

**Agnieszka Panasiuk**

Instytut Muzyki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ORCID 0000-0002-9106-571X

## Założenia estetyczne i kształt formalny sonat fortepianowych Paula Hindemitha

### 1. Paul Hindemith (1895–1963)

Osobowość Paula Hindemitha nie tylko zapisała się trwale w historii muzyki światowej, ale była także ważnym źródłem inspiracji dla współczesnych mu twórców. Powodem tego była wszechstronna i bogata działalność tego kompozytora, a także jednocześnie instrumentalisty i dyrygenta, teoretyka muzyki, działacza muzycznego i edukatora. Trudno znaleźć drugiego takiego muzyka XX wieku, który byłby tak wszechstronnie muzycznie wykształcony jak Hindemith. Jego droga muzyczna zaczęła się od działalności wykonawczej – był przede wszystkim skrzypkiem, ale także altowiolistą, pianistą i klarncistą. Słynna była jego umiejętność gry prawie na wszystkich instrumentach orkiestrowych, co z pewnością ułatwiało mu jego pracę na stanowisku koncertmistrza opery frankfurckiej. Wszystko to miało również swoje wspaniałe konsekwencje w postaci różnorodnych sonat instrumentalnych, które zostały skomponowane przez Hindemitha z widoczną dogłębną znajomością techniki gry na dedykowanych instrumentach. Kompozytor przez lata był cenionym kameralistą – m.in. członkiem kwartetu smyczkowego swojego profesora Adolfa Rebnera, a także dyrygentem. Posiadał słuch absolutny i wielką łatwość komponowania, zajmował się zagadnieniami związanymi z teorią muzyki, a także był zaangażowanym animatorem kultury. Gdy dodamy do wachlarza umiejętności muzycznych szerokie zainteresowania dotyczące procesu komponowania w kontekście fizyki i nawet filozofii, a także jego zdolności rysownicze – sylwetka Hindemitha wydaje się być zjawiskiem wyjątkowym i imponującym.

Ze względu na różnorodność stylistyczną i gatunkową, która widoczna jest w dziełach tego twórcy, trudno zdefiniować jego spuściznę kompozytorską jednoznacznie. Początkowo Hindemith postrzegany był jako przedstawiciel awangardy, jednak z czasem źródłem jego inspiracji stała się muzyka baroku i klasycyzmu.

Przejawem tego było wykorzystywanie przez kompozytora starych form i technik, czego „namacalnym” dowodem był m.in. zbiór fortepianowych preludiów i fug „Ludus tonalis” (1942) wzorowany na „Das Wohltemperierte Klavier” Jana Sebastiana Bacha. Co ważne, mimo barokowych inspiracji dzieło to napisane było przez Hindemitha jako ucieleśnienie jego własnych założeń i idei sztuki kompozytorskiej, zawartych w traktacie „Unterweisung im Tonsatz” (1937, 1940). Zainteresowanie inną formą z przeszłości - sonatą zaowocowało wieloma dziełami instrumentalnymi na instrumenty smyczkowe i dęte z towarzyszeniem fortepianu, a także sonatami na takie instrumenty jak organy, harfa i fortepian.

## **2. Sprawa Hindemitha – Turcja**

Prawykonanie jednego z najbardziej rozpoznawalnych obecnie dzieł Hindemitha – symfonii „Mateusz Malarz” (Mathis der Maler, 1934) przez Filharmoników Berlińskich pod dyrekcją Wilhelma Furtwänglera spowodowało falę krytyki – co zaskakujące, nie tyle samego dzieła, ale głównie osoby kompozytora. W faszystowskich Niemczech lat trzydziestych XX wieku Hindemith stał się celem ataków, których przyczyny leżały najprawdopodobniej w fakcie żydowskiego pochodzenia żony kompozytora Gertrud, a także jego współpracy z żydowskimi muzykami, m.in. Emmanuelem Feuermannem i Simonem Goldbergiem. Kiedy Wilhelm Furtwängler opublikował w Deutsche Allgemeine Zeitung 34 listopada 1934 artykuł w obronie kompozytora „sprawa Hindemitha” była już przesądzona. Stanowisko swoje wyartykułował sam Goebbels, określając muzykę kompozytora jako „atonalny hałas (...) od którego wolne musi być kulturalne sumienie narodu”. Był to „wyrok” na twórczość i działalność muzyczną Hindemitha – jego osoba i dzieła zostały umieszczone w indeksie „kompozytorów atonalnych” i tym samym zakazanych. Hindemith nie mógł liczyć ani na wykonywanie swoich dzieł, ani na żadną działalność jako wykonawca.

