

II. Fünf Duosonaten für je ein Orchesterinstrument mit Klavier

Hindemith schrieb im Laufe seines Lebens insgesamt 40 Sonaten. Die ersten vierzehn stammen aus der Zeit vor seinem 30. Geburtstag. Hier zeugt die Instrumentenwahl von seiner Einbettung in das kammermusikalische Konzertieren: Alle entstanden unmittelbar für die Aufführung durch ihn selbst, seinen Cello spielenden Bruder Rudolf, einen seiner Orchester- oder Kammermusikpartner und/oder seine bevorzugte Pianistin und Gönnerin, Emma Lübbecke-Job. Diese frühe Reihe umfasst sechs Streichersolosonaten und eine Klaviersonate, sechs Duosonaten für ein Streichinstrument mit Klavier sowie eine Sonatine für zwei Flöten.

In den vier Jahren seiner Tätigkeit als freischaffender Komponist, Bratscher und Organisator von Aufführungen neuer Musik sowie in den sieben Jahren seines pädagogischen Engagements als Professor für Komposition an der Hochschule für Musik in Berlin und als Konzertsolist scheint ihn diese Gattung zunächst nicht mehr gleichermaßen gereizt zu haben. Dies änderte sich erst, nachdem er infolge zunehmender Verunglimpfungen durch die Nationalsozialisten Anfang 1935 um Dispensierung von der Berliner Hochschule gebeten und sich vorübergehend nach Lenzkirch im Schwarzwald zurückgezogen hatte: In den zwei Jahrzehnten 1935-1955 schuf er weitere 26 Sonaten.¹ Zu ihnen gehören fünf Zyklen: drei Klaviersonaten, drei Orgelsonaten sowie je fünf Duosonaten mit Klavier für die verschiedenen Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente. Hier kann nur ein kleiner Ausschnitt aus Hindemiths insgesamt 23 Duosonaten vorgestellt werden, der jedoch die Entwicklung zeigen und Besonderheiten hervorheben soll.

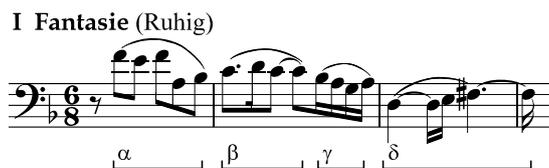
¹Von diesen 26 Werken fallen 17 bereits in die Umbruchsjahre zwischen Berlin und Yale: die Sonaten für Geige + Klavier in E (7/1935), Klavier solo I-III (7-8/1936), Flöte + Klavier (12/1936), Bratsche solo (4/1937), Orgel I + II (7/1937), Oboe + Klavier sowie Fagott + Klavier (6/1938), Klavier zu vier Händen (8/1938), Klarinette + Klavier (9/1939), Bratsche + Klavier (4/1939), Geige + Klavier (9/1939), Harfe solo (10/1939) sowie für Horn + Klavier und Trompete + Klavier (11/1939). Die übrigen neun Sonaten, unter denen nur die letzte Orgelsonate und die Sonate für vier Hörner von der Gattung der Duosonate abweichen, verteilen sich in abnehmender Dichte auf die Jahre 1940-1955: Es sind dies je eine Sonate für Orgel (6/1940), Englischhorn + Klavier sowie Posaune + Klavier (1941), zwei Klaviere (1942), Althorn + Klavier (1943), Violoncello + Klavier (1948), Kontrabass + Klavier (1949), vier Hörner (1952) und Basstuba + Klavier (1955).

Sonate für Bratsche und Klavier op. 11/4 (1919)

Der von Hindemith selbst häufig gespielten und noch heute äußerst beliebten frühen Duosonate für Bratsche und Klavier bescheinigt der amerikanische Hindemith-Forscher David Neumeyer eine unmittelbare Nähe zu Debussys späten Duosonaten für Violine und Klavier bzw. Cello und Klavier sowie auch zu dessen Streichquartett. Doch solle man dem jungen Komponisten diese Anlehnung schon deshalb vergeben, weil das Ergebnis so wunderschön und zugleich den Klangmöglichkeiten der Bratsche so ideal angepasst sei.²

Die in der Form A B A' Coda gebaute, mit durchgehendem Metrum und die Grundtonart F-Dur festschreibendem \flat -Vorzeichen konventionell notierte "Fantasie", die das dreisätzige Werk eröffnet, basiert auf einem einzigen Motiv:

NOTENBEISPIEL 29: Das dominierende Motiv der "Fantasie" aus op. 11/4



In seiner dreitaktigen Grundform wendet sich das Motiv von F-Dur nach D-Dur, halbtaktig gestützt von Dur- und Molldreiklängen im Klavier, die diese harmonische Wendung unhinterfragt tragen.³ Ein Überleitungs-takt erinnert in seiner chromatischen Rückung nach Ges-Dur besonders stark an das französische Vorbild, führt dann jedoch in konventioneller harmonischer Logik über Des-Dur zu einer in As-Dur beginnenden Imitation des Motivs in der Oberstimme des Klavierparts.

Das vollständige Motiv erklingt im Verlauf des Satzes dreimal; nach der Eröffnung wird es zu Beginn des aufgrund seiner größeren Virtuosität an eine Durchführung erinnernden zweiten Abschnittes auf dem Tritonus in exponierter Höhe aufgegriffen (T. 10-12: H-Dur nach Gis-Dur); danach erklingt es erst wieder am Anfang der Coda, erneut auf dem Grundton (T. 32-34, mit Verlängerung bis zum Satzende in T. 40). Der Zweitaktiger

²David Neumeyer, *The Music of Paul Hindemith* (New Haven, CT: Yale University Press, 1986), S. 115: "In the opening measures of the Fantasy (first movement), in fact, Hindemith's own personality threatens to be subsumed [...]. But we can forgive him easily—these measures are so strikingly beautiful and so perfectly suited to the viola."

³T. 1: F-Dur, d-Moll; T. 2: a-Moll, C-Dur; T. 3: G-Dur, D-Dur.

aus $\alpha + \beta + \gamma$ (letzteres häufig variiert) erklingt nur noch zweimal: in originaler Anordnung gleich in der ersten Imitation des Klaviers und in durch eine Teilsequenz erweiterter Form (als $\alpha \beta \beta' \gamma$) zu Beginn des reprisenartigen dritten Abschnitts (T. 20-31). Dieser wird im Weiteren von der Kombination aus $\alpha + \beta$ bestimmt,⁴ während die ersten beiden Abschnitte mit der Paarung $\beta + \gamma$ ausklingen.⁵ Das doppelschlag-ähnliche Segment γ wird im durchführungsartigen zweiten Abschnitt durch Wiederholung oder Sequenz zu Figuren und Läufen erweitert, im kadenzartigen Mittelteil kurz unterbrochen durch das abschließende Segment δ , das sonst nur noch in vierfacher, zunehmend gedehnter Form die Coda abrundet.

Faszinierender als dieser Aufbau ist die Tatsache, dass der Satz nur zwei Takte enthält, die sich *nicht* aus dem Motiv ableiten lassen: T. 4, der die Brücke zwischen Motiv und erster Imitation bildet, und T. 31, der von der Reprise zur Coda führt. Die Coda selbst endet – wie das alles bestimmende Motiv – in D-Dur. Doch kaum ist hier das Klavier verklungen, nimmt die Bratsche den Schlussston *fis* als Ausgang für eine δ -Sequenz, die mit *fis-gis-ais* den tonalen Rahmen verlässt und in einem *pp* zu spielenden *attacca subito* in den Ges-Dur-Beginn des zweiten Satzes überleitet.

In stärkstem Gegensatz zu dieser gut überschaubaren Fantasie stehen die beiden Folgesätze der Sonate, ein Variationensatz und ein sonatensatzähnliches Finale, die mittels eines beide durchziehenden, „wie ein Volkslied“ bezeichneten Themas zum komplexen Doppelsatz verschmolzen sind. Beide Sätze überraschen mit unerwarteten Kontrasten: Der als „Thema mit Variationen“ angekündigte zweite Satz durchkreuzt die Erwartungen nicht nur insofern, als Ausdehnung und Struktur in jedem der fünf Abschnitte unterschiedlich sind,⁶ sondern noch eklatanter dadurch, dass in Variation I zwar die Tonart (es-Moll) und die Stimmung („ruhig und einfach“) beibehalten sind, das Thema selbst jedoch ganz fehlt, und auch in Variation III nicht die Liedphrase selbst, sondern nur deren Fortspinnung zitiert wird. Das Finale, dessen Exposition mit burschikosem Haupt- und lyrischen Seitensatz später in verkürzter und transponierter Form⁷ – also nach Art

⁴T. 20-21, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30.

⁵T. 7, 8, 9, 17, 18, 22.

