

**Agnieszka Panasiuk**

Wydział Sztuki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## *Ludus tonalis* Paula Hindemitha – idea kontra pianistyka

Twórczość Paula Hindemitha, początkowo uważana za awangardową, w latach trzydziestych XX wieku przybrała charakter, który można byłoby określić z racji głównych jej założeń jako “neobarokowy”. W okresie tym kompozytor skłonił się ku inspiracjom płynącym z wieków minionych. Równolegle, Hindemith zajmował się pewną kodyfikacją i określeniem własnego języka muzycznego, czego owocem był traktat teoretyczny *Unterweisung im Tonsatz*<sup>1</sup> (1937,1939), a jego dźwiękowym ucieleśnieniem cykl preludiów i fug na fortepian *Ludus tonalis* (1942). Dzieło, zainspirowane cyklem *Das Wohltemperierte Klavier* (1722) Jana Sebastiana Bacha, uważane jest również za swego rodzaju odpowiedź Hindemitha na amerykańską premierę *VII Symfonii* Dymitra Szostakowicza, która wzbudziła falę ostrej krytyki, również samego Hindemitha. Interesującym jest fakt, że w 1952 Szostakowicz wydał swoje *24 Preludia i fugi op.87*, inspirowane, tak jak *Ludus tonalis*, monumentalnym dziełem Bacha. Cykl Hindemitha jest dziełem, w którym tradycja i technika polifoniczna łączą się z XX-wieczną stylistyką i językiem muzycznym kompozytora. Czy jako dzieło, zbudowane według indywidualnego systemu teoretycznego, jest utworem w którym idea i forma odgrywają pierwszoplanową rolę? Czy i w jaki sposób idee teoretyczne kompozytora wpływają na zagadnienia pianistyczne, a tym samym pracę pianisty - wykonawcy? Jaki jest wzajemny balans i oddziaływanie tych dwóch elementów – czy synergicznie uzupełniają się, czy być może egzystują „jedną kosztem drugiej”? Czy i jaki wpływ na recepcję dzieła mają te dwa elementy?

---

<sup>1</sup> *Unterweisung im Tonsatz* – ‘teoria kompozycji’ (tłum.aut.)

## Paul Hindemith

Kompozytor urodził się w Hanau, Niemcy, 16 listopada 1895 i był jednym z najbardziej wszechstronnie wykształconych muzyków w historii – profesjonalnym skrzypkiem, altowiolistą, pianistą, klarncistą, a także animatorem kultury, teoretykiem muzyki i muzykologiem oraz dyrygentem i kompozytorem. Znany był z umiejętności gry na prawie wszystkich instrumentach orkiestrowych, posiadał słuch absolutny oraz wielką łatwość komponowania, czego dowodem jest jego wyjątkowo bogata spuścizna. Dorastał we Frankfurcie nad Menem, gdzie studiował w konserwatorium skrzypce, a następnie kompozycję. Dość szybko zaczął koncertować - początkowo przede wszystkim jako kameralista w kwartecie swojego profesora Adolfa Rebnera, a także jako muzyk orkiestry opery frankfurckiej, a następnie jej koncertmistrz. Po śmierci ojca, który poległ podczas I wojny światowej, musiał przejąć obowiązki żywiciela rodziny. W 1917 zaciągnął się do wojska i grał w orkiestrze półkowej, a także założył tam kwartet smyczkowy.

W 1924 poślubił Johannę Gertudę Rottenberg, córkę dyrygenta opery frankfurckiej. Gertrud była starannie wykształconą muzycznie śpiewaczką, a także grała na wiolonczeli. Przez całe życie aktywnie wspierała kompozytora w jego działalności i pracy twórczej. Zajmowała się korespondencją kompozytora, a także organizacją jego koncertów i podróży koncertowych, nierzadko mu towarzysząc. Małżeństwo prowadziło dom otwarty, często razem muzykując. Kompozytor zadedykował żonie wiele swoich kompozycji, a także uwielbiał rysować jej karykatury, w których często przedstawiał ją jako lwicę, co nawiązywało do jej znaku zodiaku. Hindemith znany był z własnoręcznie udekorowanych kart świątecznych, którymi często obdarzał przyjaciół. Ozdabiał swoimi rysunkami partytury swoich dzieł – m.in. pierwszego wydania *Ludus tonalis*, które ozdobił rysunkami lwicy<sup>2</sup>. Hindemith był autorem wielu karykatur i drobnych rysunków, postaci, a także rysunków i malowideł na ścianach. Pasja ta towarzyszyła kompozytorowi przez całe życie.

Po wojnie Hindemith wrócił do gry w orkiestrze operowej i kwartetu Rebnera. W 1919 nawiązał współpracę z Schott Publishers Mainz, które pozostało głównym wydawcą jego dzieł. Od 1921 i debiutu kompozytora na festiwalu Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst<sup>3</sup> w roli członka Amar Quartet oraz kompozytora jego *III Kwartetu smyczkowego op. 16*, rozpoczęła się jego intensywna kariera. Celem festiwalu, zainicjowanego przez takie sławy, jak m.in.

---

<sup>2</sup> Część rysunków znajduje się w Hindemith Institute we Frankfurcie nad Menem, źródło: <https://www.hindemith.info/en/life-work/drawings/> [13,11.2022]

<sup>3</sup> Donaueschinger Festival (Donaueschinger Musiktage ) - festiwal nowej muzyki, który odbywa się co roku w październiku w Donaueschingen w południowo-zachodnich Niemczech, założony w 1921 ; uważany za najstarszy festiwal współczesnej muzyki klasycznej na świecie [3] oraz jeden z najbardziej znanych i najbardziej prestiżowych.

