

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
STYGINIŲ INSTRUMENTŲ KATEDRA



Martynas Grigas

**PAULIAUS HINDEMITHO SONATOS ATLUI SOLO OP. 25 NR. 1
ATLIKIMO PRIELAIIDOS: AUTORINĖS INTERPRETACIJOS IR
URTEKSTO PROBLEMA**

Studijų programa: Muzikos atlikimas (altas)

Tiriamasis darbas

Darbo autorius:

Martynas Grigas

(parašas)

Darbo vadovas:

Doc. Gediminas Dačinskas

(parašas)

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024 m. balandžio 26 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „Pauliaus Hindemitho Sonatos altui solo op. 25 Nr. 1 atlikimo prielaidos: autorinės interpretacijos ir urteksto problema“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.

(Parašas)

(Vardas, pavardė)

Martynas Grigas

Summary

The basis of this master's degree thesis is about Paul Hindemith's Sonata's for Viola Solo Op. 25. No.1 (1922) urtext and both it's recordings made by the composer himself. The first recording, which only consists of fourth and fifth movement, was made in 1931, while the second, complete recording of this sonata was made in 1934. The hypothesis of this thesis is that while Paul Hindemith was a violist himself, he performed this piece a little different than he has written himself. The main goal of this this is to determine premises for performance of this sonata, contradictions between urtext and author's recordings. This assignment has three tasks:

- 1) To review Paul Hindemith's composing traits, their relationship with author's performing style.
- 2) Analyze Sonata for viola solo op. 25 No. 1
- 3) Compare both Hindemith's recordings of this sonata.

TURINYS

ĮVADAS.....	5
1. PAULIAUS HINDEMITHO STILIUS.....	7
1.1 Kūrybos bruožai.....	7
1.2 Atlikėjiško stiliaus bruožai.....	9
1.3 Kompozitoriaus estetinės pažiūros.....	11
2. SONATA ALTUI OP. 25 NR. 1.....	13
2.1 Sonatos apžvalga.....	13
2.2 Dviejų autorinių interpretacijų palyginimas.....	14
2.2.1 Pirma dalis.....	15
2.2.2 Antra dalis.....	17
2.2.3 Trečia dalis.....	18
2.2.4 Ketvirta dalis.....	19
2.2.5 Penkta dalis.....	20
IŠVADOS.....	22
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	23

IVADAS

Temos aktualumas ir problematika. Interpretacija – vienas esminių muzikos atlikimo komponentų. Jos sąvoka ir ribos pastebimai kinta ir sudaro naujas prielaidas pažvelgti į praeities autorių kūrybą. Būtent tai labai akivaizdu nagrinėjant Pauliaus Hindemitho sonatos altui solo op. 25 Nr. 1 atvejį, kurios urtekste yra labai neįprastų autoriaus nuorodų, ir klausant autoriaus atlikimo įrašų galima girdėti, kaip jis pats laisvai interpretuoja savo parašytą urtekstą.

Tyrimo objektas. Pauliaus Hindemitho sonatos altui solo op. 25 nr. 1 urtekstas ir kompozitoriaus interpretacijos.

Tyrimo tikslas. Nustatyti prielaidas interpretuoti Pauliaus Hindemitho sonatą altui solo op. 25 Nr. 1, atsižvelgiant į dalinius urteksto ir autorinių interpretacijų prieštaravimus, atskleisti tendencijas ir išgryninti autoriaus intencijas.

Tyrimo hipotezė. Nors Paulius Hindemithas buvo altininkas ir pats savo kūrinius atlikdavo, tačiau jo interpretacijose galima įžvelgti skirtumų tarp to, kas parašyta jo sonatos urtekste.

Tyrimo uždaviniai. Šio tiriamojo darbo yra trys pagrindiniai uždaviniai:

- 1) Apžvelgti Pauliaus Hindemitho kūrybos bruožus, jų santykį su autoriaus atlikėjišku stiliumi, atskleisti jų kaitą.
- 2) Išnagrinėti jo sonatą altui solo op. 25 Nr. 1.
- 3) Palyginti paties Pauliaus Hindemitho šios sonatos dvi interpretacijas su urtekstu.

Tyrimo metodai.

Teoriniai metodai:

Mokslinės ir metodinės literatūros analizė;
Istorinis aprašomasis metodas;
Lyginamasis metodas;
Šaltinių/duomenų analizė.

Empirinių tyrimų metodai ir jų elementai:

Interpretacijų analizė.

Literatūra ir šaltiniai. Pagrindiniai informacijos šaltiniai šiame tiriamajame darbe yra šios sonatos įrašai, įrašyti paties Pauliaus Hindemitho 1931-aisiais (ketvirta ir penkta dalys) ir 1934-aisiais metais (visa sonata), taip pat Jacobo Williamo Adamso moksline disertacija „The

Viola Stands Alone: The Rise in Sonatas and Suites for Unaccompanied Viola, 1915-1929” ir Marion Scott knyga „Paul Hindemith: His Music and Its Characteristics“.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, 2 skyriai, išvados, literatūros sąrašas.

1. PAULIAUS HINDEMITHO STILIUS

1.1 Kūrybos bruožai

Iki devyniolikto amžiaus pabaigos muzikos kūrinių interpretaciją galėjo nagrinėti tik amžininkai, dalyvavę gyvame kūrinio atlikime. Tik iš klausytojų pasakojimo buvo galima sužinoti apie koncerto metu skambėjusių kūrinių atlikimo ypatybes. Tačiau, kai XIX amžiaus pabaigoje buvo išrastas fonografas, atlikėjo grojimą buvo galima įrašyti ir jį paklausyti nebuvus koncerte. Dvidešimtas amžius buvo pirmasis įrašytos muzikos amžius, muziką tapo įmanoma išgirsti ir nebūnant koncerte, ir tai buvo vienas radikaliausių to amžiaus išradimų. Apie tai rašo šių dienų norvegų muzikologas Hans Zainer – Hendriksen straipsnyje „A Brief History of Music in the 20th Century“. Tai buvo pirmasis įrašytos muzikos amžius. Dėl šios priežasties atsirado visai kitos muzikos atlikimo nagrinėjimo galimybės, daug prieinamų įrašų, kurie gali būti daryti kitoje pasaulio dalyje ar net laikmetyje.