⁶(T. 1 gehört zur Überleitung.) Thema: 32 Takte, gebaut als A B A', Phrase = 5 + 5 Takte; Var. I: 32 Takte, gebaut als Entwicklung einer viertaktigen Phrase, mit Reprise und Coda; Var. II: 47 Takte, gebaut als A B A', Volkslied als „Kontrapunkt“ einer 6taktigen Phrase; Var. III: 26 Takte, gebaut als A B A', Thema = 4 + 4 Takte, Mittelteil entsprechend Thema; Var. IV: 9 Takte, gebaut als A (6 Takte) + Überleitung zum *attacca subito*-Anschluss.

⁷T. 200-224 \approx T. 1-25; T. 224-240 \approx T. 53-69

einer Reprise – wieder aufgegriffen wird, weicht von der somit naheliegenden Vorlage einer Sonatensatzform dadurch ab, dass im Anschluss an die Exposition und noch einmal im Anschluss an die Reprise jeweils zwei weitere Variationen erklingen, die wie verspätete Weiterführungen des zweiten Satzes wirken. In beiden Abschnitten werden diese Variationen durch eine kurze Erinnerung an den Hauptsatz des Finale voneinander getrennt,⁸ so dass die klassische dreiteilige Form der Durchführung gewahrt ist. Dass damit allerdings am Schluss des Satzes eine zweite (in der Form entsprechende, im Detail jedoch divergierende) Durchführung erklingt, ist wiederum ausgesprochen ungewöhnlich.

Hindemiths Überschriften im Finalsatz legen zusätzlich irreführende Fährten: Er bezeichnet die beiden größeren Abschnitte der ersten (‘eigentlichen’) Durchführung als “Var. V. Ruhig fließend” und “Var. VI. Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen. Gemächliches Zeitmaß”; in der zweiten Durchführung schreibt er über die transponierte und ansonsten nur wenig veränderte Wiederholung der Var. V nur noch “Ruhig fließend”,⁹ während er den mit “Var. VII. Sehr lebhaft und erregt” charakterisierten Schlussabschnitt durch den Zusatz “Coda” aus dieser zweiten Durchführung ausgrenzen scheint, was die Musik ja gerade widerlegt.

Insgesamt präsentiert sich der verwobene Doppelsatz folgendermaßen:

TABELLE 1: Der 15-teilige Doppelsatz in op. 11/4

| <i>Satz</i> | <i>Überschrift</i> | <i>Takte</i> | <i>Thematik</i> | <i>Sonatensatz-Anschnitt</i> |
|-------------|-----------------------|--------------|---------------------|------------------------------|
| II | Thema | 2-33 | Volkslied | |
| | Variation I | 34-65 | Motiv 1 | |
| | Variation II | 65-112 | Volkslied | |
| | Variation III | 113-138 | Motiv 2 | |
| | Variation IV | 139-147 | Volkslied | |
| III | Sehr lebhaft | 1-53 | Hauptsatz | Exposition |
| | Leicht fließend | 53-80 | Seitensatz | Exposition |
| | Variation V | 81-127 | Volkslied | “Durchführung I” |
| | | 127-135 | (Hauptsatz-Einwurf) | Durchführung I |
| | Variation VI (Fugato) | 136-199 | Volkslied | “Durchführung I” |
| | Im Hauptzeitmaß | 200-224 | Hauptsatz | Reprise |
| | Leicht fließend | 224-247 | Seitensatz | Reprise |
| | Ruhig fließend | 248-294 | Volkslied | “Durchführung II” |
| | | 295-301 | (Hauptsatz-Einwurf) | Durchführung II |
| | Variation VII (Coda) | 302-393 | Volkslied | “Durchführung II” |

⁸T. 128-135 ≈ 295-301.

⁹T. 248-294 ≈ 81-127.

Noch spannender wird es, wenn man erkennt, dass Hindemith den Doppelsatz in einer übergreifenden tonalen Anlage zusammenfasst – mit zwei Haupttonarten, es-Moll und Cis-Dur, die als A B A-Bogenform eingesetzt sind, und mehreren “harmonischen Durchführungen”. Der zweite Satz geht in Thema und Variation I von es-Moll aus; die folgenden drei Variationen gleiten durch diverse Stufen, ohne zum Ausgangspunkt zurückzukehren, bis Variation IV schließlich zum Cis-Dur der Sonatensatzexposition überleitet. Nachdem das dortige Seitenthema noch nach Cis-Dur orientiert eingesetzt hat, beginnt Hindemith in dessen Verarbeitung zu modulieren. Die beiden folgenden Variationen bewegen sich von As-Dur über zahlreiche Zwischenstufen, um schließlich mit der Reprise in es-Moll zu münden, in dem auch die letzte Variation (“Coda”) beginnt und endet.¹⁰

Trotz dieser raffinierten Anlage bestimmend für den Doppelsatz ist das volksliedartige Thema in reinem Moll, das nicht zuletzt durch die Ablenkung der 7. Stufe nach unten wie einem historischen Vorbild entlehnt wirkt. Hindemith harmonisiert die schlichte Phrase aus zweimal fünf Takten in einer Mischung aus konventionellen Schritten¹¹ und chromatischen Übergängen in den Nebenstimmen:

NOTENBEISPIEL 30: Die Liedphrase des vielfach variierten Themas

Thema mit Variationen. Ruhig und einfach, wie ein Volkslied

The musical notation shows a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A3

Dass der komplexe Doppelsatz so berührend wirkt, verdankt er ganz wesentlich dieser ebenso eingängigen wie abwechslungsreichen Phrase.¹² Um nur drei Beispiele zu nennen: Im Schlussabschnitt des zweiten Satzes („Variation IV“) erklingt eine Kurzform des Themas in polymetrischer Gegenüberstellung über wiederholten Vierachtelgruppen. Variation V und ihre im Anschluss an die Sonatensatzreprise erklingende transponierte Variante dagegen sind hemiolisch notiert, wirken jedoch für Hörer durchaus metrisch und wie über weichen Wellen schwebend, wie die folgende Darstellung ohne Hindemiths Taktstriche zeigt. Die Fugato-Version der Variation VI schließlich wirkt verfremdet, insofern Hindemith einen E-Dur suggerierenden Beginn über einen Tritonusprung querständig mit einer c-Moll-Fortsetzung verknüpft:

NOTENBEISPIEL 31: Drei Varianten des Themenkopfes

Var. IV
Noch
lebhafter

Var. V
Ruhig
fließend

Var. VI
Fugato

In Abwechslung mit den zwei nur regional verarbeiteten Motiven in der ersten und dritten Variation des zweiten Satzes und mit den beiden prägnant charakterisierten Sonatensatzthemen des Finalsatzes entsteht dank dieses volksliedartigen Materials ein für Bratschisten dankbarer, für Hörer interessanter und ansprechender Doppelsatz, der die lyrische Fantasie zu Beginn des Werkes wirkungsvoll ergänzt.

¹²Eine Weiterführung desselben strukturgebenden Gedankens komponiert Hindemith 1941 in seiner Sonate für Englischhorn, deren sechs Sätze aus zwei verzahnten Variationsfolgen bestehen: einer langsamen auf *cis* in Satz I / III / V, einer schnellen auf *f* in Satz II / IV / VI.

Sonate für Fagott und Klavier (1938)

Die mit einer Spieldauer von knapp achteinhalb Minuten kürzeste unter Hindemiths Duosonaten besteht ebenfalls aus einem in sich geschlossenen und einem zusammengesetzten Satz; den Finalsatz beschrieb Giselher Schubert schon 1988 als eine "Folge von Charakterstücken".¹³ Tatsächlich könnte man alle Abschnitte der Sonate unter diesem Begriff zusammenfassen, denn eine Sonatensatzform im konventionellen Sinne findet sich nirgends. Unterschiedlich sind einzig die Übergänge bzw. Trennungen zwischen den Komponenten: Der 68-taktige Kopfsatz ("Leicht bewegt" im 6/8-Takt) endet mit einem reinen Durdreiklang, der mit einer Fermate verlängert und deutlich vom Folgenden abgesetzt ist. Im zusammengesetzten Folgesatz dagegen gibt es keinerlei Unterbrechung: Auf einen 22-taktigen, "Langsam" überschriebenen Abschnitt im 3/4-Takt folgt nach einem halbtaktigen Übergang eine zweifache Verbindung aus Marsch und Trio (vgl. II: T. 23-57-75 und 75-95-119) im 2/2-Takt. Den "Beschluss", wie Hindemith diesen Abschnitt nennt, bildet eine 32 Takte umfassende Pastorale im 6/8-Takt.