W tym trudnym okresie z pomocą przyszła prośba rządu tureckiego o pomoc w odbudowaniu środowiska, instytucji i struktur kultury i edukacji muzycznej tego kraju. Hindemith propozycje przyjął i w latach 1935-1937 przebywał w Turcji kilkakrotnie, spędzając w niej w sumie kilka miesięcy jako doradca do spraw kultury i edukacji prezydenta Kemala Atatürka (1881-1938). Ważnym aspektem tej współpracy był dla kompozytora fakt, że mógł on zabierać ze sobą do Turcji swoich pomocników w osobach muzyków - przyjaciół pochodzenia żydowskiego, którzy dzięki tym wyjazdom byli bezpieczni. Okres pracy w Turcji był dla Hindemitha swego rodzaju wytchnieniem – mimo ogromnego przywiązania i miłości do swojej ojczyzny kompozytor czuł się w faszystowskich Niemczech bardzo źle. Oderwanie się od trudnej rzeczywistości Berlina i dobra atmosfera tureckich podróży z pewnością wpłynęły pozytywnie na samopoczucie kompozytora. Okres ten był bardzo intensywnym twórczo - Hindemith pracował wtedy nad swoim „manifestem

kompozytorskim” – „Unterweisung im Tonsatz”, co było jego odpowiedzią na ogólnoświatową debatę o kierunek i postać przyszłości muzyki. Mniej więcej w tym samym czasie, na przestrzeni tylko jednego roku 1936, powstały jego trzy sonaty fortepianowe.

### **3. Sonaty instrumentalne**

Forma sonaty była dla Hindemitha jedną z najbardziej ulubionych form – jego dorobek zawiera 26 różnych sonat instrumentalnych, które powstały w latach 1935–1955. Hindemith tak pisał o nich w liście do wydawcy Willy’ego Streckera w listopadzie 1939: „Zdziwisz się pewnie, że piszę sonaty na wszystkie instrumenty dęte. Już wtedy chciałem napisać całą serię tych utworów. Po pierwsze, nie ma nic przyzwoitego na te instrumenty, z wyjątkiem kilku klasycznych rzeczy; Choć nie z obecnej perspektywy biznesowej, to w dłuższej perspektywie warto wzbogacić tę literaturę. A po drugie, ponieważ sam tak bardzo interesuję się grą na instrumentach dętych, te utwory sprawiają mi ogromną przyjemność. Ponadto, służą mi one jako ćwiczenie techniczne przed mocnym uderzeniem, z którym, miejmy nadzieję, "Harmonie der WeltI [...] może zostać rozpoczęta na wiosnę". Hindemith skomponował sonaty na instrumenty, których popularność – a co za tym idzie i ich literatura – nie była zbyt wielka. Obok sonat skrzypcowych, altówkowych, organowych i fortepianowych jego dorobku znajdziemy kompozycje na puzon, tubę basową, trąbkę, saksofon, rożek angielski, klarnet, róg, fagot, flet, harfę i kontrabas. Sonaty, choć posiadają pewne wspólne dla stylu kompozytorskiego cechy i elementy, charakteryzują się przede wszystkim indywidualnym podejściem do materii muzycznej, uwzględniającym warunki i możliwości techniczne danego instrumentu. Jednocześnie, sonaty Hindemitha są bardzo zróżnicowane – każda ma swój rodzaj ekspresji, charakter, a także indywidualną strukturę formalną. Różnorodność inwencji kompozytorskiej w sonatach Hindemitha sprawia, że cieszą się one zainteresowaniem i popularnością nie tylko wykonawców, ale i słuchaczy.

### **4. Sonaty fortepianowe**

Mimo, że trzy sonaty fortepianowe powstały jeszcze przed wydaniem traktatu teoretycznego „Unterweisung im Tonsatz” znajdziemy w nich elementy, które stały się charakterystyczne dla skryzalizowanego indywidualnego stylu kompozytora. Ich forma, choć różnorodna, przywodzi na myśl klasyczne sonaty Beethovena, charakter jednak sugeruje estetykę epoki romantyzmu, a zastosowane elementy polifoniczne zaczerpnięte są z epoki baroku. Dominuje w nich trzygłosowość, która wynika z przekonania Hindemitha, że słuchacz - odbiorca muzyki jest w stanie percypować struktury złożone z maksymalnie trzech głosów. Co więcej, jednoznaczny układ harmoniczny dźwięków jest możliwy według kompozytora tylko jako struktura złożona z trzech różnych dźwięków. Inne elementy stylu Hindemitha

obecne we wszystkich sonatach to struktury melodyczne oparte na wyraźnej preferencji pochodów sekundowych, a także bardzo wyrafinowana i misterna strona harmoniczna.

