewald, který se díky smyslu pro společenskou odpovědnost vzdal malířství a během rolnické války (1524–1525) se přidal k rolníkům v boji proti nevolnictví. Poté, co byl Grünewald hořce zklamán, uznal že zradil to nejcennější ve svém životě, své umění. Poselství zní, že umělec, který vydává své skutečné dary, je společensky nezodpovědný.

Hindemithova práce na opeře zapadá do kontextu událostí, které se mu staly v reálném životě. Při práci na libretu složil Hindemith na žádost Furtwänglera symfonii *Mathis der Maler*, jejíž první představení v Berlíně 12. března 1934 mělo obrovský úspěch. Symfonie cituje nejen tradiční melodie „Es sungen drei Engel“<sup>8</sup> a gregoriánský chorál „Lauda Sion salvatorem“<sup>9</sup>, ale také tradiční struktury jako je sonátová forma. Kromě toho se určité harmonické a tonální úlohy přenáší z jedné věty do druhé a mají programový význam.

Triumf symfonie vedl národní socialisty k útoku na skladatele v tisku. Během projevu v berlínském sportovním paláci nazval ministr propagandy Joseph Goebbels Hindemitha „šarlatánem“ a „atonálním producentem zvuku“. Hindemith poprvé uvažoval o emigraci. Svůj úmysl oznámil např. v dílech *Koncert pro violu Der Schwanendreher* (1935) a *Klavírní sonáta č. 1* (1936). Ve violovém koncertu založeném na staroněmeckých lidových melodiích uvedl citáty k následujícím textům: „Glück liegt in allen Gassen“<sup>10</sup> (první věta), „Nicht länger ich's ertrag“, „hab gar ein 'schweren Tag“<sup>11</sup> (druhá věta). Během období, kdy mu byla hudba zakázána, neměl Hindemith žádné závazky a neučil. Místo toho se zaměřil na komponování a studium hudební teorie.

## **Turecko a Švýcarsko**

V dubnu 1935 odcestoval Hindemith na pozvání turecké vlády do Ankary jako poradce pro organizaci hudebního života v Turecku. Své myšlenky na toto téma představil ve své eseji *Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens*.<sup>12</sup> V letech 1936 a 1937 několikrát vycestoval do Turecka, dohlížel na realizaci svých

---

<sup>8</sup> Tři andělé zpívali. (vlastní překlad autora)

<sup>9</sup> Sion chválí Spasitele. (vlastní překlad autora)

<sup>10</sup> Štěstí je na všech cestách. (vlastní překlad autora)

<sup>11</sup> Už to nevydržím, mám těžký den. (vlastní překlad autora)

<sup>12</sup> Návrhy na rozvoj tureckého hudebního života. (vlastní překlad autora)

myšlenek a doplňoval je o nové. V zájmu zachování svobody cestování představil své dílo německým orgánům jako dílo ve jménu německé kultury. Zároveň pomáhal židovským hudebníkům uprchnout do Turecka. V říjnu 1936 byl v Německu vyhlášen zákaz provádění všech Hindemithových děl. V březnu 1937 rezignoval na Musikhochschule v Berlíně a poprvé odcestoval do Spojených států.

V květnu 1938 proběhla v Curychu světová premiéra opery *Mathis der Maler*. O dva měsíce později se v Londýně konala premiéra baletu *Nobilissima visione*. V září téhož roku Hindemith emigroval do Švýcarska a usadil se v Bluche, vesnici v údolí Rhône poblíž Sionu.



*Paul Hindemith hraje na violu*

## **Spojené státy americké**

V únoru 1940, několik měsíců po vypuknutí 2. světové války, opustil Hindemith Švýcarsko a odešel do Spojených států. Učinil tak neochotně, na naléhání přátel, protože návštěvy této země za poslední tři roky jej vždy poněkud zklamaly. Po příjezdu do USA podlehl neobvyklé depresi, která neustupovala, dokud nedostal pozvání od Yaleovy univerzity, aby přednesl řadu přednášek pro hosty. Přednášky byly tak úspěšné, že mu okamžitě nabídli místo hostujícího profesora a již v lednu 1941 zahájila Yaleova univerzita výběrové řízení na trvalé místo.

Univerzita chtěla provést důkladnou reformu hudebních studií, která poskytla Hindemithovi svobodu při navrhování vlastních přednášek. Jeho výuka tradiční

teorie vedla k novým knihám, například „A Concentrated Course in Traditional Harmony“<sup>13</sup> (1943.) a „Elementary Training for Musicians“<sup>14</sup> (1946).

Souběžně s výukou dějin hudební teorie založil Hindemith soubor Collegium Musicum, který se soustředil na starou hudbu. Snažil se, aby vystoupení byla interpretačně historicky poučená, a proto se stal průkopníkem poučené interpretace ve Spojených státech. Dvanáct koncertů, které měl s tímto souborem (do roku 1953), bylo tak úspěšných, že některé koncerty musely být opakovány, například v New Yorku. Na zkouškách souboru hrál Hindemith na housle, violu, violu d'amore a fagot. Jeho skladatelská třída na Yale byla v té době považována za nejlepší v USA.

Hindemithův pedagogický úspěch se shodoval s jeho skladatelským úspěchem. V roce 1940 byl ve Spojených státech téměř neznámý a jeho díla se v krátké době stávala častěji uváděna než díla domácích amerických skladatelů. Když přijel Hindemith do Ameriky, myslel si, že nebude schopen komponovat v cizím prostředí kvůli nostalgii po své vlasti, ale právě díky jeho příchodu do Spojených států se stal světově proslulým skladatelem. Jeho úspěch jako skladatele a učitele, stejně jako jeho pocit potřeby a schopnosti přispět k něčemu užitečnému v americkém hudebním životě, mu umožnil odklon od německých kořenů a napomohlo mu to si uvědomit, že takové myšlení je provinční.

Významnou skladbou pro Hindemithův pobyt ve Spojených státech je *Ludus tonalis* (1942) pro klavír. Tvoří ji série 12 třídílných fug, mezi které Hindemith vkládá mezihry. Práce začíná Preludiem a končí Postludou psanou jako počáteční Preludium v inverzi. Zkomponování takového díla výjimečných skladatelských dovedností bylo pro něj jakýmsi morálním dobytím, kterého chtěl dosáhnout bez očekávání úspěchu. Mýlil se však; první vydání díla se vyprodala za pouhé tři měsíce.

Hindemith získal americké občanství v lednu 1946 a koupil dům v New Haven v Connecticutu. Ve stejném roce také napsal *Requiem*, které je jak svědectvím, tak poděkováním zemi, která mu v době emigrace poskytla domov a bezpečnost, jakož

---

<sup>13</sup> Koncentrovaný kurz tradiční harmonie (vlastní překlad autora)

<sup>14</sup> Základní školení pro hudebníky (vlastní překlad autora)



i vyjádřením jeho reakce na holocaust. Uprostřed práce cituje židovskou melodii Gazy, z níž odvozuje nejdůležitější myšlenky skladby.

## **Návrat do Evropy**

Po skončení druhé světové války Hindemith opatrně reagoval na četné oficiální i neoficiální žádosti o návrat do Německa. Nechtěl zklamat své nové americké přátele, ani znovu restrukturalizovat svůj život a obával se, že po svém návratu jako emigrant pocítí skrytou zášť. Kromě toho nedůvěřoval nadšení, s jakým byla jeho hudba v poválečném Německu oslavována. Navzdory těmto obavám však stále chtěl znovu vidět svou rodinu a některé ze svých přátel. Dirigentské angažmá mu dalo šanci na návrat do Evropy (duben–září 1947). Kromě dirigování měl kurzy v Itálii, Velké Británii, Nizozemsku, Belgii, Rakousku a Švýcarsku, ale ze soukromých a rodinných důvodů navštívil také Německo. Během pozdější návštěvy (1948–1949) se angažoval také v Německu.

Tyto evropské cesty změnily skladatelovy hudební zájmy. Nejprve koncerty, které pořádal, posílily jeho zájem o dirigování. Zpočátku se soustředil na provádění pouze vlastních děl nebo staré hudby, ale v roce 1947 přidal do svých programů Haydna a Mozarta, což se ukázalo jako dobrý krok.