Die tonale Orientierung jedes Abschnitts und das in den Metronomzahlen angezeigte Wunschtempo sorgen dafür, dass jede Komponente in der einen oder anderen Weise mit den anderen verwandt klingt:

TABELLE 2: Querbeziehungen innerhalb der vierteiligen Fagottsonate

| | Metrum | Tempo | Zentralton |
|-----------------|--------|--|--------------|
| I Leicht bewegt | 6/8 |  = 72 | <i>b</i> |
| II Langsam | 3/4 |  = 50 | <i>d</i> |
| Marsch + Trio | 2/2 |  = 72 | <i>b</i> |
| Pastorale | 6/8 |  = 56 | <i>e - b</i> |

Der 6/8-Takt des ersten Satzes wird also in der abschließenden Pastorale aufgegriffen, das Tempo des halbtaktigen Schlages dagegen im Marsch. Das Tempo der Pastorale greift in etwa auf den langsamen Anfangsabschnitt des zweiten Satzes zurück, doch werden dabei aus den drei

¹³Die Bildung des abschließenden Sonatensatzes aus mehreren Strukturkomponenten zeichnet Hindemiths Duosonaten für Holzbläser überhaupt aus. Die Flötensonate zeigt anstelle einer Coda einen fast eigenständig wirkenden Marsch; die Oboensonate endet mit einem Satz, der aus thematisch zusammenhängenden schnellen und langsamen Abschnitten gewoben ist, und der Schlusssatz der Klarinettonsonate integriert als zweites Couplet seines "Kleinen Rondos" einen aus der bis dahin zarten Stimmung in plötzliches *ff* ausbrechenden dreistimmigen Kanon.

zweigeteilten Schlägen des 3/4-Taktes zwei dreigeteilte Schläge in 6/8. Der Zentralton *b* bestimmt den Eröffnungssatz, umrahmt den Marsch und ankert die Coda der mit *e*, dem Tritonus von *b*, einsetzenden Pastorale.

Schaut man genauer hin, so entdeckt man zahlreiche Nebentonarten, die ihrerseits ein Muster ergeben. So moduliert die refrainartig wiederholte Grundphrase des Kopfsatzes stets von *b* nach *g*.

NOTENBEISPIEL 32: Die Grundphrase des Kopfsatzes in der Fagottsonate

Leicht bewegt (♩. etwa 72)

Fagott

Klavier (*b c des f es f g a g*)

Die erste Komponente des zweiten Satzes ruht mit drei ausgedehnten Unterstimmen-Orgelpunkten¹⁴ ganz in *d*, dem Sekundar-Ton der Sonate. Im zentralen Marsch erweitert Hindemith die Terzkonstellation *b-d* um die Großterz auf der anderen Seite des Zentraltones und gliedert den vierteiligen Verlauf dabei in raffinierter, aber höchst konsequenter Weise¹⁵:

TABELLE 3: Der Zentralton und seine Großterzverwandten im Marsch

| | | | | | | | | |
|------------------|---------------------|----------------------|--------------------------|------------------|---------------------|----------------------|------------------------|----------|
| Marsch- thema | Kontrast- phrase | Marsch- codetta 1 | Trio | Marsch- thema | Kontrast- phrase | Marsch- codetta 2 | Trio | Coda |
| <i>b</i> | <i>d</i> | <i>b</i> | <i>ges /_b</i> | <i>d</i> | <i>fis</i> | <i>b</i> | <i>b /_d</i> | <i>b</i> |

Erst mit dem gedehnten vierten Ton der anschließenden, „zögernd“ zu spielenden Überleitung, der das zentrale *b* unvermutet nach *h* aufhellt, tritt eine aus dem bisherigen Spiel mit Terzverwandten herausfallende Beziehung hinzu: der Tritonus *e*. Auf ihn gründet die Phrase, mit der das Klavier die Pastorale beginnt, sowie deren Imitation im Fagott, bevor sich dieser Abschnitt ebenfalls dem Zentralton zuwendet und in *b*-Moll verklingt. Auch dieses charmante kleine Werk folgt somit einem wohlüberlegten Plan.

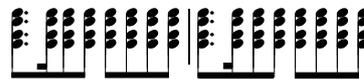
¹⁴Siehe die aus Sechzehntel-Triole + Duole zusammengesetzte Begleitfigur des Klaviers in T. 1-4, 12-15 und 19-22.

¹⁵Der in *b* beginnende erste Marschabschnitt wendet sich in seinem Inneren zur Großterz über dem Grundton (vgl. die Kontrastphrase T. 39-42 in *d*), während sein Trio in *ges* – mit kurzer enharmonischer Variante in *fis* – verankert ist, der Großterz unter dem Grundton, seinerseits jedoch wiederum Zwischenhalte in *b* nimmt. Die verkürzte Wiederaufnahme des Marsches erklingt auf *d* mit Kontrastphrase in *fis*, das anschließende Trio kehrt schließlich nach *b* zurück, schließt jedoch seinen ersten Viertakter wieder auf *d*.

Sonate für Trompete und Klavier (1939)

Im Zentrum der acht Duosonaten für verschiedene Blasinstrumente und Klavier, die Hindemith im Fünfjahreszeitraum zwischen Dezember 1936 und Oktober 1941 komponierte,¹⁶ steht die große Trompetensonate, die der Komponist selbst für eine seiner besten hielt. Sie ist eines der Instrumentalwerke, in denen Hindemith erkennbar auf Außermusikalisches anspielt. Er komponierte sie im November 1939, wenige Wochen nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, im Schweizer Exil. Der den Kopfsatz umrahmende kraftvolle Marsch mit seinem unflexibel, ja geradezu unerbittlich wirkenden Begleitrhythmus

evoziert das Stampfen marschierender Soldatenstiefel; die schmetternde Trompete fungiert in diesem Kontext



unzweifelhaft in ihrer traditionellen Rolle als Symbol des Heldenhaften. Umgekehrt weist der den dritten Satz charakterisierende Trauermarsch auf den Tod, der in diesem Krieg nicht nur die Kämpfer in großer Zahl nieder-mähen wird: Im Gegenteil, der den Trauermarsch abrundende Choral "Alle Menschen müssen sterben" kann im Zusammenhang der ganzen Sonate und des Entstehungszeitpunktes abweichend vom nur religiösen Kontext als Kommentar zur Brutalität moderner Kriege gelesen werden.

Die Duosonate für Trompete und Klavier besteht aus drei prägnant charakterisierten Sätzen mit je drei Komponenten. Dabei ist der Kopfsatz als raffinierte Spiegelstruktur entworfen, der Mittelsatz imitiert die metrischen und rhythmischen Eigenschaften zweier barocker Tanzsätze, und der Schlusssatz meditiert in dreierlei Gestalt über den Tod.

Strukturell präsentiert der erste Satz einen Höhepunkt dessen, womit Hindemith im Jahr 1939 experimentierte: eine symmetrische Anlage, die die traditionelle Hauptsatzform aus Exposition, Durchführung und Reprise mit der dreiteiligen Liedform (A B A') und der Rondoform verschmelzen sollte. Schon in den im selben Jahr entstandenen Duosonaten für Bratsche + Klavier, Geige + Klavier und Klarinette + Klavier war auf dieser Grundlage eine Sonatensatzvariante entstanden, deren Reprise die Abfolge von Haupt- und Seitenthema umkehrt. So entstand zunächst ein palindromischer Bauplan gemäß diesem Schema:

Hauptthema Seitenthema Durchführung Seitenthema Hauptthema

¹⁶Vgl. die Sonaten für Flöte (12/1936), Oboe (6/1938), Fagott (6/1938), Klarinette (9/1939), Trompete (11 /1939), Horn (11/1939), Englischhorn (8/1941) und Posaune (10/1941).

Wenn dann die Durchführung vor allem das Hauptthema verarbeitet, nähert sich die Form bereits dem Rondo an, insofern das dreifach gehörte Material wie eine Art Refrain wirkt.

Im Kopfsatz der Trompetensonate erweitert Hindemith diese Idee sehr erfolgreich. Der 142 Takte umfassende, im Zentralton *b* verankerte Satz besteht aus sieben Abschnitten. Abschnitt A – *forte* zu spielen und mit einem ganztaktigen rhythmischen Ostinato homophon begleitet – besteht fast ausschließlich aus diversen Transpositionen eines 3½-taktigen Hauptthemas¹⁷, unterbrochen von einem in chromatischer Kettenbildung gereihten melodischen Motiv.¹⁸ Nach einem dreitaktigen Übergang (chromatischer Aufstieg *b—b-h—h-c—c-cis* im Klavier, skandiert von einem Trompetensignal) setzt Abschnitt B mit einer Reihung schneller, in Oktavparallele *pp* getupfter Quartenschichtungen im Klavier ein, zu der sich die Trompete erst später mit einer ebenfalls *pp* beginnenden Kantilene gesellt. Das daraus erwachsende gemeinsame Crescendo bricht mit zwei *ff*-Takten ab, gefolgt von einer diminuierenden Überleitung, die mit der Tonwiederholung des Abschnitt B und C verbindenden *cis* spielt. Im wieder leise anschließenden dritten Abschnitt moduliert das in der Trompete eingeführte lyrische Seitenthema zunächst zurück zum Zentralton *b* und wird dann im Wechsel beider Instrumente verdichtet.