Kadangi dvidešimtą amžių geriausiai iliustruoja būtent tada atsiradusios naujovės, kurių iki tol žmonės net neįsivaizdavo, todėl ir visi menininkai – kompozitoriai, dailininkai bei rašytojai atrado ir vystė savas ir naujas raiškos priemones bei įkvėpimo šaltinius, kad nekartotų to, kas jau buvo atrasta ir išbandyta, o drąsiai ieškotų ir bandytų tai, kas atrodė visai nauja. Muzikos srityje didžioji dalis dvidešimto amžiaus kompozitorių, priešingai nei romantizmo kompozitoriai, kurdami muziką nelaukė kūrybinio įkvėpimo, nepasidavė jausmams, tačiau savo kūryboje vadovavosi viską tiksliai apmąstydami ir konstruodami, taip atrodami naujus muzikos kūrimo principus. Kiekvienas kūrėjas siekė būti originalus, kurti savo garsyną, žodyną ir taip palikti savo žymę ateinančioms kartoms. Tai buvo vienas pagrindinių dvidešimto amžiaus kūrėjo siekių.

Kompozitoriai idėjų kurti sėmėsi iš technologijų, tai taip pat apėmė ir kitas meno sritis. Tai buvo visai kitoks požiūris nei iki tol buvusių romantikų, kurie kūrybinio įkvėpimo sėmėsi iš gamtos, žmogaus vidinių išgyvenimų. Eksperimentai muzikoje kompozitoriams leido ieškoti naujų tembrų, harmonijų, natų žymėjimų ir naujų erdvių muzikos atlikimui. Įvairios ritminės vertės, dinamikos kontrastai, dažnai pasikeičiantis metras padeda išgauti iki tol nenaudotą aštresnę muzikos atspalvį.

Vienas iš ryškiausių dvidešimto amžiaus kompozitorių, itin eksperimentavusių savo kūryba bei tuo laikmečiu „diktavusių madas“, buvo Paulius Hindemithas. Gimęs dviejų amžių

sandūroje (1895 metais) Vokietijoje, jis yra laikomas vienu ryškiausių dvidešimto amžiaus pirmosios pusės vokiečių kompozitorių. Jis gyveno iki 1963 metų, todėl jo pasaulėžiūrą neabejotinai paveikė to meto įvykiai: du pasauliniai karai bei kardinaliai gyvenimą keičiantys technologiniai išradimai. Remiantis straipsniu iš enciklopedijos „Britannica“, kurį parašė Amy Tikkanen, galima teigti, kad tai kompozitorius, kuris siekė, kad jo muzika būtų atliekama ir suprantama plačiai auditorijai, pritaikoma įvairioms progoms, ne vien tik klasikinės muzikos koncertams. Tokio tipo muzika yra vadinama „Gebrauchsmusik“ ir Paulius Hindemithas laikomas vienu ryškiausių jos atstovų. Šiam kūrybos žanrui rašant svarbus socialinis, politinis tikslas ar idėja. Tam tikrais atvejais ši muzika gali būti skirta atlikti mėgėjams. Remiantis Roberto Philipo knyga „The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music“ Paulius Hindemithas „Gebrauchsmusik“ komponavimo filosofiją pateikia taip: „Šiomis dienomis kompozitorius turi kurti tik turėdamas tikslą. Muzikos kūrimo be konkretaus tikslo amžius jau praėjęs.“ (2018, p.360).

Pasak Pauliaus Hindemitho amžininko austrų-šveicarų muzikologo Willi Reich muzikinio žurnalo „The Musical Quarterly“ straipsnyje rašoma, jog „Hindemithas yra vienas iš ryškiausių jaunųjų kompozitorių, kurie tiki, kad muzika turi būti pritaikyta to laikmečio poreikiams.“ (1931, p. 486). Pats Hindemithas 1927 metais yra tai įvardinęs: „Labai gaila, kad yra labai mažai santykio tarp muzikos kūrėjų ir klausytojų.“ Jo manymu, kompozitorius privalo kurti ne savo jausmų ir nuotaikų, o svarbos ir turinio vedamas.

Kaip toliau teigiama šiame straipsnyje, Hindemitho ankstyvajai kūrybai ryškios įtakos turėjo tai, kad jis buvo savo laiku žinomas ir įvertintas smuikininkas, būdamas vos dvidešimties tapo Frankfurto operos teatro orkestro koncertmeisteriu; buvo vienas iš Amar – Hindemith styginių kvarteto, kuris buvo įgijęs pasaulinio lygio reputaciją dėl modernios kamerinės muzikos atlikimo, įkūrėjų, taip pat galiausiai tapo profesoriumi Berlyno muzikos akademijoje, dėstė Yale ir Ciuricho universitetuose. Dėl šios priežasties yra nenuginčijama Pauliaus Hindemitho įtaka to meto jaunųjų kompozitorių kartai.

Vienas iš Hindemitho amžininkų bei kolegų, žymus dvidešimto amžiaus muzikologas Theodor W. Adorno, kurio įžvalgos yra minimos Simon Debruslais knygoje „The Music and Theory of Paul Hindemith“ (2018), savo poleminio veikalo „Ad Vocem Hindemith – Eine Dokumentation“ pirmajame tekste „Preludium“ (1922) analizuoja Hindemitho vieno veiksmo

operas bei styginių kvartetus. Šiame darbe Hindemitho kūryba apibūdinama kaip „sudėtinga, bet nekomplikuota“ bei turinti „gilios meniškumo branduolį.“ (2018, p. 300).

1.2 Atlikėjiško stiliaus bruožai

Pradėjęs atlikėjo mokslus Hindemithas kaip smuikininkas pasižymėjo virtuoziškumu, būdamas vos trylikos atliko žymiai sudėtingesnius kūrinius nei kiti bendraamžiai, grojo Handelio, Corellio, Tartinio ir Mozarto kūrinius. Kaip rašoma Domenico Luca Trombetta daktaro disertacijoje „Early Music Influences in Paul Hindemith's Compositions for Viola“, šie vieni pirmųjų sėkmingų jo pasirodymų tokiam amžiui buvo pradžia visą gyvenimą trunkančio atsidavimo senajai muzikai. Taip pat tuo metu Hindemithas labai dažnai kaip solistas atlikdavo Haydno, Mozarto, Beethoveno ir Mendelssohns koncertus smuikui. Taip pat dažnai atlikdavo Bacho *Chaconne* smuikui solo, kurios atspindžių aptinkame jo kūryboje.