Vyvrcholením Hindemithovy učitelské kariéry ve Spojených státech bylo jeho pozvání převzít katedru poezie Charlese Eliota Nortona na Harvardově univerzitě (zimní semestr 1949–50). Hlavním úkolem bylo uspořádat sérii přednášek, což pro něj byla příležitost vytvořit vlastní hudební poetiku, později publikovanou jako dílo *A Composer's World* (1952). V revidovaném vydání, které vyšlo v německém překladu skladatele v roce 1959, se dotkl téměř každé problematiky hudební kreativity: poslechu, inspirace, mistrovství, hudebního materiálu, interpretace a skladatelova pohledu na sebe. Osvobozen od iluzí vyzýval nikoli k výuce kompozice jako konečnému cíli, ale ke komplexní muzikálnosti. Varoval mladé skladatele: „Budte připraveni na neúctu, bojkot a pomluvu, ale stále mějte důvěru v sílu své práce.“ Zdůraznil důležitost skromnosti a nemyšlení na sebe, což naznačuje zaměření na to, co lze dát ostatním. Přednášky v Nortonu byly souhrnem Hindemithových let výuky v Americe.

V roce 1949 dostal pozvánku na místo na univerzitě v Curychu a nabídku s ohledem na nedávná evropská turné přijal. Nejprve se pokusil cestovat mezi New Haven a Curychem (1951–1953), ale z důvodů vytíženosti rezignoval na Yale. V roce 1953 se usadil ve Švýcarsku, kde strávil zbytek života v Blonay, osadě nad Ženevským jezerem mezi Montreux a Vevey. V roce 1957, po napsání opery *Die Harmonie der Welt* a ukončení výuky v Curychu, se Hindemithův skladatelský styl změnil v souladu s hudebně-teoretickými úvahami.

Když Paul Hindemith 28. prosince 1963 ve Frankfurtu nečekaně zemřel, veřejnost ho uznala jako jednoho z nejuznávanějších hudebníků té doby. Ve skladatelských kruzích však významně ztratil vliv na další generaci. Jeho teoretické myšlenky od poloviny století nehrají žádnou roli ve vývoji moderní hudby. Navzdory tomuto se zájem o Hindemithovu hudbu začal probouzet.



*Koncert ve vídeňském Musikvereinu, Listopad 1963*

## 2. HINDEMITHŮV KOMPOZIČNÍ VÝVOJ V LETECH 1919–1939

Tato kapitola se zaměřuje na Hindemithův vývoj kompozičních stylů a technik v letech 1919–1939 s odkazem na tři sonáty pro violu a klavír. V této kapitole jsou zmíněny i jeho další sonáty pro smyčcové nástroje komponované během tohoto období za účelem srovnání, aby bylo možné lépe porozumět kontextu zkoumaných violových/klavírních sonát. Tato díla pro violu a klavír byla komponována pravděpodobně během nejúspěšnějšího období Hindemithova života. V těchto letech (1919–1939) experimentoval a zkoumal možnosti mnoha nástrojů. Napsal sonáty pro housle, violu, violoncello, klarinet, violu d'amore, klavír, kytaru, alt saxofon, trautonium, flétnu, varhany, fagot, hoboj, harfu, lesní roh, trubku, anglický roh, trombon, kontrabas a tubu.

Kapitola také uvádí stylistické prvky od raného do pozdního období. Sonáty pro violu a klavír odkazují, každá svým způsobem, Hindemithovu emocionální, politickou a hudební situaci v letech 1919, 1922 a 1939. Každé Hindemithovo dílo je pro violu tak dobře napsané, že lze cítit změnu skladatelových nálad, požadavků a potřeb jako interpreta. Téměř bezstarostný šarm op. 11 č. 4, rytmická a harmonická ironie objevující se v op. 25 č. 4 a částečná tvrdohlavost sonáty z roku 1939. Arnold Whittall porovnává kvalitu Hindemithových raných a pozdních děl:

„Panuje neshoda ohledně kvality jeho pozdější hudby, zejména skladeb dokončených po roce 1940 v Americe, a ohledně toho, do jaké míry jeho „ještě větší stylistická diferenciací a zdokonalení techniky“ vedla k suchosti způsobu a přinejmenším monotónnosti výrazu, alespoň ve srovnání s jeho dřívějšími úspěchy. Dokonce i David Neumeyer, který zastává vyspělé názory, uznává, že jsou v pozdních dílech „rafinované harmonicky-tonální struktury“ nahrazené „hůře definovatelnými akordy“, což naznačuje, že Hindemith měl potíže, stejně jako ostatní, udržet svůj osobní styl moderního klasicismu v době, kdy nový poválečný radikalismus nechal jeho dřívější teorii a praxi zdánlivě zastaralou a v některých ohledech špatně definovanou. Je proto obtížné odolat závěru, že i když některá z těchto pozdějších děl byla nespravedlivě opomíjena, Hindemithovy kompozice z meziválečného období patří mezi jeho nejlepší.“<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> WHITTALL, A. (2000)

Hindemithův kompoziční vývoj během těchto meziválečných let lze rozdělit do dvou hlavních fází. Tyto dvě etapy jsem označil jako rané a pozdní. Přechod od raných děl k pozdním proběhl kolem roku 1933, což se shoduje s Hindemithovou prací na opeře *Mathis der Maler* a začátkem nacistické éry. Raná fáze zahrnuje období Výmarské republiky 1919–1933, a pozdní fáze od roku 1933. V této práci se budu zabývat hlavně ranou fází. Následující popis nestabilní politické situace vedoucí k experimentování v umění během Výmarské republiky plně podporuje a odráží předchozí vyjádření k Hindemithovým dvěma fázím kompozice, které jsou v těchto sonátách zastoupeny. Kulturní historik Peter Gay debatoval o souvislostech mezi Výmarskou kulturou a politikou ve své knize *Weimar Culture: The Outsider as Insider* z roku 1974:

„Tento paralelní směr Výmarské kultury a Výmarské politiky je příliš zřejmý na to, aby zůstal bez povšimnutí. Kultura byla v každé fázi napjatá interakce se společnostmi, projevy a byla kritikou politické reality. [...] Čas od listopadu 1918 do roku 1924 s jeho revolucí, občanskou válkou, zahraniční okupací, politickými vraždami a fantastickou inflací, byl časem experimentování v umění; Expresionismus ovládal politiku stejně jako malbu nebo jeviště. V letech 1924 až 1929, kdy se Německo těšilo fiskální stabilizaci, uvolnění politického násilí, obnovené prestiži v zahraničí a rozsáhlé prosperitě, se umění přesunulo do fáze "Neue Sachlichkeit" – Nové objektivity, věcnosti, střízlivosti. A pak, v letech 1929 až 1933, v letech katastrofálně rostoucí nezaměstnanosti, vlády dekretem, úpadku středostavovských stran a obnovení násilí, se kultura stala méně kritikou než zrcadlem událostí; noviny a filmový průmysl vyvinuly pravicovou propagandu, ti nejlepší architekti, romanopisci nebo dramatikové byli utlumeni a země byla zaplavena rostoucím přílivem "kýče", který byl velmi politicky inspirován.“<sup>17</sup>

Whittallové poznámky reagují na tyto časy a znovu potvrzují vysokou kvalitu Hindemithovy hudby během tohoto období:

„Hindemith měl z krátkodobého hlediska štěstí, protože kulturní atmosféra v poválečném Německu upřednostňovala křehkou, sardonickou, parodickou, přesto vzdálenou povrchní tvůrčí práci, v souladu s „lineárně kontrapunktickým“ stylem Nové objektivity než ostatní němečtí skladatelé, včetně Weilla. Velká část

---

<sup>17</sup> HINTON, S (1989), s. 47

záplavy kompozic, které Hindemith vytvořil v letech 1918 až 1930, je vysoce kvalitní.“<sup>18</sup>

Když Hindemith pravděpodobně již v roce 1915 začal s kompozicí opusu č. 11, nebyl veřejně uznáván pro své skladatelské nadání, takže ve skutečnosti měl jen velmi málo co ztratit se svými často odvážnými a mimořádně neobvyklými nápady v těchto dílech. Právě tato série sonát a smyčcové kvarteto op. 10 č. 1 vyústilo v jeho povýšení a zařazení do elitní skupiny nadcházejících skladatelů v Německu. Hindemithova víra v hudbu a směr, kterým se chtěl uchýlit v hudbě, byly jasné již dva roky před začátkem Výmarské republiky, kolem let 1916–1917. Z následující Hindemithovy citace jsou jeho záměry týkající se hudby velmi jasné:

