

Antonio Gioia

L'EREDITÀ TEDESCA NEL GIOVANE HINDEMITH. ANALISI DELLE SONATE PER VIOLA OP. 11 N. 4 E OP. 25 N. 1

Abstract

This article aims to analyze the historical and musical context in which the young Hindemith, born in a period of political and social upheaval in Germany at the turn of the 19th and 20th centuries, embarked on the path that would eventually make him one of the most important musical figures of his time. Although still far from his full artistic maturity, we will explore a small part of his early years, during which the composer made perhaps the most radical change of his career. Hindemith embraced the innovations brought by the previous generation, opening his writing to profound reflections on form and the inclusive possibilities of tonality. From that period, specifically in 1919, we will see how in the *Sonata* Op. 11 No. 4 he began the gradual expansion of his linguistic conception, where he experimented with reshaping traditional forms, especially those of the German tradition; playing with few elements while simultaneously constructing a discourse of great expressive and compositional variety. Subsequently, in an era of great changes and artistic fervor like that of the 1920s and 1930s, the young composer found himself making choices that initially placed him among the composers adhering to the expressionist aesthetic, with Schönberg being the most prominent figure, which in a few years would lead to the theorization of twelve-tone technique. However, Hindemith soon abandoned the direction taken by the founder of the Second Viennese School to embark on a completely personal path: the “New Objectivity”.

Keywords

Paul Hindemith | Viola Sonata | Expressionism | Music Analysis | New Objectivity.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo “L’eredità tedesca nel giovane Hindemith” – Diploma Accademico di II Livello in Viola, Conservatorio “B. Maderna” di Cesena, a.a. 2022/23 (relatore: Prof. P. Geminiani).



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. La Guerra e i primi anni di carriera

Nell'estate del 1915 la Germania è in piena guerra mondiale: l'ottimismo militare del *Blitz-Krieg*, guerra-lampo, rivela quasi subito il proprio fallimento e la lotta si impantana dolorosamente nelle trincee, luogo di atroci stillicidi di uomini da entrambe le fazioni. Nel mese di giugno dello stesso anno il giovane Paul Hindemith, ora ventenne, prepara il Diploma di Violino, all'ultimo anno del corso di studi con Adolph Franklin Rebner (1876-1967); ai *Concerti* di Beethoven e Brahms accosta la *Ciaccona* dalla celebre *Partita* BWV 1004 in Re minore di J. S. Bach. E, se si aggiunge che tra le sue esecuzioni migliori negli ultimi anni di studio si annoverano quelle del *Concerto* in Mi minore op. 64 di Mendelssohn e del *Concerto* in La maggiore n. 5 KV 219 di W. A. Mozart, si nota immediatamente lo spiccato germanocentrismo dei suoi studi violinistici. Questo aspetto non sarà affatto privo di conseguenze sul piano compositivo: Hindemith si collocherà, in modo consapevole, su una linea di nobile classicità musicale austro-tedesca, che collega ininterrottamente il Settecento al Novecento.¹ Infatti, la sua brillante carriera violinistica, che già lo aveva portato a diventare *konzertmeister* del Neue Theater di Francoforte e successivamente del Teatro dell'Opera della stessa città, era affiancata anche da un promettente percorso di studi compositivi.

Primo punto culminante dell'esperienza giovanile hindemithiana sono i *Drei Gesänge* op. 9, in cui si riversa tutta l'esperienza musicale compositiva accumulata fino a quel momento. L'importanza di questa composizione si avverte soprattutto nel suo carattere, vitale e brillante anche nel rapporto tra *poesia* e *musica*. Hindemith, che in quegli anni allarga e approfondisce le proprie conoscenze letterarie, si orienta verso poesie e testi espressionisti di Else Lasker-Schüler ed Ernst Wilhelm Lotz. Proprio durante la Grande Guerra l'espressionismo sta vivendo la sua stagione più feconda, soprattutto nella cultura tedesca di quel tempo. Hindemith non ha dubbi nell'individuare proprio nei gesti espressivi decisi, talvolta estremi, tesi ed esasperati dei testi, le caratteristiche adatte a questa nuova ampia composizione vocale. Le tre parti di cui è costituita l'opera sono concepite come tappe consequenziali di un cammino ascensionale: l'angosciosa attesa, la morte e la resurrezione, che il compositore rende musicalmente con colori orchestrali ricchi, mutevoli, atti a potenziare, con la massima aderenza espressiva possibile (anche grazie all'utilizzo di un'orchestra ben più ampia e ricca di timbri delle opere precedenti), ogni minima variazione emotiva del testo. Che si tratti di un prodromo di alcuni elettrizzanti esperimenti degli anni '20 o di una originale ricapitolazione del migliore stile orchestrale tardo-ottocentesco tedesco, è certo che con l'op. 9 Hindemith manifesti un punto di vista personale.

Chiamato alle armi, la guerra e la musica occupano tutto il 1918 di Hindemith. I brani più importanti consistono nel *Quartetto* per archi op. 10 e nelle due *Sonate* op. 11 n. 1 e n. 2 per violino e pianoforte.

¹ Ai cinque nomi elencati si potrebbero aggiungere, guardando al suo completo percorso di maturazione strumentale e compositivo, anche Schumann, Wagner, Strauss e Reger: ed ecco completata un'ideale "catena" artistica che da J. S. Bach porta a Hindemith. Per approfondire cfr. MOIRAGHI M., *Paul Hindemith. Musica come vita*, L'Epos, Palermo 2009, pp. 52 e sgg.

Subito dopo il titanismo dei *Gesänge* op. 9, Hindemith si concentra esclusivamente sulla musica da camera. Si tratta di composizioni che tendono a liberarsi dei canoni romantici che connotavano le opere precedenti, con un intenso, ma più razionale, impianto contrappuntistico e una disposizione formale dei movimenti che guarda al Settecento, più che all'immediato passato.

Si può dire che con il *Quartetto* op. 10, il suo secondo quartetto dopo l'op. 2, la forte personalità musicale di Hindemith emerga finalmente con particolare chiarezza: se prendiamo in considerazione, per esempio, gli elementi tematici dei quartetti, si nota immediatamente che nell'op. 2 si presentano frasi di grande respiro, sovrabbondanti volute musicali che solo dopo un ampio e variegato percorso armonico si posano sulla cadenza. Nell'op. 10, invece, i temi sono perlopiù essenziali, circoscritti a un ambito molto ridotto; inoltre, il tema d'apertura di quest'opera non fornisce il tono fondamentale della *forma-sonata* che avvia. Si entra, in tal modo, in una delle problematiche centrali e durature dell'Hindemith compositore: la riflessione sulla forma tradizionale. Decine di esperimenti futuri dimostreranno che il particolare rapporto con la "forma" nella dicotomia tradizione/innovazione è un costante motivo di approfondimento e ripensamento per Hindemith.²

Tuttavia, Hindemith rimane legato fortemente all'armonia funzionale tradizionale, benché molti dettagli riflettano il gusto per una notevole complessità armonica, figlia del pensiero armonico tardo-romantico. Ancora lontano dalle soluzioni atonali di Schönberg, il linguaggio hindemithiano si muove tra un saldo ancoraggio a una tonica e una peculiare tendenza alla divagazione tonale, alla complicazione dei tessuti armonici e alla forte caratterizzazione dei dettagli e delle funzioni.

Intanto il destino della Germania si compie: crolla l'Impero, Guglielmo II fugge in esilio in Olanda, si forma un governo capeggiato dalla socialdemocrazia che cerca di cavalcare l'onda rivoluzionaria volendo, però, allo stesso tempo addomesticarla. Nei giorni successivi l'armistizio viene firmato e l'11 novembre la ritirata diventa un lento ritorno a casa. Hindemith può forse riprendere una vita "normale" in una nazione sconfitta da una strisciante guerra civile, in piena instabilità politica, povertà e sconcerto generale? Che cosa può fare un giovane musicista, sperduto come tanti altri suoi colleghi e amici, in una simile tragedia? Partito da una posizione di ingenuo nazionalismo, a questo punto Hindemith si ritrova profondamente disincantato nei confronti della realtà contemporanea.

Gli anni 1914-1918, quindi, non sono solo gli anni di una progressiva maturazione musicale e compositiva, ma coincidono soprattutto con una nuova apertura alla realtà culturale, sociale e politica, di una mutata concezione dell'arte e della letteratura. A differenza delle novità presentate da Schönberg e Stravinsky, le opere di Hindemith indicano una strada diversa: quella di un *modernismo* vivace ma più evidentemente radicato nelle tradizioni, incentrato su una riconsiderazione dei rapporti gerarchici tra generi musicali e delle funzioni della musica nel contesto sociale. Punti, se vogliamo, molto radicati alla musica prettamente tedesca. Ma a ventitré anni, Hindemith, dopo l'espe-

² Non molto diverso in questo da Beethoven, Brahms o Reger, seppure a proprio modo. Cfr. MOIRAGHI M., *Paul Hindemith. Musica come vita*, cit., pp. 64 e sgg.

rienza di una guerra che gli ha tolto molta della sua spensieratezza, è pronto ad affermare la propria originale personalità musicale. Il destino gli riserva una coincidenza irripetibile, ossia una maturazione in simbiosi con il nascere di un nuovo apparato statale e di una nuova realtà sociale e culturale: la Repubblica di Weimar.

2. Le novità del dopoguerra

A pochi artisti è stato concesso di incarnare il proprio tempo come a Paul Hindemith. La sua comparsa, all'inizio degli anni Venti, e la sua rapida affermazione sulla scena musicale di una Germania annichilita dalla guerra, offrono uno spettacolo di rara, stupefacente sintonia tra le qualità umane e artistiche del personaggio e le richieste culturali di un periodo tra i più convulsi della storia moderna. [...] L'indipendenza e la concretezza che Hindemith coltiva fin da ragazzo nel suo rapporto artigianale con la musica sono proprio, sul piano artistico, le qualità di cui più ha sete una società che respinge i grandi ideali romantici culminati nella tragedia della guerra, ma che per il proprio rinnovamento musicale non dispone di modelli o compromessi con il *pathos* post-romantico come l'anti-impressionismo francese o come quelli di Stravinsky o Bartok. Di fronte a quel bivio della storia, il giovane Hindemith ha il merito di inaugurare una *terza via* completamente autotona, nuova eppure "classica", perché fondata sulla grande eredità contrappuntista tedesca, da J. S. Bach a Reger.³

Nell'immediato dopoguerra le idee musicali del giovane compositore non sono ancora pienamente definite. In linea con la tendenza culturale di quel periodo, Hindemith è ancora alla ricerca di una propria solida identità, in bilico tra una difficile carriera da strumentista e una non meno difficile carriera da compositore.