1917 metais Paulius Hindemithas buvo pašauktas tarnauti kariuomenėje, o pasibaigus Pirmajam pasauliniam karui iš jos grįžęs daugiau dėmesio skyrė altui, o ne smuikui. Nors jis ir toliau išlaikė savo vietą Rebnerio styginių kvartete, jis paprašė jį perkelti iš antro smuiko į altininko poziciją. Taip pat maždaug tuo metu jo kaip smuikininko vieši pasirodymai kaip smuikininko beveik visai nutrūko ir jis pradėjo kurti pirmuosius savo kūrinius altui. Jo viena pirmųjų sonatų altui op. 11 Nr. 5 buvo sukurta 1919 metais ir turi pakankamai akivaizdžių barokinės prigimties požymių, taip pat užuominų į jo būsimą neoklasicizmo kūrybos stilių. Ateinančiame dešimtmetyje Paulius Hindemithas vis dažniau pasirodydavo kaip solistas, atliekantis įvairius kūrinius altui, tarp jų ir Williamo Waltonio koncertą altui, kuris yra vienas žinomiausių ir dažniausiai atliekamų alto kūrinių iki pat šių dienų. Dėl to jis, kaip minima Domenico Luca Trombetta daktaro disertacijoje, tuo metu buvo apibūdinamas kaip „labiausiai kvalifikuotas ir įvairiapusis atlikėjas – kompozitorius.“ (2014, p. 2). Tačiau 1940 metais, po daugiau kaip dvidešimties metų koncertavimo smuiku, altu ir viola d'amour, Hindemithas nusprendė baigti atlikėjo karjerą ir susikoncentruoti į kompoziciją bei pedagoginį darbą.

Literatūros veikalų apie muzikos atlikimą bei interpretaciją yra labai daug, tačiau susisteminta muzikos atlikimo ir interpretacijos istorija pirmą kartą patekiama tik 1992 metais šveicarų-vokiečių muzikologo Hermanno Danuserio knygoje „History of Musical Interpretation“. Šių dienų šveicarų muzikologo Jurgo Stenzlio moksliniame veikale „In search of a History of Musical Interpretation“ rašoma, jog visos istorinės studijos sukuria ryšį

tarp dabarties ir nagrinėjamo objekto, šiuo atveju - muzikos kūrinio, laiko. Tačiau labai ilgą laiką praeities muzika nebuvo analizuojama vėlesniais laikais dėl tos priežasties, kad muzika būdavo kuriama atlikti tik tuo laikmečiu ir vėliau pamirštama. Vienas pirmųjų kompozitorių, kurio muzika išliko repertuare daugeliui metų po jo mirties, buvo baroko kompozitorius Georgas Frydrichas Hendelis. Taip pat ir kiti ryškiausi kompozitoriai - Josefas Haydnas, Wolfgangas Amadėjus Mozartas, Liudvikas van Beethovenas.

Kaip tik devyniolikto amžiaus, kaip pristato Stenzl, yra suformuojamas vis labiau atlikėjui laisvės suteikiantis interpretacijos stilius. Vienas iš šių stilių, vadinamas *espressivo* interpretation, kuris pasireiškia naudojamu *phrase rubato*. Pirmasis tai aprašė vienas žymiausių devyniolikto amžiaus brandžiojo romantizmo epochos vokiečių kompozitorius Richardo Wagneris savo esė „Über das Dirigieren“ 1869 metais. Tai vadinamas *phrase rubato* - „pastovus tempo keitimas su tikslu paryškinti muzikinę frazę.“ (1995, p. 688). Daugeliui to meto muzikos kritikų pasirodė tai labai inovatyvu, tačiau nepriimtina. Tuometis prancūzų muzikos kritikas Reinhardas Kappas apie Wagnerio diriguojamą L. van Beethoveno „Herojinę“ simfoniją rašė: „Dar neteko susidurti su tokia deformacija. Tas pats tempas niekada nėra išlaikomas daugiau nei aštuonis taktus, ir visi *sforzati* bei *ritardandi* yra perdėti daugiau ar mažiau taip, kaip šių dienų žemiausio lygio virtuozas atlieka savo fantazijas.“ (1995, p. 688). Tik po daugelio metų muzikos kritikai pradėjo palankiau vertinti tokias muzikos kūrinių interpretacijas. Nagrinėdamas 1906 metais atliktą Gustavo Mahlerio diriguojamą kūrinio „Valkirija“ atlikimą, žymus austrų muzikologas Robert Hirschfeld rašė: „Visas pasirodymas atrodė lyg geniali improvizacija, tarsi tai kiltų iš staigaus entuziazmo.“ Paulius Hindemithas abiejuose savo sonatos altui solo atlikimo įrašuose dažnai naudoja šį interpretacijos metodą, leisdamas agogikos ir *rubato*.

Antrasis metodas yra pateiktas vieno žymiausių dvidešimto amžiaus rusų kompozitoriaus modernisto Igorio Stravinskio manifeste „Some Ideas about My Octuor“, paskelbtame 1924 metais. Šiame veikalė Stravinskis vietoje interpretacijos reikalauja „tiesaus ir atviro muzikinio teksto perdavimo.“ Jis skelbė, kad „interpretacija yra priežastis visos sumaišties, darkymo, nesusipratimo.“ (1995, p. 689).

Šiais laikais įrašų egzistavimas sukelia naują problemą, tampa sunku atskirti, kaip kūrinys turėtų būti atliekamas iš tikrųjų, nes nauji šiuolaikiniai atlikimai gali būti klausomi kartu su senais įrašais, dėl to tampa sunku atskirti, kuris iš jų yra istoriškai teisingesnis.