„A já chci dělat jen hudbu. Je mi jedno, jestli se to někomu náhodou líbí, pokud je to pravdivé a pravé. [...] Píšu přesně tak, jak mi to vyhovuje a ať už se to někomu líbí nebo ne, je mi to jedno. Být pravdivý a pravý – to je hlavní princip.“<sup>19</sup>

V mnoha ohledech je toto tvrzení přesné, protože sonáty op. 11 představují v určitých ohledech Hindemithovo naprosté pohrdání tradicí spolu s jeho úctou ke starým mistrům, zároveň s jeho zřejmými mladistvými experimenty a individualitou v mnoha aspektech všech šesti těchto děl. Každá z těchto sonát je hudební formou zcela odlišná. I když jsou zde harmonicky přítomny pozdně romantické vlivy, určitě nejsou bez Hindemithových velmi neobvyklých a spíše výstředních harmonických doplňků. Aby bylo možné potvrdit předchozí odstavce týkající se Hindemithových obecných cílů a možných vlivů v rané fázi, uvádím výtažek citace Alfreda Rubeliho, který se o tom zmiňuje následovně:

„Od nejranějších skladeb, které se nenuceným způsobem opírají o pozdně romantické modely, přes ty, které mají impresionistické nebo expresionistické vlivy, až po takzvanou Novou věcnost.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> WHITTALL, A. (2000) s. 136

<sup>19</sup> HINTON, S (1989), s. 116-117

<sup>20</sup> HINTON, S (1989), s. 119

### 3. SONÁTA PRO VIOLU A KLAVÍR OP. 11 Č. 4

Na první sonátě pro violu a klavír skladatel pracoval během února a března roku 1919. Byla to jedna z prvních Hindemithových prací, která měla být publikována spolu s dalšími sonátami op. 11 a smyčcovým kvartetem op. 10 č. 1. Reprezentuje Hindemithův raný experimentální styl a ukazuje vliv Debussyho, Brahmsa, Regera a v menší míře i Strausse. Neumeyer pokračuje zejména s odkazem na op. 11 č. 4:

„Tato sonáta je určitě nejčastěji prováděna ze všech Hindemithových děl pro violu a je pravděpodobně nejčastěji hrána ze všech jeho raných děl; vliv Debussyho kvartetu a jeho pozdních sonát je prvořadý. V úvodních taktech Fantasie (první věta) hrozí, že bude zahrnovat Hindemithovu osobnost. Můžeme mu ale snadno odpustit – tyto takty jsou tak překvapivě krásné, a tak dokonale se hodí k viole, která hraje v její nejpřirozenější poloze, přičemž klavírní akordy níže podbarvují směsi modálních, ale chromatických příchutí, které silně připomínají pasáže v Debussyho sonátách pro housle a violoncello. [...] Druhá věta (Thema mit Variationen) je náladová, Debussyovsky pitoreskní v celotónových stupnicových pasážích.“<sup>21</sup>

Harmonický jazyk v této sonátě je kombinací všech vlivů zmíněných Neumeyerem, stejně jako prvků Hindemithova vlastního rychle se rozvíjejícího individuálního stylu. Krátce se zmíním o možných vlivech Debussyho, Regera, Brahmsa a Strausse a proberu, jak mohl přijít do styku s dílem každého skladatele a možnými souvislostmi patrnými v jeho hudbě.

Claude Debussy (1862–1918) zemřel 25. března 1918, jen něco málo přes měsíc před tím, než Hindemith začal skládat op. 11 č. 1. Debussyho nejznámější komorní díla byla složena během první světové války. Kromě smyčcového kvarteta g moll to byla Sonáta pro violoncello a klavír (1915), Sonáta pro flétnu, violu a harfu (1915–1916) a Sonáta pro housle a klavír (1917). Hindemith dokonce zmiňuje dne 25. března 1918, jaký hluboký dopad měla skladatelova smrt na něj a jeho kolegy, když se o ní dozvěděli, zatímco hráli pomalou větu Smyčcového kvartetu g moll, op. 10. Skelton píše, že Hindemith studoval a hrál hudbu žijících skladatelů, jako

---

<sup>21</sup> NEUMEYER, D. (1986), s. 115

jsou Debussy, Reger a Strauss, už když v roce 1908 vstoupil na Frankfurtskou konzervatoř.<sup>22</sup> Hindemith přišel do styku s Debussyho houslovými a violoncellovými sonátami velmi brzy po jejich dokončení. Velká část modálních prvků a použití celotónových stupnic v op. 11 č. 4 jsou obsažené také právě v těchto dvou Debussyho dílech.

Vliv Regera je v této první sonátě pro violu a klavír zřejmý, ale je ještě zřetelnější v op. 11 č. 2 - Sonátě pro housle a klavír D dur. Toto dílo bylo složeno v období od září do listopadu 1918 na konci Hindemithovy vojenské služby a krátce předtím, než napsal op. 11 č. 4. Znalost Regerova skladatelského stylu byla součástí Hindemithova hudebního vzdělání na konzervatoři nejméně deset let předtím, než začal na op. 11 pracovat. Max Reger (1873–1916) zemřel v době, kdy Hindemith začínal s náčrtky sonát op. 11, a necelý rok poté, co Reger dokončil devátou a poslední sonátu pro housle a klavír op. 139 c moll. Hindemithovy znalosti a povědomí o této Regerově sonátě jsou zřejmé z op. 11 č. 2, protože úvody první věty obou děl jsou téměř identické, pokud jde o výšku tónu, použití intervalů, rytmu i instrumentace. Hindemith také znal Regerovy Suity pro sólovou violu op. 131d, stejně jako dřívější houslové sonáty. Mezi charaktery a cíli obou skladatelů existují nápadné podobnosti. Oba byli oddáni staré hudbě, ale odhodlaní přizpůsobit se svým vlastním expresivním touhám. V op. 11 je tato adaptace jasná v Hindemithově experimentálním využití formy, ale harmonicky a tematicky jsou velmi úzce spjaty se starou tradicí, konkrétně s pozdně romantickými modely. Wirth píše o Regerovi v *The New Grove Dictionary of Music and Musician*:

„Není-li možné definovat Regerův vliv, lze určit některé indicie o důležitosti, které pozdější skladatelé přikládali jeho dílu, vyvodit ze skutečnosti, že byly předmětem studií Berga, Hindemitha, Honeggera, Schmidta a Schonberga.“<sup>23</sup>

Op. 11 č. 4 obsahuje prvky Regerova „lineárního, mimořádného instrumentálního stylu [...] v kombinaci s použitím sekvencí.“<sup>24</sup> To je nejzřetelněji patrné na konci páté a šesté variace (takty 81–202), stejně jako i v úvodních pasážích expozice a rekapitulace třetí věty (takty 1–16 a 200–216).

---

<sup>22</sup> SKELTON, G. (1975), s. 33

<sup>23</sup> WIRTH, H. (1980), s. 689

<sup>24</sup> HINTON, S (1989), s. 119

Sonáty pro smyčcové nástroje J. Brahmsa a Straussova houslová/klavírní sonáta, a zejména ta první, poskytly základ pro formu. Johannes Brahms (1833–1897) zemřel pouhé dva roky po Hindemithově narození, jeho tři sonáty pro housle a klavír byly složeny v letech 1878–1888, violoncellové sonáty v letech 1862–1886 a dvě sonáty op. 120 pro klarinet/violu a klavír v roce 1894, pouhý rok před Hindemithovým narozením. Brahmsovy vlivy jsou možná jasněji vyryty v op. 11 č. 1 a 2, než v č. 4, protože obě tato díla jsou strukturálně a tematicky postavena se silnými vazbami na Brahmsovu sonátovou tradici. Op. 11 č. 4 má však stále silné spojení s Brahmssem, i když se Hindemith, co se týče formy v tomto díle, vyhýbal vzorcům svých předchůdců.

Tyto informace týkající se Hindemithových předchůdců a současníků by měly sloužit k lepšímu porozumění jeho hudbě, ale nejsou zamýšleny ke zpochybnění nebo vyloučení jeho individuality a kreativity. Tyto informace tedy poskytují pouze náznak původu jeho hudebního jazyka. Jak jsem již dříve zmínil, je to obzvláště důležité v op. 11 č. 4, jelikož se u pozdějších dvou sonát pro violu a klavír zdá, že se vrátil k Brahmsovské tradici.

