

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori Iskola

ALSZÁSZY GÁBOR

**A HINDEMITH DALOK KÖLTŐI VILÁGA
ÉS ZENEI ESZKÖZEI**

CÍMŰ DLA ÉRTEKEZÉS
TÉZISEI

BUDAPEST, 2009

I. A kutatás előzményei

Az értekezés témájának kiválasztásában két tényező játszott fontos szerepet. Egyrészt Hindemith zenéjének relatív ismeretlensége, mely arra készteti az érdeklődő muzsikust, hogy utána járjon annak, milyen értékek húzódnak még meg ezen életmű mélyén, a jól ismert sztereotípiákon túl. Másrészt a szerző közel két évtizedes korrepetitóri tevékenysége, melynek során gyakran fölmerült a kérdés, milyen módon lehet közel hozni az énekelni tanulókhoz a huszadik század zenéjét.

Hindemith zenéje ma ritkán szólal meg a hangversenytermekben. Művei leggyakrabban a Zeneművészeti Szakközépiskolák és Főiskolák vizsga koncertjein, vagy zenei versenyek kötelező számaiként hallhatók. A zenéjével szembeni érdektelenség, avagy értetlenség Magyarországon régebben is jellemző volt. Elég, ha utalunk itt a gyakori vállon veregető kritikákra, melyek a zeneszerző tehetségének elismerése mellett általában értetlenül álltak a művek zenei nyelve és mondanivalója előtt, és a vele foglalkozó magyar szakirodalom szinte teljes hiányára. A 20.-ik századi zene történetét feldolgozó könyveken, illetve néhány rövid, összefoglaló áttekintésen, kivonatos szemelvényen és emlékezőszen túl nincs Hindemith zenéjével és annak sajátos, egyéni nyelvezetével behatóbban foglalkozó, elemző jellegű munka.

A külföldi szakirodalom ezzel szemben igen bőséges és sokoldalú. A zeneszerző életéről szóló – elsősorban német és angol nyelvű – monográfiákon túl legfontosabb forrásnak a Frankfurti Paul-Hindemith-Institut 1971 óta évenként megjelenő *Hindemith-Jahrbuch* című kiadványa számít, melynek e disszertáció is sokat köszönhet. Érdekes tény azonban, hogy a német elemző-szakirodalomban vagy kevés zenei utalást tartalmazó, irodalmi-esztétikai kiindulópontú elemzések jelentek meg, vagy egy-egy dalnak tisztán zenei struktúrájával foglalkozó tanulmányok, melyek kevesebb figyelmet szentelnek a szöveg-zene kapcsolat vizsgálatának. A nagyobb lélegzetű – egyes korszakokat, vagy ciklusokat átfogó – tanulmányok mellett egyetlen nagy formátumú munka született a Hindemith dalokról. Ez Ann-Katrin Heimer könyve, mely a 30-as évek dalainak nagyobb részben máig kiadatlan csoportjával foglalkozik, keletkezéstörténeti, műfaji és analitikus szempontból.

Összefoglaló munka tehát még nem született a Hindemith dalokról, így e dolgozat egyik célja, hogy e rejtett oeuvre-t teljességében és összefüggéseiben bemutassa. A kiindulópont egy részről az életmű viszonylagos ismeretlensége, másrészről sokoldalúsága volt. E hindemithi sokoldalúság a daltermésben is jól megfigyelhető és izgalmassá teszi az életmű ezen részével való kizárólagos foglalkozást.

A dolgozat másik – e sorok írója szerint nem kevésbé fontos – célja, hogy felhívja a figyelmet a vokális kamarazene 20.-ik századi alakulásának érdekes momentumaira, közöttük legfontosabbként arra az újszerű attitűdre, mely az énekhangot a 200 évvel korábbi bach-i hangszeres énekhang-kezelés felé

közelítette. Ebben rejlik a Hindemith dalok talán legérdekesebb vonása, az az objektív hang, mely végül a kíséret jellegére is rányomja bélyegét. A romantikus dikcióhoz képest objektív hangvételük, hangszeres jellegű énekhang-kezelésük, és sajátos deklamációjuk, fontos támpont lehet korunk énekesei számára, a hasonló sajátosságot mutató 20.századi zenék megértéséhez, értelmezéséhez és előadásmódjuk elsajátításához.

