

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Fakultet muzičke umetnosti

Katedra za gudačke instrumente

Obrazloženje doktorskog umetničkog projekta:

**Violončelo u stvaralaštvu Paula Hindemitha:
otkrivanje novog izražajnog potencijala instrumenta**

Student:

Nemanja Stanković, violončelo

Mentor:

Red. prof. Sandra Belić

Beograd, 2014. godina

Sadržaj:

1. Istorijsko pozicioniranje lika i dela Paula Hindemitha.....	2
1.1 Pregled biografije Paula Hindemitha.....	4
1.2 Muzički jezik kompozitora.....	7
2. Tretman violončela u stvaralaštvu Paula Hindemitha i analitički pristup problemima interpretacije dela za violončelo.....	9
2.1. Tri komada za violončelo i klavir op. 8.....	10
2.2. Sonata za violončelo i klavir op. 11 broj 3.....	16
2.3. Sonata za solo violončelo opus 25 broj 3.....	19
2.4. <i>Kammermusik</i> broj 3.....	24
2.5. Koncert za violončelo i orkestar.....	26
2.6. Sonata za violončelo i klavir.....	28
3. Zaključak.....	32
4. Prilozi.....	33
5. Literatura.....	49

1. Istorijsko pozicioniranje lika i dela Paula Hindemita

Nemački violista, ali prvenstveno kompozitor Paul Hindemith, predstavlja jednu od najznačajnijih ličnosti koje su obeležile svetsku muzičku scenu dvadesetog veka. Svojim delima, Hindemith je postavio temelje razvoja moderne muzike. Iako se kompozitorov stil vezuje za pojam neoklasicizma, pitanje muzičkog jezika i odnosa prema tradiciji u stvaralaštvu Hindemitha je veoma složeno i može se sagledati iz nekoliko različitih uglova. Naime, sam životni put autora, kao i njegovi lični afiniteti, definisali su kompozitorov jedinstveni muzički jezik, koji je bio nov i originalan. U proučavanju Hindemithove biografije, uočavaju se tri razvojna perioda u stvaralaštvu ovog autora, dok je u osnovi njegov muzički jezik pripadao određenju neoklasicizma. Da bi lakše razumeli i detaljnije objasnili stil i pojedinačna dela Hindemita, potrebno je opisati stanje na evropskoj muzičkoj sceni u periodu kada je ovaj kompozitor živeo i stvarao.

Kao i u drugim vidovima umetnosti, početkom dvadesetog veka je i u muzici „vladala“ pluralnost pravaca i stilova. Tako se uočava nekoliko struja razvoja muzike koje su dominirale evropskom muzičkom scenom. Sa jedne strane izdvojilo se mnoštvo novih umetničkih pravaca, koji su za cilj imali predstavljanje novog, modernog stila i jezika izražavanja. U muzici, takva strujanja ogledaju se u delima Arnolda Schoenberg-a, Albana Berg-a, Antona Webern-a i drugih. Njihovo stvaralaštvo odiše „duhom“ nove umetnosti, koja je podrazumevala i korišćenje novih muzičko izražajnih sredstava, koja do tada nisu bila tipična.¹ Ovakav stil u se u istoriji muzike označava pojmom ekspresionizam.² Pored traganja za novim muzičkim izrazom, kao i uz umetnike koji su težili ka odvajanju od tradicije i prošlosti, u umetnosti dvadesetog veka, postojala je još jedna, veoma jaka i izražena struja autora koji su svoj originalni jezik formirali oslanjajući se na tradiciju. U umetnosti ovaj pravac naziva se

¹ Pojava avangardnih, novih muzičko-kompozicionih tehnika u muzici ogleda se prvenstveno u upotrebi dvanaesttonske tehnike, koju je postavio i teorijski utemeljio kompozitor Arnold Schoenberg. Na osnovu nove dodekafonske tehnike, mnogi kompozitori su stvorili svoj osobeni muzički stil i jezik i nove načine upotrebe dvanesttonskog niza. Osnovna odlika muzike dvadesetog veka sa avangardnim strujanjima je i atonalnost, odnosno nepostojanje jednog tonalnog centra. Osim noviteta na polju tonalnosti, odnosno harmonije i melodije, u muzici dvadesetog veka karakteristične su i nove pojave i rad na svim muzičkim parametrima. Drugim rečima, novi stilsko-kompozicioni izraz u muzici uticao je na sve muzičke parametre u cilju negiranja tradicije i potrazi za novim, originalnim izrazom. Opširnije u: Mirjana Veselinović Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

² Termin ekspresionizam vezuje se prvenstveno za slikarstvo i poeziju dvadesetog veka, ali se elementi ovog umetničkog pravca nalaze i u muzici. Izraz se koristi za svaki umetnički rad u kojem je objektivna stvarnost pomerena ili simbolički predstavljena da bi opisala unutrašnje stanje umetnika. Glavni pokretač ekspresionizma bila je pobuna protiv svih umetničkih i društvenih konvencija, protiv začaurenih kultiviranosti građanske klase, protiv formalizma državnog uređenja. U muzici ekspresionizam znači odstupanje od svih pravila: harmonijskih, melodijskih, ritmičkih i formalnih, a zatim postepeno konstruisanje nove metode. Opširnije u: Krešimir Kovačević (ur.), *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, I, 515-516.

neoklasicizam.³ Ovaj umetnički pravac ne treba interpretirati isključivo kao stilsku formaciju, već pre kao sredstvo za strukturisanje i promociju različitih ideologija i oslanjanje na kanone prošlosti. Naime, ključnu ulogu u definisanju neoklasicizma ima upravo odnos prema prošlosti kojoj se kompozitori obraćaju u svojim delima. U odnosu na upotrebu muzičkih elemenata iz prošlosti u savremenim delima teoretičar Leonard B. Meyer razlikuje četiri osnovne metode: parafraza, „pozajmica“, simulacija i modeliranje.⁴ Kolevka ovog umetničkog pravca je Francuska, ali se njegovi elementi i uticaji mogu naći u delima nemačkih, britanskih, italijanskih i sovjetskih autora.⁵ Za razliku od francuskih autora, nemački kompozitori težili su jednom drugačijem tipu neoklasicizma, odnosno drugačijem tretiranju muzičkih zakonitosti iz prošlosti. Drugim rečima, umereni međuratni modernizam nemačkih i italijanskih autora se može tumačiti kao istoricistički, odnosno onaj koji „nije nostalgičan niti konzervativan u bilo kom tradicionalnom smislu. On predstavlja pokušaj da se premosti istorijski jaz a da se on ne poriče, da se ne upada u njega, niti se u njega povlači da bi se vratio u prošlost“.⁶

U takvom jednom „nestabilnom“ okruženju i u atmosferi egzistencije brojnih umetničkih pravaca, stasavao je, i svoj originalni muzički jezik definisao i nemački kompozitor Paul Hindemith. Započevši u stilu kasnih romantičara, Hindemith je u svojim delima „prešao put“ preko ekspresionističkog izraza do neoklasicizma. Iako u svom stvaralaštvu ima različitih stilova i odlika, u istoriji se njegova ostvarenja povezuju sa nemačkim neoklasicizmom i *Novom objektivnošću*⁷ koja je dominirala umetničkom scenom Nemačke dvadesetog veka. Zbog burnog života, brojnih putovanja i traženja sopstvenog izražajnog stila, Hindemith je tokom života menjao muzički jezik i način izražavanja, da bi ga utemeljio dvadesetih godina prošlog veka u okrilju neoklasicizma. U istoriji muzike pojam neoklasicizma se prvenstveno vezuje za stvaralaštvo kompozitora Igora Stravinskog. Hindemithov neoklasicizam je u osnovi drugačiji od njegovog. Hindemithov neoklasicizam,

³ U muzici neoklasicizam podrazumeva teženje jasnoj muzičkoj formi, tražeći uzore u baroku i klasicima, ali uz potpuno slobodan i savremen harmonski jezik i slobodan tretman disonanci.

⁴ Parafraza podrazumeva relativno strogu i doslednu upotrebu nekih karakteristika dela iz prošlosti (teme, strukture...); pozajmljivanje je metoda kojom se iz izabranog modela uzima manji fragment; postupak simulacije podrazumeva simulaciju stila, epohe, autora ili škole. Opširnije u: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike - neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 25-29.

⁵ U muzici može se govoriti o odlikama francuskog tipa neoklasicizma u terminima fetišizacije modernističkog umeća (Stravinski), kao i u terminima imanentne kritike avangardi i modernizma (Satie i Cocteau). Zatim u nemačkoj i italijanskoj umetnosti izdvojila se varijanta neoklasicizma oličena u ponovnoj aktuelizaciji univerzalnog tradicionalizma. Opširnije u: Isto.

⁶ Isto, 90.

⁷ Termin *Nova objektivnost* (nem. *Neue Sachlichkeit*) vezuje se za međuratni period u Nemačkoj i prvenstveno je upotrebljen za umetnike koji su stvarali u post ekspresionističkom maniru. U osnovi, ovi autori su odbili da svoj rad zasnivaju na stvaralaštvu i dometima kasnog romantizma i odbijali su sve veze sa njim. U tom smislu je korišćen termin *Nova objektivnost*, koja označava u stvari novi izvor inspiracije i nov odnos prema kanonu prošlosti. Opširnije u: Vesna Mikić, nav delo, 91.

koji se obeležava terminom Nova objektivnost odnosi se na drugačiji pristup kanonu prošlosti, odnosno drugačije tretiranje sadašnjosti i prošlosti. Za razliku od Stravinskog i francuskih neoklasičara, za Hindemitha cilj je uvek sinteza ili pomirenje prošlosti i sadašnjosti.⁸ Hindemith je antiromantičarski, urbani kompozitor, koji je svoj jezik zasnovao pre na jasnoći i linearnoj energiji nego na jeziku kasnih romantičara, kao što je bio slučaj sa drugim neoklasičnim kompozitorima. Upravo je to jedan od glavnih razloga zašto se stvaralaštvo ovog kompozitora posmatra iz drugačije vizure i zašto se nemački neoklasicizam razlikuje od francuskog. Radi lakšeg razumevanja stilskog određenja ovog kompozitora, kao i definisanja i analize Hindemithovog muzičkog jezika i izraza, potrebno je sagledati i biografiju autora, i tako osvetliti put formiranja originalnog kompoziciono-tehničkog stila i muzičkog jezika.

1.1 Biografija Paula Hindemitha

Kompozitor, muzički teoretičar, dirigent i instrumentalni izvođač, Paul Hindemith (1895-1963) od malih nogu je počeo da dobija poduke iz violine. Ubrzo je primljen na Konzervatorijum u Frankfurtu gde uči dirigovanje, kompoziciju i violinu u klasi Arnolda Mendelssohna. Sa samo trinaest godina stasava u zrelog umetnika na svom instrumentu, violi. Tokom čitavog života bio je vrlo aktivan kao izvođač, gotovo se može reći da onoliko koliko je komponovao toliko je i nastupao kao interpretator. Poznati naučnik Albert Einstein je rekao za Hindemitha: „Hindemith je prirodni muzičar, koji proizvodi muziku, komponujući i svirajući je, kao što drvo rađa voće...“.⁹ Ovaj zaključak nam samo doprinosi potvrdi činjenice koliko je Hindemith bio plodan u isto vreme kao kompozitor i instrumentalista.