NOTENBEISPIEL 33: Das thematische Material im Kopfsatz der Trompetensonate

Mit Kraft (♩ = 96-100)

A:
Hauptthema 

B:
Staccato-
figur mit 7
Quartenakkorden 

C:
Kopfmotiv
des 8-taktigen
Seitenthemas 

¹⁷Abschnitt A = T. 1-27. Hauptthema: Trompete T. 1-4 (*b*), Klavier T. 9-12 (*f*), Trompete T. 12-16 (*f*, Schluss nach *h* modulierend), Klavier T. 16-19 (*h*), Trompete T. 24-27 (*b*).

¹⁸T. 4-6: *es-b-a, d-es-as-g* (Chromatik =... *b-a ... -as-g*), T. 19-23: *e-h-b, es-e-a-as/as-es-d, g-as-des-c/c-g-fis, h-c-f-e*.

Der crescendoierende Übergang zum Mittelabschnitt setzt dem zwischen Abschnitt A und B gehörten chromatischen Aufstieg des Klaviers hier den Bass-Abstieg *fis-fis-f-e-es-es-d* entgegen. Das Zentrum des spiegelsymmetrischen Satzes weicht in Tempo ("Breit"), Dynamik (*fff*), Tonalität (*d*) und weitgehend auch in der Textur des Klaviers ("sehr dichtes Tremolo") von allem vorher Gehörten ab. Als thematische Grundlage dient jedoch das Hauptthema, das in der Trompetenstimme gleich zu Beginn vollständig erklingt. Sechs Takte später wird es im Klavierbass imitiert und, durch vier chromatisch anschließende Teilimitationen des letzten Themengliedes ergänzt, zum Abschluss geführt.¹⁹

Die palindromisch korrespondierenden Abschnitte C', B' und A' (T. 85-106, 107-126, 127-142) unterscheiden sich von ihren Vorbildern nicht nur in der Tonart, sondern zudem in der Begleitung, bei der Hindemith interessante Kreuzungen vornimmt. Nach kurzer Pause setzt das Klavier mit einem die Melodieführung aufgreifenden, jedoch einen Ganzton aufwärts transponierten und anders begleiteten Zitat des Seitenthemas ein.²⁰ Der modifizierten Imitation in der Trompete stellt das Klavier zunächst die erste Hälfte des früher dem Hauptthema zugeordneten rhythmischen Ostinatos gegenüber, entwickelt daraus aber später eine neue halbtaktige Begleitfigur. Diese sorgt in diesmal ganztönigem Abstieg für den Übergang zum *pp*-Abschnitt mit seinen in Oktavparallele getupften Quartenschichtungen, die im Gestus beibehalten, im Detail jedoch ebenso verändert sind wie die hinzutretende Trompetenkantilene. Wie schon zwischen C' und B' verzichtet Hindemith auch hier auf eine als Einschub erkennbare Überleitung; vielmehr führt das gemeinsame Crescendo der Instrumente unmittelbar in den mit *ff* gegenüber seiner Vorlage gesteigerten Abschnitt A'.

Dieser Schlussabschnitt lässt sich erneut sowohl absolut-musikalisch als auch symbolisch lesen. Zur faktischen Bestandsaufnahme gehört die Beobachtung, dass die Trompete im originalen 4/4-Takt, das Klavier jedoch im alternativen 12/8-Metrum notiert ist. Melodisch setzt die Hauptthema-Reprise notengetreu ein, doch unterlegt Hindemith ihr vom zweiten Takt an eine metrisch aufmüpfige Variante der Klavierfigur aus Abschnitt B. So ist die siebenteilige Form Palindrom und Entwicklung zugleich. Wie exzentrisch, ja irrwitzig dieser zweite Blick auf den Marsch der Soldaten ist, erschließt sich erst, wenn man die Spielmuster der Klavierbegleitung auf

¹⁹Hauptthema im Abschnitt "Breit" T. 67-70: Trompete auf *d*, T. 76-79 Klavierbass auf *d*. T. 79-84 Trompete: *des-ges-as-f, e-a-h-gis, g-c-d-h, b-es-f-d*—.

²⁰"Wie vorher" T. 85-95 ≈ 47-57.

die Metrik der Trompetenstimme bezieht: Hindemith stellt dem 4/4-Takt des Melodieinstrumentes mit seinen einfachen und punktierten Werten nicht nur die vier Triolen des 12/8-Metrums entgegen, sondern sehr bald auch Gruppen aus fünf oder zwei Triolenachteln, als wollte er das ‘Unzeitgemäße’ marschierender Soldaten musikalisch abbilden.

NOTENBEISPIEL 34: Ein musikalisches Bild marschierender Soldaten

Der zweite Satz ist nach dem Vorbild der erweiterten dreiteiligen Tanzform (nach dem Beispiel Menuett–Trio–Menuett–Coda) gebildet. Zwar ist keiner der Abschnitte durch eine Überschrift entsprechend bezeichnet, doch weisen der “Mäßig bewegt” überschriebene 3/4-Takt und die charakteristisch graziöse Gestik (in T. 1-25 und deren verkürzter Variation bei “Wie zuerst”)²¹ unmissverständlich auf den geläufigen höfischen Tanz hin. Der Kontrastabschnitt im lebhaften 2/2-Metrum allerdings ordnet sich diesem Menuett nicht als dessen Trio unter, sondern imitiert mit seinen halbtaktig versetzten Zweitakttern den Duktus einer Gavotte. Das folgende Beispiel zeigt die Kopfmotive der beiden Tanzformen.

NOTENBEISPIEL 35: ‘Menuett’ und ‘Gavotte’ in der Trompetensonate

| | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| <p>Mäßig bewegt (♩ etwa 100)</p> | <p>Lebhaft (♩ = ♩ vorher)</p> |
|----------------------------------|-------------------------------|

Eine dritte Komponente, die durch eine ametrische 11/4-Ausdehnung und einen deutlichen dynamischen Kontrast absticht, erklingt als Rückleitung zur Reprise der ‘Gavotte’ und nach der variierten Wiederholung des ‘Menuetts’ als Coda. Da ihre ersten beiden Segment im 2/2-Takt stehen und wie die ‘Gavotte’ *p* klingen sollen, das 3/4-Segment dagegen wie das ‘Menuett’ *mf*, kann man von einer Kombinationsphrase sprechen. Hier die Oberstimme der Coda (in modifiziert notierter Metrik):

²¹[a] T. 1-8 und 59-65, [b] T. 8-14 und 65-71, [a'] T. 15-22 und 72-76; Codetta nur T. 23-25.

NOTENBEISPIEL 36: Die Kombinationsphrase im zweiten Satz (T. 77-87)

Wie vorher (d.h. Lebhaft) (Trompete)

mf *p* *p* *pp*

Klavier einstimmig 3x unterschiedlich harmonisiert (Klavier)

(+ Trompete leiser Liegeton)

Den abschließenden dritten Satz, der tonal wieder in *b* verankert ist, überschreibt Hindemith programmatisch mit dem Wort "Trauermusik". Auch hier unterscheidet man drei unterschiedliche Materialien, die nach dem Bauplan A B A_{var.} C angeordnet sind. Abschnitt A ist seinem Gestus nach der schon erwähnte Trauermarsch. Dass die homophonen Akkorde nicht durch Punktierungen verlängert, sondern durch Pausen auseinander gerissen sind, führt zu einem Eindruck, der weniger feierlich erhaben als verstörend ist. Der 16-taktige Abschnitt besteht aus einer vom Klavier allein vorgetragenen Phrase sowie deren modifizierter Wiederholung, die durch Einwüfe der Trompete gefärbt und erweitert wird.²²

NOTENBEISPIEL 37: Der 'Trauermarsch' im dritten Satz

Trauermusik. Sehr langsam (♩ bis 40)

p *mf*

Auffällig – und unerwartet für das Genre – ist die dynamische Anlage. Während sich die kürzere Anfangsphase vom *p* des Beginns nur bis *mf* steigert und dann wieder leise schließt, sieht Hindemith für die verlängerte zweite Phase eine viertaktige Steigerung von *p* bis *fff* vor, gefolgt von einem fünftaktigen Zurücksinken ins *pp*.

²²Die Anfangsphase umfasst T. 1-6; der Abschlussakkord in T. 7 ist zugleich Beginn der modifizierten Wiederholung. Diese entspricht der Vorlage zunächst (T. 7-9₃ = 1-3₃), setzt sich dann mit einer Teilwiederholung und einem Einschub (Trompetenkantilene über Klavier-tremolo) fort, greift das Vorbild in Quarttransposition auf (T. 12₃-14₁ = 3₄-5₁) und leitet nach einer in *b*-Moll schließenden Codetta (T. 14-16₁) zum zweiten Abschnitt über.

