

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

fagot

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Paul Hindemith a jeho Sonáta pro fagot a klavír

Jan Šmíd

Vedoucí práce: prof. Jiří Seidl

Oponent práce: MgA. Jan Hudeček

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Bassoon

BACHELOR'S THESIS

**Paul Hindemith and his Sonata for bassoon and
piano**

Jan Šmíd

Thesis advisor: prof. Jiří Seidl

Examiner: MgA. Jan Hudeček

Date of thesis defence:

Academic title granted: Bachelor of Arts (BcA.)

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Paul Hindemith a jeho Sonáta pro fagot 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

Tato bakalářská práce se zabývá osobností skladatele Paula Hindemitha a jeho Sonátou pro fagot a klavír. Úvodní kapitola pojednává o životě a zásluhách skladatele. Další část se věnuje vlastní skladbě a obsahuje také formální rozbor. Závěrem je uveden výběr skladeb pro dřevěné dechové nástroje a přehled Hindemithových sonát.

Klíčová slova

Paul Hindemith, Sonáta pro fagot a klavír, rozbor skladby, fagot

Abstract

This bachelor thesis deals with the personality of composer Paul Hindemith and his Sonata for bassoon and piano. The opening chapter is concentrated on the life and merits of the composer. The next part concerns with the composition itself and also contains a formal analysis. Finally, there is a selection of compositions for woodwind instruments and an overview of Hindemith's sonatas.

Keywords

Paul Hindemith, Sonata for bassoon and piano, composition analysis, bassoon

Poděkování

Rád bych poděkoval prof. Jiřímu Seidlovi za odborné vedení práce.

Obsah

Úvod	1
1. Život	2
1.1. Studia	2
1.2. Hledání vlastního kompozičního stylu	4
1.3. Nacismus a emigrace	7
1.4. Spojené státy americké	8
1.5. Návrat do Evropy	10
1.6. Hindemith Foundation	13
2. Náhled do Hindemithova teoretického systému	14
2.1. Dělení akordů podle Hindemitha	15
2.2. Závěry	16
3. Charakteristika sonát	18
4. Sonáta pro fagot a klavír (1938)	19
4.1. První věta	19
4.1.1. Formální rozbor	19
4.1.2. Interpretační problematika	21
4.2. Druhá věta	23
4.2.1. Formální rozbor	23
4.2.2. Interpretační problematika	26
5. Výběr skladeb	27
5.1. Celkový seznam sonát	27
5.2. Výběr skladeb pro dřevěné dechové nástroje	28
Závěr	29
Prameny a literatura	30
Přílohy	31

Úvod

Jedním z hlavních podnětů při výběru tématu mé bakalářské práce bylo rozhodnutí provést Sonátu pro fagot a klavír Paula Hindemitha na bakalářském koncertě. Krásné a zajímavé dílo si získalo moji pozornost a chtěl jsem se mu věnovat více, než ho pouze nastudovat ke koncertnímu provedení. Zaujal mě i skladatelův vlastní postoj k harmonii a poměrně netradiční způsob komponování.

Ve své práci bych se chtěl věnovat skladatelově životu, zmínit jeho postupný vývoj, vliv okolního prostředí na talentovaného umělce a také jeho přínos světové kultuře a odkaz budoucím generacím. Při studiu skladby je často velmi důležité, aby byl interpret obeznámen se skladatelovou osobností a jeho záměrem a také je vhodné vnímat skladbu v historickém kontextu. Další z kapitol by se měla věnovat jeho specifickému přístupu k harmonii a jeho teoretickým úvahám. Jedna z nejdůležitějších kapitol se bude zabývat samotnou Sonátou pro fagot a klavír a jejím stylovým a formálním rozbohem. V závěru práce předložím výběr z jeho děl pro dechové nástroje.

Hindemithovo jméno je dnes známé a snad každý, kdo má blízko k hudbě o tomto významném skladateli slyšel. I přesto jeho díla nepatří k nejhranějším. Proto bych chtěl i touto prací upozornit na jeho rozsáhlou a hodnotnou tvorbu. Například jeho sonátová tvorba je obdivuhodná jak svým rozsahem, tak i přístupem k jednotlivým nástrojům.

1. Život

Paul Hindemith se narodil 16. 11. 1895 v Hanau u Frankfurtu nad Mohanem jako prvorozený syn. Jeho matka Maria Sophie nepocházela z hudebního prostředí. Uvádí se, že jeho otec Robert Hindemith byl z rodiny hudbě blízké a utekl z domova, když se rodiče postavili proti jeho přání stát se profesionálním hudebníkem. Nakonec se však živil jako malíř a dekoratér. Kvůli nestálému výdělků se rodina často stěhovala a malý Paul prožil tři roky dětství u svého děda. S matkou měl Paul výjimečný vztah, dalo by se říct, že jí byl oddán. Proti tomu jeho vztah s otcem byl poměrně komplikovaný, a to až do té míry, že s ním počátkem roku 1914 na nějakou dobu přerušil veškerý kontakt. První seznámení s hudbou získal Hindemith u svého otce a od roku 1907 studoval housle u Anny Hegnerové, která ho doporučila ke studiu na konzervatoři Bernhardu Seklesovi. Oba mladší sourozenci se také věnovali hudbě. Sestra Antonie byla znamenitou klavíristkou a nejmladší Rudolf se stal vynikajícím violoncellistou. Otec velmi podporoval všechny své děti v hudebním vzdělání a jejich úspěchy se pro něj stávaly naplněním jeho vlastního snu o hudební dráze. Všichni tři sourozenci spolu vystupovali jako soubor „Frankfurter Kindertrio“ ve frankfurtských měšťanských domech a okolí.

K rozvoji jeho hudebních schopností také výrazně přispělo praktické muzicírování. Sám tyto četné příležitosti vyhledával, ať už pro jeho nadšení z účinkování v různých souborech, nebo aby vypomohl napjatému rodinnému rozpočtu. Hrál v biografech k němým filmům, v orchestru operety a v tanečním souboru, kde se setkával s prvky jazzu. Dále také účinkoval v ochotnickém orchestru a ve smyčcovém kvartetu. Díky zkušenostem z těchto rozdílných souborů překonal již při nástupu na konzervatoř (1909) v mnohém i své starší kolegy.

1.1. Studia

Hru na housle studoval u Adolfa Rebnera, primária renomovaného smyčcového kvarteta a jednoho z nejuznávanějších frankfurtských hudebníků. Rebner se o Hindemitha začal zajímat na doporučení Anny Hegnerové a přijal ho na konzervatoř. Hindemith projevil vlohy ke komponování dříve, než začal

studovat na konzervatoři i skladbu. Jeho rané skladby byly převážně určeny k domácímu muzicírování. Tyto skladby provozovali nejčastěji s bratrem a sestrou. Ke studiu skladby mohl nastoupit díky získanému stipendiu a finanční podpoře jedné bohaté frankfurtské rodiny. Studium skladby započal u Arnolda Mendelssohna.

Arnold Mendelssohn (1855-1933) byl německý učitel, skladatel a varhaník. Po studiu práv se zaměřil na hudební vzdělání, které získal v Berlíně. Působil na několika důležitých pozicích. Stal se ředitelem a varhaníkem university v Bonnu a profesorem kompozice na konzervatořích v Kolíně nad Rýnem a Darmstadtu. Na frankfurtské konzervatoři působil od roku 1912. Svým zaměřením byl spíše tradičním skladatelem. Snažil se o obnovení zájmu o protestantskou chrámovou hudbu a propagoval díla Bacha a Schütze, a to i skrze své vlastní kompozice. Svou vzdělaností v literatuře, teologii a filozofii a svým zájmem o zásady antického humanismu a kosmologický světový názor ovlivnil i Paula Hindemitha. Když později Mendelssohn onemocněl, vedl Hindemitha v dalších studiích skladby výborný skladatel a pedagog Bernhard Sekles.

Bernhard Sekles (1872-1934) se živil jako skladatel, dirigent a učitel. Vystudoval konzervatoř ve Frankfurtu, kam se později vrátil jako profesor. Mezitím působil jako kapelník operních orchestrů v Heidelbergu a v Mainzu. Byl otevřen novým hudebním směrům, a poté co se stal ředitelem konzervatoře, otevřel na ní první jazzovou třídu v Evropě. Jeho tvorba je ovlivněna duchem pozdního romantismu především Brahmem. Jeho fugy a passacaglie ovlivnily vývoj neobarokního slohu.