Karijeru violiniste započeo je 1915. godine kada je radio kao koncertmajstor Frankfurtskog muzejskog orkestra. U isto vreme svirao je drugu violinu u kvartetu „Rebner“, u kome je kasnije svirao violu. Godine 1921. godine, kompozitor je osnovao „Amar“ kvartet, u kome je takođe svirao violu. Sa ovim ansamblom, kompozitor je ostvario brojne uspešne turneje po Evropi, a 1922. godine, javnost je po prvi put zapazila Hindemitha kao kompozitora. Neka od njegovih ostvarenja su mogla da se čuju na Internacionalnom muzičkom festivalu moderne muzike u Salzburgu. Iste godine autor je počeo da radi kao organizator Donaueschingenskog festivala, gde je postavio nekoliko avangardnih dela, među kojima su bila ostvarenja Schoenberga i Weberna. Od 1927. godine, Hindemith predaje na Berlinskoj školi muzike, dok tridesetih godina dvadesetog veka biva pozvan da reorganizuje turski muzički

⁸ David Neumeyer, *The music of Paul Hindemith*, London, Yale University Press, 1986, 3.

⁹ Isto, 4.

život. Tako, kompozitor naredne godine provodi u Ankari, gde uz punu podršku države, ustanovljava tursku nacionalnu operu i balet. Do kraja tridesetih godina, u nekoliko navrata je gostovao u Americi kao solista na violi.

Hindemithova veza sa nacizmom je u mnogome uticala, kako na njegov život uopšte, tako i na sam rad i stvaralaštvo. Međutim, njegova veza sa nacistima je bila izuzetno komplikovana. Dok su ga sa jedne strane voleli i smatrali da je on pravi primer nemačkog modernog kompozitora, sa druge strane su ga kritikovali. Smatrali su da je njegova muzika degradirajuća i čak je 1934. godine tokom svog obraćanja javnosti, tadašnji nemački ministar javno deklarirao Hindemitha kao atonalnog kompozitora buke. Čitava polemika oko muzike ovog autora nastavila se tokom tridesetih godina, kada je Hindemithovo stvaralaštvo „ulazilo i izlazilo“ iz naklonosti nacista. Hindemith je emigrirao 1938. godine u Švajcarsku.¹⁰ U međuvremenu, kompozitor je dao zakletvu na odanost Hitleru, pristao da piše muziku za nacističke događaje i dirigovao na velikim nacističkim koncertima, kao i prihvatio mesto u Reichsmusikkammer.

Kao što je već bilo pomenuto, 1935. godine Hindemith je pozvan od strane turske vlade da reorganizuje muzičko obrazovanje u ovoj zemlji i da, što je još važnije, pripremi materijal za jedinstveno muzičko obrazovanje koje će se primenjivati na svim institucijama vezanim za klasičnu muziku u Turskoj. Razvoj ovog programa obrazovanja je bio podržan i od strane nacional-socijalističkog režima: iako je formirao nov program, u isto vreme Hindemith je propagirao nemački vid istorije muzike i obrazovanja.¹¹ Kompozitor nije zadugo ostao u ovoj zemlji, kao drugi emigranti. Ubrzo je stekao slavu, bio je izuzetno cenjen u muzičkim krugovima, te je dobio priliku da dalje putuje.

Nakon pet godina provedenih u Turskoj, 1940. godine Hindemith je emigrirao u Sjedinjene Američke Države. U isto vreme profilisao je svoj muzički jezik, dok je njegova nova teorija muzike počela da utiče na njegov način komponovanja i predavanja koja je održavao. Redovno je držao predavanja na Yale univerzitetu u Americi, ali je istovremeno predavao i na univerzitetu Harvard.¹² Godine 1946. kompozitor je zvanično postao državljanin SAD-a, ali se ubrzo, 1953. godine vratio u Evropu, 1953. gde je nastavio da radi nastanivši se u

¹⁰ Razlozi za emigraciju kompozitora su bili vezani i delimično za činjenicu da je njegova žena bila Jevrejka. Opširnije u: Krešimir Kovačević, nav delo, III, 131.

¹¹ Sam Hindemith je za sebe smatrao da je nemački ambasador kulture. Skeleton, Geoffrey, *Selected letters of Paul Hindemith*, London, Yale University Press, 1995.

¹² Iz predavanja koje je održao Charlesu Eliotu Nortonu na Harvardu, proizašla je čuvena knjiga *A Composer's World*.

Zürichu. Do kraja svog života, počeo je više da se bavi dirigovanjem i ostvario je brojne trajne snimke, uglavnom svojih kompozicija. Umro je u Frankfurtu 1963. godine u 68. godini života.

Stvaralaštvo ovog nemačkog kompozitora, kao i razvoj njegovog stila i tehnike komponovanja, u velikoj meri vezani su za njegov životni put. Da bi lakše sagledali ukupno muzičko-kompoziciono dostignuće ovog autora, napravićemo jasan istorijski pregled Hindemithovih ostvarenja, sa kratkim osvrtom na njegov muzički stil i tehniku, koja će u nastavku rada biti detaljnije razmatrana.

Do 1917. godine, Hindemith je prvenstveno komponovao kamernu muziku ugledajući se na modele nemačkih klasičara i romantičara, te je svoj stil prvenstveno uobličio na ovim osnovama. Značajna dela iz tog perioda su Čelo koncert (1916) i Tri komada za violončelo i klavir op. 8. U periodu od 1918. do 1922. godine, Hindemith se upoznaje sa stvaralaštvom velikih modernih kompozitora, čiji muzički jezici utiču na dalji razvoj Hindemithovog muzičkog izraza. Tako je inspiraciju za svoja originalna ostvarenja Hindemith pronašao u delima Feruccio Busoni-ja, Maxa Reger-a, Béle Bartók-a, Igora Stravinskog, Arnolda Schoenberg-a i drugih. U tom periodu nastaju i njegova prva ostvarenja zasnovana na elementima dodekafonske tehnike i eksperimentisanju sa ekspresionističkim elementima muzičkog izraza (opere „*Mörder, Hoffnung der Frauen*“, „*Sancta Susanna*“, „*Das Nusch-Nuschi*“...). Narednih godina, Hindemith je počeo da istražuje prošlost i to ne romantičarsku koja je instresovala mnoge autore, nego barok i, konkretno, stvaralaštvo Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750). Od 1923. godine, ovaj nemački kompozitor ulazi u sferu Nove objektivnosti i to serijom dela *Kammermusik* i operom „*Cardillac*“. U narednih pet godina, Hindemith se bavio eksperimentisanjem sa zvukom i odnosom prema muzičkim kanonima prošlosti. Tako je eksperimentisao sa mehaničkim i elektronskim instrumentima, kao i sa starim instrumentima, zatim se bavio istraživanjem nemačke muzike i stvaralaštvom velikog nemačkog kompozitora Bacha, koje je dovelo do pojave Nove objektivnosti u njegovom stilu i muzičkom jeziku. Ove osobenosti Hindemithovog izražajnog stila postaju vidljive u njegovim poslednjim *Kammermusiken* op. 48-50. U periodu kada je emigrirao iz Nemačke, nastaju neka od njegovih najvećih i najpopularnijih ostvarenja, kao što su opera „*Mathis der Maler*“, nekoliko sonata za solo instrumente, a istovremeno Hindemith započinje i rad na svojoj muzičkoj teoriji. Definišući novo shvatanje tonalnog sistema i harmonije uopšte, nastaju dve značajne studije: *Umeće komponovanja 1 (The craft of musical composition 1937)* i *Umeće komponovanja 2 (1939)*. Tokom života u SAD-u, Hindemith je u potpunosti formirao svoj originalni muzički stil i jezik i u tom periodu više je radio na teoriji, nego na samom

komponovanju. Tako nastaje treći tom *Umeća komponovanja*, kao i knjiga *Kompozitorov svet*. Do kraja života, vrlo se malo bavio komponovanjem, dok se više posvetio dirigovanju i izvođenju svojih dela. Njegovo poslednje delo je Velika Misa za mešoviti hor a cappella, koja je premijerno izvedena mesec dana pre njegove smrti, 1963. godine.

U istoriji muzike, Hindemith je ostao upamćen kao kompozitor koji je pokušao da popuni literaturu za solo instrumente. Napisao je sonate za gotovo sve orkestarske instrumente, opere, balete, orkestarska dela, kamernu i koncertantu muziku, dela za hor, solo glas uz pratnju orkestra, klavira ili kamernog sastava, kao i kompozicije za klavir, orgulje, pa čak i muziku za avangardni film. Već iz najopštijih činjenica možemo zaključiti da je Hindemith bio izuzetno plodan kompozitor, ali posebno mesto u njegovom opusu ima muzika za violončelo. Za ovaj instrument kompozitor je stvarao u svim stvaralačkim periodima, te se iz različitih ostvarenja može uočiti i protumačiti i kompozitorov razvojni put. U nastavku rada bavićemo se definisanjem Hindemithovog muzičkog jezika, ukazaćemo na osnovne specifičnosti njegovog novog poimanja muzičkog sistema i tonalnosti, kako bi se pomenuta dela interpretativno dočarala i kako bi se definisali izvođački postupci na violončelu.

1.2 Muzički jezik kompozitora

Iz teorijskih misli i tekstova Paula Hindemitha, kao i iz same muzike iščitava se kompozitorov odnos prema muzičkim zakonitostima prošlosti, ali i prema samoj muzici uopšte. Naime, u njegovim delima uočavaju se ontološki i objektivistički elementi. Za Hindemitha, muzika je predstavljala ideal postojanja. Drugim rečima, muzika je savršenstvo koje je dovoljno samo po sebi. Za Hindemitha idealizam predstavlja prvenstveno misao o postojanju unutrašnjeg pevanja i zvučanja.¹³ Hindemith ovu misao definiše vizuelno, kao sliku predela koji je u noći iznenadno osvetljen bljeskom munje. Drugim rečima, identifikuje je kao dokaz kreativnosti, dok samo komponovanje definiše kao put kojim se postiže kongruencija između same vizije i njene materijalizacije.¹⁴ Sam put od vizije do realizacije dela je shvaćen kao približavanje toj viziji, kao ključna motivacija etičke prirode. Međutim, kod Hindemitha ta motivacija ima i pragmatičnu dimenziju. Po njegovom mišljenju kompozitor je humanista i treba da zastupa ideal humanosti. Sam ideal humanosti je sadržan upravo u ukupnom istorijskom nasleđu muzike. Odnosno, treba da uspostavi stvaralački odnos

¹³ Mirjana Veselinović Hofman, *Pred muzičkim delom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 57.