II. A kutatás módszerei

A dalok keletkezésének történetét és a műfaj szerepét az életműben már többen leírták, így ebben a tekintetben a meglévő irodalomra lehetett hagyatkozni. Ebből a szempontból legfontosabb forrásnak a Hindemith összkiadás kötetének bevezető tanulmányai számítanak, de más cikkek is foglalkoznak a dalok egyes csoportjainak biográfiai összefüggéseivel. E dolgozat a dalok teljes áttekintése révén, mint önálló műfajt vizsgálja azt az életműben, rávilágítva a műfaj illetve a hindemithi szöveg-zene kapcsolat jellegére és változásaira.

A daltermés első, futólagos áttekintése azt mutatta, hogy elegendő a dalok valamelyik jól körülhatárolható csoportját kiválasztani ahhoz, hogy ennek a zeneszerzői világnak a közelébe jussunk. Ám a szövegek és a műfaj rendkívüli változatossága és sokszínűsége nemsokára olyan kérdéseket vetett fel, melyekre csak a teljes anyag elemzése adhatta meg a választ. Csak egy ilyen teljes bemutatás tárhatta fel a dal-életmű mélyén rejlő összefüggéseket. A címben foglalt *költői világ* kifejezés ezáltal nemcsak a Hindemith választotta szövegek tartalmára és stílusára vonatkozik, hanem átvitt értelemben mindarra, ami a dalok értelmezésével kapcsolatba hozható.

A kutatás első fázisaként a kották beszerzése meglepően nagy feladatnak bizonyult, nemcsak mert a hozzáférhető műjegyzékek, illetve kiadói listák bizonyos esetekben nem egyértelműek, hanem mert a nagyobb hazai zenei könyvtárakban csak hézagosan található meg a Hindemith dalok. A Zeneakadémia könyvtárában ugyan a legfontosabb opuszok megvannak, de a *Marienleben* 1948-as változatának csak egyetlen, rossz állapotú példánya található (az első változat csak az Országos Idegennyelvű könyvtárban lelhető fel). Sem az utóbbi években megjelent dalok, sem az összkiadás kötetei nem találhatóak meg egyelőre Magyarországon. A Hindemith dalok felvételeit nem könnyű felkutatni, de relatíve szép számban találhatóak a nemzetközi lemezpiacon.

A kutatás második fázisa a dalok szövegeinek fordítása, és értelmezése volt. Ezt követte a különböző periódusok verseinek összevetése stilisztikai, nyelvi és tartalmi szempontból. Ebben a munkában nagy segítség volt a számos kiváló magyar nyelvű antológia illetve irodalom- és művészettörténeti könyv.

A harmadik fázisban a dalok zenei elemzése következett, ami egyrészt a szakirodalom tanulmányozásával párhuzamosan történt, másrészt az anyag

előrehaladásával, annak jellegétől függően, differenciálódott. Így a különböző periódusban keletkezett és különböző műfaji kérdéseket felvető dalok, ciklusok vagy sorozatok némileg eltérő elemzési módokat generáltak. Mindebből végül is kronológiai sorrend alakult, hogy az életművön belüli változásokat folyamatában lehessen érzékelni. Ezt két esetben töri meg a dolgozat íve. Először az 1918 és 1924 között keletkezett kamaradalkok esetében, mert így egyetlen fejezet összegezheti a csak erre az időszakra jellemző műfaji csoportot. Másodszor hasonló okokból a motetták komponálásának két, egymástól majdnem két évtizednyi távolságra eső csoportja esetében.

