

Joanna Księżka-Koszałka

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Paul Hindemith a idea postępu, tradycja i neoklasycyzm

Abstract

Paul Hindemith and the Idea of Progress, Tradition and Neoclassicism

Paul Hindemith is one of the most famous composers of the 20th century as well as the most important thinkers in the field of music. His aesthetic beliefs are inspired mainly by Boethius and Saint Augustine. He raises an issue of ideas of tradition and progress, which seemed quite disputable in the music of the 20th century. Hindemith believes that in the world exist some universal spiritual principles, which must be integrated by composers in the process of creating music. He criticises the approaches in which the technique itself appears to be predominant, therefore he negates such techniques as the twelve-tone chromatic scale. According to Hindemith, the development of music must be based on traditional fundaments, which, however, can be linked to modern styles and ideas. That seems crucial not only in the process of composing, but also in teaching music, both in theory and in practice.

Keywords

Paul Hindemith, idea of progress, Neoclassicism, aesthetics

Paul Hindemith jest jedną z najbardziej wyrazistych postaci muzycznego świata XX wieku. Oprócz bogatego dorobku kompozytorskiego zostawił po sobie oryginalną myśl estetyczną, która stanowi problematykę stosunkowo rzadko podejmowaną na gruncie polskiej muzykologii. Tymczasem refleksja ta silnie wpłynęła na kształt jego utworów, wpisujących się w dominujący w jego twórczości nurt neoklasycyzmu. Celem artykułu jest przedstawienie poglądów Hindemitha na temat tradycji i postępu w muzyce na tle jego epoki oraz wskazanie przykładów realizacji tej myśli na różnych polach działalności twórczej kompozytora.

Między tradycją a nowoczesnością – spory estetyczne w XX wieku

Muzyka naszego stulecia ma iście janusowe oblicze. Z jednej strony otwarta jest jak nigdy dotąd na przyszłość, czuła na skrajne nowatorstwo. Z drugiej strony – również jak nigdy dotychczas – zwrócona jest ku przeszłości, uświadamiająca sobie zakorzenienie w historii¹.

Tak rozpoczyna swoje rozważania na temat muzyki minionego już stulecia Bohdan Pociąg. Patrząc na muzykę XX wieku, odnosi się wrażenie, że słowa autora trafnie oddają to swoiste rozszczepienie, które znajduje odbicie w mnogości estetyk i postaw twórczych, różnorodności stylów i tendencji. Dzieli je niejednokrotnie głębokie różnice, które jednak w dużej mierze dają się sprowadzić do pozycji danego zjawiska w kontinuum tradycja – postęp.

Najczęściej na tle tej właśnie opozycji w dwudziestowiecznej refleksji estetycznej o muzyce toczyły się dyskusje i wybuchały kłótnie. Spory te niejednokrotnie przyjmowały postać ostrej krytyki, a mocnych słów nie szczędzili w swoich komentarzach zwolennicy ani jednej, ani drugiej strony. Odgałęzieniem dyskusji wokół idei tradycji i postępu był, co oczywiste, problem oceny tonalności i dodekafonii.

Wśród tych, którzy otwarcie wyrazili swój sprzeciw wobec tradycji i zarazem gorącą aprobatę dla idei postępu, był Theodor Wiesengrund Adorno. Swoje poglądy przedstawił on w pracy *Filozofia nowej muzyki* (1949), którą podzielił na dwie części: *Schönberg, czyli postęp* oraz

1 B. Pociąg, *Co się stało z muzyką w naszym stuleciu?*, „Ethos” 1997, nr 4, s. 21.

*Strawiński, czyli restauracja przeszłości*². Będąc pod wpływem myśli liberalnej i marksistowskiej, Adorno uważał, iż jedynym sposobem przetrwania w społeczeństwie kapitalistycznym jest sprzeciwienie się mu³. Stąd zadaniem muzyki w jego ujęciu jest burzyć porządek i wprowadzać chaos, a dokonywać tego ma poprzez negację wszelkich konwencji i tradycyjnych struktur. Ów ideał realizuje wspomniana już dodekafonia – jedyna w opinii niemieckiego filozofa forma muzyki radykalnej, która ma prawo nazywać się autentyczną⁴, bowiem jako jedyna nosi w sobie siłę postępu⁵.