Der wesentlich längere zweite Abschnitt (T. 17-46, mit Codetta bis T. 50) ist in seinem ruhigen 12/8-Takt einem Siciliano oder einer Barkarole nachempfunden. Das gut fünf Takte umfassende Thema wird nach seiner Einführung im Klavier noch viermal aufgegriffen und beherrscht damit den Abschnitt, ohne wesentliche Kontrastmaterialien zuzulassen:

NOTENBEISPIEL 38: Die erste Themenhälfte der 'Barkarole' im dritten Satz

Ruhig bewegt

Die im Beispiel abgebildete erste Themenhälfte mit ihrer melancholisch wirkenden Melodieführung und der halbtaktig wiegenden Bewegung im Bass wird bereits in den beiden Folgetakten durch auseinanderstrebend crescendierende Linien und einen plötzlich fünfstimmigen Höhepunkt erstmals in Frage gestellt. Wenn diese zweite Themenhälfte beim nächsten Einsatz imitierend zwischen den Instrumenten hin und her geworfen wird, steigert sich das dynamische Volumen auch hier bis zum *fff* und straft damit alle Hoffnung Lügen, dass inmitten der Erinnerungen an den Tod mit Besänftigung zu rechnen wäre. Im Gegenteil: Die beiden Engführungen der erweiterten Themenhälften im Zentrum des Satzes verbleiben weitgehend in *ff* und lassen die inzwischen vertraute Melodik erschütternd schmerzlich erklingen.

Im Abschnitt "Wie am Anfang" wird der Trauermarsch variiert aufgegriffen: Die Trompete spielt eine zu *legato* verdichtete Transposition der Linie, die den Satz in der Oberstimme des Klaviers eröffnete, begleitet mit von Pausen zerrissenen vieroktavigen Tonpaaren in punktiertem Rhythmus. Den Beginn der zweiten Hälfte – einschließlich der unter die Haut gehenden Steigerung – übernimmt Hindemith unverändert, biegt ihn jedoch später zugunsten eines viertaktigen Ausklangs ab.

Nach einer durch eine Fermate minimal verlängerten Pause setzt die Trompete mit einem Zitat des evangelischen Chorals "Alle Menschen müssen sterben" ein, der den Schlussabschnitt füllt. Durch die starke Dehnung des *cantus firmus* erinnert diese Musik an einen Orgelchoral.

NOTENBEISPIEL 39: Der evangelische Choral²³ und Hindemiths Adaptation

Al-le Men-schen müs-sen ster-ben, al-les Fleisch ist gleich wie Heu, Die-ser Leib, der muss ver-we-sen,
was da le - bet, muss ver-der-ben, soll es an-ders wer-den neu.

wenn er an-ders soll ge - ne - sen, zu der gro-ßen Herr-lich-keit, die den From-men ist be - reit'.

Sehr ruhig (♩ etwa 40)

etc.

Das Beispiel zeigt die Melodie, die Christoph Anton um 1660 für den von Johann Rosenmüller stammenden siebenstrophigen Text schrieb und die heute in den Gesangbüchern vieler evangelischer Landeskirchen in der Rubrik "Tod und Ewigkeit" abgedruckt ist. Hindemith übernimmt eine Variante dieser Melodie, die Bach seinem Orgelchoral BWV 643 zugrunde legt, rhythmisiert diese jedoch abweichend im 3/4-Takt. Wie Bach verzichtet auch Hindemith in seiner Instrumentalfassung auf die für den Gesangstext notwendige Wiederholung der ersten Zeile, hält sich jedoch sonst eng an die Vorlage. Die Trompetenkantilene ist durchgehend begleitet von den für Trauermärsche charakteristischen Punktierungsgruppen.

Dabei zeichnet die dynamische Anlage erneut (zum vierten Mal in diesem Satz) einen groß angelegten Steigerungsboden, dessen *ff*-Höhepunkt im dreizehnten von 27 Takten, also genau in der Mitte, erreicht wird und damit die in der mitgedachten Textzeile "wenn er anders soll genesen" zum Ausdruck gebrachte Hoffnung auf eine Auferstehung der Toten unterstreicht. Bei Erwähnung der "großen Herrlichkeit" zieht sich der Klavierpart nach den bisher im *non legato* gesetzten Akkorden unerwartet in gebundene, chromatisch getönte Figuren zurück. Ein siebentaktiger, den Grundton *b* in insgesamt sechs Oktaven berührender Schlussorgelpunkt bekräftigt, dass diese Herrlichkeit "den Frommen ist bereit".

²³Textvarianten u.a.: "[...], alles Fleisch vergeht wie Heu [...] wenn er ewig soll genesen der so großen Herrlichkeit [...]."

Sonate für Kontrabass und Klavier (1949)

Die Duosonate, die dem Klavier das tiefste der Streichinstrumente gegenüberstellt, entstand als letzte dieser Gruppe innerhalb von fünf Tagen Mitte August 1949, während eines Urlaubs der Hindemiths in New Mexico. Zurück in Connecticut ließ Hindemith sich bezüglich spezifischer Fragen der Notation und Spieltechnik vom Solobassisten des Boston Symphony Orchestra ausführlich beraten.²⁴ Die Druckausgabe der Sonate erschien 1950 bei Schott/London; die Uraufführung am 26. April desselben Jahres im Konzerthaus in Wien spielte Otto Rühm, der Kontrabassist der Wiener Philharmoniker, mit seinem Sohn, dem Pianisten Gerhard Rühm.

Für alle, die selten mit diesem Instrument in Berührung kommen, stellt schon das Lesen der Melodiestimme eine Herausforderung dar. Dies liegt an instrumententypischen Besonderheiten, auf die Hindemiths Fußnote am unteren Rand der ersten Partiturseite nur lapidar und verkürzt eingeht. Als Orchesterinstrument ist der Kontrabass bekanntlich spiegelbildlich zur Violine gestimmt. Während die Saiten der Violine vom *g* unter dem mittleren *c* aus in Quinten ansteigen (*g–d'–a'–e''*), fallen die des Kontrabasses ausgehend vom eine Oktave tieferen *g* über dieselben Töne abwärts, klingen also in den Quartan *E'–A'–D–G*. Um allzu viele Hilfslinien oder lange Oktavierungsangaben zu vermeiden, wird jedoch traditionell eine Oktave höher als klingend notiert.

Hinzu kommt, dass Hindemith für seine Sonate wie andere Komponisten, die das tiefe Streichinstrument solistisch einsetzen, die sogenannte Solostimmung vorsieht. Dabei werden Spezialsaiten aufgezogen, die etwas dünner sind als die Saiten des Orchesterbasses und daher bei gleicher Spannung einen Ganzton höher klingen (*Fis'–H'–E–A*), wodurch ein hellerer, brillanterer Klang erzielt wird. Es entsteht somit eine Art Skordatur: Der Bassist greift z.B. den als *a* notierten Anfangston der Sonate an der Stelle, an der dieser Ton auf einem 'normal' gestimmten Instrument zu erwarten wäre, und erzeugt so faktisch ein *h*, den Grundton des Werkes.

Um die Stimme im Geiste zu hören, müssen Leser also eine kleine Sept tiefer 'denken'. Da Hindemith einen Tonumfang von drei Oktaven vorsieht und für die Notation alle Schlüssel verwendet, gilt es regelmäßig in drei, manchmal sogar in einem vierten System transponierend zu lesen.²⁵

²⁴Vgl. Dorothea Baumann, "Einleitung" in Paul Hindemith, *Sämtliche Werke* V,7: Streicherkammermusik IV (Mainz: Schott, 1992), S. XIII.

²⁵In T. 55–61 des ersten Satzes zeigt Hindemith den "tatsächlichen Klang" des Flageolets im Altschlüssel an, einem Schlüssel, den heute sonst nur noch Bratschisten antreffen.

NOTENBEISPIEL 40: Tonumfang der Kontrabass-Stimme in Notation und Klang²⁶

Notierung für den Kontrabass
in "Solostimmung", in den
drei für das Instrument
gebräuchlichen
Schlüsseln

tatsächlicher
Klang

Im ersten Satz schafft Hindemith für den Zusammenklang des solistischen Kontrabasses mit dem Klavier faszinierende und durch ihre klare Registrierung sehr hörerfreundliche Klangeffekte. Der Satz ist als ein etwas ungewöhnlicher Verwandter der Rondoform gebaut, dessen Refrain zwei komplexe Couplets umschließt, sich bei seinem letzten Auftritt dann aber selbst starke Modifizierungen gefallen lassen muss.

Der Eingangsrefrain beginnt mit zwei Teilphrasen [a] und [b], in denen der Kontrabass führt. Nach dessen unbegleiteter Überleitung erklingt das homophon gesetzte Klavier allein und rundet den Refrain mit Teilphrase [a'] ab, die sich nur in der Harmonisierung von [a] unterscheidet. Der Bass spielt hier unterhalb der Klavierlage, wird aber von dessen leisen und durch viele Pausen unterbrochenen Akkorden nicht übertönt.