Hindemithas, prieš pradėdamas kompozitoriaus kelią, kaip atlikėjas įgijo daug patirties. Mokydamasis mokykloje studijavo pas Hocho konservatorijos dėstytoją Adolfą Rebnerį, kuris tuo metu buvo Frankfurto operos teatro orkestro koncertmeisteris. Dėstytojas įžvelgė didelį Hindemitho kaip smuikininko talentą. Apie Hindemithą rašė, kad „per palyginti neilgą

laiką jis [Hindemithas] stipriai pasireiškė Frankfurto konservatorijos koncertuose atlikdamas tokius kūrinius kaip Bacho Chaconne ir Beethoveno koncertą smuikui nr. 2.” (2014)

Per pirmuosius du studijų konservatorijoje metus Hindemithas jau buvo pradėjęs kurti muziką. Jo dėstytojas Adolfas Rebneris susidomėjo jaunojo kompozitoriaus pirmaisiais kūrybos eksperimentais, todėl suteikė jam vietą operos teatro orkestre, kuriam tuo metu vadovavo austrų ir vokiečių kompozitorius bei dirigentas Ludwigas Rottenbergas. Šie ryšiai turėjo didelę įtaką Hindemitho kūrybos stiliui, nes Rottenbergas buvo labai neabejingas kitų šalių kompozitorių operom bei vietiniam avangardui. Ankstyvoji Hindemitho kūryba, priskiriama vėlyvajam romantizmui, turėjo daug sąlyčio taškų su Richardu Wagneriu bei prancūzų impresionistais. Vėlyvesnė Hindemitho kūryba labiau ekspresionistinė, primenanti ankstyvąją austrų ir amerikiečių ekspresionisto Arnoldo Schoenbergo kūrybą. Taip pat vėlyvesnio laikotarpio kūryba, ypač melodinės struktūros, vis labiau primena XIX a. pabaigos – XX a. pradžios vokiečių kompozitoriaus Richardo Strausso ir to paties laikotarpio vengrų kompozitoriaus Bela Bartoko kūrybinį stilių.

Robert Philip knygoje „The Classical Music Lover’s Companion to Orchestral Music“ yra rašoma, kad smuikininkas Paulius Hindemithas tapo Frankfurto operos teatro orkestro koncertmeisteriu Pirmojo pasaulinio karo metais, būdamas devyniolikos. Vėliau, įkūrė žymųjį Amar – Hindemith kvartetą, jame grojo altu. Kaip yra rašoma Niujorko universiteto doktorantės Nancy Joyce Uscher mokslinėje disertacijoje „Performance Problems in Selected Twentieth Century Music for Viola“ (1980), būtent dvidešimtame amžiuje altas darėsi vis populiariesnis kaip solinis instrumentas, priešingai nei anksčiau, kai altas būdavo naudojamas tik atlikti vidurinio balso partiją ansambliuose, ir kompozitoriai dažniausiai nenorėdavo suteikti šiam instrumentui pirmenybės. (1980, p. 1-2). Visa tai įtakojo Hindemithą, jis pradėjo kurti daug kūrinių altui solo ir su akompanimentu, daug tardamasis su čekų altininku Ladislavu Černy.

1.3 Kompozitoriaus estetinės pažiūros

Dvidešimtame amžiuje kompozitoriai atkreipė dėmesį į altą, jo galimybes. Iki dvidešimto amžiaus altui buvo parašyti vos keli koncertai, mažai solinių kūrinių, o orkestrinėje muzikoje altas dažniausiai tik užpildydavo harmoniją viduriniu balsu. Prasidėjus dvidešimtam amžiui, vis daugiau kompozitorių pradėjo rašyti altui. Tam neabejotinai turėjo įtakos alto virtuozy, tokių kaip Williamas Primrose’as ir Lionelis Tertis, iškilimas. Apie tai

savo daktaro disertacijoje „The Emergence of Viola as a Solo Instrument: Twentieth Century Viola Repertoire“ rašo Dong-Wook Kim. Šiame veikale taip pat pateikiama, kad alto iškilimui daug įtakos turėjo ir kompozitoriai, žymiai prisidėję prie alto repertuaro kūrimo. Ryškiausi iš jų yra anglų kompozitoriai Rebecca Clarke (1886-1979) ir Frankas Bridge'as (1879-1941) bei vokiečių altininkas ir kompozitorius Paulius Hindemithas.

Hindemithas buvo nepaprastai susižavėjęs senąja muzika, kai 1922 metais pirmą kartą išbandė viola d'amore. Tai yra šešių ar septynių stygų instrumentas, būdingas baroko epochai. Hindemithą ypač sužavėjo šis instrumentas, jis rašė, kad viola d'amore „turi patį gražiausią garsą, kokį įmanoma įsivaizduoti, švelnumą ir minkštumą, kokio neįmanoma apibūdinti.“ (2014, p. 5). Šio instrumento dėka Hindemithas išskirtinai daug analizuodavo ir atlikdavo senovinę muziką, siekdamas atkurti autentiškumą, naudodamas senovinius instrumentus pasirodymuose su kvartetu ar kaip solistas. Tai turėjo reikšmingos įtakos jo kūrybai, kurioje galima įžvelgti viduramžių, renesanso ir ypač baroko epochų bruožų

Kaip teigiama dvidešimto amžiaus pirmosios pusės anglų muzikologės, smuikininkės ir rašytojos Marion Scott knygoje „Paul Hindemith: His Music and Its Characteristics“ (1929), Paulius Hindemithas yra sakęs, jog labiausiai nori būti prisimenamas dėl savo muzikinių kompozicijų, ne dėl teorinių veikalų. Tačiau šioje knygoje rašoma, kad už Vokietijos ribų Paulius Hindemithas yra labiausiai žinomas dėl savo teorinės literatūros bei pedagoginio darbo, o ne dėl savo kūrybos. Būtent dėl to yra ganėtinai nedaug analizuota jo kūryba, ypač kūriniai altui.

Apibendrinant galima teigti, kad Pauliaus Hindemitho estetines pažiūras formavo susidomėjimas senąja muzika, senosios muzikos atspindžiai moderniojoje muzikoje, panaudojimas senosios muzikos kūrybos formų, struktūrų. Visa tai formavo Hindemitho kūrybos stilių tuo kūrybos laikotarpiu, kuris buvo jam grįžus po karo ir pradėjus groti altui, nuo maždaug 1919 metų, kada jis ir sukūrė sonatą altui solo op. 25 Nr. 1.

2. SONATA ALTUI OP. 25 NR. 1

2.1 Sonatos apžvalga

Iš visų Pauliaus Hindemitho altui solo sukurtų sonatų, sonata op. 25 Nr. 1 iki šių dienų išliko kaip viena svarbiausių ir dažniausiai atliekamų. Ankstesnė sonata altui solo op. 11 Nr. 5 turi kitų kompozitorių (Regerio, Debussy, Bacho) kūrybos atspindžius, sonata op. 25 Nr. 1 yra neginčijamai Hindemitho besiformuojančio brandaus stiliaus pavyzdys. Kalifornijos universiteto Jacobo Williamso Adamso mokslinėje disertacijoje „The Viola Stands Alone: The Rise in Sonatas and Suites for Unaccompanied Viola, 1915-1929“ yra rašoma, kad šioje sonatoje galima įžvelgti naujojo objektyvizmo stilių, kuris buvo kaip priešprieša dvidešimto amžiaus trečiajame dešimtmetyje vyrausiam ekspresionizmui ir yra perėjimas prie praktinės kūrybos, kuri nepagražindama ir objektyviai perteikia realybę.

