

IV. Fünf neue “Brandenburgische Konzerte”

Im Jahr 1921 schrieb Hindemith erstmals ein Werk, dem er einen Titel gab, der sonst eine Besetzung kennzeichnet: “Kammermusik”.¹ Er wollte zu verstehen geben, dass alle zwölf beteiligten Instrumentalisten in dem Maße “kammermusikalisch” zu denken und zu fühlen haben, wie es in einem Quintett oder Sextett erwartet würde: jeweils allein verantwortlich für eine Stimme, die nicht einmal bei den Streichern chorisch instrumentiert ist. Dieses erste Werk, das bei seiner Uraufführung im Rahmen der Tage für Neue Musik in Donaueschingen nicht zuletzt wegen seiner frechen Rhythmen und humorig-respektlosen Verballhornungen von Passagen anderer Komponisten Furore machte, zeigt Hindemith mit dem Selbstbewusstsein eines Musikers, der als Konzertmeister eines angesehenen Opernorchesters höchst seriös sein kann, jedoch seine vielfältigen Jugenderfahrungen in Tanzorchestern und bei Auftritten zur populären Unterhaltung deshalb nicht verleugnen will.

Die in den Jahren 1924-27 folgenden Kammermusiken Nr. 2-7 unterscheiden sich wesentlich von ihrem Vorläufer. Anklänge an bekannte Werke des zeitgenössischen Konzert- und Salonrepertoires fehlen jetzt ganz, und auch die Rolle als Bürgerschreck hat der Komponist inzwischen hinter sich gelassen. Stilistisch sympathisiert er nun mit der von den Bauhaus-Künstlern vertretenen Ästhetik der “Neuen Sachlichkeit”. Dies erhöht sein Interesse an einer Form des Konzertierens, wie er sie in Bachs dem Markgrafen von Brandenburg-Schwedt gewidmetem, nach der Bezeichnung in Philipp Spittas Bach-Biografie “Brandenburgische Konzerte” genannten Werkzyklus verwirklicht findet: kammermusikalisches Spiel mit klaren, antiromantischen Linien und Formen, in dem ein Solist oder eine kleine Gruppe als *primus inter pares* innerhalb eines je individuell besetzten Ensembles agiert.

Obwohl es also insgesamt sieben (mit der *Kleinen Kammermusik für 5 Bläser* op. 24/2 sogar acht) Kammermusiken aus Hindemiths Feder gibt, sind es die späteren mit den herausgehobenen Soloparts, die als direktes Pendant zu Bachs Werkgruppe verstanden werden können.

¹*Kammermusik Nr. 1 für 12 Solo-Instrumente* op. 24/1; beteiligt sind Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Akkordeon, Klavier, Xylophon, Streichquintett und Schlagzeug (dieses mit so exotischen postmodernen Beimischungen wie Sirene und sandgefüllter Blechbüchse).

Unter diesen weist die erste, die *Kammermusik Nr. 2 für obligates Klavier und 12 Solo-Instrumente*, Hindemith noch als verschmitzten Herausforderer des bildungsbürgerlichen Publikums aus, dem er melodische Linien mit beim Hören unergründlicher Metrik, polyphone Solopassagen in einem die Wahrnehmungsfähigkeit übersteigenden Tempo und eine auf die Spitze getriebene Gegenüberstellung unabhängiger thematischer Komponenten in fröhlicher Spielfreude präsentiert. Die *Kammermusik Nr. 3 für obligates Violoncello und 10 Solo-Instrumente* führt das viertönige BACH-Motiv ein, das auch die folgenden Werke der Gruppe durchziehen wird und als eine Verbeugung vor dem großen Vorläufer verstanden werden muss, sowie die Ritornellform, die den Bezug zum barocken Vorbild bestätigt.

Das zentrale Werk der Gruppe, die *Kammermusik Nr. 4 für Solo-Violine und größeres Kammerorchester*, ist auch das anspruchsvollste. Hier verbindet Hindemith einen stringenten tonalen Aufbau und einen raffiniert symmetrischen Grundriss mit zahlreichen Zitaten der bachschen Tonsignatur und der dem *Brandenburgischen Konzert Nr. 2* abgeschauten heimlichen Ergänzung der solistischen Violine durch je einen Nebensolisten aus den Reihen der Holz- und Blechbläser (bei Bach sind dies Trompete und Oboe, bei Hindemith Kornett und Klarinette; die Blockflöte als ungewöhnlichen bachschen Nebensolisten ersetzt Hindemith durch vier Trommeln).

Sowohl mit der *Kammermusik Nr. 5 für Solobratsche und größeres Kammerorchester* als auch mit der *Kammermusik Nr. 6 für Viola d'amore und Kammerorchester* begründete Hindemith, der in den Uraufführungen am 3.11.1927 in Berlin bzw. am 29.3.1928 in Köln brillierte, seine eigene Karriere als konzertierender Solist. Die erstere ist ein Meisterstück struktureller Anspielungen nicht nur auf generische Satz- oder Besetzungstypen, sondern auf ganz spezifische "brandenburgische" Sätze. Die letztere nutzt er, besonders in der 1930 veröffentlichten und hier zugrunde gelegten Neufassung, um die Idee eines 'heimlichen Concertinos' mit dem Dreigespann aus Vertretern aller Instrumentenfamilien sowie das BACH-Motiv in anderem Kontext zu erproben, wobei er gleichzeitig mit der Reihung ineinander übergelagerter Abschnitte experimentiert. Das Schlussglied der Werkgruppe, die *Kammermusik Nr. 7 für Orgel und Kammerorchester*, dem Frankfurter Rundfunk anlässlich der Einweihung einer neuen Orgel im Sendesaal gewidmet und dort am 8.1.1928 mit Reinhold Merten als Solist uraufgeführt, ist das festlichste Konzert, lässt dabei jedoch Hindemiths Lust zu allerlei Anspielungen ein wenig in den Hintergrund treten.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die fünf zentralen Werke der Gruppe, die in den gut drei Jahren zwischen Sommer 1924 und Herbst 1927 entstandenen Kammermusiken mit den Nummern 2 bis 6.

Kammermusik Nr. 2 op. 36/1 [Klavier] (1924)

Die Kammermusik, die den Reigen der Werke für ein (oder heimlich: mehrere) Soloinstrumente und ein kleines Instrumentalensemble anführt und damit die Avatare der bachschen *Brandenburgischen Konzerte* eröffnet, ist ein überaus virtuoses Werk für, wie Hindemith formulierte, “obligates Klavier und 12 Soloinstrumente”. Er schrieb sie für die ihm lebenslang treu verbundene Freundin Emma Lübbecke-Job, die als Pianistin viele seiner Vorkriegswerke aus der Taufe hob. Das Ensemble sieht fünf Holzbläser (Flöte, Oboe, B-Klarinette, Bassklarinette und Fagott), drei Blechbläser (Horn, C-Trompete und Posaune) und vier Streicher vor. Diese sind hier, im Gegensatz zu den Kammermusiken Nr. 4-7,² ebenfalls solistisch besetzt (Violine, Bratsche, Cello und Kontrabass), allerdings verbindet Hindemith die einzelne Stimme meist mit Mitgliedern anderer Instrumentenfamilien zu chorischen Gruppen.

Stilistisch hat Hindemith zwar die ausdrücklich parodistische Attitüde abgelegt, doch lässt er es sich nicht vollkommen nehmen, einige Besonderheiten des Genres humoristisch zu übertreiben. Im Kopfsatz, der wie viele Eröffnungssätze barocker Konzerte in Ritornellform komponiert ist, schlägt sich seine Belustigung vor allem in der Verbindung eines angesichts der polyphonen Textur fast absurd schnellen Tempos mit ständigen Taktwechseln und ungewöhnlicher Phrasenlänge nieder. Der Aufbau des Satzes ist dagegen einfach (R = Ritornell, E = Episode):

R1 Ea R2 Eb, ++ R3 || R4 Ea' R5 Eb, R6 ++

Zwischen den sechs Refrains gibt es mehrere Entsprechungen der Instrumentation, Textur und strukturellen Funktion: In R1 und R4 erklingt das thematische Material im Klavier mit oktav-parallem Kopfmotiv und weiterführendem zweistimmigen Kanon; in R2 und R5 greifen sechs tiefe Holzbläser und Streicher diese Kontur in transponierter Lage auf. R3, eine notengetreue Wiederholung von R2, beschließt einen kurzen durchführungsartigen Abschnitt, während R6, eine Parallelführung in zehn der zwölf Ensemble-Instrumente, die Coda eröffnet. Rudimentäre Ritornell-Einwürfe mit nur einem Takt Länge unterbrechen Ea und Ea' zweimal an korrespondierenden Stellen.

²Nur in der *Kammermusik Nr. 3* schreibt Hindemith noch einmal für solistische Streicher. Später sind die Streicherstimmen mehrfach zu besetzen, entweder durch eine vorgegebene Anzahl (Nr. 4: 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 4 Kontrabässe; Nr. 5: 4 Violoncelli, 4 Kontrabässe; Nr. 6: 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe) oder durch die allgemeine Angabe “Violoncelli, Kontrabässe” in Nr. 7.

Soweit wäre der Satz recht übersichtlich. Doch die Herausforderung beginnt bereits im eröffnenden Klavier-Ritornell, das nach einem parallelgeführten Doppelschlag-Beginn in einen Kanon im Abstand von (vertikal) einer Oktave und (horizontal) einer Achtel übergeht, der im von Hindemith gewünschten Tempo "Sehr lebhaft Achtel" zumindest beim ersten Hören das polyphone Auffassungsvermögen übersteigt. Dass der Klavierphrase noch dazu auftaktig ein fünfkaviger *tutti*-Schlag vorangeht, der in vier tiefen Instrumenten als Liegeton 17 Takte lang weiterklingt, macht die metrische Orientierung ohne Blick in die Partitur in diesem durch zahllose Taktwechsel gekennzeichneten Satz vollends unergründlich:

NOTENBEISPIEL 80: Das Ritornell im ersten Satz von op. 36/1

Sehr lebhaft Achtel

Die erste Episode besteht aus zehn Takten, in denen das Klavier den zweistimmigen Kanon über insgesamt gut vier Oktaven aufsteigend weiterspinnt, einem dreitaktigen Höhepunkt mit Teilwiederholungen und einer achttaktigen Rückkehr in die tiefe Ausgangslage (nun ohne den bisherigen Bass-Liegeton). Obwohl keine Tonfolge der Kontur des Ritornells gleicht, klingt doch alles so ähnlich, dass nur der großflächige Auf- und Abstieg sowie die in den letzten Takten hinzutretenden Triller, mit denen die linke Hand manche 2/16-Paare ersetzt, ein wenig Charakteristik bieten.

Nach dieser Tour des Force des eiligen zweistimmigen Kanons bringt das ganz in Parallelführung gehaltene zweite Ritornell eine willkommene Erleichterung. Auch die hierauf folgende zweite Episode, in der sich nur noch der Klavierskantz an die Ritornellthematik hält, während Hindemith dem Ensemble (vertreten durch Horn und tiefe Streicher) eine *legato*-Gegenstimme gibt, ist leichter aufzunehmen, wozu mehrere skandierende Einwüfe des Ritornellkopfes durch die sechs Holzbläser und Streicher beitragen. Im Kontrastteil des Ritornells (ab. T. 39) verarbeitet das Klavier das Kopfmotiv vor dem Hintergrund einer Gegenstimme im Ensemble, die in vieroktaviger Parallele in langen, individuell akzentuierten Notenwerten

schreitet. Ein die zweite Hälfte des Abschnitts durchziehendes *diminuendo*, mit dem das Soloinstrument momentan in Schweigen fällt, mündet in R3, die leise Wiederholung des zweiten Ritornells, das die erste Satzhälfte abrundet.

Die zweite Satzhälfte unterscheidet sich trotz der Transposition aller Abschnitte und diverser Modifikationen in den Episoden nicht grundsätzlich. Erst in dem Augenblick, da statt des Kontrastabschnittes die Coda angekündigt werden soll, überrascht Hindemith mit einer plötzlich in den verwirrend flinken polyphonen Satz einbrechenden homophonen 'Kadenz'. Die drei Akkorde wirken umso überraschender, als Hindemith ansonsten ganz auf die für die Klaviervirtuosität im 19. Jahrhundert charakteristische Vollgriffigkeit verzichtet. Die dreiteilige Harmoniefolge führt von einem C-Dur-Tredezimakkord zum reinen Molldreiklang auf *es* und damit zur Zieltonart des Satzes. Allerdings ist die Wendung so abrupt, dass sie sechsmal wiederholt werden muss: Nachdem sie die Coda eingeleitet hat, ertönt sie noch weitere fünfmal in dichter Folge an deren Ende, bis das Klavier schließlich in das letzte der Ritornellfragmente des Ensembles einstimmt.

NOTENBEISPIEL 81:

Die 'Kadenz' vor und in der Coda des ersten Satzes von op. 36/1 (T. 113/114 etc.)



In den beiden Mittelsätzen setzt Hindemith die Herausforderung seiner Zuhörer durch schwer fassliche metrische Ordnungen innerhalb einfacher Strukturen fort. Der zweite Satz ("Sehr langsame Achtel") ist als dreiteilige Liedform mit A B A' sehr überschaubar, doch wird die Einfachheit dadurch, dass Abschnitt B in sich ebenfalls dreiteilig ist und Abschnitt A' eine Variante in doppeltem Tempo enthält, unterlaufen. Der dritte Satz, "Kleines Potpourri. Sehr lebhaftes Viertel", präsentiert formal eine Variante der Sonatensatzform. Entscheidender für das Verständnis des Satzes ist jedoch, dass Hindemith hier mit der etymologischen Bedeutung des Wortes (*pot pourri* = Eintopfgericht) spielt, indem er die zunächst nacheinander eingeführten thematischen Komponenten später in allerlei Kombinationen überlappend oder gegeneinander erklingen lässt. In beiden Mittelsätzen ist das Ensemble reduziert: Im zweiten Satz schweigt die Bassklarinette, und auch das Blechbläsertrio nimmt nur mit kurzen Einwüfen am Geschehen teil; für die Dauer des dritten Satzes pausieren alle vier Streicher.

Umso prägnanter ist die Gegenüberstellung der thematischen Komponenten, die im langsamen Satz blockweise an Klangfarben gebunden, im Potpourri sogar einzelnen Instrumenten zugeordnet sind. In den Rahmenabschnitten des langsamen Satzes steht einer Unisono-Phrase der Streicher ein aufgrund vielfältiger Wiederholungen und Fragmentierungen verwirrendes, rhythmisch durch Doppelt- und Dreifachpunktierungen kompliziertes Holzbläsermotiv gegenüber, das einen vierstimmigen Akkord umspielt. Phrase und Motiv setzen gleichermaßen synkopisch ein; erst im dritten Takt entsteht ein Gefühl von metrischer Ordnung.

NOTENBEISPIEL 82: Synkopische Einsätze im zweiten Satz von op. 36/1

Sehr langsame Achtel

+8
+8

Auch die Beiträge des solistischen Klaviers wirken in diesem Satz vor allem ornamental. In den Rahmenabschnitten lassen zahlreiche Triller und vielfach wiederholte, fallende Dreitongesten in 64steln keine melodische Intensität aufkommen. Ein wenig ändert sich dies im Mittelteil, wo das Tempo "ein wenig ruhiger" ist und die Notenwerte auf 32stel verlangsamt sind. Hier schimmert unter der Oberfläche eine zweistimmige Kontur durch, die insgesamt fünfmal erklingt und das Soloinstrument, das auch in der bewegteren Kontrastphrase im Zentrum dieses Abschnitts nur rudimentär vom Streichtrio begleitet wird, in den Vordergrund rückt:

NOTENBEISPIEL 83: Die Grundlinien des Klaviermotivs im Mittelabschnitt

Der als “Kleines Potpourri” überschriebene dritte Satz ist trotz seiner strukturellen Anlehnung an die Sonatensatzform³ in jeder Hinsicht frech und verschmitzt. Die drei Komponenten des Hauptthematikomplexes sind beim Hören metrisch nicht einzuordnen, da ausdrückliche und natürliche Akzente Taktschwerpunkte nahelegen, die weder untereinander kongruent sind noch den in der Partitur verzeichneten entsprechen. Das folgende, ohne Taktstriche notierte Exzerpt macht diesen Eindruck anschaulich:

NOTENBEISPIEL 84: Metrische Neckerei im Hauptthematikomplex des Potpourri

III. Kleines Potpourri. Sehr lebhaftes Viertel

[a] Piccolo
(+ Trompete
all' 8va)

[b] Posaune
(+ Fagott
all' 8va)

[c]
Oboe/Klarinette
Horn

Posaune
(+ Fagott ↓ *8va*
+ Trompete ↑ *8va*)

Im Seitenthema wird ein zweistimmiger Klaviersatz im Viervierteltakt *ad absurdum* geführt durch eine Walzer-Figur, von den vereinten Bläser im Dreiachteltakt 17mal dagegen gesetzt; in der Reprise tritt noch eine aus acht identischen 6/4-Kurven gebildete Kantilene der Trompete hinzu.