We wszystkich trzech sonatach obecna jest forma „żałobnego” w charakterze marsza – jako druga lub trzecia część cyklu. Co więcej, mimo różnic w materii muzycznej i rozmiarach wszystkie trzy marsze charakteryzuje podobnie kształtowany rytm punktowany. Fakt ten wydaje się potwierdzać niejako zamiar stworzenia z trzech niezależnych sonat jednego spójnego cyklu. Wszystkie trzy sonaty charakteryzuje bardzo wysoki stopień trudności technicznych i interpretacyjnych – pozorna „łatwość” II Sonaty znika w momencie realizacji wszystkich wskazówek i oznaczeń agogicznych i interpretacyjnych danych przez kompozytora. Faktury sonat I i III są wyjątkowo gęste, mają szeroki ambitus i masywną strukturę akordową, często bogatą w repetycje i bardzo szybkie tempa. Podobnie jak w cyklu „Ludus tonalis” możemy dostrzec w sonatach pewien prymat idei czysto muzycznych nad możliwościami i specyfiką instrumentu jakim jest fortepian. Hindemith w niektórych fragmentach stawia przed pianistą zadania, które na fortepianie są wyjątkowo trudne do zrealizowania. Z drugiej strony, kompozytorowi udało się wykorzystać cały wachlarz walorów i możliwości instrumentu. Interesująca kolorystyka, a także różnorodność zastosowanych środków w zakresie artykulacji, dynamiki, agogiki i faktury sprawiają, że sonaty brzmią bardzo współcześnie, mimo zastosowanych technik kompozytorskich pochodzących de facto z przeszłości.

#### **a) Sonata fortepianowa *Der Main***

Pierwsza Sonata fortepianowa jest jedyną, która otrzymała od kompozytora nieformalny tytuł – *Der Main* (rzeka Men). Został on zaczerpnięty z poematu o tym samym tytule niemieckiego poety i filozofa przełomu XVIII/XIX Friedricha Hölderlina. Poeta był jedną z głównych osobowości niemieckiego romantyzmu, a także myśli filozoficznej niemieckiego idealizmu, określanego również jako idealizm postkantowski. Wiele o Hölderlinie i jego twórczości mówi określenie, jakiego użył w stosunku do poety literaturoznawca niemiecki Norbert von Hellingrath - wydawca pierwszego pełnego wydania dzieł wszystkich Hölderlina. Hellingrath określił poetę i filozofa jako "najbardziej niemieckiego z Niemców". Najważniejsze utwory Hölderlina powstały na przestrzeni zaledwie dziesięciu lat – od 1793 do 1803 r. Najwartościowszym dziełem tego okresu jest powieść epistolarna *Hyperion* (*Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, 1797–99) opowiadająca o wyzwolenie Grecji. W tym okresie powstało także około 200 wierszy oraz wiele przekładów antycznych tragedii, m.in. *Antygony* i *Króla Edypa Sofoklesa*. Osia pisarstwa Hölderlina była szeroko pojęta tradycja grecka, zarówno w kontekście tematyki jak i sposobu pisania. Wykorzystywał w swojej twórczości antyczne gatunki literackie, takie jak epigram, hymn, oda czy elegia, a także strofy i stopy metryczne. Jego dzieła – w których podejmował wzniosłe idee ludzkości, wolność, niezależność,

miłość i piękno natury - charakteryzowała pewna zawilść zarówno formy jak i myśli, bogactwo słownictwa, metafor i mitologicznych odniesień. Wszystko to sprawiało, że współcześni uważali jego dzieła za trudne w odbiorze. Hölderlin był niedoceniany i pomijany za życia, również przez wielkich tamtego czasu - Johanna Wolfganga von Goethego i Friedricha Schillera, za którego naśladowcę był często uważany. Jego życie naznaczone było trudnościami rodzinnymi i ekonomicznymi, a także narastającymi problemami ze zdrowiem psychicznym. Ostatnie 36 lat życia spędził w odosobnieniu i samotności w domu „wieży” – części dawnego bastionu, zbudowanego na pozostałościach muru miejskiego w Tybindze. Na szczęście widoczna w jego dziełach miłość i przywiązanie do ziemi i kultury niemieckiej, a także silny związek człowieka z ojczyzną przyrodą spowodowały wzrost zainteresowania jego twórczością pod koniec XIX wieku. Dzieła tego wyjątkowego twórcy zostały niejako odkryte „na nowo” przez takie osobowości literackie jak Rainer Maria Rilke i Thomas Mann, a wcześniej Friedrich Nietzsche i Wilhelm Dilthey. Podobnie było z jego myślą filozoficzną, którą zainteresowali się m.in.: Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Theodor Adorno i György Lukács, a także pisarze: Heinrich Mann i Hermann Hesse. Niestety III Rzesza niemiecka wykorzystała poezję Hölderlina w swojej propagandzie - Goebbels nazwał poetę „wielkim chorążym Tysiącletniej Rzeszy”, co w znaczący sposób przyczyniło się do spadku zainteresowania twórczością i osobą poety – filozofa po II wojnie światowej.