¹⁴ Paul Hindemith, *The Composer's world - Horizons and Limitation*, Cambridge, 1952.

sa tradicijom. U ovom segmentu Hindemithovih razmišljanja i shvatanja započinje prelazak u čisto praktičnu oblast, gde se sama tehnika komponovanja ukazuje kao presudno sredstvo za postizanje kompozitorskog cilja. U svom stvaralaštvu kompozitor ih je tretirao kao „tradicionalne muzičke pojave po kojima se prepoznaju pojmovi koji ulaze u definiciju fenomena baroka i klasicizma...“.¹⁵ Čitava ideja je presudno dobila na značaju, kada je Hindemith definisao i svoj stav prema tonalnom sistemu, dodelivši mu značajno mesto u muzici uopšte. Naime, razmatrajući o dvanaesttonskom sistemu, Hindemith ga je vremenom uzdigao na nivo „zvučnog univerzuma“¹⁶, shvatajući ga kao krajnji rezultat istorijskog razvoja tonskog sistema, dok je sva ostala istraživanja na ovom polju autor označio pojmom zvučne igre. Osnova ovog pojma leži u samom sistemu organizacije dela *Ludus tonalis*, odnosno u rasporedu tonaliteta. Naime, dok Bach tonalitete niže po hromatskoj lestvici, Hindemith u svom delu za osnovu uzima sopstveni sistem tonskih i tonalnih srodnosti.¹⁷ Međutim, sva ova poimanja tonskog sistema dovela su do neizbežne pojave šematizma u njegovoj muzici. Ontološki aspekti muzike takođe se iščitavaju iz Hindemithovog odnosa prema tonalnom sistemu. Naime, autor je uspostavio analitički sistem kojim se može utvrditi zakonsko jedinstvo između svih sfera muzike. Osnovu tog sistema čini alikvotni spektar. On je baza za uspostavljanje teorijskog kompleksa koji se sastoji iz dva dela. Prvi je formiran prema kriterijumu slabljenja akustičkog srodstva od osnovnog tona (veliko Ce), a drugi, prema načelu slabljenja harmonske snage intervala. Na osnovu toga, Hindemith je načinio i tabelu koja obuhvata razvrstavanje akorada u nekoliko grupa, po određenom sistemu merila. Kako je Hindemith ideal tražio u istoriji muzike, svoj osobeni stil pronašao je u baroku, tačnije u fenomenu baroka, koji „isijava“ iz njegovih neoklasičnih ostvarenja. Fenomen baroka Hindemith je oživeo iskoristivši evolutivnu gradnju melodike i linearno, polifono mišljenje u višeglasju, ali ostvareno u savremenom melodijskom i harmonskom konceptu.¹⁸ U osnovi, njegovo mišljenje je linearno, što ne važi samo za prave polifone tokove, već i za slučajeve gde se linije kreću u odnosu „nota prema noti“, pa i udvojene u raznim intervalima, pri čemu ukupna sazvučja proizilaze u najvećoj meri slučajno.

¹⁵ Mirjana Veselinović Hofman, nav delo, 58.

¹⁶ Isto.

¹⁷ Ukupno dvanaest fuga nižu se redosledom: (in) C, G, A, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis. Opširnije u: Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 463.

¹⁸ Isto, 461.

2. Tretman violončela u stvaralaštvu Hindemitha i analitički pristup problemima interpretacije dela za violončelo

Hindemithov umetnički razvoj doveo ga je već tridesetih godina prošlog veka u prvi red nemačkih i evropskih umetnika. Danas se sa sigurnošću može tvrditi da je to, posle Richarda Straussa najznačajnija umetnička ličnost novije nemačke muzike. Neobično plodan, Hindemith je bio i neobično svestran, i to ne samo kao kompozitor, što je već pomenuto. Svojim ostvarenjima pokušao je da „popuni“ literaturu za sve instrumente. Jedan je od retkih kompozitora koji je napisao sonatu uz pratnju klavira za gotovo sve duvačke i gudačke instrumente. Međutim, posebno mesto u njegovom stvaralaštvu ima violončelo. Za ovaj instrument pisao je u svim stvaralačkim periodima i upravo analizirajući pojedina dela za violončelo, možemo lakše razumeti samu poetiku ovog kompozitora, ali i njegov stvaralački put. Violončelo je u njegovom stvaralaštvu imalo važno mesto i, pored razvoja Hindemithovog muzičkog jezika, vremenom se razvijao i nov izražajni potencijal samog instrumenta. U nastavku rada bavićemo se detaljnijom analizom pojedinih dela iz sva tri stvaralačka perioda, gde će se posebno obratiti pažnja na formu, harmoniju, tretman instrumenta, vođenje glasova, odnosno na osnovne muzičke parametre, ali i traganje za adekvatnim sredstvima izraza (količina vibrata, raspodela gudala, štrihovi...) i definisanje izvođačkih postupaka. Posebno će biti tretirani: Tri komada za violončelo i klavir op. 8, Sonata za violončelo i klavir op. 11 broj 3, Sonata za violončelo op. 25, *Kammermusik* broj 3, Koncert za violončelo i orkestar (1940) i Sonata za violončelo i klavir (1948).

2.1 Tri komada za violončelo i klavir opus 8

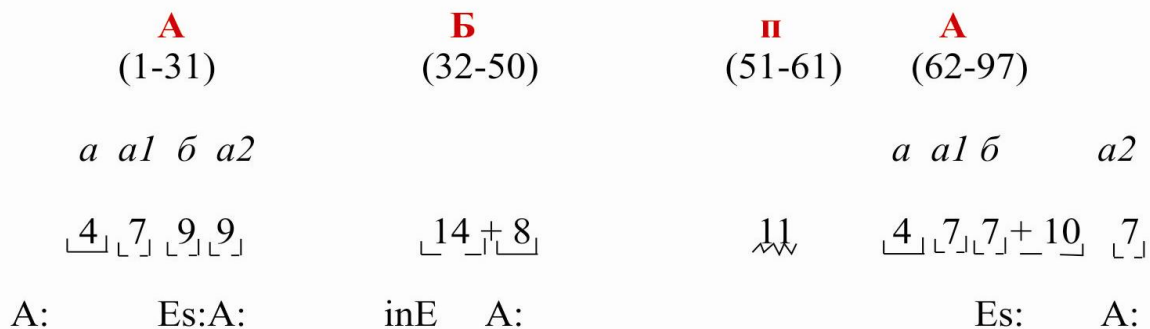
Delo za solo violončelo uz pratnju klavira Tri komada opus 8, nastalo je 1917. godine u ranoj fazi razvoja Hindemithovog kompozitorskog razvoja. Hindemith je tokom pisanja opusa br. 8 još uvek bio student na Frankfurtskom konzervatorijumu, gde je učio kompoziciju kod Bernharda Seklesa. Ipak, već se tada moglo primetiti njegovo eksperimentisanje sa formom i tonalnim odnosima. Izuzetno virtuozne kompozicije prenapregnute su zbog zasićene harmonije i širokih melodijskih linija, te kao takve, predstavljaju spoj romantizma i izraza kojeg će u kasnijim svojim kompozicijama Hindemith tek razviti. Naime, dela nastala u tom periodu odišu poznoromatičarskim stilom, koji je vidan po svim muzičkim paramterima, preko makro do mikro forme, kao i po oblikovanju dela. Tako poznoromatičarski način oblikovanja forme - često slobodno shvatanje oblika - prošireni tonalitet, česta reska sazvučja akorda, ali i bogatstvo ritma, boje, harmonije ukazuju na evidentan uticaj kompozitora sa kraja devetnaestog veka na Hindemitha. Iako je ovo delo među prvima koje je Hindemith komponovao, pored očiglednog uticaja poznog romantizma, mogu se uočiti i elementi koje će kasnije autor razraditi do svog originalnog muzičkog jezika: odnos prema harmoniji, linearnom vođenju melodije, ali i samom kanonu prošlosti.

Tri komada za violončelo i klavir koncipirana su kao ciklus koji čine *Capriccio*, *Phantasiestück* (Vidi Prilog 1) i *Scherzo*. Mada je Paul Hindemith svakoj kompoziciji iz opusa br. 8 jasno dao naziv, a tako naznačio i njihov karakter, kako bi se mogle pojedinačno izvoditi, ovaj niz od tri komada lako bi se mogao posmatrati i kao trostavna sonata. Ono što ova tri komada povezuje u jedan ciklus je prvenstveno njihov raspored tempa, koji odgovara rasporedu stavova koncerta: brzi-lagani-brzi. Takođe, vrlo je zanimljiv i raspored tonaliteta ovih komada koji ne odgovara tipičnom poznoromatičarskom smenjivanju tonalnog centra. Hindemith „niže“ tonalitete sekundnim kretanjem (A, H, c), što će kasnije postati jedna od osnovnih karakteristika njegove teorije harmonije. Dakle, već iz samih okvira dela, uočavaju se elementi koji će kasnije postati zaštitni znak ovog kompozitora. Sva tri komada pisana su u formi koja odgovara njihovom nazivu, dok je tretman instrumenata takođe tipično poznoromantičarski. U zvuku violončela, pasažima, motivima, trilerima, skokovima, pa i samoj melodiji prepoznaje se uticaj velikih kompozitora za ovaj instrument kao što su Dvořák, Schubert i drugi.

Capriccio je prvi komad brzog tempa u opusu 8. Svojim formalnim konceptom odgovara obliku kapriča, dela koje je često slobodne forme i živog karaktera. Tipični kapričo je brz, intezivan i virtuozni muzički komad. U tom smislu, ovaj prvi komad u Tri komada za

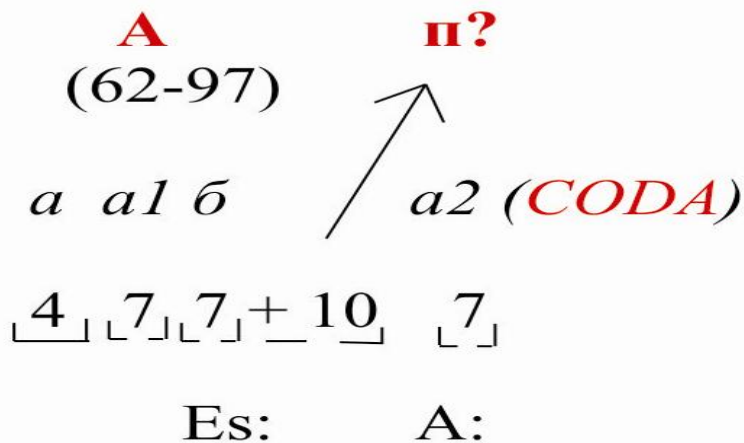
violončelo i klavir u potpunosti odgovara definiciji. Međutim, ono što odstupa je sam oblik komada. Naime, Hindemith je napisao *Capriccio* u obliku složene trodelne pesme.

