

V. Fünf Solokonzerte

Neben den "Kammermusiken" komponierte Hindemith insgesamt 14 Solokonzerte, die sich in Besetzung und Aufgabenverteilung am klassisch-romantischen Vorbild orientieren. Diese Werke überspannen sein gesamtes künstlerisches Schaffen: Zum Zeitpunkt der Uraufführung des Konzertes in Es-Dur für Violoncello und Orchester op. 3 (1916) in Frankfurt/Main am 28. Juni 1916 war er 20 Jahre alt; die Premiere des in seinem Todesjahr entstandenen Konzertes für Orgel und Orchester erlebte er nicht mehr.

Da er viele der Solopartien für seine eigene, in den 30er Jahren sehr aktive Konzerttätigkeit mit Orchestern beiderseits des Atlantiks schrieb, überrascht es nicht, dass drei Werke die Bratsche ins Rampenlicht stellen: die *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester*, op. 48 (1930), das "Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester" *Der Schwanendreher* (1935) und die *Trauermusik* für Streichorchester mit Solobratsche (1936). Über die bisher erwähnten Werke hinaus umfasst sein Œuvre sechs weitere Solokonzerte: ein zweites Cellokonzert, je ein Violin-, Klarinetten- und Hornkonzert sowie zwei Klavierkonzerte, davon eines für die linke Hand. Drei Werke sehen nach dem Vorbild traditioneller Doppel- und Tripelkonzerte mehrere Solisten oder konzertierende Gruppen vor, so die *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen* op. 49 von 1930 sowie die 1949 entstandenen Werke für Trompete, Fagott und Streichorchester und für Holzbläser, Harfe und Orchester.

Bei vielen dieser Werke überrascht Hindemiths uneitle Auffassung des 'Solisten'. Susanne Schaal-Gotthardt sieht diese geprägt von der Tatsache, dass er bereits im Alter von 20 Jahren für den Lebensunterhalt der durch den Krieg vaterlos gewordenen Familie verantwortlich war:

Das Musizieren lernte Hindemith von Beginn an als täglich erforderlichen Broterwerb kennen, und eine entsprechend unsentimentale und nüchterne Einstellung entwickelte er dazu. Geniekult, bloßes Virtuositentum und eitle Selbstinszenierung waren nicht nur seinem eigenen Charakter fremd, er betrachtete sie später geradezu als Signale für einen kulturellen Niedergang [...].¹

¹Susanne Schaal-Gotthardt, "I am a musician": Der Komponist als Dirigent", *Musik-Konzepte* 125/126 (München: text + kritik, 2004), S. 87-100 [91].

Klaviermusik mit Orchester op. 29 (1923)

1923 hatte Hindemith gerade mit drei skandalumwitterten Einaktern – *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nuschi-Nuschi* und *Sancta Susanna* – auf sich aufmerksam gemacht und sich mit der Uraufführung seines dritten Streichquartetts in Donaueschingen als der führende deutsche Komponist seiner Generation etabliert, als ihn sein erster Kompositionsauftrag erreichte. Er kam von Paul Wittgenstein (1887-1961), einem Bruder des berühmten Philosophen. Dieser Pianist, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte, war fest entschlossen, nicht aufzugeben und nun mit nur einer Hand am Klavier Karriere zu machen. Das beträchtliche Vermögen seiner Familie erlaubte es ihm, bei den größten Komponisten seiner Zeit Klavierwerke für “die linke Hand allein” zu bestellen und fürstlich zu bezahlen. Zusammen mit etlichen ihm unaufgefordert gewidmeten und zugesandten Stücken entstanden so in den Jahren 1923-1943 über dreißig Kompositionen, darunter zwölf Klavierkonzerte. Neben Hindemith, der einen der ersten Aufträge erhielt, stehen heute noch bekannte Namen wie Richard Strauss, Benjamin Britten, Sergei Prokofjew, Maurice Ravel, Franz Schmidt, Erich Wolfgang Korngold und Alexandre Tansman.

Hindemith schrieb die vier Sätze der *Klaviermusik* im Frühjahr 1923. Wittgenstein erwies sich als kein Freund avantgardistischer Kunst; er führte weder Hindemiths noch Prokofjews Konzert je auf und selbst Ravel's heute berühmtes Werk nur mit erheblichen eigenmächtigen Änderungen, die den Komponisten entsetzten. Gleichzeitig hatte er sich jedoch ein lebenslanges Alleinaufführungsrecht an den ihm gewidmeten Komposition gesichert, so dass Hindemiths *Klaviermusik* zunächst weder von anderen Pianisten gespielt noch veröffentlicht werden konnte. Erst nach dem Tod der ihren Mann um 40 Jahre überlebenden Wittgensteinwitwe gelang es Giselher Schubert vom Hindemith-Institut, die einzig noch vorhandenen Zeugnisse des Werkes in New York zu identifizieren und für das Frankfurter Archiv aufzukaufen. Dabei handelte es sich allerdings nur um eine stark fehlerhafte Abschrift; das Autograph gilt heute als verschollen. Nach Abgleichung dieser Abschrift mit entsprechenden Passagen in Hindemiths Skizzen²

²Einige Unstimmigkeiten sind allerdings stehen geblieben. Nach den Erfordernissen musikalischer Logik müsste die Tonwiederholung des Solisten in II: T. 84 wie schon in T. 62 (sowie in der Imitation der kleinen Flöte und in beiden Instrumenten in T. 85) auf *as* statt auf *a* fallen; in III: T. 62 müsste das Klavier die Englischhorn-Figur *c-as-ges-f* aus T. 10 und 32 notengetreu statt mit *c-as-g-f* zitieren; in IV: T. 54 sollten B- und Bassklarinette die zweite Hälfte sicher wie die unisono mit ihnen verlaufenden Fagotte mit *es-es* (statt *es-f*) beginnen, und in IV: T. 74 müsste das 2. Viertel im Solopart wie in T. 85 und 175 *h-h* (statt *h-a*) lauten.

konnte das Werk 2004 – 81 Jahre nach seiner Entstehung – schließlich bei Schott veröffentlicht werden. Am 9. Dezember 2004 spielte der amerikanische Pianist Leon Fleisher, der aufgrund einer Erkrankung den Gebrauch der rechten Hand eingebüßt hat und sich seitdem dem Repertoire “für die linke Hand” widmet, mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle die viel beachtete Uraufführung.

Das brillant komponierte Werk zeigt den 28-jährigen Hindemith auf der Höhe seiner frühen Meisterschaft. Die Sätze haben bei aller Individualität genügend unterschwellige innere Verwandtschaft, um eine große Einheit zu bilden. Die Instrumentierung wartet mit überraschenden Schlagzeugeffekten ebenso auf wie mit anrührenden kammermusikalischen Passagen. Ostinatoflächen bestimmen umfangreiche Abschnitte in jedem der vier Sätze, wobei keine Formel im Charakter einer anderen gleicht. Sowohl die alle Sätze verbindenden *attacca*-Übergänge als auch die teils chromatische, teils dominantische Evolution des Ankertones³ vermitteln den Eindruck einer einzigen, raffiniert strukturierten Entwicklung.

Die Ostinato-Phrase im Kopfsatz der *Klaviermusik* erfährt insgesamt 32 vollständige und 6 verkürzte Einsätze. Die Grundform besteht aus acht Staccato-Vierteln gefolgt von Pausen unterschiedlicher Länge und erklingt, ebenso wie etwa ein Dutzend untransponierte Diminutionen, ausnahmslos in den unisono spielenden Streichern; vier weitere Versionen, die den Solisten einbeziehen, durchlaufen diverse Transpositionen, behalten dafür aber den ursprünglichen Rhythmus bei.

Der Aufbau des Satzes folgt dem Vorbild der pindarschen Ode mit Strophe – Antistrophe – Epode (oder A B, A' B', Coda).⁴ A präsentiert die Originalform des Ostinatos in Gegenüberstellung mit dem Hauptthema, B die transponierten und diminuierten Ableitungen unter einem vielfältig abgewandelten Seitenthema.

³Im 1. Satz gründen sowohl die Ostinatoformel als auch der solistische Beginn in *a*; erst die Schlusstakte erniedrigen den Ton zu *as* und leiten damit zu *des* über, das enharmonisch als *cis* den Rahmen des 2. Satzes bestimmt. Dessen Coda wendet sich zum Durdreiklang auf der oberen Nebennote *d*, um gleich darauf in der wiederholten Ostinatophrase des 3. Satzes den Bogen von *es* nach *c* zu spannen. Der 4. Satz kehrt mit seinem den ganzen Ablauf skandierenden Blechbläserwurf zunächst zum *cis* zurück, wendet sich aber schon beim Einsatz des Nebenthemas am Ende des ersten Taktes zum *d*, während das etwas später hinzutretende, im Verlauf des Satzes einflussreichere Hauptthema mit einer prominenten Tonwiederholung das *a* des 1. Satzes wieder in den Vordergrund stellt. Dieses setzt sich in der überraschend eingblendeten Fuge als Anfangston eines Vierton-Ostinatos fort, um erst ganz am Schluss des Werkes der Rückkehr zum Sekundärton *cis/des* Raum zu geben.

⁴A = T. 1-19, B = T. 19-35, A' = T. 35-51, B' = T. 51-65, Coda = T. 65-71.

NOTENBEISPIEL 111: Hauptthema und Ostinato im ersten Satz der *Klaviermusik*

Einleitung
Mäßig schnelle Halbe

Thema:
Klavier

Ostinato:
Streicher
(in vier
Oktaven)

Thema
(Forts.)

Ostinato
(Forts.)

Im zweiten Satz kombiniert Hindemith die symmetrische (Rahmen-) Struktur mit der Ritornellform. Da er Rahmen und Innenteil jedoch durch thematische Querbeziehungen verknüpft, ist der Satz leicht zu hören und klingt trotz seiner stark chromatisch gefärbten Klänge äußerst ansprechend.

Der eröffnende Abschnitt wird bestimmt durch das den Bau der Ode in Diminution spiegelnde Thema des Solisten, die *tutti*-Einwürfe eines im trochäischen Rhythmus wiederholten, sechsoktavig zehntönigen Akkordes sowie diverse leise Begleitmuster, die ein halbtaktiges Modell vielfach wiederholen. Die *tutti*-Einwürfe werden von zwei Trommeln abwechselnd unterstrichen oder rhythmisch imitiert. Die vier Kreuzvorzeichen bekräftigen die cis-Moll-Orientierung des Themas.