E dolgozat igyekszik úgy tekinteni a dalokra, mint önálló műalkotásokra, amelyeket önmagukból is meg lehet érteni, vagy értelmezni. Ez nem jelenti azt, hogy megkerüli az esztétikai, vagy történeti kérdéseket, de nem azok mentén, hanem elsősorban a versek és zenei eszközök összefüggéseinek mentén értelmezi azokat. Olyan kompozíciós megoldásokra akar rávilágítani, amelyek segítenek a dalok értelmezésében, és körvonalazzák Hindemith – a dalokon keresztül megismerhető – költői világát. A cél tehát a szöveg és zene sokrétűen és színesen változó kapcsolatának megvilágítása, a daltermés stílus-változásainak tükrében. Mint ahogy a *Komponist in seiner Welt*-ben kifejti, a zenének nincsen általános érvényű szótára. Annyiféle jelentés létezik, ahány zeneszerző vagy ahány muzsikusz, sőt zenehallgató létezik. Ezek alapján legérdekesebb azt vizsgálni, hogy a különböző irodalmi szövegek milyen zenei megoldásokat váltottak ki Hindemithből.

A dalok részletes zenei elemzése hagyományos módon történt. Formai, dallami, tematikai, hangnemi, harmóniai, ritmikai és dinamikai analízisen minden egyes dal átesett, de az elemzés végső jellege és mélysége függ a dal jellegétől, az életműben elfoglalt helyétől és jelentőségétől is.

A bevezető fejezetek történeti, műfaji áttekintést nyújtanak, illetve a dalok szövegválasztásáról és általános zenei jellemzőiről szólnak. Ezután 7 fejezetre felosztva, alapvetően kronológiai sorrendben következnek a dal-életmű legfontosabb csoportjainak elemzései.

III. A kutatás eredményei

Hindemithet alapvetően hangszeres művek alkotójaként ismerjük, vokális munkássága azonban meglepően kiterjedt. Az operákon kívül számos kórusművet, öt oratóriumot és nagyszámú dalt komponált. A dalok – hangszerelésüket tekintve – három nagy csoportba oszthatók. A zongorás dalok, kamara dalok és zenekari dalok csoportjai közül e dolgozat csak az első kettővel foglalkozik.

a) A szövegválasztás alakulása

Hindemith szövegválasztása jellegzetesen változott az évek során. Hagyományos romantikus témákat – természetpoézis, szerelem, halál – zenésít meg a 13-19 éves kora között írt dalaiban. Ezt humoros témájú svájci nyelvjárásban írt dalok követik 1916-ban. A kortárs költészet az 1917-es *Zwei Lieder* egyik dalában jelenik meg először, Else Lasker-Schüler egyik különös szerelmes versével. (A másik egy kevésbé ismert 19. századi flamand költő verse, Altatódal, melyet Mária énekel a kis Jézusnak.) A két verset talán a misztikus látásmód köti össze, melyben a Marienleben atmoszférájának előképe sejthető (mindkettőben szerepelnek angyalok). Ettől kezdve 1923-ig a kortárs költészet válik uralkodóvá a szövegválasztásban. Az 1919-ben keletkezett *Melancholie* című kamara-ciklust Hindemith egy elesett barátja emlékére komponálta. A benne megzenésített Morgenstern versek szecessziós hangulatú természeti képekkel járnak körül a halál témáját. Az expresszionista líra nyer teret az 1 évvel később keletkezett Op.18 *Acht Lieder*-ben. Ebben Bock, Morgenstern, Lasker-Schüler, Schilling és Trakl verseket használt fel, melyek költői tartalma az expresszionizmus és az impresszionizmus határán mozog, sőt egyik-másik verse nem áll messze a szürrealizmustól sem (no.1, 4, 8). Témájuk a szerelem hétköznapi valóságon túli, varázslatos, olykor sötét birodalma (kifejezésben némileg rokon Bartók op.15 és op.16 dalaival), ill. a halál. Olyan képeket, metaforákat vagy látomásokat használnak a versek, mint: álom, mámor vagy bódulat (no.1,3), lebegés (no.2), kertek, síkság (no.3,7), zene (no.5), éjszaka (no.6,7), temető, zászlók, trombiták (no.8)stb. Az utolsó vers írójának, Trakl-nak baljós költészete 2 évvel később még meghihleti Hindemithet a *Die Junge Magd* ciklusban. A vallásos (Morgenstern: *Wie Sankt Franciscus*) illetve mágikus (Trakl: *Trompeten*) utalás megjelenése különös hatású a sorozatban. Hindemith vonzódása az efféle témákhoz lassan alakul át az évek során – feltehetően katolikus feleségének hatására – valódi vallásos érdeklődéssé és látásmóddá. Az Op.18 és az 1922-ből származó *Des Todes Tod* és *Junge Magd* (Op.23a,b) ciklusok expresszionista költészetét az 1919-ben keletkezett 3 Whitman dal előlegezi meg. Whitman a XIX. században hallatlan újításnak számító rímtelen szabadverseit az expresszionista költők százai utánozták a XX. század tizes éveitől kezdve. Emberi és költői attitűdje Hindemithet is erősen megragadta. Verseinek alapsémája, a lelkendező, rajongó felsorolás és a kötetlen strófaalkotás jó táptalajnak bizonyult az utat kereső zeneszerző formai kísérleteihez. A szabad strófaák élete végéig jobban izgatták, mint a kötött, rimes versek. A *Des Todes Tod* (E. Reinacher) panteisztikus világszemlélete és a *Die junge Magd* (G. Trakl) expresszionista borúja más-más módon foglalkozik a halállal és az elmúlással. Rilke *Marienleben*-jének gazdag szimbolista világa központi helyet foglal el az életműben. Ebben válik Hindemith vallásos gondolkozása komolyabbá. Emellett az ezt megelőző kamaraciklusokhoz hasonlóan a téma itt is a halál és a szenvedés, középpontban itt is egy (a) nő áll, mint Hindemith ez időtájt alkotott más műveiben (*Sancta Susanna*, *Die junge*