In allen Abschnitten, insbesondere jedoch in der Durchführung, wird dieser metrischen ‘Unordnung’ ein übermütiges i-Tüpfelchen aufgesetzt durch die an den New-Orleans-Jazz erinnernde Flatterzunge, mit der in der Komponente [c] die Synkope des Horns (später: der Trompete) verziert ist. Die Coda bestreiten, ganz leise, die Piccoloflöte mit der ersten Hälfte von [a] und das Klavier mit dem Bass-Endglied von [c].

³Exposition T. 1-14: Hauptthematikomplex aus [a] (Piccolo/Trompete), [b] (Fagott/Posaune) und [c] (Oboe/Klarinette + Fagott/Trompete + Horn); Hauptthemaverarbeitung aus [a] (Oboe/Klarinette) und [c] (Klavier + Trompete), Seitenthema Klavier mit Walzerbegleitung Bläser; Durchführung T. 14-34: umrahmt und unterbrochen von [c], dazwischen verschiedene Klavierpassagen mit [b] und [a] (je mehrfach) im Ensemble; Reprise T. 35-51: Hauptthematikomplex, Seitenthema mit neuer Trompeten-Kantilene; Coda T. 52-54 mit [a] und ½ [c].

Das Finale stellt die Hörer erstmals in dieser Kammermusik nicht vor metrische Rätsel. Dafür enthält dieser Satz mit seiner großflächig symmetrischen Anlage etliche Momente, die an die Herausforderungen des Kopfsatzes anknüpfen. Den Rahmen bildet eine siebentaktige Unisono-Phrase der Holzbläser und Streicher, die eine Ritornellform anzukündigen scheint. Nach innen schließen zwei längere Abschnitte an, in denen das Klavier – ähnlich wie im Kopfsatz – jede Passage mit einer kurzen Parallelführung beginnt, um dann in einen Kanon im Abstand einer Achtel überzugehen. Dieser ist skandiert von kurzen Unisono-Einwürfen des Ensembles sowie von Teilsätzen aus der Rahmenphrase, die zunächst die Erwartung der Ritornellform zu erfüllen scheinen, dann jedoch, kanonisch aufgesplittert, eigene Wege gehen. Nachdem auch das Soloinstrument sich zu einem imitatorischen Spiel mit der Rahmenphrase hat hinreißen lassen, folgt wie zum Ausgleich eine allein der Virtuosität verpflichtete Toccata.⁴

Der „Fugato“ überschriebene zentrale Abschnitt entpuppt sich als eine Doppelfuge der besonderen Art. Dass das Kopfmotiv der Rahmenphrase hier ein Fugato hervorbringt (das Motiv erklingt insgesamt 12mal im Blechbläsertrio und ein weiteres Mal in den Streichern) überrascht weniger, da es dafür zahlreiche Vorbilder gibt. Geradezu unerhört ist jedoch, dass Hindemith diesem Fugato ein ausgedehntes, 4½-taktiges Fugen-Subjekt gegenüberstellt, das zwar auf das Klavier beschränkt bleibt, dort jedoch achtmal erklingt, in allen Lagen, mit Einsätzen in gerader und umgekehrter Richtung sowie in Engführungen.⁵

Was Hindemith hier als Abrundung eines insgesamt eher humorvoll gestimmten Werkes komponiert, erweist sich somit als eine Kombination aus (a) dem typisch barocken Concerto-grosso-*Allegro* mit durchgängig wiederkehrendem Ritornell sowie Episoden, die dem Solisten Gelegenheit zu polyphonem und virtuosem (Toccata-)Spiel geben, (b) einem Palindrom aus fünf Gliedern unterschiedlicher Färbung (Rahmenphrase *tutti unisono*; klavierzentrierter Abschnitt mit virtuoson Passagen und Motiveinwürfen) und (c) einer streng gebauten, komplexen polyphonen Form in Zentrum.

⁴Im palindromisch entsprechenden Abschnitt ist die Reihenfolge dieser Passagen vertauscht.

⁵Aus Sicht dieses Fugensubjektes, das das Fugato-Motiv zur Rolle eines Nebenspielers verdammt, umfasst die Fuge drei Durchführungen: I, T. 73-97: Subjekt in Einzeleinsätzen von *a*, *gis* und *b* sowie einer Engführung von *gis/dis*, gefolgt von einem Zwischenspiel des Klaviers über einem Orgelpunkt der Posaune; II, T. 97-110: Subjekt von *f*, Einschub mit verlängertem Fugato-Motiv + Klaviergegenstimme, Engführung von *dis/cisis*, Überleitung; III, T. 111-124: *tutti* mit erster Hälfte der Rahmenphrase + Klaviergegenstimme, Subjekt in Umkehrung von *h*, Subjekt original von *c*; Rückleitung „Ein wenig zurückhalten — *accel*“.

Kammermusik Nr. 3 op. 36/2 [Violoncello] (1925)

Die Kammermusik mit dem Untertitel "Cellokonzert" schrieb Hindemith für seinen Bruder Rudolf und ein Ensemble von zehn Instrumenten, bestehend aus dem erweiterten Holzbläserquartett (Flöte abwechselnd mit Piccolo, Oboe, B-Klarinette alternierend mit Es-Klarinette, Fagott), drei Blechbläsern (Horn, Trompete, Posaune) und drei Streichern (Violine, Cello und Kontrabass). Es mag zunächst merkwürdig anmuten, dass die Bratsche ausgespart ist, während ein Ensemble-Cello den Solisten verdoppelt. Doch wird beim Anhören deutlich, dass das konzertierende Instrument über weite Strecken im Viola-Register spielt, das Ensemble-Cello dagegen in den tiefen Lagen. Nicht aus der Besetzungsliste zu ersehen ist zudem, dass die Violine in den beiden langsamen Sätzen vorübergehend die Rolle eines zweiten Solisten übernimmt. Rudolf Hindemith brillierte in der Uraufführung, die am 30. April 1925 in Bochum stattfand.

Gleich im Eröffnungssatz, der durch Metrum (4/8), Tempo ("Majestätisch und stark. Mäßig schnelle Achtel") und häufige Punktierungen an das Grave einer französischen Ouvertüre erinnert, wird das vom Solo-Cello allein vorgetragene Thema von der Violine aufgegriffen, begleitet von den beiden tiefen Streichern. Weitere Einsätze des Themas, in jeweils neuer Tonlage und Harmonisierung, erklingen in der Flöte (melodisch gestützt von der Oboe über *staccato*-Tupfern der tiefen Holzbläser und Streicher) und im Unisono aus Trompete und Oboe (melodisch gestützt vom Horn über *staccatissimo*-Sechzehnteln der übrigen Ensemble-Instrumente). Im abschließenden fünften Themeneinsatz steht das Solo-Cello den komplementärhythmisch nachschlagenden Akkorden des zunächst homophon vereinten, dann nach und nach ausscheidenden Ensembles gegenüber.

Der kurze Satz wird somit ganz von einem Thema dominiert. Dieses weist viele Charakteristika der hindemithschen Tonsprache auf: Während es alle zwölf Halbtöne einbezieht und in seiner melodischen Kontur mehrfach chromatische Züge zulässt,⁶ klingt es doch an jedem einzelnen Punkt tonal verständlich und insgesamt gerundet. Den Anfang bildet ein B-Dur-Dreiklang mit melodisch führender Terz, der als Anker im dritten Takt bestätigt wird. Weitere regionale Dreiklang- und Septakkord-Bildungen erhöhen den Grundklang zuerst um einen Halbton, dann um zwei,⁷ um nach

⁶Aufsteigend in der 'Unterstimme' von T. 5-6 (*cis-d-dis-e-eis*), fallend nach den Akzenttönen in T. 7-8 (*c-h-b-a, e-es-d-cis*).

⁷Vgl. den gebrochenen H-Moll-Dreiklang in T. 4 sowie die in T. 6-7 einen C-Dur-Dreiklang bildenden Akzenttöne, verbunden durch einen D-Dur- und einen Fis-Dur-Septakkord.

einer quasi-barocken melodischen Schlussfloskel aus Synkope, Trillerabstieg und Auflösung in die Terz des durch das hinzutretende Streichtrio etablierten G-Dur zu münden.

NOTENBEISPIEL 85: Das majestätische Thema im ersten Satz von op. 36/2

Majestätisch und stark. Mäßig schnelle Achtel

Der zweite Satz, in dessen 9/4-Metrum man dank Hindemiths Überschrift “Lebhaft und lustig (♩.)” triolisch unterteilte Dreiertakte erkennt, wirkt in seinem motorischen Duktus wie ein jüngerer Verwandter mancher schnellen Sätze aus Bachs *Brandenburgischen Konzerten*. Im Anschluss an das eine französische Ouvertüre suggerierenden “Grave” meint man die Corrente einer italienischen Suite oder einen Passepied zu hören.

Im Aufbau verbindet Hindemith hier die Ritornellform mit der dreiteiligen Liedform. Der Satz beginnt in *ff unisono* mit einer Fanfare der zehn Ensemble-Instrumente, die nicht zuletzt wegen des Bogens vom 7. zum 8. Achtel im 6/8-Takt gehört wird (♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), was den Eindruck einer Corrente oder eines Passepied noch verstärkt. Diese Fanfare erklingt sechsmal im Verlauf des 113-taktigen Satzes: fünfmal identisch in fröhlich federndem *ff*, ein sechstes Mal unmittelbar vor Schluss im Echo dreier Holzbläser nur noch leise und unvollständig.⁸ Zahlreiche Quartsprünge (*e-a, d-a, c-g, b-f-c*) unterstreichen den betont burschikosen Charakter.

NOTENBEISPIEL 86: Die ritornellartige Fanfare im zweiten Satz von op. 36/2

⁸Vgl. T. 0-2, 15-17, 37-39; 77-79, 98-100 und 111-112 (vor dem Schlusston abbrechend).

Die von diesem Ritornell skandierten Großabschnitte A, B und A' sind in ihrer Thematik und Rhythmik deutlich kontrastiert. Im knapp 40 Takte umfassenden, fünfteilig gegliederten⁹ Abschnitt A wechselt die Fanfare mit einem zarten Thema ab, das in anfangs dichter Folge, später nur noch sporadisch von den Varianten einer Figur des Solo-Cellos begleitet wird. (Das solistische Instrument erklingt also in diesem Abschnitt zunächst nur in untergeordneter Funktion, bis es das Hauptthema des Satzes auch einmal übernehmen darf – als quasi gleichberechtigtes Ensemblemitglied.) Dieses Hauptthema beginnt graziös mit zwei verwandten 6/4-Gruppen, so dass Hörer auch hier, wie schon in der Fanfare, ein der Notation widersprechendes Metrum vermuten müssen.

NOTENBEISPIEL 87: Das Hauptthema des zweiten Satzes, solistisch begleitet

The image displays two systems of musical notation. The first system shows the Oboe part in the upper staff and the Solo-Cello part in the lower staff. The Oboe part begins with a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with various intervals and accidentals. The Solo-Cello part starts with a dynamic marking of *p* and provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system continues the Oboe part with a long note and the Solo-Cello part with a similar rhythmic pattern.

Nach der Oboe wandert das Hauptthema zunächst in die Flöte, bevor es – nach zwei abgebrochenen Einsätzen im größeren homophonen Satz – auch dem Solo-Cello überlassen wird. Im Anschluss an das zweite Ritornell und neuerlich abgebrochene Einsätze der vereinten Holzbläser erklingt es noch einmal vollständig im Unisono des Continuo-Trios (Fagott, Ensemble-Cello und Kontrabass). Da Klarinette und Horn teils gemeinsam, teils einzeln Teile der Phrase dagegensetzen, ergibt sich ein gewaltiges *crescendo*, auf dessen *ff*-Höhepunkt (T. 23-25) das Metrum vollends aufgebrochen wird: Das Solo-Cello alterniert mit den durch die Violine verstärkten Bläsern in 4/4-Gruppen, die sowohl die vorgegebene Ordnung im zusammengesetzten Dreiertakt als auch die \downarrow -Schläge der tiefen Streicher ignorieren.

⁹T. 0-2: Fanfare, 2-16: Hauptthema, 15-17: Fanfare, 17- 37: Hauptthema, 37-39: Fanfare.

Nach einem *pp subito* eilt die Musik mit wenig melodischer Kontur aber kontinuierlichem *crescendo* auf einen neuerlichen Höhepunkt zu, der das Soloinstrument mit einer Hauptthema-Variante wieder in Führung bringt, bevor der Abschnitt mit der dritten Ritornell-Fanfare endet.

Der 25-taktige Kontrastabschnitt flimmert dank einer ununterbrochenen Achtelbewegung und einer Dynamik zwischen *ppp* und *p*. Das 'Flimmern' ist interessanterweise nicht in einer Nebenstimme versteckt, sondern Teil des von einem Instrument zum anderen wandernden Seitenthemas, das in latenter Zweistimmigkeit angelegt ist: Ein im Achtelrhythmus wiederholter Orgelpunktton wird durch Ausweichtöne jeweils kurz unterbrochen, die, obgleich ebenfalls alle nur von der Länge eines in diesem Satz sehr schnellen Achtels, aufgrund ihrer Akzente und der leichten Verlängerung durch die Anbindung an den jeweils folgenden Orgelpunktton einen Sekundärrhythmus suggerieren, der mit seinen vielen Synkopen und seiner dreifach modifizierten 7/4-Gruppe höchst eigenwillig über der untergründigen Monotonie schwebt. Wollte man die melodiebildenden Ausweichtöne als 'Stimme' notieren, so sähe das folgendermaßen aus:

NOTENBEISPIEL 88: Die Seitenthemakontur im zweiten Satz von op. 36/2



Auch die sekundären melodischen Konturen dieses Abschnitts treten in überraschenden Dimensionen auf. Die eine, um vieles großflächiger als das aus der latenten Zweistimmigkeit herausgeschälte Seitenthema und insofern auch für Hörer durchaus wahrnehmbar, ergibt sich durch dessen Orgelpunktöne, die drei weit gespannte Bewegungen bilden: Unter den ersten drei Einsätzen des Seitenthemas erklingt ein Quartaufstieg, unter den beiden nächsten ein Quintfall, und in den auf ein kurzes Zwischenspiel folgenden letzten vier ein chromatischer Aufstieg.¹⁰ Die andere Kontur, gebildet durch Spitzentöne gebrochener Dreiklänge, ist ein dreifacher Namenshinweis auf den Meister dieser Art Kammerkonzerte: Während des Zwischenspiels, das die Einsätze des Seitenthemas in T. 51-53 kurz unterbricht, intoniert das

¹⁰Vgl. die Orgelpunkte *d-g-c*: Solo-Cello T. 39-41, Solo-Cello T. 41-44 + Liegeton Violine, Violine/Fagott T. 44-46 + Liegeton Ensemble-Cello; *gis-cis*: Solo-Cello T. 46-48, dreioktaviges Streichtrio T. 48-51; *a-b-h-c*: Solo-Cello T. 54-56, Trompete T. 56-58, Oboe und Es-Klarinette T. 58-61, Piccolo/Oboe/Es-Klarinette T. 61-63.