Idea postępu zdaniem Adorna sprzeciwia się natomiast muzyka Igora Strawińskiego, którą ocenia on jako wyraz konformizmu i wsteczności. Podważając cały dorobek twórczy kompozytora, nie powstrzymuje się on od miażdżącej krytyki. Poszczególne przejawy stylistyki Strawińskiego postrzega wręcz jako objawy poważnych zaburzeń psychicznych. Strawiński – zdaniem Adorna – nosi cechy psychopatyczne, przejawia symptomy depersonalizacji, nerwicy obsesyjnej, schizofrenii itd.⁶ W tekście tym widać wyraźnie, w jak radykalny sposób negowane są przez Adorna wszelkie znaki przywiązania do tradycji.

Przeciwstawienie tego, co reaktywne, temu, co postępowe, pojawia się także u innych teoretyków. Hans Stuckenschmidt dokonuje rozróżnienia na dwa kierunki, *analysierende* i *restituierende*⁷. Z kolei Arnold Cassela kierunek Arnolda Schönberga określa jako *dekadent und atonal*, a Igora Strawińskiego – *reaktionär und diatonisch*⁸.

Z ideą postępu wiąże się pojęcie „nowa muzyka”, które weszło do użycia za sprawą wykładu Paula Bekkera z 1919 roku pt. *Neue Musik*. W nim właśnie po raz pierwszy w domenie muzyki doszła do głosu świadomość nowoczesności, triumfu młodości, wybuchu, przełomu, początku, wkraczania w nową epokę. W sposób oczywisty kojarzono to pojęcie ze szkołą Schönberga⁹.

2 A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 192.

3 S. Jarociński, *Z dziejów myśli o muzyce XX wieku. Theodor Wiesengrund Adorno*, „Muzyka” 1971, nr 4, s. 35.

4 E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 438.

5 A. Jarzębska, dz. cyt., s. 196.

6 Tamże, s. 192–196.

7 Por. Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 216.

8 Tamże.

9 C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 99.

Przywiązanie i szacunek do tradycji oraz ciągłości stylistycznej ujawniały się z kolei w neoklasycyzmie. Należy jednak od razu zastrzec, że termin ten we współczesnej literaturze muzykologicznej nie jest jednoznacznie określony. Jego zdefiniowanie natrafia bowiem na szereg trudności metodologicznych. Nie rozstrzygnięto, czy pojęcie dotyczy okresu w historii muzyki, kierunku, szkoły, prądu czy stylu – stanowiska badaczy w tej kwestii są niełatwe do pogodzenia¹⁰. W literaturze muzykologicznej dominuje określanie neoklasycyzmu jako kierunku w muzyce XX wieku (bądź orientacji estetycznej), którego cechą szczególną jest nawiązanie do form i technik muzyki wcześniejszej i tworzenie na ich podstawie nowego stylu muzycznego. Fred Prieberg twierdzi, iż celem neoklasycyzmu była synteza dawnych środków stylistycznych i form artystycznych z nowymi myślami – nie wywołanie obrazu przeszłości, lecz raczej silne podbudowanie teraźniejszości¹¹. Program artystyczny neoklasycyzmu kształtował się w opozycji do romantyzmu, impresjonizmu i ekspresjonizmu. Jego założenia najczęściej przejawiają się w traktowaniu muzyki jako sztuki autonomicznej, podkreślaniu roli wiedzy, intelektu i rzemiosła w procesie twórczym oraz w powrocie do klasycznej równowagi czynnika emocjonalnego i konstrukcyjnego¹².

Z neoklasycyzmem wiąże się najczęściej, oprócz Hindemitha, takich kompozytorów jak: Igor Strawiński, Erik Satie, Siergiej Prokofiew, Albert Roussel, paryska Grupa Sześciu, Maurice Ravel czy Béla Bartók¹³.