Rozdílný přístup a pohled na hudbu obou profesorů se u mladého nadějného studenta mísil a zásadně ho ovlivnil v celé jeho tvorbě. Přiblížila se první světová válka a hned zpočátku velmi nepříznivě ovlivnila Hindemithův život. Jeho otec odešel na frontu mezi prvními a roku 1915 padl. Mladý Hindemith v témže roce dokončil studium houslí a nastoupil na místo koncertního mistra orchestru frankfurtské opery. Také byl svým učitelem přijat za sekundistu Rebnerova kvarteta. Po dokončení studia skladby, ale musel sám nastoupit na vojenskou službu, která vytváří v Hindemithově životě předěl mezi studentským životem a životem profesionálního umělce. Jedenáct dokončených děl z doby

vojenské služby svědčí o poměrně příznivém prostředí. Hrál za války ve smyčcovém kvartetu a jeho velitel byl velký milovník hudby. I přesto musel být nadán obrovskou dávkou koncentrace a duševní síly, aby během války zkomponoval tolik skladeb. Po válce se vrátil na své místo ve frankfurtské opeře a v Rebnerově kvartetu, kde pro změnu zaujal místo violisty. Tento soubor pomohl Hindemithovi se zviditelnit, obzvláště po provedení jeho *Smyčcového kvartetu f moll* op. 10 v Německu i zahraničí.

Hudba tohoto tvůrčího období se neztotožňuje s powágnerovským chromatismem ani se zvukovostí Richarda Strausse. Jeho hudba není harmonicky zvláště výbojná, navazuje spíše na Johanna Brahmsa nebo Maxe Regera. Moderní je svým volným přístupem ke kontrapunktické práci. Celkově dochází po válce v Hindemithově kompozičním stylu k prudkému vývoji. Obecně snahy o konec posledních prvků romantismu a k věčné pravdivosti hudebního projevu se projevují sklonem ke stupňování zvukové tvrdosti a stále častějšímu a bezohlednějšímu používání disonancí. Hindemithova tvorba této doby se zaměřuje více na díla dramatická, přičemž se komorní hudby nevzdává. Vznikají 3 operní jednoaktovky podle poněkud odvážných literárních předloh: *Vrah naděje žen* (*Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12 na text malíře Oskara Kokoschky), loutková opera *Nuš-Nuši* (*Das Nusch-Nuschi*, libreto Franz Blei) a *Sancta Susanna* (na text Augusta Stramma). Skandál vyvolala především libreto oper, ale to nebránilo tomu, aby se jméno Paula Hindemitha objevovalo více v tisku a proniklo do povědomí širší veřejnosti.

1.2. Hledání vlastního kompozičního stylu

V odborných kruzích se prosadil 1. srpna 1921 díky provedení *2. smyčcového kvartetu C dur* op. 16 na festivalu soudobé komorní hudby v Donaueschingenu. Původně mělo skladbu provést kvarteto Gustava Havemanna, ale poté co těleso odřeklo, vznikl nový soubor k záchraně situace ve složení: první housle Licco Amar, druhé housle Walter Caspar, viola Paul Hindemith a violoncello Mauritz Frank, kterého později nahradil Hindemithův bratr Rudolf. Hindemith se i díky velkému úspěchu své skladby mohl podílet na přípravě dalších ročníků festivalu. Velmi významnou událostí byl i vznik Amarova

kvarteta, které po celé Evropě propagovalo soudobou hudbu a stalo se jedním z nejznámějších komorních souborů vůbec.

Amarovo kvarteto často uvádělo skladby svého violisty a na programech bylo označováno jako Amar-Hindemithovo kvarteto. Hindemith byl jako skladatel stále známější a váženější. Svůj vliv na jeho úspěších mělo i nakladatelství B. Schott's Söhne, které od roku 1919 vydávalo na doporučení B. Seklese Hindemithova díla. Hindemith rád zdůrazňoval velký význam řemeslné práce ve skladatelské profesi a sám ho v praxi dokazoval svou virtuózně užívanou kontrapunktickou prací. Jeho hudba byla bezchybná nejen po technické stránce, ale i výrazové prvky odpovídaly dobovým požadavkům. Dokázal výborně zachytit strojovou motoričnost stejně jako melodickou kantilénu. Se samozřejmostí také dokázal reagovat na aktuální podněty a do svých skladeb zakomponoval také prvky jazzu. A to již v poslední větě *První komorní hudby* op. 24 z roku 1921 nebo *Klavírní suitě* op. 26 z roku 1922. Vrcholná skladba výše zmíněného avantgardního období je písňový cyklus *Život Mariin* (Das Marienleben), op. 27¹

Roku 1923 odešel ze svého místa koncertního mistra ve frankfurtském operním orchestru a stejně tak z Rebnerova kvarteta, a to nejen aby se mohl věnovat více skladatelské činnosti, ale především z důvodu působení v Amarově kvartetu. Těleso bylo stále známější a žádanější a během roku dokázali nezřídka odehrát přes stovku koncertů po téměř celé Evropě. Častý kontakt s obecností Hindemitha podněcoval k další práci. Obrovský rozsah jeho díla vypovídá i o tom jak Hindemith chápal hudební inspiraci. Nečekal na citové

¹ *Život Mariin* je písňový cyklus pro soprán a klavír na verše stejnojmenné básnické sbírky Rainera Marii Rilkeho. Cyklus vznikl v letech 1922-1923 a jedná se o skladbu obsahově i kompozičně velmi závažnou. Celkem obsahuje patnáct písní na duchovní téma v moderním pojetí:

1. Mariino narození, 2. Představení Marie v chrámě, 3. Zvěstování Marii, 4. Mariino navštívení, 5. Josefova nejistota, 6. Zvěstování pastýřům, 7. Kristovo narození, 8. Odpočínutí cestou do Egypta, 9. O svatbě v Káni, 10. Před pašijemi, 11. Pieta, 12. Mariino uklidnění před Zmrtvýchvstalým, 13. O Mariině smrti I, 14. O Mariině smrti II, 15. O Mariině smrti III.

Cyklus se vyznačuje pro Hindemitha typickou dokonalou kontrapunktickou sazbou a prací s tradičními formami. V letech 1935-1948 cyklus přepracoval, mimo jiné zjednodušil melodickou linii. Zásadní je zde užití tónin. Například tónina E je centrem celého cyklu a představuje Mariina syna Krista. Marii reprezentuje tónina H (dominanta od E).

pohnutky, ale byl přesvědčen, že vlastní skladebné práci musí předcházet impuls v podobě hudební vize. „Schopnost hudební vize je podle Hindemitha výsadou skutečných umělců a ona právě je tím, co odlišuje tvůrčího skladatele od řemeslného notopisce.“ (Hradecký 1974, s. 22). Velký vliv v jeho rozsáhlé tvorbě měla i schopnost koncentrace a obrovská pracovitost. Mnoho skladeb totiž Hindemith napsal během cestování vlakem.

V roce 1925 vznikl *Koncert pro Orchester* op. 38 kde spojuje kompaktnost symfonického zvuku a koncertantní nástrojovou prezentaci. Pro samotného Hindemitha možná *Koncert pro orchestr* nebyl zásadním dílem, ale inspirovali se jím později další skladatelé (Bartók, Lutoslawski, aj.).

Prvním celovečerním hudebně dramatickým dílem z dílny Paula Hindemitha byla opera *Cardillac* op. 39². Přesto, že *Cardillac* nepatří k největším vrcholům jeho tvorby, byl pro svého tvůrce důležitým dílem. Dosvědčuje to mimo jiné návrat k tomuto dílu a jeho přepracování v roce 1952.

Ředitel Státní vysoké hudební školy (Staatliche Hochschule für Musik) v Berlíně nabídl rokem 1927 Hindemithovi místo profesora skladby. Hindemitha pedagogická činnost lákala, a tak samozřejmě nabídku přijal. Po přestěhování do Berlína organizoval pro amatérské hudebníky lidovou večerní hudební školu v dělnické čtvrti Neukölln a také spolupracoval s mládežnickými amatérskými orchestry. Koncertů s Amarovým kvartetem ubylo, ale Hindemith nezhálel a začal sólově vystupovat na violu d'amore. Amarovo kvarteto ukončilo svou činnost v roce 1929 a krátce na to vzniklo nové smyčcové trio ve složení: Wolfsthal, Hindemith a Feuermann.