Solocello in stufenweisem Anstieg zwei vollständige und eine zugunsten des nächsten Themeneinsatzes abgebrochene Transpositionen des bekannten BACH-Motivs: *f-e-g-fis, fis-f-as-g, g-ges...* .

Abschnitt A' verläuft ähnlich wie Abschnitt A zu Beginn des Satzes; die ersten vier Einsätze des Hauptthemas in Oboe, Flöte, Solo-Cello und Continuo-Trio sind eng verwandt mit dem früher Gehörten. Anstatt der relativ neutralen Arabeske erklingt jetzt als Gegenstimme das 'flimmernde' Seitenthema, wobei der unterschiedliche Umfang (Hauptthema = 4 Takte, Seitenthema = 3 Takte) die schon im Metrum angelegte Zweideutigkeit verstärkt. Der ametrische Höhepunkt und der ihm folgende modifizierte Schlusseinsatz sind hier ausführlicher gestaltet, doch wie zuvor wird der Abschnitt vom inzwischen vertrauten Ritornell abgerundet.

In der "Ein wenig ruhiger" gewünschten Coda präsentiert die Oboe eine Legatoversion des Hauptthemas, die das graziöse Federn in nachdenkliches Sinnen zu verwandeln scheint, während die Violine das Seitenthema in der Lage dagegensetzt, die bisher dem Solo-Cello vorbehalten war. Mit dem Ende dieser Gegenüberstellung hat der Kontrabass den auf den Satzschluss vorbereitenden Dominantorgelpunkt erreicht. Das Solo-Instrument jedoch schließt eine weitere kurze Improvisation über das Hauptthema an, bevor es nach einem langen *gis*-Triller ins dominantische *a* einschwenkt. Hier setzt das schon erwähnte, leise und auf drei Holzbläser reduzierte Echo der Ritornell-Fanfare ein, bricht jedoch vor dem erwarteten Schluss ab. An seiner Stelle beschließen die Streicher den Satz nach einer spannungsvollen Verzögerung mit einem sehr leisen D-Dur-Dreiklang.

Der langsame dritte Satz, das Herzstück dieser Kammermusik, ist von einer Ausdrucksstärke, die von der vermeintlichen Barriere einer atonalen Tonsprache nichts spüren lässt. Zahlreiche offene und verdeckte Parallelen zu den beiden vorangehenden Sätzen bereichern die Musik zusätzlich mit einer geheimnisvollen Vertrautheit. Das fünftaktige Hauptthema wird im Unisono der tieferen Ensemble-Instrumente vorgestellt und erinnert damit an die Ritornell-Fanfare des 2. Satzes; seine harmonische Entwicklung, die um Molldreiklänge auf *b*, *h* und *c* kreist und, nach einer melodischen Floskel aus Synkope und abwärts auflösendem Sekundschritt, in *g* schließt, entspricht der Abfolge im Thema des ersten Satzes. Seinen Aufbau – die dreiteilige A B A'-Form (hier ohne abgesetzte Coda) – teilt der Satz wieder mit dem zweiten, die zeitweilige Hervorhebung der Violine als zweites Soloinstrument dagegen mit dem ersten Satz. Die hier sehr ausgeprägte Unabhängigkeit der Stränge, in denen Hindemith z.B. in Abschnitt A zwei Themen nebeneinander herlaufen lässt, ist ebenfalls bereits im zweiten Satz angelegt.

Im feierlichen Rhythmus seines 3/2-Taktes evoziert das Thema der Ensemble-Instrumente die Stimmung der barocken Loure. Aus ihm erblüht in höchster Expressivität das Thema des Solo-Instrumentes. Der Kontrast könnte nicht größer sein: Einem feierlichen Schreiten in *tenuto*-Vierteln steht eine gestisch reiche *legato*-Kontur aus Sechzehnteln, Triolenachteln und allerlei Überbindungen gegenüber; gebrochene Akkorde weichen enger Chromatik, und die stabile Metrik eines langsamen Tanzes macht einer Linie Platz, die überwiegend synkopisch entworfen ist:

NOTENBEISPIEL 89: Die Themen im Rahmenabschnitt des dritten Satzes

Sehr ruhige und gemessen schreitende Viertel

B-Klarinette/Horn
Fagott/Posaune/Cello
Kontrabass

Solo-Cello

f *p* *mf*

+8

+8

+8

+8

Fagott/Kontrabass *etc.*

etc.

p

Im Kontrastabschnitt B stehen sich ebenfalls ein Ensemblethema und ein in Instrumentation, Ausdruck und Struktur kontrastierendes Solo-Thema gegenüber: Ein vierstimmig homophoner Holzbläusersatz in *pp*-Dynamik und einem Staccato, das Hindemith ausdrücklich “sehr kurz abgestoßen” bezeichnet, erklingt wie gespenstisch huschend zu einer fast durchgängig in dichtem Legato verlaufenden Kantilene des Solo-Cellos. Während diese mit je viertaktigem, identisch beginnendem Vorder- und Nachsatz sehr regelmäßig wirkt, gliedert sich der chorische Hintergrund nach dem Vorbild einer griechischen Chor-Ode in Strophe, Antistrophe und kurze Epode.¹¹ Die Gegenüberstellung wird sodann in neuer Instrumentierung wiederholt, wobei die Violine (jetzt als zweiter Solist agierend) zwei Oktaven höher als zuvor das Solo-Cello erklingt, das Quartett aus Klarinette/Fagott/Horn/Posaune dagegen zwei Oktaven tiefer als zuvor der Holzbläusersatz.

¹¹Holzbläser-Thema mit Strophe T. 22-24, Antistrophe T. 25-27₂ und Epode T. 27₃-30₁; Cello-Kantilene mit Vordersatz T. 22-25 und Nachsatz T. 26-29.

Der Schlussabschnitt, der aufgrund der Wiederkehr des schreitenden Ensemble-Themas die Bezeichnung A' verdient, ist alles andere als eine nur wenig veränderte Reprise. Es gibt Überraschungen in jeder Dimension: Das Ensemble-Thema wird bei seinem ersten Einsatz, den die Posaune *pp* vorträgt, von gezupften Diminutionsformen in den drei Streichern ergänzt. Derweil ersetzt Hindemith das wehmütige Thema des Solo-Instrumentes zunächst durch eine im Ausdruck ähnliche, jedoch sehr viel kürzere Figur,



die kurz vor Ende des A-Abschnitts bereits in Nebenstimmen aufgetreten war, dort jedoch in Konkurrenz zum modifizierten Ensemble-Thema nicht viel Aufmerksamkeit erwarten durfte. Nun jedoch ist diese

Figur allgegenwärtig. Sie erklingt ein-, zwei- oder sogar dreimal pro Takt, in einem, zwei oder sogar drei Instrumenten gleichzeitig.

Eine weitere Überraschung bieten drei Binnenerweiterungen, in denen sich die beiden Solisten des Satzes – das offiziell so designierte Solo-Cello und die Violine – höchst virtuose Duette liefern. Diese beginnen jeweils zu Segmenten des Ensemble-Themas, lassen jedoch die übrigen Instrumente bald hinter sich, um einander dann einen Wettstreit in mit Doppelgriffen durchsetzten Zweiunddreißigsteln zu liefern. Erst nachdem die Violine dem Solo-Cello wieder seine alleinige Vorrangstellung eingeräumt hat, kehrt dieses zu seinem wehmütig-chromatischen Thema zurück, mit dem der Satz leise verklingt.

Das kurze Finale kreist in seinem Hauptteil wie der Eröffnungssatz um ein einziges, hier volkstanzartiges Thema, das (mit allerlei Veränderungen, doch stets mühelos wiedererkennbar) durch fast alle Instrumente und viele verschiedene Tonarten und -lagen wandert. Ein kurzer Kontrastteil im Zentrum ist durch seine harmonische Statik abgesetzt, wobei der ganz gleichförmige Rhythmus und die in latenter Zweistimmigkeit über einem Orgelpunkt spielende Linie des Solo-Cellos an den Mittelteil des anderen schnellen Satzes in diesem Werk anknüpfen. Nachdem Hindemith zum Schluss noch einmal die ersten beiden Einsätze des Themas in umgekehrter Reihenfolge zitiert,¹² zerfällt das Thema, die Instrumente werden immer leiser, greifen schließlich zu ihrem Dämpfen, und die Kammermusik endet verhalten mit einem synkopisch platzierten, sehr leise gezupften D-Dur-Dreiklang des Streichtrios.

¹²T. 0-13 mit Thema im Solo-Cello ≈ T. 85-98; T. 13-30 mit Thema im Fagott ≈ T. 77-85.

Kammermusik Nr. 4 op. 36/3 [Violine] (1925)

Während Hindemith in seiner *Kammermusik Nr. 3* durch stilistische Details auf Bach anspielt, wählt er in der *Kammermusik Nr. 4*, die den Untertitel “Violinkonzert” trägt, andere Mittel. Die Besetzung ist hier genau genommen nicht kammermusikalisch, insofern die drei Streicherstimmen der Bratschen, Celli und Kontrabässe jeweils vierfach besetzt sind und oft chorisch oder in zwei Paaren agieren. Während Hindemith dem deklarierten Solo-Instrument also keine *tutti*-Violinen entgegensetzt, versieht er die Diskantlage umso stärker in den Bläsern: zwei Piccoloflöten, die hohe Es-Klarinette und das in diesem Werk wiederholt als zweites Soloinstrument eingesetzte trompetenähnliche, aber weicher klingende Cornet à pistons verleihen diesem Register viel Brillanz. Eine weitere Farbe, die im kammermusikalischen Kontext überrascht, jedoch viel zur Attraktivität des Werkes beiträgt, ist ein Set aus vier Trommeln verschiedener Tonhöhe,¹³ das Hindemith sehr effektiv einsetzt, u.a. als selbstbewusste, strukturell eigenständige Gegenstimme zweier Kadenzen der Violine im vierten Satz. Und was die Instrumentierung an Bezug zu den *Brandenburgischen Konzerten* vernachlässigt, macht ein ausführliches Spiel mit melodischen Anspielungen auf Bachs Namen wieder wett. Dem Widmungsträger Licco Amar, Hindemiths Quartettprimus, bescherte das Werk in der Uraufführung am 25.12.1925 in Dessau und in vielen weiteren Konzerten den Durchbruch als Solist.

Das Werk besteht aus fünf Sätzen, wobei Hindemith wie in seinem Streichquartett op. 22 die Sätze I-II und IV-V durch *attacca*-Übergänge zusammenfasst. Der “Signal. Breite, majestätische Halbe” überschriebene und durch das relativ seltene 4/2-Metrum charakterisierte Eröffnungssatz verzichtet noch auf die Solo-Violine, führt jedoch deren im Werktitel nicht erwähnten Mitsolisten, das Kornett, ein. Ausgangspunkt für die Entwicklung in dieser A B A-Form mit Coda ist eine Quartettpassage der tiefen Holzbläser über einem Tuba-Orgelpunkt auf *b*. Der im konstanten Abstand von halben Noten wiederholte tiefe Orgelpunktton, dem sich bald das Kontrafagott zugesellt, bleibt im gesamten Abschnitt A (7 Takte mit

¹³Der Begriff “Tonhöhe” ist hier im übertragenen Sinne zu verstehen; Trommeln gehören natürlich nicht zu den gestimmten Instrumenten. Hindemith schreibt dazu im Vorwort zu seiner Partitur: “Gemeint sind kleine, einseitig bespannte Ringe – Tamburins ohne Schellen ähnlich – wie sie bis jetzt fast nur in Jazzbands gebräuchlich sind. Sie werden mit Filzpaukenschlägeln geschlagen. Die ungefähre Tonhöhe kann beliebig gewählt werden, nur mag man darauf achten, dass der Tonabstand zwischen den einzelnen Trommeln möglichst der gleiche ist. Der Einfachheit halber sind hier die Trommeln folgendermaßen notiert [...]” (es folgt ein Notenbeispiel im Bass-Schlüssel mit den Tönen *A*, *c*, *d* und *e*).

insgesamt 30 langsamen Halben) sowie in der Reprise in A' (T. 16-20) präsent. Das Holzbläserquartett bewegt sich ebenfalls im gleichmäßigen Halbennoten-Rhythmus, wobei jedem Schlag in jeder Stimme ein 2/32stel-Auftakt vorangeht. Während das ursprüngliche Quartett bald mit zusätzlichen Instrumenten aufgefüllt wird und die Posaune später zweimal pro Takt Synkopen dazwischensetzt, basiert die jeweils führende Oberstimme auf einer Figur, die die Umkehrung des BACH-Motivs zunächst zu einer Bestätigung des Zentraltones *b* verengt (*b-c-e-a-b*), sie in der darauf folgenden Transposition jedoch auf das Vorbild zurückführt (*fis-g-e-f*), um nach einer Imitation der Ausgangskontur zu einer Septparallele der Umkehrform in der Unterstimme schließlich die Töne *b-a-c-h* selbst, wenn auch mit Oktavsprung zwischen den beiden Tonpaaren (wie in Schumanns *Sechs Fugen über den Namen B-A-C-H* op. 60/4) zu zitieren:

NOTENBEISPIEL 90: Die BACH-Zitate im ersten Satz von op. 36/3

Breite, majestätische Halbe

The musical score shows a woodwind ensemble in 4/2 time. The instruments listed are Es-Klarinette, B-Klarinette, Bassklarinette, Fagott 1 + 2, Kontrafagott, and Tuba. The woodwinds play a melodic line with a BACH motif, while the tuba plays a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *f* to *mf*. A *poco f* marking is present for the tuba. The BACH motif is clearly visible in the woodwind parts, with the letters B, A, C, H written below the notes.

Der weitere Verlauf führt zu einer vertikalen Gegenüberstellung des ursprünglich unhinterfragten Zentraltones *b* (in Tuba und Kontrabass 4) mit einem im Verein aller übrigen Stimmen crescendo wiederholten H-Dur-Dreiklang. Aus dieser Reibung erhebt sich, angekündigt durch einen vier-Trommel-Auftakt und als "Solo, stark und frei" markiert, das Kornett mit einem aus Dreiklangsbrechungen gereihten Signal, das sich von a-Moll über E-, C-, As- und B- nach Ges-Dur (der enharmonischen Dominante des drängenden H-Dur) bewegt, um dann doch auf der Quint von *b* zu enden.

In seiner ausführlichen Analyse der tonalen Verhältnisse in dieser Kammermusik weist Günther Metz auf “die gleichsam ‘kettentonale’ Ausschöpfung des Zwölf-Ton-Totals” in diesem Kornett-Signal hin, die “weit zwangloser, organischer, selbstverständlicher als etwa das so gelehrt daher kommende ‘zwölfönige’ Strauss’sche Zarathustra-Thema” wirkt.¹⁴

NOTENBEISPIEL 91: Das Kornett-Signal im ersten Satz von op. 36/3

Solo, stark und frei

Der Mittelteil des Satzes setzt das Spiel mit den vierstimmig harmonisierten Varianten des BACH-Motivs über dem Dominant-Orgelpunkt *f* fort, wobei jetzt die Streicher dominieren. Doch schon nach vier Takten etabliert ein Holzbläserquartett zusammen mit dem Kontrapunkt einen vieroktavigen Orgelpunkt auf *a*, der über die Dauer von 18 in den Bläsern mit auftaktigen Schleifern ornamentierten Halbenoten-Schlägen aufrecht erhalten wird. Ein Streicher-Quartett aus zwei Bratschen- und zwei Cello-Stimmen platziert eigene Halbenoten-Akzente synkopisch zwischen die Orgelpunktschläge, ergänzt durch auftaktige Läufe, die nun auf fünf, sechs oder sieben Noten erweitert sind. Dazu drängt das Trommelset in den Vordergrund, ebenfalls mit synkopischen Halben, deren Auftaktgruppetti von Takt zu Takt anwachsen.