Sonatoje altui solo op. 25 nr. 1 autorius naudoja ne centralizuotą harmoniją ar tonaciją, bet *motto* kaip sonatą organizuojančią struktūrinę sistemą. Daugelis to meto kompozitorių naudojo šią techniką savo kūryboje, kad pakeistų tradicinę tonalinę struktūrą kaip harmoninės orientacijos šaltinį. Kadangi *motto* yra apibūdinamas kaip pasikartojantis akordas, figūra ar trumpa slinktis, tai viena iš šių alternatyvių priemonių gali būti matoma kaip pagrindas kiekvienai šios sonatos daliai. Trijų akordų *motto*, kuris pradeda pirmąją dalį, dviejų taktų trukmės slinktis antroje dalyje, dviejų taktų ritminis *motto* ir akordas su fermata trečiojoje dalyje, nesupainiojamas *ostinato* garsioje ketvirtoje dalyje ir, kaip apibūdina Yale universiteto profesorius David Neumeyer, „pasikartojanti progresija su boso registro pagrindu.“ (2014). Kadangi kiekvienoje dalyje nėra aiškaus tonacinio centro, šie *motto* yra kaip tokio įtvirtinimo pakaitalas.

Šios sonatos sukūrimo aplinkybės yra ginčijamos ir dažnai klaidingai pateiktos. Pats Hindemithas teigia, kad šios sonatos pirmąją ir penktąją dalis „parašė traukinyje pakeliui iš Frankfurto į Kelną ir išlipęs ant perono pagrojo sonatą.“ (2014, p. 78). Taip vadinama *Spielmusik*, kurią autorius Hindemithas sukuria sau atlikti, pasak amerikiečių muzikologo Richard Taruskin, „nebuvo kaip kokia nukankinta romantinė siela, laukianti kūrybinio įkvėpimo, bet pragmatiškas modernistas, kuriantis praktinėmis priemonėmis iki galo.“ (1995) Tačiau toks pasakojimas labai supaprastina tikrą šios sonatos sukūrimo istoriją. Hindemithas šią sonatą kūrė padedant žymiam čekų altininkui Ladislavui Černy, kuriam šią sonatą ir dedikavo. Jie susipažino Donaueschingene 1922 metų vasarą, nes turėjo daug bendrumų. Pirmiausia, jie abu buvo altininkai ir grojo kvartetuose (Černy grojo Zika kvartete, kuris

atlikdavo naująją muziką), abu turėjo aštrų humoro jausmą, kuris vėliau matysis šios sonatos teksto nurodymuose, bei buvo ryškios asmenybės. Hindemitho prisiminimuose, kurie pacituoti šioje Jacobo Williamso Adamso mokslinėje disertacijoje (2014), jie abu kalbėjo apie altą ir jo repertuaro trūkumą, Hindemithas parodė Černy savo sonatos eskizus. Hindemithas tuo metu jau grojo ketvirtąją dalį kaip dešinės rankos pratimą ir antrąją dalį kaip pratimą pirštams. Černy pasiūlymu Hindemithas užbaigė antrąją dalį ir parašė pirmąją dalį *Praeludium*, kurioje nežymiai matyti Bacho įtaka. Černy padėjo Hindemithui pasiekti geresnio šios sonatos atlikimo iš techninės pusės, puikiai suprato autoriaus sumanymus. Vienas iš pavyzdžių, kurį savo prisiminimuose pateikė Hindemithas, yra tai, ką jie kartu nusprendė dėl ketvirtosios dalies tempo žymėjimo. Pasak Hindemitho, vieną dieną Černy atėjo ir pradėjo groti ketvirtąją dalį žvėrišku tempu, netgi komišku stiliumi ir sustojęs paklausė, kodėl jis šioje dalyje norėjo imituoti garvežį.

Iš to galima spręsti, kad Hindemithas šį kūrinį rašė ne vienas, naudodamasis įžvalgaus ir originalių idėjų turinčio kolegų patarimais. Hindemithas nesuprato, tada Černy pagrojo paryškindamas la bemol gaidas, ir netoli pasigirdo traukinio ūžesys. Tačiau autorius atsakė, kad skambesys taip sutampa tik dėl to, kad Černy jį pagrojo tarsi parodijuodamas jo tempo nuorodas - grubiai ir prastai. Černy atsakė, kad taip ir skambės, jei autorius pažymės „fantastišką metronomo nuorodą ir pasakys, kad jam nerūpi, kaip skambės.“ Taip atsirado ketvirtosios dalies labai neįprastos kompozitoriui tempo ir atlikimo nuorodos, kurios nurodo, kad ketvirtinė lygi šešiem šimtam, o šalia parašyta: „Beprotingas laiko matas. Laukiniškai. Garso grožis yra antraeilis dalykas.“ (2014, p. 80).

2.2 Dviejų autorių interpretacijų palyginimas

Tyrimo metu buvo atlikta dviejų skirtingų Pauliaus Hindemitho Sonatos altui solo op. 25 Nr. 1 garso įrašų analizė. Antrojo įrašo išanalizuota tik ketvirta ir penkta dalys, nes kitų dalių įrašai neišliko. Tyrimas buvo vykdomas siekiant išsiaiškinti, kaip kūrinį interpretuoja pats Paulius Hindemithas. Norint atskleisti kuo įvairesnius interpretacinius rakursus, buvo pasirinkta nagrinėti Pauliaus Hindemitho urtekstą ir du skirtingus autoriaus garso įrašus. Paulius Hindemithas buvo altininkas, ženkliai prisidėjęs prieš šio instrumento repertuaro kūrimo. 1922 metais, kada buvo sukurta ši sonata, Paulius Hindemithas aktyviai koncertavo kaip altininkas Amar – Hindemith kvartete, taip pat dažnai pasirodydavo kaip solistas. Taigi, Paulius Hindemithas šią sonatą kūrė sau atlikti, tačiau su pagalba kito žymaus to meto

altininko, čeko Ladislavo Černy, kuris ženkliai prisidėjo prie originalių šios sonatos interpretacijos sumanymų. Černy įtaka ypač matoma ketvirtojoje dalyje, kurioje, kaip teigė Hindemithas, buvo pasiūlytas žvėriška tempo žymėjimas bei atlikimo nuorodos, kurias autoriui pasiūlė Černy. (2014, p. 80). Dėl šių priežasčių yra įdomu analizuoti paties Pauliaus Hindemitho atlikimą. Šiuose įrašuose galima išgirsti, kaip pats autorius savo kūrinio atlikime sau leidžia interpretacinės laisvės, kurios nėra pažymėta jo paties urtekste.