Hölderlin był również zaangażowanym muzykiem-amatorem - grał na fortepianie, flecie i skrzypcach, a także improwizował i śpiewał. Zainteresowania muzyczne oraz fascynacje kulturą starożytną zaowocowały faktem, że „śpiew” był widocznym centrum w jego poezji. Pojęcia „Gesang” i „hailiger Gesang” u Hölderlina dookreślane są za pomocą takich elementów, jak wielkość, wzniosłość, sakralność, boskość, mistycyzm, powaga i miłość. Poeta wykorzystał w swojej twórczości inspiracje płynące z greckich mitów, podań średniowiecznych oraz sag i mitów germańskich. Paradoksalnie, teksty Hölderlina nie posiadają łatwej śpiewności i za jego życia były wykorzystywane przez kompozytorów tylko sporadycznie. Warto wspomnieć o cyklu fortepianowym Roberta Schumanna „Gesänge der Frühe” op. 133 (1853), który jest jednym z ostatnich dzieł kompozytora, napisanym w okolicznościach zaawansowanej choroby psychicznej na krótko przed śmiercią. Przełomu dokonał nie kto inny jak sam Johannes Brahms tworząc w 1871 „Hyperions Schicksalslied” inspirowany najważniejszym dziełem Hölderlina. Warto wspomnieć, że tekst „Hyperiona” i „Hyperions Schicksalslied” wykorzystany został przez różnych kompozytorów aż 23 razy. Od początku XX wieku powstały liczne pieśni i kantaty do tekstów Hölderlina, z których warto wspomnieć „Ihr, ihr Herrlichen” op. 75 nr 6 (1903) oraz kantatę „An die Hoffnung” op. 124 (1912) Maxa Regera, cykl pieśni „Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin” op. 71 na głos i orkiestrę (1921) Ryszarda Straussa, „Sechs Hölderlin-Fragmente” op. 61 (1958) Benjamina Brittena czy muzykę sceniczną do tragedii Sofoklesa w tłumaczeniu Hölderlina, którą skomponował Carl

Orff - „Antigonae” (wyst. Salzburg 1949) oraz „Oedipus der Tyrann” (wyst. Stuttgart 1959). Swego rodzaju „renesans” zainteresowania twórczością Hölderlina w XX wieku spowodował, że do jego twórczości sięgnęli tacy kompozytorzy, jak Gustaw Mahler, Anton Webern i Arnold Schönberg, a także Paul Hindemith w swoim cyklu „Sechs Lieder nach Gedichten von Friedrich Hölderlin” (1933–35) oraz I Sonacie fortepianowej (1936).

Poemat Hölderlina „Der Main” pochodzi z lat 1798-1800, kiedy poeta przebywał u swoich przyjaciół Isaaka Sinklaire’a i Ulricha Böhlendorffa w Homburgu, a następnie w 1800 roku u Christiana Landauera w Stuttgarcie. Był to wyjątkowo trudny okres w życiu Hölderlina. W 1798 poeta zmuszony był opuścić posadę gubernera u bankowca Jakoba Gontarda we Frankfurcie nad Menem, gdzie zakochał się w żonie pracodawcy, a obustronna miłość i związany z nią skandal towarzyski wyszły na jaw. Susette Gontard była największą miłością poety, a także stała się inspiracją dla jednej z głównych bohaterek Hyperiona – Diotymy.

Poemat „Der Main” jest jednym z kilku poematów Hölderlina opiewających piękno ojczystych rzek – obok „Am Quell der Donau”, „Der Rhein” oraz „Der Ister”. Wiersz składa się z dziesięciu czterowersowych strof, które mają regularny rytm. Wyraziste obrazy oraz wyczuwalne w poezji silne emocje nasycone są z jednej strony chęcią poznania kultury świata, a zwłaszcza greckiej, z drugiej zaś wielką miłością do własnej ojczyzny i przywiązaniem do ojczystej ziemi. Poezję charakteryzuje aura silnej więzi z ojczyzną, a także tęsknoty, przemijania i melancholii oraz samotności jednostki w świecie nieuchronnych i ciągłych zmian. Rzeka Men jest personifikowana i przedstawiana jako wierny towarzysz wędrowki, który jest jednocześnie nauczycielem - zarówno w swoich pieśniach, jak i sposobie życia.

### **Der Main**

Wohl manches Land der lebenden Erde möcht  
Ich sehn, und öfters über die Berg enteilt  
Das Herz mir, und die Wünsche wandern  
Über das Meer, zu den Ufern, die mir

Vor andern, so ich kenne, gepriesen sind;  
Doch lieb ist in der Ferne nicht Eines mir,  
Wie jenes, wo die Göttersöhne  
Schlafen, das trauernde Land der Griechen.

Ach! einmal dort an Suniums Küste möcht  
Ich landen, deine Säulen, Olympion!  
Erfragen, dort, noch eh der Nordsturm  
Hin in den Schutt der Athenertempel

Und ihrer Götterbilder auch dich begräbt;  
Denn lang schon einsam stehst du, o Stolz der Welt,

Die nicht mehr ist! - und o ihr schönen  
Inseln Ioniens, wo die Lüfte

Vom Meere kühl an warme Gestade wehn,  
Wenn unter kräftger Sonne die Traube reift,  
Ach! wo ein goldner Herbst dem armen  
Volk in Gesänge die Seufzer wandelt,

Wenn die Betrübten itzt ihr Limonenwald  
Und ihr Granatbaum, purpurner Äpfel voll,  
Und süßer Wein und Pauk und Zithar  
Zum labyrinthischen Tanze ladet

Zu euch vielleicht, ihr Inseln! gerät noch einst  
Ein heimatloser Sänger; denn wandern muß  
Von Fremden er zu Fremden, und die  
Erde, die freie, sie muß ja, leider!