Die nur zu Beginn leicht verkürzte, sonst im Ablauf identische Reprise¹⁵ wird bereichert durch die im Abschnitt B hinzugekommenen auftaktigen Streicherläufe. Wieder versucht das Ensemble die Rückung nach H-Dur, während Tuba und Kontrabass den Orgelpunkt *b* verteidigen; wieder setzt dieser sich mit einer Wendung zur Dominante durch. Doch diesmal lassen sich die Gegenstimmen nicht zum Schweigen bringen: In der dreitaktigen Coda steht die auf die Taktschwerpunkte beschränkte Dominante von *b*

¹⁴Günther Metz, “Paul Hindemiths *Kammermusik Nr. 4* op. 36 Nr. 3 für Solo-Violine und größeres Kammerorchester”, in *Hindemith-Jahrbuch* 1987/XVI, S. 175-211 [192 FN 35].

¹⁵Die Anfangstakte 1-2 werden nicht wieder aufgenommen; die Entwicklung der Folgetakte 3-7 kehrt in denselben Instrumenten in T. 16-20 wieder, angereichert durch die im Mittelabschnitt neu hinzutretenden Stimmen.

gegenüber dem den Rest der Takte dominierenden H-Dur auf verlorenem Posten, zumal das "Signal" des Kornetts in seiner dreitaktigen Verlängerung ausdrücklich die Alternativtonart unterstützt. (Umso mehr überrascht es, dass der tonale Showdown zu Beginn des unmittelbar an die letzten auftaktigen Läufe anschließenden zweiten Satzes doch noch einmal zugunsten des *b* entschieden scheint, das hier die ersten 22 Takte mit einem von Wechselnoten umspielten wiederholten Orgelpunkt grundiert.)

Das palindromische Pendant zum Beginn des Werkes, der "So schnell wie möglich" überschriebene Schlusssatz, ist Gegenstück und Gegenpol zugleich. Hatte die Solo-Violine während des majestätisch schreitenden Kopfsatzes gänzlich geschwiegen, so setzt sie hier bis zur Coda nicht ein einziges Mal aus. Mit ihrer ununterbrochenen Achtelkette bleibt sie allerdings ebenso außerhalb des thematischen Geschehens wie im Kopfsatz.¹⁶ Der heimliche zweite Solist, das Kornett, übernimmt ebenfalls eine neue Rolle: Er tritt hier nicht als strahlende hohe Stimme einem mittleren bis tiefen Klang gemischter Bläser gegenüber, sondern ergänzt als tieferer Partner die beiden thematisch führenden kleinen Flöten. Die zwölf chorisch eingesetzten Streicher spielen über lange Strecken (die ganze Exposition sowie große Teile der Reprise) ausschließlich *pizzicato*, so dass das tiefe Register zwar präsent, aber durch die Spielweise seiner sonstigen Sonorität beraubt ist. So wirkt der ganze Satz ätherisch huschend.

Strukturell entwirft Hindemith hier eine rudimentäre Sonatensatzform mit Exposition, kurzer Durchführung, Reprise (ganz traditionell mit Transposition des Seitenthemas zur Subdominante) und einer Coda, die er sich "wenn möglich noch schneller" als das "So schnell wie möglich" vorgegebene Grundtempo wünscht.¹⁷ Die Thematik zeigt eine deutliche Bevorzugung des melodischen Seitenthemas. Das im Vergleich dazu wie sekundär wirkende erste Thema besteht aus zwei ganz unterschiedlich gewichteten Komponenten: einem durch große Sprünge charakterisierten Dreitakter, dessen Töne eine weitere Variante von Bachs Signatur erproben (diesmal unter Einbeziehung aller sechs chromatischen Töne des letzten Subjektes aus der *Kunst der Fuge*¹⁸), der jedoch nicht ein einziges Mal wieder

¹⁶Diese strukturell wesentliche Tatsache vermittelt sich Hörern umso besser, je sorgsamer Solist und Dirigent Hindemiths dynamische Vorgaben umsetzen und die unendliche Violin-Arabeske tatsächlich als Begleitung der den Piccoloflöten anvertrauten Thematik auffassen.

¹⁷Exposition (T. 1-67), Durchführung (T. 67-88), Reprise (T. 89-139), Coda (T. 139-166).

¹⁸Es handelt sich um das dritte Subjekt der Tripelfuge "Fuga XV a tre soggetti ed a 4 voci", das Bach vierzig Takte vor dem durch seinen Tod verursachten Abbruch dieser letzten Fuge neu einführt.

aufgegriffen wird, und einer rhythmisierten Tonwiederholung, die die Durchführung ebenso beherrscht wie den stark verkürzten Hauptthema-Abschnitt der Reprise und die Coda:

NOTENBEISPIEL 92: Das erste Thema des fünften Satzes von op. 36/3

a	gis	b	h	c	des
$\frac{1}{2}$ höher:	b	a	h	c	cis
gekreuzt:	b	a	c	h	cis

Das ausschließlich in der Piccoloflöte erklingende Seitenthema dagegen ist dank seiner Gliederung in einen Vordersatz und einen wenig variierten, lediglich um einen Schlusston ergänzten Nachsatz melodisch sehr eingängig. Der erste, über *pp*-Arabesken der Solo-Violine und spärlicher *pizzicato*-Begleitung der Streicher schwebende Einsatz bleibt nahe an der Ausgangsdynamik *p*, wobei Hindemith seine Hörer mit einer Mischung aus A-Dur, a-Moll und einer seltenen Kirchentonalart, dem lokrischen Modus auf *a*, verwirrt. Der zweite Einsatz, der diese Mehrdeutigkeit auf dem Tritonus *es* wiederholt, wird im Nachsatz durch ein gewaltiges Anschwellen bis zum *ff* verändert und bricht dann wie erschrocken in dessen Mitte ab. In der Reprise wird das schlichte, geradtaktige Thema bei seinem ersten Wiedereintritt zudem durch eine das Metrum durchkreuzende Walzer-Begleitung der Streicher verhöhnt. Die Coda, in deren drei Schritten die Solo-Violine kürzere Arabesken von der tiefsten bis in die höchste Lage oktaviert, um schließlich mit einem auskomponierten tiefen Triller zu enden, verklingt nach zahlreichen Formen des rhythmischen Motivs ganz ähnlich wie die zuvor beschriebene *Kammermusik Nr. 3*, mit einem synkopisch platzierten, *pp* gezupften Streicherschlag auf *d*.

Wie bereits eingangs angedeutet, sind diese zwei Rahmensätze – der gravitatische erste und der wie ein Stretto vorbeirauschende fünfte – als jeweils äußerer, schlichterer Teil eines Doppelsatzes entworfen. Ungleich gewichtiger sind ihre nach innen hin anschließenden ‘besseren Hälften’. Beide sind auf dem Grundriss einer zweiteiligen Form entworfen, wie man

Wenn das Hauptthema in der zweiten Satzhälfte (bei [K]) wiederkehrt, steht es in *cis*, dem früheren Ankerton des Seitenthemas; umgekehrt setzt das Seitenthema im zweiten ruhigeren Abschnitt (bei [O]) von *d* aus und über einem Klangkissen in D-Dur ein, wechselt also ebenfalls den Tonbezug.

Wie diese Übersicht zeigt, verwendet Hindemith auch in diesem Satz das Kornett als zweiten, in der Dedikation des Werkes ungenannt gebliebenen Solisten: Die kleine Trompete darf den ersten Reigen des Hauptthemas mit einer Rückkehr zu dessen Zentralton abrunden und das Seitenthema vorstellen. Zusätzlich zu Violine und Kornett hebt der Komponist in diesem Satz sogar noch ein drittes Instrument solistisch hervor: die B-Klarinette. Sie führt das Hauptthema bei seiner Rückkehr in der zweiten Satzhälfte ein, von der Solo-Violine kontrapunktisch begleitet. Gleich anschließend übernimmt sie, während die Violine das Hauptthema imitiert, das neue Kontrasubjekt und engagiert sich wenig später als Partnerin der Violine in einem zweistimmigen Kanon. Und als wäre dies noch nicht genug der Hervorhebung, spielt die B-Klarinette in wieder ruhigerem Tempo auch die Rückkehr des Seitenthemas und dessen noch langsamere Wiederholung, im letzteren Fall erneut untermalt von einer zweiten Stimme in der Violine.

In der Coda, die in das vorausgehende *p diminuendo ritardando* mit unvermitteltem *ff a tempo* hereinbricht, bestätigt sich Hindemiths Entscheidung, dem offiziellen Solisten dieser Kammermusik ein zweites und kurzfristig sogar ein drittes konzertierendes Instrument zur Seite zu stellen: Die erste Hälfte des Hauptthemas erklingt hier in sechsstimmiger Parallele unter gemeinsamer Führung von B-Klarinette, Kornett und Violine, im Abstand einer Viertel imitiert von den übrigen sechs Bläsern und allen zwölf Streichern. Die zweite Hälfte des Themas ist der Solo-Violine vorbehalten, die nur während ihrer Punktierungsfiguren von einer nach und nach wachsenden Zahl von Streichern homophon gestützt wird. Den letzten Höhepunkt des Satzes bildet ein siebentöniger Streicherklang auf *a*, der querständig zum synkopischen *as* der Violine hinzutritt. Die Auflösung (quasi plagal in der Solostimme, jedoch mit authentischem V-I-Schritt im Bass des Ensembles) erfolgt im reinen D-Dur aller Instrumente.

Als symmetrisch korrespondierenden, ebenfalls lebhaften vierten Satz komponiert Hindemith eine Art Volkstanz im Dreivierteltakt, der in seinem Duktus an die Gagliarden und Saltarelli der Renaissance erinnert. Er besteht wie diese Vorbilder aus zwei gleich langen und im Aufbau völlig analogen Hälften (T. 1-78, 78-154), deren jede ihrerseits durch eine zweitaktige, *tutti unisono* gespielte Kadenzfloskel unterteilt ist. Die lange, vielfach gegliederte thematische Phrase lässt trotz ihrer insgesamt neun Synkopen nie Zweifel am Metrum aufkommen.

NOTENBEISPIEL 94: Das Volkstanz-Thema im vierten Satz von op. 36/3

Lebhafte Viertel

Kornett

mf *p*

cresc. *f*

Jede Satzhälfte beginnt mit drei Themeneinsätzen – einstimmig zunächst, dann mit Oberterz und schließlich in Oktavparallele. Alle sechs Einsätze sind mit ihren Anfangs- und Schlusstönen deutlich in *b* verankert. Zwei der drei Einsätze in jeder Satzhälfte sind den beiden Solisten – dem offiziellen und dem inoffiziellen – anvertraut. Die stark verzierte Variante, die die Solo-Violine im fünften Einsatz präsentiert, evoziert erneut das Vorbild von Paganini und unterstreicht damit zusätzlich die Beziehung zwischen dem zweiten und dem vierten Satz.

Den zweiten und dritten Einsatz trennt jeweils ein Zwischenspiel, in dem ebenfalls die Solisten führen. Es wird thematisch bestimmt von einem Motiv, dessen Vorform Hindemith als eine Art rudimentären Kontrapunkt bereits dem Ende des zweiten Themeneinsatzes gegenüberstellt.²⁰ Dieses erste Motiv zitiert die Umkehrung von Bachs viertöniger Namenssignatur in Dezimen- bzw. Sextenparallele, das in den Zwischenspielen erklingende zweite Motiv sogar die im letzten Subjekt der *Kunst der Fuge* vorgegebene sechstönig erweiterte Form (vgl. dazu Bsp. 92 oben):

NOTENBEISPIEL 95: BACH-Motive im vierten Satz von op. 36/3

[24]

BACH-Motiv = *b a c h*,
Umkehrung = *b h gis a*, Transpositionen
= *fis g eis f, dis e cis d, cis d h c, e f d es*

[31]

Kunst der Fuge-Subjekt = *b a c h cis d*
Umkehrung = *b h gis a g fis*, Transposition
auf den Tritonus = *e f d es des c*

²⁰T. 1-16, 16-31: Thema in Kornett, Klarinetten; T. 24-26-28: Motiv 1 in Kornett + Posaune; T. 31-35-39: Motiv 2 in Kornett, Violine; T. 39-54: Thema in Violine; T. 54-56: Kadenz. – T. 78-93, T. 93-108: Thema in Posaune (mit Dämpfer), Violine (virtuos ornamentiert); T. 108-112-116: Motiv 2 in Kornett, Klarinetten; T. 116-131: Thema in Kornett + Posaune (ohne Dämpfer); T. 130-132: Kadenz.

Die beiden vom volkstanzartigen Thema und den Bach-Motiven beherrschten Anfangsabschnitte jeder Satzhälfte enden mit identischen, in *fff* herausstechenden Kadenzabschlüssen, die in Form eines verschleierte chromatischen Abstiegs nach *d* führen.²¹

Den soeben beschriebenen thematisch bestimmten Abschnitten folgen je ähnliche, stark kontrastierende und klanglich faszinierende Ergänzungen in Form zweier Duette der Violine mit den vier Trommeln. Die schlichtere, *pp* mit Dämpfer gespielte Variante erklingt am Ende des Satzes; sie besteht im Wesentlichen²² aus vier Violin- und drei Trommelkomponenten, die – unabhängig von einander phrasiert und bunt gereiht – miteinander “konzertieren”. Das auf denselben Grundkomponenten basierende, jedoch zweimal machtvoll crescendierende Duett im Schlussabschnitt der ersten Satzhälfte bereichert Hindemith mit etlichen zusätzlichen Bausteinen für die Violine. Gleichzeitig transponiert er die Komponenten vorübergehend auf die Ober- bzw. Unterquint und erweitert das Duett zudem in seiner zweiten Hälfte zum Trio, indem er eine dritte Stimme mit einem auf drei verschiedenen Tonstufen erklingenden, durch seine *legato*-Artikulation abgesetzten Tuba-Motiv hinzufügt.

NOTENBEISPIEL 96: Die Komponenten im zweiten Violine-Trommel-Duett

Violine:

Trommeln:

TABELLE 5: Reihung und Gegenüberstellung im zweiten Duett von op. 36/3

Violine	a	b	c	d	a	b	a	* a	b	c	a	b	a	a	a
Trommeln	x	y	x	y	x	y	+ x	y	+ z	z'					

²¹Vgl. in der Tonfolge *a-gis-e-g-fis-d-e-f-d-es-as-* die nur an einer Stelle gekreuzte Skala *a-gis-g-fis-f-e-es*, auf die jeweils ein in *d* ruhender Abschnitt folgt.

²²Der Katalog dieser Komponenten ist lediglich erweitert um eine 1/4-Violinfigur (*), eine 1/4-Trommelpause (+) und eine Schlusserweiterung in der unbegleiteten Violine.

Umgeben von diesen beiden Doppelsätzen – einem schlichten Grave gepaart mit einer komplexen zweiteiligen Form zu Beginn, einer raffinierten zweiteiligen Form gepaart mit einem schlichten Stretto am Ende, alle mit tonalen Verbeugungen vor Bach – nimmt der in seiner Innigkeit berührende Mittelsatz eine besondere Stellung ein. Er ist symmetrisch in der Idee, wenn auch nicht im Detail: Der sechstaktigen Einleitung, in der eine kurze Kantilene von der B-Klarinette über die Bratschen zur Violine weitergereicht und entwickelt wird, entspricht am Satzende eine viertaktige, im ruhigeren Tempo etwa gleich lange Coda, in der eine ebenfalls dreifache, aber auf die Violine beschränkte *legato*-Figur verklingt. Der thematische Abschnitt A, dessen Anfang, Mitte und Schluss Hindemith durch einen dreifach identischen Zweitakter markiert, kehrt (variiert und ohne die Endmodulation) im der Coda vorangehenden Abschnitt A' wieder.²³ Der Mittelabschnitt B besteht aus zwei analogen thematischen Fünftaktern, die durch einen einleitenden und einen ausleitenden Takt umrahmt sind.