NOTENBEISPIEL 41: Beginn des Refrains (Kontrabass notiert wie klingend)

Allegretto

f

Der zweite Refrain (T. 46-51) ist auf die zwei Teilphrasen des Basses beschränkt, die diesmal mit dem zuvor durch die Überleitung ersetzten, im obigen Beispiel eingeklammerten Schlussnoten enden. Beim dritten Auftreten (ab T. 82) beginnt der Refrain im Klavier mit [a'], der Kontrabass fährt mit einem doppelten, rhythmisch gedehnten und variierten [b] fort. Nach einer Erweiterung, die die ursprüngliche Überleitung ersetzt, endet dieser Refrain

²⁶Herzlichen Dank an Wolfgang Kölmel, Bassist im Philharmonischen Orchester Freiburg, für Hilfe bei diesen Notierungsfragen und die freundliche Überprüfung meiner Darstellung.

mit der Anfangsphase, die in *pp*-Teilstücken abwechselnd vom Klavier-Unisono und vom Kontrabass gespielt wird. Die Teilphrasen des Refrains treten hier also in umgekehrter Reihenfolge auf.

Das erste von diesen Refrains umschlossene Couplet besteht aus zwei klanglich und strukturell gegensätzlichen Abschnitten. In T. 13-20 spielt der Bass in einer Lage, die man eher von einer Bratsche erwarten würde, einen Zweitakter mit Wiederholung und Abgesang. Das Klavier begleitet mit einer meist noch höher liegenden Arabeske der linken und sehr hohen, synkopischen Staccati der rechten Hand. Im zweiten, als Liedform angelegten Abschnitt umschließen identische Phrasenpaare des Klaviers eine ebenfalls als Phrasenpaar angelegte, bis ins Violin-Register aufsteigende Kantilene des Kontrabasses. Die Begleitung der einzelnen Phrasen wiederholt sich nirgends und ist auch klanglich ganz unterschiedlich: Den Klaviersegmenten stellt der Bass wenige, entspannte *pizzicato*-Töne in seiner normalen tiefen Lage gegenüber; in der Kontrastphrase greift das Klavier die getupften Einwurftöne in komplementärrhythmischer Verdichtung auf, worauf der Bass im dritten Segment den Klavierphrasen doch noch eine *legato*-Linie entgegensetzt.

Nach einer erneuten Unisono-Überleitung des Klaviers setzt das zweite Couplet ein (T. 55-81), in dem Hindemith wieder neue Farben erprobt. Die Grundphrase ist hier ein vom Bass im hohen Flageolett gespielter, vom Klavier vor allem in den Pausen sehr leise ergänzter Achttakter:

NOTENBEISPIEL 42: Couplet 2, Flageolettphrase des Kontrabasses



Die Phrase wird zwei Oktaven höher vom Klavier wiederholt, homophon in leisen *staccato*-Akkorden gestützt und vom Bass in den Pausen mit kurzen Einwüfen ergänzt. In jedem der zehn Takte des Abgesangs paart der Bass dann einen voll klingenden tiefen Ton mit einem angebundnen Flageolett, beantwortet von einem unbetonten Nachklang im Klavier.

Die kurze Coda kombiniert noch einmal einen *pizzicato*-Gang des Kontrabasses mit synkopisch füllenden Akkorden. Während der Bass schon im viertletzten Takt den Dominantseptklang und im drittletzten über den Leitton den Grundton *h* erreicht, reizt das Klavier einen Vorhaltklang aus, der erst an unbetonter Stelle im letzten Takt seine Auflösung erreicht.

Ein in dreisätzigen Sonaten eher als Abschluss gebräuchliches Scherzo folgt hier bereits als Mittelsatz. Zu seiner fröhlichen Stimmung passt die einfache Reihenform, die durch drei Unisono-Läufe des Klaviers deutlich gegliedert ist. Die ersten zwei von insgesamt drei thematischen Komponenten des Basses werden vom Klavier mit neutralem Material begleitet und zeigen dabei ähnliche, sehr schlichte Baupläne,²⁷ während die dritte Komponente die beiden Instrumente polymetrisch gegeneinander stellt.²⁸ Hinsichtlich der Intervallgestaltung in der führenden Kontrabassstimme dagegen sind die erste und dritte thematische Komponente verwandt, insofern beide vorwiegend aus Sekunden und Quartsprüngen bestehen; die zweite Komponente unterbricht diese fast volkstümlich anmutende Melodik überraschend mit einer Kette aus verminderten Oktaven und verminderten Quinten:

NOTENBEISPIEL 43: Die drei Komponenten im Scherzo der Kontrabass-Sonate

Scherzo. Allegro assai

[a] *p*

[b] *f*

[c] Kbass *p*
Klavier *pp*

Für die Coda greift Hindemith noch einmal auf Phrase [a] zurück, zerreißt sie jedoch in sechs Fragmente, so dass sie erst nach insgesamt 14 Takten im als Flageolett erklingenden Grundton *a* endet.

²⁷In A (T. 1-29) und B (T. 29-52) hört man die Komponenten-Abfolge [a + a' + a berleitg.; b + b' + b berl.]; das “+” bezeichnet unterschiedliche, stets sequenzierende Ergänzungen.

²⁸Abschnitt C (T. 52-77) besteht aus vertikal nicht synchronen Ebenen: im Kontrabass erklingen Varianten eines 5/4-Segmentes, im Klavier ein Ostinato aus 4/4-Gruppen (s. die eckigen Klammern im Notenbeispiel).

Das Metrum wechselt innerhalb des 91 Takte zählenden Scherzosatzes 34mal zwischen 3/4 und 2/4. Der zentrale (oder hier besser: rahmengebende) A-Dur/Moll-Septakkord (*a/c/cis/e/g*) erklingt 10mal in Abschnitt A und 17mal in der Coda. Dazwischen berührt der Satz fast alle denkbaren tonalen Bereiche, doch erreicht Hindemith durch gleichsam voraushörbare Sequenzierungen²⁹ in diesem Scherzo auf struktureller Ebene ein ähnlich hörerfreundliches Resultat, wie es ihm im Kopfsatz durch den raffinierten Einsatz von Lagentausch und Farbgegensätzen mit *arco*-, *pizzicato*- und Flageolettspiel gelingt.

Der dritte Satz, das hintangestellte *Molto Adagio*, ist mit Abstand der gewichtigste in dieser Sonate. Nicht nur ist er ungefähr doppelt so lang wie die beiden ersten zusammen;³⁰ auch sein thematisches Material und dessen vielfältige Verarbeitung sowie der Kontrast von gebundenen und ungebundenen Formen innerhalb des Satzes (*Molto Adagio – Recitativo – Lied*) machen neugierig.

Strukturell hat Hindemith hier wieder eine altbekannte Form kreativ abgewandelt. In großen Zügen lässt sich der Satz als Variationsatz hören: Der *Molto Adagio*-Abschnitt umfasst das 13-taktige Thema sowie sechs im Bauplan nur unwesentlich abweichende Variationen. Das *Recitativo* ist thematisch und strukturell ebenso frei wie hinsichtlich seines stark fluktuierenden Tempos und greift nur in seinen beiden Schlusstakten mit zwei transponierten Erinnerungen auf das Anfangssegment des Themas zurück. Und sogar das "Lied" entpuppt sich als thematisch verwandt: Seine ersten 14 Takte sind eine siebte Variation des Themas. Nach einem Kontrastabschnitt, der mit denen früherer Variationen so wenig gemeinsam hat wie diese untereinander, führt Hindemith das Kopfsegment mit Teilwiederholungen im *ritardando* einer allmählichen Auflösung zu. Ganz am Schluss folgt – *a tempo*, quasi als "Rausschmiss" – eine neue, freche Version des zweiten Segments. Insgesamt hört man also ein Thema mit sieben Variationen und einem kurzen Echo in der Coda, wobei die letzte Variation (wie in zahlreichen klassischen Vorbildern) nach einer verknüpfenden *ad libitum*-Passage bzgl. Tempo, Metrum und Charakter eigene Wege geht.

Das Thema ist schlicht gebaut: Ein 3 + 3 + 2/8 umfassendes Segment [a], das melodisch zum Ausgangston zurückkehrt, wird ergänzt durch ein ebenso gebautes [a'], das zum Zentralton *h* führt. Nach einem Kontrast, der als

²⁹Vgl. den taktweisen Abstieg in kleinen Terzen in T. 7-9, den Abstieg eines Dreitakters in großen Terzen in T. 14-20, den Aufstieg in kleinen Terzen in T. 52-58 und T. 64-68 etc.