Magd). Az 1922/23-ban komponált *Marienleben*ben Hindemith olyan tárgyat választ, amelynek gondolatai, képisége, misztikája és vallási jelentősége kiemeli a történetet a szubjektivitás börtönéből és ezzel megteremti a lehetőséget a téma objektív zenei ábrázolására. A transzcendencia irányába való nyitás, tehát a versek igazán vallási értelmű zenei megfogalmazása azonban csak a *Marienleben* 1948-as verziójában teljesedik be. A szimbolizálás és objektíválás kettős útja egyszerre jellemzi az 1924-ben keletkezett *Die Serenaden*-t. A művet nászajándékkul írta feleségének, a benne feldolgozott, 1775 és 1835 között keletkezett versek a szerelmi- és éjklétészet tárgy köréből valók. Hindemith romantikusnak nevezi e verseket, megzenésítésükhöz objektív, neobarokk zenei nyelvet használ, így válik játékosan intimmé a ciklus hangvétele. A harmincas évek szellemi-társadalmi légköre befelé fordulásra kényszerítette a zeneszerzőt, a művész társadalmi és etikai-erkölcsi szerepének újra átgondolására. Az 1935-ben elkészült *Mathis der Maler* című operája is ezt a kérdést járja körül. A dalok szövegeiben a 18.-19. századi költők műveivel egy olyan korhoz fordul, amely számára nyilvánvalóan a hagyományos értékrendet jelentette, ellentétben saját korának külső értékrendváltásával. Tartalmi szempontból a versekben megjelenik a morális igény, a felelősségvállalás (az egyén és társadalom viszonya), melyek olyan konkrét vers-témákban nyilvánulnak meg, mint ifjúság és öregség, mulandóság, halál, sors, alkotás, az élet értelme, hit, bizalom az isteni gondviselésben, stb. E feltűnést és látványosságot kerülő, moralizáló, filozofáló versek között akad egy-egy lírai kép is, humoros vagy melankólikus tanítóvers, a szerelmi líra viszont teljesen hiányzik. Az alaptézises szövegek továbbra is dominálnak, de ezek az alap gondolatok a korai dalokban szubjektívebbek és képszerűbbek voltak, a 30-as években letisztulnak és morális értékekhez kapcsolódnak. Az amerikai emigráció (1940) első éveiben, 1940 és 44 között írta a következő csoport dalt. A zeneszerző által kiválasztott versek egy része folytatja a 30-as években feldolgozott gondolati líra filozófikus tendenciáját. A 30-as évek dalszövegei azonban inkább a dolgok értelmét keresték, emezek inkább a magány és elhagyatottság melankólikus, nosztalgikus szomorúságát szólaltatják meg. Emellett újra megjelenik a szerelmes vers, ill. egy-egy humoros vagy morbid költemény is (A tücsök és a hangya, *Ranae ad Solem*, Akasztottak bálja), a Keats versre írt *La Belle Dame sans Merci* balladában pedig a hagyományos Loreley témával találkozhatunk. A szövegeket Hindemith az ókortól a XX. század elejéig terjedő időszakból válogatta, közöttük jelentős súllyal szerepelnek a 19. századi költők. Briner szerint „ezekben a dalokban, ellentétben a 30-as években komponált dalokkal, úgy tűnik, egy olyan gazdag kulturális hagyományról akart megbizonyosodni, amelyet Európában a háborúban, megsemmisítettnek látott.” A német mellett az idegennyelvű szövegek megjelenése (angol, francia és latin) is ehhez köthető. Az 1940 és 1960 között komponált zongorakíséretes motettákban Hindemith már tisztán vallásos szövegeket dolgoz fel, a karácsonyi ünnepkörhöz kötődő evangéliumi olvasmányokat. A dal műfaj ilyetén szakrálisítása már a *Marienleben* 1948-as 2. változatába bele volt kódolva.