Primer 1, Šematski prikaz forme *Capriccio* iz *Tri komada za violončelo i klavir op. 8*



Pored tipično tretirane forme složene trodelne pesme, gde je deo A po obliku prelazni oblik dvodelne pesme, dok je deo B slobodnije tretiran, posebno je zanimljiva ponovna pojava A odseka, reprize. Pored ponovljenog *a* i *a1*, na kraju *b* dela postoji proširenje od ukupno deset taktova, koje se može shvatiti kao proširenje odseka *b* ili kao prelaz. Nakon toga sledi *a2*, koje bi zbog izrazitog harmonskog, melodijskog, pa čak i vizuelnih elemenata moglo da se shvati kao koda. U tom slučaju repriza odseka A šematski bi bila prikazana na sledeći način:

Primer 2, Šematski prikaz reprize *Capriccia* iz *Tri komada za violončelo i klavir op. 8*



U ovom komadu, Hindemith nije izričito odredio metričku jedinicu takta. Naime, ona se od jednog do drugog takta menja: tako je u prvom taktu ona 3/4, u sledećem 5/4, a u trećem već 2/4... Oznaka za tempo je *Lebhaft* (živahno) - in wechselndem Rhythmus (u promenljivom ritmu), što u neku ruku daje slobodu izvođačima. Hindemith je bio izričit u zahtevima vezanim za dinamičke kontraste već u samom početku kompozicije - prvi, uvodni takt je u dinamici *ff*, da bi od drugog takta krenula tema u *pianu*. Mora se skrenuti pažnja na napomenu kompozitora da ceo komad treba svirati sa sordinom (mit Dämpfer)! Hindemith je u ovoj kompoziciji jasno definisao artikulaciju. Akcentima je precizno ukazao na to kojim tonovima treba pristupiti sa posebnom pažnjom, a to izvođaču značajno olakšava otkrivanje prave slike o melodijskoj liniji. Kako bi komad bio uspešno odsviran i savladan, neophodno je imati jasnu sliku o ritmičkoj vrednosti svake note u delu, ali i jasno koncipiranu ideju o formi, koju je kompozitor jasno odredio dopisivanjem duple crte (//) nakon svake fraze, i tako interpretatorima jasno stavio do znanja gde se jedna muzička rečenica završava, odnosno gde sledeća započinje. Ono što ostaje nejasno u ovom komadu jeste oznaka za tempo *Lebhaft* (živahno), koja se pojavljuje u kodi. Naime, ova ista oznaka zapisana je i na samom početku komada, bez ikakvih daljih promena, stoga bi trebalo da se podrazumeva da nikakva „potvrda“ tempa u bilo kom delu komada, pa ni u kodi, nije potrebna. U slučaju da je Hindemith ovu oznaku ipak stavio sa razlogom, što je zapravo vrlo verovatno, to možemo protumačiti na dva načina:

- 1) S obzirom na to da je na samom početku komada uz oznaku *Lebhaft* dopisano da je ceo komad u promenljivom ritmu, kompozitor je pretpostavio da postoji opasnost da, zbog brojnih različitih ritmičkih figura koje preovlađuju u delu, izvođač tokom sviranja komada pređe iz jednog tempa u nešto drugačiji, te je stoga dopisao oznaku *Lebhaft* i u poslednjem delu kao podsetnik, kako bi se komad završio u istom karakteru.
- 2) Verovatnija mogućnost je da je ovo greška u pisanju, odnosno da je umesto *Lebhaft* (živahno) trebalo pisati *Lebhafter* (živahnije). Sama koda zvuči kao usitnjavanje teme na sve kraće delove.

Drugi komad po obliku je slobodne forme, ali se uočava postojanje nekoliko odseka ili tema, koje se smenjuju tokom čitavog dela. *Phantasiestück* je laganog tempa, pevne i gotovo vokalne melodije, sa čestim promenama tonaliteta. I ovaj komad u potpunosti odgovara definiciji forme fantazije, te na taj način Hindemith ostvaruje čvrstu vezu sa poznim

romantizmom.¹⁹ Međutim, vrlo je specifičan raspored odseka koji Hindemith daje u ovom komadu. Ukoliko pogledamo šematski prikaz oblika *Phantasiestück* uočavamo princip ogledala. Odseci ili teme se nižu redom do četvrtog odseka, nakon koga sledi repriza prva tri, ali u suprotnom smeru. Odnosno, četvrti odsek predstavlja centar oko koga se nakon njega ponavljaju prva tri, ali obrnutim redosledom.

Primer 3, Šematski prikaz *Phantasiestück* iz Tri komada za violončelo i klavir op. 8

A **p** **B** **C** **D** **C** **B** **A**
 (1-29) (29-30) (31-48) (49-77) (78-102) (104-137) (138-153) (154-188)

a b a

H: in C: D: g: GesGisGes g: H: inC: H:

Jedna od uočljivih specifičnosti ovog komada jeste u tome da je ritmička oznaka na samom početku označena dvojako - 9/8, kao i $\frac{3}{4}$. Razlog tome najverovatnije leži u tome da je kompozitor interpretatorima komada želeo dati smernice koje su vezane za osminski pokret koji se neprekidno javlja - od početka do kraja dela. Naime, u deonici violončela jedinica takta je četvrtina i veoma je jasno da se $\frac{3}{4}$ odnosi na ovu deonicu. Suportno tome, u deonici leve ruke klavira zapisana je osminska pauza i osam osmina, što jasno ukazuje da za ovu deonicu važi oznaka 9/8 (jedinica takta je četvrtina sa tačkom). S obzirom na to da se ovakav osminski pokret javlja neprekidno za sve vreme trajanja kompozicije, dolazi se do zaključka da je ovakva dvojkana ritmička oznaka zapravo smernica interpretatorima kako ne bi došlo do zabune u nastavku kompozicije u slučajevima kada (tri) osmine nisu označene kao triole u

¹⁹ Fantazija je u prvo vreme (oko 1600. godine) nešto slobodniji tip ričerkara, a namenjena je orguljama, lauti ili čembalu, pa i instrumentalnim ansamblima. Docnije se fantazija upotrebljava kao uvod u fugu, a sastoji se od više odseka različitog sadržaja (pasaži i figure, polifoni odlomci, rečitativi, ritmovi starih igara itd). Veća Bachova dela ove vrste bliže se tokati, a odlikuju se smelim harmonskim obrtima (hromatika, enharmonija). Od polovine 18. veka i fantazija je samostalna homofona kompozicija. (149) To je delo improvizacionog karaktera, bez određene formalne sheme, građeno obično od više odseka različitih po tematskom sadržaju, tempu ili tonalitatu. Tematsko šarenilo je retko kad praćeno doslednom razradom motivskog materijala. Slobodan oblik ne znači haotičnost, odsustvo organske povezanosti. Uz to, mnoge fantazije se jasno oslanjaju na poznate formalne principe. Naročito se mogu naći analogije između fantazije i sonate u jednom stavu. Vidi u: Vlastimir Peričić, Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986, 278-279.

taktu $\frac{3}{4}$. Kompozitor je jasan u svojim interpretacijskim zahtevima vezanim za artikulaciju, dinamiku, tempo. Jedan od primera vidimo u prelazu sa taktova 67 i 68 na takt 69, gde Hindemit prvo piše *ff*, *crescendo*, kao i oznaku *breiter (šire)*, čime doslovno zahteva usporenje tempa, što rezultira širokim zvučanjem melodije, nakon čega u sledećem taktu sledi *subito molto accel. e cresc.* Takvi izražajni kontrasti krase ceo raniji opus ovog kompozitora. Najupečatljiviji kontrast u *Phantasiestück* je prelazak sa odseka C na odsek D. Buru u trećem odseku, kompozitor pokušava da dočara brzim, vatrenim tempom, talasastim melodijskim pokretima koji čine da se violončelo i klavir konstantno mimoilaze. Ovde se od violončeliste traži široki vibrato na svakoj noti, široko gudalo... što je kontrast u odnosu na veoma spori odsek C, koji treba svirati izražajno ali u *pp*, sa sitnim vibratom, treba voditi računa da nijedna nota ne bude akcentovana niti da iskače iz mirne melodijske linije. Trebalo bi svirati na gornjoj polovini gudala, i poštovati dinamičke oznake.

Ovaj komad ima vrlo jasna i logična melodijska razrešenja, iz čega istupaju četiri takta (45-48). Naime, notni zapis u deonici violončela ne odgovara melodijskom kontekstu koji ovu celinu okružuje, što se harmonskom analizom vrlo lako uviđa. Tačnije, iako se ne može sa sigurnošću tvrditi, čini se da je reč o štamparskoj grešci, tj. pogrešnom ključu - kada se zapisana melodija umesto u tenor ključu odsvira u violinskom, dobija se skladno, tonalno zvučanje sa klavirom, što je i karakteristika celog komada. Što bi značilo, umesto *gis-cis-c...* treba svirati za sekundu više *ais-dis-d...*

Poslednji komad iz opusa 8 je brzi *Scherzo*, veselog živahnog kraktera, po formi složena trodelna pesma. Sva tri odseka su po obliku trodelna pesma, pri čemu je treći odsek u potpunosti istovetan prvom. Ovaj komad je i tehnički najzahtevniji i najvirtuozniji od tri komada iz opusa 8 i predstavlja jedan „pogled u budućnost“ u smislu virtuoznosti i tretmana violončela u opusu Hindemitha. Na mestu oznake za tempo kompozitor piše *Mäßig schnelle Achtel* što ukazuje na to da osmine (merna jedinica) treba svirati umereno brzo, a oznaka *polternd* (razmetljivo) upućuje na karakter komada. Za razliku od prvog komada, *Capriccia*, u *Scherzu* Hindemith ne suprotstavlja violončelističku deonicu klavirskoj, već one zapravo dopunjuju jedna drugu, i to je jedna od bitnih odlika ovog dela. To je uočljivo već u taktovima 15-18, nakon čega kompozitor, kao i u prvom komadu iz istog opusa prekida muzičku misao oznakom // . Jedna od prepoznatljivih karakteristika Hindemithovog rukopisa jeste neretko ukazivanje interpretatoru na način na koji treba odsvirati izvesni segment. To se može primetiti u 56. taktu, gde je kompozitor u deonici violončela naznačio da predstojećih osam taktova treba svirati širokim štrihom (*breite Striche*). Posebno zanimljiv

odsek u Triju predstavlja *Sehr langsam*, koji svojim konstantnim padom u dinamici (*pppp*) i tempu (*langsam - sehr langsam - noch langsamer*) podseća na meditaciju i gde je posebno naglašeno da sve treba svirati bez ikakvog izraza (*ohne Ausdruck*), što od violončeliste zahteva minimalno korišćenje vibrata, i sviranje na gornjoj polovini gudala.