² *Cardillac* je první Hindemithova celovečerní opera o třech aktech. Jedná se o detektivní příběh podle povídky *Slečna ze Scuderi* od E. T. A. Hoffmanna. Příběh je o zlatníkovi, který zabíjí své kupce, aby se nemusel loučit se svými šperky. Dílo je laděno neobarokně s krásnou barevnou instrumentací a maximální emoční působivostí.

1.3. Nacismus a emigrace

Po nástupu nacismu k moci bylo jen otázkou času, kdy bude Hindemith přiřazen mezi skladatele tzv. „zvrhlého umění“ (Entartete Kunst). Veřejné provádění skladeb Paula Hindemitha bylo zakázáno a bylo mu odebráno místo profesora na Státní hudební škole v Berlíně. Pro některé hudební ideology nebyl tento postup dostačující, a tak vznikla štvánice, z níž později vznikl tzv. „případ Paula Hindemitha“ (der Fall Hindemith). Jediný vlivný člověk v uměleckých kruzích, který stál za slavným skladatelem, byl Dr. Wilhelm Furtwängler (ředitel berlínské Státní opery, šéfdirigent Berlínského filharmonického orchestru a také viceprezident Říšské hudební komory). Furtwängler si dovolil nejen uvést premiéru nové Hindemithovy symfonie *Malíř Mathis* s berlínskými filharmoniky v době, kdy se podobné koncerty spíše rušily, ale také se Hindemitha veřejně zastával v několika novinových článcích. Mimo jiné uvádí, že Hindemith není pro nové Německo neúnosný, protože určitým způsobem zůstává věrný německé kulturní tradici. Aby dal Furtwängler svým slovům váhu poté, co jeho snaha zůstala bez reakcí, odstoupil ze všech svých funkcí. Po několika měsících, kdy viděl, že žádná změna nenastane, se s režimem znovu usmířil. O Hindemithovi se již nesmělo mluvit a celý případ, na který sám Hindemith reagoval spíše pasivně, byl uzavřen. Již zmíněná symfonie se mezitím v rukou svého tvůrce přetvářela na operu o sedmi obrazech (na jeho vlastní text) inspirovanou obrazy Matyáše Grünewalda. Na toto zajímavé téma z německých duchovních dějin byl Hindemith upozorněn z nakladatelství Schott. Zprvu téma odmítl, protože se mu příběh o malíři Mathisi Grünwaldovi zdál málo dramatický.

První věta nazvaná „andělský koncert“ melodicky vychází ze staré německé lidové písně „To zpívají tři andělé“, druhá část „Kladení do hrobu“ vzhledem ke kompoziční práci se skupinou témat souvisí s operní mezihrou a dále se závěrečným sedmým obrazem opery. Třetí věta „Pokušení svatého Antonína“ vrcholí citací středověké sekvence *Lauda Sion Salvatorem* a následujícím „Hallelujah“ koresponduje s extatickou scénou mystického vytržení v šestém obrazu opery. Tento výklad, navíc opatřeným notovými ukázkami, napsal Hindemith do koncertního programu u příležitosti premiéry symfonie 12. března 1934. (Příbylová 2015, č. 3, s. 46)

Úspěch symfonie překonal všechna očekávání, oficiálně však dílo nebylo vyhovující z více důvodů – sociálně kritický charakter díla, používané kompoziční principy a postoje Hindemitha. V symfonii použil orchestrální části z připravované opery. Jednotlivé věty představují obrazy Grünwaldova Isenheimského oltáře. Česká filharmonie uvedla symfonii poprvé 17. října 1934.

V opeře Malíř Mathis zachycuje strhující psychologické drama hluboce rozpolceného umělce, který opakovaně ztrácí a nalézá svoji identitu. Opera má celkem sedm obrazů. Jaroslav Vogel, šéfdirigent opery v Ostravě a přítel Hindemitha, měl velký zájem na premiérování opery. Hindemith však nakonec nabídku odmítl, aby nebyl tento postup chápán jako provokace proti fašistickému režimu. Premiéra nakonec proběhla 28. dubna 1938 v Curychu.

Po emigraci několika významných evropských osobností začaly již v roce 1933 do tisku pronikat informace i o Hindemithově odchodu z Německa. Tyto zvěsti však byly neopodstatněné, protože Hindemith přes všechny mu způsobené křivdy ve své rodné zemi zůstává. Jezdil na koncertní turné po Evropě i za oceán a na pozvání turecké vlády pobýval od roku 1935 po tři roky vždy dva měsíce v Turecku. Z těchto cest se ale stále vracel do nepřejícného Německa. Až v roce 1938 se přestěhoval do Švýcarska a s přibývajícím válečným napětím se rozhodl v únoru 1940 emigrovat do Spojených států amerických.

1.4. Spojené státy americké

Za oceánem byl o jeho osobu velký zájem, proto začal téměř okamžitě vyučovat na hudebních kurzech a stal se externím profesorem na Yale University School of Music v New Haven. Začínal si také uvědomovat mravní odpovědnost umělce a stále více se z jeho díla vytrácí bezohlednost k tradici, typická především pro mladší avantgardní skladatele. Díky těmto tendencím a většímu zájmu o hudbu barokní získal později přívlastek „klasik hudby 20. století“, čímž také přestával být považován za avantgardního skladatele. Ve spojených státech se musel mnohému naučit a přizpůsobit. Nebyla to pouze odlišná organizace školství, ale také rozdílné výklady hudební nauky. Na universitě Yale se začal věnovat universitním koncertům hudby 15. až 17. století a hudby středověké. Utvrzoval se zde ve svém názoru o propojení veškeré hudební kultury.

Rokem 1937, před svým odjezdem do USA, se začíná hlouběji zabývat hudební teorií. Byl vydán jeho první díl hudebně teoretického spisu – *Návod k hudební skladbě*, o dva roky později druhý díl s podtitulem *Cvičebnice dvouhlasé sazby*. Vydáním těchto spisů se dostává vedle Schönberga a dalších do obecného povědomí jako přední hudební teoretik.

„V upřímném přesvědčení, že ve svém teoreticko-praktickém systému odkryl kořeny odvěké a všepjatné hudební zákonitosti a že tím zároveň objevil i východisko z krize soudobé hudby, podřídil mu nejenom svou další skladatelskou praxi, nýbrž počal mu přizpůsobovat i některá svá dřívější díla, pokud se mu zdála hodna přepracování.“ (Hradecký 1974, s. 46). Hindemith v tomto systému nalézá svůj styl a už se dále nesnaží tuto teorii ani svoji tvorbu kamkoli dál posunout. Pouze svůj systém rozšiřoval a aplikoval na všechny nově vzniklé nebo i některé starší skladby.

Začal také práci na třetím dílu *Návodu k hudební skladbě*, kterou později přerušil a mezitím sepsal stručnou nauku o harmonii *Traditional Harmony*. V dalším teoretickém spisu *Elementary Training for Musicians* se zabývá také pedagogickou problematikou. Jedním z prvních děl, na němž uvedl své novátorské teoretické zásady, byl klavírní cyklus *Ludus Tonalis* (Hra tónin)³.

Po konci války v roce 1946 přijal Hindemith státní občanství Spojených států a vytvořil *Requiem*⁴. O nabídky z Německa neměl nouzi, ale v Americe se

³ *Ludus Tonalis* je studie kontrapunktu, tonální organizace a klavírní hry. Vzorem díla byl Bachův *Dobře temperovaný klavír*. Užívá zde v praxi své názory z *Nauky o kompozici*, kde nerozlišuje tonalitu dur a moll. Užívá tedy pouze dvanáct tónin (C, G, F, A, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis). Stejný počet trojhlasých fug náleží do výše zmíněného cyklu. Mezi fugami je celkem jedenáct *Interludií*, které mají funkci spojek a také sem náleží úvod *Preludium* a závěr *Postludium*.