Im Ritornell, dessen fünffaches Auftreten⁵ den ausgedehnten Mittelteil zugleich gliedert und charakterisiert, greifen die hohen Holzbläser eine verkürzte Version des Themas in siebentöniger Parallelführung auf, fünf der Blechbläser setzen einen kürzeren Ausschnitt in Augmentation dagegen, und das ungestimmte Schlagzeug mit hängendem Becken, Schellentrommel und drei homorhythmisch auf die Instrumentenränder schlagende Trommeln plus Pauke unterstreichen den Schlussrhythmus der zwei Ritornellsegmente.

⁵Vgl. T. 20-24, 39-43, 68-72, 89-93 und 103-107.

NOTENBEISPIEL 112: Thema des Klaviers mit *tutti*-Einwürfen in op. 29 Satz II

Sehr lebhaft Halbe

NOTENBEISPIEL 113: Das Ritornell im Mittelteil des Satzes

Auch die von den Ritornellen umschlossenen Couplets weisen zahlreiche Ostinatoflächen sowie unregelmäßig Einwüfe einer im jeweiligen Abschnitt beibehaltenen Figur auf. Das solistische Klavier kann trotz des schnellen Tempos das ganze Spektrum von melodisch expressiven Linien bis zu virtuos en Läufen in Doppelgriffen oder Quartenakkorden ausloten.

Hinsichtlich der Klangfarbenwirkung besonders interessant ist das nur neuntaktige und überraschend leise vierte Couplet, in dem der Klavierstimme einzig das ungestimmte Schlagzeug mit einem eintaktigen Ostinato aus Triangel, Becken und kleiner + großer Trommel zur Seite steht.

Dem langsamen, mit “nur sehr wenig Ausdruck” zu spielenden dritten Satz des Konzertes gibt Hindemith die Überschrift “Trio. Basso ostinato”. In dieser Doppelbezeichnung sind bereits wesentliche Kennzeichen des Materials und der Textur angedeutet. Der Klaviersolist und ein Partner aus den Reihen der Holzbläser – in den ersten 36 Takten das Englischhorn, in den letzten 18 die große Flöte – weben ein kontrapunktisches Spiel über einem von wenigen tiefen Streichern in gleichmäßigen Vierteln gezupften, dreitaktigen Ostinato, dessen Neutralität durch eine Schein-Zwölftönigkeit einerseits und ein Vorherrschen reiner Quintschritte andererseits unterstrichen wird.⁶ So entsteht eine Textur, wie man sie aus barocken Triosonaten kennt. Was die Überschrift nicht verrät, ist, dass das Klavier die beiden Abschnitte mit unterschiedlichen Partnern durch eine Art Kadenz verbindet, einen solistischen Abschnitt, wie er in Orchesterkonzerten vor allem in schnellen Sätzen und in Kontrast zum vollen *tutti* üblich ist und daher in diesem ganz kammermusikalisch angelegten langsamen Satz überrascht.

Wie unabhängig voneinander Hindemith sich die beiden solistischen Stimmen wünscht, erkennt man bereits an der Notation: In den ersten 36 Takten wird der in Englischhorn und Streicher-Ostinato herrschende 4/4-Takt von einem 12/8-Takt im Klavier konterkariert, während es in den letzten 18 Takten die Flöte ist, die durch die triolische Metrik von der duolischen des Partners und der Begleitstimme abweicht. Auch in Hinsicht auf Phrasenstruktur und -länge sind die beiden Instrumentalpartner weitgehend konträr entworfen. Der aus einer Reihung verschiedenster Komponenten gebildeten 10½-taktigen Anfangsphrase des Englischhorns steht im Klavier ein später einsetzendes und insgesamt 11½-taktiges Gebilde aus Vorder- und Nachsatz gegenüber. Ähnlich um Unterscheidung bemüht verhalten sich die darauf folgenden Motive. Und wenn das Englischhorn vor seinem Ausscheiden schon eine Reprise einbaut⁷ (als ‘wüsste’ es nichts von der Gesamtanlage des Satzes mit zentraler Kadenz und anschließender Wiederaufnahme des thematischen Materials unter Beteiligung eines anderen Bläusers), weigert sich der Klavierpartner zunächst mitzumachen. Erst kurz vor Schluss der Englischhornphrase setzt die Klavierstimme mit einer weiteren Variante ihres thematischen Halbsatzes ein, die denn auch lange nach der Englischhornphrase endet. Ein letztes Zeichen dieser betonten

⁶Tatsächlich enthält die von vier Celli und zwei Kontrabässen in Oktavparallele insgesamt 16fach gespielte Figur ein doppeltes *a*, während der Ton *fis/ges* fehlt. Für Hörer jedoch ist diese Abweichung von einer Zwölftonreihe nicht erkennbar. Die Melodie- und Intervallbildung ist konsequent in ihrer abstrakten Logik: Die drei Takte enthalten Tonpaare: zwei Septen (T. 1: große Sept \nearrow , kleine Sept \searrow) und vier Quinten (T. 2: $\searrow \nearrow$, T. 3 $\nearrow \searrow$).

⁷Vgl. Englischhorn T. 23-32 mit 1-10; nur der Abschlusston in T. 33 weicht von T. 11 ab.

Unabhängigkeit der Instrumente findet man in der Notation: Die Stimme der tiefen Streicher, deren Beitrag zum Satz sich in der erwähnten, von *es* ausgehenden Ostinato-Phrase erschöpft, ist trotz ihrer Elftönigkeit mit drei \flat -Vorzeichen notiert, während die beiden nach *c* orientierten Linien von Englischhorn und Klavier mit Versetzungszeichen jeweils vor den Einzelnoten auskommen. Hier ist der Beginn des eigenwilligen Trios:

NOTENBEISPIEL 114: Drei eigenwillig unabhängige Stimmen im dritten Satz

Trio, Basso ostinato

Langsame Viertel, nur sehr wenig Ausdruck

The musical score for Example 114 consists of three staves. The top staff is for the English Horn (Englischhorn) in treble clef, marked *p*. The middle staff is for the Piano Left Hand (Klavier linke Hand) in 12/8 time, also marked *p*. The bottom staff is for Cello and Bass (Celli + Bässe) in bass clef, marked *pizz.* (pizzicato) and *p*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The English Horn part features a melodic line with some grace notes. The Piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Cello/Bass part plays a steady, repetitive ostinato pattern.

Die sehr zart und mit Dämpferpedal zu spielende Kadenz beruht auf den verwandten Phrasen eines freien zweistimmigen Kanons, die von kurzen Abschnitten in homophonem Satz unterbrochen werden.

NOTENBEISPIEL 115: Der Kanon in der einhändigen Klavier-Kadenz

Im gleichen Zeitmaß. Stets ruhig fließend und sehr zart

The musical score for Example 115 is a single staff in treble clef, marked *pp* (pianissimo) and *(mit Verschiebung)* (with displacement). The key signature has three flats. The piece is in 6/8 time. It features a melodic line with a prominent motif that is repeated in a canon-like fashion, with some notes displaced (indicated by the *Verschiebung* marking). The overall texture is light and flowing.

Die letzte Variante dieses Kanons wird im Sinne einer Rückleitung bereits von der neu einsetzenden Flöte begleitet. Da diese das prominente Motiv aus der Mitte des anfänglichen Trioabschnitts aufgreift, wirkt die darauf folgende Wiederholung des thematischen Materials wie eine Reprise mit vertauschten Stimmen (vgl. T. 54-65 mit 2-13).

Den "Finale. Bewegte Halbe" bezeichneten vierten Satz hat Hindemith

als eine Art großer Synthese komponiert. Alle wesentlichen musikalischen Parameter weisen auf einen der drei vorangegangenen Sätze zurück:

- Wie der erste Satz ist auch der vierte nach dem Vorbild der pindarischen Ode strukturiert, insofern einer extensiven Strophe (T. 1-67) und ihrer variierten, gegen Schluss stark modifizierten Antistrophe (T. 101-157) eine Epode folgt, die einige quasi nebensächlich eingeführte Komponenten des thematischen Materials zunächst in einer beschleunigten Fuge verarbeitet (T. 158-203), bevor sie mit einer einfacheren, aber noch schnelleren Coda dem *Prestissimo*-Ende entgegenrast (T. 204-232).
- Die Verwandtschaft des vierten Satzes mit dem zweiten ist thematisch: Ein aus drei Blechbläser-Akkorden gebildetes, von Pauken und beiden Trommeln unterstrichenes 'Signal', das Strophe und Antistrophe eröffnet und jeweils weitere fünfmal skandiert, geht auf die trochäisch wiederholten und durch dieselben drei Schlaginstrumente unterstrichenen *tutti*-Akkorde im zweiten Satz zurück. Zudem sind die beiden kontrapunktisch konkurrierenden Themen,

NOTENBEISPIEL 116: Thematische Verwandtschaft zwischen Satz II und IV die im Schlusssatz Strophe und Antistrophe mit ihren vielfachen Fortspinnungen und Verarbeitungen durchziehen, aus den Anfangs-

II. Sehr lebhaft Halbe (Beginn von Rahmen- und Ritornellthema)

IV. Finale. Bewegte Halbe

kl. + gr. Tr. [a] xx

Flöte, Oboe, Es-Klarinette ff

Streicher, Klarinetten, Fagotte

Hörner, Trompeten, Posäunen f

kl. Tr. ff

gr. Tr. ff

[a]

takten des dortigen Rahmenthemas abgeleitet, die in den Ritornellen des Mittelteils beherrschend sind.

- Das *pizzicato* gespielte Ostinato der tiefen Streicher (IV: T. 20-33 etc.) ist Teil einer “Trio”-Textur, die unmittelbar auf den dritten Satz zurückgeht. Zwar umfasst die Ostinato-Figur hier nur vier Töne – zwei durch einen Halbtonschritt verbundene fallende Tritoni – und das zweite Melodieinstrument ist neben dem Klaviersolisten ein wieder anderes Holzblasinstrument (das Fagott), doch ist die Verwandtschaft der beiden Stellen unverkennbar.
- Auf eine weitere satztechnische Besonderheit des dritten Satzes greift Hindemith hier ebenfalls zurück: Strophe und Antistrophe sind durch eine Solo-Kadenz von einander getrennt. In dieser Kadenz wird das Klavier zunächst von einer durchgehenden Punktierungsfigur der kleinen Trommel rein rhythmisch begleitet (und erinnert damit an das vierte Couplet im zweiten Satz, in dem das Klavier auch ausschließlich mit ungestimmtem Schlagzeug umgeben ist). Anschließend wiederholt das Klavier sein Solo und kehrt dabei zur “Trio”-Textur zurück. Hindemith wählt hier als zweites Melodieinstrument wie gegen Ende des dritten Satzes die Flöte, während die Streicher zupfend mit zwei Schichten der jetzt komplementär verzahnten Ostinatofigur begleiten (Bsp. 117 zeigt die ersten Takte).