Während die palindromische Abfolge der Strukturkomponenten somit kaum perfekter gedacht werden kann, ist zur Thematik mehr zu sagen. Ein zweites Hinhören ergibt nämlich, dass die zwei von der Violine vorgestellten melodischen Komponenten – der wiederkehrende Zweitakter in A und der thematische Fünftakter in B – innerlich eng verwandt sind, insofern beide aus der Umspielung eines teils diatonischen, teils chromatischen Abstiegs hervorgehen:

NOTENBEISPIEL 97: Die melodischen Komponenten im Mittelsatz von op. 36/3

7 *p mit großer Ruhe*

gis g f e es d des ces [fis e] es d

25 *p*

a g fis f e dis d cis e h (h) ais

a gis (gis) a

²³Sogar die Instrumentierung ist quasi symmetrisch: vgl. A T. 7-8 und 14-15: Solo-Violine, T. 21-23: tiefe Holzbläser mit A' T. 37-38 und 44-45: B-Klarinette, T. 48-49: Solo-Violine.

Ein eventuell kontrastierendes Thema muss also woanders gesucht werden. Dafür bietet sich eine als Begleitung des Seitenthemas wiederholt und mit verschiedenen Ergänzungen erklingende, vierstimmig homophone Holzbläserfigur an. Sowohl aufgrund ihrer aus dem umgekehrten BACH-Motiv abgeleiteten Melodik als auch durch ihre abgerissene Artikulation erinnert diese Quartett-Figur an den zu Beginn ebenfalls vierstimmigen Holzbläusersatz im Rahmenabschnitt des ersten Satzes:

NOTENBEISPIEL 98: Die Holzbläserfigur im dritten Satz von op. 36/3

8

Piccolo 1
Piccolo 2
Es-Klarinette
B-Klarinette

pp

originale Tonsequenz *b a c h*
Umkehrung *b h gis a*
Transposition *f ges es fes*

Betrachtet man Hindemiths *Kammermusik Nr. 4* als Ganze, so entdeckt man bei aller individuellen Ausformung der fünf Sätze eine einzigartige Symmetrie, die die tonale Anlage genauso berührt wie die Thematik und Struktur. In der Anordnung der Zentraltöne und ihrer Beziehung zueinander verbindet sich diese Spiegelung mit der Idee der Fortschreitung:

- Den Rahmen bilden die Ankertöne *b* und *d*. Im ersten Satz herrscht *b* als eine tonale Grundlage, die sich gegen das in Frage stellende H-Dur immer wieder durchsetzt; im fünften Satz dient *d* als ein zwar oft unterbrochener, aber doch immer wieder aufgesuchter Bezugspunkt und Schlussanker.
- Die symmetrisch korrespondierenden Sätze II und IV zeigen eine kreuzweise tonale Beziehung zu den Rahmensätzen: Der zweite Satz nimmt im Hauptthema seiner ersten Hälfte und im Seitenthema seiner zweiten Hälfte das *d* des Schlusssatzes voraus, der vierte Satz greift in all seinen Themeneinsätzen auf das *b* des Eröffnungssatzes zurück.
- Die Binnensätze zeigen eine schrittweise tonale Veränderung: Satz II übernimmt das vorausgehende *b* in der einleitenden Kadenz und stellt in seinen thematischen Abschnitten dem antizipierten Zielton *d* des Werkes ein *cis* als neuen, gleichwertigen tonalen Zentralton zur Seite. Dieses *cis* wird sodann zum Orgelpunkt des Hauptabschnitts in Satz III, mit *a* als neuem Ankerton im kontrastierenden Mittelteil, einem Ton, der seinerseits in den Duett-Abschnitten in Satz IV ein Echo findet.

In allen fünf Sätzen lassen sich Spuren des BACH-Motivs ausmachen. Den zweiten und vierten Satz verbindet zudem die Abgrenzung ausdrücklich kadenzierender Abschnitte im “offiziellen” Solo-Instrument – im ersten Fall unterstrichen von einzelnen Einwüfen homophon agierender Ensemble-Instrumente, im zweiten Fall rhythmisch kontrapunktiert mit den unabhängig phrasierten Komponenten der Trommeln. Die zunächst überraschend wirkende Platzierung der allerersten Kadenz an einem Satzanfang erweist sich durch die palindromische Anlage des Werkes als logisch zwingend, entspricht sie doch der den vierten Satz beschließenden Duett-Kadenz. Die vermutlich kaum zufällige Tatsache, dass die jeweils spiegel-symmetrisch korrespondierenden Kadenzabschnitte dem Leser der Partitur dieselbe Taktzahl zeigen, unterstreicht noch den Eindruck von Hindemiths Freude am versteckten Spiel.

Der palindromische Bauplan setzt sich im Werkganzen fort, insofern die Sätze, in die Hindemith motivisch seine Verehrung für den Komponisten der *Brandenburgischen Konzerte* einkomponiert, alle gleichermaßen auf einem dreiteilig symmetrischen Grundriss basieren:

ABBILDUNG 14: Der symmetrische Grundriss der *Kammermusik Nr. 4*



Eine Symmetrie ganz anderer Art ergibt sich durch den Einsatz von Solisten. Die in der Besetzungsliste konkurrenzlos erscheinende Violine schweigt im ersten Satz ganz und verbleibt im fünften nicht-thematisch arabeskenhaft, spielt also nur in den Sätzen II-IV die vom Werktitel her zu erwartende Rolle. Ihr Partner unter den Blechbläsern, das Kornett, tritt im Eröffnungssatz mit seinem wiederholten “Signal” und einer prominenten Schlussüberleitung in den Vordergrund. Im thematischen Abschnitt der ersten Hälfte des zweiten Satzes tritt es als fast gleichwertiger Partner der Violine auf, insofern ihm die Vorstellung des Seitenthemas anvertraut ist. Nachdem die kleine Trompete sich im Mittelsatz zurückgehalten hat, tritt sie im vierten Satz mit der Einführung des Gagliardenthemas sowie des kontrastierenden Motivs erneut hervor. Die solistische Partnerin aus der Familie der Holzbläser, die B-Klarinette, verrät ihre Rolle erst in der zweiten Hälfte des zweiten Satzes, wo sie als dominierende Klangfarbe bei der Wiedereinführung von Haupt- und Seitenthema zu hören ist. Im dritten Satz eröffnet sie nicht nur den Einleitungsabschnitt, sondern übernimmt in der Reprise sogar vollends den Platz der Violine.

Kammermusik Nr. 5 op. 36/4 [Bratsche] (1927)

Während die *Kammermusik Nr. 4* mit ihren aus drei unterschiedlichen Instrumentenfamilien gewählten Solisten an Bachs aus Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine zusammengesetztes Concertino im *Brandenburgischen Konzert* Nr. 2 anknüpft, erinnert Hindemith mit der Besetzung seiner “für Bratsche und größeres Kammerorchester” bestimmten fünften Kammermusik an das sechste Konzert aus Bachs Serie. Auch dort fehlen, für Bachs Zeit ganz ungewöhnlich, die Violinen. Hindemith verstärkt hier noch mehr als im vorausgehenden Werk die Vorherrschaft der Bläser im Ensemble. Während die Streicher mit je vier Celli und Bässen auf das tiefe Register beschränkt sind, decken die acht Holzbläser mit großer und kleiner Flöte, Oboe, Es- und B-Klarinette sowie Bassklarinette, zwei Fagotten und Kontrafagott das gesamte Spektrum ab, ebenso wie die sechs Blechbläser mit einem Horn, zwei Trompeten, zwei Posaunen und Basstuba.

Drei der vier Sätze sind in Genre und Charakter ebenfalls an konkreten Vorbildern orientiert. Der von pulsierenden Orgelpunkten geprägte Kopfsatz in Ritornellform gleicht denen, die Bach Vivaldis Solokonzerten nachbildet, und das abschließende Satzpaar korrespondiert in gekreuzter Anordnung mit seinem Gegenstück im ersten *Brandenburgischen Konzert*: Während Bach dort seiner sonst üblichen Abfolge schnell–langsam–schnell quasi überzählig einen vielgliedrigen Menuettsatz folgen lässt, der die fröhlichen Hornsignale des vorausgehenden *Allegros* weiterspinnt, belässt Hindemith seinen mit mäßig schnellem Dreivierteltakt dem Menuett entsprechenden Satz an gewohnter dritter Stelle und behält sich die “Variante eines Militärmarsches” für den Abschluss vor.

Op. 36/4 beginnt mit einem Satz im Tempo “Schnelle Halbe”, der in vielen Details dem Kopfsatz des *Brandenburgischen Konzerts* Nr. 4 in G-Dur (für konzertierende Violine sowie zwei Blockflöten, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Continuo) nachgebildet ist. Wie im bachschen Vorbild, einem *Allegro* im Dreiachteltakt, beginnt und endet auch Hindemiths Satz mit einem komplex zusammengesetzten Ritornell. Bei Bach umfasst dieses Ritornell in seiner Grundform 83 Takte: Es besteht aus einem zwölf-taktigen Vordersatz, der von der Tonika zur Dominante führt,²⁴ gefolgt von drei je unterschiedlichen Fortspinnungen und abgerundet mit einer kurzen kadenzierenden Schlussformel, dem sogenannten Epilog. Innerhalb des von diesen beiden umfangreichen Eckbausteinen gebildeten Rahmens alternieren

²⁴Vgl. J.S. Bach, *Brandenburgisches Konzert* Nr. IV BWV 1049, 1. Satz *Allegro*, Vordersatz in T. 1-12 (G-Dur), T. 23-34 (D-Dur) und T. 57-68 (G-Dur).

vier je untereinander verwandte, aber nirgends identische Kurzformen des Ritornells in verschiedenen Tonarten mit Passagen, in denen der *tutti*-Klang des Ensembles zugunsten des mit ausgesuchten Instrumentalpartnern konzertierenden oder allein brillierenden Solisten ausgedünnt ist.²⁵

Ähnliches lässt sich auch im Kopfsatz von Hindemiths *Kammermusik Nr. 5* beobachten. In dessen 2/2-Takt umfasst die komplexe Grundform des Ritornells am Beginn und kurz vor Ende des Satzes (Hindemith schließt, anders als Bach, mit einer Coda) je 30 Takte. Dabei fallen auf den Vordersatz, der sich dadurch auszeichnet, dass der Binnenorgelpunkt des Solo-Instruments den expliziten Orgelpunkt des Ensembles verdoppelt, jeweils nur drei Takte.²⁶ Diesen Binnenorgelpunkt umspielt die Solo-Bratsche sehr raffiniert: Eine signalartig wirkende, mit Akzent betonte Mordentfigur geht in eine neuntönig fallende chromatische Skala über, die bei Erreichen des Tritonus durch Oktavversetzung gebrochen ist. Die Solo-Stimme gewinnt hier auch alle Fortspinnungen aus dem Material des Vordersatzes, doch gerät ihr sich halbtönig verschiebender Orgelpunkt dabei in Reibung mit dem unbeweglich bleibenden des Ensembles.²⁷ Erst der Phrasenschluss bildet seine dreifache, Fragmente des Vordersatzes verschmelzende Floskel wieder im Einklang mit dem Zentralton. Das Ritornell schließt mit dem Mordent-Signal im *tutti* aller Spieler.

NOTENBEISPIEL 99: Ritornellbeginn und -schluss im ersten Satz von op. 36/4

Schnelle Halbe

ff sempre staccato

Vordersatz
T. 1-4, 12-15;
T. 178-181, 188-192

dreifache Schlussfloskel + Tutti-Signal + 8/15/22

²⁵J. S. Bach, *Brandenburgisches Konzerts* Nr. 4 in G-Dur, 1. Satz, T. 137-157 (e-Moll), T. 209-235 (C-Dur), T. 263-285 (D-Dur) und T. 323-344 (h-Moll).

²⁶P. Hindemith, *Kammermusik Nr. 5*, op. 36/4, 1. Satz, T. 1-3 (c), T. 12-15 (c), T. 16-19 (e). Dem als Tonika agierenden Orgelpunkt gesellt sich im zweiten und dritten Takt kurzzeitig die Terz der Subdominante hinzu, mit der Hindemith die traditionell antizipierte Hinwendung des Vordersatzes zur Dominante andeutet.

²⁷Hindemith zitiert den Vordersatz in T. 4-6 verkürzt um *h*, in T. 6-12 verlängert um *cis*, in beiden Fällen über einem Ensemble-Orgelpunkt auf *c*. In T. 19-25 erklingen modifizierte Fragmente des Vordersatzes um *f*, *fis* und *g* gegen ein wiederholtes tiefes *e* im Ensemble.

Wie im bachschen Vorbild skandiert auch Hindemith den Binnenraum zwischen den beiden umfangreichen Rahmenabschnitten mit vier kürzeren Ritornellen. Im ersten, zweiten und vierten erklingt auf jeweils neuen Tonstufen der Vordersatz in seiner ursprünglichen Textur, abgerundet mit dem *tutti*-Signal auf der korrespondierenden Dominant-Terz. Das dritte Binnenritornell dagegen entspricht direkt dem ersten und vierten in Bachs Satz, insofern es die ganze Kombination aus drittem Vordersatz, dritter Fortspinnung und kadenzierendem Schluss in Transposition wiedergibt.²⁸

Die Passagen zwischen den Ritornellen sind unterschiedlich charakterisiert: In der zweiteiligen, durch das erste Binnenritornell unterbrochenen Episode dominiert nach einer imitatorischen Einleitung ein Kanon, den die Solo-Bratsche mit dem Cello beginnt und später vor allem mit der Flöte fortsetzt. Die zweite Episode lässt sich ihrer Form und Textur nach am besten als eine Art kurze Passacaglia beschreiben: Ein viertaktiges Thema wird insgesamt sechsmal von verschiedenen Instrumenten auf demselben Grundton (*b*) wiederholt, gestützt von einem Orgelpunkt ebenfalls auf *b*, der nur während eines Zwischenspiels mit Themenverarbeitung kurzfristig aussetzt. Schon dem ersten Einsatz ist ein Kontrasubjekt beigegeben, später meist zwei. In der dritten Episode spielt die Solo-Bratsche zwischen zwei dreiteiligen, von *tutti*-Signalen skandierten Rahmenabschnitten eine vielgliedrige melodische Phrase, die über insgesamt 21 Takte in halbtaktigem Abstand von einer Oktavparallele aus B- und Bassklarinette kanonisch imitiert wird, nur von den Continuo-Instrumenten rudimentär begleitet. In der vierten und letzten Episode setzt sich der Kanon zunächst in derselben Besetzung fort, bis sich die Continuo-Instrumente schließlich emanzipieren und mit einer dreifach sequenzierten, crescendierenden Linie zur Wiederkehr der Ritornell-Grundform hinleiten. Die Coda greift das von Einwürfen des *tutti*-Signals skandierte Bratschen-Solo auf und führt es ritardierend zu einem Schluss, der unter der Anweisung „Breit“ und *ff* alle Instrumente zu einem letzten Signal vereint.

Der zweite Satz wiegt sich in einem langsamen 9/8-Takt. Dank seiner von seufzerartig fallenden Halbtonschritten geprägten Melodik klingt er sehr innig. Dieser Eindruck wird verstärkt durch einen betont schlichten Aufbau, der vertikal vor allem in drei Schichten (Unterstimme, Mittelschicht mit Orgelpunkt und Oberstimme) verläuft und horizontal aus drei festen und drei lockeren Strukturbausteinen zusammengesetzt ist:

²⁸T. 48-51: Vordersatz um *d*, Signal auf *cis*, T. 62-65: Vordersatz um *fis*, Signal auf *f*, T. 151-154: Vordersatz um *a*, Signal auf *as*; abweichend T. 96-110: Vordersatz um *es*, Fortspinnung um *e*, *f* und *fis*, Ende mit dreifacher Schlussfloskel und *tutti*-Signal auf *h*.

(([a b b' a_{var} x], [c c_{var} y], [b_{var} b'_{var} z], [a_{var} x_{var}]).