⁴ *Requiem "těm, které milujeme"*, celým původním názvem: *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd: A Requiem for those we love*. Na stejnojmennou báseň Walta Whitmana *Skladba* je zkomponována pro dva sólové hlasy, sbor a velký orchestr a je rozdělena na jedenáct částí. Projevuje zde vděčnost Americe za poskytnutí azylu během války a také reaguje na holokaust. Cituje zde židovskou melodii "Gaza" a většina hlavních témat z této melodie vychází. Objevují se zde programní prvky, válečné hrůzy a nezapomenutelná osobní zkušenost.

mu velmi dařilo a neuvažoval o návratu do Evropy. Na svém hlavním působišti, universitě Yale, byl jmenován řádným profesorem a také zvolen za člena amerického uměleckého institutu. Vykonal do Evropy několik cest. Na jedné z nich dirigoval Berlínské filharmoniky na koncertě složeném z jeho vlastních děl. Po návratu mu byla nabídnuta možnost přednášet na Harvardově universitě. V jednom akademickém roce zde přednesl šest rozsáhlých přednášek, které byly později zpracovány a vydány jako kniha *Skladatelův svět*. Přesto, že byl v Americe populární a úspěšný, byl pravděpodobně vnitřně stále svými kořeny přitahován ke starému kontinentu. Nasvědčuje tomu fakt, že na první vážnou pracovní nabídku v Evropě téměř okamžitě kývl. Obdržel dopis od děkana filozofické fakulty university v Curychu nabízející profesorské místo. Dopis byl odeslán v listopadu 1949 a během následujícího roku si Hindemith vyjednal podmínky a možnost střídavě vyučovat na Yale i v Curychu. I přes moderní komunikační možnosti a Hindemithovu píli však nebylo možné dlouhodobě zvládnout výuku na obou vzdálených universitách. První rok působení na Curyšské universitě sice strávil opět převážně v Americe, ale byl to již rok poslední. V červnu 1953 odešel z Yaleovy university a po třinácti letech za oceánem se definitivně a již naposledy stěhuje, tentokrát do vesničky Blonay na břehu Ženevského jezera.

1.5. Návrat do Evropy

Hindemithovi bylo necelých 58 let a v Evropě bylo v té době zvykem, že profesori učili běžně do svého sedmdesátého roku života. Hindemith ale velmi dlouho na Curyšské universitě nevydržel, a to i přesto, že přijetí místa byl jediný oficiální důvod k přestěhování se zpět do Evropy. Těžko říct, zda ho ovlivnila Evropská mentalita a další nové příležitosti koncertovat, nebo zda Hindemith potřeboval po třinácti letech profesury v Americe změnu. Již ve svém druhém akademickém roce v Curychu přijal nabídku dirigovat pětiměsíční zájezd do Jižní Ameriky. Později také dirigoval mnoho předních evropských orchestrů – Londýnskou filharmonii, Berlínskou filharmonii a Vídeňské filharmoniky a jezdil na časté zájezdy a cesty. Nakonec se tedy již po čtyřech letech vzdal svého místa, aby se mohl plně věnovat koncertní činnosti a uměleckým cestám, které mu zajišťoval curyšský jednatel Walter Schulthess.

Prezentoval se i v českých zemích, a to například 6. listopadu 1951, kdy jako sólista provedl Berliozovu symfonii *Harold v Itálii*, op. 16 a svoji *Koncertní hudbu pro sólovou violu a komorní orchestr*, op. 48 v národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Později vedl Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK na hudebním festivalu Pražské jaro. Tento koncert se konal 27. května 1961 a na programu byly mimo jiné dvě Hindemithovy skladby (*Koncert pro violu a orchestr* a *Pittsburská symfonie*)

V roce 1953 v Bruselu měla premiéru jeho kantáta *Zpěv naděje*, kterou zkomponoval na objednávku nadace UNESCO ještě před návratem z USA. Textem byl pověřen Paul Claudel. Tento významný básník se rozhodl k jedné básni přidat ještě dvě další, které Hindemith rovněž zhudebnil. Vznikla tak monumentální trojdílná kantáta *Spějte, rychlí andělé*. První kompletní provedení celého monumentálního díla proběhlo v německém Wuppertalu ve skladatelově německém překladu. V červnu 1954 došlo i na provedení Hindemithova pokusu o rekonstrukci prvního provedení Monteverdiho *Orfea*, kterému se věnoval mnoho let. Hned poté začal pracovat na opeře *Harmonie světa*⁵. Opera pojednává o životě známého hvězdáře a matematika Jana Keplera a jeho hledání kosmické harmonie. Kritiky nebyla přijata skladba jednohlasně, někteří byli poněkud zklamáni. A to především kvůli poměrně romantickému námětu, což umocňoval ještě fakt, že si libreto napsal skladatel sám. Zejména podle příznivců tzv. Nové hudby to tedy byl od Hindemitha krok zpět.

S dodekafonií se Hindemith nesmířil ani po druhé světové válce, na rozdíl třeba od Stravinského, a namísto toho, aby začínal kombinovat ve své tvorbě i novější prvky, se Hindemith stále více viděl ve výrazových prostředcích starších hudebních směrů. V roce následujícím po dokončení *Harmonie světa* zkomponoval *Oktet pro smyčcové a dechové nástroje*. A k 200. výročí vzniku

⁵ *Harmonie světa* – stejně jako Malíř Mathis, i toto dílo má dvě podoby. *Harmonie světa* vznikla z podnětu Paula Sachera k 25. výročí založení Basilejského komorního orchestru jako třívětá symfonie (jednotlivé věty se jmenují podle kapitol Keplerovy knihy). Na opeře pracoval Hindemith celých deset let, má pět dějství a čtrnáct obrazů, libreto si ve staré němčině napsal skladatel sám. Hindemithovi byl blízký Keplerův spis *Harmonices mundi libri* (1619) a jeho hledání souvislostí a zákonů ve světě i ve vesmíru a právě Keplerovo hledání kosmické harmonie je hlavním tématem opery. Vzhledem k náročnosti nastudování a náročnosti scény se tato grandiózní opera provozuje jen zřídka.

Pittsburské filharmonie napsal *Pittsburskou symfonii*. Další skladbou, která ukazuje směr Hindemithova založení, bylo *Dvanáct pětihlasých madrigalů*. Bylo mu líto, že madrigal byl pro jeho dobu téměř neznámý pojem.

4. listopadu 1963 se vydal do Vídně na koncerty s Vídeňskou filharmonií a také zde dirigoval světovou premiéru svého posledního dokončeného díla – *Mše h moll pro smíšený sbor a capella*⁶. Po návratu domů do Blonay onemocněl a od 16. listopadu trpěl vysokou horečkou. Příčina nemoci nebyla zjištěna a Hindemith se svojí ženou se rozhodli odjet do Frankfurtu k dalším vyšetřením.

„Drželi jsme náš pobyt ve Frankfurtu v tajnosti, abychom nepřilákali zájem novinářů. Navíc Paul byl v nemocnici pouze na vyšetření a byl opravdu velmi rád, že bude moci týden nebo dva odpočívat a psát hudbu – takže to zpočátku nebylo vůbec dramatické.“ (Z dopisu Gertrudy, Hindemithovy přítelkyně)⁷

28. prosince 1963 ve večerních hodinách Paul Hindemith zemřel. Po smrti mu bylo zjištěno krvácení do slinivky břišní. Pohřeb se konal 4. ledna 1964 v úzkém kruhu přátel na hřbitově v St. Légier ve Švýcarsku, poblíž jejich domova v Blonay u Ženevského jezera.

⁶ *Mše pro smíšený sbor a capella* je jakousi „zповědí“ lidských i kompozičních zásad Hindemitha. Je to jediné liturgické dílo na tradiční text římskokatolického ordinária. Bylo napsáno na žádost sbormistra Vídeňského komorního sboru Hanse Gillesbergera. „Je zde spojena velkorysá koncepční práce nedostižného kontrapunktika s aplikací všech detailů jeho osobního cítění tonality, melodiky, rytmicko-metrických vztahů a archaických kompozičních útvarů.“ (Příbylová 2015, č. 12, s. 51). Mše je posledním dokončeným dílem a také posledním dílem, které Hindemith dirigoval (4. listopadu 1963 ve Vídni).

⁷ „Wir hatten unseren Frankfurter Aufenthalt geheim gehalten, um nicht die Zeitungsleute aufmerksam zu machen. Außerdem war Paul ja nur zur Untersuchung ins Krankenhaus gegangen und eigentlich war er ganz froh, so eine Woche oder 2 im Bett zu liegen und wollte Noten schreiben – also es war garnicht dramatisch zunächst.“ (Gertrud Hindemith in einem Brief an eine Freundin).