Během února a března 1919, kdy Hindemith napsal op. 11 č. 4, bylo již evidentní jeho individuální experimentování s harmonií spolu s používáním nových a inovativních struktur formy. Podle klasicko-romantické tradice byla v první větě sonáty využita sonátová forma, Hindemith však v op. 11 č. 4 obrátil tuto tradici vzhůru nohama. První větu nahradil pomalou improvizací větou, po které následuje druhá věta zahrnující téma se čtyřmi variacemi a dále navazuje třetí věta začínající expozicí sonátové formy s kontrastním tématem (takty 1–16 a 53–67). Provedení třetí věty je nahrazeno variacemi z druhé věty a poté se objeví repríza s další variací v codě. To upozorňuje na řadu neobvyklostí v této sonátě. Hindemithova malá poznámka na začátku práce je také docela výstřední. Jasně navádí interpreta, aby dílo odehrál bez jakýchkoli přestávek mezi větami. Druhá věta je vzájemně propojena s třetí v cyklické formě. Podle Charlese Rosena: „Cyklická forma byla pokusem o rozvolnění sonátové formy.“<sup>25</sup> Definice cyklické formy z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* uvádí, že:

---

<sup>25</sup> ROSEN, Ch. (1988), s. 393



„V hudbě, kde pozdější věta zavádí znovu tematický materiál dřívější věty, se říká „cyklická forma“. [...] Mendelssohn, Schumann, Liszt a Franck povýšili cyklické principy na velký význam spojený s rozsáhlou aplikací tematické přeměny a touhou po větší kontinuitě mezi samostatnými větami. Od devatenáctého století byla cyklická forma přijata jako regulérní hudební forma.“<sup>26</sup>

To se týká návratu tématu lidové písně (začátku druhé věty) v sedmé variaci (Coda) ve stejné tónině. Tonalita je v této skladbě zcela jasná a spadá do mezí diatoniky. Hindemith až na druhou, pátou a šestou variaci využívá předznamenání. Výskyt poměrně neobvyklého předznamenání (Fis, Gis) ve čtvrté variaci zdůrazňuje celotónová stupnice v klavírním partu a s odstupem času se ukáže, že jde o přechod do tóniny cis moll ve třetí větě využitím frygického módu. Žádná z vět nekončí v klíči, ve kterém začínala. První začíná v F dur a končí v D dur, přičemž viola přechází tónem Ais do druhé věty, která začíná v e moll a končí bez určité tóniny. Třetí věta začíná v cis moll a končí v es moll.

---

<sup>26</sup> MACDONALD, H (1998), s. 112

## První věta – Fantasie

V této podkapitole se budu zabývat hudební analýzou první věty této sonáty.

Díl	Takty	Trvání	Tónina
A	1–16	16 taktů	F / B / C dur
B	17–41	25 taktů	e moll / d moll – D dur

Tabulka znázorňující strukturu a tóniny

První věta začíná prostými akordy v klavíru s elegickou a něžnou melodií ve viole.



Ukázka č. 1, takty 1-5

Druhý vstup tématu v taktu 10, ve viole zvýšený o zvětšenou kvartu, je doprovázen třpytivými rozloženými akordy Debussyho stylu v pravé ruce klavíru, které o několik taktů později přebírá viola virtuóznějším způsobem.



Ukázka č. 2, takty 10-11

Úvodní část této věty končí v taktu 16 akordem C dur v dynamice fff, po kterém následuje kadence ve viole, která klesá a postupně uhasíná na tónu C v dynamice pp.

Ukázka č. 3, takt 16

V taktu 17 přebírá melodii klavír, zatímco viola pokračuje povznášejícím se kmitáním.

Ukázka č. 4, takty 17-19

Po několika taktech následuje viola, která se navrácí s hlavním motivem této věty.

Ukázka č. 5, takty 19-22

Zvuková barva je však jiná a v klavírním partu nalézáme akord d moll namísto akordu F dur, což nám navodí méně utěšující pocit. Od taktu 27 se objevuje skvěle vystavěná stretto pasáž, která začíná v nízké dynamice tématem od tónu es, během několika taktů se dostaneme do klimaxu, kterým se vítězně dostaneme do tóniny F dur. Tato neobvykle strukturovaná věta se blíží ke klidnému a extrémně tichému závěru. Takty 38–40 přidal skladatel později k propojení a vytvoření cyklické formy.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 27-30) shows a piano part with a complex sixteenth-note texture and a treble part with a melodic line. Dynamics include *p un poco accel.*, *p*, and *cresc.*. The second system (measures 31-34) continues the texture, with dynamics *mf* and *sempre accel.*. The third system (measures 35-38) features a *rit.* section followed by a *fff* section marked *Breit* with a circled '3' and the instruction *fff (im alten Zeitmaß)*. The piece ends with a final chord in F major.

Ukázka č. 6, takty 27–33

## Druhá věta – Thema mit Variationen

Téma a první variace je v tónině e moll; druhá variace nemá určitou tóninu, protože je založena na postupech celých tónů; třetí variace začíná v Es dur (i podle předznamenání), která se vyvíjí do komplexní chromatické variace a variace čtyři má neobvyklé předznamenání, pouze Fis a Gis ve frygickém módu tónu Cis. Lidová píseň představuje hlavní tematický materiál použitý v sedmi variacích rozložených ve druhé a třetí větě. Prostá lidová melodie je prezentována chorálovým způsobem. Občasné změny taktového označení nám dává lehký nádech pocitu improvizace.

Díl	Takty	Trvání	Tónina
Téma	1–33	33 taktů	Es moll
Variace I	34–65	32 taktů	Es moll
Variace II	66–112	47 taktů	Využívá celotónové stupnice
Variace III	113–138	25 taktů	Tonální centrum tónu Es
Variace IV	139–147	9 taktů	Frygický mód tónu Cis

*Tabulka znázorňující strukturu a tóniny druhé věty sonáty*

**Ruhig und einfach, wie ein Volkslied**

*Ukázka č. 7, takty 1–6*

Variace I je kombinací jemných klikatých prvků a pomaleji se pohybujícího harmonického rytmu z tématu druhé věty. Zůstává ve stejné tónině, jen mění metrum na 6/8 takt. Následující variace je tematicky úzce spjata s tou první, hudebně se však velmi liší od první věty i tématu a I. variace 2. věty.

Var. I Dasselbe Zeitmaß

Ukázka č. 8, takty 34–40

Variace II je ve 2/4 metru a není zde žádné předznamenání. Je založena na struktuře celotónových figur. Je zde uvedeno téma lidové písně v podobě hravého a dramatického charakteru. Rozdíl mezi jemným a zatěžkaným charakterem této melodie je velmi kontrastní.

Var. II ein wenig kapriziös

Ukázka č. 9, takty 66–71

Variace III je rozbouřenou variantou tématu charakteristickou především běhy v klavírním partu s dlouhými klenutými frázemi ve viole. Začíná v Es dur a rozvíjí se do komplexní chromatické variace s nepřímými prvky motivu z tématu.

Hindemith ve Variaci IV opět mění metrum, tentokrát na 3/2. Nezvykle se mění i předznamenání. Poznámka skladatele v dolní části stránky variace zní takto: „Křížky jsou před F a G, ne jako obvykle před F a C“. Téma lidové písně je synkopicky obsaženo ve viole, nad sestupným celotónovým postupem čtyř not ve dvojitých oktávách klavíru. Tato variace končí bouřlivým crescendem, kterým se dostáváme přímo na začátek třetí věty.

## Třetí věta – Finale (mit Variationen)

Tato věta je harmonicky silně propojená s druhou větou, protože končí v tónině druhé věty – es moll. Pátá a šestá variace slouží jako provedení sonátové formy této věty. Toto je jediná sonáta z opusu 11, kde Hindemith používá téma a variace. Tento koncept byl nedílnou součástí skladatelova původního záměru pro op. 11, jak potvrzuje jeho dopis Emmě Ronnefeldtové ze dne 28. září 1918, když byl ještě na frontě:

„Chci napsat celou řadu těchto sonát. [...] Každá má být charakterově zcela odlišná od předchozí, a to i formou.“<sup>27</sup>

Hlavní téma v expozici třetí věty je kombinováno s prvky z témat první a druhé věty do vzdorného a rozrušeného motivu. Úvodní recitativní takty samotné violy vytvářejí impulzivní charakter expozice (takty 1–80) a reprízy (takty 200–247).