Geneza poglądów estetycznych Hindemitha

Choć tradycyjnie Hindemith postrzegany jest jako przedstawiciel neoklasycyzmu, przede wszystkim ze względu na jego słynne hasło *Zurück zu Bach*, początkowo w swej twórczości kompozytorskiej był przedstawicielem awangardy, przejawiającym radykalne, antyromantyczne tendencje, zamiłowanie do dysonansu oraz skłonność do zaskakiwania i szokowania odbiorcy. Niektóre jego wczesne utwory, noszące znamiona ekspresjonizmu, uznano za skandalizujące. Sprzeciw wobec romantycznych tendencji stanowił jeden z przejawów fascynacji postulatami

10 Z. Helman, dz. cyt., s. 7.

11 Por. tamże, s. 12.

12 Tamże, s. 16.

13 Por. M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 14.

tw. nowej rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*), w myśl której muzyka powinna zbliżać się do codzienności, życia przeciętnego człowieka, a także nawiązywać do spraw społecznych. Rezygnacja z romantycznego przepychu i patosu na rzecz wiernego oddania rzeczywistości i konsekwentnego realizmu powinna być według zwolenników tej idei celem działań artysty¹⁴.

Romantyzmowi i wszelkim przejawom wyrafinowanego estetyzmu przeciwstawiła się również estetyka tzw. *Gebrauchsmusik*, która także zajmowała istotne miejsce w twórczości Hindemitha. Nowa *Gebrauchsmusik* (muzyka użytkowa) miała być tworzona dla szerszej publiczności, także dla nieprofesjonalistów i amatorów. Rezygnowała z nadmiernej komplikacji oraz kunsztownych zabiegów kompozytorskich i dążyła do uproszczenia środków wyrazu¹⁵.

Obok tendencji nowatorskich w twórczości Hindemitha coraz silniej dochodził do głosu nurt neoklasycyzy, który pogłębiał się wraz z jego dojrzewaniem jako kompozytora, nauczyciela i teoretyka muzyki. W jego utworach tendencje neoklasycyzy krystalizowały się począwszy od lat dwudziestych i tej stylistyce kompozytor pozostał wierny do końca życia. Charakterystyczną cechą dzieł spod znaku neoklasycyzmu, zwłaszcza w późnym okresie, były ich głębokie pozamuzyczne treści, odwołujące się do wątków światopoglądowych, religijnych i filozoficznych, w tym estetycznych. Wiele dzieł zawierało również aluzje do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej, która, zaznaczając się w prywatnym życiu kompozytora, odcisnęła także swoje piętno na jego utworach¹⁶.

Krystalizacja poglądów estetycznych Hindemitha to proces, który dokonywał się równolegle do przemian, jakie zachodziły w jego pracy kompozytorskiej na przestrzeni lat. Różne zagadnienia z zakresu estetyki muzycznej odnaleźć można w przedmowach do dzieł tego twórcy, jego dzienniku, niektórych wykładach, przemowach oraz w listach. Pewne założenia estetyczne przedstawił on w latach trzydziestych w pierwszej części podręcznika *Unterweisung im Tonsatz*, w której opisany został wyrastający z tych założeń system teoretyczny kompozytora. Szczegółową wykładnię poglądów Hindemitha zawiera natomiast książka pt. *A Composer's World*, składająca się z cyklu wykładów

14 Por. N. Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart–Weimar 1999.

15 A. Jarzębska, dz. cyt., s. 154–158.

16 Życie i twórczość Hindemitha szerzej opisuje Giseler Schubert w doskonałej biografii kompozytora. Zob. G. Schubert, *Paul Hindemith*, Hamburg 1981.

wyłoszonych w Harvardzie na przełomie lat 1949 i 1950. Dziesięć lat później ukazało się jej niemieckie wydanie rozszerzone pt. *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*.

Główną inspirację dla myśli estetycznej Hindemitha stanowią rozważania św. Augustyna oraz Boecjusza na temat muzyki. Z nich to bezpośrednio wyrastają poglądy Hindemitha dotyczące m.in. natury i percepcji muzyki, harmonii i aktu twórczego. Prócz wymienionych myślicieli Hindemith odwołuje się w swoich rozważaniach także do innych przedstawicieli filozofii starożytnej i średniowiecznej. Nawiązuje, choć już w znacznie mniejszym stopniu, do poglądów Kasjodora, Platona (polityczne funkcje muzyki) i jednego ze sceptyków, Sekstusa (stosunek do muzyki). Wśród myślicieli nowożytnych dużym szacunkiem darzy Jana Keplera jako twórcę oryginalnej koncepcji harmonii sfer¹⁷.