Paul Hindemith. *Paul Hindemith* [online]. Blonay: Fondation Hindemith, 2017 Dostupné z: <http://www.hindemith.info/de/leben-werk/biographie/1953-1963/>

1.6. Hindemith Foundation

Hindemithově odkazu se dnes věnuje především nadace *Hindemith Foundation*. Nadace se snaží o šíření díla a odkazu Paula Hindemitha. Součástí nadace jsou celkem tři instituce, každá s jiným zaměřením. První z nich je *Centre de Musique Hindemith* v „jeho“ švýcarském městečku Blonay věnující se především hudební praxi. Jsou zde pořádány různé workshopy, semináře a mistrovské kurzy. Další částí Hindemith Foundation je *Hindemith Institut Frankfurt*, která slouží jako centrum pro muzikologický badatelský výzkum. Institut obsahuje archiv, kde je uloženo mnoho Hindemithových rukopisů, skic, nástrojů i některé kusy nábytku. Asi hlavním cílem institutu je systematické kritické vydání edice souborného Hindemithova díla. Třetí a poslední část nadace je jedna z věží středověkého opevnění Frankfurtu nad Mohanem, kde Hindemith s rodinou několik let po první světové válce žil. Dnes tzv. *Hindemith Kabinett* funguje jako výstavní místo, jsou zde pořádány výstavy a také koncerty v nejmenším koncertním sále na světě.

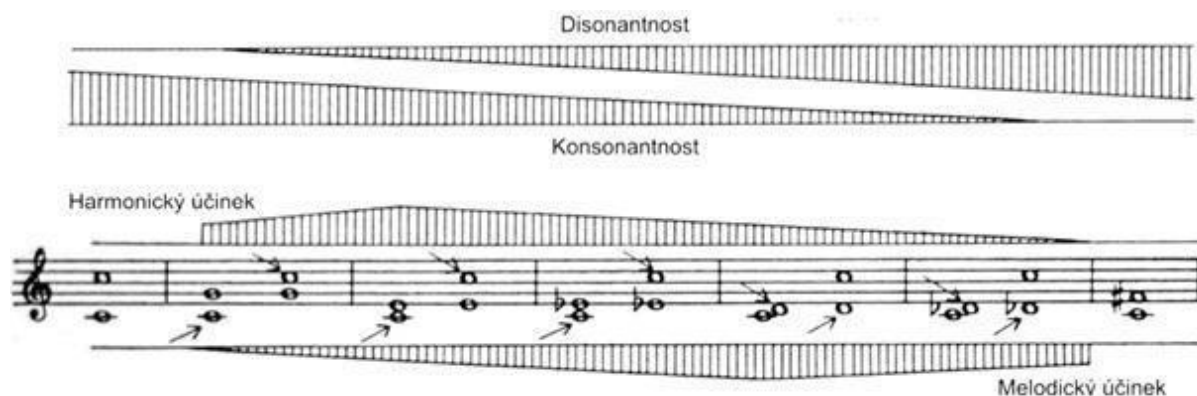
2. Náhled do Hindemithova teoretického systému

Cílem Hindemithova teoretického usilování je podle jeho vlastních slov „bezprostředně sloužit praxi“. Nemůžeme mu upřít snahu o rozvinutí klasické harmonie do moderní hudby a určitého propojení nové hudby s hudbou starší. Hindemithem asi nejvíce probíraná oblast klasické harmonie jsou akordy. Podle něj je systém tradiční harmonie až příliš úzký z důvodu zavedení těchto čtyř pravidel:

- 1) zásada terciové stavby akordů
- 2) schopnost akordů vytvářet obraty
- 3) možnost tzv. alterace akordických tónů
- 4) funkční víceznačnost akordů

Je pravda, že již v Hindemithově době bylo zcela běžné užívání akordů, které není možno vysvětlit terciovým schematismem. A také akordů, z nichž nelze tvořit obraty, aniž by nedošlo ke ztrátě zvukového charakteru. Hindemith ovšem neuznává, že naprostá většina souzvuků, především těch nejpoužívanějších, zásadám terciové stavby vyhovuje. Navíc Hindemith není první, kdo toto téma otevřel. Určité úvahy o nedokonalosti poučky o terciové stavbě akordů se objevují již v polovině 18. století u J. PH. Rameaua.

Sám Hindemith vytváří svůj systém akordiky postavený na libovolných intervalech (viz Obrázek 1, s. 15). Postupuje od absolutní konsonance (čistá oktáva) po absolutní disonanci (tritonus). Postup je tedy následující: čistá oktáva, čistá kvinta/kvarta, velká tercie/malá sexta, malá tercie/velká sexta, velká sekunda/malá septima, malá sekunda/velká septima a tritonus.



Obrázek 1: Hierarchie intervalů (Kemp 1970, s. 36)

Čtvrtý bod - víceznačnost akordů, je Hindemithem řešena nejvíce. Ve svých argumentech napadá především grafický záznam, což naznačují i jeho slova: „na klavíru víceznačnost neexistuje“. „Z Hindemithových argumentů lze odvodit následující závěr: Všechny souzvuky je třeba bez ohledu na způsob zápisu chápat tak, jak je ucho slyší dle prvního dojmu bez vztahu k tomu, co předcházelo, nebo co následuje.“ (Hradecký 1974, s. 161).

Na základě svých teorií a v reakci na čtyři výše zmíněné body klasické harmonie ustanovil Hindemith tři pravidla:

- 1) terciová stavba nesmí nadále být pravidlem,
- 2) místo akordických obrátů musí nastoupit obsáhlejší principy,
- 3) víceznačnost akordů musí odpadnout

Sám akord definuje jako seskupení alespoň tří současně zaznívajících různých tónů, přičemž tóny v intervalu oktávy nejsou tóny různé.

2.1. Dělení akordů podle Hindemitha

Akordy dělí podle tří principů.

Prvním základním dělicím prvkem u akordů je tritonus. Dělení akordů je tedy: A – bez tritonu, B – s tritonem.

Druhý způsob dělení je na šest skupin (do oddílu A patří skupiny I, III a V, zatímco do oddílu B jsou to II, IV a VI).

Při rozdělení na šest skupin si pomůžeme dalšími intervaly:

Skupina I – neobsahuje tritonus a též sekundy ani septimy, jde tedy o akordy pouze s konsonantními intervaly.

Skupina II – obsahuje akordy s tzv. podřazeným tritonem⁸ a stejně jako předchozí skupina neobsahuje sekundy ani septimy.

Skupina III – je opět bez tritonů, může obsahovat sekundy a septimy, jak velké tak i malé.

Skupina IV – stejně jako skupina druhá obsahuje tritonus, ale obsahuje i sekundy a septimy obou druhů.

Skupina V – obsahuje zvětšené trojzvuky a tzv. kvartový trojzvuk.

Skupina VI – je tvořena zmenšeným kvintakordem s oběma svými obraty a zmenšeným septakordem.

Podle uvedených kritérií lze utvořit dvojice skupin akordů spolu souvisejících: I, II (bez sekund a septim); III, IV (se sekundami a septimami); V, VI (jinak nezařaditelné akordy, podle Hindemitha tzv. outsideři).

V pořadí třetí způsob dělení akordů je podle basového tónu. Jsou dvě skupiny podle toho, zda je basový tón shodný se základním tónem akordu, či nikoli. Ale vzhledem k tomu, že Hindemith neuznává obraty akordů, je pro něj základním tónem hlavní tón nejčistšího intervalu v akordu.⁹ Pokud se shoduje u akordu basový tón s tónem základním, jde o akord „přednější“, než když se tyto tóny neshodují. (podle: Hradecký 1974, s. 167-171)

2.2. Závěry

V oblasti tonality Hindemith odmítal klasický diatonický základ, ale stále u něj převládala představa tonálního myšlení s tonálním centrem. Raději však oproti klasickým termínům používá výrazy jako tonální okruh nebo centrální tón. „K vytvoření tonálního okruhu při použití souzvuků bez tritonu je dle Hindemitha

⁸ Jde o akord, kde jsou přítomny harmonicky nejsilnější intervaly: Kvinta, kvarta případně velká tercie, malá sexta.

⁹ Přesněji pokud je nejčistší interval kvinta, tercie nebo septima, jde o spodní tón intervalu. Je-li nejhodnotnější interval některý z převratů výše zmiňovaných (kvarta, sexta nebo sekunda), je základním tónem tón vyšší z tohoto intervalu.

třeba sledu tří akordů. Ukazatelem tonálního centra jsou jejich základní tóny. Tyto tři po sobě následující tóny můžeme chápat jako trojzvuk; vyhledáme-li pak jeho základní tón, stanovili jsme tím zároveň i tóniku celého trojčlenného akordického sledu, který vytváří tonální okruh." (Hradecký 1974, s. 176).

U akordů s tritonem dochází k trochu jinému postupu. „Pocit tonálního vztahu ... se dostaví již po zaznění jediného z nich ..., ale k určení tonality to nestačí: Teprve po rozvedení tritonu lze určit, který ze základních tónů je tonálním centrem." (Hradecký 1974, s. 177). Tento systém umožňuje mnohem volnější přístup k harmonii, než je tomu u klasické harmonie. Nicméně praxe je poměrně složitá a často ne zcela jasná.