Ferruccio Busoni, Arthur Nikisch, Heinrich Burkard i Richard Strauss, było wspieranie twórczości młodych i nieznanych kompozytorów i promowanie muzyki współczesnej. Kolejne edycje festiwalu w Donaueschingen, Baden-Baden i w Berlinie ugruntowały pozycję Hindemitha jako kompozytora, a w programach dzięki jego staraniom znalazły m.in. dzieła Arnolda Schönberga i Antona Weberna (1924).

Hindemith był aktywnym animatorem życia muzycznego, które wykraczałoby poza stosunkowo hermetyczne środowisko profesjonalnych muzyków, a włączało słuchaczy w proces twórczy. Kompozytor pragnął realizacji idei koncertu publicznego, który byłby darmowy i dostępny dla każdego, bez nazwisk kompozytorów na plakatach i bez udziału krytyki muzycznej. Koncerty te miałyby różnorodny repertuar, zarówno tradycyjny, jak i współczesny. Mimo starań Hindemitha i znalezienia grupy muzyków wspierających te idee, projekt ten nie odniósł sukcesu.

W 1927 kompozytorowi zaproponowano posadę profesora kompozycji w Hochschule für Musik w Berlinie, co początkowo było pewnym zaskoczeniem ze względu na jego młody wiek. Praca w konserwatorium okazała się bardzo ważnym i dającym mu wiele satysfakcji zajęciem. Hindemith prowadził ożywioną działalność jako kameralista, głównie altowiolista, równocześnie intensywnie komponując. Występował m.in. z kwartetem Amar-Hindemith, który zdobył europejską sławę jako zespół specjalizujący się w wykonawstwie muzyce współczesnej. Wtedy także zaczął pracę nad swoim traktatem teoretycznym *Unterweisung im Tonsatz*.

Pracę pedagogiczną, koncertową i kompozytorską Hindemitha w latach dwudziestych i trzydziestych określić można jako okres wyjątkowej intensywności. Niestety dojście do władzy partii nazistowskiej spowodowało coraz bardziej nasilone represje, skutkiem czego w 1934 Hindemith został wpisany na listę kompozytorów bojkotowanych. Kompozytor początkowo przyjął postawę konformistyczną i próbował dostosować się do nowych warunków. Jednak z biegiem czasu jego osoba stawała się coraz bardziej krytykowana. Przyczyn tego upatrywać można w stałej współpracy kompozytora z muzykami pochodzenia żydowskiego. Mimo, iż marsz bawarski z *Kammermusik nr 5* chętnie grywany był na partyjnych zjazdach nazistowskich, dopatrywano się w nim pewnej ironii i pastiszu. Być może dlatego kompozytor zdecydował się na przyjęcie oferty przedstawiciela Republiki Turcji w Berlinie – Ceveta Bey, który poprosił go o pomoc w zorganizowaniu struktur życia muzycznego w Turcji. Projekt ten miał być oparty przede wszystkim o wzorce niemieckie, a także inne pochodzące z Europy zachodniej. Sam Hindemith podkreślał wagę zbudowania muzyki tureckiej w oparciu o jej tradycje historyczne i muzykę ludową. Kompozytor zabrał ze sobą do Ankary grupę muzyków niemieckich pochodzenia żydowskiego, którzy dzięki temu uniknęli deportacji i prześladowań. Hindemith zaangażował się w projekt z wielką pasją, co zaowocowało sukcesem i powodzeniem przedsięwzięcia.

Jednocześnie, praca w ojczyźnie była bardzo utrudniona i powoli stawała się niemożliwa. W końcu kompozytor podjął decyzję o wyjeździe – najpierw do Szwajcarii, a następnie do USA. W latach 1941-1953 Hindemith współpracował z Uniwersytetem

Yale, a w 1946 otrzymał obywatelstwo amerykańskie. W 1951 nawiązał współpracę z Uniwersytetem w Zurychu, a w 1953 osiedlił się na stałe w Szwajcarii. Mimo wielu zaproszeń z Niemiec, m.in. bliskiej mu Hochschule für Musik, nigdy nie zdecydował się na podróż do ojczyzny. Przed śmiercią symbolicznie powrócił jednak do Niemiec – przewieziony ze szpitala w Vevey do Frankfurtu nad Menem zmarł na ostre zapalenie trzustki 28 grudnia 1963. Został pochowany 4 stycznia 1964 w obecności najbliższej rodziny i przyjaciół na cmentarzu w St. Léger (Waadt, Szwajcaria), blisko swojego domu w Blonay. Po odejściu kompozytora Gertrud Hindemith zaopiekowała się jego dorobkiem organizując archiwum jego prac i miejsce pamięci.