Bei den festen Bausteinen handelt es sich um viertaktige Phrasen. Die freien Bausteine x, y und z dagegen repräsentieren verschiedene Arten des Zwiegesprächs zwischen Solist und Holzbläsern: x ist ein Dialog über ein Terzfall-Motiv, y ein Duett, in dem Bratsche und Flöte einander triolisch ergänzen, und z eine von Unisono-Läufen der Bläser und dem Seufzermotiv der Unterstimmen unterbrochene Kadenz des Solo-Instruments.

Die statischste Schicht ertönt dabei in den Celli, die in diesem Satz häufig als Einzelstimmen spielen und dabei in einem Orgelpunkt auf *gis* zentriert sind, der 36 der insgesamt 59 Takte des Satzes durchzieht. In der Unterstimme stellen die tiefen Holzbläser und Streicher im Unisono eine viertaktige Phrase auf, begnügen sich später jedoch mit Sequenzen der auftaktig vorbereiteten 'Seufzer'.

NOTENBEISPIEL 100: Mittel- und Unterstimme im zweiten Satz von op. 36/4

Langsam

Vc 1
Vc 3

f mit Dpfr

Vc 2
Vc 4

pp etc.

([a] + [b]: T. 1-4, 5-8, 9-12, 13-16; 51-54)

([c]: T. 22-27, 28-33)

[a]
Bkl, Fg,
Vc 4, Kb

Über beiden schwebt eine teils wehmütig melodiose, teils meditative Arabesken spinnende Oberstimme, die von einem Instrument zum anderen wandert. Die Arabesken bleiben lange der Solo-Bratsche vorbehalten, gehen jedoch in der Wiederholung der Phrase [c] an die große Flöte über. In der Variation der b-Phrasen, die ohne die Mittelschicht mit dem eingebetteten Orgelpunkt plötzlich wie vom Boden gelöst wirkt, erklingt die ursprüngliche Arabeske überraschend in einem vierstimmigen Unisono von Flöte, Oboe und Klarinetten, während die Bratsche eine virtuose Ausschmückung dagegen stellt. Die Intensitätskurve in diesem Satz steigt von schwingenden $\frac{7}{8}$ -Rhythmen ([a]) über Sechzehntel ([b]) und Sechzehntel-Triolen ([c]) auf Zweiunddreißigstel ([b_{var}]) an und fällt von dort in allmählicher, spiegelbildlicher Beruhigung wieder zurück.

Den dritten Satz seiner fünften Kammermusik modelliert Hindemith, wie schon kurz angedeutet, nach dem Vorbild des Satzes, den Bach im *Brandenburgischem Konzert* Nr. 1 der in den folgenden fünf Konzerten gewählten dreisätzigen Form hinzufügt. Dieser Satz weist etliche Besonderheiten auf. Dass es sich dabei um ein Menuett handelt, also um einen nur mäßig bewegten Satz, überrascht als Enderweiterung der bei Bach sonst unhinterfragten Abfolge *schnell – langsam – schnell*. Noch ungewöhnlicher ist die Tatsache, dass das Menuett nicht nach einem eingeschobenem Trio lediglich ein zweites Mal, sondern insgesamt viermal unverändert erklingt und dass das mittlere der drei Kontrastsegmente als *Polacca* bezeichnet ist. Bach komponiert hier also einen siebenteiligen Satz mit dem Menuett als einer Art Refrain, nach dem Muster A B A C A D A:

Menuett - Trio I - Menuett - Polacca - Menuett - Trio II - Menuett

In der Wahl der Instrumentation zeigt sich, dass Bach das sonst in diesem Zusammenhang vor allem eine Strukturkomponente bezeichnende Wort "Trio" wörtlich nimmt: Während das Menuett jeweils im vollen *tutti* (d.h. mit zwei Hörnern, drei Oboen, Fagott, konzertierender Quartgeige, Streichquartett und Basso continuo) erklingt, sind die beiden Trios mit zwei Oboen und Fagott bzw. mit zwei Hörnern und unisono spielenden Oboen genau dreistimmig besetzt. Sogar die *Polacca* erklingt mit zwei Violinen, Viola und Continuo als Klangkontrast zum refrainartigen Menuett. Keiner dieser Kontraste bezieht die konzertierende Quartgeige mit ein. Bach fügt zudem jeweils ein weiteres Kontrastmoment hinzu: Das erste Trio wechselt vom F-Dur des Menuetts nach d-Moll, die *Polacca* vom 3/4- zum 3/8-Takt und das zweite Trio sogar zum 2/4-Takt. Auch der Aufbau jeder Kleinform ist verschieden (die Zahlen zeigen die Anzahl der Takte):

Menuett	Trio I	Polacca	Trio II
::: 12 ::: 12 :::	::: 8 ::: 12+8 :::	::: 8+8 ::: 16 :::	::: 16 ::: 16 :::

Zu all diesen Charakteristika findet Hindemith kreative Entsprechungen. Sein Satz trägt die Bezeichnung *Mäßig schnell* und steht (wie ein Menuett) im 3/4-Takt. Obwohl keine gliedernden Doppelstriche und Überschriften notiert sind, unterscheidet man deutlich sieben Abschnitte. Dabei ist das Muster, leicht abweichend von Bachs Vorgabe, A B A' C A_{var} D B. Hindemith reduziert also die Anzahl der notengetreu wiederholten Phrasen, indem er die erste Wiederkehr des 'Menuetts' stark verkürzt, die zweite durch Instrumentierungsvarianten erneuert und die dritte durch eine Reprise des ersten Trios ersetzt. Eine eintaktige, mittels *ritardando* leicht gedehnte Coda rundet den Satz ab.

Abschnitt A ist wie Bachs Menuett zweiteilig gebaut, wenn auch ohne die für die barocke Form üblichen Wiederholungszeichen. Jede Hälfte besteht aus zwei halbtaktig überlappenden Einsätzen eines polyphon behandelten Themas. Der jeweils führende Einsatz ist einem Einzelinstrument im hohen Register anvertraut (Solo-Bratsche in T. 1-4, Oboe in T. 8-11), der jeweils nachfolgende einer Gruppe tiefer Instrumente (zwei Fagotte und Kontrafagott in T. 4-7, Bassklarinette, alle Fagotte und tiefe Streicher in T. 11-14). Die führende Stimme der zweiten Hälfte setzt eine Quint höher ein als die der ersten (Solo-Bratsche von c', Oboe von g'), die Folgestimme der zweiten Hälfte eine Quart höher als ihr Vorläufer (Kontrafagott T. 4 von E, T. 11 von A).

NOTENBEISPIEL 101: Das Thema des 'Menuetts' im dritten Satz von op. 36/4



Nach einer Überleitung folgt Abschnitt B in reduzierter Stimmstärke (als 'Trio'). Wie in Bachs Vorbild erkennt man hier eine dreiteilige Anlage. Jeder Teilabschnitt umfasst zwei Einsätze eines zweitaktigen Motivs, wobei die Anzahl der beteiligten Instrumente kontinuierlich zunimmt, während die in Abschnitt A eingeführte Gegenüberstellung hoher und tiefer Instrumente beibehalten wird. In T. 16-20 wird die Thematik von je einer Einzelstimme (Solo-Bratsche und Bassklarinette) bestritten, in T. 21-24 erklingt eine Engführung im hohen Register (Flöte / Solo-Bratsche) gefolgt von einem gemeinsamen Einsatz im tiefen (Fagott 1 + Cello + Kontrabass), in T. 25-28 schließlich eine Paarung zweier Engführungen (Bassklarinette / Oboe gefolgt von Fagott 1 / Flöte).

NOTENBEISPIEL 102: Das Motiv im ersten 'Trio'



Das erste *da capo* des 'Menuetts' (T. 29-37) präsentiert einen Auflösungsprozess: Ein vollständiges Thematik in der Solo-Bratsche wird, überlappend und unvollständig, in einer der Trompeten imitiert, worauf die beiden Instrumente sich ein Duett mit immer kürzeren Fragmenten liefern – gegen Schluss unter Beteiligung einer Posaune.

Abschnitt C ist wieder deutlich zweiteilig. In seiner ersten Hälfte spielt die Solo-Bratsche vier Einsätze eines Motivs, das aufgrund seiner rhythmischen Muster einen 2/4-Takt suggeriert. Somit entspricht dieser Abschnitt (trotz seiner Position als zweiter und nicht dritter Kontrastabschnitt) Bachs Trio II. Das sehr zarte Motiv klingt nur im transponierten dritten Einsatz momentan intensiviert, sowohl dynamisch als auch durch eine in Engführung hinzutretende Oboe. Die verbindenden, je unterschiedlichen Brücken stehen (mit Längen von 7/16, 5/16 etc.) wie außerhalb jeder Taktordnung.

NOTENBEISPIEL 103: Das faktisch geradtaktige Motiv im zweiten 'Trio'



In der neu instrumentierten und mit neuen Gegenstimmen variierten zweiten Hälfte des Abschnitts weichen die Einsätze des Motivs zunächst nur unwesentlich von denen der ersten Hälfte ab.²⁹ Eine entscheidend neue Dimension eröffnet sich jedoch in Form einer Kantilene, in der die Solo-Bratsche nach Übergabe ihrer Thematik an die Bassklarinette über den Holzbläsern schwebt.

NOTENBEISPIEL 104: Die Kantilene in der zweiten Hälfte des zweiten 'Trios'



Das zweite *da capo* von Abschnitt A unterscheidet sich vor allem durch zwei Änderungen in der Klangfarbe: Die Oboe übernimmt die Kontur der Solo-Bratsche und die Es-Klarinette springt für die Stimme der Oboe ein.³⁰ Die Bratsche setzt ihre neue Gegenstimme fort, jetzt jedoch nicht wie im vorangehenden Abschnitt mit einer Kantilene in größeren, sondern mit einer virtuoson Girlande in kleineren Notenwerten.

Besonders interessant ist der letzte Kontrastabschnitt, der wie ein Zwitter erscheint. Er wurde oben mit dem Buchstaben D eingeführt, was einer Erklärung bedarf, insofern ein Teil der Stimmen eindeutig als eine Variante der zweiten Hälfte von Abschnitt C identifiziert werden kann.

²⁹Bassklarinette T. 45-47, 47-48, 49-50 vgl. Solo-Bratsche T. 38-39, 39-40, 41-42; die Engführung erfolgt hier im nachgeschobenen vierten Einsatz (T. 52-53 Bratsche/Bassklarinette).

³⁰Ansonsten entsprechen sich die Abschnitte; vgl. T. 1-15 mit T. 55-69.

Auch hier gibt es einen Austausch der Instrumente: Die Kantilene erklingt nun in der Oboe, das Motiv mit seinen Wiederholungen in der Bratsche. Wenn dennoch die Bezeichnung als D bevorzugt wird, so liegt dies an dem Rhythmus, der diesen Abschnitt beim Hören vor allem charakterisiert. Aufgrund dieser prägnanten Komponente kann der Abschnitt als Hindemiths humorvolle (Um-)Deutung von Bachs *Polacca* gehört werden. Um dies zu erläutern, ist es wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, dass eine *Polacca* – die Vorstellung italienischer und italienisch-sprechender deutscher Musiker im 17. Jahrhundert von einem “polnischen Tanz” und somit ein Analog der französischen *Polonaise* – eine Musik erwarten ließ, die sich zwar wie die des Menuetts in mäßigem 3/4-Takt bewegte, dabei jedoch einen typischen Rhythmus aufwies:



Nun verwendet Bach im *Brandenburgischem Konzert* Nr. 1 allerdings gar nicht den Rhythmus, sondern einzig die Gattungsbezeichnung. Das war Hindemith offensichtlich zu wenig. Er unterlegt dem letzten Kontrastabschnitt seines entsprechenden Satzes ein komplementär-rhythmisches Spiel aus ‘schweren’ Achtelschlägen in den gezupften Celli und Bässen gefolgt von ‘leichten’ *staccato pp*-Sechzehntelpaaren in je zwei Trompeten und Posaunen. Doch wäre es untypisch für Hindemith, das 300 Jahre früher eingeführte Modell unverändert zu übernehmen. Vielmehr kontrapunktiert er die ohnehin polymetrische Gegenüberstellung aus der zweiten Hälfte von Abschnitt C (die in faktischen 2/4-Takten ablaufende Motivkette und die im 3/4-Takt darüber schwebende Kantilene) mit einer dritten metrischen Dimension: der Wiederholung einer vierteiligen Figur mit metrisch alternierender Gruppierung in 10/8-Länge:

NOTENBEISPIEL 105: Die hindemithsche *Polacca*-Begleitung im dritten Kontrast



Wenn in der Vokalmusik eine bestehende Melodie mit einem neuen Text unterlegt wird, spricht man von *Kontrafaktur*. Oft geht dies mit einem Wechsel der Funktion einher, z.B. wenn eine ursprünglich lateinisch gesungene Motette später mit Worten in der Landessprache gesungen wird, wenn Bach eine im Kontext geistlicher Musik komponierte Arie für eine

weltliche Kantate umwidmet oder umgekehrt, ohne die Musik zu ändern, oder wenn “Maikäfer, flieg” auf die Melodie von “Schlaf, Kindlein, schlaf” gesungen wird, um durch die Gegenüberstellung mit dem friedlichen Wiegenlied die Verzweiflung im Antikriegslied zu unterstreichen. Im übertragenen Sinne könnte man den hier analysierten Satz somit als eine Art instrumentale Kontrafaktur bezeichnen: Hindemith wählt einen Satz, der in Bachs Zyklus eine Sonderstellung einnimmt (insofern er die gewohnte dreisätzigige Form unterläuft, in für ein Menuett ungewöhnlicher Schlussposition erklingt und auch mit seiner siebenteiligen Anlage vom Üblichen abweicht), und unterlegt ihn, unter Beibehaltung aller wesentlichen Charakteristika des Aufbaus, des Metrums und der Besetzungsdichte, mit einem neuen ‘Text’ in einer anderen musikalischen ‘Sprache’.

Die tragenden thematischen Komponenten dieser Kontrafaktur sind zudem unterschwellig verknüpft durch ihre Bindung an die chromatische Skala. So besteht das Thema von Hindemiths ‘Menuett’ (Abschnitt A) nach seinen dramatischen Sprüngen vom Anfangston *c* zur darunter und darüber liegenden Quart aus einem dreiteiligen, durch umspielende Töne kaum verschleierten chromatischen Abstieg, der in der nicht mehr zum Thema gehörenden Fortspinnung sogar noch um eine vierte Passage verlängert wird. Das zweitaktige Motiv des ersten ‘Trios’ (Abschnitt B) lässt sich als ornamentierter Abstieg durch eine halbe Oktave lesen, dessen Fortsetzung in den darauf folgenden Einsätzen des polyphon durch die Stimmen

NOTENBEISPIEL 106: Chromatik im thematischen Material des Satzes

f - e-es-d - cis-c-h, d - cis-c-h - b-a, g - fis - f + [es-d-des-c-h-b]

eis - e - dis - d - - des - - c - h

[c-es-c-g]-fis - f-e-es-d - des-c-[h-d-g]

c - - - - d-es-des-fe (f)-fis - - g-as - h-ais (h)-c {c-des-d-es-e-f-fis-g-as-(a)-ais-h-c}

wandernden Motivs zu hören ist. Im eintaktigen Motiv des zweiten ‘Trios’ (Abschnitt C) schließlich wird ein umspielter chromatischer Abstieg von zwei Dreiklangsbrechungen eingerahmt. All diesen versteckt fallenden Linien stellt die Abschnitt C und D bereichernde Kantilene einen fast die ganze Oktave auslotenden Aufstieg (mit vielen Überkreuzungen) entgegen.