b) A műfaj kitágítása

A dal eleinte nyilvánvalóan a nyelvi-formai kísérletezés terepe is volt Hindemith számára. Ennek műfaji eredményei igen érdekesek, és egész dalköltészetére hatással voltak. Egyfelől a különböző hangszeregyüttesek kísérte kamaradal műfaját élesztette fel (*Melancholie*, *Die junge Magd*, *Des Todes Tod*, *Die Serenaden*). Ezek nemcsak változatos hangszerelésűek (vonósok és/vagy fafűvők különféle kombinációi), hanem bennük a szerző merőben eltérően bánik az előadógyüttesekkel. A *Des Todes Tod*, a *Junge Magd* és a *Serenaden* újfajta, önállósodott partnerként állítja a hangszereket az ének mellé. A dal így a hangszeres kamarazene integráns részévé válik, sőt kantátaszerű jelleget is ölthet (*Die Serenaden*). Ez utóbbinak talán Telemann hasonló kamarakantátaiban lelhető fel az előzménye, bár a Hindemith-mű eredeti értelemben vett recitativót nem alkalmaz. A kísérlet "objektíválása" – ahogy Strobel fogalmaz – azaz a zongora romantikus kísérettípusainak felváltása újszerű, kezdetben impresszionisztikus, majd stilizált hangzás-szimbólumokat alkalmazó zongora- illetve hangszeregyüttes kísérettel, majd a *Marienleben* és a *Motetten* esetében, a zongora zengésére számító, mégis barokkosan merev polifónia alkalmazása ugyanúgy hozzájárul a műfaj kitágításához, mint maga az előadóapparátus. Az előzőekben leírtak készítik elő a zongora „szakralizálódását” is a *Motetten*ekben.

A műfaj tágítása másrésztől a tartalomhoz és a nyelvhez kötődik, ami a zenére is hatással lesz. Rilke *Marienleben*-jének megzenésítése terjedelmében és jellegében is rendkívüli – ahogy ezt Hindemith maga is megjegyzi. A vallásos jellegű miszticizmussal is átitatott bonyolult versek újfajta, tárgyilagosabb megközelítést kívántak. Az "objektíválás" vagy tárgyiasítás tulajdonképpen egyfajta szimbolizmus, ami a dalciklus egészének zenei nyelvére és a zongora-kíséret jellegére is rányomja bélyegét. Ez az attitűd folytatódik a *Motetten*ekben is, melyekben a még kevésbé kötött – prózajellegű – szövegek a latin nyelvvel is társulnak. Megjegyzendő, hogy Hindemith a 40-es években 2 világi dalt is írt ezen a nyelven. Mivel a folyamat az életműben jól megfigyelhető állomásokon keresztül jut el a latin nyelvű, zongorakíséretes *Motetten*ekig ez utóbbiak is joggal tekinthetők daloknak.