### Twórczość

W swojej młodości Hindemith postrzegany był jako twórca awangardowy, którego muzyka, mimo, że rozpoznawalna i intrygująca, nie była zbyt bliska szerokiej publiczności. Jego dzieła doceniane były przede wszystkim przez profesjonalne środowisko muzyczne, które zdawało sobie sprawę z wyjątkowości talentu kompozytora. Muzyce Hindemitha zarzucano kosmopolityzm i niezrozumiałość, a także oddalenie od niemieckich tradycji. Jego dzieła niejednokrotnie szokowały publiczność, jak to było w przypadku operowego tryptyku *Morderca, nadzieja kobiet*, op. 12 (na podstawie libretta Oskara Kokoschki), *Das Nusch-Nuschi*, op. 20 (lib. Franz Blei) oraz *Święta Susanna*, op. 21 (lib. August Stramm). Tematyka tryptyku pełna jest odważnych i trudnych tematów, erotyki i seksualności, brutalności i świętokradztwa. O sile obrazoburczych treści *Świętej Susanny* świadczy fakt, że jeszcze w 1977 w Rzymie po spektaklu tej opery wniesiono publiczną skargę przeciw dyrektorowi teatru operowego i burmistrzowi miasta, a operę uznano za gorszącą w stopniu naruszającym prawo. Hindemith w swoich utworach nie stronił od jazzu, kabaretowych piosenek i tańców takich jak fokstrot, a nawet syreny (*I Kammermusik*, 1923), co często bulwersowało publiczność i często określane skandalem. W swoich wczesnych utworach lubił prowokować, a jego muzyka bywała kontrowersyjna, co jednak z upływem czasu i krystalizacją indywidualnego stylu zaczęło się zmieniać. Przełomem w twórczości Hindemitha był cykl pieśni *Życie Marii op. 24* (1922-23) do słów Rainera Marii Rilke'go, który sam kompozytor uważał w swoim dorobku za kompozycję wyjątkową. W późniejszych latach wspominał: „[*Życie Marii*, aut.] zrobiło ogromne wrażenie na słuchaczach – co bardzo mnie zaskoczyło – wtedy zdałem sobie sprawę po raz pierwszy w życiu z etycznego obowiązku muzyki i moralnej odpowiedzialności muzyka”.

W latach dwudziestych nastąpił pewien zwrot - Hindemitha zainteresowała spuścizna Bacha i Beethovena. Kompozytor zaczął inspirować się muzyką baroku i klasycyzmu, a także starymi formami, które wykorzystywał w swojej twórczości łącząc z własnym językiem muzycznym i stylistyką XX wieku. Hindemith

reprezentował nurt neobarokowy, zarówno w swojej twórczości, jak i w sposobie rozumienia muzyki. Kompozytor przywrócił do życia stare formy, takie jak fuga, sonata czy suita, a jego spuścizna, tak jak u kompozytorów baroku – była wyjątkowo różnorodna i bogata. Podobnie jak Bach i Beethoven, Hindemith przejawiał utylitarne i pragmatyczne pojmowanie roli muzyki, które często określane było jako ‘antyromantyczne’. Styl ten niekiedy nazywano „nową rzeczowością”, a przypominał on swoimi założeniami neoklasycyzm. Jednym ze sztandarowych przykładów tego stylu jest opera i symfonia *Mateusz Malarz* (1934), do której libretto napisał sam kompozytor. Opera była niestety bojkotowana w nazistowskich Niemczech, a 1938 dzieła Hindemitha znalazły się na wystawie „muzyki wynaturzonej” („Entartete Musik”) w Düsseldorfie. Twórczość Hindemitha jest imponująca - obejmuje wiele kompozycji orkiestrowych i symfonii, balety, oratoria i aż jedenaście oper. Ogromny dorobek muzyki instrumentalnej obejmuje koncerty na różne instrumenty z orkiestrą, utwory kameralne na różne składy *Kammermusik*, kwintety, kwartety i tria, muzykę na instrumenty solowe, liczne sonaty instrumentalne, muzykę skrzypcową, altówkową, fortepianową i organową, a także cykle pieśni.

## **Ludus tonalis**

Cykl preludiów i fug *Ludus tonalis* pochodzi z okresu neobarokowego w twórczości Hindemitha i inspirowane było analogicznym cyklem Jana Sebastiana Bacha. Utwór powstał w 1942 podczas pobytu kompozytora w USA. Prawykonania dokonał pianista Willard MacGregor, uczeń m.in. Arthura Schnabla, podczas koncertu na Uniwersytecie w Chicago 15 lutego 1944. Pierwsze wydanie (1943) zostało szybko wyprzedane i konieczny był reprint - kompozycja okazała się wielkim sukcesem.

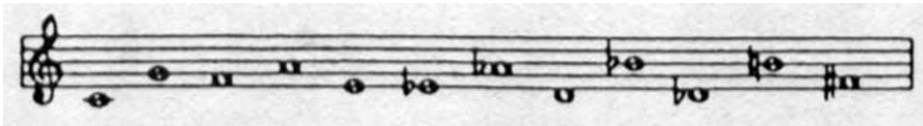
Słowo *ludus* można przetłumaczyć jako pochodzące z łaciny ‘gra, widowisko’, dzięki czemu można byłoby przetłumaczyć tytuł cyklu jako ‘gry tonalne’ lub ‘zabawy dźwiękowe’. W starożytnym Rzymie terminem *ludus* określano zabawy nawiązujące do greckich Dionizjów, w czasie których od 240 p.n.e. wystawiano sceny dramatyczne. Od średniowiecza do XVII w. słowo to funkcjonowało także jako nazwa utworu dramatycznego.

*Ludus tonalis* w założeniu samego kompozytora miał być kompozycją opartą o jego własny system teoretyczny zawarty w rozprawie *Unterweisung im Tonsatz* (wyd. 1937, 1939, 1970). Dzieło teoretyczne składało się z trzech części, z których tylko pierwsza - teoretyczna i druga (*II Zeszyt ćwiczeń dwugłosowych*) uzyskały po wielu poprawkach formę według Hindemitha ostateczną. Część trzecia – *III Zeszyt ćwiczeń trzygłosowych* nie został nigdy przez kompozytora uznany za finalny i de facto stał się jedynym z jego dużych projektów, który został niedokończony. Podtytuł traktatu