Tra la fine del 1918 e l'inizio del 1919 l'attività come *konzermeister* dell'Opera di Francoforte si intensifica parallelamente a quella che lo impiega come violinista nel Rebner Quartet. Ma nella fitta maglia di prove e concerti si insinua in lui un mutamento nascosto di eccezionale importanza. Matura in Hindemith, infatti, la decisione di cambiare strumento, ossia lasciare il violino e passare alla viola, il cui suono più scuro e la cui connotazione, in un certo modo, più indipendente e sperimentale all'interno del quartetto, sembrerebbero più adatti al temperamento musicale schietto e autonomo del giovane musicista. Una prima conseguenza di un tale cambiamento si concretizza nella prima composizione del dopoguerra di Hindemith: la *Sonata* op. 11 n. 4 per viola e pianoforte, scritta tra febbraio e marzo del 1919. Anche quest'opera appartiene alla serie di sei sonate per strumenti ad arco che Hindemith inizia a comporre durante gli ultimi mesi di guerra. È quindi importante considerare che l'op. 11 n. 4 non è stata scritta come un pezzo isolato, ma parte di un progetto compositivo di più ampio respiro, all'interno del quale maturano alcune importanti cifre stilistiche e, più in generale, linguistiche che faranno poi parte della musica del cosiddetto Hindemith "maturo".

³ Cfr. BASSO A., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. III, UTET, Torino 1996, pp. 247-248.

3. La Sonata op. 11 n. 4: struttura e stile

Nella Sonata op. 11 n. 4 per viola e pianoforte si manifesta in pieno la profonda assimilazione dei linguaggi musicali dell'epoca, in particolare francese (e nello specifico quello di C. Debussy), il quale seppur in maniera limitata ad alcuni dettagli armonici e/o melodici, è perfettamente inserito in una scrittura e in un impianto costruttivo marcatamente "tedeschi".

In effetti la Sonata, lontana dagli schemi classici come nessun'altra composizione di Hindemith precedente, palesa un'evidente ricerca di ingegnosa costruttiva. I tre movimenti che la costituiscono si presentano nel seguente ordine:

1. *Fantasie*, ossia un'introduzione lenta, quasi un *preludio* o una *toccata* dalla forma libera e dal timbro sognante: qui si ravvede in gran parte l'inserimento delle caratteristiche di gusto debussiano;
2. *Thema mit variationen*, serie di libere variazioni su un tema di memoria pastorale;
3. *Finale (mit variationen)*, continuazione delle variazioni cominciate nel movimento precedente con l'aggiunta di un tema e di un particolare incrocio di forme.

Esistono diverse speculazioni sulla differenza stilistica tra il primo e i seguenti due movimenti. Sembra, infatti, che la *Fantasie* sia stata scritta prima degli altri movimenti, e in un progetto separato; il fatto che ci sia una marcata "sonorità francese" e una forma più libera rispetto alla grande complessità costruttiva del secondo e del terzo movimento, sembra supportare questa teoria. A conferma di ciò, nel manoscritto originale è presente una doppia sbarra nel passaggio conclusivo a battuta 38; si deduce che, in seguito alla decisione di implementare la *Fantasie* nella Sonata che oggi conosciamo, Hindemith abbia deciso di aggiungere le battute 39 e 40 come ponte di collegamento con l'inizio del secondo movimento. In questa teoria, si tende a ipotizzare che il compositore avesse inizialmente intenzione di scrivere un ciclo di pezzi per viola e pianoforte, dei quali la *Fantasie* avrebbe fatto parte, ma che poi abbia cambiato idea in un secondo momento, mosso dal desiderio di continuare il ciclo di Sonate per strumenti ad arco dell'op. 11.⁴

Vedremo in seguito che il pensiero compositivo di Hindemith probabilmente va ben oltre il riutilizzo di materiale già scritto: il compositore, nell'intento di abbattere le rigide barriere delle strutture musicali della tradizione, ha concepito questo lavoro radicalmente rinnovato nella forma.

Prima di addentrarsi nell'analisi di quest'opera, dunque, è importante sottolineare la volontà di Hindemith di scardinare i nessi della *forma-sonata*. Come abbiamo visto, infatti, gli ultimi due movimenti, sono polivalenti: il secondo movimento è allo stesso tempo sia la prima parte di una lunga serie di variazioni (che si compie solo nel terzo movimento), sia un movimento autonomo. Il terzo movimento è sia la seconda parte delle variazioni, sia una *forma-sonata* (con riferimenti anche al *rondò*) a sé stante. Il tutto è inserito in un intento ciclico che collega tutti i materiali tematici del secondo e del terzo movimento, a loro volta spesso generati dai materiali della *Fantasie*.

⁴ Cfr. LANSDOWN L., *Paul Hindemith's Sonata for viola and piano*, Stellenbosch University, 2004, pp. 25-26.

In questo lavoro la *forma-sonata* non svanisce ma è da intendersi come parvenza di se stessa, come *terminus a quo*: la sua stessa assenza diventa il criterio ordinatore di tutta la Sonata. In altri termini, Hindemith ha inteso disgregarne la struttura partendo dalla struttura stessa, riducendola a un “negativo”: è un chiarissimo esempio della matrice deduttiva che presiede al metodo compositivo hindemithiano di questo periodo. Il compositore, nello scardinare uno ad uno i nessi della forma, ne ha seguito puntualmente lo schema formale. L’op. 11 n. 4 conferisce, quindi, il riconoscimento ufficiale alle nuove idee compositive di Hindemith.⁵

3. 1. I movimento - Fantasie

Analizziamo ora alcuni estratti della Sonata per comprendere meglio il pensiero estetico, la macrostruttura e le novità che il giovane Hindemith implementa nel suo linguaggio musicale, partendo dal *I movimento - Fantasie*.



Fig. 1. Battute iniziali della *Fantasie* con sequenza armonica: I, VI, III, V, II (IV di Re), I (Re+).

In questo tema, della durata di tre battute, vediamo come il contesto armonico iniziale (Fa maggiore) venga affidato al pianoforte con estrema semplicità attraverso una serie di sei accordi, tutti in stato fondamentale, sui quali poggia l’elemento tematico affidato alla viola. Il tema sfocia sul tono di Re maggiore per poi giungere a una sequenza di ripetizioni in cui l’armonia si apre a una più complessa divagazione tonale, come ormai consueto nello stile linguistico hindemithiano.

Nell’economia dell’intera Sonata non deve stupire che la *Fantasie* sembri regredire alle più tradizionali posizioni dell’armonia tonale: già in precedenti lavori – ma sarà così anche per alcune opere successive, come vedremo nell’analisi dell’op. 25 n. 1 – si può notare che anche le più radicali conquiste stilistiche non hanno, per Hindemith, un carattere vincolante, ma vengano considerate come possibili elementi lessicali, utilizzabili a seconda dei casi. In sostanza, queste conquiste non limitano il linguaggio ma arricchiscono la rosa di possibilità linguistiche e grammaticali a disposizione del compositore. In effetti, tanto il tema che la circolazione degli accordi al pianoforte portano a individuare una chiara reintegrazione delle funzioni tonali più semplici: notiamo, fin da subito, che gli aggregati verticali non solo sono scarsamente dissonanti, ma neppure

⁵ LANZA A., *Libertà e determinazione formale nel giovane Hindemith*, «Rivista Italiana di Musicologia», V, 1970, pp. 256-257.

si costituiscono come individualità timbriche isolate da un contesto di relazioni interaccordali, come avveniva in alcuni lavori precedenti. Al contrario, si dispongono in sequenza per assecondare la tensione armonica e mantengono in vita reciproci legami funzionali, per quanto allentati.

Va detto, però, che come si vede fin dalle prime tre battute, gli agglomerati accordali non si inseriscono in un contesto tonale riferibile a un unico centro, ma tendono ciascuno ad aprirsi, pur mantenendo la funzione della tensione armonica, verso altri possibili accordi a cui individualmente possono tendere (notiamo i rapporti armonici già tra le battute 2 e 3), riferendosi a tonalità anche molto lontane, tramite cromatismi, enarmonia: trattasi di polivalenza funzionale.

È significativo, a tal riguardo, che nella *Fantasie* convivano ambiguamente tonalità e modalità, come spesso accade in quel preciso periodo storico. È lampante la grande *cadenza* su scale modali che termina in una pentatonica sul tono di Fa e che conclude la prima sezione di questo movimento.

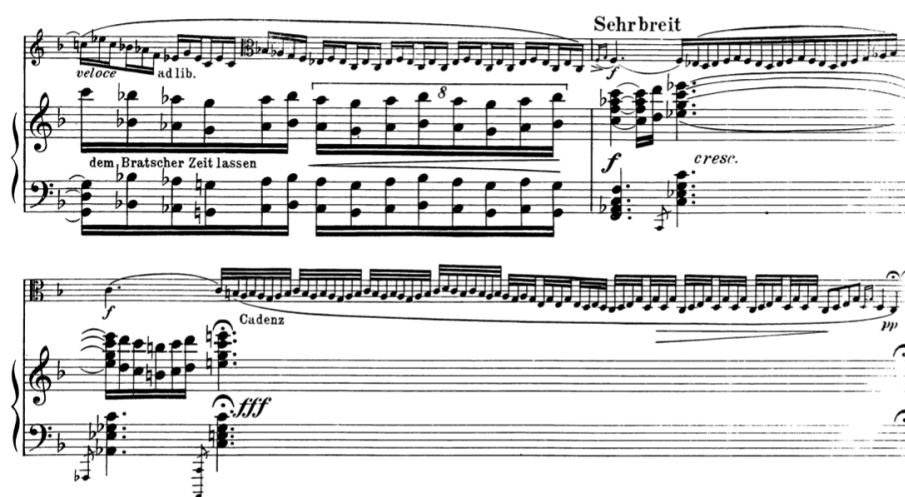


Fig. 2. Parte cadenzale, Fa minore naturale e Fa maggiore modo lidio (batt. 14-16).

Tutto ciò è inserito in un contesto armonico assai colorito e vario, consentendo al tema e ai suoi intervalli di sprigionare il proprio potenziale compositivo con estrema libertà. Questo è reso possibile dal pensiero compositivo alla base, e più specificatamente dalla tecnica compositiva applicata: non si sceglie la via più semplice (la melodia che si dispiega in un contesto armonico ricco e aperto), ma si rende lo stesso contesto armonico il mezzo di controllo del potenziale percorso melodico del tema e mezzo di gestione dell'intero solco melodico-formale della *Fantasie*.