2.2 Sonata za violončelo i klavir opus 11 broj 3

Hindemithova sonata za violončelo i klavir op. 11 br. 3 jedna je od pet sonata u opusu 11, komponovanih u periodu između 1917. i 1919. godine. Od ukupno pet sonata, dve su pisane za violinu i klavir, dve za violu i klavir i jedna za violončelo i klavir. Sve sonate pripadaju periodu kada je kompozitor još uvek bio pod uticajem poznog romantizma, ali se u njima više nego bilo gde drugde, ogleda „prelaz“ ka novom stilskom opredeljenju i utemeljenju Novog objektivizma. Opus 11 se često smatra radom „ogorčenog i besnog čoveka“, zbog svoje oštrine i sveukupne svireposti. Hindemith je bio pod izuzetnim utiskom dešavanja u Evropi za vreme Prvog svetskog rata, te je njegova muzika, kao i mnogih kompozitora tog perioda, postala sredstvo izražavanja ličnog prezira prema tradiciji, koja je, činilo se, i izazvala sam rat.

Sonata broj 3 opusa 11, pisana za violončelo i klavir je u isto vreme poznoromantičarsko, ali i neoklasično delo. Tretman harmonije, melodije, tonaliteta, pa čak i same forme upućuje na jedno u osnovi poznoromatičarsko delo, ali sa elementima Nove objektivnosti, koji će u kasnijim Hindemithovim ostvarenjima dobiti na važnosti. U ovoj sonati, novi princip vođenja melodije, linearnost na svim poljima i tretiranje akorada kao „slučajnih“ sazvučja su više izraženi nego u prethodno analiziranom delu za iste instrumente. Sonata je koncipirana u dva stava, koja se sastoje od po dva odseka. Odseci između stavova u potpunosti kontrastiraju jednom drugom. Čitavo delo karakteriše širok dinamički raspon i motiv male sekunde, koji se provlači kroz sve odseke. Prvi stav, *Mässig schnell, Viertel-Lebhaft*, započinje upravo motivom male sekunde, koja se „prelama“ sa čestim promenama metra i bogatstvom ritma. Prvi odsek ovog stava svojim karakterom i muzičkim jezikom priprema atmosferu narednog odseka, koji svojim metričkim pomeranjima i brzim pasažima podseća na tokatu. Upravo iz ovoga se uočavaju prvi koraci u uspostavljanju odnosa prema ranijim muzičkim stilovima, odnosno u Hindemithovom slučaju sa barokom. Naime, prvi stav sonate svojim tretmanom melodije, ritma, metra, pa čak i samih instrumenata, podseća na barokni oblik tokate, koju je Hindemith „osavremenio“ novim muzičkim jezikom. Drugi odsek prvog stava, koji je dosta duži od prvog, započinje sa dva motiva koja se prepliću tokom čitavog odseka (Primer 4). Do kraja stava, dva motiva drugog odseka prepliću se između dva tonaliteta iz prvog odseka: E-dura i f-mola.

Primer 4, Dva početna motiva drugog odseka I stava Sonate za violončelo i klavir op. 11 br. 3, taktovi 70-71

6 II odsek
70 **Lebhaft, sehr markiert**
(d=)

Drugi stav započinje odsekom *Langsam* koji čitavom delu daje bar malo liričnosti, koja gotovo nedostaje u ovoj sonati. Kao i u prvom stavu, i ovde je Hindemith iskoristio dve potpuno suprotne teme, jednu lirsku i drugu marševskog karaktera. Drugi odsek poslednjeg stava je pravo finale, *Sehr lebhaft*, koje je izgrađeno na motivima druge teme prvog odseka drugog stava. Karakterom, ritmom, metrom, pa čak i samom melodijom, čini se da je Hindemith satirično citirao Scherzo Beethovenove Simfonije broj 5. Nova objektivnost u ovom delu uočava se u tretmanu melodije i harmonije. Pod uticajem barokne linearnosti i vođenja glasova, Hindemith kreira slojeve melodijskim i ritmičkim ponavljanjem u jednom glasu. U prvom stavu princip višeslojnog linearnog principa kod Hindeimita se uočava u vertikali, umesto u horizontali. Primer toga je u taktovima 189 do 193 (Primer 5), gde ponavljanjem tri note u silaznom pokretu gornjem glasu klavira, kompozitor kreira tri sloja. Četvoroslojni princip javlja se u narednom primeru (Primer 6), gde ga Hindemith dobija ponavljanjem ritmičkog obrasca u klaviru.

Primer 5, Sonata za violončelo i klavir op. 11 br. 3, I stav, 189-193 takt

188

Primer 6, Sonata za violončelo i klavir op. 11 br. 3, I stav, 143-146 takt

The image shows a musical score for the first movement of Hindemith's Sonata for Violoncello and Piano, Op. 11 No. 3, measures 143-146. The score is in G major and 3/4 time. It features a cello part on the left and a piano part on the right. The piano part is marked 'p' and includes the title 'I drängen' above the first staff. The music shows complex rhythmic patterns and cross-staffing between the piano's right and left hands.

Iako nizanje slojeva zahteva ravnomerno kretanje, Hindemith ponekad kreira osećaj nepravilnosti, tako što prebacuje motive iz jednog sloja u drugi u okviru istog glasa. Na taj način Hindemith brzo i lagano menja brojeve slojeva u okviru dela.

2.3 Sonata za violončelo opus 25 broj 3

Hindemith 1922. godine piše jedno od najpopularnijih dela za violončelo, Sonatu za solo violončelo op. 25 broj 3. Kao i prethodno ostvarenje za violončelo, i ova sonata je numerisana brojem tri, jer predstavlja deo veće celine. Tačnije, ona je deo ciklusa od tri sonate, koje su tematski povezane. Sonata broj 1 je pisana za violu, broj 2 za violu d'amore i treća za violončelo. Delo je ubrzo postalo jedno od najizvođenijih i najpopularnijih ostvarenja ovog autora. Sonata za violončelo op. 25 br. 3 posvećena je Mauritsu Franku i predstavlja prelaznu tačku ka uspostavljanju Nove objektivnosti u Hindemithovom stvaralaštvu. Više nego u prethodno analiziranom delu, Sonati op. 11 br. 3, izraženo je linearno mišljenje, harmonija reskih sazvučja, ali i tipični barokni elementi, koji se iščitavaju iz same forme i načina tretmana pojedinih deonica.

Sonata se sastoji od pet stavova - *Lebhaft, sehr markiert; Mäßig schnell, Gemächlich; Langsam; Lebhaftes Viertel* i *Mäßig schnell* - što nije tipično za žanr sonate. Stavovi su orijentisani centralno oko trećeg stava, koji predstavlja težište i vrhunac čitavog dela. Spoljni stavovi (I i V) su dugački, brzi i naglašeni u poređenju sa kratkim II i IV stavom. II stav predstavlja svojevrsni tihi (pisan u *piano* dinamiци), lagani intermeco sa elementima igre. III stav je ekspresivan i, kao i I, sadrži elemente improvizacije dok je IV stav *pianissimo* skerco sa karakterističnim pokretom triola. V stav je specifičan po svom ritmu, odnosno po strukturalnom obrascu koji čini ritmička grupa sačinjena od osmine sa tačkom i dve tridesetdvojke (Primer 7).

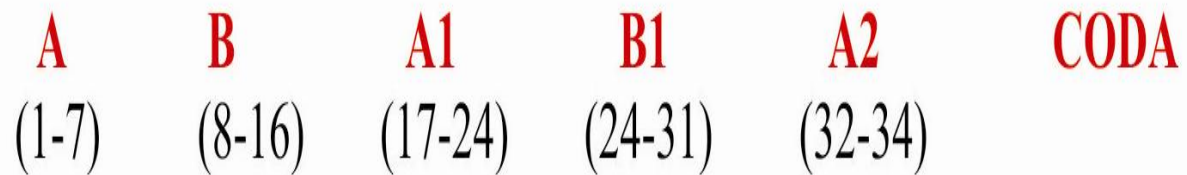
Primer 7, Sonata za violončelo op. 25 br. 3, V stav, 1-3 takt



U nastavku teksta podobnije ćemo se baviti analizom prva dva stava sonate i njihove vertikalne i linearne konstrukcije, što će nam dati jasniji pregled i bolje razumevanje Hindemithove kasnije definisane Nove objektivnosti. Prvi stav je pisan u formi rondo sa „pravilnom“ šemom A B A1 B1 A2 i koda. (Primer 8). A deo sastoji se od trozvuka i četvorozvuka i pokretom triola. Deo B čini tema sastavljena od triola, koja u donjem registru

izlaže čiste kvinte. Prva repriza odseka A, A1, u osnovi predstavlja razvijeni deo A. Započinje sa izmenjenom glavnom temom koja prati ritmički obrazac sa početka dela. B1 je modulirao za ceo stepen naviše u odnosu na B, dok A2 započinje lažnom reprizom u taktovima 32-34, za kojima sledi prava repriza (taktovi 35-36).

Primer 8, Šematski prikaz I stava Sonate za violončelo op. 25 br. 3



Pri pristupu ovom delu prvo što izvođač uočava je nedostatak predznaka, odnosno oznake za tonalitet, kao i nedostatak oznake za takt. Takođe, na prvi pogled čini se da je stav atonalan, zbog brojnih alteracija, koje su veoma česte i koje se javljaju gotovo na svakom tonu. Međutim, izvođač dok svira ima utisak da je u Ce-duru. Ne postoji jak razlog u notama da je zaista u pitanju taj tonalitet, već samo osećaj koji se javlja u unutrašnjem sluhu izvođača. Taj osećaj je potvrđen i u samim notama, jer se na jakim taktovim delovima, kao i glavnim strukturalnim mestima javljaju tonovi c (tonika) i g (dominatna), što samo pojačava utisak da je u pitanju C-dur. Zanimljiv je sam kraj stava, koji završava Codom i poslednjom notom g. Ta nota sama po sebi ne bi bila znak C-dura, ali ukoliko pogledamo početak II stava videćemo notu c. To nas dovodi do zaključka da je prvi takt II stava ustvari poslednji takt I stava. Dokaz da je ova činjenica tačna je i oznaka *fermata* koja se nalazi na noti g, što znači očekivanje - očekivanje za razrešenje. U interpretatorskom smislu ta oznaka znači da se naredni stav svira bez pauze, odnosno *attacca*. Intervali koji čine konstrukciju ovog dela su čista kvinta i mala seksta, koji se javljaju u početnom akordu I stava. Pokret polustepena, odnosno male sekunde je sam po sebi veoma značajan za čitavu sonatu, ali je isto tako i značajan i vredan pažnje u ovom stavu. Hindemith pokret male sekunde tretira kao motivsku i strukturalnu bazu, prezentovavši je već na početku samog dela. Upravo se i ceo tonalni, harmonski, ali i strukturalni plan sonate zasniva na početnom akordu I stava (Primer 9).