³⁰Die Spieldauer des ersten Satzes beträgt etwa 2'30", die des zweiten etwa 1'40". Der Summe dieser beiden Sätze steht der abschließende Satz mit über 8 Minuten gegenüber.

eine 3 + 3 + 2/8-Komponente plus 4/8-Rückleitung angelegt ist, aber in den Variationen in Kontur, Harmonik und Metrum stark verändert wird, erklingt in [a''] eine melodische Wiederholung von [a'] mit neuer Harmonisierung.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die melodisch führende Stimme jeder Variante des Themas (mit Ausnahme der 64tel-Arabeske, mit der das Klavier in Variation IV die thematischen Töne so virtuos umspielt, dass die Linie nur noch andeutungsweise wiederzuerkennen ist):

NOTENBEISPIEL 44: Thema und Variationen im dritten Satz

Molto Adagio

[a] im Thema
Kontrabass, T. 1-3



[a] in Variation 1
Kontrabass, T. 14-16



[a] in Variation 2
Klavier, T. 27-29



[a] in Variation 3
Kontrabass, T. 40-42



[a] in Variation 5
Klavier r.H., T. 66-68



[a] in Variation 6
Klavier r.H., T. 76-78



Schluss des Recitativo
Kontrabass, T. 105-106



[a] im Lied
Kontrabass, T. 107-108



Sonate für Tuba und Klavier (1955)

Die letzte von Hindemiths Duosonaten für je ein Orchesterinstrument mit Klavier hat viel mit der vorletzten gemein. In beiden Fällen schreibt er für ein sehr tiefes Instrument, das sonst vor allem als begleitende Stimme in Ensembles vertraut und selten solistisch zu hören ist; in beiden Fällen entwirft er eine dreisätzigte Sonate, in der ein scherzoartiger Satz an zweiter Stelle vor einem langsameren, gewichtigeren dritten erklingt; und in beiden Fällen ist der abschließende Satz als Thema mit Variationen konzipiert. Erwartet man nun aber ein innerlich verwandtes Werk, so wird man bald eines Besseren belehrt.

Der *Allegro pesante* überschriebene Kopfsatz steckt voller ungewöhnlicher Details. Im Bereich der Struktur sind die Überraschungen allerdings noch überschaubar: Hindemith entwirft eine vielfarbige Exposition – die drei thematischen Komponenten mit ihren Verarbeitungsformen werden durch mehrere unabhängige Motive unterbrochen³¹ –, entwickelt dagegen die umfangreiche Durchführung bis auf die viertaktige Rückleitung aus einer einzigen, aus sekundärem Material gebildeten Kombinationsphrase³² und beschränkt die Reprise auf kaum mehr als das Minimum aus den Themen und der Schlussgruppe.

Etwas unüblicher ist die tonale Ausrichtung. Während der Zentralton *b*, quasi ganz nach Lehrbuch, in der Exposition das Hauptthema, in der Reprise Seitenthema und Schlussgruppe beherrscht, bewegt sich die Verankerung zwischendurch zunächst chromatisch³³ und dann in Kleinterzen.³⁴ Auffällig ist die relativ große Anzahl von Binnenorgelpunkten,³⁵ die den Eindruck erwecken, als wollte Hindemith in diesem Kopfsatz ein solides Gerüst anbieten, von dem aus die beiden Folgesätze ihre Ausflüge in die Zwölftönigkeit unternehmen können.

³¹Hauptthema T. 1-4 mit Erweiterung und Modulation T. 5-10₁; Motive [a] [b] [a'] T. 10-18₁; Hauptthema-Variante T. 18-21, Verarbeitungen Themenkopf T. 22-24₁, Thema T. 24-28₁. Seitenthema T. 28-30₁ mit Verarbeitung T. 32-34₁ und 39-43₁; dazwischen Motive [c] [d] [d'] T. 30-32₁, 34-39₁; Schlussgruppe T. 43-48.

³²Vgl. T. 48-52 Klavier oder T. 54-60 Tuba: Beginn aus [c], Mitte aus [a'], Ende aus [d].

³³Über *h* in den Motiven nach *c* in der Transposition, die den Hauptthemakomplex abrundet.

³⁴Vom *a* des Seitensatzes zurück nach *c* für die Motive, erneut zum *a* für die abschließende Seitensatzverarbeitung, weiter nach *fis*, auf der die Schlussgruppe von Moll nach Dur führt.

³⁵Vgl. in der ersten Hauptthema-Erweiterung T. 5-6: fünffach synkopischer Anschlag *fis/d/e*, in Motiv [a] T. 10-13₁: Binnenstimme *h*, in der Hauptthema-Variante T. 18-21₁: wiederholter Akzentton *b*, im Seitensatz T. 28-30₁ und 39-40: Liegeton *a*, T. 88-92: Binnenorgelpunkt *b*, in Motiv [d'] T. 36-38: Liegetöne *b*, *+f/c*, *+g*, *+des*.

Am frechsten gebärdet sich das Metrum. Die Tuba ist vorwiegend im 6/4-Takt, das Klavier im 2/2-Takt notiert. Am Anfang des Satzes ist dies für Hörer allenfalls unterschwellig spürbar, denn wo das Klavier wie in der Begleitung des Hauptthemas Achteltriolen spielt, fallen diese mit den duolischen Achteln der Tuba im 6/4-Takt zusammen, und nur die sekundären Taktakzente des 3 : 2 sind in Konflikt:

NOTENBEISPIEL 45: Das Hauptthema im Kopfsatz der Tubasonate

Allegro pesante

Auch in den Motiven, die Hindemith in den Hauptthemakomplex einschiebt, wechseln die beiden metrischen Ordnungen ohne Konfrontation miteinander ab:

NOTENBEISPIEL 46: Metrik und Rhythmik der Motive [a] und [b] (T. 10-16)

Die Diskrepanz dieser alternierend asynchronen Ordnungen verstärkt sich in der imitatorischen Verarbeitung von Motiv [d], wo erstmals ein und dasselbe Material zwei unterschiedliche metrische Formen annimmt. Sie erreicht ihren Höhepunkt am Ende der Exposition, in den polymetrischen Takten der Schlussgruppe:

NOTENBEISPIEL 47: Polymetrik in der Schlussgruppe (T. 43-47)

In der Durchführung ist die metrische Dichotomie aufgehoben: beide Instrumente spielen im 2/2-Takt, nur einmal durch einen 7/8-Einschub des Klaviers unterbrochen. Erst das *Poco largamente* der Rückleitung, in der das Klavier mit einer *fff*-Variante des Hauptthemas auf die Reprise vorbereitet, stellt die metrische Konfrontation wieder her.

In der konzentrierten Reprise bezieht Hindemith jetzt das in der Exposition metrisch zahme Seitenthema ins polymetrische Spiel ein, indem er die Tuba, die hier ausnahmsweise in den 2/2-Takt einstimmt, von den auf alle schwachen Taktzeiten fallenden Achteltriolen des Klaviers begleiten lässt. Es scheint, als wollte der Komponist schelmisch zeigen, dass für eine Gegenüberstellung konkurrierender metrischer Ordnungen nicht einmal zweierlei Taktangaben nötig sind. Nach zwei Erweiterungstakten setzt Hindemith dieser Version des Seitenthemas noch die Krone auf, indem er den duolisch/triolisch ausgedeuteten 2/2-Takt mit einem Fünftongang in punktierten Vierteln durchbricht:

NOTENBEISPIEL 48: Polymetrik in der Reprise des Seitenthemas (T. 88-94)

tranquillo

(Unmittelbar anschließend reproduziert das Klavier in der Wiederholung des Seitenthemas diese 'wohlgeplante Unordnung' noch einmal allein.)

Im zweiten Satz entwirft Hindemith einen ähnlichen, jedoch deutlich verdichteten Grundriss. Die Tuba stellt in unmittelbarer Folge ein 8-taktiges Scherzthema und ein 5½-taktiges lyrisches Thema vor. Nach einer kurzen Überleitung fügen die Duopartner gemeinsam eine quasi hemiolische dritte Komponente hinzu, die nach Des-Dur, der Grundtonart des Satzes, zurückführt. Die Wiederholung der beiden Themen im vierstimmig homophonen Klaviersatz wird von der Tuba mit einer *staccato*-Gegenstimme untermalt. Eine Teilsequenz des lyrischen Themas beschließt den Rahmenabschnitt und führt mit großem *crescendo* zum Kontrastabschnitt.