Išklausius ir ištyrus abu Pauliaus Hindemitho garso įrašus gauti rezultatai pateikiami 5 lentelėse (po vieną kiekvienai sonatos daliai), kuriose esminiai interpretaciniai ypatumai nagrinėjami ir lyginami tempo nuorodų, dinamikos, agogikos ir artikuliacijos aspektais. Po lentelėmis pateikiamas tekstinis gautos medžiagos apibendrinimas. Taip pat nagrinėjamos tam tikros konkrečios interpretacinės vietos, pateikiant natų pavyzdžius. Kadangi antras įrašas yra tik ketvirta ir penkta dalys, tai daugiau palyginimo bus tik toms dalims.

2.2.1 Pirma dalis.

	1934 metų įrašas
Tempo nuorodos (Nuoroda <i>breit viertel</i> (plačios ketvirtinės))	Konkrečios tempo nuorodos nėra, tačiau galima spręsti kad autorius laikosi šio tempo apibūdinimo, nes groja pakankamai lėtai, bet aktyviai, su judėjimu į priekį.
Dinamika	Pirmąją dalį autorius atlieka naudodamas kiek kitokią dinamiką, ypač 21 – 24 taktuose, kur groja nežymiai tyliau nei pažymėtas <i>fortissimo</i> . 32-ame takte garsiau nei pažymėta.
Agogika ir artikuliacija	Pirmosios dalies ketvirtajame takte paskutinė ketvirtinė, kuri pereina į kitą taktą yra šiek tiek užlaikyta, taip pat dešimto takto paskutinė aštuntinė sulyguota su vienuolikto takto pirmąja aštuntine tęsiasi ilgiau nei jų vertė. Dvylikto takto ketvirtinė gaida, esanti takto viduryje, turi tarsi nedidelę fermatą. Taip pat penkiolikto takto

	trečia ketvirtinė, kuri sulyguota su šešiolikto takto pirma aštuntinė, tęsiasi gerokai ilgiau, tarsi būtų su fermata, nors taip nepažymėta. Dvidešimt pirmame takte autorius pereina į tarsi trečdaliu lėtesnį tempą, nors tempo pasikeitimas į šiek tiek ramesnį yra pažymėtas tik dvidešimt antrame takte. Nuo dvidešimt šešto takto autorius daro nedidelį <i>ritardando</i> , nors nėra pažymėta, ypač dvidešimt septintame takte ženkliai sulėtindamas. Reprizoje grįžta į pradinį tempą, nors nėra nurodęs jokio žymėjimo apie tempo pasikeitimą ar grįžimą. Trisdešimt pirmame takte, lygiai kaip ir ketvirtajame takte, paskutinė ketvirtinė įrašė grojama su fermata, nors jos nėra pažymėta urtekste. Trisdešimt septinto takto paskutinė aštuntinė ir trisdešimt aštunto takto pirma aštuntinė ir to takto paskutinė aštuntinė, sulyguota su kito takto pirma ketvirtinė, skamba vienodai, nors jų vertės skiriasi.
--	--

Išnagrinėjus Pauliaus Hindemitho pirmosios dalies interpretaciją galima teigti, kad jis atliekamas pakankamai laisvai. Muzikiniam dėstymui būdinga daug agogikos, užlaikant daugelį gaidų, kurios pradeda arba pabaigia frazes. Taip pat ir dinaminės laisvės daugiau. Yra nemažai vietų, kuriose autorius atlieka kiek kitokia dinamika, negu buvo pažymėjęs urtekste. Toks atlikimo stilius atitinka romantinį atlikimo stilių, kuris yra aprašomas amerikiečių muzikologo Bruce Haynes knygoje „The End of Early Music“ (2007). Šiame veikale romantinis atlikimo stilius aprašomas turintis lėtesnius tempus nei parašyta, melodijomis pagrįstos frazės, išraiškos svarba, agogikos ir *rubato* naudojimas. Tačiau tai neatitinka modernizmo kūrinių atlikimo bruožų, kuriuos sudaro griežtas tempo laikymas, išraiškos, frazavimo, artikuliacijos nenaudojimas, tikslus atlikimas visko, kas pažymėta gaidose.

2.2.2 Antra dalis

	1934 metų įrašas
Tempo nuorodos	Šioje dalyje nėra nurodyta jokios tempo nuorodos, tačiau autorius savo įrašė atlieka maždaug 1.5 karto greičiau nei pirmą dalį.
Dinamika	Antrojoje dalyje tema pasikartoja garsiau nei <i>piano</i> , labiau <i>mezzoforte</i> . Nuo 22-o takto dinamika <i>pianissimo</i> , tačiau autorius groja garsiau, su <i>crescendo</i> . 47-ame takte staigiai garsiau, nors pažymėta <i>mezzopiano</i> .
Agogika ir artikuliacija	Antrojoje dalyje tik aštuoniolikto takto pabaigoje ir devyniolikto pirmoje pusėje autorius daro sulėtinimą, ryškų <i>ritenuto</i> . Dvidešimto ir dvidešimt pirmo takto pirma aštuntinė yra šiek tiek ilgesnė, nei visos kitos natos. Taip yra trisdešimtame ir trisdešimt pirmame taktuose. Taktas prieš pat reprizą irgi sulėtėja, nors urtekste nėra jokios nuorodos į sulėtėjimą. Penkiasdešimto takto pirma aštuntinė šiek tiek prailginta. Paskutiniame takte staigus sulėtėjimas, nors nieko tame takte nėra autoriaus pažymėta.

Šioje dalyje taip pat galima matyti, kad autorius naudoja agogiką kai kuriose vietose, ypač daugelio frazių pirmose ar paskutinėse gaidose. Šios dalies tempo nuorodos nėra, tačiau įrašė autorius groja šiek tiek greičiau nei pirmoje dalyje, nes pirma dalis iškart pereina į antrą dalį, todėl labai aiškiai jaučiasi tikslingas autoriaus pasirinktas tempo skirtumas. Vienintelė nuoroda prie šios dalies yra *sehr frisch und straff*, kuri verčiasi „labai žvaliai ir tampriai“. Tai yra daugiau charakterio nuoroda, kurią garso įrašė autorius ir įgyvendina, tačiau tempui įtakos tai neturi. Dinamikos pakitimų nuo urteksto yra palyginti nedaug, tik keliose vietose autorius atlieka nežymiai kitokią dinamiką nei yra pažymėjęs urtekste.