NOTENBEISPIEL 117: Das Kadenzthema des vierten Satzes und sein Kontrapunkt

82

Flöte
Klavier
Violinen pizz.
Vla/Vc/Kb pizz.

Als unorthodoxer Abschluss dieser Kadenz erklingt die Solophrase dann noch ein drittes Mal, und zwar in der Trompete, während das Klavier die von der Flöte eingeführte kontrapunktische Linie übernimmt. Die Kontrapunktik dieser beiden Abschnitte bildet somit ein polyphones Gegengewicht zu der im freien zweistimmigen Kanon entworfenen Hauptkomponente der Kadenz des dritten Satzes.

- Die Polyphonie erreicht ihren Höhepunkt in der den Schlussteil des Werkes eröffnenden Fuge. Vom zweiten Einsatz an stehen sich hier die drei "Trio"-Komponenten der Kadenzweiterung gegenüber: ein aus der Flötengegenstimme gewonnenes, rhythmisch stark modifiziertes Subjekt, ein aus dem Kadenzthema durch Augmentation abgeleitetes Kontrasubjekt und eine ebenfalls augmentierte Version der bereits in den Strophen gehörten Ostinatofigur.

NOTENBEISPIEL 118: Kadenzthematik und Fugenmaterial im Finale

171

coll'8va

Fl/Klar

Klavier

Vc/Kb

- Hinzu tritt außerdem noch, von Beginn der Fuge an, ein ganz auf das rhythmische Element konzentriertes neues Ostinato in Form eines vierstimmigen Kanons, ausgeführt von drei Trommeln und Pauke. Dieser beruht auf einer achttaktigen, aus fünf Komponenten ($\alpha \beta \gamma \delta, \delta \alpha \alpha \gamma, \varepsilon \alpha \beta \beta, \gamma \alpha \beta \beta$) zusammengesetzten Phrase, die unter Führung der Rührtrommel im Abstand je eines halben Taktes in Schellentrommel, kleiner Trommel und Pauke imitiert wird.

NOTENBEISPIEL 119: Der achttaktige Rhythmus des Schlagzeug-Kanons

3

tr

3

3

tr

3

tr

3

Der Kanon erklingt fünfmal vollständig und bricht dann, in allen Stimmen plötzlich, zugunsten der Coda ab.

- Gegen Schluss der 46-taktigen Fuge erfährt schließlich auch das melodische Material noch eine unerwartete Bereicherung durch ein weiteres werkimmanentes Zitat: Nachdem das Subjekt und etwas später auch das Kontrasubjekt vom Klavier über die Flöte in andere Instrumente gewandert sind, fügt der Solist der komplexen Polyphonie noch das vergrößerte und neu modifizierte Hauptthema des Finale-Satzes als krönende dritte Komponente hinzu.

Die "noch etwas schneller" beginnende und *Prestissimo* endende Coda greift dieses augmentierte Hauptthema in einem vielstimmigen Unisono auf, stellt ihm den Kopf des Fugensubjektes gegenüber und skandiert beide durch das seit Ende der Antistrophe vernachlässigte 3-Akkorde-Signal. Dieses erklingt jetzt synkopisch versetzt, untermalt von einem *p < ff*-Wirbel, der die Pauke und die drei aus dem Fugen-Ostinato vertrauten Trommeln vereint, und wird grandios abgeschlossen von einem mächtigen Schlag der großen Trommel mit Becken. Im Folgenden werden die beiden verbleibenden thematischen Komponenten zunehmend kürzer und die Einwürfe des synkopisch versetzten Signals gleichzeitig immer häufiger. Eine letzte Gegenüberstellung – das Solo-Klavier mit einer Subjekt-Ausspinnung in Quartakkorden, die Blechbläser und Schlagzeuger mit einem zu *fff* intensivierten Einwurf und die Holzbläser und Streicher mit einem Unisono des Hauptthemakopfes – führt dieses eindrucksvolle Konzert zu einem furiosen Schluss.

Trauermusik für Streichorchester mit Solobratsche (1936)

Zur Vorgeschichte dieses sehr berührenden kleinen Violakonzertes aus Hindemiths mittlerer Schaffensperiode gehört das 1935 entstandene große Werk für dieselbe Besetzung, mit dem er etliche Jahre lang in zahlreichen Ländern konzertierend auftrat: *Der Schwanendreher, Konzert nach alten Volksliedern* für Bratsche und kleines Orchester. Wie der zweite Teil des Titels andeutet, integriert Hindemith ins melodische Material dieses Werkes vier auf das 16. Jahrhundert zurückgehende Lieder, die in seiner bewährten Quelle, Franz Markus Böhmes *Altdeutsches Liederbuch, Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, zu finden sind. Im Vorwort der Partitur gibt er hierzu die folgende Erläuterung:

Ein Spielmann kommt in frohe Gesellschaft und breitet aus, was er aus der Ferne mitgebracht hat: ernste und heitere Lieder, zum Schluss ein Tanzstück. Nach Einfall und Vermögen erweitert und verziert er als rechter Musikant die Weisen, präludiert und phantasiert. Dieses mittelalterliche Bild war die Vorlage für die Komposition.

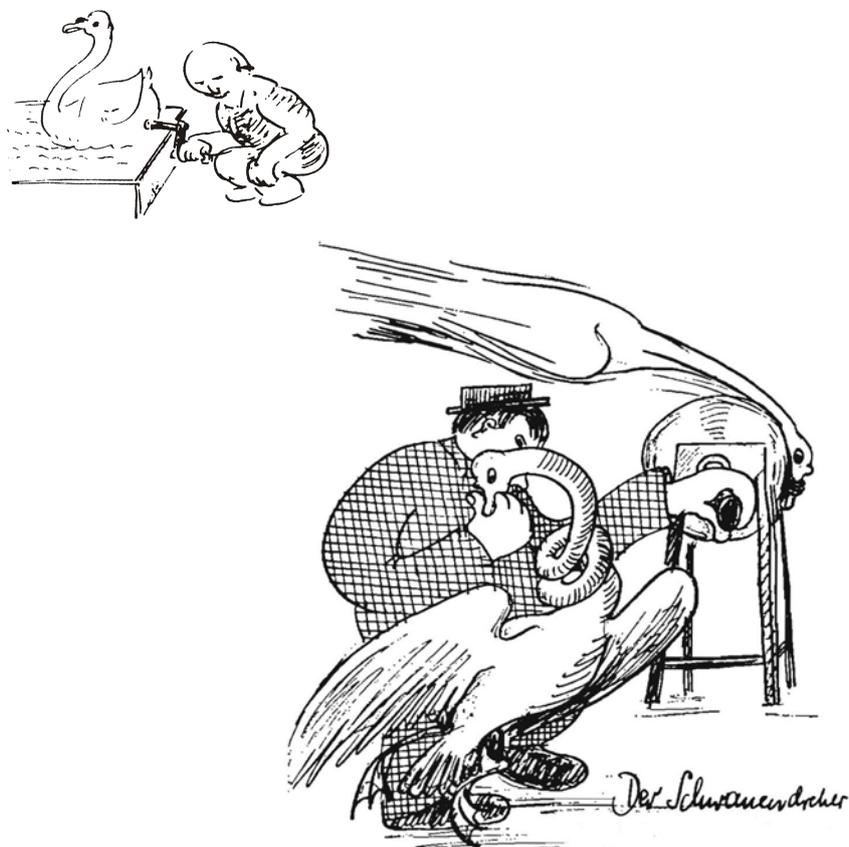
Von den vier Liedern ist heute noch das dem Kopfsatz des Konzertes zugrundeliegende “Zwischen Berg und tiefem Tal” sowie das im Mittelteil des zweiten Satzes verarbeitete “Der Gutzgauch auf dem Zaune saß” geläufig, doch sprechen auch die Melodien der beiden anderen Lieder den Hörer direkt an, so dass eine Kenntnis der Textgrundlage für das Verständnis nicht erforderlich ist. Ein Rätsel gibt allerdings das Lied auf, das nicht nur den Variationen im Finale als Thema dient, sondern zudem den Werk-titel lieferte: “Seid Ihr nicht der Schwanendreher”. Böhme scheint dazu keine Erklärungen gefunden zu haben und äußert nur Vermutungen, die nicht allzu überzeugend klingen: “‘Schwanendreher’ scheint ein zur Pflege der Schwane und überhaupt des Geflügels angestellter Diener bei Burgherrn und an Höfen gewesen zu sein.” Wie Michael Kube zutreffend bemerkt, legen etliche Passagen aus Hindemiths Briefen nahe, dass er sich selbst mit dem Schwanendreher identifizierte, den er in dem rudimentären Liedtext als einen einsamen, von Ferne angereisten und sich in der jeweiligen frohen Gesellschaft fremd fühlenden Spielmann beschrieben fand.⁸ Wahrscheinlicher ist daher eine der Deutungen des Ausdrucks, die der Sprachwissenschaftler Rudolf Post anbietet, zumal sie die ungewöhnliche Personencharakterisierung eines “Schwanendrehers” mit Hindemiths oben zitierter Erläuterung in Einklang bringt. Danach handelt es sich entweder um eine Art Leierkastenmann oder um einen “Drechsler” langhalsiger Gegenstände.⁹ Hindemith scheint mit beiden Deutungen vertraut gewesen

⁸Michael Kube im Beiheft zur CD-Einspielung der vier großen Violakonzerte Hindemiths durch den australischen Bratschisten Brett Dean (cpo 999 492-2), S. 9.