Hindemith jest jednym z nielicznych dwudziestowiecznych myślicieli, których poglądy sięgają swymi korzeniami w tak daleką przeszłość. Należy również do twórców chcących na gruncie uprawianej sztuki wskrzesić najdoskonalsze zdobycze przeszłości i dokonać ich integracji w nowych warunkach warsztatowych, stylistycznych i kulturowych. W specyficzny sposób rozumie neoklasycyzm i realizuje jego założenia. Z tych właśnie względów bardzo emocjonalnie wypowiada się na temat idei dotyczących tradycji i postępu, a jego teksty stanowią ważny głos w toczących się przez cały XX wiek sporach na temat kierunku, w którym podążać powinna muzyka.

Rozumienie tradycji i postępu oraz przejawy neoklasycyzmu u Hindemitha

W przytoczonej wcześniej definicji neoklasycyzmu pojęcie to odnosi się między innymi do kierunku w sztuce oraz orientacji estetycznej. W przypadku Hindemitha obie te możliwości znajdują uzasadnienie. Co więcej, nie ulega wątpliwości, że jego nacechowana głębokim szacunkiem dla tradycji postawa znajduje odzwierciedlenie nie tylko w twórczości kompozytorskiej, ale również w innych dziedzinach jego muzycznej aktywności. Dla Hindemitha przeszłość jest ogromnym źródłem inspiracji na polu filozoficznym, na gruncie pracy teoretycznej

¹⁷ Por. P. Hindemith, *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*, Zurich 1959, s. 17–29.

i pedagogicznej, a także w praktyce wykonawczej. Powiązania między tymi sferami stanowić będą podstawę rozważań w dalszej części niniejszego artykułu.

Jak już zasygnalizowano wcześniej, korzenie poglądów estetycznych Hindemitha znajdziemy w estetyce św. Augustyna i Boecjusza. Na ich myśli kompozytor powołuje się niemal w każdym zagadnieniu omawianym w *Komponist in seiner Welt*. Również *Unterweisung im Tonsatz* oraz liczne wykłady zawierają wiele odniesień do ich filozofii. Jak istotny jest to kontekst, widać chociażby w opracowanej przez Giselhera Schuberta książce *Aufsätze, Vorträge, Reden*, na którą składają się przemówienia i wykłady Hindemitha na różne tematy, głównie z zakresu estetyki muzycznej. Zawarta w nich argumentacja niejednokrotnie zostaje wsparta cytataми z dzieł św. Augustyna i Boecjusza. Co więcej, nawet zamieszczone w tym zbiorze teksty krytyczne podejmujące tematykę ówczesnego życia muzycznego sformułowane są konsekwentnie w oparciu o idee augustyńskie i boecjańskie, a także zawierają liczne odwołania do faktów ze wszystkich epok historii muzyki. Przykładowo jeden z jego wykładów traktuje o stanie Boecjańskich *musica mundana, musica humana* i *musica instrumentalis* w dzisiejszym świecie¹⁸. W innym wykładzie oceny postaw ówczesnych muzyków dokonuje kompozytor w oparciu o pogląd *quid est musicus* (kim jest muzyk?) Boecjusza¹⁹. W wykładach i przemówieniach dotyczących zagadnień materiału muzycznego odnosi się on szeroko do starożytnych i nowożytnych traktatów teoretycznych.

Owe teksty historyczne stanowiły dla Hindemitha niewyczerpane źródło inspiracji. Skłaniały go do przemyśleń, badań i eksperymentów, dostarczały argumentów i przykładów. W oparciu o nie powstała książka *Komponist in seiner Welt* oraz cały system teoretyczny kompozytora. Mówiąc ogólnie, pisma teoretyczne Hindemitha są doskonałym przykładem tworzenia nowego w oparciu o syntezę tego, co stare. Hindemithowski uniwersalizm ujawnia się szczególnie w *Unterweisung im Tonsatz*, przede wszystkim w kontekście postrzegania przez niego tonalności oraz muzyki w ogóle. Obie te dziedziny są w jego ujęciu odbiciem praw natury i odzwierciedleniem zasad rządzących całym

18 Por. P. Hindemith, *Betrachtungen zur heutigen Musik*, [w:] tenże, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, red. G. Schubert, Zurich 1994, s. 131–176

19 P. Hindemith, *Musik Und Musiker in alter und neuer Zeit*, [w:] tenże, *Aufsätze...*, dz. cyt., s. 187–202.

uniwersum, choć zasady te teoretyk odczytuje i interpretuje na nowo, czyniąc z nich ramy oryginalnego systemu teoretycznego²⁰.