Statt Vaterlands ihm dienen, solange er lebt,  
Und wenn er stirbt - doch nimmer vergeß ich dich,  
So fern ich wandre, schöner Main! und  
Deine Gestade, die vielbeglückten.

Gastfreundlich nahmst du, Stolzer! bei dir mich auf  
Und heitertest das Auge dem Fremdlinge,  
Und still hingleitende Gesänge  
Lehrtest du mich und geräuschlos Leben.

O ruhig mit den Sternen, du Glücklicher!  
Wallst du von deinem Morgen zum Abend fort,  
Dem Bruder zu, dem Rhein, und dann mit  
Ihm in den Ozean freudig nieder!

Wykorzystanie poematu Hölderina jako źródła inspiracji nie było przypadkowe. Już w latach 1933-1935 Hindemith wykorzystał teksty poety do wspomnianego wyżej cyklu „Sechs Lieder nach Texten von Friedrich Hölderlin”. Przekaz poematu „Der Main” wydaje się korespondować do trudnej sytuacji kompozytora w okresie powstawania sonat fortepianowych - tęsknoty za ojczyzną, poczucia osamotnienia i braku zrozumienia we własnym kraju, a jednocześnie pewnej radości i satysfakcji z podróży i pracy przy odbudowie struktur życia kulturalnego Turcji. I Sonata (wyd. Schott Musik Mainz 1936), podobnie jak poemat, pełna jest powagi i rozmachu, a także dużego ładunku emocjonalnego. Porównanie dzieła do majestatycznej rzeki znalazło swoje odbicie w monumentalnych rozmiarach utworu. I Sonata składa się z pięciu części:

#### I. Ruhig bewegte Viertel

- II. Im Zeitmaß eines sehr langsamen Marsches — Etwas lebhafter — Im Anfangszeitmaß \
- III. Lebhaft — Lebhafter
- IV. Ruhig bewegte Viertel, wie im ersten Teil
- V. Lebhaft — Energisch — Lebhaft, wie früher

Część pierwszą i czwartą w I Sonacie łączy bliskie pokrewieństwo materii muzycznej. Obie części zbudowane są na dwóch podstawowych pomysłach melodyczno-rytmicznych, które w części drugiej występują w odwrotnej kolejności niż w części pierwszej. Oba pomysły są de facto spokrewnione i stanowią jednolitą materię. Części pierwsza i czwarta mają niewielkie rozmiary, a określenie wykonawcze części drugiej „wie im ersten Teil” ostatecznie określa obie części jako dwa elementy o podobnym charakterze i roli w całym cyklu tej sonaty.

Pierwotnie skomponowana w formie tematu z wariacjami część druga I Sonaty, została przez kompozytora ostatecznie wydana jako oddzielny cykl „Variations” (1936). W miejsce brakującej drugiej części Hindemith umieścił rodzaj marsza, którego elementem charakterystycznym jest rytm punktowany – co pojawia się w analogicznych częściach marszowych w pozostałych sonatach. W I Sonacie marsz jest częścią rozbudowaną, o bardzo dużym ładunku emocjonalnym, zbudowaną na schemacie ABA1, w której dramatyzm podkreślony jest wyostrzonym rytmem punktowym (trzydziestdwójki) oraz dużą amplitudą rejestru i dynamiki.

Część trzecia I Sonaty posiada większe rozmiary i cechuje ją szybkie tempo i zupełnie odmienny charakter – bardzo energiczny i pełen zaskakujących kontrastów. Budowa tej części jest pofragmentowana - różnej długości odcinki zawierają różnorodne pomysły kompozytorskie. Elementem charakterystycznym części jest występowanie wielu repetycji akordów i oktaw, a także powtórzenie dwóch głównych pomysłów melodycznych z początku części na jej końcu, co stanowi swoistą klamrę. Warto zwrócić uwagę na duże zróżnicowanie materii muzycznej tej części, które można opisać uproszczonym schematem jako: A B C D C1 A B1.

Piąta i ostatnia część I Sonaty jest monumentalnym finałem dzieła, zarówno pod względem zdecydowanie największych rozmiarów, jak i ilości zastosowanych przez Hindemitha pomysłów kompozytorskich. Jej budowa jest analogiczna do części trzeciej - materię muzyczną tworzą kolejne i różnorodne pod względem fakturalnym odcinki. Szybkie i bardzo szybkie tempa tej części dodatkowo komplikują zadania postawione przed wykonawcą. Mamy tu całe bogactwo środków technicznych i pianistycznych, które podporządkowane są kilku równoległym planom narracji – te z kolei wymagają głębokiej analizy materii w celu uzyskania zamierzonego przez kompozytora efektu. Bardzo wirtuozowski i efektowny finał I Sonaty zamyka dzieło, którego wykonanie wymaga od pianisty dużych pokładów pianistycznych, kondycyjnych i emocjonalnych. Rozpatrując I Sonatę w kontekście pozostałych



dwóch dostrzec można w niej epickość i majestat wielkiej rzeki Men, której charakter nieustannie się zmienia i podlega nieujarzmionym siłom natury.