Díl	Takty	Trvání	Tónina
Expozice (A)	1–80	80 taktů	cis moll
Variace V a VI (B)	81–199	119 taktů	Začíná v As dur
Repríza (A)	200–301	101 taktů	es moll
Variace VII a Coda (B)	302–392	90 taktů	es moll

Tabulka znázorňující strukturu a tóniny třetí věty sonáty

Sehr lebhaft (Alla breve) In wechselnder Taktart



Ukázka č.10, takty 1–5

Hindemith uvádí téma ve viole a klavíru unisono (takty 1–2), aby působila následující fráze samotné violy více improvizálně a s větší svobodou.

<sup>27</sup> SKELTON, G. (1995) s. 22

Breit 14

(keine Sextole)

Ukázka č. 11, takty 10-17

Unisono pasáže (takty 11-16) slouží k upevnění a potvrzení akcentů. Éterická, měkčí a pomalejší část před crescendem poskytuje tomuto tématu úplně jinou perspektivu.

15

poco

16

Ukázka č.12, takty 23-44



Poté jsme zpět vrženi do monumentálního charakteru, tentokrát s oběma nástroji hrajícími společně téma. Druhé téma (takty 52–80) se objevuje v c moll jako jemná a lyrická melodie protkaná mezi oběma nástroji. Také se objeví v repríze (takty 225–247) v tónině es moll. Jak jsem dříve zmiňoval, v páté a šesté variaci nemáme žádné předznamenání. Variace V je provedením této věty. Začíná jemnou a uklidňující vzpomínkou tématu z druhé věty, končí však bouřlivým *crescendem* a *accelerandem*.

The image shows a musical score for two staves, measures 120-130. The top staff is marked "Sehr lebhaft" and "sempre accel.". The bottom staff is marked "Breit, immer mehr beruhigen" and "ff". The score includes dynamic markings like "tenuto", "fff", and "rubato".

Ukázka č. 13, takty 120–130

Expozice (takty 1–80) je v cis moll. Pokračuje Variace V (takty 81–135) začínající v tónině As dur. Variace VI (takty 139–199) nesou označení *Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen*, které se skládá z tříhlasého chromatického kontrapunktu a je na téma lidové písně z druhé věty. Další důležitou charakteristikou děl patřících do série op. 11 jsou Hindemithovy poznámky pro interprety, a to nejen na začátku každé věty, ale po celou dobu, aby naznačovaly změny charakteru a tempa. Tato instrukce na začátku šesté variace je jednou z nejtypičtějšých Hindemithových poznámek, která dává interpretovi pokyn, aby „hrál s bizarní neohrabaností“. Tabulka pod tímto odstavcem nám znázorňuje veškeré nástupy v šesté variaci. Jasně ukazuje, jak se Hindemith propracoval zpět k dominantě – tónu B, než se vrátil do es moll pro zahájení reprízy.

Číslo taktů	Hudební nástroj	Nota
136	Viola	Gis
146	Klavír	E
160	Klavír	Gis
173	Klavír	A
176	Klavír	F
182	Klavír	Dis
185	Klavír	B
189	Viola	C
190	Klavír	E
194	Viola	B

Následující příklad ukazuje přechod z šesté variace do reprízy a odhaluje Hindemithův vytríbený vkus pro přechody mezi částmi, který udržuje hudební kontinuitu bez zbytečných narušení.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a single staff with a treble clef, containing a melodic line with various accidentals and a pizzicato section. The second system is a piano score with two staves (treble and bass clefs). The upper staff is for the violin, marked 'arco' and 'p', and the lower staff is for the piano, marked 'ff'. The tempo and dynamics markings include 'Im Hauptzeitmaß (ohne Taktart)', 'arco p', 'cresc.', and 'ff'.

Ukázka č. 14, konec Variace VI a začátek reprízy

Závěrečná coda se skládá z tématu druhé věty v různých rytmech. Napětí postupně nabývá až do velmi dravého charakteru, který je umocněn narůstajícím tempem a velmi silnou dynamikou. Tato sonáta končí vítězně unisono pasáží.

#### 4. SONÁTA PRO VIOLU A KLAVÍR OP. 25 Č. 4

Byla napsána během června až listopadu 1922, v době napjatých hudebních, politických i finančních okolností. Práce byla věnována Steinbergům v Düsseldorfu a její publikování proběhlo až čtrnáct let po Hindemithově smrti, v roce 1977. Tato sonáta se velmi liší od předchozích; neobsahuje žádné svěží a spontánní kouzlo op. 11 č.4, ale spíše strnulý a vzdorný neoklasický charakter patrný ve vnějších dvou větách. Tento přísně neutuchající charakter je rozptýlen magickou, něžnou prostřední větou. Op. 25 č. 4 zastupuje Hindemithův přechodný styl od expresionismu k Nové věcnosti a jeho metoda pročištění tonality z bitonality a atonality je v této sonátě také zahrnuta. Znázorňuje Hindemithovo využití tradičních forem a tonálních vztahů, kde cítíme pozůstatky vlivů Debussyho, Regera a Strausse. Jeho individualita a vývoj jeho vlastního stylu jsou nyní patrnější. Pro sonátu je charakteristická pevná forma, „hnací“ rytmus a efektivní dynamické změny, ale můžeme postrádat krásu a spontánnost.

Následující text, napsaný samotným skladatelem, naznačuje, jak Hindemith vnímal svá dřívější díla, když se na počátku 20. let 20. století přesunul do další fáze kompozičního vývoje.

„Mezi mými dřívějšími skladbami a těmi současnými je jen pozvolný, žádný zásadní rozdíl. Nemohl jsem takhle psát dříve, protože jsem byl technicky (i osobně) stále příliš nerozvinutý. [...] Ve skladbě *Drei Hymnen von Walt Whitman* (op. 14) se mi téměř podařilo zachytit to, co mi celou dobu procházelo hlavou. Stále se ale velmi spoléhá na nejrůznější zastaralé způsoby. [...] *Jednoaktová opera, Marder, Hoffnung der Frauen* – text od Kokoschky je na tom stejně. Série klavírních skladeb (op. 15) je mnohem lepší a v mém novém kvartetu (op. 16) a především v nových písních (op. 18) jsem poprvé dosáhl toho, co jsem vždy chtěl, ale dosud jsem toho nikdy nebyl schopný.“<sup>28</sup>

Tento citát v kontextu uvádí, jak Hindemith vnímal svá dřívější díla během přechodu k „Nové objektivitě“ na počátku 20. let, a odhaluje nám kritické srovnání těchto dřívějších skladeb. Skladatelův vývoj dláždí cestu novým skladbám a každé nové dílo získává svěží přístup. Ernst Hermann Meyer, který studoval u Hindemitha

---

<sup>28</sup> HINTON, S (1989), s. 177

krátce na začátku 30. let, se v roce 1979 vyjádřil ke skladatelově ranému a pozdnímu stylu.

„Vždy jsem obdivoval smělost a sílu jeho raných děl, i když mě mrzelo, že se později stal tak neutrálním, i když ve svých výrazových prostředcích tak zvědavě nezávazný. Tvrdość, ostrość a rozhodność jeho raných děl již nejsou v takové míře obsaženy v Mathisovi a dalších pozdějších dílech, což mě vždy velmi mrzí.“<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> HINTON, S (1989), s. 108-109

## První věta – Sehr lebhaft. Markiert und Kraftvoll

Forma první věty je ABAB s jasně oddělenými částmi, velmi podobnými barokní hudbě. Přechody do nové části nebo dynamické změny jsou náhlé a bez varování. Na rozdíl od kontinuity první sonáty, kde hudba plynule přechází z jedné věty do druhé, jsou věty této sonáty velmi kontrastní a jednoznačné. Klavír hraje neobvykle důležitou roli a začíná první větu s poměrně dlouhým úvodem. K Hindemithově rané instrumentální komorní hudbě obecně a zejména k violové sonátě op. 25 č. 4 Hinton dodává:

„Například v sonátě pro violu a klavír op. 25 č. 4, složené v roce 1922, nemůže být jasnější a jednodušší podoba první věty – ABAB, kde A je energické a bouřlivé, B je lyričtější (neustálý tlukot čtvrtkových not krátce ustupuje). Přesto ostináta a sekvence, ze kterých je celá věta vytvořena, působí dojmem improvizace.“<sup>30</sup>

Tato sonáta se liší od své předchůdkyně, a to nejen formou a charakterem. V první větě op. 25 č. 4 chybí jakékoliv předznamenání. To však neznamená, že v ní nemáme žádná tonální centra. Autor také v celé této sonátě používal konzervativnější formální strukturu. V následujících příkladech se použití „intervalů“ nebo vertikální harmonie skládá pouze ze dvou různých not, což vytváří tenkou a lineární harmonickou strukturu. Tento harmonický styl je patrný v obou vnějších větách této sonáty.