Hindemith zdecydowanie odcina się od takiego pojmowania rozwoju muzyki, które przedstawia ten proces jako dokonujący się w wyniku gwałtownych przemian i rewolucji. Rozumiana w duchu adornowskim idea postępu, zakładająca destrukcję i negację starego porządku, jest dla niego nie do przyjęcia, gdyż stanowi pogwałcenie wszelkich norm. Toteż autor *Komponist in seiner Welt* niejednokrotnie bardzo krytycznie wypowiada się na temat działań tych teoretyków i kompozytorów, którzy ogarnięci fałszywie rozumianą ideą postępu, za wszelką cenę chcą stworzyć coś nowego. Nie oznacza to bynajmniej, że Hindemithowi całkowicie obca jest sama idea. Jak zaznacza jednak, nie może być ona celem samym w sobie, celem obsesyjnych dążeń. Prowadzi to bowiem do sytuacji, w której muzyka przestaje być ważna, a liczy się tylko postęp. W rezultacie nie do pomyślenia jest dla Hindemitha taki sposób pracy kompozytorskiej, który – napotykać na przejawy tradycji – świadomie je neguje i ich unika, co jego zdaniem zaznacza się szczególnie silnie na polu harmoniki. Jak twierdzi, takie działanie nie ma nic wspólnego z tworzeniem, jest to raczej destrukcja, prowadząca do całkowitego chaosu²¹. Ta właśnie myśl stanowi największy zarzut Hindemitha wobec współczesnych mu twórców.

Kompozytor zwraca szczególną uwagę na to, że we współczesnej mu muzyce zasadniczo nie przywiązuje się wagi do niczego poza techniką. Dla niego stanowi to negację zasady całej muzyki i celu jej istnienia:

O czym mówi dzisiaj kompozytor, jakie są podstawowe kwestie, które go nurtują? Atonalność, technika dwunastotonowa, muzyka użytkowa, orkiestracja, problemy formalne – technika, nic więcej niż technika; i to jaka technika! Nie taka, która w najwyższej doskonałości służyć ma celom duchowym – nie, technika jako cel sam w sobie, zestawianie dźwięków jako treść życia, ocena współbrzmień jako pogląd na świat, mieszanie barw dźwiękowych jako sekciarska namiastka religii, inwersja tematów i utworów jako pasja – to jest wszystko to, co przepelnia dzisiaj kompozytora. [...] Czy istnieją jeszcze dzisiaj kompozytorzy, którzy chcą wszystko przekraczać i mówią nam, co

20 P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, t. 1, *Theoretischer Teil. Erweiterte Auflage*, Mainz 1940.

21 Tamże, s. 168–176.

w szczęśliwym oka mgnienu dyktuje im niezłomna duchowa zasada? Którzy chcą nam przekazać w czystym języku, jakie głębsze myśli nimi poruszają?²²

Jak wiadomo, Hindemith bardzo cenił biegłość w operowaniu materiałem muzycznym, zawsze była ona dla niego warunkiem koniecznym komponowania – ale nigdy wystarczającym. Muzyka według niego ma przede wszystkim służyć ludziom poprzez przekazywanie wyższych prawd i ideałów. On sam zawsze starał się, by jego utwory spełniały oba te warunki – doskonałości technicznej i duchowej – ponieważ właśnie tak dyktowała mu tradycja augustyńska i boecjańska.