⁹Rudolf Post, Herausgeber des Pfälzischen Wörterbuches an der Mainzer Akademie der Wissenschaften und Literatur und des Badischen Wörterbuches an der Universität Freiburg, nannte mir in Antwort auf meine Anfrage in einer Mail vom 15.1.2011 drei mögliche Wortbedeutungen: “1. In Wörterbüchern findet sich unter ‘Dreher’ häufig die Bedeutung ‘ein walzerähnlicher Tanz’. Nun könnte es einen Volkstanz gegeben haben, der vom Bild der auf einem Teich kreisenden Schwäne ausgehend ‘Schwanendreher’ genannt wurde. – 2. Im Süddeutschen (ich zitiere das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich, Band 5, S. 251) bedeutet ‘Dreher’ auch ‘Leidenschaftlicher Tänzer, jemand der die Nacht durchtanzt, durchzechet, Nachtschwärmer, leichtlebiger, lebenslustiger Mensch’. So könnte unter dem Schwanendreher also ‘wer leidenschaftlich den Tanz Schwanendreher tanzt’ verstanden

zu sein, wie aus zwei im Zusammenhang mit dem Werk entstandenen Zeichnungen hervorgeht. Die erste kommentiert er am 14. November 1935 mit den Worten: “Der Schwanendreher (einzig authentische Erklärung dieser ausgefallenen Beschreibung)”; zur zweiten schreibt er nach einem Auftritt am 27. Januar 1937 in gewohnter Selbstironie: “Der Schwanendreher, nachdem er hier sein Wesen getrieben, dankt herzlich für die dabei ihm zuteil gewordene Unterstützung.”

ABBILDUNG 16: Zwei Zeichnungen Hindemiths zum “Schwanendreher”



werden. – 3. Als sogenannte Klammerform (Beispiele: ‘Kirschblüte’ aus ‘Kirschbaumblüte’, ‘Bierdeckel’ aus ‘Bierglasdeckel’) könnte ‘Schwanenhalsdreher’ einen Menschen bezeichnen, ‘der etwas Schwanenhalsförmiges in Drehbewegungen versetzt (z. B. einen Leierkastenmann)’ oder der ‘so etwas drehend herstellt’, also z. B. wer den schwanenhalsförmigen Teil der Tabakspfeife drehselt.”

Am 19. Januar 1936 reiste Hindemith nach London, wo er in den folgenden Tagen Konzerte geben und bei der BBC Rundfunkaufnahmen machen sollte; u.a. war angekündigt worden, dass er am 22. den Solopart in seinem Bratschenkonzert *Der Schwanendreher* spielen würde. Doch am 20.1.1936 kurz vor Mitternacht verstarb König Georg V. von England. Hindemith war sich mit den Veranstaltern einig, dass das geplante Werk mit seinen lustigen und z. T. frechen Volksliedern unter diesen Umständen unangemessen wäre. Wie er seinem Verleger bei Schott schrieb,¹⁰ komponierte er am 21.1. innerhalb weniger Stunden für dieselbe Besetzung ein alternatives, wenn auch der drängenden Zeit wegen kürzeres Werk, das er dem Anlass zu Ehren "Trauermusik" nannte. Dabei beeindruckte er seine Gastgeber, indem er offenbar jede der noch tintenfeuchten Partiturseiten unmittelbar den wartenden Kopisten zum Herausschreiben der Stimmen übergab. Bei der Konzeption des neuen Konzertes griff er nach eigener Aussage auf die getragene Stimmung der Grablegungsmusik aus seiner Oper *Mathis der Maler* zurück, verwendete eines der im *Schwanendreher* zitierten Volkslieder in neuer Weise und schloss mit dem in Deutschland auf den Text "Vor deinen Thron tret ich hiermit" gesungenen Bach-Choral, der, wie er erfahren hatte, auch in England weithin bekannt war.

Das auf diese ungewöhnliche Weise entstandene Werk ist trotz (oder vielleicht gerade wegen) seiner geringen Spieldauer von nur gut acht Minuten bei Musikern und Zuhörern äußerst beliebt. Dazu trägt sicher die Stimmung ebenso bei wie die subtile unterschwellige Einheitlichkeit des melodischen Materials. Die Innigkeit, die bei Solokonzerten sonst meist auf den Mittelsatz beschränkt bleibt, herrscht hier aufgrund der für den Anlass gewählten Satzfolge (Langsam – Ruhig bewegt – Lebhaft – Sehr langsam) fast durchgehend, zumal der einzige lebhafteste Satz des Werkes, der dritte, sich nach Art einer beschleunigten Entwicklung aus dem vorausgehenden Siciliano entwickelt.

¹⁰„Lieber Willy, Sie sollen doch gleich mal erfahren, was sich so alles zugetragen hat. Ich weiß nicht, ob Sie gestern Abend Ihr vortreffliches Radio auf London gezielt hatten. Wenn ja, werden Sie bemerkt haben, dass der Schwan infolge toten Königs nicht gedreht werden konnte. Vorgestern früh war große Verzweiflung in der BBC. Boult und Clark wollten auf jeden Fall, dass ich mich am Konzert beteilige – es fand im Radio, nicht in der Queenshall statt – und weil nach stundenlangem Herumraten sich kein geeignetes Stück fand, beschlossen wir, dass ich eine Funeral music machen sollte. Wie ich gestern in der Zeitung las, bekam ich also ein Studio eingeräumt, die Kopisten wurden langsam angeheizt und von 11-5 habe ich dann ziemlich heftig getrauert. Es ist ein hübsches Stück geworden [...].“ *Paul Hindemith: Briefe*, S. 159.

Der Kopfsatz beginnt mit einem 12-taktigen Abschnitt des Streichorchesters. Der Aufbau dieser Takte ist schlicht und doch zugleich reich: Im vierstimmigen Satz stellen die ersten Violinen eine viertaktige Einheit vor, deren melodisches Kennzeichen der zweifache (zunächst unvermittelte, dann durch absteigende Schritte überbrückte) Quartabfall zu Beginn ist. Gleichzeitig setzen die *tutti*-Bratschen mit einer aufsteigenden Intervallfolge aus Ganztonschritt und Quart – Hindemiths geliebter Quint-Quart-Verschränkung – ein.

NOTENBEISPIEL 120: Thematische Komponenten zu Beginn der Trauermusik

Langsam

Violine I
Violine II
Viola
Celli +
Bässe

Den zweifachen Quartabfall greifen die ersten Violinen im selben Satz vier weitere Male auf (T. 20-21, 22-23, 24-25 und 34-35), während die Solo-Bratsche augmentiert die Kombination (T. 27-29). Die verwandte zweite Geste dieser Eröffnungskomponente, der Aufstieg aus Ganzton + Quart, erfährt im Doppelsatz II-III eine thematische Entwicklung.

Harmonisch beginnt das Werk auf dem Zentralton *a*, der dem konsonant gesetzten Schlusschoral zugrunde liegt und auch im auf die Dominante *e* bezogenen zweiten Satz bestätigt wird. Doch führt Hindemith bereits am Ende des zweiten Viertakters mit mächtigem Crescendo eine Rückung zum Sekundärton *b* durch, der den dritten Satz bestimmen wird.

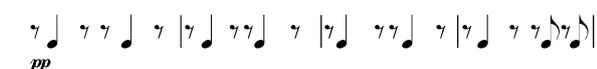
Gleichzeitig stiftet Hindemith beruhigende Vertrautheit, indem er den zweiten Viertakter als rhythmisch nur wenig abweichende Variante des ersten entwirft. Auch im dritten Viertakter, der eine den 4/4-Takt ignorierende Reihung von 3/4-Einheiten aufstellt, sorgt die sich ganz allmählich aus dem *pp* erhebende zweifache Wiederholung für eine sanfte Stimmung, die erst mit dem plötzlichen Abbruch der rhythmischen Figur am Ende von T. 12 überraschend durchbrochen wird. Sobald in T. 13 die Solo-Bratsche einsetzt, zieht sich der größere Teil des Orchesters vorübergehend auf regelmäßige Synkoptupfer zurück.

NOTENBEISPIEL 121: Rhythmische Ruhe zu Beginn der Trauermusik

T. 1-4 $\frac{4}{4}$ 

T. 5-8 

T. 9-12 $\frac{4}{4}$ 

T. 13-16 

Aus diesem sehr zart angedeuteten Klangkissen erhebt sich der erste solistische Einsatz. Die Bratsche kreist zunächst in drei kurzen Phrasenfragmenten um den sekundären Zentralton *b*, um dann, während die *tutti*-Bratschen sie verkürzt imitieren, in strahlende Höhen aufzusteigen. Dabei spielt sie im dreifach auftaktigen Beginn mit einem Aufstieg, der sich aus zwei Sekunden über Ganzton + Quart (vgl. die Aufstiegsfigur der Bratsche in T. 1) bis zur Kombination von Ganzton und Quint entwickelt – eine Entwicklung, die sie am Satzende in umgekehrter Folge zum Ausgangston *a* zurückführt.

NOTENBEISPIEL 122: Der Rahmen der Solostimme im ersten Satz



Die Schlusstakte des Satzes, die ein letztes Mal den zweifachen Quartfall der Anfangstakte zitieren, sind dem Orchester allein vorbehalten; sie enden dominantisch im E-Dur-Dreiklang.

Die Mitte des Konzertes bildet, wie schon erwähnt, ein durch Verwandtschaft von Material und Metrum gebildeter Doppelsatz. Der "Ruhig bewegt" überschriebene, nur $12\frac{1}{2}$ -taktige zweite Satz ist nach Metrum und Charakter ein Siciliano; der $24\frac{1}{2}$ -taktige dritte Satz setzt den $12/8$ -Takt in lebhaftem Tempo fort. In beiden bestimmt der Aufstieg aus Ganzton + Quart mit einer je ähnlichen Fortsetzung das thematische Material, erst auf *e*, dann auf

dessen Tritonus *b*. Dabei wird die jeweils thematische Phrase in so großer Dichte vollständig oder teilweise zitiert, dass der Doppelsatz nur insgesamt neun Takte enthält, in denen diese Komponente fehlt.¹¹

NOTENBEISPIEL 123: Die Themen im zweiten und dritten Satz der Trauermusik

II - Ruhig bewegt (*Solo-Bratsche*)
p



III - Lebhaft (*Violine I*)
p



In der Mitte des dritten Satzes fügt Hindemith als Ergänzung der fragmentarischen Zitate des Themenkopfes Einwürfe der Solobratsche ein. Dazu verdreht er die Intervallfolge in dem das ganze Konzert durchziehenden thematischen Aufstieg aus Ganzton + Quart, den er in den Rahmenabschnitten der Solostimme im ersten Satz bereits zu kurzen Bögen gerundet hatte (s. o. Bsp. 122), und erweitert sie in Anlehnung an die Themenvariante.