Díl	Takty	Trvání	Tonální centrum
A1	167	67 taktů	D
B1	67–110	43 taktů	D
A2	111–150	40 taktů	D
B2	150–181	31 taktů	D

*Tato tabulka znázorňuje tonální a formální strukturu první věty*

<sup>30</sup> HINTON, S (1989), s. 185

## I. Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll

opus 25 No. 4 (1922)

Ukázka č. 15, takty 1-5

Obě části A mají podobný charakter i notový materiál, ale jsou zcela odlišně rozvinuty a zinstrumentovány. První část A začíná v prvním taktu tónem C v klavíru a další část A v taktu 111 začíná také tónem C, tentokrát ale violou. Akordy v pravé ruce od úvodního klavírního sóla na začátku věty jsou slyšet ve viole s prázdnou strunou C při rekapitulaci (A2). Ačkoli se původní intervaly mění, je zachován obsah i suchost této části. Příznávky akordů na lehké doby v levé ruce klavíru v taktu 111 doprovázené stoupající sekvencí v pravé ruce v nás vyvolávají rozrušenější pocit než na začátku věty (A1). Role mezi dvěma nástroji je rovnoměrněji rozvržena v prvním dílu A, kde se doprovodné a melodické role neustále obměňují, zatímco v A2 se tento melodický materiál objevuje pouze ve viole. V následující ukázce je začátek druhého segmentu A. Úvodní díl A je vyobrazen v předchozí ukázce č. 15

Ukázka č. 16, takty 110-114

Díly B (takty 67-110 a 150-181) jsou ve viole mnohem podobnější. V obou případech, kdy se tento materiál objeví, je melodie ve viole; až na první část, kde má klavír po dobu sedmi taktů hlavní slovo. Toto sólo se neobjevuje v dílu B2. Klavírní part v obou sekcích je odlišný, což nám navozuje pocit, že se tyto díly liší.

## Druhá věta – Sehr langsame Viertel

Kritici vidí tuto větu jako skvělý příklad „Nové věcnosti“.

„Nová objektivita je upřímně antiromantická, odmítá předválečný expresionismus a potvrzuje novou městskou kulturu – společnost jako městský stroj. Skladatelé „Nové objektivy“ namísto motivové práce, nekonečných melodií, funkční harmonie a smyslných orchestrálních barev, které vládly 19. století, aplikovali lineární, kinetickou energii a promyšlený formální konstruktivismus. Zejména expresionisté, aby potlačili sebeklam subjektivismu, psali hudbu 20. let křehce, vtipně, někdy vulgárně a velmi často politicky angažovaně. Vynikajícím příkladem v Hindemithově díle je pomalá věta Sonáty pro violu a klavír op. 25 č. 4.“<sup>31</sup>

Tento „konstruktivní subjektivismus“ je nejlépe vidět v klavírním partu, který je poněkud neutrální, téměř oddělený od překvapivě jemné a expresivní sekce violy. Zdá se, že tuto větu tvoří spíše motivy než témata. Hlavní materiál věty je tvořen kratšími nezávislejšími myšlenkami jasně oddělenými v každém nástroji. Úvodní dva a půl taktový motiv se objeví pětkrát pouze v klavíru, v taktech 1, 6, 23, 28 a 34. Všechny tyto vstupy mají přesně stejnou výšku tónu, rytmus, liší se jen v instrumentaci. Tři z pěti vstupů hraje sólový klavír a dva hraje společně s violou. Tato věta vykazuje prvky bitonality. Jako příklad může posloužit úvodní figura (ukázka č. 22), kde v pravé ruce klavíru máme tón Es, ale v levé ruce tón E. Finální akord tvoří v taktu 38 kvintakord es moll. Od začátku je mezi nástroji napětí, které vyvrcholí v taktu 19. Zbytek věty zrcadlí první polovinu a končí zamyšleně. Stejně jako v první větě, i zde nemáme uvedené předznamenání.

Díl	Takty	Trvání	Tonální centrum
A	1–8	8 taktů	E / Es
B	9–22	14 taktů	H / Es
A	23–31	8 taktů	E / Es
CODA	31–38	8 taktů	E / Es

*Forma a tóniny této věty*

<sup>31</sup> NEUMEYER, D. (1986), s. 13

Ukázka č. 17, takty 1-3, motiv 1

Druhý motiv je pouze ve violovém partu (se sordinou) a je dlouhý pět taktů. Objeví se celkem třikrát, v taktech 3, 25 a 31; poslední vstup začíná od tónu B namísto předchozích dvou případů, kde začíná motiv od tónu ES.

Ukázka č. 18, takty 25-28, motiv 2



### Třetí věta – Finale. Lebhaftes Viertel.

Je rozdělena (dvojitými čarami) na tři části (ABA). Tabulka 1 znázorňuje pouze kostru formy, a nikoli složité prolínání notového materiálu během věty. Tabulka 2 v dolní části stránky poskytuje jasnější představu o komplexním pořadí notových materiálu, znázorňuje druhý díl A (takty 105–148) začínající hudební myšlenkou dílu B. Při opakování části A (takty 105–148) skladatel používá notový materiál z dílu B. Toto obrácené použití motivů v repríze je jedním z charakteristických znaků Hindemithova kompozičního stylu, zejména v pozdějších sonátách.

Díl	Takty	Trvání
A	1–68	68 taktů
B	69–104	36 taktů
A	105–148	44 taktů
CODA	149–174	26 taktů

*Tabulka 1*

Díl	Takty	Trvání	Tonální centrum
A	1–36	36 taktů	Neurčitelné
B	36–68	32 taktů	A / E
C	69–104	36 taktů	E / F / Fis / E / Des
B	105–138	33 taktů	H / Cis / Es / / Des
A2	139–148	10 taktů	A / Des
CODA	149–174	25 taktů	H / E

*Tabulka 2 - Tyto díly jsou opět rozděleny do různých tematických sekcí*

Tóninu prvního dílu A je složité určit, hlavně z důvodu, že nástroje fungují nezávisle na sobě. Jakmile je možné identifikovat tóninu na konci rytmického motivu ve viole (v taktech 1–7), vstoupí klavír s dalším motivem ve zcela odlišné tónině. V této části se objevují tři různé tematické myšlenky.

### III. Finale. Lebhaftes Viertel

ohne Dämpfer

Musical score for Example 19, measures 1-3. The score is in 3/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a forte (*ff*) dynamic and a slur over the first three measures, ending with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment also starts with a forte (*ff*) dynamic and has rests in the first three measures.

Ukázka č. 19, takty 1-3, motiv 1 ve viole

Motiv 2 začíná v taktu 8 v klavírním partu, přičemž motiv 1 stále pokračuje ve viole.

Musical score for Example 20, measures 5-12. The score is in 3/4 time and features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts at measure 5 with a piano (*p*) dynamic and continues with a slur. The piano accompaniment starts at measure 8 with a forte (*ff*) dynamic and continues with a slur. Dynamics include *ff*, *fp*, *mf*, and *p*.

Ukázka č. 20, takty 5-12

Následující část analýzy znázorňuje vstupy motivů 1, 2 a 3, které na sebe přímo nenavazují, jsou proloženy a objevují se ve violovém i klavírním partu. První vstup motivu 1 v taktu 1 začíná ve viole na tónu Ces a druhý nástup violy v taktu 16 začíná tónem Des (zbývající začátky motivů uvádím v tabulce níže). Motiv 2 začíná v klavíru v taktu 8 na tónu G, následuje jej viola v taktu 21 na F, o půltón níže.