Conclude in una *coda* (vedi fig. sotto) il ritorno espressivamente trionfale del tema in Fa maggiore, con la stessa struttura iniziale ma con l'aggiunta di tre reiterazioni. Il ripetersi della *coda* del tema, che conferma la "nuova" tonalità di Re maggiore, è ora tonalmente e modalmente arricchito da una cadenza plagale al quarto grado minore, ripetuta tre volte. Appaiono il Si bemolle e il Mi bemolle, facenti parte della scala di Sol minore, che vanno poi a sciogliere la tensione armonica creata nelle rispettive risoluzioni sul Re maggiore. Alle tre reiterazioni cadenzali ne segue una quarta, a valori aumentati,

che funge da ponte di collegamento verso il secondo movimento, senza soluzione di continuità, e che porta attraverso l'uso dell'enarmonia alla nuova tonalità di Mi bemolle minore (La# → Si b). Si noti che, allo stesso modo delle prime tre battute che costituiscono il tema, l'intero movimento si apre in Fa maggiore e si chiude in Re maggiore.



Fig. 3. Battute finali della Fantasia.

L'analisi melodico-armonica rivela un percorso tonale comune ai tre movimenti: così come nella *Fantasia* si scorge una struttura basata su diversi centri tonali (per poi sfociare sul tono di Re), nel secondo e nel terzo movimento si ha un'uguale struttura, identica fin nei dettagli, spostata di un semitono sopra, con Mi bemolle come fondamentale. Il rapporto semitonale è disseminato in tutta la composizione in svariati dettagli, partendo dal rapporto maggiore/minore fino alla struttura degli elementi melodici e dei rapporti tonali tra le varie sezioni; pertanto, questo rappresenta uno dei parametri costruttivi fondamentali dell'intera Sonata.⁶ Il rapporto semitonale pone in relazione le sue parti, dal micro al macro, e fa sì che anche la *Fantasia* introduttiva funga, in qualche modo, da "sensibile" alle variazioni del secondo movimento poiché, armonicamente, dalla sensibile Re si passa alla tonica Mi bemolle.

3. 2. II Movimento - Thema mit variationen

Per quanto riguarda questo lavoro, abbiamo posto l'accento su determinate caratteristiche tecnico-stilistiche che riguardano la nuova concezione armonica di Hindemith. In questa nuova sperimentazione ora il compositore è a suo agio, e nel contempo lavora anche alla costruzione di un proprio pensiero formale che trova la propria piena realizzazione nei due successivi movimenti.

Se prendiamo in esempio il sopracitato *Quartetto* op. 10, non soltanto gli elementi tematici, ma anche la struttura formale del tema venivano sottoposti ai procedimenti della variazione, inaugurando una tecnica stilistica destinata a mantenersi a lungo nella produzione di Hindemith, anche fuori del contesto specifico del "Tema con variazioni". Nella Sonata in esame, invece, il compositore opera in un'altra direzione e si mostra più interessato alla disgregazione del materiale tematico nelle sue unità più piccole. Nonostante la forma composita del tema (A-B-A), la maggior parte delle variazioni ne rielaborano esclusivamente una sezione o mescolano elementi della prima e della se-

⁶ Cfr. MOIRAGHI M., *Paul Hindemith. Musica come vita*, cit., p. 84.

conda senza rispettare lo schema formale. Il tema (*calmo e semplice*) è una melodia popolare con caratteri di tipo modale sulla scala naturale di Mi bemolle minore.⁷

È importante sottolineare che il tema impiegato da Hindemith per le variazioni è pensato in modo da poter essere impiegato nella costruzione di più forme sovrapposte; pertanto, con il *tema e variazioni* si intrecceranno la *forma-sonata*, la *fuga* e qualche elemento ciclico del *rondò*. Questo implica che il tema non è solo impiegato in senso tradizionale, elaborato nei suoi connotati ritmici, melodici o armonici, ma anche usato come un pretesto per sviluppare un altro materiale tematico o per elaborare una forma: può fungere da segnale formale, da soggetto di *fuga* o come nodo di transizione tra una variazione e l'altra, magari snaturato della sua forma primitiva. Questo è il frutto di un'accuratissimo pensiero strutturale, il risultato di un progetto pre-compositivo ben chiaro nella mente del compositore.

La prima sezione del movimento (*Thema*) si contraddistingue per la grande semplicità: il tema è esposto con un profilo melodico che ricorda un canto popolare, come da indicazione dello stesso autore ("wie ein Volkslied"), reso più "razionale" dal contrappunto del pianoforte. Questo agisce come in un Corale di J. S. Bach, facendo intrecciare la melodia della viola (il soprano) con altre tre voci indipendenti. Un evidente, quasi reverenziale, riferimento alla grande scuola tedesca del contrappunto.

A proposito di riferimenti, è importante notare come già nella Variazione I l'ambiente sonoro indugi con gusto su stilemi e tecniche francesi (riferite soprattutto a Debussy, come accennato in precedenza) tramite piccoli arabeschi melodici, triadi parallele in stato fondamentale e profili melodici modaleggianti. Infatti, il materiale di congiunzione tra A e B (in verde in es.) altro non è che lo stesso materiale che congiunge il primo e il secondo movimento (per giunta, anche in quel caso, affidato solo alla viola) e che, a sua volta, deriva dalla *coda* del tema iniziale della *Fantasie*.



Fig. 4. Congiunzione tra parte A e B del tema popolare.

Come già detto, la Variazione I inizia una prima fase di elaborazione restando sul tono d'impianto di Mi bemolle in cui, di fatto, presenta un materiale derivato dal tema che sarà tematico esso stesso (sarà, cioè, oggetto di ulteriore elaborazione e ricontestualizzazione). Questo materiale è "parente" sia della sezione B (quella più cromatica) del *Thema*, che della parte cromatica del tema della *Fantasie*; nella dualità tedesco-francese, la sonorità di questa variazione verte più sullo stile "francese".

⁷ Cfr. LANZA A., *Libertà e determinazione nel giovane Hindemith*, cit., p. 262.



Fig. 5. Battute iniziali della Variazione I.

Inalterato è l'ambiente sonoro pastorale, con una digressione cromatica più evidente e materiale riferito alla sezione B del tema, con l'aggiunta di una piccola fioritura (il mordente) e delle triadi parallele in stato fondamentale del pianoforte.



Fig. 6. Materiali derivati dalla Fantasia.

Nell'esempio sottostante (Variazione II) si nota, invece, che il pianoforte spicca con una nervosa e tagliente elaborazione del materiale della Variazione I (in particolare, le serie di terzine vengono regolarizzate con delle quartine, ma con lo stesso andamento melodico), sovrapposto al tema originale affidato alla viola. Dopodiché i ruoli si scambiano: inizia la proliferazione del materiale e l'elaborazione discorsiva che portano alla conclusione e, quindi, al passaggio diretto alla Variazione III. È importante notare che, fino a questo momento, il tema è apparso sempre invariato nelle sue caratteristiche, sovrapposto o giustapposto a elaborazioni di materiali derivati dal tema stesso.



Fig. 7. Battute iniziali della Variazione II.

Non si tratta, quindi, di un percorso “tradizionale” di graduale e crescente complicazione del tema; ma questo si presenta come segnale formale, con la funzione di un tema di tipo sonatistico, cioè sviluppando liberamente e autonomamente le cellule motiviche di cui è composto.



Fig. 8. Inversione dei ruoli dei due strumenti ed elaborazione contrappuntistica.

Persiste il mordente, elemento derivato anch'esso dalla variazione precedente. Il centro tonale iniziale è ancora Mi bemolle, che però si sposta subito a Mi minore all'entrata della viola, con il consueto tonalismo/modalismo e il rapporto semitonale (Mib-Mi).

Nella Variazione III la melodia prende slancio: variata per inversione intervallica della sezione B del tema originale, scorre a valori aumentati su un uniforme flusso di arpeggi al pianoforte, basati su scale penatoniche e cromatiche (torna l'atteggiamento “a la française”). Da notare che il passaggio diretto dalla seconda alla terza variazione viene attuato per mezzo di una congiunzione cromatica già usata in precedenza (in verde in es.), poco prima dell'ultima trionfale ripetizione del tema della *Fantasie*.



Fig. 9. Battute iniziali della Variazione III.

Nella breve Variazione IV il tema originale del movimento si presenta finalmente in una veste leggermente diversa, in quanto subisce un'elaborazione ritmica in rapporto all'ostinato del pianoforte che ripete delle figure di quartine di toni interi e che resta

invariato fino alla fine, con forza bruta e vigorosa. Muta anche la gamma modale: alla scala naturale del modo minore si sostituisce una scala “etnofonica” che vede in armatura di chiave il Fa# e il Sol# (ovvero Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La-Si).⁸



Fig. 10. Battute iniziali della Variazione IV.

Quest’ultima variazione del secondo movimento funge da transizione al terzo, senza soluzione di continuità. È chiara la volontà di Hindemith di dare grande coesione formale ed espressiva a tutta la Sonata: infatti, ogni sua macro-sezione (i tre movimenti) si presenta unita alla precedente senza pausa.

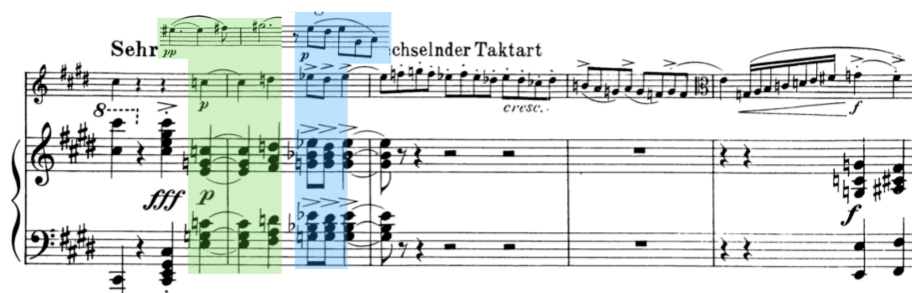


Fig. 11. Prime battute del III Movimento.

3. 3. III Movimento - Finale (mit variationen)

A questo punto l’ordinata serie di variazioni va a scontrarsi direttamente contro il tema del *Finale*. Siamo davanti a un effettivo primo tema di una *forma-sonata*, più precisamente davanti a due cellule motiviche fuse tra loro, derivate anch’esse da materiali dei movimenti precedenti.