NOTENBEISPIEL 124: Die Ausdrucksbögen der Solobratsche im dritten Satz



Im vierten Satz schließlich spielt das vier- bis siebenstimmig homophone Orchester die vier Phrasen des Trauerchorals "Für deinen Thron tret ich hiermit". Die Melodie entspricht der bachschen Version (BWV 327) in rhythmisch getreuer Transposition nach A-Dur; die Harmonisierung verrät

¹¹Die Phrase, mit der die Solobratsche den zweiten Satz eröffnet, wird nach 4 überleitenden Takten von den *tutti*-Bratschen zitiert, dann jedoch bald wieder von der Solobratsche übernommen. Im dritten Satz imitiert das Soloinstrument die einleitende Phrase der 1. Violinen mit Enderweiterung; anschließend spielen die Violinen mit dem Phrasenkopf. Nur die langsame Coda und die ihr vorangehende, ritardierende Überleitung enthalten keinerlei Anspielung auf die Thematik.

Hindemiths Hand. Die Solo-Bratsche nimmt hier die drei Binnenfermaten als Gelegenheit wahr, die Choralzeilen mit *ad libitum*-Einwürfen zu ergänzen, die die (dort metrisch gebundenen) Gesten aus der zweiten Hälfte des dritten Satzes fortsetzen. Auf diese Weise erzeugt Hindemith selbst in diesem nur marginal adaptierten Fremdzitat einen weiteren Aspekt innerer Verwandtschaft, der die Ruhe und Feierlichkeit des ganzen Werkes unterstreicht.

NOTENBEISPIEL 125: Orchesterler Choral und solistische Ausdrucksbögen

IV - Choral "Für deinen Thron tret ich hiermit"

Sehr langsam

The image shows a musical score for three staves in 3/4 time. The top staff is a treble clef with a solo violin line, starting with a rest and then playing a melodic line marked with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are grand staves (treble and bass clefs) representing the orchestra. The middle staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a complex, rhythmic accompaniment. The bottom staff provides a bass line. The score concludes with a fermata and the word "etc." written to the right.

Konzert für Violoncello und Orchester (1940)

Das Cellokonzert aus dem Jahr 1940 ist Hindemiths erste 'amerikanische' Komposition. Er arbeitete daran während seines Aufenthaltes in Tanglewood, der Sommerakademie des Boston Symphony Orchestra in New England. Sergei Kussewitzki, Leiter des Orchesters und der Akademie, plante das neue Werk gleich für seine nächste Spielzeit ein. Die Uraufführung mit dem ukrainisch-amerikanischen Cellisten Gregor Piatigorsky fand am 7. Februar 1941 statt. Schon nach Ansicht weniger Seiten äußerte der designierte Solist seine Begeisterung:

Meine Erwartungen sind sehr groß, weil ich daran glaube (nachdem ich die Partitur der zwei ersten Sätze in Lenox gesehen habe und die Cellostimme des ganzen Konzertes) dass Ihr Konzert ist das größte und genialste was bis jetzt für Cello komponiert wurde. Ich hoffe und wünsche es nur gut zu spielen.¹²

¹²Brief Piatigorskys vom 7. Oktober 1940, aufbewahrt im Hindemith-Institut Frankfurt.

John Cage, 17 Jahre jünger als Hindemith und schon zu dieser Zeit vor allem mit experimenteller Musik befasst, beschrieb nach einer Aufführung im Frühjahr 1942 den Eindruck von diesem Konzert folgendermaßen:

Eine der zutiefst bewegenden Erfahrungen, die wir diesen Frühling machten, ist Piatigorskys und Hindemiths "Konzert für Violoncello und Orchester" zu danken. Es wurde herrlich gespielt, Frederick Stock dirigierte. Es handelt sich um ein Konzert, bei dem der Solist nicht bloß seine Virtuosität entfaltet, sondern um eines, in dem die musikalischen Beziehungen auch Beziehungen zwischen den Menschen sind. Besonders klar wird dies im letzten Satz, wo das Orchester sich martialisch aufspielt, während das Cello für sich bleibt und abseits, poetisch, und nicht marschiert, da es nun einmal einen anderen Standpunkt vertritt. Das Cello behauptet den Standpunkt des Individuums mit wachsender Intensität, und dies bis zum letztmöglichen Augenblick. Danach erscheint es klar, dass zwischen Wahnsinn und Anpassung zu wählen ist. Der letztere Kurs wird eingeschlagen und das Cello ein untergeordneter Teil des triumphierenden Orchesters.¹³

Die ersten deutschen Aufführungen fielen in das Jahr 1947; hier setzte sich der Cellist Ludwig Hoelscher für das Konzert ein. In der Rezension einer dieser Aufführungen schreibt Hans Georg Fellmann:

Keine Frage, dass die neue Klanglichkeit der letzten Hindemith-Musik, eine Synthese zwischen strengster Form und abgeklärtem Empfinden, einen großen künstlerischen Gewinn bedeutet.¹⁴

Der große französische Cellist Paul Tortelier beschreibt das Konzert als "ein Meisterwerk, eines der wichtigsten für Cello geschriebenen Werke seit den Konzerten von Dvořák und Saint-Saëns."¹⁵ Janos Starker schätzt das Konzert als "das beste Cellokonzert des 20. Jahrhunderts": am besten konstruiert, mit herrlichem musikalischen Material, fabelhaft orchestriert.¹⁶

¹³ John Cage, "South Winds in Chicago", in *Modern Music* 19/4 (1942), deutsche Übersetzung von Rudolf Zeller in Richard Kostelanetz, *John Cage* (Köln: DuMont Schauberg, 1973), S. 96, hier zitiert nach Magda Marx-Weber und Hans-Joachim Marx, "Einleitung" in *Paul Hindemith: Sämtliche Werke* III,6 (Mainz: Schott, 1984), S. IX.

¹⁴ Hans Georg Fellmann in *Melos* XIV (1946/47), S. 292 und 301.

¹⁵ Paul Tortelier und David Blum, *Paul Tortelier: A Self-Portrait* (London: William Heinemann, 1984), S. 185.

¹⁶ Interview vom 10. April 1997, zitiert in Ching-Ling Wan, "The Cello Concerto (1940) by Paul Hindemith: A Structural Analysis and Its Performance Implications" (DMA Dissertation, University of Wisconsin at Madison, 1999), S. 3.

Die Konstruktion, die Janos Starker veranlasst, Hindemiths Konzert als “much better written than Shostakovich, Prokofiev, and all the others” zu erklären, wie er in demselben Interview noch hinzufügt, zeigt sich im “Mäßig schnell” überschriebenen ersten von drei Sätzen als eine raffinierte Überlagerung der barocken Ritornellform mit der Sonatensatzform, wie sie in Solokonzerten seit der Wiener Klassik abgewandelt wird. Die meisten Abschnitte müsste man, um ihnen ganz gerecht zu werden, mit Begriffen aus beiden Herkunftsbereichen bezeichnen.

Das Ritornell umfasst drei deutlich unterschiedene Motive. In vollem Umfang und in *tutti*-Besetzung erklingt es, wie es für die barocke Form charakteristisch ist, nur zweimal: in T. 1-9 und in T. 171-179 (mit geringer Schlussverkürzung und harmonischer Ausweichung des letzten Taktes). Hinzu kommt ein durch Binnenkürzung und vor allem durch die vorherrschende Soloinstrumentierung abweichendes Ritornell am Satzschluss. Die ersten beiden der das Ritornell bildenden Segmente, manchmal auch das erste allein, werden im Verlauf des Satzes wiederholt aufgegriffen, wobei Passagen, die nach Art eines barocken Binnenritornells auf dieses Material beschränkt sind (hier vor allem T. 29-35) seltener sind als die kontrapunktische Gegenüberstellung mit Episodenmaterial. Die expliziten Ritornelle umschließen drei große Episoden – T. 11-29, 35-66, 179-205 – die jede ein eigenes Thema einführen.

Der in diesem Überblick ausgesparte Abschnitt T. 66-171 lässt sich erst erklären, wenn man den Satz aus dem Blickwinkel einer dem Solokonzert angepassten Sonatensatzform betrachtet. Für diese Sichtweise finden sich in der Hindemith-Literatur die unterschiedlichsten Bezeichnungen, was sicherlich aus der schon erwähnten Zwitterform resultiert.¹⁷ Hier soll nun ein Versuch unternommen werden, beiden strukturellen Ahnen gerecht zu werden und zugleich jede Komponente etwas genauer zu beleuchten.

In der Perspektive einer modifizierten Sonatensatzform präsentiert sich das ‘Ritornell’ als Hauptthemakomplex. In seinem vollen Umfang besteht es aus drei charakteristischen Motiven, gefolgt von einer sequenzierenden Entwicklung des dritten Motivs mit großem Crescendo und abgerundet mit einer Wiederaufnahme des ersten Motivs in einer Transposition, die eine Rückkehr zum Ausgangston erzielt. Primärer Zentralton (des Ritornells

¹⁷Ernst Laaff bezeichnet die insgesamt vier Themen Komplexe als “Thema des Orchestervorspiels”, “Hauptthema”, “Seitenthema” und “Motiv” (“Hindemiths neues Cellokonzert”, *Melos* 14 (1947), S. 212-215); Ching-Ling Wan spricht von “rhythmic theme”, “lyrical theme”, “second theme” und “new theme” (op. cit., S. 21-59); Elisabeth Schmierer wählt die Bezeichnungen “erstes Thema”, “Kantilene” “ebenfalls kantables Thema” und “weitere Solopassage” (“Hindemiths Cellokonzerte”, *Hindemith-Jahrbuch* 2006/XXXV, S. 59-63).