Číslo taktu	Nástroj	Začínající notou
1	Viola	Ces
16	Viola	Des
18	Viola	D
21	Klavír	Es
22	Klavír	B
31	Viola	Ces

*Tabulka znázorňující nástupy motivu 1*

V této tabulce si můžeme povšimnout, že motiv prochází často chromatickým posunem a uzavírá tuto část opět motivem od tónu Ces, stejně jako na počátku. Motivy 2 začínají na F, Ges nebo G a nejsou tak dramaticky propojeny. Díl A2 trvá pouze 10 taktů (takty 139–148). Zde jsou oba motivy 1 a 2 slyšet společně v mírně odlišné formě než v prvním díle A. Klavír hraje první motiv začínající na Es, zatímco viola nese druhou myšlenku od tónu A. Motiv 1 se objeví v díle B1 (v taktech 51–59) ve viole na původní počáteční notě Ces a zaujímá tady doprovodnou roli. Motivy 1 a 2 se také krátce objeví na konci cody a sjednocují tuto větu.

Díl B je konstrukčně mnohem jednodušší, má pouze jeden motiv ve viole doprovázený kontrapunktickým pohybem v klavíru.

Ukázka č. 21, takty 37–43, začátek dílu B s lyrickým charakterem ve viole doprovázeným kontrapunktickým notovým materiálem klavírního partu

Tato myšlenka se v taktu 51 přesune do klavíru. Tematický materiál v tomto díle B je lyričtější než v díle A, vyznačuje se dlouhými liniemi. Část B2 začíná taktem 104 o tón výše než v prvním vstupu tohoto tématu. Nástupy melodie jsou opět všechny zpočátku ve viole (od taktů 104–123), začínají na tónu H a v taktu 119 se přesouvají se na Fis. Od 123. taktu začíná plocha, kde se ve viole a v pravé ruce klavíru objevují *stretti* vstupy tohoto motivu. To slouží k vybudování napětí a naléhavosti, které vrcholí v taktu 148.

Ukázka č. 22, takty 125–128, *stretti* vstupy v části B2

Číslo taktu	Nástroj	Začínající notou
123	Klavír	C
123	Viola	F
124	Klavír	C
125	Viola	F
126	Klavír	G
126	Viola	C
127	Klavír	G
127	Viola	C

*Tabulka strettu vstupů v taktech 123–128*

Díl C (takty 69–104) se skládá ze dvou myšlenek. Hrozivého a rytmicky řízeného motivu 1 ve viole a druhého motivu v klavíru, který je více lyrický a melodický.

69 *Dieser Teil ist durchweg sehr leise zu spielen*

*pp mit Verschiebung* *mp*

*Ukázka č. 23, takty 69–73, začátek dílu C s hrozivým charakterem ve violovém partu a morbidním klavírním protějškem*

Třetí věta, stejně jako předchozí dvě, nemá předznamenání. Díl B2, počínaje taktem 105, začíná o tón výše než v prvním vstupu druhého tématu v taktu 36. Repríza (B2) místo prvního téma představuje druhé téma.

## 5. SONÁTA PRO VIOLU A KLAVÍR 1939

Od kompozice Sonáty op. 25 č. 4 k poslední Sonátě pro violu a klavír č. 3 uplynulo sedmáct let. Hindemith v letech 1924 až 1934 nenapsal ani jednu sonátu, ale poslední sonátě pro violu a klavír předcházelo 12 sonát pro různé nástroje zkomponované mezi lety 1935 až 1939.

Skladba	Období zkomponování	Rok publikace
Sonáta pro sólo violu op. 31 č. 4	Dokončena 23. srpna 1923	1994
Sonáta pro sólové housle op. 31 č. 1	Březen–duben 1924	1924
Sonáta pro sólové housle op. 31 č. 2	Duben 1924	1924
Sonáta pro housle a klavír in E	Dokončena v roce 1935	1935
Sonáta pro klavír in A	Dokončena 29. ledna 1936	1936
Sonáta pro klavír in G	Dokončena 5. července 1936	1936
Sonáta pro flétnu a klavír	Prosinec 1936	1937
Sonáta pro sólo violu	20. –21. dubna 1937	Nepublikovaná
Sonáta pro varhany č. 1	Červen 1937	1937
Sonáta pro varhany č. 2	Červen–červenec 1937	1937
Sonáta pro fagot a klavír	Leden–červen 1938	1939
Sonáta pro housle a klavír	Dokončena v roce 1939	1940
<b>Sonáta pro violu a klavír</b>	<b>Červenec 1938– 13. dubna 1939</b>	<b>1940</b>

Sonáta pro violu a klavír zkomponovaná v roce 1939 začíná a končí ve stejném tonálním centru, stejně jako jeho další díla zkomponovaná ve stejném roce. Tato práce patří ke stále konzervativnějšímu vývoji Hindemitha ve 30. letech, zejména pokud jde o používání formy. Neustálé přizpůsobování konzervativnímu stylu vycházelo z touhy po komponování jeho hudby podle pravidel Hindemithovy knihy *The Craft of Musical Composition*. S výjimkou tonality a formy, Hindemithův vývoj témat, plnější struktura, rytmická rozmanitost a nápaditější využití violy od Sonáty op. 25 č. 4 značně pokročily. Témata první věty se rozvíjejí rovnoměrně mezi violou a klavírem, a to prostřednictvím rytmických augmentací, změn tonálních center, imitací v sekvencích způsobem, jaký dosud nebyl v dřívějších sonátách pro violu a klavír. Vše v této sonátě pro violu a klavír je přesně naplánováno a důkladně

zpracováno. Jedná se o první sonátu pro violu a klavír, kde Hindemith uvádí metronomické označení na začátku každé věty. Je možné, že Hindemith chtěl tempo upřesnit kvůli častým dotazům studentů a umělců, kteří u něj studovali nebo slyšeli jeho skladby ve špatné interpretaci. Jeho vlastní nahrávka této sonáty se velmi přesně drží tohoto tempového označení. Vnější věty jsou především v tonálním centru F.

Věty	I.	II.	III.	IV.
Tonální centrum	F	H	E	F / B / F

*Tonální struktura této sonáty*

## První věta – Breit. Mit Kraft.

Tónové centrum první věty je v F a opět nelze určit tonalitu. Věta obsahuje prvky sonátové formy. V této větě nám viola uvádí první téma a v 16. taktu jej přebírá klavír.

Díl	Takty	Trvání	Tonální centrum
Expozice	1–71	71 taktů	F
Provedení	72–101	30 taktů	C
Repríza	102–198	96 taktů	B / F

*Tabulka znázorňující strukturu a tonální centra první věty sonáty*

**Breit. Mit Kraft.** (♩ etwa 92)

Bratsche  
Klavier

*Ukázka č. 24, takty 1–5, uvedení tématu ve violovém partu*

18

*Ukázka č. 25, takty 16–20, uvedení tématu v pravé ruce klavíru*

Průběh věty pokračuje opakující se konverzací (otázkami a odpověďmi) mezi nástroji. Vše se pomalu uklidní a přejde do kontrastně volnější a klidnější části (Ruhig).



Ukázka č. 26, takty 22–25

Po ní následuje čitelně oddělená bouřlivější část s označením *Sehr energisch*. Tato část opět obsahuje přebírání notového materiálu mezi nástroji, čímž se dostáváme do provedení. Znovu do klidnějšího charakteru označeného *Ruhig, aber immer fließend*. V taktu 72 začíná fugato, které přechází mezi hlasy.

**Ruhig, aber immer fließend**

Ukázka č. 27, takty 72–80, Fugatová část

## Druhá věta – Sehr lebhaft

Druhá věta má charakter Scherza. Je postavena na struktuře obsahující tři části (ABA) s codou na konci. Obvykle jsou scherza v třídobém metru, takže tato věta, napsaná v 2/2 metru, je velmi neobvyklá.

Díl	Takty	Trvání	Tonální centrum
A	1–86	86 taktů	B
B	87–209	120 taktů	H / A / A
A	210–253	72 taktů	B
CODA	254–281	28 taktů	Es / B

### Formální a tonální struktura druhé věty

První myšlenka začíná v klavíru v taktu 1 a ve viole se objevuje v taktu 22. Druhé téma začíná violou v taktu 9 a končí kadencí v taktu 29. Myšlenku následně přebírá klavír v taktu 30. Vztah tóniky a dominanty v prvních čtyřech vstupech expozice je zřejmý. To se zdá být v souladu s myšlenkami vyjádřenými v Hindemithově knize *Craft of Musical Composition*, kde uvádí, že kvinta je nejlepší interval. Zbytek části pokračuje ve vývoji prvního tématu. V části B se postupně mění metrum a prochází z 1/2, 2/2, 5/4 až do 3/4 rytmu. Strukturálně je tento rozsáhlý díl B jasný a je tematicky, rytmicky, i harmonicky sjednocený.