Per l’analisi, risulta di grande importanza notare, infatti, che le tre note ascendenti che costituiscono la prima cellula motivica (Do-Re-Mib) derivano sempre dalla famigerata *coda* del tema della *Fantasie*, la stessa che funge anche da nodo di transizione dal primo al secondo movimento e che fa da congiunzione tra le sezioni A e B del tema del secondo movimento. Invece la seconda cellula motivica, Mib-Re-Mib (in cui ancora una volta vediamo il rapporto semitonale nella concezione, dalla macro-forma alle più piccole cellule motiviche) è chiaramente derivata dalla testa del tema della *Fantasie*.

⁸ Ivi, p. 263.

In sostanza, il tema della *Fantasie* viene privato del suo tronco, e la testa e la coda del tema vengono invertiti nell'ordine di successione e uniti per formare una terza entità, che costituisce l'inizio del tema di questo terzo movimento.

Il centro tonale/modale di riferimento è ambiguo. Esso, infatti, oscilla tra Do# minore e Mib minore, con alcune alterazioni di grado: il Do, sesto grado di Mib minore, è naturale, quindi alzato di un semitono, e la triade costruita sopra è maggiore (in sostanza, un'armonizzazione del modo melodico di Mib minore). Siamo all'interno di un'esposizione di una *forma-sonata*; quindi, seguendo il flusso elaborativo del tema di questo movimento, ci imbattiamo in quella che è una transizione, attuata esclusivamente con le due cellule motiviche costituenti il tema, che sfocia direttamente al secondo tema. Questo secondo tema (in giallo in es.), una pacifica melodia con accompagnamento (La maggiore/Fa# minore), appare come lontano, almeno superficialmente, dal materiale originario. Ma, a un'attenta analisi, si scorge la derivazione materica con cui è pensato: il levare è costruito con un'inversione (a valori dimezzati) della prima cellula motivica del primo tema, e sono disseminati rimandi al materiale Mib-Re-Mib, la seconda cellula motivica del primo tema. Come nella *Fantasie*, invece, la direzione armonica tende a ripetersi, ma tende anche alle tonicizzazioni e modulazioni più lontane, attraverso l'indipendenza funzionale dei singoli gradi della scala e l'ambiguità tonale/modale.

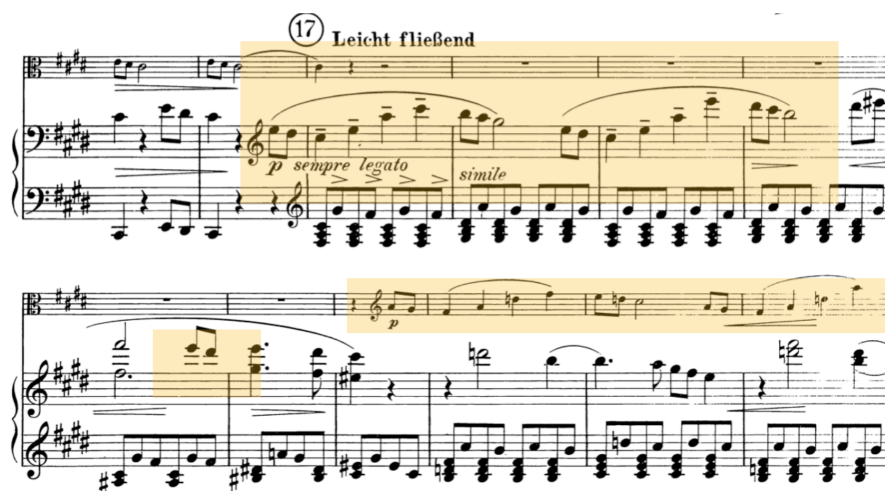


Fig. 12. Secondo tema dell'esposizione.

Giunti alla fine dell'esposizione della *forma-sonata*, si arriva ora al fulcro, alla piena realizzazione del pensiero compositivo di Hindemith in questo lavoro; se in una classica *forma-sonata* la tripartizione prevede che all'esposizione segua uno *sviluppo* focalizzato sul materiale tematico presentato durante la sezione precedente, qui Hindemith decide di far coincidere la *forma-sonata* con la forma del *tema e variazioni*.

Ecco che si presenta la polivalenza accennata all'inizio di questa dissertazione: lo *sviluppo* è costituito sia da altre due variazioni, che continuano quelle del secondo movimento, sia da una continua elaborazione dei due temi del terzo movimento. Il risultato è una fortissima coesione di materiali; essi stessi, infatti, sono concepiti per essere

sovrapponibili e combinabili, perché costituiti di materiali derivati dai due materiali generatori: il tema della *Fantasie* e quello della melodia popolare. Nonostante la grande coerenza materica, risulta paradossalmente una grandissima varietà espressiva e compositiva, frutto della grande creatività e intelligenza del compositore nel gestire tra loro le varie sezioni.

La Variazione V, ovvero l'inizio dello *sviluppo*, mette insieme quasi tutti gli elementi presentati tra secondo e terzo movimento: è la variazione lenta in tono maggiore (La bemolle), tipica della forma del *tema e variazioni*. Vediamo qui nuovamente protagonista il tema popolare, diviso ancora in due sezioni: la prima espone il tema nella sua cantabilità (in rosso in es.); la seconda fonde materiali presi dal tema del terzo movimento (in verde in es.) e, proprio perché continua la serie di variazioni cominciate nel secondo movimento, il materiale terzinato della Variazione I (in giallo in es.). L'accompagnamento, invece, è imparentato con quello del secondo tema del terzo movimento. Non mancano riferimenti anche alla testa del tema del terzo movimento (in blu in es.), nonché all'originaria *coda* del tema della *Fantasie*.

VAR. V
Ruhig fließend
sehr zart

pp sehr zart

2

pp

3

19

mp

p

pp

Fig. 13. Variazione V.

Alla Variazione V segue una fase di sviluppo di questi materiali e la ripresentazione del tema del terzo movimento, fase che delinea una transizione alla variazione successiva. Il tema del terzo movimento, che collega questa fase alla Variazione VI, funge qui da segnale formale, quasi ricordando un Rondò, perché precede una nuova sezione che non prevede l'uso di questo tema, ma ancora di quello popolare del secondo movimento.

La Variazione VI (*Fugato, articolando con bizzarra goffaggine*) presenta un fugato alquanto grottesco, che come soggetto ha la prima parte del tema popolare (in rosso in es.), adattato alla scala modale usata in precedenza in Do con Fa# e Sol#, combinata sempre con il materiale delle terzine derivante dalla Variazione I (in verde in es.). Prima però che arrivi la risposta (una sesta sopra) del pianoforte, lo stesso inizia un'accompagnamento per semiminime, quello che gli dà il carattere bizzarro e un po' goffo, che fa intendere che anche questa sezione rappresenta un'ulteriore incrocio di forme, incrocio che va a incidere soprattutto sull'espressività. Non si è mai vista, infatti, una Fuga che tratta il soggetto anche come una melodia accompagnata.

Terminata l'elaborazione dei materiali della Variazione VI, una vera e propria riconduzione ci riporta al materiale di partenza del terzo movimento, al tono di Mib minore, vero tono d'impianto della Sonata op. 11 n. 4; il che costituisce formalmente la ripresa all'interno della tripartizione della *forma-sonata* di questo terzo movimento.

VAR. VI Fugato, mit bizarrer
Plumpheit vorzutragen
Gemächliches Zeitmaß

The image shows the first measures of Variation VI. The piano part is in 2/4 time and features a melody with a red highlight on the first measure and a green highlight on the second measure. The violin part is in 4/4 time and features a bass line with a 'pp' dynamic marking and a 'simile' marking at the end.

Fig. 14. Prime battute della Variazione VI.

Le vicende della *ripresa* sono in tutto simili a quelle dell'*esposizione*: qui il tributo alla storia della forma prende il sopravvento, con il susseguirsi degli eventi nell'esatto ordine precedente (primo tema-transizione-secondo tema).

Al termine di questa ripresa giunge di nuovo, in forma di transizione all'ultimo episodio, il materiale della Variazione V, la variazione lenta nel modo maggiore, in Si maggiore. Nel ripetersi interamente questo materiale rappresenta la grande ascesa espressiva e materica che la prima volta precedeva la ri-esposizione del tema del terzo movimento, precedendo ora, invece, la *coda*, ovvero l'ultima variazione ed episodio conclusivo della Sonata. Nella sua fase finale, questa transizione esaspera la cellula motivica Mib-Re-Mib, a conferma della tonalità di impianto, in un vorticoso ripetersi di botta e risposta tra viola e pianoforte, concludendo in un'ostinato in quartine dei due strumenti all'unisono, molto simile all'ostinato che precede il terzo movimento, che fa parte, quindi, della Variazione IV del secondo movimento.



Fig. 15. Variazione VI: l'ostinato di quartine tra viola e pianoforte.

Giunti a questo punto, siamo di fronte alla vera e propria *coda* della *forma-sonata*, che prende il nome di Variazione VII. Quest'ultimo episodio conferma finalmente la tonalità d'impianto di Mi bemolle minore, con numerose digressioni tonali in tutte le tonalità toccate negli ultimi due movimenti tramite numerose ripetizioni del tema (il tema popolare delle variazioni), una di seguito all'altra. Seguono rapide progressioni cromatiche costruite sul tema popolare a valori dimezzati, che i due strumenti si contendono in un dialogo molto denso e in un'interminabile ascesa cromatica. Conclude un'aumentazione (con un *rallentato* scritto in notazione), sempre del frammento di tema appena citato, in una trionfale chiusura con i due strumenti all'unisono.

In conclusione, della rapida analisi di questa importante Sonata per viola e pianoforte, possiamo ora affermare che l'eredità tedesca di Paul Hindemith si manifesta in questo lavoro con tutta la freschezza di una mente giovane e pronta a mettere alla prova il proprio ingegno e la propria creatività. Forte di un'energia rinnovata dai passati tumulti della guerra appena conclusa e dalla grande esperienza musicale nonostante la giovane età (Hindemith ha ventiquattro anni quando scrive questo lavoro), il compositore dimostra di aver assimilato nel profondo i linguaggi della sua epoca e quelli passati, da J. S. Bach ai suoi giorni, rivelando grande attenzione per la propria contemporaneità e grande amore per la tradizione tedesca.