Hudební formy používá Hindemith většinou klasické a nakládá s nimi poněkud volněji, často najdeme v jeho dílech a sonátách sonátovou formu, rondo, fugu a další. Z melodického hlediska považuje za nejvhodnější interval velkou sekundu. I to je jedna z indicií, která značí, že u Hindemitha převládá diatonické smýšlení nad chromatickým.

3. Charakteristika sonát

„Kompozice komorních skladeb skýtala Hindemithovi nepřebornou řadu tvůrčích možností. Nesčetněkrát zde zkoušel především možnost melodie jako horizontální linie, na kterou kladl ve své tvorbě zásadní důraz. K melodii se nezbytně váže aspekt harmonického bohatství. Současně pracuje s detailně vybroušenou polyrytmikou směřovanou k neobarokně chápané motoričnosti a rovněž promýšlí tempové detaily. Nezastupitelnou roli v jeho tvorbě hraje sonáta, kde v rámci formálních schémat sonátové formy s oblibou aplikuje variační formy, přes kánon směřuje k fuze. Příznačný je jeho cit pro zvuk, ale též vtip a smysl pro humor.“ (Příbylová 2015, č. 8, s. 48)

Skladbě sonát se věnoval převážně ve dvou fázích: mezi lety 1917-1924 a 1935-1948, několik málo skladeb tohoto typu napsal i později. Politická situace byla v těchto dvou obdobích velmi podobná, v prvním šlo o nejtěžší roky 1. světové války a následné vyrovnávání se z válečných hrůz. Druhé období zahrnuje politické napětí v Německu a 2. světovou válku. Zpočátku skládal sonáty převážně pro smyčcové nástroje s cílem zkomponovat skladby různé stylově i charakterem. Při svém návratu ke komponování sonát v roce 1935 se jeho přístup poněkud změnil. Nyní pracuje na svých pevně stanovených harmonických základech a užívá jak nové, tak i tradiční kompoziční postupy. Rokem 1955 uzavřel *Sonátou pro tubu a klavír* své snažení vytvořit sonáty pro všechny nástroje symfonického orchestru v dialogu s klavírem. Dále složil po třech sonátách pro klavír a pro varhany. Výhodou mu bylo, že na mnoho nástrojů uměl alespoň částečně zahrát, což doporučoval všem skladatelům jako cestu k představě o technických problémech a zvukových možnostech každého nástroje.

4. Sonáta pro fagot a klavír (1938)

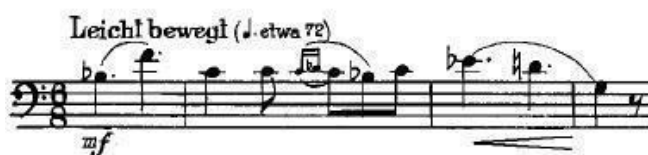
Sonátu pro fagot a klavír zkomponoval Paul Hindemith převážně v Německu v roce 1938. Fagot je nástroj mnoha tváří. I díky svému rozsahu dokáže měnit barvu a charakter zvuku. Hindemith těchto barev výborně užívá a dokáže přecházet z lyrických pasáží do hravějších, nebo i vážnějších motivů.

V roce 1960 se ve Frankfurtu seznámil Hindemith s českým duem „Due Boemi di Praga“¹⁰. Josefu Horákovi poté navrhl, aby na basklarinet hrál *Sonátu pro fagot a klavír* a *Trio pro heckelphon, violu a klavír* op. 47. Sonáta byla na basklarinet poprvé veřejně hrána v červnu 1961 v Brně.

4.1. První věta

4.1.1. Formální rozbor

První věta Sonáty pro fagot a klavír¹¹ „Leicht bewegt“ (Lehce hybně) je v 6/8 taktu. Obsahuje zpěvné až písňové motivy připomínající romanci, intimní píseň či lehce koketní melodii. Tato věta připomíná písňovou formu (A, B, A'), se kterou ovšem Hindemith nakládá poměrně volně. Celou skladbu otvírá hlavní motiv ve fagotu, který se navrácí v průběhu celé věty, a je součástí hlavního tématu o rozsahu celkem šestnácti taktů.



tonální centra D a G převládají do konce hlavního tématu, melodická linka ve fagotu se pohybuje často kolem tónu fis, čímž z pohledu klasické harmonie navozuje dojem durového tónorodu. Z hlediska Hindemithovy harmonie má velká tercie (D - Fis) nejlepší harmonický účinek (viz Obrázek 1, str. 15), možná tedy proto tuto kombinaci užívá. Na konci tématu se opět vrací k tonálnímu centru na B a klavír se v posledním taktu tématu (číslo 1) chápe krátké mezivěty ve formě úvodního motivu v jeho přesné původní podobě. V druhé půli třetího taktu po čísle 3 začne druhé téma (B) opět ve fagotu.

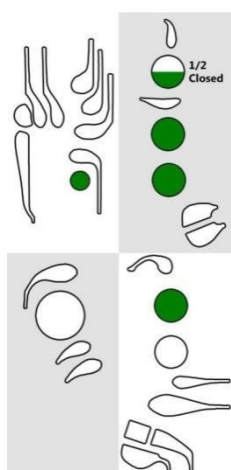


Notová ukázka 2: úvodní téma druhého tématu

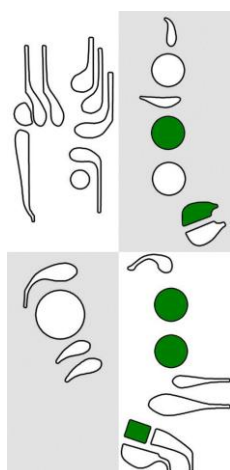
Druhé téma (obr. 3) – B – není tak lyrické jako první, ale v tečkovaném rytmu se blíží spíše výrazu lehce vtipnému nebo koketnímu. Podle Hindemithovy harmonie se opět pohybuje tonální centrum převážně kolem tónu B, případně G. Klavír zpočátku udržuje pouze harmonickou představu a od čtvrtého taktu před číslem 2 přebírá rytmický model druhého tématu pod klidným chromatickým postupem ve fagotu. Po pět taktů počínaje číslem 2 zazní krátký dialog mezi oběma nástroji a téma přechází v další krátkou mezivětu, připravující opětovný nástup hlavního tématu. Fagot v rámci této mezivěty zahraje první dvě doby z úvodu druhého tématu v drobné úpravě (se změnou prvního intervalu z čisté kvinty na harmonicky nejúčinnější interval – velkou tercií¹²) a klavír ho okamžitě imituje, což se poté ještě jednou zopakuje ve stejném znění. Když fagot začne tento motiv potřetí, již ho nedohraje a přechází na dva takty k „houpavé“ melodii (střídavě čtvrtová a osminová nota) nadepsané „einleiten“ (uvést, zahájit). Je zde tedy zřejmá příprava něčeho nového.

Následuje další větný díl (A') a návrat hlavního tématu, skladatelem pojmenovaného „Wie am Anfang“ (jako na začátku). V čísle 3 dochází ke změně v klavírním doprovodu i ve fagotové melodii, která nyní rytmicky připomíná druhou mezivětu a postupně se během čtyř taktů vytrácí. Dále nastupuje coda. V sedmém taktu po 3 začíná fagot od velkého G a po čtyři takty stoupá až

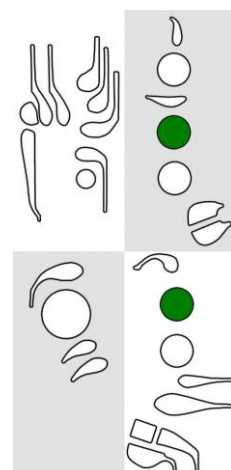
¹² Takto charakterizuje velkou tercií sám Hindemith (viz Obrázek 1, str. 15)



Hmat 1:
základní hmat fis¹

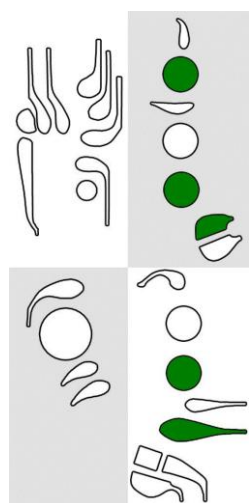


Hmat 2:
1. alternativní hmat fis¹

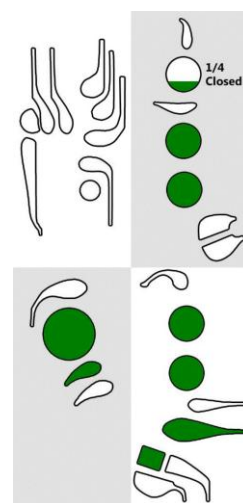


Hmat 3:
2. alternativní hmat fis¹

Na druhý spoj (e¹-fis) je vhodné použít následující hmaty. U tónu e¹ pro lepší vazbu a u tónu fis z důvodu intonačního snížení tónu.