*Kontrapunktische, tonale, und Klaviertechnische Übungen*<sup>4</sup> sugeruje dydaktyczne przeznaczenie i potwierdza inspiracje Hindemitha płynące z jego własnej pracy pedagogicznej, a także potrzeby rewizji i uporządkowania swojego własnego stylu kompozytorskiego. We wstępie do pierwszego wydania traktatu pisał; „Jestem zarówno nauczycielem, jak i aspiruję do bycia kompozytorem, dzięki czemu znam oba te światy i ich potrzeby. Chyba bardziej niż inni odczułem moją własną transformację, która polegała na przejściu od tradycyjnego podejścia i wykształcenia do nowoczesnej wolności. Jednak to Nowe musi zostać przełamane, aby moja misja mogła zakończyć się sukcesem; nie obędzie się to jednak w sposób bezbolesny i bezpieczny dla każdego, kto będzie w tym uczestniczyć.”<sup>5</sup>

Rozprawa *Unterweisung im Tonsatz* określa nowe ramy teoretyczne oraz główne założenia systemu tonalnego Hindemitha, odwołując się do fizyki i akustyki oraz badając wzajemne relacje poszczególnych dźwięków, m.in. wpływie alikwotów i dodatkowych tonów dźwięku na melodykę i harmonię. Hindemith, podobnie jak Schönberg, operował skalą dwunastu równoważnych tonów, jednak w przeciwieństwie do dodekafonisty uważał, że jeden z nich jest pewnego rodzaju centrum tonalnym, który powiązany jest w różny sposób i z różną siłą z pozostałymi tonami. Teoria Hindemitha była de facto tradycyjnym podejściem, a jej graficznym przedstawieniem układy Seria 1 oraz Seria 2.

#### Seria 1



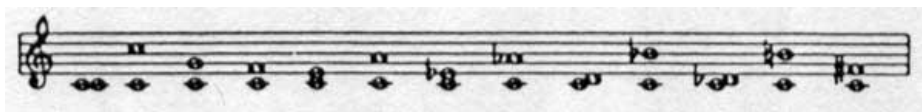
„Dla danego tonu, ton oktawę wyższy jest tak mu bliski i podobny, że czasem ciężko je rozróżnić. Ton o kwintę wyższy jest dla danego tonu jest po oktawie drugim w kolejności tak bliskich relacji, a następnie ton oddalony o kwartę, sekstę wielką, tercję wielką, tercję małą itd. W miarę stopniowego oddalania kolejnych tonów od danego tonu (centralnego – przyp.aut.) w tych seriach ich relacja jest coraz słabsza, aż do kwarty zwiększonej i kwinty zmniejszonej, w których nie czuć jej prawie wcale.” Tak pisał sam kompozytor, dla którego istotą w Seria 1 była zależność dźwięków od centrum tonalnego i ich wzajemne relacje – „relacja określona w Seria 1 będzie bazą do zrozumienia połączeń dźwięków i akordów, porządku progresji harmonicznyc i w konsekwencji dźwiękowego przebiegu kompozycji.”<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ćwiczenia kontrapunktu, tonalne i fortepianowe (tłum.aut.)

<sup>5</sup>Źródło: <https://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/> [13.11.2022]

<sup>6</sup>ibidem

## Seria 2



„(...) określa naturalny porządek interwałów; odległości między różnymi dźwiękami, ale nie ich zależność od centrum tonalnego [jak w Seria 1- przyp.aut.]” W Serii 2 „harmoniczna siła jest najsilniejsza w interwałach na początku serii i zmniejsza się wraz z kolejnymi interwałami, aż do końca serii, podczas gdy melodyczna siła jest rozłożona w odwrotnym kierunku (od siły najmniejszej do największej – przyp.aut.). Oktawa i tryton pojawiają się na początku i na końcu serii. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy akordami zawierającymi tryton i tymi, które go nie posiadają. Dlatego Seria 2 jest podzielona na dwie grupy; Grupa A zawiera wszystkie akordy, które nie posiadają trytonu, natomiast w Grupie B wszystkie akordy go posiadają.”<sup>7</sup> Hindemith uważał, że każdy akord, z małymi wyjątkami, posiada pewne źródło. Żeby je określić, należy znaleźć najlepszy interwał akordu i ocenić go według wartości w Seria 2.

Wykonanie całości cyklu *Ludus tonalis* trwa około jednej godziny, w zależności od przyjętych temp. Dzieło składa się z preludium, dwunastu fug i jedenastu interludium oraz postludium. Cykl Hindemitha jest o połowę krótszy niż DWK Bacha, które składa się z 24 zestawów preludium i fug (razem 48 części). Podobnie jest z porządkiem tonacji, które w DWK ułożone są według kolejności: C,c,Cis,cis itd. W *Ludus tonalis* tonacje kolejnych części zastosowane są według porządku Seria 1: C-G-F-A-E-Es-As-D-B-Des-H-Fis-C. Zaznaczyć należy, że u Hindemitha brak jest rozróżnienia trybów moll i dur, a kolejne fugi opisane są jako „in C” lub „in G” itd. Inną różnicą jest także fakt, że podczas gdy u Bacha mamy fugi o różnej liczbie głosów (od trzech do pięciu), w cyklu Hindemitha wszystkie fugi są trzygłosowe.

Układ części w *Ludus tonalis* przedstawia się następująco:

Praeludium – Fuga prima in C: Slow – Interludium: Moderate, with energy – Fuga secunda in G: Gay – Interludium: Pastorale, moderate – Fuga tertia in F: Andante – Interludium: Scherzando – Fuga quarta in A: With energy – Interludium: Fast – Fuga quinta in E: Fast – Interludium: Moderate – Fuga sexta in Es: Quiet – Interludium: March – Fuga septima in As: Moderate – Interludium: Very broad – Fuga octava in D: With strength – Interludium: Very fast – Fuga nona in B: Moderate – Interludium: Very quiet – Fuga decima in Des: Moderately fast – Interludium: Allegro pesante – Fuga undecima in – (Canon): Slow – Interludium: Valse – Fuga duodecima in Fis: Very quiet – Postludium: Solemn, broad.