2.2.3 Trečia dalis

	1934 metų įrašas
Tempo nuorodos (Nurodyta <i>sehr langsam</i> (labai lėtai))	Šią dalį autorius atlieka pilnai pagal tempo nuorodą, nes garso įrašė tempas yra kiek įmanoma lėtas
Dinamika	Trečiojoje dalyje 4-ą taktą atlieka <i>mezzopiano</i> , nors pažymėta <i>pianissimo</i> . 16-ame ir 19-ame taktuose yra <i>pianissimo</i> , tačiau 19-ame groja labiau <i>mezzopiano</i> . Priešpaskutinis taktas nuo galo <i>piano</i> ir <i>pianissimo</i> vienodo garsumo, išskyrus paskutines dvi gaidas.
Agogika ir artikuliacija	Trečiojoje dalyje aštuntame takte autorius nežymiai užlaiko sol diez aštuntinę, taip pat ir triolės pirmąją aštuntinę. Keturioliką taktą autorius savo atlikime praplečia, nors <i>ritardando</i> pažymėtas tik kitame takte. Penkiasdešimtame takte, lygiai kaip ir penkiasdešimt šeštame ir penkiasdešimt septintame autorius praplečia pirmą ketvirtinę, lyg būtų <i>fermata</i> ant tos gaidos, nors tekste nieko neparašyta. Ketvirtas taktas nuo galo yra išplatintas, žymiai lėtesnis nei prieš tai buvęs taktas, nors tempo nuorodos nėra pažymėta tame takte. Trečiame takte yra išplatintos tik pirmos dvi aštuntinės, visos kitos gaidos yra tempe.

Šią dalį autorius atlieka labai lėtu tempu, kuriame atrodo labai nelengva išlaikyti visas gaidas ir išpildyti artikuliaciją, nes, žinant instrumento atlikimo specifiką, tokiam lėtam tempui pagroti yra tikrai labai sudėtinga. Daugelis vėlesnių altininkų, kurie yra įrašę šią sonatą, šioje dalyje groja gyvesniu tempu. Dinaminių skirtumų urtekste ir autoriaus atlikime yra, tačiau, kaip ir antrojoje dalyje, palyginti nedaug. Tačiau agogikos ir artikuliacinės laisvės, kai kurių natų užlaikymų ir sulėtinimų yra tikrai ženkliai daugiau nei pažymėta urtekste.

2.2.4 Ketvirta dalis

	1934 metų įrašas	1931 metų įrašas
Tempo nuorodos (Nurodyta ketvirtinė = 600 – 640, taip pat pažymėta <i>rasendes Zeitmass</i> (pašėlęs laiko matas))	Šią dalį autorius atlieka gerokai lėtesniame tempu nei nurodyta urtekste, tačiau nurodytas tempas yra netgi neįmanomas sugroti.	Šiame garso įrašė autorius šią dalį atlieka žymiai greičiau nei 1934 metų, tačiau vis dar ne nurodytame tempu.
Dinamika	Visos 4-osios dalies dinamika yra <i>fortissimo</i> , tačiau nuo 7-o takto autorius lyg pradeda <i>mezzoforte</i> su <i>crescendo</i> , taip pat ir reprizoje.	Šiame ketvirtosios dalies įrašė autorius per visą dalį išlaiko vienodą dinamiką, didelių skirtumų nesijaučia.
Agogika ir artikuliacija	Ketvirtoje dalyje tryliktame takte pirmoji ketvirtinė šiek tiek prailginta, po jos visos gaidos vėl pradiniam tempu. Dvidešimtame takte autorius taip pat frazės pradžioje paryškina pirmąją ketvirtinę tame takte. Nuo trisdešimto iki trisdešimto	Šiame garso įrašė autorius prailgina dvidešimtame takte pirmą ketvirtinę, ir iškart grįžta į tempą. Taip pat dvidešimt trečiame ir kiekviename takte nuo dvidešimt penkto iki dvidešimt devinto takto. Taip pat ir žymiai išplatina

	antro takto kiekviena viršutinė ketvirtinė gaida yra prailginta, paryškinta kaip svarbiausia frazės gaida, nors ir nieko nepžymėta urtekste. Tas pats ir nuo trisdešimt septinto iki trisdešimt devinto. Penkiasdešimtame takte, kuriame yra repriza, taip pat pradžia takto gerokai išplatinta, tačiau tai nėra pažymėta urtekste.	pirmas tris ketvirtines penkiasdešimt antrame takte. Septyniasdešimt pirmame takte pirmos trys ketvirtinės žymiai platesnės, po to grįžtama į tempą. Paskutiniai du taktai lėtėja iki pat pabaigos.
--	---	---

Palyginus šios dalies abu garso įrašus galima teigti, kad autorius atlieka pakankamai panašiai, agogikos ir artikuliacijos taškai yra labai panašūs, tik 1931 metų garso įrašė jų yra mažiau. Taip pat šiame įrašė yra išlaikoma vientisa dinamika, kokia ir pažymėta urtekste, tačiau 1934 metų įrašė yra daugiau dinamikos skirtumų, kurių nėra pažymėta urtekste. Tempas 1931 metų įrašė yra žymiai labiau artimesnis nurodytam tempui, tačiau vis tiek nesiekia nurodyto, nes tai nelabai įmanoma atlikti.

Iš to galima spręsti, kad vėlesniame, 1934 metų garso įrašė autorius leidžia sau atlikti laisviau, mažiau laikantis nurodytos dinamikos ir tempo, tačiau su didesne ir raiškesne artikuliacija ir agogika nei 1931 metų įrašė.