Abbiamo visto come la volontà di sperimentare sia in Hindemith un'attitudine che trova la propria luce nel riforgiare le forme della tradizione – più che nel distruggerle o crearne di nuove –, nel giocare con pochi elementi e, al contempo, costruire un discorso musicale di grande varietà espressiva e compositiva. Un gioco incentrato sullo scardinare, pezzo per pezzo, i materiali tematici, per poi ricomporli via via con infinite combinazioni. Non dimentichiamo che, in fondo, l'op. 11 n. 4 è un grande elogio alla tecnica della *variazione*, intesa in tutte le sue sfaccettature: la variazione come attitudine a mettere in relazione tra loro le grandi conquiste della storia; variare non solo i contenuti musicali, ma anche i contenitori stessi. Sicuramente un'attitudine di memoria beethoveniana, brahmsiana o straussiana, che inserisce il giovane Hindemith nel grande solco della tradizione compositiva tedesca.

4. La “Nuova oggettività” di Hindemith

Ancor prima che terminasse il decennio dei grandi esperimenti (1908-1918), quello dei grandi balletti di Stravinsky, degli esperimenti in ambito teatrale, del nuovo folklore rappresentato dalle opere di Bartok, Kodaly, Milhaud, De Falla, Khachaturian, Revueltas e Janáček, per citarne alcuni, il generale indirizzo politico, sociale e artistico si era andato evolvendo in favore delle tendenze d'avanguardia. La musica, come sappiamo, segue le altre arti sempre con notevole distanza, ma a suo tempo si comincia, in Germania e Austria e Francia, a prestare maggiore attenzione alle nuove idee. Quasi in tutti i circoli intellettuali più acuti e di idee progressiste, ma specialmente tra i giovani artisti, si avvertiva l'arrivo di qualcosa di nuovo che non si riusciva ancora a percepire concretamente, ma che non si voleva ostacolare. Nel 1917 in Germania e in Austria, ad esempio, cominciava un'evoluzione del pensiero che culminerà verso il 1921/22, la cui caratteristica principale, secondo il pensiero di Stefan Zweig in *Die Welt von gestern*, sarebbe stata la volontà di essere o apparire giovane a ogni costo, tendenza ereditata anche dalle generazioni odierne.

Così negli ultimi due anni della Prima Guerra Mondiale ci si avvia già, con non molta esitazione, verso un atteggiamento di apertura quasi incondizionata rispetto alla musica moderna e modernista. Atteggiamento che, poco tempo dopo, fu abbracciato anche da enti artistici, statali e civici.⁹ L'attacco ai bastioni della musica raffinata dello stile impressionista, cominciato già da Debussy con le scale modali complesse e i campi armonici non funzionali, aveva causato non poco *caos* nell'ambiente francese dell'epoca, così come in ambiente tedesco quello indirizzato alla musica post-romantica e funzionale, giudicato ormai alla fine dei suoi giorni. In Francia e nelle nazioni che ne subiscono l'influsso – gran parte dell'Europa, in verità – l'esperienza della musica “volgare”, specialmente quella americana ed esotica, diventa uno stimolo creativo. In Austria nasce la seconda scuola di Vienna, dopo il calcio d'inizio lanciato da Schönberg con la sua tecnica dodecafonica che elimina ogni rapporto funzionale e gerarchico; e contemporaneamente si scopre in Germania la polifonia lineare come diretto contrapposto dell'egemonia armonica della musica classico/romantica. Inizia, quindi, nei primi decenni del secolo scorso una tendenza individualista che spinge ogni compositore non solo a cercare la propria voce artistica, ma a sviluppare una via unica e personale, sia stilistica che linguistica.¹⁰

In breve, il senso di perdita e di vuoto generato dai numerosi eventi politici, sociali e artistici dei primi decenni del '900, genera l'impossibilità di sostituire il “centro gravitazionale” artistico perduto con un nuovo centro che avesse lo stesso valore universale e attrattivo di quello giunto al culmine alla fine dell'Ottocento. Questa rottura cambia radicalmente le priorità: dal momento in cui viene meno un centro unico di riferimento, i compositori, seppur seguendo vie diverse, reagiscono elaborando un nuovo rapporto con la storia: chi elimina, chi confonde, chi rimescola, chi reinventa – i noti prefissi “neo” nelle correnti artistiche del '900 sono un chiaro esempio – quelli

⁹ Cfr. STUCKENSCHMIDT H. H., *La musica moderna da Debussy agli anni '50*, Einaudi, Torino 1960, p. 109.

¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 110-111.

che fino ad allora erano stati i parametri guida del linguaggio musicale. Se prima, quindi, gli stili personali dei singoli compositori si offrivano all'egemonia di un linguaggio comune, ora il rapporto tra linguaggio e stile si capovolge: il proprio stile si estrinseca attraverso un personale ordine linguistico, teorizzato o meno, preciso e in continua evoluzione.

Hindemith era uno dei rappresentanti della giovane generazione che hanno raccolto l'eredità della più vecchia schiera d'avanguardia e l'hanno allargata in maniera disinvolta e animata da freschi impulsi. Il giovane compositore francofortese sta al di fuori e allo stesso tempo in mezzo alle scuole che determinano i connotati della musica moderna. Questa gioventù vede il mondo con occhi del tutto diversi da quelli della generazione precedente. Fin dalla tenera età ha dovuto conoscere la miseria, i pericoli e la fame della Grande Guerra. Poi, nel 1918, avviene il grande crollo, lo smascheramento delle grandi menzogne della propaganda, la caduta dei grandi imperi, ma anche il rinnovamento dei rapporti con il mondo esterno, dal quale erano rimasti isolati: «nessuna legge, Dio è morto, la patria è un cumulo di macerie morali».¹¹ Quindi, i nuovi giovani, «dominati da un potente spirito di ribellione, credono di poter creare di nuovo la cultura».¹²

Hindemith è un compositore assai prolifico, interessato a ogni genere di musica, sia essa da camera, sinfonica, liederistica, teatrale. Non è un intellettuale, ma è attratto dal mondo dei letterati e dei compositori concentrati sul rapporto tra poesia e musica. Scrive *lieder* in discreta quantità, dedicandosi a testi e poeti aderenti alle nuove avanguardie tedesche, anch'essi concentrati sulla ricerca di un'oggettività artistica e di uno spiccato anti-espressivismo. L'op. 11 n. 4, di fatto, viene completata praticamente sul nascere di una nuova presa di consapevolezza. Ora si cominciano a delineare due caratteri stilistici peculiari che distinguono la musica di Hindemith da quella degli altri modernisti tedeschi: la sua ritmica marcata e la freddezza, spesso voluta, dell'espressione melodica (atteggiamento, questo, già in forte contrapposizione con la Sonata appena vista). Questa tendenza musicale si allontana dall'ideale dell'espressivo (sulla falsa riga di quanto stava facendo Schönberg nella sua atonalità), ma senza mai abbandonare la tonalità e tendendo all'obiettività, che in campo figurativo trova il suo equivalente nel *Neue Sachlichkeit*, la "Nuova oggettività". Raggiunto, quindi, il culmine del suo stile giovanile, Hindemith comincia a prendere delle posizioni convinte e argomentate riguardo ai linguaggi in via di sviluppo e soprattutto riguardo alla propria e personale estetica.

Dall'esame delle prime composizioni e in particolare dell'op. 11 si è potuto osservare come le possibilità creative di Hindemith, fino ad allora, fossero legate essenzialmente alla storia espressiva europea, in cui ancora la tonalità mantiene il suo ruolo guida nelle scelte linguistiche e formali del compositore. Questo volto della sua personalità è destinato a rompersi e a essere ricomposto sotto l'avvicinarsi del nuovo fermento avanguardistico.

¹¹ Ivi, p. 160.

¹² *Ibidem*.

Nel suo *Impromptus*, Theodor W. Adorno individua nella *metrik der wiederholung* (la metrica della ripetizione) un mezzo deliberatamente e appositamente scelto da Hindemith per raggiungere i fini dell'oggettivazione del materiale.¹³ I materiali musicali diventano, quindi, dei veri e propri "oggetti", a volte rinchiusi entro le pareti di cristallo della narrazione musicale, che appaiono "fabbricare" da sé il discorso musicale attraverso la proliferazione e la risonanza, affidando più che mai la propria vita musicale al principio della ripetizione. Praticamente in via opposta al più colorito principio di ripetizione messo in atto da Stravinsky nello stesso periodo, i valori espressivi nella musica di Hindemith sembrano perdere un po' di colore, proprio perché il compositore concepisce la natura degli oggetti musicali in termini più granitici: questi si presentano molto carichi nella dinamica, graffianti nei gesti e nel ritmo, e il timbro si fa più aggressivo e/o più neutro allo tesso tempo.

Sottomessa all'oggettivazione, infatti, l'intensità espressiva si deposita come sedimento stilistico: ne rimane una forma razionalizzata della stessa. Allora la musica può attingere al comico, al grottesco, al tragico o al poetico senza perdere la sua compostezza razionale, e permettendo, in fin dei conti, di costituire un nuovo livello di espressione, non interiorizzato ma neppure alienato in metafore psicologiche. Si tratta di un'espressività composta di simbolismi, di utopica visione universale e, se vogliamo, data la giusta distanza che ci separa da quell'epoca, di segreta corrispondenza espressiva attraverso cui il mondo "oggettivamente" si manifesta: «con le avanguardie del Novecento il rovesciamento si completa. L'Espressionismo riafferma l'esigenza di ancorarsi alla realtà [...]. Il *rêveur* romantico viene messo da parte e al suo posto il nuovo artista disprezza "l'ispirazione" e si attacca avidamente all'essenza del reale e della verità».¹⁴

L'oggettivismo hindemithiano si manifesta anche attraverso un complesso gusto per il contrappunto, caratterizzato da una certa durezza fonica e dal crudo anti-romanticismo, polemicamente in antitesi con ogni espressività sentimentale. Emerge la figura di un musicista appassionato e istintivo, il cui gusto per il multi-stilismo (visto in precedenza) è ora riassorbito da un'attenzione alla costruzione, che richiama automaticamente una visione reazionaria. Solo con l'Opera *Cardillac* del 1926, infatti, Hindemith troverà la sua vera formulazione linguistica e finalmente dichiarerà con franchezza la propria incompatibilità con le poetiche dell'Espressionismo, movimento del quale dapprima era fervente sostenitore; e, in un certo qual modo, sarà portato a guardare ancora di più al passato per cercare nuove fonti di rinnovamento.¹⁵

¹³ Cfr. LANZA A., *Libertà e determinazione formale nel giovane Hindemith*, cit., p. 266.

¹⁴ Ivi, p. 269.