O ile fugi stanowią główną oś obu dzieł Bacha i Hindemitha, odmiennie kompozytorzy potraktowali rolę interludium, które u Hindemitha pełnią rolę

<sup>7</sup>Ibidem.

modulującego „mostu” między kolejnymi fugami, natomiast nie stanowią stricte pary z następującą po nich fugą. Interludia na początku nawiązują do końca poprzedzającej je fugi, a następnie przygotowują harmoniczną fugę po nich następującą. Interludia i bachowskie preludia mają podobnie swobodną budowę, a ich forma często przybiera postać toccaty lub fantazji. Zarówno części cyklu Bacha, które Harold C. Schonberg określił jako „różniące się od siebie jak etiudy Chopina”<sup>8</sup>, jak i części *Ludus tonalis* są bardzo zróżnicowane. U Hindemitha interludia przyjmują charakter m.in. siciliany (*Interludium 2, Pastorale*), foxtrota (*Interludium 3, Scherzando*), marsza (*Interludium 6, Marcia*) czy walca (*Interludium 11, Valse*). Interesującym pomysłem jest tutaj pewnego rodzaju klamra spinająca cały cykl *Ludus tonalis* – otwierające Preludium jest powtórzone w lustrzanym odbiciu na samym końcu cyklu jako Postludium.

Cykl *Ludus tonalis*, mimo, że wzorowany na dziele Bacha, posiada wiele indywidualnych cech w zakresie budowy, rozmiarów, porządku i tonalności poszczególnych części oraz ich funkcji. Dzieła różni także przede wszystkim język muzyczny, choć oba zbudowane są na systemach zakładających istnienie pewnego środka centralnego, który wyznacza wzajemne napięcia i zależności we wszystkich sferach materii muzycznej, m.in. harmonii czy melodyce. Oba dzieła łączy także pewna dominacja formy nad materią dźwiękową, co jednak nie zakłóca ekspresyjności i ładunku emocjonalnego muzyki.

### Idea kontra pianistyka

*Ludus tonalis* jest dziełem, które w swoim założeniu miało być ucieleśnieniem idei zawartych w traktacie teoretycznym kompozytora *Unterweisung im Tonsatz*. Połączenie określonych ścisłych reguł teoretycznych i koncepcyjnych z techniką pianistyczną, zwłaszcza w formie polifonicznej, wydaje się z gruntu zadaniem trudnym. O ile świadomość formy dla wykonawcy stanowi punkt wyjściowy w pracy nad utworem, to interesującą kwestią jest pytanie, w jaki sposób idee konstrukcyjne dzieła wpływają na pianistykę utworu, czy te dwa elementy współdziałają czy raczej istnieje między nimi pewien konflikt, który wymaga kompromisów? Jak przedstawia się ten balans i jak wpływa na stronę techniczną i interpretację utworu? Idąc dalej, czy szeroko stosowane w utworze i zaawansowane zjawiska polifoniczne, będące de facto jego strukturalnym idee fix, pomagają zbudować przekonującą ekspresyjnie i atrakcyjną dla słuchacza interpretację? Czy dla słuchacza fakt ścisłego wykorzystania różnorodnych środków polifonicznych lub serii jest elementem, który ma znaczenie?

Formy polifoniczne wykonywane na fortepianie zawsze są pewnym wyzwaniem, z racji budowy i możliwości samego instrumentu. Trudno byłoby określić ten instrument stworzonym do grania polifonii, chociażby z przyczyn historycznych. Nie

---

<sup>8</sup>The Lives of the Great Composers, New York 1970, str. 26



zmienia to faktu, że to właśnie na poprzedników fortepianu została skomponowana zdecydowana większość fug w historii, w tym mistrza formy Jana Sebastiana Bacha. Znajomość specyfiki starych instrumentów w decydujący sposób wpływa na wykonawstwo tej literatury, z oczywistych przyczyn wykonywanej również na współczesnym fortepianie i z wykorzystaniem jego obecnych możliwości. Fuga jest formą, która osiągnęła swoją największą świetność w baroku, ale jej doskonała budowa inspirowała wielu kompozytorów i kolejne wieki.

Cykl Hindemitha, podobnie jak *24 Preludia i fugi op.87* Szostakowicza, został pomyślany na fortepian, z uwzględnieniem wszystkich jego atutów i w kontekście dorobku literatury pianistycznej stuleci. Wydaje się, że ideą *Ludus tonalis*, obok realizacji idei teoretycznych oraz paraleli do dzieła Bacha, jest utworem, który w założeniu miał połączyć starą technikę polifoniczną z XX-wiecznym językiem dźwiękowym. Rozpatrując możliwości fortepianu w kontekście ścisłej formy, jaką jest fuga, najtrudniejszym elementem wydaje się niezbędny linearyzm głosów. Z kolei najbardziej charakterystyczną cechą tego instrumentu są jego naturalne i praktycznie nieograniczone możliwości harmoniczne, a więc pewien rodzaj wertykalnej przestrzeni muzycznej. Warto zaznaczyć, że nie tylko fugi, ale także preludia w dziele Hindemitha cechuje swoiste myślenie polifoniczne. Preludia mimo swojej naturalnie swobodnej budowy, a także wykorzystania przez kompozytora szerokiego wachlarza pomysłów i środków typowo pianistycznych, mają niekiedy swoisty „polifoniczny” styl. Najlepszym przykładem tego zjawiska *Interludium 5, Moderato*, gdzie słyszymy wyraźnie, głównie dwugłosowy dialog obu rąk.