NOTENBEISPIEL 127: Thema der ersten Episode bzw. lyrischer Seitensatz

mf (d) c b as g)
 (dazu Fg 1/2: g fis f e es d des c)

Dieses Thema wird gleich anschließend von den hohen Holzbläsern imitiert, in den tiefen Streichern kontrapunktisch herausgefordert durch das Ritornell/Hauptthema und vom Solocello mit Läufen untermalt. In den letzten Takten der Episode besinnt sich das Soloinstrument wieder auf das erste Segment des Seitensatzes, während das Orchester mit Fragmenten des Hauptthemas den Einbruch des Binnenritornells vorbereitet. Doch auch hier behauptet sich das Cello: Kaum sind, nach einer chromatischen Rückung zum *gis*, die Motive [a] und [b] im *tutti* erklingen, vollzieht das Soloinstrument eine weitere Rückung und fügt eine lineare Form von [a] und [b] hinzu. Dabei diminuiert der Solist von *ff* nach *p* und bereitet die Hörer so auf den Eintritt des nächsten Abschnitts vor.

Dieser Abschnitt – in der Perspektive der barocken Form die zweite Episode, in der Sonatensatz-/Konzertform die Schlussgruppe – beruht auf einer Phrasengruppe, die von Klarinetten und Fagotten vorgestellt und erst später im Solocello und in anderen tiefen Instrumenten imitiert wird. Wie Haupt- und Seitenthema umfasst auch diese Schlussgruppe drei Segmente. Im ersten sowie dem nur minimal abweichenden zweiten erinnert der doppelt punktierte, fünfstimmig homorhythmische Holzbläusersatz, der mit dem durch eine Triole charakterisierten Unisonosegment kontrastiert, an den Gegensatz im Hauptthema zwischen dem dort ursprünglich ebenfalls fünfstimmig homorhythmischen Blechbläser-/Streichersatz in [b] und dem Unisono mit Triolen in [a]. Der tonale Anker ist hier *dis*, der sekundäre Zentralton des Satzes, der auch Zielton des originalen Motivs [b] war.

NOTENBEISPIEL 128: Thema der zweiten Episode bzw. Schlussgruppe

35
 f mf

Die Abfolge Ritornell / Episode 1 / Ritornell / Episode 2 entspricht in der Sonatensatzform der Exposition. Deren Abschluss bildet eine Variante der Schlussgruppe, die in drei crescendoierenden Anläufen über einem Orgelpunkt zum *tutti*-Schlag auf *b* führt. Damit beginnt, quasi dominantisch zum sekundären Zentralton *dis* und mit Paukenwirbel und Beckenschlag, die Durchführung: ein Abschnitt, der erstmals kein strukturelles Gegenstück in der barocken Form hat. Er umfasst drei große Segmente; das mittlere wird – ungewöhnlich an dieser Stelle – von einer Solokadenz eingenommen.¹⁸ Das erste Segment präsentiert eine Wiederaufnahme sowie imitierende Verarbeitungen des lyrischen Seitenthemas in den Blechbläsern, das dritte die Anfangskomponente der Schlussgruppe mit neuer Ergänzung. In beiden thematisch bestimmten Segmenten tritt gegen Ende das Motiv [a] aus dem Hauptthema hinzu; zu Beginn des dritten Segments fordert Hindemith das neu gebildete thematische Material zudem durch zwei ametrische Ostinati heraus.¹⁹ In der Kadenz spielt das Solocello ausführlich mit den Anfangskomponenten aller drei Themen. Als könne es gar nicht genug von seinem Ausflug in die Virtuosität bekommen, setzt es seine normalerweise dem Ausklang dienenden Trillerketten auch nach Wiedereinsatz des Orchesters noch zehn Takte lang mit einem Aufstieg bis in höchste Höhen fort.

Die Wiederkehr des vollständigen Ritornells auf *g* (des Hauptthemas in der Grundtonart) markiert den Beginn der Reprise der Konzertform. Doch kaum hat das abschließende [a'] mit einer Schlussrückung unerwartet nach *ces* geführt, überrascht Hindemith seine Hörer mit einem vierten Thema. Im Blickwinkel der barocken Form ist dies das Thema der dritten Episode, in dem der Sonatensatz-/Konzertform ein alternatives Seitenthema. Wie das lyrische Thema, an dessen Stelle es tritt, wird es vom Soloinstrument eingeführt – hier sogar unbegleitet – und bewegt sich expressiv in vorwiegend ruhigen Notenwerten:

NOTENBEISPIEL 129: Thema der dritten Episode bzw. alternatives Seitenthema

¹⁸Thematisches Segment (T. 66-86), Vorbereitung/Solokadenz/Ausklang (T. 86-89/89-129/130-134), thematisches Segment (T. 135-166), Rückleitung zur Reprise (T. 166-171).

¹⁹Viola/Violoncello/Kontrabass *pizzicato*, vgl. T. 132-143: Rhythmus von 4/2-Umfang teils über Orgelpunkt *c*; T. 144-153: verwandte, zu 5/4 komprimierte Figur über Orgelpunkt *es*.

Dass Hindemith mit dieser Komponente in der Reprise tatsächlich das für die Exposition entworfene Seitenthema ersetzt, bestätigt sich auch in der satztechnischen Arbeit: Der kontrapunktischen Gegenüberstellung des ursprünglichen Seitenthemas mit dem Hauptthema in T. 18-29 (in der Fortsetzung der ersten Episode) entspricht die ebenfalls kontrapunktische Gegenüberstellung des alternativen Seitenthemas mit dem Hauptthema in T. 183-205 (in der Fortsetzung der dritten Episode).

Die kurze Coda bringt ein leicht verkürztes, jedoch alle wesentlichen Komponenten enthaltendes letztes Zitat des Ritornells/Hauptthemas.²⁰ Die abschließende Komponente [a'] verfehlt durch chromatische Rückung auch hier wieder die Rückkehr zum tonalen Ausgangspunkt und mündet in *ges* statt in *g*. Dies gibt Hindemith Gelegenheit zu einer Erweiterung aus drei homophonen, nach Art einer Kadenzformel gereihten Dreiklängen. Allerdings hat deren Abfolge – es-Moll, f-Moll, G-Dur – mehr Ähnlichkeit mit einem Halbschluss als mit einer authentischen Schlussformel. Wie um dieses nicht ganz befriedigende Ende zu kompensieren, fügt Hindemith auf dem unbetonten zweiten Viertel des letzten Taktes einen *ff staccato* verlangten, synkopischen *tutti*-Schlag in G-Dur hinzu. Zusammen mit dem an metrisch identischer Stelle platzierten allerersten Schlag des Satzes entsteht so eine Art nachdrücklich neben die messbare Zeit gerückter Rahmen für diesen höchst interessanten Satz.

Im Mittelsatz entwirft Hindemith eine Kombination aus symmetrischer Bogenform und Entwicklung. Der in Stimmung (“Ruhig bewegt”) und Metrum (9/8-Takt) an ein Siciliano erinnernde 36-taktige Eröffnungsabschnitt kehrt in variierten Form in T. 207-242 wieder, erweitert nur um eine dreitaktige Rückleitung und einen zusätzlichen Schlusstakt. Innerhalb des kontrastierenden Mittelteils (“Sehr lebhaft”) entspricht das erste Segment (T. 37-100₁) im Material dem letzten (T. 115-203₁) und bildet so einen Binnenrahmen um das polyphon dichtere Zentrum (T. 100-115₁).

Satztechnisch ergibt sich eine faszinierende Entwicklung. Das Siciliano ist homophon, in den beiden Hauptsegmenten sogar monodisch, d.h. ganz auf die thematische Kantilene des Solo-Cellos und ihre modifizierte Wiederholung in kombinierten Bläsern ausgerichtet. Im ersten Segment des Kontrastabschnitts führt Hindemith nacheinander zwei Themen mit gigueartigem Charakter ein, die jeweils untransponiert imitiert werden. Das erste wird noch ausschließlich homophon begleitet, im zweiten erklingt eine angedeutete Gegenstimme, die jedoch nicht konsequent verfolgt wird. Erst

²⁰Vgl. im unbegleiteten Solo-Cello Motiv [a], [b] und [c] T. 205-208; im vollen Orchester Motiv [a'] T. 210-211.

das dritte Kontrastabschnitt-Thema bildet mit seinen vier Einsätzen eine durchgehende Engführung.²¹

Obwohl hiermit das Zentrum der Bogenform erreicht ist, setzt Hindemith die satztechnische Entwicklung weiter fort. Die Wiederaufnahme des ersten Kontrastthemas ist nicht nur viel ausführlicher als ihr Vorbild, sie ist mit Einsätzen auf unterschiedlichen Tonstufen und drei Engführungen nach Art einer Fugendurchführung gebaut.²² Die Rückkehr des zweiten Kontrastthemas gestaltet Hindemith eher nach den Vorlagen klassischer motivischer Arbeit: Die vollständigen Einsätze bleiben tonal konservativ, doch wird das Kopfmotiv imitierend und dominiert zuletzt unter Einbeziehung hemiolischer Hintergrundverfremdung das ganze Orchester.²³

Im den Rahmen schließenden Siciliano-Abschnitt schließlich gibt das Solo-Cello seine ursprünglich eröffnende Kantilene an Flöte und Klarinette ab, die es nun mit den zwei ersten Kontrastthemen kontrapunktiert. Dabei behalten diese Themen das ihnen eigene Tempo bei, so dass drei der lebhaften Cello-Takte einem ruhigen Siciliano-Takt gegenübergestellt sind. Erst im abschließenden Segment dieses variierten Siciliano ist die Polymetrik aufgegeben, das Solo-Cello übernimmt wieder seinen ursprünglichen Part, und der Satz kann in großer Ruhe ausschwingen.

Eine Entwicklung zeigt zudem die Abfolge der Themen. Dies beginnt damit, dass das Thema, welches den Kontrastabschnitt eröffnet, die Struktur der Siciliano-Kantilene übernimmt. Die 10-taktige Kantilene besteht genau besehen aus einem Achttakter, in dem Vorder- und Nachsatz durch eine Binnenerweiterung getrennt sind. Dieselbe Struktur lässt sich in der später als Fugensubjekt durchgeführten Phrase des ersten Giguethemas beobachten: Auch hier lässt sich durch Springen vom vierten zum Ende des siebten Taktes eine Grundstruktur mit regelmäßigem Phrasenbau rekonstruieren:

²¹Erstes Giguethema: Klarinette T. 37-47₁, Violinen + Bratschen (T. 47-57₁, Oktave tiefer); Solocello tacet. Zweites Giguethema: Solo-Cello (T. 79-88₁ [-91₁]), 1. + 2. Fagott + Celli (T. 91-100, Oktave tiefer). Drittes Kontrastabschnitt-Thema: Solo-Cello T. 100-109₁, Bratschen T. 103-112₂, Flöte + Oboe T. 106-112₂, 1. + 2. Fagott + Celli T. 109-112₂.