U drugom stavu Sonate za solo violončelo opus 25 je najevidentniji uticaj polustepena na strukturu. Kao što je već napomenuto, ovaj stav predstavlja mali intermeco koji spaja dva veća stava - I i III. Drugi stav je pisan u veoma jednostavnoj formi trodelne pesme, sa šemom

A B A. Prva tema (taktovi 1-9) ima dva glavna konstruktivna elementa: pokret polustepena i set od tonova alikvotnog niza (0, 1 i 4), koji se javljaju i na početku I stava. Polustepen se u drugom stavu javlja odmah na početku, gde je iniciran na tonu c, na kojem se izvodi triler. Nakon toga sledi niz od polustepena koji je iskorišćen kao sekventni model (Primer 10).

Primer 9, Sonata za violončelo op. 25 br. 3 I stav, 1-6 takt

Cello

Primer 10, Sonata za violončelo op. 25 br. 3 II stav, 1-4 takt

Mäßig schnell, Gemächlich Durchweg sehr leise

p

Drugi stav završava, kao i prvi stav, ponavljanjem odseka A i kodom. Zanimljivo je da je A ponovljeno u celosti, ali umesto kadence Hindemith daje proširenje od ukupno šest taktova, što se preznachava u kodu. (Primer 11)

Primer 11, Sonata za violončelo op. 25 br. 3 II stav, 26-31 takt

pp ritard.

U interpretatorskom smislu kompozitor u svakom stavu tretira violončelo na drugačiji način. U prvom stavu, *Lebhaft, sehr markiert* Hindemith traži od interpretatora da svira odsečnim štrihom, i da markira svaku notu, što znači da ne treba svirati legato. Hindemith dinačkim oznakama pokazuje kako, tj. u kom pravcu treba frazirati melodijsku liniju. Takt 15 počinje osminom sa tačkom u dinamici *ff*, nakon čega sledi ritmička figura koja se od *subito piano* kreće ka *forte*. Kako se svaka pojava ove ritmičke figure završava notom de (praznom žicom), violončelista bi trebalo da iskoristi to tako što će za vreme dok svira praznu žicu d, levom rukom zauzeti određenu poziciju (Primer 12).

Primer 12, Sonata za violončelo op. 25 br. 3, 15-16 takt



U prilog uputstvu da treba izbegavati legato, pokazuju taktovi 21 i 22, tačnije prelaz sa dvozvuka na fis1, gde postoji opasnost od pojave glissanda²⁰, što bi se suprotstavilo osnovnom zahtevu kompozitora *sehr markiert*.

Za razliku od prvog, drugi stav je veoma tih i ne tako živahan. On je umereno brz i ležeran. Počinje trilerom koga ritmički treba svirati veoma precizno. Zanimljivo je uporediti način interpretiranja ovog stava između dvojice violončelističkih velikana - Janosa Starkera²¹ i Fransa Helmersona²². Starker svira prilično slobodno, menjajući tempa i trajanja pojedinih ritmičkih vrednosti, a posebno je upečatljivo duplo brže sviranje treće četvrtine u taktovima 10, 11, 15, 16, čime četiri šesnaestine pretvara u četiri tridesetdvojke (tj. prelazi iz jednog u dva puta brži tempo). Helmerson, sa druge strane, drži se Hindemithovih naznaka, svirajući stav mirno, tiho i ritmički veoma precizno.

Treći stav je specifičan jer je jedini u kom je Hindemith zapisao metričke oznake 3/2 i 6/4, što već srećemo u njegovom opusu br. 8, tačnije u drugom komadu *Phantasiestück*.

²⁰ *Glissando* je način sviranja pri kojem se brzo i sliveno, klizajuće, nižu tonovi. Postiže se klizanjem prsta uz ili niz žicu uz istovremeno prevlačenjem gudala preko žice.

²¹ Audio cd *Janos Starker plays Prokofiev, Beethoven, Cassado and Hindemith* (2012, INA Memoire vive), UPC 3383002620122

²² Audio cd *Frans Helmerson: The solitary cello* (1994, BIS), UPC 750782008825

Povezane melodijske linije glavna su karakteristika ovog elegičnog stava, a ritmička preciznost je glavni zahtev koji je kompozitor postavio pred izvođača.

Kratak četvrti stav predstavlja izazov, zahvaljujući prelaženjima sa žice na žicu, koji se mora odsvirati u neprekidnom *pianissimu*, bez ikakvog izraza. Tako bi ceo stav trebalo svirati sa što manje gudala, na jednoj tački, i obratiti pažnju da se pritisak desne ruke ne povećava, čak ni u dvozvucima. Neke od vežbi koje se mogu upotrebiti tokom vežbanja ovog stava (ali i većine virtuoznih pasaža):

- 1) svirati svaku triolu vezano, na jedno gudalo
- 2) ponavljati svaku notu po četiri puta, nakon toga po tri, dva...
- 3) triole „pretvoriti“ u ritmičku figuru „osmina, dve šesnaestine“, ili „dve šesnaestine, jedna osmina“...
- 4) privremeno ne obraćati pažnju na triole, već svirati svaku notu u nastavku, punktirano...

Peti stav je umereno brz, zahteva isticanje svake dobe i fizički je najzahtevniji. Treba paziti na desnu ruku, posebno kada se sviraju akordi (koje ne treba lomiti!), jer u slučaju pogrešnog pravca gudala i preteranog stezanja gudala dolazi do brzog zamora u desnoj ruci, pri čemu izvođaču može da ponestane snage za poslednjih sedam taktova napisanih u *fff* dinamici.

2.4 *Kammermusik* broj 3

Naziv *Kammermusik* dat je seriji od ukupno osam kompozicija, koje su nastale između 1921. i 1927. godine. Prva dva ostvarenja koja nose naziv *Kammermusik* (*Kammermusik* broj 1 i *Kleine Kammermusik* - duvački kvintet) su pisana za male ansamble i numerisana su kao opus broj 24 u Hindemithovom stvaralaštvu. *Kammermusike* od broja 2 do 5 numerisane su kao opus 36 i pisane su za veće ansamble. Ova ostvarenja se najčešće smatraju koncertima za pojedine instrumente. Poslednja dva ostvarenja koja nose isti naziv (*Kammermusik* broj 6 i 7) se nalaze u opusu broj 46. Osnova ove muzike nije tipično kamerni zvuk, pogotovu u delima pod brojevima od 5 do 7. Šta više, pravo žanrovsko određenje za ukupno šest ostvarenja iz *Kammermusik* bi bilo upravo koncert. Sam Hindemith je i potvrdio ovu pretpostavku, dodelivši podnaslove pojedinim delima. Sve kompozicije ove serije su do izvesne mere inspirisane Bachovim Brandenburškim koncertima. Kao i delo kojim je Hindemith bio inspirisan, i ova dela su pisana za različite i pažljivo birane instrumente. Izuzetno su kontrapunktski razrađena, sa snažnom, nezavisnom basovom linijom što obeležava stil dvadesetih godina dvadesetog veka, neoklasicizam.²³

Kammermusik broj 3 je koncert za violončelo i deset instrumenata: flautu (i pikolo), obou, klarinet, fagot, hornu, trubu, trombon, violinu i kontrabas. U ovom ostvarenju Hindemith je po prvi put jasno definisao glavne karakteristike svog originalnog muzičkog stila, koji se određuje kao Nova objektivnost. Na planu odnosa prema tradiciji, odnosno Bachovim ostvarenjima, linearnom vođenju glasova, kontrapunktskom radu, „slučajnim“ akordima, Hindemith je uspostavio neoklasicizam u ovom delu. Vrlo je specifičan tretman violončela u *Kammermusik* broj 3. Naime, iako se žanrovski delo određuje kao koncert za violončelo kao solistički instrument, kompozitor tretira deonicu solo instrumenta kao ravnopravno sa drugim instrumentima. Iako čitavo delo započinje solo pasažom violončela, ono vrlo brzo preuzima ulogu člana ansambla (Primer 13). U ostalim stavovima violončelo u nekim segmentima preuzima dominantnu ulogu, ali i svi drugi instrumenti imaju isto toliko prostora za solo, koliko i violončelo.

Prvi stav je svečan, poluozbiljan i akademskog zvuka. Violončelo izlaže temu i poziva ostale instrumente da mu se pridruže, prvo ostale gudačke, potom drvene, pa limene duvačke. Drugi stav dozvoljava violončelu da bude više virtuozan u odnosu na druge instrumente, a u osnovi je živahan i radostan. Dušu celog dela predstavlja treći stav, ujedno zauzimajući i centralnu poziciju. Mirnog karaktera, predstavlja oazu između dva veoma

²³ Opširnije u: David Neumeyer, nav delo, 23.

aktivna stava. Sam kompozitor je zahtevao da se ovaj stav ne svira teško, konstantno koristeći vibrato i rubato, da bi se postigao zvuk smirenosti. Finale *Kammermusik-e* broj 3 je brzi marš.

Primer 13, *Kammermusik* broj 3, I stav, 1-20

The image displays a musical score for the first movement of the third Kammermusik by Alban Berg. It is divided into three systems. The first system shows the Solo-Violoncell part in the bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and the instruction "mit breiten Strichen (ben tenuto)". The piano part is shown in the grand staff with a treble and bass clef, but it is mostly empty, with some notes in the bass clef. The second system begins at measure 10, marked with a box containing the number "10". It features a string section (Str.) in the bass clef and a piano part in the grand staff. The piano part includes a first-hand (l.H.) marking. The third system begins at measure 20, marked with a box containing the number "20". It continues the piano part with various dynamics including mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*), and includes triplet markings.

2.5 Koncert za violončelo i orkestar

Koncert za violončelo i orkestar je među prvim Hindemithovim delima, koje je nastalo kada je emigrirao u Sjedinjene Američke države, četrdesetih godina prošlog veka. Do tog perioda, kompozitor je redovno predavao u Turskoj i povremeno putovao u SAD, da bi konačno emigrirao na početku Drugog svetskog rata. Po dolasku, Hindemith se prvo doselio u američki grad Tanglewood, gde je dobio šansu da predaje na letnjoj akademiji mladim američkim muzičarima. Nedelju dana pre nego što su počela predavanja, Hindemith je pisao svojoj ženi: „Imao sam neverovatnu šansu da vidim prelep prizor okružen planinama i šumom... imao sam i neverovatnu priliku da napravim i izuzetan napredak na novom Čelo koncertu, kao i da uopšte stvorim pozitivan osećaj u vezi sa mojim daljim boravkom u Americi...“.²⁴ Po završetku novog koncerta za violončelo i orkestar, Hindemith je došao do otkrića da je tadašnji direktor Bostonskog simfonijskog orkestra jedan od njegovih najvećih poštovalaca, te je upravo on bio ključna ličnost koja je pomogla kompozitoru da se pozicionira na američkoj muzičkoj sceni. U saradnji sa violončelistom Gregorom Piatigorskim, kompozitor je ubrzo zakazao koncerte u Bostonu, New Yorku i drugim američkim gradovima. Hindemith je gotovo u potpunosti završio Koncert za violončelo i orkestar, kada je iznenada dobio potpuno novu ideju za finale. Uništio je prethodno, već završeno i napisao potpuno novo. Premijera Koncerta za violončelo i orkestar odigrala se 1940. godine. Nakon toga, ovo delo postalo je jedno od najznačajnijih ostvarenja za violončelo dvadesetog veka.