Realizacja polifonii na fortepianie wymusza pewne trudne rozwiązania pianistyczne, które są niezbędne w linearnym prowadzeniu głosów. Podmiany palcowania lub też niewygodne układy palców podporządkowane są priorytetowi ciągłości tematów (kontrapunktów) i występują we wszystkich fugach cyklu. Wyjątkowym przykładem tego typu trudności jest podwójna *Fuga 4 in A*, w której oba tematy w *Tempo primo* prowadzone są równoległe. Palcowanie w cyklu musi uwzględniać nie tylko funkcję danego głosu w formie, ale także godzić techniczne uwarunkowania pianistyczne. Obecne w dziele w dużej ilości szerokie układy i dalekie skoki są niekiedy bardzo problematyczne, zwłaszcza dla mniejszej dłoni. Podobnie, bogate w składniki i szerokie układy akordów, zwłaszcza wykonywane w szybkim tempie, mogą nastęrczać wykonawcy sporo problemów. Dobrym przykładem jest tutaj *Interludium 8, Allegro molto*, którego szybko zmieniające się akordy dodatkowo utrudniają wykonanie poprzez prawie identyczny rejestr obu rąk oraz swoiste „łamanie” regularności pulsacji, która często sama w sobie jest problematyczna. W cyklu znajdziemy nie tylko *Fugę 2 in G* w metrum na 5/8, której liczne stretta tematu w połączeniu z szybkim tempem znacząco podnoszą trudności wykonawcze, ale i wiele bardzo szybkich grup niewymiarowych oraz nieregularności rytmicznych i pulsacyjnych. Tak jest m.in. w *Interludium 1, Moderato con energia*, a także we wspomnianym wcześniej *Interludium 8*. Kolejnym problemem technicznym, który

wykonawca cyklu musi rozwiązać jest bardzo szybka i celna zmiana odległych rejestrów, widoczna w wielu częściach, m.in. we wspomnianym wcześniej *Interludium 1* czy *Fudze 9 in B*. Zastosowanie przez kompozytora bardzo drobnych wartości, takich jak m.in. trzydziestodwójki i sześćdziesięcioczwórki powoduje, że bardzo istotną rolę odgrywa precyzja rytmiczna. Wyjątkowo istotne jest to nie tylko w częściach szybkich, takich jak *Interludium 1* czy *Fudze 9 in B*, ale także we fragmentach o dużej ekspresji, jak ma to miejsce w *Interludium 9, Molto tranquillo*. Poza powyższymi czynnikami, niektóre części *Ludus tonalis* oparte na tradycyjnych formach klawiszowych – preludiach, toccatach czy fantazjach, z racji swojej konstrukcji mają wyraźne cechy utworów wirtuozowskich. Przykładem może być motoryczne *Interludium 4, Vivace* lub rozbudowane i monumentalne *Interludium 10, Allegro pesante*. W tym interludium trudnością jest nietypowa pozycyjność lewej ręki, która ulega przesunięciu. Pierwszy fragment (forte) w tonacji Cis (nawiązujący do poprzedniej *Fugi 10 in Des*), po kontrastującej części środkowej (piano), wraca przesunięty o sekundę wielką w dół, przygotowując następującą po nim *Fugę in B (H)*. Przesunięcie to występuje także w innych częściach, m.in. *Interludium 3* i *Interludium 6*. Tego typu zabiegi kompozytorskie powodują szereg trudności technicznych i zmiany układów rąk. Mimo bardzo podobnej lub identycznej treści muzycznej, przesunięcie wprowadza pewną konsternację i pianista niejako musi nauczyć się tekstu „na nowo”.

Dobór i porządek kolejnych tonacji preludów i fug w *Ludus tonalis* ułożony według modelu Seria 1 jest kwestią ważną dla pianisty przede wszystkim w kontekście różnorodnych barw brzmienia instrumentu i możliwości ich modulowania. Cykl jest dziełem bogatym kolorystycznie i zróżnicowanym, w którym nie tylko swobodnie zbudowane interludia wykorzystują możliwości dźwiękowe fortepianu. Także w fugach kompozytor stosuje wiele ciekawych pomysłów kompozytorskich, które, choć generalnie w mniejszym stopniu, to jednak również wykorzystują potencjał fortepianu. Charakterystyczny język muzyczny Hindemitha cechuje pewna bitonalność budowanej przez niego materii muzycznej. Powstaje ona m.in. poprzez relacje krzyżowe dźwięków, np. C/Cis w tonacjach bez określonego trybu, które Hindemith w fugach zapisał tylko jako np. „in G”. Głębsza analiza materiału muzycznego pokazuje, że muzyka Hindemitha jest bardzo tradycyjna w swojej strukturze. Melodie są de facto bardzo klasyczne w swojej budowie, ale nakładają się na siebie w różnych oryginalnych zestawieniach, które tworzą zaskakującą i nową jakość. Język ten charakteryzuje duża ilość chromatyki, co w pierwszym kontakcie jest stosunkowo trudne do przyswojenia i wymaga precyzji podczas rozczytywania tekstu i dłuższego utrwalenia dzieła. Trudności pojawiają się również w instynktownym antycypowaniu przez wyobraźnię i słuch wewnętrzny kolejnego dźwięku czy współbrzmienia, które prawidłowo wykształca się dopiero po pewnym czasie. Praca nad dziełem, zwłaszcza w początkowej fazie, jest często żmudna ze względu na złożoność materii, co wydłuża proces przygotowywania interpretacji.