In Bachs *Brandenburgischem Konzert* Nr. 1 sind der dritte und vierte Satz – *Allegro* und *Menuett* – durch ein in den zwei Hörnern abwechselnd gespieltes Signal verbunden: eine auftaktige, rhythmisch gleich bleibende, fünfteilige Tonwiederholung, der häufig (aber nicht immer) ein längerer Ton auf dem ersten Taktschlag vorausgeht. Im als Ritornellform gebauten *Allegro* erklingt das Signal in etwa einem Viertel aller Takte und in mehr als der Hälfte der Ritornelltakte; das anschließende *Menuett* zitiert das Signal in halben Notenwerten:

NOTENBEISPIEL 107: Das Hornsignal in Satz III und IV des bachschen Vorbilds

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Allegro' and is in 6/8 time. It features a horn signal motif consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated five times. The bottom staff is labeled 'Menuetto' and is in 3/4 time. It features the same horn signal motif, but with the notes beamed together and marked with a 'z' symbol, indicating a half-note value. The notation ends with 'etc.'.

Hindemith hat sich durch diese zweifache Verwendung des Hornsignals zu einer entfernt verwandten Anspielung inspirieren lassen: Er betitelt den vierten Satz seiner *Kammermusik Nr. 5* “Variante eines Militärmarsches” und zitiert in ihm, natürlich in einfallsreich abgewandelter Harmonisierung und Endverkürzung oder -modifizierung, jede der drei Phrasen aus dem sogenannten *Bayrischen Defiliermarsch*, einem 1850 von einem Militärmusiker namens Adolf Scherzer in Ingolstadt komponierten und heute als heimliche Nationalhymne des Freistaates Bayern angesehenen Stück.³¹

³¹Der Marsch, der ursprünglich einem Ingolstädter Regiment gewidmet war, erlangte im Krieg gegen Preußen 1866 und im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 große Popularität. Angeblich soll König Ludwig II. selbst entschieden haben, den Marsch zum Bayerischen Avancier- und Defiliermarsch zu erheben. Unter seinem neuen Titel wurde das Stück zum Auftrittsmarsch des bayerischen Ministerpräsidenten, wird aber auch allgemein beim Auftritt anderer politischer Prominenz und zu besonderen staatlichen Ereignissen gespielt.

ABBILDUNG 15: Deckblatt und Klavierauszug des zitierten Marsches

Bayerischer Defilier-(Avancier-)Marsch
 Heeresmarsch Nr. 246
A. P. Scherzer
Fredericus Rex
 Grenadier-Marsch
F. Kadeck

Musikverlag
Wien

Johann Kliment
Leipzig

Bayrischer Defilliermarsch
 (Heeresmarsch Nr. 246)

A. P. SCHERZER

Sieben der acht Takte, die mit Dreiklangsbrechungen in B-Dur und F⁷ die Anfangsphase [a] des Marsches bilden, eröffnen Hindemiths Satz in einer Parallele aus Flöte, Oboe, Klarinetten und Horn, ergänzt von signalartigen Einwüfen der beiden Trompeten und kontrapunktiert von einer zwölftönig unabhängigen tiefen Stimme (Bassklarinette, Celli und Bässe). Die Solo-Bratsche schweigt zu diesem *tutti*-Kopf und antwortet dann mit einer im Militärmarsch nicht vorgefundenen Phrase [a'], die über b-Moll, f-Moll und H-Dur nach B-Dur zurückführt. Die von Hörnern und Trompeten dominierte, wieder mit chromatisch durchsetzten tiefen Stimmen kontrapunktierte Wiederholung der Ausgangsphase weicht gegen Schluss nach Es-Dur aus, sorgt also dafür, dass das Versprechen der Überschrift erfüllt wird und der Eindruck einer Reihung dreier Varianten ([a, a', a''] entsteht. Erst jetzt wendet sich die Bratsche der ersten der zwei [b]-Phrasen des Marsches zu, deren Melodie sie mit Doppelschlagfiguren umspielt und mit Sext- oder Terzparallelen anreichert, beantwortet vom Quartett der hohen Holzbläser mit einer verkürzten und gegen Schluss tonal abgelenkten Wiedergabe der zweiten [b]-Phrase. Hier ist es das Solo-Instrument, das eine dritte "Variante" der melodischen Linie hinzufügt, die schließlich wieder in die Ausgangstonart einmündet. Ein großes *tutti* rundet diesen Abschnitt des hindemithschen Satzes mit der Anfangsphase ab.

Diesem insgesamt 50 Takte umfassenden Wechselspiel von Ensemble und Solist folgt eine 25taktige, unbegleitete Kadenz der Solo-Bratsche in angedeutet dreiteiliger Anlage. Ihrer kurzen, leisen Fortspinnung stellen Posaunen und Tuba das Kopfmotiv des Marsches gegenüber, das in drei äquidistanten Schüben die Grundtonart unkonventionell bestätigt.³² In einer kurzen Reprise greift das Ensemble die beiden Hauptphrasen des Marsches auf, begleitet von schnellem Arabeskenspiel in der Bratsche und einem konstant pochenden Tonika-Orgelpunkt in den tiefen Instrumenten.

Die Coda klingt überraschend nachdenklich. Hindemith lässt das Tempo über die letzten vierzehn Takte fast zum Stillstand kommen ("Allmählich langsamer werden – Schon viel ruhiger – Bis zum Schluss verlangsamten"). Der in den tiefen Streichern zunächst aufrecht erhaltene Tonika-Orgelpunkt verklingt nach sieben Takten zusammen mit der chromatisch absteigenden Linie der Tuba in *pp*. Nachdem das Horn und die beiden Trompeten einander ein letztes Echo des Marschthema-Kopfmotivs zugeworfen haben, führt die Bratsche das Stück mit einer weit ausschwingenden Arabeske über einem C-Dur/Moll-Akkord zu Ende. Erst im allerletzten Takt treffen Solo und *tutti* in reinem, sanftem B-Dur zusammen.

³²Vgl. in T. 76-83 die Quartettenbrechungen der Posaunen: *b-f-b-es, d-a-d-g, fis-cis-fis-h, b*.

Soweit die Erläuterung des musikalischen Ablaufs, die dem Komponisten eine zwar gut gelaunte, aber doch letztlich ernst zu nehmende Absicht unterstellt. Dass man diesen Satz auch ganz anders hören kann, zeigt der schottische Hindemithforscher Ian Kemp in einem Aufsatz über die Bratschenkonzerte:

Die Militärkapelle stolziert durch die ersten acht Takte, mit der Melodie, wie es üblich ist, in den Holzbläsern (Flöte, Oboe und Klarinette). Die Blechbläser jedoch scheinen ihre Stimmen frei zu erfinden, und in den tiefen Instrumenten erklingen merkwürdig irrelevante Noten. All dies verwirrt den Bratschisten offensichtlich, denn er setzt einen Takt zu früh mit einer Handvoll falscher Noten ein und verpasst dann den Taktschlag. In der Wiederholung rächt sich die Kapelle, indem sie ebenfalls einen Takt zu früh einsetzt. Die Melodie erklingt jetzt in den Blechbläsern (Trompete und Horn), während die Holzbläser ein bisschen angeben und die Bassinstrumente sich gegen jede Vorstellung sperren, einen Bass zu liefern. Der nächste Einsatz der Bratsche kommt wieder einen Takt zu früh. Außerdem entgeht dem Spieler, dass die Kapelle noch immer im A-Teil ist, denn er spielt jetzt stattdessen den B-Abschnitt – oder doch etwas Ähnliches.

Der allgemeine Eindruck ist klar: Die Kapelle ist dabei, die Orientierung zu verlieren, und der Bratschist ist ernsthaft verwirrt. Hindemiths Humor ist absolut ansteckend, und es kommt noch wilder.³³

Den weiteren Verlauf des Satzes interpretiert Kemp als eine Art musikalisch verbrämter biografischer Skizze, ein ironisches Porträt, das der Komponist Paul Hindemith vom Bratschensolisten Paul Hindemith malt:

Dies sind meine Gedanken [beim Zuhören]: Die Kapelle ist die Kapelle, der Bratschensolist ist Hindemith in seiner selbst ernannten Rolle als Beobachter und Kommentator. Wie schon im vorangegangenen Absatz angedeutet, ist die Kapelle etwas aus der Übung, tatsächlich sogar etwas betrunken. Ihr Verhalten wirft Hindemith aus der Bahn. Seine Beiträge werden zunehmend frenetischer. Die Kapelle schafft es, bei der Stange zu bleiben und einen geraden Kurs zu fahren, aber die Disziplin in ihren Rängen lässt zu wünschen übrig und das Zusammenspiel wird immer chaotischer. Bei der Wiederkehr des A-Teiles geht Hindemiths Erbitterung in ohnmächtige Wut

³³Ian Kemp, "Some Thoughts on Hindemith's Viola Concertos", in *Hindemith-Jahrbuch* XXXV (2006), S. 68-117. Kems hier auszugsweise übersetzte humorige Beschreibung einer möglichen Hörerfahrung der "Varianten eines Militärmarsches" aus der *Kammermusik Nr. 5* findet sich auf S. 79-80.

über (er spielt eine unmäßig lange Kadenz). Schließlich versiegt die Wut jedoch, die Kapelle versucht einen Neuanfang und platzt mit diesem denn auch hinein, wobei die verspätet und in der falschen Tonart einsetzende Piccoloflöte zur Verwirrung beiträgt. Dies sollten eigentlich die letzten acht Takte der Melodie sein, aber die Kapelle fällt auseinander und treibt hinüber in Abschnitt B und zwei weitere, ziemlich inkohärente Versionen des A-Teiles (mit einer verschlafenen Piccoloflöte und dem Versuch eines Duets zwischen Posaune und Klarinette), bevor sie benommen zusammenbricht. Währenddessen hat Hindemith seine verständnisvolle, wenn auch verdutzte Besorgnis um seine Musikerkollegen wiedergefunden und zieht sich aus der Situation zurück, mit leicht erhobenen Augenbrauen.

Dieses unpräzise, selbstironische, herrliche Ende gibt eine lebendigere Vorstellung von Hindemiths Person, als es je eine Biografie könnte. Es ist eine Art Vermächtnis.

Kammermusik Nr. 6 op. 46/1 [Viola d'amore] (1927)

In der *Kammermusik Nr. 6*, besonders in der nach der Uraufführung eingerichteten Neufassung, greift Hindemith auf vier bereits anderen Orchestern erprobte Charakteristika zurück: die Viola d'amore als zentrale Klangfarbe, zwei dem Streichinstrument zur Seite gestellte Nebensolisten aus den beiden Bläserfamilien, die Reihung kontrastierender, ohne Unterbrechung ineinander übergehender Abschnitte, und ein an prominenter Stelle platziertes Zitat der Umkehrform des BACH-Motivs.

Die Viola d'amore ist ein historisches Saiteninstrument, das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend in Vergessenheit geraten war, nicht zuletzt, weil sein süßer Ton mit der zunehmenden Klangstärke anderer Instrumente nicht mithalten konnte. Bachs Zeitgenosse Johann Mattheson spricht in seiner 1713 publizierte Schrift *Das neu-eröffnete Orchestre* von der "verliebten Viola d'Amore" und bestätigt ihr, sie "führet den lieben Nahmen mit der That und will viel languissantes und tendres ausdrücken [...] Ihr Klang ist argentin oder silbern / dabey überaus angenehm und lieblich. Nur ist Schade / daß ihr Gebrauch nicht grösser seyn soll." Hindemith hatte das Instrument 1922 bei dem Frankfurter Geigenbauer Eugen Sprenger entdeckt und war von der typischen Kombination von bis zu sieben Spiel- und sieben Resonanzsaiten begeistert. Im September des Jahres schrieb er an eine Freundin³⁴:

³⁴Der Brief an Emmy Ronnefeldt ist abgedruckt in *Paul Hindemith: Briefe*, S. 107.

Ich habe einen neuen Sport: ich spiele Viola d'amour, ein ganz herrliches Instrument, das ganz verschollen ist, und für das nur eine ganz kleine Literatur besteht. Das Schönste, was Du Dir an Klang vorstellen kannst; eine nicht zu beschreibende Süße und Weichheit. Es ist heikel zu spielen, aber ich spiele es mit großer Begeisterung und zur Freude aller Zuhörer.

Bereits im Jahre dieser Entdeckung entstand Hindemiths *Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier* op. 25/2, die er mit Freude selbst aufführte. In den folgenden Jahren erwarb er nicht nur fast alle im Druck erschienenen Partituren für das Instrument, sondern suchte auch in Archiven nach unveröffentlichten Werken und konzertierte dann mit dem Instrument über viele Jahre hinweg.³⁵ In der Uraufführung der *Kammermusik Nr. 6* in Köln spielte er selbst den Solopart. Heute ist das Werk in mindestens sechs CD-Einspielungen zu hören, mit Norbert Blume, Wolfram Christ, Brett Dean, Wolfram Just, Ulrich Koch und Joke Vermeulen als Solisten.

Im Jahr 1937 hielt Hindemith in der Geigenbauerstadt Cremona einen Vortrag über das wiederentdeckte Instrument, der heute unter dem Titel "Über die Viola d'amore" im Band *Hindemith: Aufsätze, Vorträge, Reden* nachzulesen ist. Einleitend (S. 125) schreibt er über das Anfang des 19. Jahrhunderts kaum noch bekannte Instrument, das kleiner als die Bratsche und in D-Dur (*A-d-a-d'-fis'-a'-d''*) gestimmt ist:

Der Laie weiß über die Viola d'amore meist nichts weiter, als dass sie einige Spielsaiten mehr hat als die übrigen Streichinstrumente und dass sie mit Aliquotsaiten versehen ist, die durch das Anspielen der übrigen Saiten zum Mitschwingen gebracht werden und dadurch ein sanftes akkordisches Schwirren in den Klang des Instruments bringen. Aber auch die meisten Musiker wissen nicht so sehr viel mehr. Bestenfalls haben sie die reichlich phantastischen, von geringer Sachkenntnis zeugenden Ausführungen Berlioz' in seiner Instrumentationslehre gelesen und wissen, dass in den Meyerbeer'schen *Hugenotten* ein paar Solotakte für das Instrument vorkommen. Dieses "berühmte" Solo besteht aus einem einzigen gebrochenen D-Dur-Akkord, der bei einer in dieser Tonart gestimmten Viola d'amore einfach durch das Anstreichen der leeren Saiten erzeugt wird. Nur an einer Stelle wird vom Spieler das Aufsetzen eines Fingers verlangt; es verhält sich demnach wirklich so, dass dieses Solo von jedem Gärtnerburschen gespielt werden kann, wie ein französischer Bericht aus dem letzten Jahrhundert sagt.

³⁵Vgl. hierzu Dominik Sackmann, "Dem korrumpierenden Einflusse der Öffentlichkeit" ausgesetzt: Hindemith und die ältere Musik", in ders., Hrsg., *Hindemith-Interpretationen: Hindemith und die Zwanziger Jahre* (Bern etc.: Peter Lang, 2007), S. 223-253 [233].

Tatsächlich hält das alte Instrument, wie Hindemith ausführlich darlegt, aufgrund seiner Saitenzahl große Herausforderungen bereit, erlaubt wegen der geringen Krümmung des Steges keinen größeren Bogendruck und daher nur gemäßigte Lautstärke, belohnt aber durch seinen herrlichen Ton. In der *Kammermusik Nr. 6* ist die Viola d'amore in einen transparenten Satz mit nur dreizehn Instrumenten eingebettet. Wie schon in den vorausgehenden Werken dieser Gattung verzichtet Hindemith auf Geigen und Bratschen und lässt das Solo-Instrument im Kontext von nur fünf tiefen Streichern, fünf Holzbläsern und drei Blechbläsern konzertieren.

Die Idee, das offizielle Soloinstrument sozusagen heimlich (d.h. ohne entsprechenden Hinweis im Werktitel) durch weitere Instrumente zu einer kleinen Concertino-Gruppe zu ergänzen, hatte Hindemith bereits in seiner *Kammermusik Nr. 4* umgesetzt, als er der Violine je ein Blech- und ein Holzblasinstrument als sekundäre Solisten zur Seite stellte. Ganz ähnlich ist die Konstellation auch hier, wobei allerdings die Verteilung von Weichheit und Brillanz umgekehrt erscheint: Während die *Kammermusik Nr. 4* die strahlende Violine gegen das Kornett als lieblichere Variante der Trompete abschattiert, wird hier ein sanftes Streichinstrument von der eines schmetternden Klanges fähigen C-Trompete unterbrochen und zeitweise abgelöst. Partner aus der Holzbläserfamilie ist wie zuvor die B-Klarinette, die jedoch in diesem Werk mehrmals durch die Bassklarinette verdoppelt oder auch kurzfristig ersetzt wird.