Ideale neoklasyczne w muzyce Hindemith łączy więc z tematyką dotyczącą najgłębszych ludzkich prawd i wartości, do których niewątpliwie należy tradycja i spuścizna przeszłości. Stąd też odrzuca on w muzyce ideę postępu pojętego jako nieprzerwane osiągnięcie coraz wyższych stopni rozwoju i coraz większej złożoności środków technicznych. Skłonny jest raczej widzieć historyczny rozwój w postaci spirali, ukazującej wieczne odnawianie się tradycji na kolejnych jej poziomach. Jak uważa, w każdym momencie historii muszą pozostawać w mocy te same prawa, na których muzyka opierała się od zawsze²³. Stąd sięga w swej twórczości do chorału gregoriańskiego, protestanckiego, pieśni ludowej, stosuje *fauxbourdon*, retorykę i symbolikę liczb. Sięga do form renesansowych – madrygału i motetu, do barokowej homofonii i polifonii, klasycznej włoskiej opery, koncertu i symfonii. Wprawdzie tylko sporadycznie, ale odwołuje się również do romantyzmu, który inspirował go swoją wyrazowością. Niezależnie od źródła natchnienia dziedzictwo przeszłości łączy on z nowoczesnym językiem muzycznym i realizuje za pomocą nowoczesnych środków technicznych.

22 „Und wovon spricht heute ein Komponist, was sind die Hauptfragen, die ihn bedrängen? Atonalität, Zwölfententechnik, Gebrauchsmusik, Orchesterbehandlung, Formprobleme – Technik, nichts als Technik; und was für eine Technik! Nicht etwa eine, die in möglichster Vollkommenheit einem spirituellen Zwecke zu dienen hätte – nein, die Technik als Selbstzweck, die Tonzusammenstellungen als Lebensinhalt, die Beurteilung von Klängen als Weltanschauung, die Inversion von Themen und Stücken als Leidenschaft – das ist's, was den Komponisten heute erfüllt. [...] Haben wir keine Komponisten mehr, die das alles überwunden haben und uns sagen, was ihnen in glücklichen Augenblick ein unfaßbares geistiges Prinzip diktierte? Die uns in einer reinen Sprache fühlen lassen, welch hohe Gedanken sie bewegen?” Tamże, s. 175. Tłumaczenie pochodzi od autorki artykułu.

23 Tamże, s. 175–176.

Największą inspiracją dla muzyki Hindemitha pozostawał zawsze barok i twórczość Jana Sebastiana Bacha. Uważa go za najwybitniejszego kompozytora w dziejach muzyki, który pozostawił po sobie spuściznę ponadludzkiego rodzaju (*übermenschlicher Art*). Hindemith twierdzi, że w osobie Bacha ucieleśnia się ideał twórcy w sensie augustyńskim i boecjańskim. Dlatego też nawołuje do poznawania jego twórczości, ale nie tylko – równie ważna jest sama osobowość Bacha, metody jego pracy oraz idee, które jej przyświecały. Zdaniem Hindemitha, jeśli będziemy patrzeć na lipskiego kantora, nigdy nie stracimy z oczu najwyższych celów muzyki, nigdy też nie będziemy mieli zrozumienia dla muzyki błażej, niedbałej i pozbawionej treści²⁴.

Widać więc wyraźnie, że Hindemith traktował tradycję jako potężny środek wychowawczy, wzór do naśladowania, spuściznę, której należy się głęboki szacunek i uwaga. Stąd również w pracy pedagogicznej sięgał on po ideały przeszłości. Swoim studentom przekazywał nie tylko wiedzę dotyczącą zagadnień kompozycji, historii i teorii muzyki. Pokazywał im również, jak wcielać ją w życie i łączyć tradycję z duchem nowoczesności. Dlatego też od studentów wymagał więcej niż tylko wiedzy dotyczącej kształtowania materiału muzycznego i umiejętności operowania nim. Zwracał uwagę, jak ważna jest znajomość wszelkich związanych z muzyką zagadnień – instrumentoznawstwa, historii, teorii muzyki, estetyki, psychologii, filozofii, matematyki i akustyki. W swoich wykładach łączył tę problematykę ze współczesnymi realiami pracy kompozytorskiej – uwarunkowaniami dotyczącymi miejsc wykonywania muzyki, możliwości wykonawczych współczesnych instrumentów i orkiestr, kształcenia muzycznego. Nie unikał również podejmowania kwestii finansowych.