The image shows a musical score excerpt for measures 88-99. The score is in 2/2 time and features a piano (p) dynamic. It shows the interaction between the violin and piano parts, with dynamic markings like mp and mf. A box highlights measure 24 in the upper system.

Ukázka č. 28, takty 88–99, vstup téma v díle B mezi violou a klavírem

## Třetí věta – Phantasie

Phantasie byl termín přijatý během renesance, který popisoval hudební žánr, který hrála hlavní roli představivost a dovednost autora. Úvodní pasáž věty je psána téměř náhodně a je nejsvobodnější částí celé sonáty. Po poměrně strnulé a obtížné první větě a dobře promyšlené, vzrušující druhé, nastává imaginární začátek třetí věty bez předem stanovených hranic. Formální struktura věty je dvoudílná (AB). Část A je mezi takty 1 až 32, část B od 33. do 60. taktu. Obě části mají „tonální střed“ E. Tato forma je tonálně dobře vyvážená, i když konec věty zanechává nevyřešený, jelikož končí na dominantě. To však není příliš důležité, protože věta plynule přechází do čtvrté věty. Hlavní téma věty se vyskytuje v klavírním i violovém partu v taktech 1–7, ale není úplné. Plné provedení tématu přichází v 19. taktu ve violovém partu doprovázené klavírem v sextolách (ppp), poté si nástroje vymění role.

The image shows a musical score for the third movement of the Phantasie, measures 1-9. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The tempo is marked "Sehr langsam, frei (♩ etwa 40)". The score is written for piano and violin. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and the violin part starts with a dynamic marking of *mf*. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *ppp*. The score also includes a section marked "41" and "vorangehen".

Ukázka č. 29, takty 1–9

## Čtvrtá věta – Finale (mit zwei Variationen)

Hlavním tonálním centrem čtvrté věty je F. Téma je v F, první variace v H a druhá variace se vrací zpět na F, aby se zaokrouhlila a uzavřela celou sonátu. Tato věta je napsána ve zcela odlišné variační formě od závěrečného finále Sonáty op. 11 č. 4.

Díl	Takty	Trvání	Tonální centrum
Téma	1–74	74 taktů	F
Variace I	75–148	74 taktů	B
Variace II	149–246	98 taktů	F

Téma čtvrté věty se příliš neliší od tématu první věty. Tečkovaný rytmus, dvaatřicetinové appoggiatury a stabilní tempo v nás vyvolává jakýsi pocit očekávání. Část téma je zkomponováno ve třídílné formě (ABA).

První variace je vytvořena důmyslně a je zřejmě nejkreativnější částí celé sonáty. Představuje neočekávaný, chromatický a složitý vývoj poměrně jednoduchého tématu. Tonální centrum H je zde velmi neobvyklé, protože je k hlavnímu tonálnímu centru F tritonem.

75 Ein wenig langsamer (♩ 84)

Ukázka č. 30, takty 75–77, 1. variace 1

Tematicky, formálně a tonálně druhá variace úzce souvisí se zbytkem sonáty. Její tónový střed je F, stejně jako v tématu. Klavír uvádí prvních deset tónů tématu v taktech 149–152, avšak v akordové sazbě a s odlišným rytmem. Téma i první variace jsou v 3/4 metru, zatímco druhá variace v 2/2 rytmu. Právě tato změna ze třídobého na dvoudobé metrum okamžitě dává motivu jiné kvality.

Skladatel prostřednictvím této variace používá často v klavírním partu interval oktáv. Můžete také slyšet jeho fascinaci kvartami a kvintami, které se objevují paralelně v mnoha jeho pasážích.

## ZÁVĚR

Paul Hindemith byl jednou z nejuniverzálnějších postav 20. století. Nejen že byl německým skladatelem, teoretikem, učitelem a dirigentem, ale byl také jedním z předních violistů své doby.

V první Sonátě pro violu a klavír op. 11 č. 4, lze podle mého názoru cítit velmi vřelý vztah k tomuto nástroji. Skladatel ji psal v období, během kterého přecházel ze hry na housle k viole. Sonáta je jeho mladistvou prací a jedná se vůbec o první skladbu, kde zahrnuje violu jako sólový nástroj. Druhá, Sonáta pro violu a klavír op. 25 č. 4, byla napsána ve stylu Nové věčnosti a můžeme zde cítit již velmi osobitý Hindemithův kompoziční styl. Třetí, Sonáta pro violu a klavír z roku 1939, je dílem zralého skladatele, který zdokonalil svou vlastní skladatelskou techniku.

Po prozkoumání všech možných dostupných zdrojů pro získání informací o těchto sonátách bylo zřejmé, že je o nich jen velmi málo publikováno. Když jsem o nich psal a zkoumal je po dlouhou dobu, dospěl jsem k závěru, že tyto tři sonáty jsou velmi podceňované. To se týká především op. 25 č. 4 a sonáty z roku 1939. Může na to mít vliv, např. u první zmíněné pozdější publikování – až po 54 letech od zkomponování. Sonáta z roku 1939 byla napsána v době neshod a konfliktů v Hindemithově životě, krátce po jeho přestěhování do Švýcarska a jen několik měsíců před emigrací do Spojených států v roce 1940. Tyto změny lze cítit v jeho stylu, spletnosti a drsnosti většiny skladeb. Všechny tři sonáty jsou skvěle napsány pro violu, a to způsobem, kterým byl schopen jen vynikající hráč na violu. Hindemith byl také vynikajícím klavíristou a jeho důvěrná znalost těchto nástrojů napomohla k lepším výsledkům těchto kompozic.

Doufám, že tato práce poslouží k povzbuzení a motivaci dalším violistům k provádění těchto cenných a jedinečných sonát.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

HINTON, Stephen. *The Idea of Gebrauchsmusik a Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*. New York: Garland Publishers, 1989. ISBN 082402009X.

KEMP, Ian. Paul Hindemith. LAMPERT, Vera, László SOMFAI, Eric Walter WHITE, Jeremy NOBLE a Ian KEMP. *The New Grove Modern Masters: Bartok, Stravinsky, Hindemith (The Composer Biography Series)*. New York: W. W. Norton & Company, 1984. ISBN 0393016935.

MACDONALD, Hugh. Cyclic form. SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1998. ISBN 9781561591749.

NEUMEYER, David. *The music of Paul Hindemith (Composers of the twentieth century)*. London: Yale University Press, 1986. ISBN 978-0300032871.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. London: W. W. Norton & Company, 1988. ISBN 978-0393302196.

SKELTON, Geoffrey. *Paul Hindemith: The man behind the music: a biography*. London: Gollancz, 1975. ISBN 978-0575019881.

SKELTON, Geoffrey. *Selected Letters of Paul Hindemith*. London: Yale University Press, 1995. ISBN 978-0300064513.

WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 978-0198166832.

WIRTH, Helmut. Reger, Max. SADIE, Stanley a Helmut WIRTH. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 15*. London: Macmillan Publishers, 1980, ISBN 9780333231111.

## SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

BUIIS, Johann. Early Music and Paul Hindemith (1895-1963) in the United States: A Centenary Evaluation. *College Music Symposium* [online]. 1996, (36), 17 [cit. 2021-1-19]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40374282?seq=1>

Paul Hindemith. *Hindemith.info* [online]. Blonay: Fondation Hindemith [cit. 2021-3-27]. Dostupné z: <https://www.hindemith.info/en/home/>

SCHUBERT, Giselher. *Paul Hindemith* [online]. Mainz: Shott, 2016 [cit. 2021-1-4]. ISBN 978-3795780869. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013053>

WINKLER, Heinz-Jürgen. Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winternitz. *Music in Art* [online]. New York: Research Center for Music

Iconography, The Graduate Center, City University of New York, 2004, (29), 6

[cit. 2021-1-17]. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/41818748?refreqid=excelsior%3Ae75f48ad75490f5bd901b15942fa4318>

## SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK

HINDEMITH, Paul. Sonate für Bratsche und Klavier op. 11 č. 4, Mainz: B. Schott's Söhne, No. 1976, 1922. Plate 30597

HINDEMITH, Paul. Sonate für Bratsche und Klavier op. 25 č. 4, Mainz: B. Schott's Söhne, No. 1977. Plate 43589

HINDEMITH, Paul. Sonate für Bratsche und Klavier 1939, Mainz: B. Schott's Söhne, No. 1992. Plate 43643