c) A dalok általános zenei jellemzői

A kronológiai áttekintés nyomán körvonalazhatók az alábbi tendenciák. **1.** A zongora kíséretes hagyományos dal műfaját a szokatlanabb kamaradal gazdagítja az 1918-tól 1924-ig tartó időszakban. Hindemith sem előtte sem utána nem komponált ilyen összeállításra. **2.** A ciklikus forma is alapvetően ezt az időszakot jellemzi. **3.** A vallásos témák iránti vonzódása egyre erőteljesebb. Néhány korábbi dalától kezdve a *Marienleben* és annak 2. változatán keresztül jut el a *Motetten*ekig. **4.** A kronológiával jól követhető a zenei stílus kialakulása és érlelődése.

Hindemith daltermésében jól megfigyelhető a szöveghű, ábrázoló-megzenésítéstől, az önálló zenei megjelenésen keresztül, a koherens, organikus, kiforrott dalmezenésítésig vezető út. Az első fennmaradt próbálkozások, még a romantikusoktól örökölt zenei nyelvet beszélik, a későbbiek között akadnak a R. Strauss-i későromantikára emlékeztető, majd az impresszionisták hangvételét is idéző dalok. A legnagyobb váltás a kamaradalok írásának idején következik be, amelyek az Op. 18 és 22 expresszionista stílusától a *Serenaden* rendkívül erőteljesen stilizált, objektív hangvételéig nagy utat járnak be. A 30-as és 40-es évek dalainak hangvétele bizonyos visszafordulás a hagyományosabb Lied műfaj, és egy puhább, átlátszóbban tonális stílus felé. Az utóbbiakban új hangként az idegen nyelvű versekkel együtt a különböző nemzeti zenék sajátosságai is megjelennek. A motetták komponálásának két periódusát másfél évtized választja el egymástól. A 40-es évek dalaival szemben az első periódus motettái – a témának megfelelő – ünnepélyes, ismét objektívabb hangot ütnek meg, a motetták második csoportja viszont a tonális felbomlás irányába mutató (de nem atonális), disszonáns, kései stílus képviselői.

A dal-életmű legfontosabb zenei jellegzetességei, fejlődése, az alábbiakban foglalhatók össze vázlatosan.

A dalok zenei fogalmazása az Op.18-ban erősen szövegre reflektáló, ugyanakkor egy-egy zenei gondolatot önállóan kibontó, bonyolult – olykor a szabad atonalitás határán mozgó – konstrukció, elsősorban különleges akkordokban és feszültségi vonalakban bontakozik ki. Az Op.23-ra új hangszínek keresése jellemző. A *Marienleben* változatos formákban és zenei szimbolizmusban gondolkodik. Újfajta, lineáris stílust bont ki, az egyes dalok hangzása ugyanakkor lényeges stílári különbségeket mutat. Ezeket a mű 2. változatának teológiai koncepciója kisimította. A 30-as évek dalaiban visszatér az egyértelműbb tonalitáshoz, jellegzetes ritornell-technikát alkalmaz, újra felbukkannak a hagyományos kísérettípusok. Jellemző lesz a pontozott ritmus, a kvartot lépő motívum, a kvintet, kvartot, szekundot, szeptimet tartalmazó harmóniak intervallum-struktúrája és annak sajátos kifejezőereje. A 40-es évek dalaiban a hagyományosabb homofón szerkezetet alkalmazza (dallam-kiséret viszony), és megfigyelhető benne – a Mathis hatására – a puhuló dallamiság. A motettákban összegződik az Op.18-ban kikísérletezett motívum-variáló kompozíciós technika, a *Marienleben*ben használt szimbolikus gondolkodás és linearitás, majd a teljes kromatikus rendszert bejáró kései Hindemith-stílus. Jellemzőjük egyfajta pasztorális hangvétel, mely a latin nyelv objektív hűvösségével és elbeszélő, vallásos karakterével társul. A kezdeti diatónikus stílus a kései motettákban avantgard hangzású 12 fokú struktúrákká alakul, melyek szabad tonalitását a hangközök rendje és a tonális körvonalak adják.