Bardzo wymagającym zagadnieniem, z którym musi zmierzyć się wykonawca

*Ludus tonalis* jest pedalizacja. Forma fugi zawsze wymusza dyscyplinę w tej kwestii – prowadzenie głosów wymaga bardzo przejrzystej przestrzeni muzycznej. Jednocześnie, forma ta powinna wykorzystywać pełne brzmienie fortepianu i jego zróżnicowaną kolorystykę, którą zastosowanie pedału umożliwia. Dzieło Hindemitha, choć neobarokowe w swojej idei, pełne jest różnorodnych barw i odcieni. Zastosowanie pedału ma swoją wyjątkową funkcję zwłaszcza w preludium/postludium oraz interludiach, których forma jest bardzo zróżnicowana i operuje szerokim wachlarzem środków pianistycznych. Kompozytor nie określił dokładnej pedalizacji zapisem, zostawiając tę kwestię pianaście, który zależnie od warunków musi dopasować pedalizację zarówno do różnorodnych form w cyklu, jak i konkretnego instrumentu, a nawet sali. Pedalizację fug powinna cechować pewna powściągliwość, jednak rola pedału w niektórych fugach wychodzi naprzeciw pewnemu kompromisowi idei i możliwości technicznych instrumentu, a właściwie jego ograniczeń. W sytuacji szerokiego ambitusu melodii lub dalekich skoków, nierzadko przechodzących naprzemiennie w partiach obu rąk, zastosowanie pedału pomaga osiągnąć linearyzm. W tego typu miejscach nadrzędnym elementem jest forma, stąd pewien kompromis osiągnięty za pomocą pedalizacji jest po prostu konieczny. Brak zastosowania pedału w obliczu niemożliwych technicznie do osiągnięcia na fortepianie połączeń, spowodowałby poszatkowanie linii głosów i tym samym załamanie formy. Z drugiej strony, nadmiar pedalizacji lub nieprecyzyjne jej zastosowanie spowoduje negatywne konsekwencje nie tylko w polifonii i sferze formalnej, ale także frazowaniu. Przykładem tego jest *Interludium 9* oraz środkowa część *Fugi 4 in A (Lento grazioso)*, gdzie nieprecyzyjna pedalizacja zamazuje rysunek frazy oraz jej harmoniczne filary. W materiale interludium kompozytor zastosował różnorodne pomysły i struktury form klawiszowych, często bardzo wirtuozowskie. Zastosowanie bardzo drobnych wartości, takich jak np. trzydziestodwójki lub nawet sześćdziesięcioczwórki, również w triolach i grupach niemiarywych wiąże się nie tylko z wyzwaniem biegłościowym, ale także bardzo precyzyjną i złożoną pedalizacją. Dobrym tego przykładem jest wirtuozowskie *Interludium 2* oraz *Interludium 8*, w których mimo szybkiego tempa i ogromnej ilości dźwięków, klarowność i precyzja są kluczowe. Pewna odwrotna sytuacja ma miejsce w *Fudze 11 in H (Canon)*, gdzie przebieg narracji muzycznej jest niezwykle wolny, a w przeważającej części czytelności tekst muzyczny operuje wartościami całych nut i półnut. Odpowiednie zastosowanie pedalizacji pomaga tu w wyłuskaniu czytelnej idei muzycznej, która z racji pewnej homogeniczności rytmu nie jest oczywista.

Zastosowane w *Ludus tonalis* środki kompozytorskie i pianistyczne można określić jako klasyczne i dotyczą one zarówno ścisłej formy fug jak i swobodnej formy interludium. Wykorzystanie ścisłej formy polifonicznej z oczywistych przyczyn spowodowało pewne podporządkowanie jej elementów pianistycznych, jednak najczęściej w sposób zgodny z pianistyką. Balans idei i pianistyki w fugach zdecydowanie pokazuje supremację idei, a nie wszystkie rozwiązania pianistyczne są typowe i wygodne. Wirtuozowskie preludium i postludium oraz interludia korzystają

ze zdobyczy form typowo klawiszowych, stąd ich problemy łatwiej znajdują efektywne rozwiązania pianistyczne. W cyklu osiągnięty został pewien kompromis - w fugach dominuje forma, a preludia są przestrzenią supremacji pianistyki. Zaznaczyć należy, że sprostanie wymogom formalnym w zdecydowany sposób podnosi trudności pianistyczne, a formy niektórych interludii wykazują pewne cechy myślenia polifonicznego. Mimo wysokich wymagań zarówno technicznych, jak i interpretacyjnych, cykl jest interesującą ‘grą tonalną’, którą można określić jako studium starych form opowiadanych za pomocą języka muzycznego XX w.

Wydaje się, że recepcja dzieła oparta jest zazwyczaj głównie o materię muzyczną i jej ekspresję, której nośnikiem jest pianistyka - a zdecydowanie mniej formę. Wykorzystane przez Hindemitha różnorodne techniki, takie jak m.in. augmentacja, rak, inwersja itd., jakkolwiek bardzo istotne z perspektywy wykonawcy, wydają się mieć dużo mniejsze znaczenie dla słuchaczy. Z pewnością wyzwaniem jest zagłębienie się w charakterystyczny język muzyczny Hindemitha – z pozoru tylko nowoczesny, a w istocie bardzo klasyczny. To w nim oraz wynikającej z niego kolorystyce ukryta jest emocjonalność i siła tej kompozycji, jej oryginalność i wyjątkowy charakter.