Dieser im *ff* beider Instrumente und einer durchgehenden toccatenartigen Achtelbewegung im Klavier äußerst klangmächtige Mittelteil basiert wie die Durchführung des Kopfsatzes auf einer einzigen melodischen Komponente, die hier allerdings nicht wie im Kopfsatz verarbeitet, transponiert und zwischen den Instrumenten hin und her geworfen, sondern viermal in der Tuba notengetreu wiederholt und erst beim fünften Einsatz geringfügig abgewandelt wird. In der Reprise kehrt Hindemith etliche der Parameter um: Vertauscht ist nicht nur die Reihenfolge der Instrumente (das Scherzothema erklingt zunächst im Klavier und erst dann in der Tuba), sondern auch die Reihenfolge der Ereignisse in jedem Taktschlag: statt eines betonten Themas, der durch eine von der Gegenstimme unterstützte Pause ergänzt wird, erklingt die melodische Kontur in beiden Einsätzen um einen halben Schlag verschoben. Auf den ersten Einsatz des Scherzothemas im Klavier folgt das lyrische Thema zunächst wieder in der Tuba, doch das Klavier kann seinen eigenen lyrischen Beitrag offenbar nicht erwarten und spielt eine Version des Seitenthemas schon als Gegenstimme zum Scherzothema der Tuba. Auch die hemiolische Schlusskomponente erfährt durch eine Erweiterung auf das Doppelte ihres ursprünglichen Umfangs eine wesentliche Veränderung. Die Coda schließlich verbindet eine zarte Klavier-Imitation der Mittelteil-Komponente mit einer Beruhigung und Ausdünnung beider Stimmen, die in *pp staccato* verklingen.

Während die Gesamtstruktur des Satzes also auch für Hörer gut überschaubar ist – sie könnte als [a b c a' b' b" | x x x x x' | a" b" a/b c' | x" ...] beschrieben werden – hat Hindemith sich für die vertikale Gegenüberstellung innerhalb der Phrasen sowie für deren Ton- und Intervallstruktur allerlei Überraschungen einfallen lassen. Im achttaktigen Scherzothema z.B. besteht der homophone Klaviersatz aus zwei rhythmisch identischen Viertaktern, deren erster durch einen Binnenorgelpunkt auf *f* zusammengehalten wird. Die melodisch führende Tuba jedoch ignoriert diese eindeutige Gliederungsvorgabe und geht unabhängige Wege: Ihr erster, rhythmisch gleichmäßiger Dreitakter ist durch den anschließenden Nonensprung tonlich und durch den Wechsel zur *legato*-Artikulation auch charakterlich vom Folgenden abgesetzt. Die zweite Teilphrase, wieder ein Dreitakter, beginnt und endet in *legato*-Bögen, die durch aufsteigende Septen auffallen. Der verbleibende Zweitakter wird als Zusammenziehung dieses *legato*-Rahmens – ohne die Septsprünge und den pausendurchsetzten Übergang – gehört.

Beide Instrumente durchlaufen im Scherzothema alle 12 Halbtöne. In der Tuba ist die Zwölftonanspielung relativ stringent, insofern schon der erste Dreitakter sechs verschiedene Töne einführt, die später, unterbrochen durch Wiederaufnahme bereits gehörter Töne, ergänzt werden:

NOTENBEISPIEL 49: Das Scherzothema im zweiten Satz der Tubasonate

Allegro assai

Tuba

Klavier

Im unmittelbar anschließenden lyrischen Thema integriert Hindemith gleich drei (hier fallende) Septsprünge und spielt auf neue Weise mit dem Gegensatz von Zwei- und Dreiteilung: Die Kontur der Tuba besteht unter dem durchgehenden *legato*-Bogen aus einem Zweitakter, dessen nur durch die Umkehrung des letzten Tonschritts unterschiedener Sequenz und einem etwas kürzeren Schlussglied. Dazu spielt das Klavier ein durch drei Lagen versetztes, insgesamt 6/4 umfassendes Motiv, das von der linken Hand jeweils kanonisch imitiert wird:

NOTENBEISPIEL 50: Das lyrische Thema im zweiten Satz der Tubasonate

Tuba

Klavier

Die Schlussgruppe des Abschnitts schließlich fügt den klassischen Fall der 2-zu-3-Vertauschung hinzu, indem die 2/2-Takte hemiolisch mit vier 3/4-Gesten gefüllt werden. (In der Reprise, wo die Schlussgruppe auf die synkopisch verschobene Themengegenüberstellung folgt, sind es sogar sechs Gesten, die hier *pp* klingen und nur dünn getupft begleitet werden).

NOTENBEISPIEL 51: Die hemiolische Schlussgruppe im Rahmenteil

Tuba

Klavier

Wie der Hauptthematikomplex endet auch die Exposition mit der Rückkehr zum Anfangston (enharmonisch als *cis*). Der *Scherzando*-Abschnitt der Durchführung besteht horizontal aus zwei ungleichen Komponenten und trennt zudem die beiden Duopartner. In einem ersten, in der Ausdehnung dem Hauptthematikomplex der Exposition entsprechenden Klaviersolo wird dessen melodischer Verlauf in der rechten Hand ornamental umspielt, in einer Rhythmik, die Punktierungsgruppen mit Triolen unterbricht. (Das Notenbeispiel zeigt nur die Hauptthema-Variante, mit Kreisen um die 12 Halbtöne). Den fast dreimal so langen zweiten Abschnitt bildet ein zweites, ausgedehnteres Klaviersolo, das die rhythmische Kombination frei weiter-spinnt, umrahmt von zwei identischen Einwüfen der unbegleiteten Tuba, denen Hauptthema-Varianten vom *Scherzando*-Beginn zugrunde legen:

NOTENBEISPIEL 54: Das Hauptthema in Klavier-Umspielung und Tuba-Einwurf

Scherzando, l'istesso tempo

Das Rezitativ schließt an diese Entwicklung an, indem aus dem zweifachen Tuba-Einwurf ein zweifach identisch harmonisierter Hauptthematikopf abgespalten wird, dessen langer Nachklang im ersten *Lento* den *ad libitum*-Passagen der Tuba unterliegt. Erst nach dieser weiteren Verkürzung auf das dreitönige Anfangsglied setzt das Hauptthema für die letzten sechs Takte des Rezitativs ganz aus.³⁷ Allerdings komponiert Hindemith eine mit dem Thema entfernt verwandte Klammer, indem er die Antwort, die die Tuba zu Beginn des *Lento* in den Nachklang des harmonisierten Themenkopfes hineinspielt, im letzten Rezitativtakt noch einmal notengetreu zitiert.

³⁷Das Zwölftonmaterial als solches, ohne seine im Thema vorgegebene Reihenbildung, spielt allerdings im Hintergrund weiterhin eine Rolle. Dies zeigt sich besonders deutlich in den beiden *Allegro*-Takten im Zentrum, die vom Klavier mit zwei arpeggierten, durch *ff*-Lautstärke unterstrichenen Zwölftonakkorden eingeleitet werden. Zudem ergibt sich im Zusammenhang mit dem elf Halbtöne umfassenden harmonisierten Themenkopf ein Zwölftonbestand, insofern die Tuba an beiden Stellen (T. 75 und 79) mit dem vollen Aggregat fehlenden Ton *a* einsetzt. Vgl. hierzu Andreas Traub, "Zur Sonate für Basstuba und Klavier", in Ulrich Tadday, Hrsg., *Der späte Hindemith*, S. 137-150 [145].

In der Reprise greift die Tuba Material und Tempo der Exposition auf, während das Klavier der Bewegung im *Moderato, commodo* eine brillante Arabeske in durch die gesamte Reprise laufenden Sechzehnteln entgegengesetzt. Insgesamt spielt Hindemith in der Reprise auf interessante Weise mit Wiederaufnahme und Abwandlung: War das Hauptthema zu Beginn der Exposition nur von der linken Hand des Klaviers in einer unter der Tuba liegenden Lage begleitet, so trifft es in der Reprise einzig auf diesen Lauf im höchsten Diskant. Während die Tuba das Hauptthema in der Exposition auf *des* einführte, in der Hauptthemaverarbeitung vom Klavier gefolgt auf *e*, beginnt sie in der Reprise auf *b*, so dass das (diesmal im Bass imitierende) Klavier die Verarbeitung mit dem Ausgangston *des* bzw. *cis* beginnen kann. Und endete die Exposition mit der Rückkehr zum Ausgangston des dritten Satzes, dem auch den *zweiten* Satz ankernden Ton *des*, so schließt die Reprise nun auf *b* – dem Zentralton des *ersten* Satzes.

Den Satzschluss bildet eine fünftaktige Coda, in der die Tuba diesen Anker mit drei lang gehaltenen Tönen in der tiefen, hohen und mittleren Oktave bestätigt, während das Klavier in ametrischen 10/16-Gruppen noch zwischen b-Moll und B-Dur schwankt, bis es sich im letzten synkopischen Anschlag für den B-Dur-Dreiklang entscheidet.

Die beiden leider nicht häufig genug aufgeführten Duosonaten, die dem Klavier das tiefste Streich- und das tiefste Blechblasinstrument gegenüberstellen, sind großartige, auch für Hörer äußerst befriedigende Werke, die den reifen Komponisten in idealer schöpferischer Freiheit zeigen.