Koncert se često u literaturi i na programima navodi sa godinom nastanka, da bi se razlikovao od koncerta koji je Hindemith komponovao još u svojim studentskim godinama, i od *Kammermusik-e* broj 3, koju sam autor naziva Čelo koncertom. Prvi stav ovog ostvarenja za violončelo i orkestar započinje karakterističnom marševskom figurom, koja privlači pažnju slušaoca i isto tako veoma osobenom deonicom violončela. Solo odseci su prekinuti tutti pasažima koji su sigurno bili inspirisani izvanredom sekcijom limenih duvača Bostonske filharmonije. Drugi stav započinje u konteplativnom raspoloženju sa lirskom temom, koju je kasnije koristio William Walton u svom ostvarenju „Varijacije na Hindemithovu temu“. Čitavo raspoloženje stava podseća na sporu tarantelu kojom završava njegov koncert iz studentskih dana. Ovu retrospekciju Hindemith daje tako što poverava violončelu temu tarantele u brzom, srednjem deku stava. Posle nastupa teme, čitav stav ponovo usporava, orkestar izvodi

²⁴ Geoffrey Skelton, *Selected Letters of Paul Hindemith*, London, Yale University Press, 1995, 33.

materijal sa početka stava, ali violončelo nastavlja sa tarantelom. Muzika se dalje razvija na dva nivoa, koja se susreću i stapaju u jedan, tek na samom kraju stava.

Primer 14, Koncert za violončelo i orkestar, I stav, početni motiv, takt 1-3

Mäßig schnell (♩ etwa 92) I Paul Hindemith
(1940)
Allegro moderato

Violoncello

Piano

V. Orch. *ff*

Str. Holz

Posebno je zanimljivo istaći drugi deo trećeg i završnog stava čitavog koncerta. Kao i u prethodnim stavovima i ovde violončelo pokušava da se istakne i izdvoji od čitavog orkestra. Orkestar, tematskim materijalom, tempom i dinamikom „pokušava“ da pređe u marševski karakter, dok se violončelo odupire. Na kraju, čini se da solo instrument ipak popušta i usaglašava se sa tempom i ritmom orkestra, prihvata bezbrižnu frazu koja se ponavlja i kao da zajedno sa orkestrom odmaršira.

2.6 Sonata za violončelo i klavir

Jedno od poslednjih Hindemithovih ostvarenja za ovaj instrument predstavlja delo iz 1948. godine, Sonata za violončelo i klavir. Kako samo delo nije numerisano, niti obeleženo pod nekim opusom, kao i prethodno ostvarenje, Koncert za violončelo i orkestar, navodi se sa godinom nastanka, da se ne bi pomešalo sa ostalim sonatama ovog autora (Sonatom za violončelo i klavir opus 11 br. 3 i opus 25 br. 1). Iako nastalo gotovo na kraju njegove karijere, kada je Hindemith u potpunosti definisao svoj muzički jezik i stil u sferama Novog objektivizma i „deklarisao“ se kao pripadnik neoklasične struje u muzici dvadesetog veka, 1948. godine piše delo koje po svom strukturalnom, harmonskom, pa čak i melodijskom smislu odgovara više njegovim ranijim delima i periodima stvaralaštva. Naime, iz Sonate za violončelo i klavir iščitava se poznoromantičarsko muzičko razmišljanje, koje je vidljivo na svim nivoima. Pored koncerta, i Sonata zauzima jedno od važnih mesta u istoriji muzike, kao i jedno od najlepših i najizvođenijih Hindemithovih dela za ovaj instrument.

Primer 15, Sonata za violončelo i klavir 1948, I stav, takt 1-10

The image shows a page of a musical score for the first movement of Paul Hindemith's Sonata for Violoncello and Piano. The title is "Pastorale (d. 84-88)". The score is written for Violoncello and Piano. The time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). The score shows the beginning of the piece with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p'. The Violoncello part starts with a melodic line, and the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Sonata koju je Paul Hindemith komponovao 1948. godine ima tri stava: *Pastorale*, *Mäßig Schnell* i *Passacaglia*. Iako Hindemith ni u jednom od tri stava nije napisao predznake,

to ne znači da su oni napisani u C-duru, odnosno u a-mollu. Na samom početku prvog stava (*Pastorale*), odnosno kroz celu prvu temu jasno je prepoznatljiv je E-dur, delom zahvaljujući donjoj klavirskoj deonici u kojoj od drugog do dvanaestog takta traje nota e (u dve oktave - kao ležeći bas koji imitira pastirsku frulu, karakteristika *pastorale*²⁵, Primer 15), kao i razrešenjima u taktovima trinaest i dvadesetšest, ali i poslednjim akordom u stavu, koji potvrđuje da osnovni tonalitet prvog stava jeste E-dur.

Hindemith kroz ceo stav piše neobične modulacije ka neočekivanim tonalitetima - od E-dura ka gis-mollu, kroz Des-dur (u ekspoziciji), a posebno zanimljiv je razvojni deo prvog stava, koji se sastoji od tri fragmenta koja zvuče u isto vreme (kontrapunkt), ali u različitim deonicama, kao i u različitim tonalitetima, dajući ovom odseku oblik kanona. Razvojni deo je tehnički posebno zahtevan, jer iz ovih razloga traži ritmičku usklađenost između violončeliste i pijaniste. Treba voditi računa da prelaz osminskog pokreta iz klavirske deonice u violončelističku bude neprimetan. Hindemith je kompozitor čije su violončelističke kompozicije zahvalne za sviranje, jer je kao vrsni violinista i violista dobro poznao tehniku sviranja na gudačkim instrumentima. Stoga treba poštovati njegove zahteve vezane za interpretaciju, a jedan od njih možemo pronaći na početku reprize prvog stava, gde je tema zapisana za jednu oktavu niže i koju celu treba svirati na C žici. Jedan od problema sa kojima se većina violončelista u ovom slučaju suočava jeste pojava volf-tona²⁶. Ovaj problem rešava se postavljanjem „volf eliminatora“²⁷ na žicu ispod kobilice.

Drugi stav je šaljivog karaktera, umereno brzog tempa sa sporim srednjim delom. Tema se prvo javlja u violončelu, posle čega je od desetog takta iznosi klavir, dok violončelo preuzima prateću ulogu, kombinujući *arco* sa *pizzicatom*. Kako tempo nije spor, nema previše vremena za prelazak sa *arco*²⁸ na *pizzicato*²⁹ (i obratno), tako da desna ruka sve vreme treba da bude na gudalu u položaju za sviranje (*arco*). Treba paziti da prva *arco* nota ne bude odsvirana sa akcentom.

Hindemith se u poznijim godinama svog stvaralaštva okreće majstorima baroka, naročito Bachu, što se posebno prepoznaje u *Passacagli*, trećem stavu koji je ceo izgrađen na

²⁵ Kompozicija rustikalnog karaktera.

²⁶ Volf-ton nastaje kada se frekvencija odsvirane note poklopi sa prirodnom frekvencijom tela muzičkog instrumenta koji tada proizvodi izveštačeni prizvuk koji se pojačava i širi frekvenciju prvobitne note, često izazivajući vibrirajuće „udarce“.

²⁷ Mala metalna cev, iznutra obložena gumom, koja utiče na frekvenciju pri kojoj se volf ton pojavljuje, sprečavajući dalji odjek zvuka.

²⁸ Sviranje gudalom.

²⁹ Sviranje bez gudala, tačnije okidanje žice desnom rukom.

motivu koji u prvih sedam taktova izlaže solo violončelo, i koji na svojevrsan način predstavlja temu i osnovu celog stava (Primer 16).

Primer 16, Sonata za violončelo i klavir 1948, III stav, 1-7



Ovaj motiv ponavlja se još dvadesetčetiri puta, i uvek je označen novim abecednim slovom. Svaki novi nastup teme donosi novi motivski rad, što podrazumeva isto toliko različitih interpretacijskih pristupa. U pojedinim odsecima motiv je vrlo jednostavno prepoznati (odsek B - donji glas u klaviru; odsek L - deonica violončela...), ali postoje veoma zanimljiva rešenja kojima je Hindemith pristupio, a to se posebno odnosi na odseke: slovo E (jedan od primera u kom se pojava motiva smenjuje u deonicama violončela i klavira), J (gde violončelo ima melodijsku liniju, koju klavir prati osminskim pokretima u levoj i desnoj ruci u kojima se „krije“ motiv), U - W (odseci u kojima Hindemith povezuje prošlost sa sadašnjošću, gde se oseća uticaj džezza zahvaljujući punktiranom ritmu u desnoj ruci klavira koji se „sukobljava“ sa triolama u deonici violončela). Ritam je ključna karakteristika ovog stava, i zato treba paziti da se punktirane note ne skraćuju. Hindemith je ovde jasno uputio violončelistu na ispravan interpretativni pristup, što se može uvideti kada se odseci E i F (gde se svaka četvrtina sa tačkom svira sa akcentom) uporede sa odsekom G (u kom se ista ritmička figura svira bez akcenta). Hindemith u ovom, kao i u prethodna dva stava sonate, nije insistirao na iznenadnim dinamičkim kontrastima, kao što je to bio slučaj u njegovim ranijim delima. Ova sonata u potpunosti prikazuje neobaroknu fazu Hindemithovog stvaralaštva.

Primer 17, Sonata za violončelo i klavir 1948, III stav, takt 162-168 (Odsek W)

2

p

cresc. molto

W

p

cresc. molto

8.....

5

37

8.....