### b) II Sonata

Z epickim charakterem I Sonaty kontrastuje lżejsza w ciężarze gatunkowym, delikatna, błyskotliwa i o połowę krótsza II Sonata. Dzieło składa się z trzech części:

- I. Mäßig schnell
- II. Lebhaft
- III. Sehr langsam – Rondo: Bewegt

Rozmiary utworu i zdecydowanie bardziej przejrzysta i oszczędna faktura potwierdzają zamiar kompozytora stworzenia bardziej „sonatiny” niż sonaty. Intencją Hindemitha było napisanie utworu dla szerszego grona wykonawców, w tym młodzieży i pianistów-amatorów. Utwór, mimo pozornej przystępności, stawia przed wykonawcą bardzo wysokie wymagania w sytuacji zdyscyplinowanej realizacji zapisu nutowego. Szybkie tempa i raptowne zwroty akcji, niespodziewane zmiany rejestru i często bardzo niewygodne struktury techniczne powodują szereg trudności, które pianista musi pokonać, jednocześnie kreując lekki i żartobliwy – ironiczny charakter dzieła.

Pierwsza część II Sonaty ma pogodny charakter - główny temat melodyczny w swojej oczywistej budowie wydaje się być reminiscencją dawnych sonatin klasycznych. Materia muzyczna jednak stopniowo staje się coraz bardziej niepokojąca i dramatyczna, nie tracąc jednak swojej lekkości fakturalnej.

Część druga pełna jest energii i witalności, ruchliwości przebiegów i „fajerwerków” klasycyzującej wirtuozerii - również we fragmentach przypominających lekkiego walca, który momentami traci swoją „niewinną” naturę zamieniając się w materię dramatyczną i „złowrogą”.

Część III sonaty składa się z dwóch rodzajów materii muzycznej – materiału w formie charakterystycznego dla sonat marsza żałobnego oraz części wyodrębnionej przez Hindemitha jako „rondo”. Marsz, którego charakter we wszystkich sonatach jest bardzo dramatyczny i przywodzący na myśl trudne doświadczenia kompozytora w kontekście nazistowskich Niemiec lat bezpośrednio poprzedzających wojnę, ma w II Sonacie zdecydowanie mniejsze rozmiary. Następujące po nim attacca rondo wydaje się być materią zdecydowanie bardziej radosną, jednak przesyconą smutną i miejscami dramatyczną ironią. Rondo, którego budowa jest swobodnym nawiązaniem do klasycznej formy, jest zamknięte reminiscencją początkowego marsza, a właściwie jego fragmentu „Ruhig”.

Mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów II Sonata, choć lżejsza w charakterze i fakturze, pozostaje dziełem emocjonalnie blisko spokrewnionym z pozostałymi dwiema sonatami fortepianowymi. Pełna ironii i pewnej „udawanej” niefrasobliwości, stara się w pewien sposób „kamufłować” wyczuwalny dramatyzm, którego obecność jest jednak oczywista.

### c) III Sonata

Z trzech sonat fortepianowych Hindemitha najczęściej wykonywaną zdaje się być III Sonata, której prawykonania dokonał 10 kwietnia 1937 w Waszyngtonie portorykański pianista Jesús María Sanromá, jeden z najważniejszych pianistów XX wieku. Sanromá prawykonał w Ameryce pod batutą Serge'a Koussevitzky'ego m.in. Koncert fortepianowy G-dur Maurice'a Ravela (1932), a także dokonał pierwszego nagrania Błękitnej Rapsodii George'a Gershwina razem z Boston Pops (Boston Symphony Orchestra) pod dyrekcją Arthura Fiedlera dla RCA Victor (1935). Podczas długiej i owocnej kariery pianistycznej artysta współpracował z takimi osobowościami sceny muzycznej, jak m.in.: Igor Strawiński, Sergiej Prokofiew, Heitor Villa-Lobos, Ernst Bloch, Pablo Casals i Leonard Bernstein.

Budowa i charakter III Sonaty fortepianowej Hindemitha chyba najbardziej nawiązuje do formy sonaty w klasycznym jej rozumieniu. Po monumentalnej I Sonacie i „sonatinowej” II Sonacie, cykl trzech sonat fortepianowych Hindemitha zamyka dzieło, któremu najbliższej do form beethovenowskich. Dzieło składa się z czterech części:

- I. Ruhig bewegt
- II. Sehr lebhaft
- III. Mäßig schnell
- IV. Lebhaft

Pod wieloma względami III Sonata jest blisko spokrewniona z I Sonatą - rodzajem i charakterem materii oraz ciężarem gatunkowym. Charakter pierwszej części III Sonaty przywołuje analogie majestatu i dużych przestrzeni I Sonaty. Jednak tutaj materia muzyczna jest jeszcze bardziej dramatyczna i skonstrastowana. Długie frazy przenoszą narastający ładunek emocjonalny, który nie zawsze znajduje oczekiwane ujście.