²²Die Durchführung dieser 'Fuge' umfasst Einzeleinsätze in 1. Violinen (T. 115-123, auf *e*) und Bratschen (T. 122-127, auf *h*) sowie Engführungen Celli / 2. Violinen (T. 128-134, auf *d / c*), 1. / 2. Klarinette (T. 134-143, auf *cis / e*) und Solo-Cello / 1. Fagott (T. 143-152).

²³Vollständige Einsätze ertönen in Bratschen + 2. Violinen (T. 152-161, auf *fis*) und im Solo-Cello (T. 164-173, auf *fis*). Danach wandert der zweitaktige Themenkopf durch verschiedene Bläserstimmen, bis die hohen Streicher ihn zu einer neuen dreitaktigen Gestalt erweitern und später an andere Instrumente zu verschiedenen, teils kontrapunktischen Verarbeitungen weiterreichen. Diese letzte Verdichtung ist von Paukenwirbeln und Trommelschlägen in wachsender Dichte unterstrichen und gipfelt in einem mächtigen Crescendo zum *fff*.

NOTENBEISPIEL 130: Strukturelle Verwandtschaft in Siciliano- und Giguethema

Ruhig bewegt ("Siciliano-Thema")

Sehr lebhaft ("erstes gigue-artiges Thema")

Die Beziehung des zweiten zum ersten Giguethema beruht auf einer Adaptation des Themenkopfes: Dieser wird durch den Einschub von Pausen vergrößert. Interessanterweise ergibt sich auch hier, ganz ohne Binnenerweiterung, eine zehntaktige Form, da die Pausen in Vorder- und Nachsatz eine entsprechende Verlängerung jeder Teilphrase bewirken

NOTENBEISPIEL 131: Intervall-Verwandtschaft in den zwei Giguethemen

Die Unterlegung des Sicilianothemas durch die beiden Giguethemen und die gleichzeitige Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Tempi beginnt folgendermaßen:

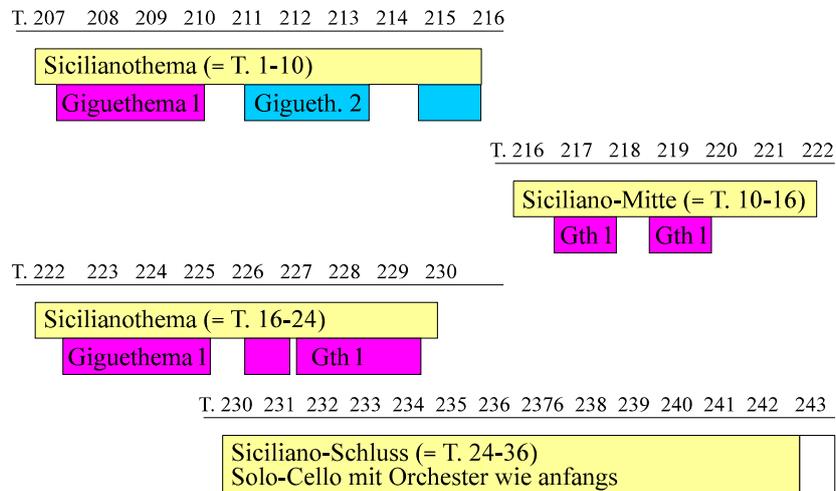
NOTENBEISPIEL 132: Kontrapunktik in unterschiedlichen Tempi

Im früheren langsamen Zeitmaß (*Flöte 1+2, Klarinette 1+2*)

Im gleichen schnellen Zeitmaß (*Solo-Cello*)

Die folgende Abbildung zeigt die Struktur des so bereicherten abschließenden Siciliano-Abschnitts. (Der unterschiedliche Grad, in dem Hindemith die Giguethemen zur Anpassung an den neuen Kontext variiert oder modifiziert, ist nicht abgebildet.)

ABBILDUNG 17: Themen und Struktur im dritten Großabschnitt des Mittelsatzes



Im Mittelteil hatte das Solo-Cello die Präsentation und Verarbeitung des ersten Giguethemas zur Gänze dem Orchester überlassen. Mit dem kontrapunktischen Beitrag am Schluss des Satzes engagiert es sich zuletzt auch für dieses Material und wird erst damit seiner Rolle als führender Solist in vollem Maße gerecht.

Dies ändert sich im Finalsatz, wie schon der anfangs zitierte Kommentar von John Cage erkennen lässt. Hindemith war offenbar nicht sicher, wie er sein Konzert nach zwei komplexen Sätzen, die den Hörer emotional reich beschenken, aber auch intellektuell fordern, beenden sollte. Nachdem er den Mittelsatz laut Datum im Autograph am 4 Juli 1940 fertig gestellt hatte, telegraphierte er schon am 5. Juli an seine Frau, er habe das Cellokonzert vollendet. Einen Monat später nahm er diese Aussage jedoch sowohl hinsichtlich des Arbeitsstadiums als auch hinsichtlich seiner Zufriedenheit zurück, als er Berichte zu seiner intensiven Unterrichtstätigkeit in Tanglewood durch die Bemerkung ergänzte:

Das Cellokonzert ist noch immer nicht beendet. Kein Wunder; erstens komme ich nicht zum Schreiben, und zweitens habe ich den fast fertiggebastelten letzten Satz wieder hinausgeworfen, er gefiel mir nicht mehr. Und im Augenblick fällt mir nichts Gescheites ein.²⁴

Noch einen Monate später, am 9. September, war dann auch das eher unkomplizierte Finale beendet, das dem Komponisten zur Abrundung des Werkes geeignet schien. Der Satz umfasst die Abschnitte "Marsch lebhaft" (T. 1-161), "Trio (nach einem alten Marsch)" (T. 164-249) sowie eine verkürzte Reprise des Marsches, großenteils in Transposition auf die Subdominante (T. 250-347) und eine Stretta mit Anklängen an Motive aus dem Trio (T. 348-399). Die ersten drei Großabschnitte beginnen mit Themenvorstellungen des Orchesters ohne jegliche Beteiligung des Solisten,²⁵ und auch später passt sich das Soloinstrument der bereits herrschenden Stimmung weit öfter an, als dass es eigene Aussagen versucht.

Das Trio unterscheidet sich vom Marsch und dessen Reprise vor allem durch die Farbnuancen, die das Schlagzeug hinzufügt. Im Marsch sind dies, wie zu erwarten, vor allem die Instrumente der Militärkapelle: Das Thema wird von Pauken, Triangel, Tamburin und Rührtrommel begleitet, und selbst die Kantilene, die das Solocello einwirft, entfaltet sich über einem 11-taktigen orgelpunktartigen Paukenwirbel. Das Trio klingt dagegen wie entrückt. Wie sehr dies beabsichtigt ist, zeigt sich nicht nur in der Wahl der Instrumente, sondern auch in Hindemiths präziser Spielanweisung:

²⁴Brief an Gertrud Hindemith vom 6. August 1940. Weder das Autograph der fast fertigen Erstfassung noch Skizzen zu dieser oder der späteren Version des Satzes sind erhalten.

²⁵Vgl. die Einführung und variierte Wiederholung des Marschthemas in T. 1-14 und 14-28 sowie dessen (nicht wiederholte) Reprise in T. 249-263; ebenso die Einführung der ersten beiden thematischen Phrasen des Trios in T. 162-186. Lediglich die Wiederaufnahme von Motiven des Trios in der Stretta wird vom Solo-Cello eingeführt.

Triangel und kleines Becken werden mit einem sehr dünnen Stahlstab (am besten mit einer Stricknadel) geschlagen. Für die Rührtrommel wird ein sehr weicher Paukenschlägel, und für das Glockenspiel werden Xylophon-Holzhämmer benutzt. Die kleine Trommel wird ohne Stöcke nach Art orientalischer Handtrommeln mit den flachen Fingern der rechten Hand bespielt. Die Pauken sind mit einem Filztuch stark abzdämpfen.²⁶

Die deutliche Reduktion der Lautstärke auf den Bereich zwischen *ppp* und *p*, die zusätzliche mechanische Dämpfung der führenden Instrumente,²⁷ der gänzliche Verzicht auf die *tutti*-Streicher, die vielen leisen Anschläge des Glockenspiels und vor allem eine fast durchgängige Schattierung des thematischen Materials mit der Celesta verstärken den Eindruck, dass es im Finalsatz des Cellokonzertes nicht mehr um eine Gegenüberstellung von Soloinstrument und Orchester geht, sondern um einen burschikosen, in jeder Hinsicht sehr irdischen und ein wenig selbstgefälligen Marsch, der durch eine (nicht weiter identifizierte) alte Weise abgesetzt und wie in eine himmlische Sphäre erhoben scheint.

Ganz anders die abschließende *Stretta*: Hier führt und brilliert ein letztes Mal das Solo-Cello, das (militärische) Schlagwerk ist auf wenige Passagen beschränkt, die Streicher spielen die ihnen gewohnte wichtige Rolle und das Volumen fällt vom anfänglichen *ff* nur einmal kurz auf *mf* zurück, bevor das Orchester einen klangmächtigen *tutti*-Schluss anstrebt.

Konzert für Horn und Orchester (1949)

Unter Hindemiths zehn ausdrücklich als "Konzert" betitelten Werken sind nur zwei, die dem Orchester ein Blasinstrument als alleinigen Solisten gegenüberstellen: das Klarinettenkonzert von 1947, ein Auftragswerk des berühmten amerikanischen Jazzklarinettenisten Benny Goodman, und das Hornkonzert von 1949, zu dem Hindemith sich durch den britischen Hornvirtuosen Dennis Brain inspiriert fühlte. Interessanterweise entstanden beide Werke jedoch nicht in den Vereinigten Staaten, wo die Hindemiths damals noch lebten, sondern während zweier längerer, in die ersten Europa-Tourneen nach dem Zweiten Weltkrieg eingebetteter Schweiz-Urlaube. Hindemith schloss die Arbeit am Hornkonzert am 18. März 1949 ab; die Uraufführung mit Dennis Brain und dem Sinfonieorchester des

²⁶Siehe Hindemiths Fußnote in *Sämtliche Werke* III,6 (1984), S. 94.

²⁷Hörner und Posaunen spielen hier gestopft, das Solo-Cello mit Dämpfer.