2.2.5 Penkta dalis

	1934 metų įrašas	1931 metų įrašas
--	------------------	------------------

Tempo nuorodos (Nurodyta <i>langsam, mit viel Ausdruck</i> (lėtai, su daug išraiškos))	Autorius atlieka pakankamai lėtai, tačiau nuo trisdešimt antro takto padidina tempą, nors nėra nieko pažymėta apie tempą toje vietoje, ir trisdešimt šeštame takte sugrįžta į pradinį tempą. Visa vidurinė dalis yra nežymiai greičiau, nuo dvidešimto iki penkiasdešimt antro takto.	Šiame garso įrašė autorius atlieka šią dalį šiek tiek greitesniame tempe, tačiau pakankamai lėtai, nors tempo žymėjimą iš esmės atitinka abu įrašai.
Dinamika	Penktame takte pažymėta dinamika <i>pianissimo</i> , tačiau autorius atlieka labiau <i>mezzoforte</i> . Dvidešimt trečiame takte groja labiau <i>mezzoforte</i> , nors urtekste pažymėta <i>piano</i> . Penkiasdešimt trečiame takte pažymėta <i>diminuendo</i> , tačiau autorius laiko tą pačią dinamiką. Šešiasdešimt trečiame takte autorius groja ryškiau nei pažymėtas <i>piano</i> .	Šiame įrašė atrodo kad autorius atliko visus dinamikos žymėjimus, kaip parašyta, tačiau dėl prastos įrašo kokybės kartais sunku atskirti <i>pianissimo</i> , <i>piano</i> , <i>mezzopiano</i> ar <i>mezzoforte</i> .
Agogika ir artikuliacija	Aštunto takto pirma pusinė gaida yra gerokai ilgesnė, tarsi su fermata, tačiau tai nepažymėta. Aštunioliktas ir devynioliktas taktai yra prailginti, nes frazės pabaiga, tačiau nieko nėra pažymėta.	Taip pat ir šiame įrašė aštuonioliktas ir devynioliktas taktai prailginti. Tačiau aštuntame takte prailginimo nėra.

Palyginus šios sonatos finalinės dalies garso įrašus, galima spėti, kad atlieka beveik identišrame tempe, 1934 metų įrašė daro daugiau dinamikos negu parašyta. Tačiau apie 1931 metų įrašą to negalima tiksliai pasakyti, nes didelių dinamikos skirtumų negalima girdėti, tačiau tai gali būti dėl prastos garso įrašo kokybės. Agogika ir artikuliacija yra labai panaši, iš esmės tose pačiose vietose ir palyginti be didelių užlaikymų ar sulėtinimų, kurių nėra pažymėta.

Iš to galima susidaryti išvadą, kad šios sonatos finalinę dalį abiejuose garso įrašuose autorius, be kelių dinamikos ar artikuliacijos pakitimų, atlieka taip, kaip ir nurodė urtekste.

IŠVADOS

Apibendrinant galima teigti, šią sonatą Paulius Hindemithas parašė neoklasicizmo stiliumi, turinčią daug disonansų, be aiškios tonacijos, vietoje to tik trumpos figūros, kurios sudaro harmoninį pamatą. Taip pat nei vienoje dalyje nėra metro, kiekvienas taktas vis kitokios trukmės. Dinaminės nuorodos yra aiškos ir tikslios, taip pat jos logiškai suformuoja sonatos dalių struktūrą. Tačiau tempo nuorodos yra nepakankamai konkrečios. Prie nei vienos dalies, išskyrus ketvirtą, kurioje pažymėta nereali tempo nuoroda, nėra konkrečios tempo nuorodos, tik apibūdinimai.

Atlikus tyrimą ir išnagrinėjus visos sonatos urtekstą ir abu įrašus galima teigti, kad pasitvirtino iškelta hipotezė, kad Paulius Hindemithas, nors ir pats buvo altininkas ir savo kūrinius dažnai atlikdavo, tačiau jo interpretacijose galima įžvelgti skirtumų tarp to, kas parašyta jo sonatos urtekste. Apžvelgus Pauliaus Hindemitho gyvenimą, jo, kaip smuikininko ir altininko, patirtį, kūrybinį kelią bei pasirinkimus, galima spręsti, kad, nors ir jo kūryba buvo modernistinė ir labai savita, tačiau jo interpretavimo stilius, ypač vėlesnis, girdimas 1934 metų įrašė, labiau atitinka romantinį stilių. Jo dažnai naudojama agogika, *rubato*, melodijomis pagrįstas frazavimas bei tempai, gerokai lėtesni nei nurodyta, įrodo šią atlikimo tendenciją. Tai patvirtina romantinio interpretacijos stiliaus įtaką Pauliaus Hindemitho sonatos atlikimui bei interpretacijos pasirinkimams, nors ir kūrinys yra neoklasicizmo, naujojo objektyvizmo stiliaus.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Debruslais, Simon. *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*. Boydell and Brewer, 2018.
2. Haynes, Bruce. *The End of Early Music*. Oxford University Press, 2007.
3. Hamburg, Klement Main. *Three Sonatas for Violin and Piano by Paul Hindemith: a Stylistic and interpretative Study*. (daktaro disertacija, Oregono universitetas), 1977.
4. Haney, Joel. *The Music and Music Theory of Paul Hindemith*. Music Library Association, 2019.
5. Kim, D. W. *The Emergence of Viola as a Solo Instrument: Twentieth Century Viola Repertoire*. (daktaro disertacija, Maryland College Park fakultetas), 2013.
6. Morgan, Robert. *Twentieth-Century Music*. W.W. Norton and Company, Inc., 1991.
7. Muser, Frani B. ir Hindemith, Paul. *The Recent Work of Paul Hindemith*. Oxford University Press, 1944.
8. Pauliaus Hindemitho Sonatos altui Op. 25 Nr. 1 1934 metų įrašas, atlieka Paulius Hindemithas Pauliaus Hindemitho Sonatos altui Op. 25 Nr. 1 ketvirtos ir penktos dalies 1931 metų įrašas, atlieka Paulius Hindemithas. Hindemith instituto archyvas.
9. Philip, Robert. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. Yale University Press, 2018.
Prieiga internete: <https://www.youtube.com/watch?v=ql7GNznr8w>
10. Scott, Marion. *Paul Hindemith: His Music and Its Characteristics*. Cambridge University Press, 1929.
11. Stenzl, Jurg. *In search of a History of Musical Interpretation*. Oxford university Press, 1995.
12. Trombetta, Domenico Luca. *Early Influences in Paul Hindemith's Compositions for the Viola*. (daktaro disertacija, James Madison universitetas), 2014.
13. Uscher, Nancy Joyce. *Performance Problems in Selected Twentieth Century Music for Viola*. 1980.
14. Zeiner-Henriksen, Hans. "A brief history of music in the 20th century". Prieiga internete: Žiūrėta: <https://www.futurelearn.com/info/courses/music-moves/0/steps/12666>