Druga część sonaty (alla breve) jest swobodną formą ronda (brak jednoznacznej adnotacji kompozytora). Część ta stanowi duże wyzwanie dla pianisty z powodu karkołomnych przebiegów i ekstremalnie szybkiego tempa. Oparta jest w większości na jednym głównym krótkim motywie melodyczno-rytmicznym, którego przekształcenia tworzą postać „refrenu”. W trzeciej części III Sonaty Hindemith ponownie wykorzystuje rodzaj formy marszowej z charakterystycznym rytmem punktowanym. Marszowość przeplata się m.in. z wyraźną formą trzygłosowego fugata, którego temat ponownie pojawia się w finale III Sonaty. Temat fugata pełni rolę drugiego tematu w podwójnej fudze, która jest czwartą częścią dzieła i stanowi symboliczną kłamrę zamykającą cały cykl trzech sonat fortepianowych. Monumentalizm fugi jest nie tylko symbolicznym podsumowaniem formy i cyklu, ale także kwintesencją i ukłonem w stronę wykorzystanych zdobyczy muzycznych przeszłości.

Sonaty fortepianowe Paula Hindemitha powstały w okresie, w którym światowe środowisko muzyczne podejmowało próby ustalenia nowego kierunku dla dalszego rozwoju muzyki. Hindemith, jak wielu innych kompozytorów, podjął własne prace nie tylko nad skryształizowaniem własnego języka muzycznego, ale także nad określeniem pewnych założeń teoretycznych, które porządkowałyby muzyczną materię w sposób uniwersalny i nowoczesny. Owocem jego pracy był traktat teoretyczny „Unterweisung um Tonsatz”, którego pierwsza, teoretyczna część ukazała się w 1937. Prace nad sonatami – wszystkie trzy powstały w jednym roku 1936 – i traktatem teoretycznym z pewnością przebiegały równolegle. Choć ucieleśnieniem założeń teoretycznych „Unterweisung” był późniejszy cykl „Ludus tonalis” (1942), już w sonatach dostrzec można pewne elementy stylu charakterystycznego dla kompozytora w latach czterdziestych i późniejszego okresu twórczości.

Muzyka Hindemitha jest wielopłaszczyznowa i niejednoznaczna, odwołuje się do baroku i epok minionych, pewnego ładu i logiki, ale z drugiej strony jest bardzo swobodnie kształtowana, pełna abstrakcyjności i szalenie ekspresyjna. W sonatach fortepianowych znajdziemy zarówno nawiązania do baroku – charakterystyczną trzygłosowość, elementy polifoniczne i formy fugowane, jak i elementy klasycyzujące – czego przykładem jest klasyczna faktura i forma II Sonaty. Dialog głosów jest w sonatach powszechny, nie tylko we fragmentach stricte fugatowych, ale także w materii swobodnie kształtowanej. Co więcej, wydobycie wzajemnych relacji niezależnych płaszczyzn w sonatach jest warunkiem koniecznym do zrozumienia tych utworów i ich prawidłowej interpretacji. Wykorzystanie przez kompozytora formy fugi przeprowadzone jest w finale II Sonaty w mistrzowski sposób – połączenie z XX-wieczną stylistyką stanowi adekwatne i wyraziste podsumowanie cyklu.

Warstwa harmoniczna w sonatach fortepianowych Hindemitha jest wyjątkowo interesująca i bogata. Widać w niej próbę ustanowienia nowego porządku harmonicznego – nowego systemu, którego ukoronowaniem będzie późniejszy porządek Serii I i Serii II (Unterweisung). Wysoki stopień skomplikowania zastosowanych przez kompozytora akordów jest dużym wyzwaniem dla wykonawcy. Kształtowana materia harmoniczna jest często bardzo gęsta, zawiła i pełna wysublimowanych różnic. Harmonia sonat zdominowana jest dodatkowo przez romantyczny rozmach, swobodę i wyjątkowy ładunek emocjonalny tej muzyki.

Zastosowane przez Hindemitha we wszystkich sonatach fortepianowych części marszowe o żałobnym charakterze przywodzą na myśl nie tylko problemy z jakimi borykał się w swojej ojczyźnie kompozytor, ale także symbolizują zbliżający się cień wojennego terroru, który wkrótce miał ogarnąć Europę. Części te charakteryzuje szczególnie dramatyzm, poczucie nieuchronności przeznaczenia i nadchodzącej tragedii.