¹⁵ Per fare un parallelismo, è Max Reger (1873-1916), in effetti, il compositore tedesco che, qualche anno addietro, più di ogni altro ha cercato di reintegrare le tradizioni tedesche del barocco e del classicismo. Ad esempio, si può ricordare che nel 1904 si era cimentato in due lunghe e impegnative serie di variazioni (con *fuga* finale) per pianoforte, l'uno su soggetto di J. S. Bach e l'altra su soggetto di Beethoven. Ma ricordiamo anche il cimento sul genere della Sonata per strumento ad arco solo, riportato in auge proprio da Reger con un'impressionante serie di lavori, tra cui evidenziamo le tre importanti *Suites* per viola sola op. 131, esempio lampante del revisionismo storico regeriano con esplicito riferimento alla musica e allo stile di J. S. Bach.

È doveroso premettere che l'analisi delle opere e dei fatti storici che intercorrono tra l'op. 11 n. 4 e l'op. 25 n. 1, la seconda Sonata per viola in esame in questa sede, meriterebbero sicuramente la giusta attenzione, in quanto sono di notevole importanza nel percorso artistico del compositore. Infatti, nel triennio 1919-1921 Hindemith arricchisce il suo catalogo compositivo con lavori molto importanti sia per l'evoluzione del suo linguaggio che per il successo riscosso dalla critica e dal pubblico. Tra questi citiamo le ultime due *Sonate* dell'op. 11, il secondo *Quartetto* op. 16, due importanti lavori teatrali, *Das Nuschli-Nuschli* op. 20 (1920) e *Sancta Susanna* op. 21 (1922), nonché il terzo *Quartetto* op. 22, forse il più vicino all'estetica espressionista di Schönberg. Il linguaggio di Hindemith ora comincia a virare verso una propria direzione: si presenta un sistema tonale ai limiti delle sue possibilità inclusive, con gerarchie e polarizzazioni evidenti ma parametri linguistici radicalmente diversi. Tuttavia, ci permettiamo per brevità e al fine di focalizzare il punto di vista analitico sul repertorio per viola, di raggiungere direttamente il 1922, l'anno in cui il lavoro di Hindemith sia come compositore che come strumentista giunge a un apice mai raggiunto prima.

Per approfondire l'analisi della Sonata op. 25 n. 1 per viola sola, è necessaria una rapida considerazione dei parametri di costruzione formale applicati per la composizione del terzo *Quartetto* op. 22, pochi mesi prima. In apparenza la struttura del *Quartetto* è nuova e complessa: presenta ben cinque movimenti di varia durata, disposti in successione poco convenzionale, diversamente dalla regeriana tripartizione dei quartetti precedenti. In realtà, è possibile intendere i primi due movimenti come parte di un dittico formato da un'*introduzione* lenta e da un movimento in tempo veloce; in maniera speculare, gli ultimi due movimenti formano un chiaro binomio costituito da un *preludio* di carattere impetuoso e da un movimento *andante*. Al centro, come terzo movimento, un ampio *adagio* assolve la funzione di nucleo espressivo di tutta la composizione. Il *Quartetto* dimostra una volontà di simmetria e una ricchezza di relazioni interne che superano quelle dei quartetti precedenti. In esso, infatti, non solo si hanno due brevi movimenti con carattere introduttivo ad andature rovesciate (in quanto il *lento* del primo movimento introduce il *veloce* del secondo, mentre il *veloce* del quarto introduce il *lento* del quinto), ma oltretutto la corrispondenza di caratteri e scritture delle coppie 1-5 e 2-4 rende evidente la struttura piramidale dell'intera composizione, che vede al centro il terzo movimento come un apice preceduto da un grande movimento ascensionale e seguito da uno speculare movimento discensionale.¹⁶ Questa struttura è un forte segnale di una sempre più evidente razionalità costruttiva del pensiero compositivo hindemithiano, già presente nel 1921. La forma di questo quartetto, infatti, finirà per essere ricalcata, con alcune importanti differenze, per la macro-strutturazione della *Sonata* op. 25 n. 1 per viola sola che andiamo ad analizzare. L'idea di una complessa forma penta-partita (con al centro il movimento lento e più intensamente introspettivo), con una struttura piramidale speculare, sembra occupare in modo costante la riflessione formale del giovane compositore.

¹⁶ Cfr. MOIRAGHI M., *Paul Hindemith. Musica come vita*, cit., p. 114.

Hindemith ha ormai imboccato una strada diversa rispetto a quella della Scuola di Vienna, perdendo a poco a poco l'interesse verso l'approfondimento esclusivo della problematica dell'allargamento tonale; la sua ricerca, invece, si concentra ora su una ridefinizione del sistema tonale in chiave modernista, dal quale non vengono esclusi elementi lessicali e sintattici di appartenenza atonale.

Intanto il compositore francofortese, ormai ventisettenne, sulla scia dei buoni successi compositivi e della sempre più incalzante carriera di strumentista, specialmente come violista del Rebner Quartet, si lancia a capofitto nel campo della musica da camera. Che il 1922 sia, in tal senso, un anno del tutto eccezionale lo dimostra il fatto che Hindemith, parallelamente all'intensa attività concertistica, scriva dodici numeri d'opera, tutti di notevole qualità, tra cui spiccano la *Kammermusik* op. 24 n. 1, per 12 strumenti solisti, la *Suite 1922* per pianoforte op. 26, le quattro *Sonate* per archi dell'op. 25 (una per viola, una per viola d'amore, una per violoncello, una per viola e pianoforte) e il balletto per orchestra *Der Dämon*.¹⁷

5. La Sonata per Viola sola op. 25 n. 1

Non sorprende che, influenzato da Max Reger, Hindemith provi un'attrazione sempre più forte per J. S. Bach, considerato il compositore il cui contrappunto oggettivo è un modello per la rigenerazione della musica. La *Sonata* op. 25 n. 1, il suo secondo lavoro per viola sola dopo la Sonata op. 11 n. 5 del 1919, si rifà alla prassi barocca e al ciclo bachiano delle *Sonate e Partite* BWV 1001-1006 per violino solo. Inoltre, un aspetto centrale della *Sonata* op. 25 n. 1 è il suo dichiarato atonalismo, che si differenzia da quello della scuola di Schönberg grazie alle significative polarizzazioni e alla vigorosa energia ritmica.¹⁸

Tra le quattro Sonate di Hindemith per viola sola, l'op. 25 n. 1 è senza dubbio quella più frequentemente eseguita fin dalla sua pubblicazione, ricevendo ampi consensi da critici e studiosi: questo lavoro, infatti, rappresenta il culmine dello sviluppo dello stile maturo di Hindemith.

La Sonata è dedicata a Ladislav Černý (1891-1975), conosciuto nell'estate del 1922, che, come Hindemith, era violista e principale organizzatore del Quartetto Zika, promuovendo sia la nuova musica che la musica ceca. I ricordi di Hindemith di quell'estate a Donaueschingen riguardanti la composizione dell'op. 25 n. 1 offrono preziose informazioni sul suo processo creativo e sull'importante contributo di Černý alla realizzazione dell'opera stessa:

Abbiamo parlato della viola e della povertà di repertorio che la caratterizza ad oggi. La musica di questa Sonata ribolliva nel mio cervello da qualche tempo... il quarto movimento lo usavo da parecchi anni come mio studio personale sull'arco e il secondo movimento come esercizio di diteggiatura. Il movimento *Sehr Langsam* era ancora nel mio quaderno da dise-

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 119.

¹⁸ Cfr. QUATTROCCHI A., programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 22 febbraio 1996.

gno, pronto per essere utilizzato. Ho mostrato questi schizzi a Černý e lui mi ha detto di metterli insieme, perché erano molto interessanti... Su suggerimento di Černý ho aggiunto la musica che è diventata il secondo movimento e ho anche composto di nuovo il *Praeludium* [primo movimento], basato lontanamente sull'influenza di J. S. Bach... Naturalmente li ha visti non appena li ho messi su carta ... Si è impegnato, ovviamente in modo molto diplomatico, ad istruirmi per una migliore esecuzione del lavoro dal punto di vista tecnico... Ha suonato tutte le mie opere e le ha inserite nel suo curriculum di insegnamento. Lui, tra tutti i miei colleghi, vedeva più Hindemith nella musica di molti altri.¹⁹

In via generale, dunque, non si tratta di un percorso compositivo travagliato, ma di un processo di felice collaborazione tra compositore e interprete.

Dal punto di vista formale, la *Sonata* op. 25 n. 1 si articola in cinque movimenti. Ad eccezione del terzo, sono tutti in struttura ternaria, similmente a ciò che accade, con le giuste differenze, nel *Quartetto* op. 22 o nella *Sonata* op. 25 n. 3 per violoncello solo. L'op. 25 n. 1 si articola in tal modo:

- I. *Breit* (Largo), sezione dal carattere cadenzale e improvvisatorio, si fonde con il secondo movimento senza interruzioni;
- II. *Sehr frisch und straff* (Animato e teso), ricco di implicazioni polifoniche;
- III. *Sehr langsam* (Molto lento), quasi un canto meditativo e lirico (con evidenti richiami alla *sarabanda* barocca), è il cuore della *Sonata* non solo per la sua posizione centrale ma anche per la sua ampia durata;
- IV. *Rasendes Zeitmass. Wild* (In tempo furioso. Selvaggio), breve e concitato, desta scandalo per l'indicazione in partitura *Tonschönheit ist Nebensache* [La bellezza del suono è cosa secondaria]; è uno degli esempi più rappresentativi della *Motorik*, una potente spinta ritmica che sosteneva gran parte della provocazione iconoclasta del giovane Hindemith;
- V. *Langsam, mit viel Ausdruck* (Lento, con molta espressione) ci riportiamo al clima elegiaco del terzo movimento.

Molti compositori di questo periodo, al posto della struttura tonale tematica tradizionale, impiegavano strumenti alternativi, quali motti, ostinati o agglomerati dissonanti, come base dei loro processi compositivi. Hindemith stesso adotta già questo approccio in alcune sue opere precedenti; tuttavia, in questa Sonata, tali tecniche diventano il principale criterio compositivo. Se consideriamo un 'motto' come un accordo ricorrente, una figura o una breve progressione, vediamo come, nel primo movimento della Sonata, la prima battuta rappresenti la "chiave di volta" per unire le tre sezioni che lo compongono. Questo principio, in realtà, si applica a tutti e cinque i movimenti della Sonata, grazie alla presenza di:

¹⁹ Tratti, per comodità, da ADAMS J. W., *The Viola Stands Alone: The Rise in Sonatas and Suites for Unaccompanied Viola (1915-1929)*, Tesi, University of California, 2014, p. 79. Rif. a POTTER T., *Liner Notes, The Recorded Viola*, Vol. 1, p. 38. Le traduzioni italiane sono a cura di Antonio Gioia.