Ebenfalls auf die *Kammermusik Nr. 4* geht die Verbindung mehrerer nicht in sich abgeschlossener Sätze durch *attacca*-Übergänge zurück. Dort, wie schon im 1921 entstandenen Streichquartett op. 22, sind die Sätze I-II und IV-V durch *attacca*-Übergänge zu einem eröffnenden und einem abschließenden Doppelsatz vereint; im Heckelphon-Trio fasst Hindemith sogar sieben eigentlich selbständige Sätze zu zwei "Teilen" zusammen. Die *Kammermusik Nr. 6* übertrifft die genannten Werke in dieser Hinsicht, insofern hier fünf teilweise in sich mehrfach untergliederte Großabschnitte ohne Unterbrechung aufeinander folgen. Zwar sind alle Übergänge durch Reduktion des Klanges auf jeweils ein einzelnes Instrument betont, doch selbst die zwei markanten Fermaten, denen eine nachfolgende Tempoänderung das Kennzeichen einer Zäsur verleiht, stellen durch einen ganztaktigen, tonal vorwärts zielenden Ton eine untrennbare Verknüpfung her.³⁶

³⁶Vgl. das ganztaktige *cis* der Trompete im Takt vor "Langsam", das dessen Melodiebeginn auf *fis* einleitet, und das entsprechende *fis* der Klarinette im Takt vor "Variationen", das von der solistischen Viola d'amore in ihrem Kopfmotiv *e-eis-fis* aufgegriffen wird.

Für einen ersten Überblick über den Satz mag die folgende Aufstellung hilfreich sein:

<u>Bezeichnung</u>	<u>Takte</u>	<u>Übergang</u>	<u>überleit. Instrument</u>
Mäßig schnell, majestätisch	35	ohne <i>rit.</i>	Viola d'amore
Doppelt so schnell	78	Fermate	Trompete
Langsam	25	<i>riten.</i>	Viola d'amore
Sehr zart und ruhig	20	<i>riten.</i>	Viola d'amore
Im Hauptzeitmaß	20	<i>riten.</i>	Viola d'amore
Sehr langsam	5	Fermate	Klarinette
VARIATIONEN. Mäßig schnell	23	ohne <i>rit.</i>	Viola d'amore
Gleiches Zeitmaß	21	ohne <i>rit.</i>	Viola d'amore
Ein wenig ruhiger	24	ohne <i>rit.</i>	Viola d'amore
Langsam bewegt	22	ohne <i>rit.</i>	Holzbläser/Horn <i>cresc.</i>
Sehr langsam, frei im Zeitmaß	12	<i>riten.</i>	Flöte
Lebhaft, wie früher	54		

Wie die Satzbezeichnungen allenfalls errahnen lassen, jedoch an Hindemiths Metronomangaben abzulesen ist, gibt es in dieser Abfolge zwei Klammern: "Im Hauptzeitmaß" greift auf "Langsam" zurück, "Lebhaft, wie früher" auf "Doppelt so schnell". Diese Reprisesanklänge betreffen nicht nur die Tempi, sondern ganz wesentlich auch die Thematik, wie gezeigt werden soll.

Zuletzt in dieser Übersicht sei noch auf das wie in den Kammermusiken Nr. 3 und 4 in Umkehrung zitierte BACH-Motiv eingegangen, das hier – zweifach und melodisch prominent in der Trompete – gegen Ende des "Doppelt so schnell" überschriebenen Abschnitts erklingt:

NOTENBEISPIEL 108: Das BACH-Motiv als Strukturfaktor in op. 46/1

T. 103-104, 106-107

BACH-Motiv
Originalform *b-a-c-h*
Umkehrung *b-h-gis-a*
Transposition *d-es-c-cis*

Der kurze Ausschnitt vom Beginn der Codetta enthält neben dem BACH-Motiv noch zwei für das Werk wesentliche Elemente. Wie das Beispiel zeigt, beginnt die Trompete mit einer *staccato*-Figur, die als ein von Ausweichtönen unterbrochener Orgelpunkt gelesen werden kann. Diese Figur sowie zwei Ableitungsformen – die *staccato*-Kette mit beweglichem

Zentralton und die Tonwiederholung ohne die Ausweichtöne – sind in der ersten Hälfte fast allgegenwärtig. Der Trompetenfigur vorausgehend spielen die tiefen Holzbläser einen Dreitonaufstieg mit synkopischem Zielton. Die Gruppe durchzieht die zweite Hälfte des Werkes in verschiedenen diatonischen und chromatischen Varianten, vor allem in dieser aufsteigenden Form, zwischendurch aber auch in der fallenden Variante.

Der erste Abschnitt des durchkomponierten Werkes ist eine Passacaglia. Die zweitaktige Ostinatophrase besteht aus zwölf Tönen, die – wäre da nicht das doppelte *d* bei fehlendem *g* – als dodekaphone Reihe verstanden werden könnte. Ihre melodische Gestalt ist einprägsam nicht zuletzt dank des einfachen Rhythmus und mehrerer Quartsprünge; ihre tonale Entwicklung von *e* nach *a* verankert den ganzen Abschnitt in *a*:

NOTENBEISPIEL 109: Die Ostinatophrase in der Passacaglia von op. 46/1



Die Phrase vom ganzen Ensemble eingeführt und sechzehn weitere Male in einzelnen Instrumenten wiederholt. Dabei ist sie anfangs zweimal überstrahlt von einem melodischen Thema, das mit einer gespreizten Transposition des BACH-Motivs (*a-as-des-c*) beginnt und dabei – bezeichnend für die Solisten-Konstellation des Werkes – in der Viola d’amore eingeführt und in der Trompete imitiert wird. Im Anschluss an diese Imitation erklingen drei kürzere Motive: ein rhythmisierter chromatischer Fünftonabstieg, dreimal in den tiefen Streichern; ein synkopisch platzierter Bläserakkord als Auslöser eines diatonischen Fünftonabstiegs, dreimal in den Klarinetten, und eine virtuose 24/16-Kontur, sechsmal in der Viola d’amore: erst dreimal in aufsteigenden Oktaven, dann dreimal auf derselben höchsten Tonstufe, in allen Lagen außer der tiefsten mit Quartparallele.³⁷ Während die Ostinatophrase von *e* nach *a* führt, setzen das melodische Thema sowie alle drei Motive auf *a* ein und schließend mit *e*.

³⁷Passacaglia-Phrase T. 1-3: Ensemble in 5-Oktaven-Parallele; T. 3-5, 5-7, 7-9: Klarinetten (dazu Viola d’amore: melodisches Thema); T. 9-11, 11-13, 13-15, 15-17: Fagott/Celli/Bässe (dazu Trompete T. 13-17: melodisches Thema); T. 17-19, 19-21: Oboe (dazu Cello 1, Cello 2: Motiv 1); T. 21-23: Flöte/Oboe (dazu Kontrabass: Motiv 1); T. 23-25, 25-27, 27-29: Flöte (dazu Klarinetten: Motiv 2); T. 29-31: Celli/Bässe; T. 31-33, 33-35: Fagott/Celli/Bässe (dazu Viola d’amore T. 29-36: Motiv 3). – Achtung: Die in der von Schott mit Copyright 1930/1958 herausgegeben Partitur eingedruckten Taktzahlen beginnen im 42sten Takt mit Ziffer “30”, müssen also insgesamt +12 gelesen werden.

Der “Doppelt so schnell” überschriebene Abschnitt, in den die Viola d’amore mit ihrer letzten Wiederholung von Motiv 3 einmündet, umfasst ebenfalls ein Thema, zwei gegensätzliche Motive sowie diverse Formen des oben eingeführten Orgelpunktes. Hindemith entwirft das Thema als Trompetensignal, das fünf 3/2-Takte lang in immer neuem Rhythmus mit der Dreitongruppe *f-b-c* jongliert. Homophon begleitet und mehrfach von Orgelpunkten untermalt durchläuft dieses Signalthema verschiedene Tonarten, Instrumentalfarben und Varianten.³⁸ Zwei Motive schlagen zunächst in horizontaler Reihung eine Brücke zwischen den unmittelbar aufeinander folgenden ersten sechs und dem späteren siebten Einsatz des Themas und folgen diesem dann noch einmal in vertikaler Gegenüberstellung. Zweimal setzt alle Thematik ganz aus zugunsten eines in Tonwiederholung und Triller schillernd ausgefalteten Clusters.³⁹

NOTENBEISPIEL 110: Thema und Motive im zweiten Abschnitt von op. 46/1

Doppelt so schnell

The musical notation consists of three staves. The first staff is in 3/2 time, starting with a forte (*f*) dynamic. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and continues the melodic line with various intervals and accidentals. The third staff, marked mezzo-forte (*mf*), shows a cluster of notes and a trill-like figure.

Zählt man das 17fache Ostinato der Passacaglia, die im obigen Beispiel zu erkennenden Wiederholungsaspekte im thematischen Material, die als Klangflächen eingesetzten Cluster, die oben erwähnte “*staccato*-Figur, die als ein von Ausweichtönen unterbrochener Orgelpunkt gelesen werden kann” sowie alle anderen mehr als einen Takt überspannenden Tonwieder-

³⁸“Signalthema”: T. 36-41 Trompete von *f*; T. 41-46 Viola d’amore von der Quart *a/d* (Trompete *staccato*-Figur um *h*); T. 46-51 Fagott/Celli/Bässe von *c* (Klarinette Tremolo um *c*), Ende Flöte/Trompete/Bassklarinette; T. 52-53 Themenkopf Viola d’amore von *fis/h/e*; T. 55-58 Trompete von *a* (Celli *pizzicato*-Orgelpunkt *d*), T. 58-60 Viola d’amore von *h* (Celli *pizzicato*-Orgelpunkt *d*); rahmender Schluss-Einsatz T. 80-84 Trompete von *f* (Viola d’amore *staccato*-Figur um *b*, Celli/Bässe umspielter halbtaktiger Orgelpunktton *b*).

³⁹T. 61-64: Trompete M4, T. 66-68: Cluster *c/des/d*, T. 68-71-74: Trompete M5, T. 74-79: Klarinetten M5; T. 87-90: Cluster *e/f/fis/g/as*, T. 92-99: Klarinetten M4/Trompete M5.

holungen der Begleitstimmen zusammen, so entdeckt man, dass unter den 113 Takten des eröffnenden Doppelabschnitts nur sechs sind, in denen keine einzige dieser Kräfte wirksam ist. Im Schlussabschnitt der Komposition, in dem ein einziges Unisono-Zitat der Passacaglia-Phrase (quasi *pars pro toto* für den ersten Abschnitt) als Initialzündung für eine verkürzte Reprise des schnelleren zweiten Abschnitts dient, ist dieser Effekt vor allem in der ausschließlich aus Wiederholungen abnehmender Länge zusammengesetzten Coda spürbar.

Die beiden mittleren 'Sätze' dieser ohne Unterbrechungen angelegten Kammermusik sind eine Art *Adagio* in dreiteiliger Liedform (A B A') und ein Thema im Tempo und Metrum eines Menuetts, dessen vier sehr frei gestaltete Variationen zunehmend verhaltener werden. Die Rahmenabschnitte der Liedform sind von einer innigen Kantilene bestimmt, die sich, wie so oft bei Hindemith, als ausdrucksvolle Umspielung einer weit gespannten chromatischen Linie entpuppt. In den ersten zwölf Takten präsentiert die Klarinette diese Kantilene, in der Reprise ist es zunächst die Viola d'amore, die sich dann vom solistisch hervortretenden Fagott ablösen lässt.⁴⁰

Das im mäßigen 3/4-Takt entworfene Thema des dritten 'Satzes' setzt mit dem chromatischen Dreitonzug *e-eis-fis* ein, der in den Variationen als Kopfmotiv der Anfangs- und Schlussphrase wiederkehrt (in der kadenzartigen Variation IV sogar in vervielfachter Form: auf- und absteigend, transponiert, zwischen Viola d'amore und Flöte hin und her geworfen). Über diesen Dreitonzug und die ungefähr entsprechende Struktur hinaus entnehmen die Variationen dem menuettartigen Themenabschnitt vor allem eine Komponente: den als vorletzte Phrase notengetreu (wenn auch ohne Abschlusston) zitierten Ostinato-Zweitakter der Passacaglia.⁴¹ Dieses Echo aus dem Anfangsabschnitt der Kammermusik erklingt in der ersten, zweiten und dritten Variation im unisono tiefer Bläser und Streicher, wird dann in der meditativ um den Dreitonzug aus der Anfangsphrase kadenzierenden vierten Variation zunächst weggelassen, um schließlich, wenn es doch noch erklingt, den schnellen Schluss-'Satz' anzustoßen. So erreicht Hindemith eine raffinierte Überlagerung der zuvor vermuteten vierteiligen

⁴⁰Die Linie rankt sich um *fis-f-e-dis-d-cis-c-h-as-a-gis-g-fis-f* in T. 1-6 sowie in T. 46-51, um *b-a-gis-g-fis-f-e-es-d-des* in T. 7-11, *h-ais-a-as-g/c-ces-b-a-gis-g-fis-f-e-dis-d-des-c-h-b* in T. 53-57 und *cis-his-ais-a-as-g-fis* in T. 59-61. Die im Anfangsabschnitt homophon umkleideten Orgelpunkte (T. 1-5: *h*, T. 5-8: *d*, T. 9-16: *cis*) machen im Rahmenabschnitt polyphonen Gegenstimmen Platz.

⁴¹Vgl. im von der Viola d'amore allein bestrittenen menuettartigen Thema des Variationenreigens T. 199-202₁ mit T. 1-3₁ etc.

Großform. Ein Schema mag zeigen, wie die Abfolge strukturiert ist (“pass” steht hier für die Ostinatophrase aus der Passacaglia):

Thema:	[a]	[b]	[c]	pass	[a']	Viola d'amore unbegleitet
Var. I:	[a]	[b]	[c]	pass	[a']	Flöte + Viola d'amore
Var. II:	[a]	[b]	[c]	pass	[a']	Viola d'amore + Oboe
Var. III:	[a]	[b]	[c]	pass	[a']	Flöte + Viola d'amore
Var. IV	[a] ausgesponnen					
Lebhaft, wie früher:				pass	Signalth	Fagott, Viola d'amore; etc.

Durch die Verschränkung der Schlussreprise mit der letzten Variation entsteht, besonders für Hörer, der Eindruck einer Überlagerung der Anlage aus eröffnendem Doppelsatz – *Adagio* – Variationensatz – Schlussreprise durch eine große dreiteilige Form. Dabei entsprechen sich die Abschnittpaare am Schluss und Beginn des Werkes, insofern beide einerseits die Passacaglia-Phrase, andererseits das Signalthema und die ihm zugeordneten Motive 4 + 5 verarbeiten. Die Form bleibt aufreizend ambivalent, was dem Werk nichts von seiner besonderen, intimen Schönheit nimmt.⁴²

⁴²Giselher Schuberts Aufsatz “Kontext und Bedeutung der ‘Konzertmusiken’ Hindemiths”, erschienen im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1980), S. 85-114, enthält als Seitengedanke eine kurze, aber sehr erhellende Untersuchung zum Vergleich der beiden Fassungen der *Kammermusik Nr. 6*. Schubert weist im Detail nach, dass Hindemith zwar das thematische Material der Frühfassung beibehält, jedoch dem Solopart wesentlich größeres Gewicht verleiht, mit mehr Unterstützung als Gegengewicht von Seiten des Orchesters, und dadurch eine Umbewertung der Formabschnitte und ein insgesamt gelungeneres Werk erzielt. “Alle musikalischen Verhältnisse sind in der Zweitfassung einfacher, überschaubarer, mehr melodisch-harmonisch als kontrapunktisch-motivisch konzipiert.” (S. 100)