d) A dalok zenei eszközei

A forma: Leggyakoribbnak az ABA_(v) forma tekinthető, melyet gyakran a kíséret épít, fölötté az énekszólam olykor tőle függetlenül, nagyjából szabadon deklamál. Bár a szimmetrikus formák iránti előszeretete mindegyik korszakában megmutatkozik, szép számmal találunk más megoldásokat is. A *Marienleben* formái között, ABCA, és az AABA népdalforma mellett különféle rondóformák, pl. a Bar formára utaló ABACAC is előfordul (No.4.). Ebben a ciklusban találkozhatunk híd formával, passacagliaival, basso ostinato-val, fugatoval, variációs formával és a sajátos „soroló-formával” is. Ez utóbbi a motetták gyakori technikája lesz a későbbiekben, ahol az énekszólam és a kíséret kaleidoszkópszerűen, horizontálisan és vertikálisan keveri, vagy csak egymás mellé sorolja a motívumokat, tematikus szakaszokat. A 30-as években a ritornell forma tűnik fel. A 40-es évek dalaiban az egyszerű ABA formán kívül a Bar forma, a nagylélegzetű híd-forma, az ostinato, és az aszimmetrikus AB, ABAB és ABAC jellemző, melyek mellett újdonságként a strófikus forma jelenik meg. E korszak nagy balladáiban a hídforma mellett a sorolóformával is találkozunk.

A dallam, énekszólam: Hindemith dallamai már kezdettől fogva eltérnek a posztromantika szélesívű melódiáitól. Az Op.9-es 3 zenekari dalban találkozunk ugyan nagyvonalú, érzellemmel átítatott dallamokkal, de az egykorú *Zwei Lieder*-ben már megjelenik a sajátos hindemithi deklamáció és a töredékes dallamvezetés. Bár az Op.18 dallamvilágára jellemzőek a nagy ívek, ezeket az íveket a szövegből kiinduló, értelmező deklamáció tördeli szét. Hosszabb egybefüggő melódiáin átüt valami népdalszerű egyszerűség, mellyel már az Op.18-ban is találkozunk, de a 30-as, 40-es évek dalaira lesz elsősorban jellemző. Hindemith minden korszakában gyakran alkalmazott eszköze volt a szillabikus hang-repetíció és az apró motívumokat ismételtető variáló, vagy szekvenciázó technika. Énekdallamai a *Marienleben* után jelentősen diatonizálódtak, mely szándékos váltás volt az énekelhetőség 30-as évekbeli célkitűzése miatt. A Hindemith énekszólamokra általában jellemző az emelkedést és ereszkedést összefogó, tehát a kupola-, vagy völgy-ívek hosszú szerkezetének megtervezettsége. Ez árulkodik legjobban dallamainak hatásmechanizmusáról, ezzel reagál a szöveg finom érzelmi és gondolati árnyalataira. A Hindemith-dallamok nagyrésze alapvetően hangszeres természetű, függetlenül attól, hogy a kíséret témáját imitálja-e (*Marienleben* Op.27/No.8), vagy önálló tematikus anyagot hoz. Ez a tulajdonság a *Marienleben* dallamaira a legjellemzőbb, a 30-as, 40-es évek dalaiban „dalszerűbbé” oldódik. A motetták ebből a szempontból összefoglaló jellegűek, az ünnepélyes dikció, egész tárháza e dallamvilág összes kellékeinek. Ezekben a művekben (és a *Marienleben* mindkét változatában) kíván Hindemith a legtöbbet az énekhangtól, a szoprán hangterjedelme átlagosan d' alá és a" fölé nem megy, ha igen, kis h a legmélyebb és egy extrém esettől eltekintve (Cum natus esset, c'") h" a legmagasabb hang. Az énekszólam a dalok többségében nagy állóképességet is kíván.