Paul Hindemith komponując *Ludus tonalis* stworzył nie tylko wizualizację swojego traktatu teoretycznego, ale przede wszystkim utwór o wielu walorach. Kompozytor sam będąc wybitnym instrumentalistą stworzył dzieło pełne żywej i interesującej muzyki. Cykl jest bardzo interesujący wykonawczo - dowodem na to jest zainteresowanie jakim cieszy się wśród pianistów. Choć *Ludus tonalis* rzadko można usłyszeć w całości, istnieje kilka historycznych nagrań, z których warto wspomnieć wybitną kreację Sviatoslava Richtera (1985). Z pewnością twórczość Hindemitha odegrała ważną rolę w muzyce XX w. Podczas jednego z koncertów dla młodzieży poświęconemu muzyce Hindemitha, Leonard Bernstein powiedział: „Paul Hindemith był prawdziwym mistrzem niemieckiej tradycji, mistrzem melodii, harmonii, kontrapunktu, rytmu i formy, orkiestracji i wszystkiego, co związane jest z muzyką; pisał piękną muzykę. Był prawdziwym sukcesorem linii najwspanialszych niemieckich kompozytorów, m.in. Bacha, Beethovena, Brahmsa i Wagnera; w odczuciu wielu był ostatnim klasykiem.”<sup>9</sup>

## Bibliografia

- Bach J.S., *Das Wohltemperierte Klavier I, II*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1995  
 Bray J.A., *A Study of Paul Hindemith's Ludus tonalis*, The University of Alberta, Edmonton 1976  
 Darvas G., Nagy D., *Culture and Science, Symmetry and Dissymmetry in Paul*

<sup>9</sup>Program CBS Television Network Broadcast z dnia 23 lutego 1964, tłum.aut.,  
 źródło:<https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/the-genius-of-paul-hindemith>, [13.11.2022]

- Hindemith's *Ludus tonalis*, vol.7, 1996
- Foster D.N., *A Comparative Analysis of the Expositions in the Fugues of J.S.Bach in the Well-Tempered Clavier and those of Paul Hindemith in Ludus tonalis*, Denton 1973
- Hindemith P., *Ludus tonalis*, Schott Music, London 1943/Mainz 1970
- Hindemith P., *Unterweisung im Tonsatz I*, English translation (Arthur Mendel): *The Craft of Musical Composition: Theoretical Part*. New York: Associated Music Publishers, 1942
- Schonberg H.C., *The Lives of the Great Composers*, New York 1970
- Szostakowicz D., *24 Preludia i fugi op.87*, Edition Sikorski, Hamburg 1957
- Vlahopol G., *Baroque Reflections in Ludus tonalis by Paul Hindemith*, The University of Arts G.Enescu, Iasi 2019

### **Źródła internetowe**

- <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/the-genius-of-paul-hindemith>
- <https://www.hindemith.info>

### **Streszczenie**

Hindemith początkowo postrzegany był jako twórca awangardowy, natomiast w późniejszym okresie jego twórczości, z którego pochodzi cykl preludiów i fug *Ludus tonalis*, stylistykę jego dzieł określano jako neobarokową. Utwór jest dziełem wyjątkowym – z jednej strony inspirowany jest tradycją i analogicznym dziełem J.S.Bacha, a z drugiej jest ucieleśnieniem postulatów i teorii kompozytora z jego traktatu *Unterweisung im Tonsatz*. Opisanie w nim idee skrytykowały się w postaci dwóch najważniejszych elementów, leżących u podstaw stylu kompozytorskiego Hindemitha. Seria 1 dotyczyła wzajemnych relacji między dwunastoma równoważnymi dźwiękami, które jednak, w przeciwieństwie do teorii dodekafonistów, posiadały pewne centrum tonalne. Seria 2 określała naturalny porządek interwałów, a także ich relacje harmoniczne i melodyczne. W cyklu *Ludus tonalis* o pewien prymat walczą dwie główne siły konstrukcyjne – idea oraz pianistyka. Kompozytor potraktował formę w fugach priorytetowo, czego efektem jest szereg różnorodnych zagadnień pianistycznych. Z kolei w preludiach, które oparte są na bardziej swobodnych formach historycznie klawiszowych, to pianistyka wychodzi na plan główny. Świadomość wykonawcy dotycząca budowy formy tak kompleksowego dzieła jest z pewnością punktem wyjścia do pracy nad rzetelną interpretacją. Pytaniem otwartym jednak pozostaje sposób percepcji tej kompozycji przez słuchaczy. Cykl Hindemitha, mimo że skomponowany według ścisłych idei teoretycznych, pozostaje jednym z najciekawszych dzieł literatury fortepianowej XX wieku.

**Słowa kluczowe**

Ludus tonalis, Hindemith, Unterweisung im Tonsatz , Seria 1, Seria 2, neobarok

**Agnieszka Panasiuk**

**Paul Hindemith's *Ludus tonalis* – Idea versus pianism****Abstract**

Hindemith was initially seen as an avant-garde artist, while in the later period of his work, from which the cycle *Ludus tonalis* originates the style of his works was described as neo-baroque. The work is a unique work - on the one hand, it is inspired by tradition and an analogous work of J.S. Bach, and on the other hand, it is the embodiment of the composer's postulates and theories from his theoretical treatise *The Craft of Musical Composition*. The ideas described in it crystallized in the form of two most important elements, underlying Hindemith's compositional style. Series 1 concerned the mutual relations between twelve equivalent sounds, which, however, contrary to the theory of the dodecaphonists, had a certain tonal center. Series 2 determined the natural order of the intervals, as well as their harmonic and melodic relations. In the *Ludus tonalis* cycle, two main construction forces fight for a certain primacy – the idea and the piano. The composer treated the form in fugues as a priority, which resulted in a number of different piano issues. On the other hand, in the preludes, which are based on more free historically keyboard forms, it is the piano playing that comes to the foreground. The pianist's awareness of building the form of such a complex work is certainly the starting point for working on a reliable interpretation. An open question, however, remains the way this composition is perceived by the listeners. Hindemith's cycle, although composed according to strict theoretical ideas, remains one of the most interesting works of piano literature of the twentieth century.

**Keywords**

Ludus tonalis, Hindemith, Unterweisung im Tonsatz , Serie 1, Serie 2, neobarock