- un motto di tre accordi nel primo movimento;
- una progressione di due misure nel secondo movimento;
- un motto ritmico/motivico di due misure (con corona finale), nel terzo movimento;
- un ostinato nel quarto movimento;
- ciò che David Neumeyer chiama «una progressione ricorrente con definizione del registro basso» nel quarto movimento.²⁰ Inoltre, questo movimento ha, al suo interno, caratteristiche che richiamo al terzo movimento.

Già ad una prima analisi, la struttura firmale dei singoli movimenti che compongono la Sonata è abbastanza chiara. Dunque, non ci soffermeremo a lungo sulla strutturazione delle forme e dei materiali, dato che, in questa sede, questi due parametri non sembrano essere i più interessanti per analizzare le scelte linguistiche di Hindemith, alla luce delle nuove correnti artistiche. Ci soffermiamo, invece, sulle scelte dei principi compositivi messi in atto, sulle scelte estetiche complessive, per evidenziare in che modo questi parametri conducano alla maturazione stilistica del compositore, pur rimanendo riconoscibile l'eredità tedesca del suo linguaggio.

5. 1. I Movimento - Breit Viertel



Questo “motto” di tre gesti accordali è una tecnica per sostituire l’ancoraggio a una tonica e al sistema funzionale tradizionale (che la Sonata ha volutamente liquidato), usando al loro posto elementi concreti, materici, con un proprio corpo e una propria struttura, trasformandoli in “oggetti” del discorso musicale. In questo caso, il motto è for-

mato da tre entità accordali, tra le quali non bisogna cercare una rapporto armonico o funzionale in senso tradizionale: il primo è un tricordo Fa#-Do-Re di forte durezza dissonante per via della disposizione in cui è presentato, per giunta sul registro medio-grave (una quinta diminuita e una seconda maggiore); il secondo è un bicordo, una quinta giusta Mib-Sib sul registro medio, che con il suo timbro “vuoto” alleggerisce il suono e la percezione uditiva; il terzo è un’altro tricordo dissonante, disposto però in maniera più aperta su tre corde, meno duro rispetto al primo. Nel mezzo dei tre accordi possiamo leggere molti tipi di movimento, sia cromatico che diatonico. Il gesto “strappato”, perfettamente simmetrico, delle prime due battute, contrapposto alle battute 3 e 4 (asimmetriche, invece), crea il contrasto ritmico e dinamico necessario a portare avanti il discorso musicale nella sua dualità. Infatti, la ripetizione e la proliferazione del materiale derivato dagli intervalli compresi in questa cellula motivica, e dalle due successive, costituiscono la prima parte di questo movimento (parte A). La parte B, invece, è formata dagli stessi materiali ma con figure più sfuggenti e un ritmo più regolare e volatile, che la caratterizzano come una sorta di digressione cromatica: una sorta di *cadenza* che ritorna al materiale A con una perfetta ripresa. In figura sottostante, i due materiali principali del primo movimento:

²⁰ NEUMEYER D., *The Music of Paul Hindemith*, Yale University Press, New Haven & London 1986, p. 121.



Fig. 16. Primo movimento, battute 1-4.

Come abbiamo detto, l'ideale hindemithiano non arriverà mai a voler disintegrare la tonalità in ogni suo nesso. Il compositore rimane comunque legato a un'ottica gerarchica, pur nella visione più razionale della Nuova Oggettività. Parliamo, quindi, di un lavoro non tonale ma che mantiene delle gerarchie principali: una specie di "tono guida" che ritorna grazie alla notevole, ma mai prevedibile, ripetizione delle figure e delle loro elaborazioni. Il primo movimento si incentra sulle altezze del motto di cui è principalmente composto, ma durante il suo sviluppo – e in rapporto al secondo che presenta la medesima polarizzazione – si nota che le altezze su cui più si sofferma il discorso sono il Do# e il Mi, soprattutto nella parte A del brano. La scrittura è di chiara derivazione bachiana: si nota, infatti, un comportamento ascrivibile alla pseudo-polifonia che J. S. Bach ha inventato in modo del tutto nuovo, a suo tempo, con le *Sei Sonate e Partite* per violino solo, da cui Hindemith attinge per la sua personale concezione dello strumento solista, importante testimonianza dell'eredità tedesca di Hindemith.

Con l'ultimo disegno musicale il primo movimento si collega al secondo senza interruzione.

5. 2. II Movimento - *Sehr frisch, und straff*



Con la stessa funzione del precedente, il motto del secondo movimento ha durata di due battute, che costituiscono, in modo del tutto simile al precedente, il materiale generatore da cui parte la proliferazione e il discorso musicale che segue. Anche questo movimento si presenta tripartito, con una sezione A ben definita e incentrata anch'essa sulla nota perno Do#. La seconda sezione, più lunga e strutturata della precedente, si manifesta come opposto della prima; dopo una violenta *cadenza* sul Reb (omofono del Do#) con una figurazione tonica-sensibile-tonica della prima sezione, la sezione si innalza di un semitono, per cominciare sul Re in *pianissimo* con la stessa figura; segue una serie di figure terzinate, una specie di *moto perpetuo* fortemente cromatico, molto volatile e leggero, che sfocia direttamente su una ripresa variata della sezione A.

Sotto, la *coda* della sezione A, dove si reitera una parte del 'motto' a concludere sulla cadenza Reb-Do-Reb; essa poi riappare nella seconda sezione, in *pianissimo*, innalzata di un semitono (es. in blu).



Fig. 17. Coda del secondo movimento.

5. 3. III Movimento - Sehr langsam

Nell'inizio del terzo movimento, che rappresenta il cuore melodico dell'intera Sonata, notiamo subito il materiale principale: le prime sei battute rappresentano il 'motto' di riferimento a cui tutte le sezioni interne del movimento, in un certo qual modo, tendono a ritornare.



Fig. 18. Battute 1-6.

Il tono d'impianto di questo brano è il Mi: come vediamo, il disegno iniziale (quasi un lontano ricordo di un rapporto dominante/tonica) si eleva a melodia per cadenzare su un accordo con corona sul Mi (senza però la terza). A questa proposta segue la risposta, innalzata di un semitono, che ritorna a cadenzare allo stesso modo con una corona su un Mi (raddoppiato, questa volta, all'ottava).

A questo punto dell'analisi, è importante notare come il semitono sia un intervallo importante non solo in questa Sonata, ma praticamente nell'intera produzione di Hindemith. Inoltre, risultano fondamentali due scelte formali distinte adottate dal compositore: la prima è l'utilizzo di un andamento ritmico/melodico simile a quello di una *sarabanda*, un 3/4 con accentuazione melodica sul secondo quarto, di modello bachiano per l'uso polifonico dello strumento; la seconda consiste nell'impiego di fermate sulle *cadenze* coronate che rimandano alla struttura di un *corale* bachiano, anche nelle proporzioni, in quanto la prima frase è suddivisa in due brevi semifrasi (separate dalla corona) e la terza, la più lunga, elabora il materiale per poi ritornare sulla prima semifrase e concludere con un'ultima corona.

La forma di questo terzo movimento comprende quattro parti. La prima è una sorta di incrocio tra *sarabanda* e *corale*. La seconda, invece, elabora il materiale con importanti divagazioni cromatiche ed elaborazioni ritmiche, sempre nel solco della *sarabanda*, per poi cadenzare, anch'essa due volte di fila, sul tono di Mi. Una terza parte, di crescente complessità elaborativa ed espressiva, porta nel suo termine a fermarsi su una serie di ripetizioni che riprendono il materiale del secondo movimento e sfociano su una vera e propria cadenza sospesa con corona sul Si (il V grado di Mi). La terza parte sfocia direttamente, a collegamento perfetto nella sua coerenza, sulla ripresa del "corale" iniziale (quarta parte), che porta a conclusione il movimento con una breve serie di cadenze ripetute di nuovo sul tono di Mi, tono perno dell'intero movimento.

5. 4. IV Movimento - Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache

I ricordi di Hindemith sulla collaborazione con Czerny rivelano anche delle sfumature scherzose riguardo proprio alla gestazione del quarto movimento della Sonata. Czerny stesso scrive:

Anche il quarto movimento, con i suoi cambi di metro e le grandi difficoltà con l'arco, ha funzionato. Un giorno venne di corsa dove abitavo, emozionatissimo, con la sua viola. Iniziò a suonare questo movimento ad un ritmo frenetico, all'inizio era piuttosto comico, ma poi si è fermato quando mi ha visto ridere, poi gli chiesi perché stesse imitando una locomotiva in musica [ndr. vedi Fig. 19]. Non riuscivo a capirlo [...] “Ma mio caro Černý, questo suona così solo perché stai parodiando il mio ritmo, e lo fai in modo molto rude e sciatto, poco ordinato. Nessuno suonerebbe mai così”.²¹

La risposta di Černý è ben chiara: «Certamente lo faranno, se metti un'indicazione del metronomo impossibile e dici loro che non ti interessa come suona. Sarebbe una vacanza dal “bel suono” per i virtuosi e darebbe ai suonatori di viola una possibilità di mettersi in mostra». ²² E secondo Stephen Hinton, minimizzando ironicamente l'accaduto, il IV movimento equivale a «poco più di una lettera privata all'esecutore affinché raschi il suo strumento il più velocemente possibile»²³. Infatti, se il terzo movimento rappresenta il cuore melodico della Sonata, questo ne rappresenta il cuore, in qualche modo, oggettivo.



Fig. 19. Battute iniziali del IV movimento.

In queste battute il metro è molto fluido, costruito su un “motore” di Do ribattuti, con degli accenni di melodia, data però in maniera singhiozzata e irregolare. Fatto caratteristico è che il pezzo deve essere suonato a un tempo che mira al comico e al grottesco (600-640 alla semiminima), con l'aggiunta delle indicazioni di esecuzione che si traducono approssimativamente in *Tempo frenetico*. *Chiassoso*. *La bellezza del suono non è importante*. Sebbene questo movimento possa essere un esempio estremo, la posizione fermamente anti-espressiva dell'indicazione esecutiva era una posizione che Hindemith condivideva con altri modernisti dell'epoca (su tutti Stravinsk), nel tentativo di “proteggere” la loro musica dalle tendenze esecutive eccessivamente romantiche degli artisti dell'epoca. Infatti, in una lettera al suo editore, Hindemith si

²¹ Tratto, per comodità, da ADAMS J. W., *The Viola Stands Alone: The Rise in Sonatas and Suites for Unaccompanied Viola*, cit., p. 80.