Hmat 4: hmat e¹



Hmat 5: hmat malé fis

4.2. Druhá věta

4.2.1. Formální rozbor

Druhá a zároveň závěrečná věta sonáty je rozdělena na tři části, které na sebe navazují. Celé schéma druhé věty má následující podobu: A (Langsam), B (March) s dílčím členěním na a-b-a'-b', C (Beschluss).



Notová ukázka 4: hlavní motiv části Langsam

První z těchto částí – A – „Langsam“ (pomalu, zvolna) má dominující lyrickou fagotovou linku. Jednoduchost a lyričnost znění celé této části je ve velkém kontrastu s pečlivostí a systematickostí Hindemithova komponování. Pomalou až malátnou melodii ve fagotu doplňuje vlnivé rytmické ostinato v klavíru, které pokračuje kromě jedné větší změny více méně po celou část. Stejně jako bylo v první větě hlavním tonálním centrem B, v této části druhé věty převažuje tonální centrum D. Fagotová melodie o třech a půl taktech je dále rozvíjena zdvihovým pohybem d^1 , e^1 , f^1 v šestnáctinových hodnotách, který je součástí motivu. Tento motiv se vyskytne v celé části třikrát v rozmezí 6 taktů, ve druhém taktu po čísle 6 se objeví výše zmiňovaný zdvih augmentován do trioly a v transpozici o decimu níže.



po jeden a půl taktu, aby se pod ním v klavíru mohla celá gradace uklidnit. Dále se opět navrácí tři takty fagotové melodie (takt 5 po čísle 5). Po jejím skončení následuje nový materiál, který může připomínat bohatší variování úvodní melodie od traktu 3. Fagot začíná zdvihem do druhé doby taktu 8 po čísle 5 a o dobu později se přidává v imitaci klavír. Znovu dojde k trojnásobnému opakování s postupnou gradací a následnému zklidnění. Zde se opět navrácí část melodie od jejího třetího taktu. V závěrečných dvou taktech dochází k velkému crescendo a přímo navazuje další část (B) druhé věty.

Druhou částí – B – je „Marsch“ (pochod) s lehce ironickým nádechem ve dvoupůlovém taktu. Skladba vznikala v době, kdy Hindemith přemýšlel nad emigrací. Nakonec v srpnu 1938 utekl před fašistickou tyraní do Švýcarska. Je tedy zřejmé, na koho tato „lehká parodie“ míří. Druhou část druhé věty (March) můžeme formálně rozčlenit na a-b-a'-b'. Začíná osmitaktovou melodií v melodickém nástroji (respektive končí na čtvrté době devátého taktu). Klavír tvoří pod hlavní linkou harmonii. Tonální centrum v této části převažuje opět na tónu B. V druhém taktu klavír začíná šestnáctinovou figuru předjímající motiv z melodie jednu dobu před fagotem. Na poslední notu tématu zároveň začíná přísná imitace v klavíru. Sólový nástroj tuto imitaci pouze doplňuje. Po skončení tématu pokračuje fagot druhým tématem (viz Notová ukázka 6). Melodie od čtvrtého taktu tohoto tématu je po dvou a půl taktech opakována o oktávu výš. První díl (a) části (B) uzavře dvojí opakování úvodu Marche (2 takty před č. 9 až 4 takty po č. 9)



Notová ukázka 6: část druhého tématu pochodu

Ve čtvrtém taktu po čísle 9 začíná „Trio“ (díl b) s novou lyrickou melodií podpořenou klavírním rytmickým ostinatem. Tato melodie se doslovně opakuje s drobnou změnou v klavírním doprovodu – v levé ruce zůstává ostinato a v pravé přibývá doprovodná triolová figurace. Ihned po triu navazuje první téma pochodu v klavírním partu číslem 11 počínaje (díl a'). Po jeho doznění navazuje ve fagotu část druhého tématu pochodu. Od čísla 12 drží fagot prodlevu, zatímco klavír přináší v piano úvodní motiv rozšířený o jeden a půl taktu.

Fagot poté nastupuje s imitací na druhou dobu čtvrtého taktu po čísle 12. Dále se navrácí „triové“ téma (díl b'), které zazní opět dvakrát za sebou stejně jako v případě jeho prvního uvedení. Nyní však přichází s tímto tématem klavír ve forte a fagot se ujímá protihlasu. Při druhém zaznění tématu se role nástrojů vymění a hlavní hlas se vrací fagotu, na konci je melodie lehce upravena a připravuje uklidnění. Od čísla 14 se ve stále klidnější náladě celá část vytrácí. Je zde opět citované téma z Tria, respektive jeho první čtyři takty. Zpočátku je nositelem melodie klavírní part, aby ho po dvou taktech vystřídal fagot. Toto čtyřtaktí je ve stejné podobě zopakováno v nižší dynamice a posledními dvěma takty klavír plynule přechází do závěrečné části druhé věty i celé sonáty.

Závěrečná část Beschluß, Pastorale. Ruhig (Závěr, Pastorále. Klidně/Tiše) působí jako protějšek počáteční části druhé věty. Klavír ji uvádí tématem o rozsahu deseti taktů. Po klavíru přebírá melodii fagot a opakuje celé téma. Ještě během posledních dvou taktů tématu ve fagotu (první dva takty v čísle 16) k sobě přitáhne pozornost klavír svojí imitací dvou taktů před č. 16. Aby nezůstal fagot v pozadí, opět se v dynamické gradaci chopí začátku tohoto motivu, jenž je v druhém taktu rozveden na f^1 , které směřuje k vrcholu celé závěrečné části - k chromatickému postupu na fis^1 v taktu pět po č. 16. Dále fagot dvakrát zahraje závěrečný dvoutaktový motiv. Po něm tento motiv přebírá pravá ruka v klavíru a o takt později o oktávu níže ruka levá. Poslední takt je velmi podobný poslednímu taktu první věty. Fagot na první dobu nastoupí tónem malé b a klavír se na druhou dobu přidává s tonickým kvintakordem b moll. V celé závěrečné části je několik prvků (například 6/8 takt, podobnost motivů, či téměř totožný konec) korespondujících s první větou, čímž je posílena celková souvislost a pospolitost skladby.

4.2.2. Interpretační problematika

Druhá věta je podobně jako první věta také fyzicky náročná. První část „Langsam“ je intonačně dosti choulostivá i kvůli předepsané nízké dynamice. Ve druhé části „March“ se objevují rytmicky náročnější pasáže. Mimo jiné zde dochází ke střídání tečkového rytmu a triol (viz Notová ukázka 6). Je velmi důležité být přesný a precizní v rytmu i dynamice, a to především proto, aby citace témat vyzněly správně a nástroje se navzájem zvukově nepřekrývaly.



Notová ukázka 6: část druhého tématu pochodu

V poslední části „Beschluss“ má fagotista možnost si po deset taktů odpočinout. Pak ale přichází dlouhá pasáž, kde na konci skladby hraje dvacet taktů s jedinou krátkou pauzou. Při nátlakové únavě, která se zpravidla po provedení celé skladby alespoň v lehké podobě dostaví, je velmi choulostivé intonačně zvládnout celou dlouhou pasáž. Především posledních několik taktů může v tomto směru způsobovat potíže. Poslední tón (malé b) uzavírající celou skladbu je také intonačně značně citlivý, a to především v pianu.

5. Výběr skladeb

5.1. Celkový seznam sonát

První období Hindemithovy tvorby sonát

Sonáta pro 10 nástrojů (vl., vla., vla. d'amr., vcl., cb., fl./pic., cl., bcl., fg., tr.)