Sonaty, zwłaszcza I i III, są bardzo bogate kolorystycznie, co jest efektem swobodnego wykorzystywania wszystkich rejestrów fortepianu w różnorodny artykulacyjnie sposób. Warto zaznaczyć, że w sonatach Hindemitha strona kolorystyczna

wydaje się być przede wszystkim pochodną i konsekwencją zastosowanych środków, a nie celem samym w sobie.

Pianistyka sonat z jednej strony wykorzystuje wszechstronne możliwości instrumentu, ale z drugiej bezsprzecznie podporządkowana jest idei, która jest nadrzędną. Powoduje to szereg wyzwań, przed którymi stoi wykonawca – sonaty fortepianowe należą do bardzo wymagających pianistycznie. Jednak ich estetyka – swoisty mariaż przeszłości ze stylistyką XX-wieczną współczesną Hindemithowi – sprawia, że sonaty cieszą się zainteresowaniem zarówno wykonawców jak i słuchaczy, a także w pełni zasługują na dalszą ich popularyzację.



Paul Hindemith – *Sonaty fortepianowe 1-3*, wyk. Agnieszka Panasiuk, CD, DUX 1904 (2024)

## Bibliografia

- Źródła zgromadzone przez Hindemith Institut Frankfurt: <http://www.hindemith.info/de/institut/>
- McKee A., Schott Music and the Strecker Brothers, Music and the Holocaust <https://holocaustmusic.org/politics-and-propaganda/third-reich/schott-music-and-the-strecker-brothers/>
- Księżka-Koszka J., Paul Hindemith and the idea of progress, tradition and Neoclassicism, 2017, Kwartalnik\_Młodych\_Muzykologow\_UJ-r2017-t-n35\_(4)-s111-122.pdf
- Hölderlin F., Der Main, Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 1, Stuttgart 1946 [https://www.versalia.de/archiv/Hoelderlin/Der\\_Main.1045.html](https://www.versalia.de/archiv/Hoelderlin/Der_Main.1045.html) Schott Music and the Strecker Brothers
- Pinwinkler A., Wilhelm Furtwängler, w: Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus. 2020 <https://www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/wilhelm-furtwaengler/>

## Streszczenie

Trzy sonaty fortepianowe Paula Hindemitha powstały w roku 1936, w trudnym dla kompozytora okresie wykluczenia jego osoby przez nazistów poza nawias życia muzycznego Niemiec. W tym czasie Hindemith nawiązał współpracę z rządem tureckim, który poprosił go o pomoc w odbudowaniu struktur kulturalnych tego państwa. Był to okres poprzedzający emigrację kompozytora, z której nigdy już do ojczyzny nie powrócił. Sonaty różnią się zarówno rozmiarami, formą jak i charakterem. Pierwsza i trzecia sonata są dziełami o monumentalnych rozmiarach. Pierwsza sonata jako jedyna otrzymała od Hindemitha podtytuł „Der Main” (rzeka „Men”), co było bezpośrednim nawiązaniem do utworu o tym samym tytule niemieckiego poety i filozofa J. Ch.F. Hölderlina. Najmniejsze rozmiary i „sonatynowy” charakter ma Sonata druga. Każda z sonat posiada część o charakterze „marsza żałobnego”, który nacechowany jest dużym dramatyзмом. Cykl zamyka podwójna fuga, która kończy trzecią z sonat. W sonatach fortepianowych Hindemitha widoczne są wpływy minionych epok – zarówno neobarokowe, neoklasyczne jak i neoromantyczne. Dzieła stanowią wyjątkowo duże wyzwanie wykonawcze, co jest efektem całkowitego podporządkowania pianistyki potrzebom muzycznej idei.

## Słowa kluczowe

sonata fortepianowa, Paul Hindemith, estetyka, forma, inspiracje

**Agnieszka Panasiuk**

## **Aesthetic assumptions and formal shape of Paul Hindemith's Piano Sonatas**

### **Abstract**

Paul Hindemith's three piano sonatas were written in 1936, during the difficult period of the composer's exclusion from the musical life of Germany by the Nazis. At that time, Hindemith established cooperation with the Turkish government, which asked him for help in rebuilding the cultural structures of this country. This was the period preceding the composer's emigration, from which he never returned to his homeland. Sonatas differ in size, form and character. The first and third sonatas are works of monumental proportions. The first sonata was the only one to receive the subtitle „Der Main” (the river Main) from Hindemith, which was a direct reference to the work of the same name by the German poet and philosopher J. Ch. F. Hölderlin. The second Sonata has the smallest size and „sonatina” character. Each of the sonatas has a movement in the form of a „funeral march”, which is characterized by great drama. The cycle closes with a double fugue, which concludes the third of the sonatas. In Hindemith's piano sonatas, the influences of past eras are visible – both neo-baroque, neoclassical and neo-romantic. The works are an exceptionally great performance challenge, which is the result of the complete subordination of pianism to the needs of the musical idea.

### **Keywords**

piano sonata, Paul Hindemith, aesthetics, form, inspirations