²² E conclude lo stesso Hindemith: «Questa è fondamentalmente la genesi di quel lavoro. L'ha suonato privatamente per alcuni di noi e quello che ha detto era vero», in *ivi*, p. 39.

²³ HINTON S., *The idea of Gebrauchsmusik: a study of musical aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with particular reference to the works of Paul Hindemith*, Garland, New York 1989, p. 182.

lamenta del fatto che, «poiché tutti i musicisti sono cresciuti suonando noiosamente il rubato e l'arte dell'espressione, quasi tutti suonano male le mie composizioni».²⁴

Dal punto di vista analitico, il quarto movimento della *Sonata* op. 25 n. 1, proprio come il primo movimento della *Kammermusik* n. 1, ha un disegno radicalizzato, quasi sperimentale nel suo contenuto anti-sviluppo. Il brano inizia con una parte introduttiva, che rappresenta il contesto del pezzo, una seconda parte che divaga sulla tessitura dello strumento, mantenendo lo stesso materiale, e una ripresa con *coda* finale. Proprio sulla *coda* ci concentriamo: il lavoro sembra finire perché l'esecutore decide di finire. I Do ripetuti sono anche ciò che ha dato inizio al movimento. Il Do è di certo il tono in cui è polarizzato il brano, ma non è come una risoluzione, un ritorno a casa. La struttura musicale non ci ha portato intenzionalmente a una conclusione. La musica si interrompe; teoricamente potrebbe andare avanti all'infinito. Questo tipo di scrittura è l'anti-espressività in senso estremizzato, volutamente e grottescamente incentrato sull'esagerazione della tecnica strumentale e l'anti-espressione melodica. In tale prospettiva, Hindemith non esita, infatti, a esagerare nell'indicazione del metronomo e a dare indicazioni spiritose sulla *performance*.

5. 5. V Movimento - Langsam, mit viel Ausdruck

Il quinto e ultimo movimento sembra voler continuare l'elaborazione del materiale del terzo movimento (in blu in es.). Esso sembra, infatti, riprendere il discorso a partire dalla seconda sezione del terzo movimento: parte in *medias res*, con un attacco acefalo sul levare del tutto simile alla sua diretta matrice, come pretesto per sviluppare un nuovo discorso.

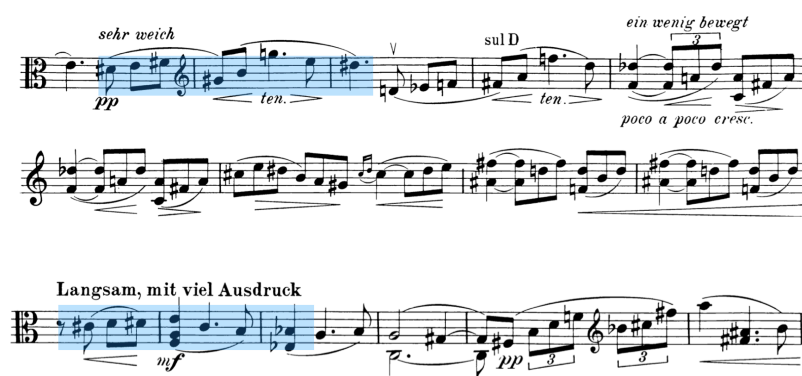


Fig. 20. Similitudini tra III (sopra) e V movimento (sotto).

Riprendendo il materiale del III movimento, anche il V si articola nell'ambiente di danza lenta della *sarabanda*, ma lo fa in maniera più elaborata, pur restando nel solco di una semplice forma A-B-A, in un percorso melodico più cromatico e in una polifonia più ambigua e cromatica.

²⁴ Tratto, per comodità, da ADAMS J. W., *The Viola Stands Alone: The Rise in Sonatas and Suites for Unaccompanied Viola*, cit., p. 81. Per approfondire cfr. BORIO G., *Oggettivismo e classicità in Hindemith e Busoni*, Unicopli, Milano 1986, p. 215 e sgg.

Sembra contraddittorio, sulla base di quanto detto fin ora, che il quinto movimento si soffermi sull'indicazione *con molta espressività*. Questo si spiega facendo riferimento a ciò che valeva anche per la precedente analisi. È un altro segnale importante dell'inclusività del linguaggio di Hindemith verso le proprie conquiste stilistiche. Come già detto, queste non hanno carattere vincolante ma vengono considerate come alcuni tra i tanti possibili elementi lessicali che, quindi, arricchiscono la rosa di possibilità linguistiche e grammaticali a disposizione del compositore. Pertanto anche nell'oggettività che caratterizza la strutturazione dei materiali e dello stile di questo nuovo periodo di Hindemith, possono presentarsi forme di espressività melodica, seppure offerte in maniera più concreta e razionale.

Quello che rende 'oggettivo' il linguaggio di Hindemith è da ricercare sicuramente nella scelta delle forme di riferimento storiche (barocche in questo caso), che si allontanano dagli elementi di elaborazione romantica della *forma-sonata* e ancor più da una concezione, formale e melodica, eccessivamente espressiva: si pensi, ad esempio, al quarto movimento di questa Sonata, che indica un metronomo pressoché impossibile e che invita a non preoccuparsi della bellezza del suono, oltre alla sua forma non definita, troncata di netto in un *moto perpetuo*, potenzialmente infinito. In altri termini, nel quinto movimento un'altra forte prova dell'intento oggettivista di Hindemith la troviamo proprio in quell'indicazione *molto espressivo*, che vuole rendere concreta e razionale persino l'espressività.

6. Considerazioni finali

Anche se abbiamo percorso una piccola parte della parabola artistica di Hindemith, lontani dalla sua piena maturità artistica, abbiamo comunque potuto analizzare il cambiamento forse più radicale nella carriera del compositore tedesco. Hindemith accoglie le novità apportate dalla generazione precedente; la sua scrittura, dunque, si apre alle grandi riflessioni sulla forma e sulle possibilità inclusive della tonalità. Di quel periodo, il 1919, abbiamo visto come nella *Sonata* op. 11 n. 4 comincia il graduale allargamento della sua concezione linguistica: il compositore si cimenta nel riforgiare le forme della tradizione, specialmente quella tedesca, giocando con pochi elementi e al contempo costruendo un discorso di grande varietà espressiva e compositiva, pur in ambito costruttivo ed espressivo tonale.

Hindemith abbandona presto la direzione presa dalla seconda scuola di Vienna per intraprendere una strada del tutto personale: abbraccia i nuovi ideali che abbandonano l'eccesso di espressività e la complessa funzionalizzazione armonica (che trovano il loro apice nel *Tristan und Isolde* di Wagner), giudicati ormai obsoleti, dirigendosi verso una forma di composizione più "oggettiva" della musica. Nell'applicazione delle sue nuove idee, abbiamo visto nella *Sonata* op. 25 n. 1 l'uso delle polarizzazioni su delle note perno che fungono da punto di riferimento uditivo e formale, l'uso dei 'motti', cellule motiviche che sostituiscono l'ancoraggio a una tonica. Inoltre, di fondamentale importanza sono il ritorno alle forme barocche e al linguaggio strumentale di riferi-

mento bachiano, il distacco dalla concezione di “bel suono” e l’oggettivazione dell’espressività stessa.

In conclusione, possiamo affermare che la forte impronta tedesca nell’eredità artistica di Hindemith tiene conto del rapporto tra compositore e il suo passato culturale, facendolo allontanare da quelle soluzioni che cominciano a negare completamente la tonalità. Diversamente da Schönberg, Hindemith oggettivizza la musica usando il totale cromatico pur mantenendo una struttura gerarchica tra le note, in una sorta di “via di mezzo” tra le avanguardie del tempo e la tradizione. Questo modo di comporre avrà tempo di svilupparsi e perfezionarsi al punto che, nel 1937, porterà il compositore alla teorizzazione e applicazione di un proprio sistema compositivo, che pubblicherà con il nome di *Unterweisung im Tonsatz* [L’arte del comporre].

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS J. W., *The Viola Stands Alone: The Rise in Sonatas and Suites for Unaccompanied Viola (1915-1929)*, Tesi, University of California, 2014, consultabile in: https://escholarship.org/content/qt1436r4ph/qt1436r4ph_noSplash_199eac7f66873d72562374d860a5034a.pdf?t=prk1ut.
- BASSO A., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. III, UTET, Torino 1996.
- BORIO G., *Oggettivismo e classicità in Hindemith e Busoni*, Unicopli, Milano 1986.
- DAHLHAUS C., *In altri termini, saggi sulla musica*, Ricordi, Milano 2009.
- DE FELICE T., *Hindemith e il Ludus Tonalis*, 25 Settembre 2017, consultabile in: <https://www.quinteparallele.net/2017/09/hindemith-ludus-tonalis/>
- DEL LUNGO P., *Il secondo movimento della Sonata per viola e pianoforte op. 11 n. 4 di Paul Hindemith*, «Per archi. Rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco», 6/7, 2012, pp. 69-90.
- GENTILUCCI A., *Guida all'ascolto della musica contemporanea dalle prime avanguardie alla nuova musica*, Feltrinelli, Milano 1969 (1978).
- GRIFFITHS P., *La musica del Novecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2014.
- HINDEMITH P., *Notizien zu meinen "Feldzugs-Erinnerungen"*, «Hindemith-Jahrbuch», XVIII, 1989, pp. 55-159.
- HINTON S., *The idea of Gebrauchsmusik: a study of musical aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with particular reference to the works of Paul Hindemith*, Garland, New York 1989.
- LANSDOWN L., *Paul Hindemith's Sonata for viola and piano*, Stellenbosch University, 2004, consultabile in: <https://core.ac.uk/download/pdf/37370069.pdf>
- LANZA A., *Libertà e determinazione formale nel giovane Hindemith*, «Rivista Italiana di Musicologia», V, 1970, pp. 234-291.
- MOIRAGHI M., *Paul Hindemith. Musica come vita*, L'Epos, Palermo 2009.
- NEUMEYER D., *The Music of Paul Hindemith*, Yale University Press, New Haven & London 1986.
- QUATTROCCHI A., programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 22 febbraio 1996.
- SOLANO E. A., *Hindemith's Sonata for Viola, Op. 11 No.4. A compositional and historical perspective*, A Project Report Presented to the Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach, 2012.
- STUCKENSCHMIDT H. H., *La musica moderna da Debussy agli anni '50*, Einaudi, Torino 1960.



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.