Także w sprawach dotyczących praktyki wykonawczej historia jest dla Hindemitha, zgodnie z antycznym aforyzmem, nauczycielką życia. Stąd też w wykonawstwie kładzie on szczególny nacisk na wierność brzmieniu właściwemu danej epoce. Interesuje się również dawnymi instrumentami, czego najdoskonalszym przykładem jest jego ogromna fascynacja violą *d'amore*²⁵.

24 P. Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Frankfurt 1957, s. 41.

25 Tenże, *Über die Viola d'amore*, [w:] tenże, *Aufsätze...*, dz. cyt., s. 125–130.

Co ważne, Hindemith przeciwny jest błyskotliwej wirtuozerii, jeśli ta nie ma na względzie pozostałych elementów muzycznego wykonawstwa, lecz stanowi cel sam w sobie. W takim wypadku kompozytor, w duchu boecjańskim, odrzuca ją jako przejaw aktywności rzemieślnika, a nie prawdziwego muzyka. Z tego powodu ostro krytykuje ówczesną edukację muzyczną, stanowiącą jego zdaniem fabrykę wykonawców, których wedle koncepcji *quid est musicus* Boecjusza nie powinno określać się mianem muzyków. Hindemith stwierdza wręcz, że edukacja muzyczna, która kładzie nacisk na osiąganie coraz większej sprawności i biegłości technicznej, a lekceważy bądź pomija inne zagadnienia praktyki muzycznej, nie powinna mieć racji bytu²⁶.

Podsumowanie

Neoklasycyzm Hindemitha przejawia się w niemal całej jego twórczości kompozytorskiej – ale nie tylko tam. Tradycja odciska swoje piętno oraz stanowi źródło mądrości i inspiracji we wszystkich dziedzinach jego muzycznej aktywności: praktyce, teorii, publicystyce i nauczaniu. A jednak, mimo wyraźnych skłonności do konserwatyizmu, Hindemith nie przestaje tej tradycji przekraczać. Gatunki i formy muzyczne przeszłości potraktowane zostają przez niego w oryginalny sposób i zyskują nowe oblicze, dzięki czemu, zachowując swą tożsamość, osiągają zarazem dalsze stopnie rozwoju. Harmonika, choć oparta na zasadach tonalności, zyskuje zupełnie nowy wymiar, a brzmienie muzyki – całkiem inne właściwości. Wsparte argumentami z historii edukacja i praktyka wykonawcza nie ograniczają się do tego, co stare, ale wchłaniają także elementy nowe. Na każdym polu swej działalności kompozytor ten eksperymentuje, korzysta z najnowszych rozwiązań technicznych.

Hindemitha należy zatem umiejscowić w historii na pograniczu dwóch światów – starego, który niesie ze sobą wieczne, fundamentalne, nieprzekraczalne prawa i wartości oraz nowego, który nie boi się podejmować wyzwań, sięgać do tego, co dawne i go doskonalić.

²⁶ Tenże, *Musik und Musiker in alter und neuer Zeit*, [w:] tenże, *Aufsätze...*, dz. cyt., s. 187–202.

Bibliografia

- Dahlhaus C., Eggebrecht H.H., *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Warszawa 1992.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Grosch N., *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart–Weimar 1999.
- Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.
- Hindemith P., *Betrachtungen zur heutigen Musik*, [w:] tenże, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, red. G. Schubert, Zurich 1994.
- Hindemith P., *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Frankfurt 1957.
- Hindemith P., *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*, Zurich 1959.
- Hindemith P., *Musik und Musiker in alter und neuer Zeit*, [w:] tenże, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, red. G. Schubert, Zurich 1994.
- Hindemith P., *Unterweisung im Tonsatz*, t. 1, *Theoretischer Teil. Erweiterte Auflage*, Mainz 1940.
- Hindemith P., *Über die Viola d'amore*, [w:] *Aufsätze, Vorträge, Reden*, red. G. Schubert, Zurich 1994.
- Jarociński S., *Z dziejów myśli o muzyce XX wieku. Theodor Wiesengrund Adorno*, „Muzyka” 1971, nr 4.
- Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
- Piotrowska M., *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982.
- Pociej B., *Co się stało z muzyką w naszym stuleciu?*, „Ethos” 1997, nr 4.
- Schubert G., *Paul Hindemith*, Hamburg 1981.