Kíséret: A Hindemith-dalok nyitja több szempontból is a kíséretben van. Egyrészt, mert a kíséretet nem kíséretnek tekinti, hanem önálló szólamoknak, másrészt, mert éppen ebből kifolyólag – különös tekintettel a *Serenaden*-ig terjedő, első időszakra – gyakran teljesen önálló formálást kap, ezáltal biztosítva énekszólal deklamatorikus szabadságát (Op.18,22), vagy összetett kamarazenei szerkezetet (Op.27,35). Ez a tendencia odáig megy, hogy a *Marienleben* némelyik tételében és a *Serenaden* egészében az énekszólal a polifón zongoraszólam ill. hangszeregyüttes egyik szólamaként hat. Ez a dalformálás a 30-as évektől kezdve egyszerűbb letétnak adja át a helyét, megőrizve a formálás önállóságát, de természetesebb, hagyományosabb egységbe forrva az énekszólalammal. Ezekben a dalokban az érett zeneszerző természetes írásmódja, szinte kimeríthetetlenül sokszínű, sokféle kísérettípust állít az énekszólal mellé. A motetták ezen a téren is enciklopédikusak, bár alapvetően eltérő jelleggel, de a *Marienleben*-ben bevált szimbolizáló motívumrendszert alkalmazzák, megújult harmóniai és dallami nyelvvel ötvözve.

Tonalitás, harmónia: Hindemith zenei szimbolikájának megértéséhez alapvető fontosságú hangközstruktúráinak és harmóniavilágának elemzése. Harmóniavilága alapvetően tonális, de a tonalitás sajátos módon nyilvánul meg benne. Az Op.18 kísérletező ötleteiben többféle módon tágítja a tonalitás határait. A distanciális egészhangúság komplementer keverése, az egymástól idegen hangzások egy akkordon belüli ütköztetése, a tercépítkezés túlfokozása, a hagyományosan tonális akkordok megmervült diszsonanciákkal való színezése, a gyors modális váltások, a bitonalitás, mind mind ennek a tendenciának a részei. A modalitás újszerű kromatikus használata hasonlít valamelyest arra, amit Bartók polimodális kromaticizmusnak nevez, de talán megfordítva, kromatikus polimodalitásnak nevezve jobban illik a Hindemith zenének erre a vonulatára. A hangnemiség gyorsan – kromatikusán – változó modalitások összessége Hindemithnél. A modális sorok ilyen kaleidoszkóp-szerű vegyítése új hangnem-érzetet hoz létre, benne mindig dominál egy-egy jellemzőbb modalitás, mint pl. a gyakori fríg, amely köthető a k₂ távolságú akkord- vagy hangnemváltás jellemző jelenségéhez is. Ahogy Bartók, Hindemith is kedvelte az irizáló – színjátzó – harmóniákat (dúr3-moll3, k₇-N₇, stb.). A legjellemzőbb harmóniai mégis kvartokból, kvintekből, szeptimekből és szekundokból épülnek, gyakran elkerülve a hangzást dúrrá vagy mollá egyértelműsítő tercet. Ezeknek a harmóniaknak és a benne rejlő intervallumstruktúráknak megvan a maguk sajátos kifejezőereje, mely, elsősorban a kromatikus vagy diatónikus eltolás révén vált ki tonálisan értékelhető harmóniamozgást. Nem ritka egy-egy diatónia, hexatónia vagy pentatónia teljes hangkészletét foglalkoztató harmóniasor, amely vagy vertikálisan, vagy horizontálisan keveredik más tonalításokkal. Egész daltermésére jellemző, hogy az adott dal egy harmónikus (és/vagy motívikus) alapötletből nő ki, a variáció és az elemek különféle összeillesztése révén. Feltűnő a kései motetták egyre diszsonánsabb harmóniavilága, melyben alaptulajdonság, hogy a hangkészlet, rövid időtartam alatt (1-2 ütem) bejárja a 12 fokúságot.