3. Zaključak

Paul Hindemith kao najplodniji kompozitor dvadesetog veka (ukupno 412 dela), autor koji je svojim opusom zadužio čitavu muzičku istoriju, unapredio je svojim radom muzičku teoriju i shvatanje muzike uopšte. Kako je čitav svoj život posvetio unapređivanju muzike, ali i komponovanju dela za solo instrumente, za koje do tada nije postojalo dovoljno literature, ovaj kompozitor ostao je upamćen kao jedan od najznačajnijih autora prošlog veka. Kao što je već napomenuto, njegovi teorijski radovi uticali su na dalje poimanje muzike kao nauke, ali i na ontološko i objektivističko shvatanje nje same. Drugim rečima, novim muzičkim sistemom, linearnim shvatanjem muzike, odnosno linearnim vođenjem glasova, novim pristupom vođenja samog toka muzike, kao i korišćenjem poznatih baroknih principa komponovanja, ali na nov i savremen način, omogućilo je iščitavanje ontoloških i objektivističkih elemenata iz same muzike. Na ovaj način, Hindemith ne samo da je doprineo novom poimanju same muzike, već je i „usavršio“ shvatanje muzike prošlosti, konkretno baroka, inkorporirajući je na nov, savremen način u njegova ostvarenja. Pored značaja na polju čitave muzike, Hindemith je dosta doprineo i razvoju muzike za pojedine instrumente, ali i načina sviranja na njima. Tako je zaslužan za veći broj dela za violu, violinu, kontrabas, sve duvačke instrumente, ali posebno za violončelo. Njegova ostvarenja za ovaj instrument nam i sa druge strane omogućavaju bolji uvid u razvoj Hindemitha kao kompozitora, odnosno u razvoj njegovog muzičkog jezika. Kako je tokom čitavog života, kroz sva tri stvaralačka perioda komponovao za violončelo, uočljiv je prelaz sa poznoromantičarskog na Novoobjektivistički princip razmišljanja i kreiranja dela. Taj prelaz iščitava se iz odnosa prema formi, vođenju glasova, harmoniji, melodiji, ali i samom tretmanu solo instrumenta - violončela.

Hindemithova dela i danas, pedeset godina posle njegove smrti, predstavljaju izazov za instrumentaliste. Kako sa muzičkim jezikom, tako je Hindemith eksperimentisao i sa krajnjim mogućnostima i potencijalom instrumenata - naročito gudačkih. Kako je važio za vrsnog violistu, umeo je da pred gudače postavi probleme koji ne prelaze granicu odsvirljivog, ali za čija „rešenja“ je potrebno nešto više od pukog isviravanja notnog teksta - pronicanje u samu srž kompozicije i zamisli kompozitora.

Svojim delima za violončelo, Hindemith je unapredio tehniku sviranja na ovom instrumentu, a samim tim i sebi obezbedio mesto među kompozitorima koji su napisali najznačajnije kompozicije za ovaj instrument.

4. Prilozi

Prilog 1, Paul Hindemith, Komadi za violončelo i klavir opus 8 (Capriccio, Phantasiestuck)

Capriccio

für Violoncello und Klavier

A-dur

Paul Hindemith op. 8 Nr. 1

Lebhaft (in wechselndem Rhythmus)
pizz. *arch.*

Violoncello mit Dämpfer

Lebhaft (in wechselndem Rhythmus)
ff *pp*

Klavier

sempre staccato

5 *f molto dim.* *crescendo molto* *f* *p*

9 *mf* *poco f* *f* *crescendo* *mf* *crescendo*

15 *f cresc.* *fz* *fz* *fz* *dimin.* *mf* *dim.* *mf*

21 *pizz.* *arco* *mp* *fz* *fz* *cresc. molto* **3**

27 *f* *pp*

(31) *pizz.* *mf* *ff* *mf dimin.* *pp legato*

33 *dim.* *pp* *mf sempre legato* *pp*

37 *cresc. molto* *cresc. molto* *(sempre pp)* *cresc. molto*

4

42

pp subito *mp* *poco f* *sempre*

pp subito (legato) *(sempre pp)* *crescendo*

mp staccato

48

dim. *p* *dim.* *pp*

poco f *dim.* *mf dim.* *p dim.*

55

pp

(ohne Ritardando) *pp dim.* *ppp*

62

f subito *mp* *f molto din.*

f subito *p* *cresc. molto*

66

Musical score for measures 66-69. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 66 features a forte (*f*) dynamic. Measure 67 has a piano (*p*) dynamic. Measure 68 returns to forte (*f*). Measure 69 is marked mezzo-forte (*mf*). The music includes various articulations such as accents and slurs.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 70 is marked mezzo-forte (*mf*) with the instruction *crescendo sempre*. Measure 71 has a piano (*p*) dynamic. Measure 72 is marked *poco f*. Measure 73 is marked forte (*f*). Measure 74 is marked *sempre cresc.*. The music includes trills and various articulations.

75

Musical score for measures 75-79. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 75 is marked fortissimo (*ff*). Measure 76 is marked fortissimo (*ff*). Measure 77 is marked fortissimo (*ff*). Measure 78 is marked fortissimo (*ff*). Measure 79 is marked *dimin.*. The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents.

80

Musical score for measures 80-83. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 80 is marked *poco f dim.*. Measure 81 is marked mezzo-forte (*mf dim.*). Measure 82 is marked mezzo-forte (*mf*). Measure 83 is marked *pizz.* (pizzicato) and fortissimo (*f*). The music includes slurs and accents.

6

84

mf

mp

88

cresc. molto

f

Lebhaft

Lebhaft

ppp

92

pp

pp

95

ppp

(ohne Ritard.)

pp

ff

ppp

pizz.

(pizz.)

Phantasiestück

für Violoncello und Klavier

H-dur

7

Paul Hindemith op. 8 Nr. 2

Mäßig langsam

Violoncello *mf*

Klavier *p* *sempre legato*

5 *cresc.* *mf* *cresc.*

9 *f* *mf drängen*

13 *un poco accel.* *breit* *sempre cresc.* *un poco accel.* *ff* *breit* *f*

8

17 *accel.* *f*

21 *a tempo* *ff feurig* *a tempo* *f*

25 *molto riten.* *molto riten.* *ff*

29 *a tempo (Etwas fließender, aber sehr ausdrucksvoll)* *a tempo (Etwas fließender, aber sehr ausdrucksvoll)* *mf* *espress.*

33 *vibrato*
mp espr. *cresc.*

p *pp* *cresc.*

37 *mf*

mp *sempre cresc. (poco a poco)*

41 *mf cresc. sempre* *un poco riten.*

mf sempre cresc. *un poco riten.*

45 *rubato* *f* *mf poco f* *mp mf* *dim.* *riten.* *ff frisch*

rubato *f* *mf poco f* *mp* *mf* *dim.* *riten.* *ff frisch*

rubato *f* *mf poco f* *mp* *mf* *p* *mf dim.* *ff frisch*

10

49 Mäßig schnell, immer drängend

poco f

(ff)

53

ff

57

accel. *a tempo*

mf *(mf)*

61

ruhiger

fff *p*

^{*)} Von hier ab ist der Rhythmus stets frei. – Das Tempo wechselt fortwährend, je nach den Hebungen und Senkungen der Phrase.

64

ff
ff wieder stürmisch

67

breiter
breiter
p subito molto accel. e cresc.
p subito molto accel. e cresc.

70

molto riten. *a tempo*
molto riten. *a tempo*
cresc. molto
cresc. molto

74

mit aller Kraft
breit
fff
molto riten. e dim.
molto riten. e dim.

12

78 **Sehr langsam**
pp (ma espressivo)
Sehr langsam
so leise als möglich und immer legato

82

pp
ppp

86

Ein wenig belebter
Ein wenig belebter
espressivo
pp cresc. *mp cresc.*

90

Wieder langsam
riten. *f* *p*
Wieder langsam
mf cresc. molto *f* *pp*

94

mf *cresc.*
mf cresc.

98

f sempre cresc. *accel.*

f *sempre cresc.* *accel.*

102 **Im Tempo des Mittelsatzes**

ff *poco f*

ff

106

ff

110

accel. *accel.*

114 **a tempo**

a tempo *a tempo* *mf* *(mf)* *f* *fff* *p ruhiger*

fff *p*

14

118 Von hier ab immer langsamer werden

Von hier ab immer langsamer werden *mf*

mf sempre legato cresc.

ffz

121

poco f *dim.*

f *dim.*

ffz *ffz*

124 *ritard.* Im ersten Zeitmaß

ritard. Die Melodie gut hervorheben

p ben legato

127

mp sonore

pp

131

sempre p

135

mp espr.
p pp

Detailed description: This system contains measures 135 through 138. The music is in a minor key with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mp espr.* and *pp*.

139

cresc. p
cresc. mp

Detailed description: This system contains measures 139 through 142. The music continues with a similar texture. The right hand has a melodic line with a fermata. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *mp*.

143

mf
sempre cresc. mf sempre cresc.

Detailed description: This system contains measures 143 through 146. The music features a more active right hand with a melodic line. Dynamics include *mf* and *sempre cresc.*.

147

cresc. sempre un poco riten. a tempo
un poco riten. a tempo f sempre cresc.

Detailed description: This system contains measures 147 through 150. The music shows a change in tempo and dynamics. Dynamics include *cresc. sempre*, *un poco riten.*, *a tempo*, *f*, and *sempre cresc.*.

151

ten. accel. poco riten. cresc. molto molto riten.
ten. accel. poco riten. cresc. molto molto riten.

Detailed description: This system contains measures 151 through 154. The music is characterized by a dense, chordal texture in both hands. Dynamics include *ten.*, *accel.*, *poco riten.*, *cresc. molto*, and *molto riten.*.

16

154 *Langsam* (jedoch lebhafter wie am Anfang) *ff*

Langsam (jedoch lebhafter wie am Anfang) *ff* → *f*

158

162

165

168 Immer breiter werden *molto ritard.*

fff Immer breiter werden *molto ritard.*
mit aller Kraft

171 Sehr breit, sempre ritard. a tempo

Sehr breit, sempre ritard. a tempo *riten.*
dim. molto

176 Sehr langsam ohne Nachschlag

Sehr langsam *pp*
p subito *ppp*
non arpeggio

182 Wieder ein wenig bewegter *riten.*

Wieder ein wenig bewegter *pp* *riten.*

5. Literatura

1. Audio cd *Janos Starkes plays Prokofiev, Beethoven, Cassado and Hindemith* (2012, INA Memoire vive), UPC 3383002620122
2. Audio cd *Frans Helmerson: The solitary cello* (1994, BIS), UPC 750782008825
3. Briner, Andres, Dieter Rexroth, *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*, Mainz, Schott Musik International, 1988.
4. Ciliberti, Galiano, *Per una nuova esegesi di Paul Hindemith*, Novi zvuk, 9, 1997.
5. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.
6. Hindemith, Paul, *A Composer's World: Horizons and limitations*, Schott Musik International, Mainz, 2000.
7. Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod.
8. Mak, Yung Cheung, *Formal function of metrical dissonance in the music of Paul Hindemith*, The University of British Columbia, 1999.
9. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
10. Neumeyer, David, *The music of Paul Hindemith*, London, Yale University Press, 1986.
11. Kemp, Ian, *Hindemith*, London, Oxford Study of Composers, 1970.
12. King, Terry, *Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist*, McFarland, 2010.
13. Luttmann, Stephen, *Paul Hindemith: A Research and Information Guide*, Routledge Music Bibliographies, 2009.
14. Skelton, Geoffrey, *Selected Letters of Paul Hindemith*, London, Yale University Press, 1985.
15. Skovran, Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.
16. Veselinović Hofman, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
17. Veselinović Hofman, Mirjana, *Pred muzičkim delom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.