Sonáta pro housle sólo op. 11 Nr. 6 [1917-1918]

Sonáta in D pro klavír a housle op. 11 Nr. 2 [1918]

Sonáta in Es pro klavír a housle op. 11 Nr. 1 [1919] později přepracována

Sonáta pro violu sólo op. 11 Nr. 5 [1919]"Profesoru Dr. Karlu Schmidтови"

Sonáta pro violu a klavír op. 11 Nr. 4 [1919]

Sonáta pro violoncello a klavír op. 11 Nr. 3, první verze [1919]

Sonáta pro violoncello a klavír op. 11 Nr. 3, definitivní verze [1921]

Sonáta pro klavír op. 17 [1920]

Malá Sonáta pro violu d'amore a klavír op. 25 Nr. 2 [1922]

Sonáta pro violu sólo op. 25 Nr. 1 [1922] věnována českému violistovi Ladislavu Černému na festivalu soudobé hudby v Donaueschingenu

Sonáta pro violu a klavír op. 25 Nr. 4 [1922]

Sonáta pro violoncello sólo op. 25 Nr. 3 [1922]

Kanonická sonatina pro dvě flétny op. 31 Nr. 3 [1923]

Sonáta pro violu sólo op. 31 Nr. 4 [1923] pro Heinricha Burkarda

Sonáta pro housle sólo op. 31 Nr. 1 [1924] pro Licco Amara

Sonáta pro housle sólo op. 31 Nr. 2 [1924] pro Waltera Caspara

Druhé období Hindemithovy tvorby sonát

Sonáta in E pro housle a klavír [1935]

První sonáta pro klavír [1936]

Druhá sonáta pro klavír [1936]

Třetí sonáta pro klavír [1936]

Sonáta pro flétnu a klavír [1936]

První sonáta pro varhany [1937]

Sonáta pro violu sólo [1937]

Sonáta pro fagot a klavír [1938]

Sonáta pro klavír čtyřručně [1938]

Sonáta pro hoboj a klavír [1938]

Sonáta pro violu a klavír [1939]
Sonáta pro harfu [1939]
Sonáta pro lesní roh a klavír [1939]
Sonáta pro trubku a klavír [1939]
Sonáta in B pro klarinet a klavír [1939]
Sonáta in C pro housle a klavír [1939]
Sonáta pro anglický roh a klavír [1941]
Sonáta pro trombon a klavír [1941]
Sonáta pro dva klavíry [1942]
Sonáta pro baskřídlovku a klavír [1943]
Sonáta pro violoncello a klavír [1948]
Sonáta pro čtyři lesní rohy [1952]
Sonáta pro basovou tubu a klavír [1955]

5.2. Výběr skladeb pro dřevěné dechové nástroje

Velké Rondo B dur pro klarinet a klavír [1912-13]
Andante a Scherzo pro klavír, klarinet a lesní roh op. 1 [1914]
2 Duety pro fagot a kontrabas [1927]
2 Malá tria pro flétnu, klarinet a kontrabas [1927]
Spielmusik pro smyčcový orchestr, flétnu a hoboj op. 43 č. 1 [1927]
Stücke pro flétnu sólo [1927]
Komorní hudba č. 1 op. 24 č. 1 [1922]
Malá komorní hudba pro pět dechových nástrojů op. 24 č. 2 [1922]
Komorní hudba č. 6 op. 46 č. 1 [1930]
Komorní hudba č. 7 op. 46 č. 2 [1930]
4 kusy pro fagot a violoncello [1941]
Echo pro flétnu a klavír [1942]
Ganz leichte Stücke pro fagot a violoncello (téma s 6 variacemi) [1942]
Ludus minor pro klarinet a violoncello [1944]
Koncert pro klarinet in A a orchestr [1947]
Dechový septet (obsazení: fl., ob., cl., bcl, fg., cor., tr.) [1948]
Oktet "věnováno Dechové harmonii Berlínské filharmonie"
Koncert pro trubku, fagot a smyčcový orchestr (premiéra na Yale) [1949]
Koncert pro dechy, harfu a orchestr

Závěr

Sonáta pro fagot a klavír může na posluchače působit lehce a nenáročně, pravdou však je, že nepatří mezi nejlehčí fagotové skladby. Hindemithova kompoziční práce je v díle velmi precizní a detailní, ale místy na poslech působí až obdivuhodně jednoduše. Rozbor sonáty mi napomohl v interpretaci skladby, a to například v uvědomění si správného vedení melodické linky či nutnosti aktivní spolupráce obou interpretů. Poněkud zvláštní je formální uspořádání do dvou vět. První věta ve formě velkého větného dílu a druhá věta rozdělena na tři velké větné díly. Přesto se daří udržet pospolitost celé skladby.

Obdivuji Hindemithovu píli a velmi široké spektrum všech jeho činností. Kdy například jako profesor vysoké školy učil i v chudinských čtvrtích a vedl amatérský orchestr. Také se zajímal o hudební harmonii hlouběji než většina skladatelů a dokázal propojit avantgardní hudbu s hudbou „historickou“. A v neposlední řadě jevil velikou snahu seznámit se s každým nástrojem, aby jako skladatel věděl, jaké nároky mohou jednotliví instrumentalisté zvládnout. Po celý život byl skromný člověk se smyslem pro humor, což mohou dokazovat některé karikatury nakreslené v partiturách. Jako fagotista si také cením jeho tvorby pro dřevěné dechové nástroje. Jisté je, že Hindemith zanechal budoucím generacím mnoho krásné hudby a jeho přínos v oblasti kompoziční i hudebně teoretické je obrovský.

Prameny a literatura

Prameny

HINDEMITH, Paul, 1998. *Sonáta pro fagot a klavír* [zvukový záznam na CD] fagot Dag Jensen, klavír Midori Kitagawa. Detmold: MDG Scene. MDG6030831-2.

HINDEMITH, Paul. *Sonate für Fagott und Piano* [partitura]. Edition Schott 3686. Mainz: B. Schott's Söhne, 1939.

Literatura

Archív pražského jara. *Pražské jaro: 72. mezinárodní hudební festival* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: <http://www.festival.cz/cz/archiv/4429>

HRADECKÝ, Emil. *Paul Hindemith: svár teorie s praxí*. Praha: Supraphon, 1974.

KEMP, Ian: *Paul Hindemith*. Chatham: Oxford University Press, 1970, ISBN 0-19-314118-3.

Paul Hindemith. *Paul Hindemith* [online]. Blonay: Fondation Hindemith, 2017 [cit. 2017-04-08]. Dostupné z: <http://www.hindemith.info/en/home/>

PŘIBYLOVÁ, Lenka. Paul Hindemith - velká osobnost hudby 20. století. *Hudební rozhledy*. 2015, **68** (1-12), 46-47. ISSN 0018-6996.

Ostatní

Bassoon Fingerings, hmatové tabulky [Aplikace pro mobilní telefon] Dostupné z: https://play.google.com/store/apps/details?id=appinventor.ai_Suhadisapari.Bassoon&hl=cs

Přílohy

Obrazové přílohy



Paul Hindemith (1937)

SYMFONICKÝ ORCHESTR HL. M. PRAHY FOK, PAUL HINDEMITH

27/5 Sobota 20:00

Místo konání:
Obecní dům - Smetanova síň

Ročník: 1961

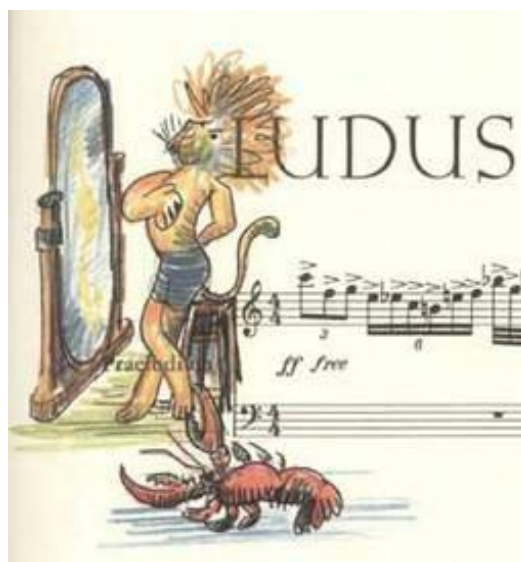
Luigi Cherubini: Ali Baba, ouvertura
Paul Hindemith: Der Schwanendreher, koncert pro violu a orchestr
Ludwig van Beethoven: Velká fuga B dur op. 133 pro smyčcový orchestr
Paul Hindemith: Pittsburská symfonie

Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK
viola: Jaroslav Karlovský
Dir. Paul Hindemith /Švýcarsko/

Program koncertu pražského jara
27. 5. 1961



Paul Hindemith hrající na fagot (1940)



Hindemithova malůvka na partituře Ludus Tonalis