Südwestdeutschen Rundfunks fand während Hindemiths dritter Nachkriegstournee am 8. Juni 1950 in Baden-Baden statt. Im Anschluss an die Aufführung schenkte der Komponist dem Solisten ein Exemplar der Partitur mit der Widmung: "To the unsurpassed original performer of this piece from a grateful composer."²⁸

Die Orchesterbesetzung ist vergleichsweise zart und weitgehend auf Holzbläser und Streicher konzentriert. Neben dem Horn erklingt kein Blechblasinstrument, außer den Pauken keinerlei Schlagzeug. Der Kopfsatz wird von einem Thema in zwei Varianten beherrscht. Beiden Varianten gemeinsam sind die ersten sieben Töne einer Zwölftonreihe, die vom Orchester unter Führung der Flöten und 1. Violinen in burschikos akzentuiertem *forte staccato* präsentiert, vom Solo-Horn anlässlich seines ersten Einsatzes *mf espressivo* und *legato* aufgegriffen werden:

NOTENBEISPIEL 133: Die Hauptthema-Varianten im Kopfsatz des Hornkonzertes

Moderately fast

Wie die Zahlen im Notenbeispiel zeigen, wird die Zwölftonreihe in beiden Fällen zunächst vervollständigt, dann durch freie Wiederaufnahme einzelner Töne weitergesponnen, bis sie mit einer identischen, wenn auch melodisch unterschiedlichen Dreitongruppe endet. Auch hinsichtlich der Struktur spielt Hindemith mit der Idee der entfernten Verwandtschaft: Das Zentrum der *tutti*-Version bildet eine anmutig artikulierte Geste und deren verkürzte Sequenz; das dritte, längste Segment ist eigenständig. In der Solo-Variante wird eine ariose Fünftongruppe, in der Hindemith die zum Zwölftonbestand fehlenden Töne neu mischt, nach einer Suspension zunächst zum Zweitakter ergänzt, in dieser Form notengetreu wiederholt und erst im dritten Anlauf, mit einer modifizierten Fortspinnung versehen, dem

²⁸Zitiert nach David Neumeyer, "Einleitung," *Paul Hindemith: Sämtliche Werke* III,7: Bläserkonzerte I (Mainz: Schott, 1983), S. XI.

hier kurzen Schlussegment entgegengeführt. Das Metrum wechselt in der Orchestervariante durchgehend, in der Solo-Variante dagegen nur einmal in der Schlusskomponente. Und während die *tutti*-Version Engführungen, verkürzte Einsätze und Kopfmotivverarbeitungen erfährt, bleibt die Horn-Variante im Zentrum des Satzes unangetastet, ja sogar unwiederholt.

Der zweite Satz ist ein sehr schnelles, einfach gebautes Rondo.²⁹ Das thematische Material sowohl des Refrains als auch der beiden Episoden wird vom solistischen Horn vorgestellt und von hohen Orchesterinstrumenten (meist Piccoloflöte/1. Violine) aufgegriffen. Während der Refrain metrisch ausgerichtet bleibt, stehen dem herrschenden 2/2-Takt in den Episoden wiederholt Phrasen von 13 Vierteln Umfang gegenüber, die die Einsätze des jeweils folgenden Refrains metrisch verschieben.³⁰ Der Refrain besteht aus einer melodischen Phrase, deren Rhythmen von Pauken und *pizzicato* spielenden Celli komplementär ergänzt werden. Dabei erzeugt Hindemith durch schrittweise Entwicklung eines Segmentes innerhalb der Phrase³¹ eine fast volkstümlich einprägsame Gesamtgestalt, ohne dabei auf eine erneute Ausschöpfung des vollen Zwölftonvorrats zu verzichten.³²

NOTENBEISPIEL 134: Refrainphrase mit synkopischen Schlägen im zweiten Satz

Very fast

The musical notation is a single staff in 2/2 time, marked 'mf' and 'Very fast'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of several measures with various rhythmic values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. Asterisks are placed below the staff to indicate specific syncopated beats, which are marked with a double asterisk (**).

²⁹T. 1-12: Refrain (melodische Führung im Horn), T. 12-23: Refrain (Picc/1. Vl), T. 23-34: Episode 1 (Horn); T. 34-45: Refrain (Horn), T. 45-57: Episode 1 (Picc/1. Vl), T. 57-68: Refrain (Picc/1. Vl); T. 68-80: Episode 2 (Horn), T. 81-88 Episode 2 weiter (Picc); T. 89-100: Refrain (Horn), T. 101-120: Refrain-Verarbeitung, T. 121-138 Coda.

³⁰Diese Verschiebung wirkt sich jedoch nur im Notenbild aus. Hörer nehmen automatisch an, dass Hindemith wie in vielen anderen Werken verkürzte oder verlängerte Takte zur Wiederherstellung der metrischen Ordnung eingeschoben hat.

³¹Das auf synkopisch aufspringender Quart, passivem Quintabfall und Sekundumspielung beruhende Segment in T. 5-6 wird in T. 7 und 8 zur Eintaktigkeit, zu Beginn von T. 9 zur Halbtaktigkeit verkürzt, dann mittels (die Synkope ersetzender) Tonwiederholung und Terzabfall wieder verlängert und in dieser Form sequenziert (T. 9-10, 10-11).

³²Die Melodie beginnt mit einer linearen Entfaltung einer Reihenhälfte 1-6 (*f-g-a-b-as-ges-*) und fügt später zwischen wieder aufgegriffenen Tönen *e*, *d*, *cis* und *h* hinzu, während der in zwei verschiedenen Umkehrungen (siehe die Einzeichnungen **) erklingende, aus der Quartenschichtung *c-f-b-es* abgeleitete Pauken-Cello-Akkord orgelpunktartig die fehlenden Halbtöne *c* und *es* hinzufügt.

Ähnlich wie in der Sonate für Tuba und Klavier entwirft Hindemith auch in seinem Konzert für Horn und Orchester den dritten, aus kontrastierenden Stimmungen und Materialien zusammengesetzten Satz als Höhe- und Schwerpunkt. Dies zeigt sich bereits im Umfang: In der Partitur übersteigen die 274 Takte des Finalsatzes die $73 + 138 = 211$ Takte der zwei vorausgehenden Sätze zwar nur um Weniges, doch beträgt dessen Aufführungsdauer nahezu das Doppelte von deren Summe (I = 3'20", II = 1'56", zusammen 5'16"; III = 9'38").

TABELLE 6: Die unterschiedlich charakterisierten Abschnitte im dritten Satz

Tempo	Takte	vorherrsch. Metrum	Spieldauer ca.
Very slow	0-20	4/8	1'11"
Moderately fast	21-72	6/8	1'30"
Fast	73-111 [113]	2/2	0'45" (mit Überleitung)
<i>lento, recitando</i> ³³	114-154	2/2	4'32"
Lively	155-262	6/8	0'55"
Very slow	263-274	4/8	0'45"

Im langsamen Eröffnungsabschnitt präsentiert das solistische Horn eine dreitaktige Kantilene gefolgt von einem Motiv und seiner melodischen Entwicklung ([a] T. 0-3, [b b b'] T. 3-8). Die Kantilene wird im Unisono der Streicher aufgegriffen, dann jedoch vom Horn durch ein anderes Motiv und dessen Entwicklung ergänzt ([a] T. 8-11, [c c c'] T. 11-20). Im dritten Abschnitt dient der Dreitakter, notiert in Augmentation auf das Vierfache, in "Fast" jedoch tatsächlich schneller als zuvor klingend, als Rückgrat ([a] T. 73-79, [a'] T. 80-86, [a''] mit Erweiterung T. 91-111), während das zweite Motiv des langsamen Abschnitts einschließlich seiner Entwicklung am Ende des Satzes mit nur wenigen Änderungen in der Begleitung und einer Schlusserweiterung zur Tonika wiederkehrt.

Auch der zweite Abschnitt spielt mit melodischen Segmenten, die – teils in Umkehrung – wiederkehren. Während Hindemith das 6/8-Metrum beim ersten Erklängen des Materials in "mäßig bewegtem" Tempo immer wieder mit 5/8-, 4/8-, 7/8- und 9/8-Takten unterbricht, passt er die Melodik (mit neuer Begleitung) in der "lebhaft" bezeichneten Reprise (T. 21-72 ≈ 155-262) durchgehend dem grundlegenden Duktus an.

³³Dieser Abschnitt wechselt unablässig das Tempo, und Fermaten bringen den Fluss z.T. ganz zum Stehen. Dreimal (T. 116, 122, 127) führt *a tempo* kurz zur Bewegtheit des "Fast" zurück; dann wird die Musik ruhiger (T. 136 *un poco lento*, T. 148 *più lento*, T. 152 *rit.*).

Wie die Spieldauer jedes Abschnitts zeigt, nimmt das als “*recitando*” bezeichnete Segment fast die Hälfte des klingenden Satzes ein. Zudem sind diese 41 Takte nicht nur aus dem Satz, sondern aus dem ganzen Konzert dadurch hervorgehoben, dass Hindemith dem ersten Takt des *recitando* ein Gedicht voranstellt.

Declamation:

Mein Rufen wandelt
 In herbstgetönten Hain den Saal,
 Das Eben in Verschollnes,
 Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,
 In ihr Verlangen und Empfahn dein Glück.
 Gönn teuren Schemen Urständ,
 Dir Halbvergessener Gemeinschaft,
 Und mir mein tongestaltnes Sehnen.

Die Musik erweist sich als instrumentale Rezitation eines Gedichtes, wie Hindemith sie schon in drei anderen Werken verwirklichte: in der Harfensonate von 1939, deren abschließender Satz eine dreistrophige Ode von Ludwig Christoph Heinrich Hölty intoniert,³⁴ die mit den Anfangsworten “Ihr Freunde hänget, wenn ich gestorben bin, die kleine Harfe hinter dem Altar auf [...]” einen direkten Bezug zum solistischen Instrument herstellt; in der Sonate für zwei Klaviere von 1942, in deren Finalsatz Hindemith den Text des altenglischen Liedes “This World’s Joy” vertont,³⁵ und – als großartigstes Beispiel – in der ursprünglich als Ballettmusik geschriebenen Orchester-Rezitation *Hérodiade* von 1944, die die Dialogszene aus Stéphane Mallarmés unvollendeter Dichtung in einer Verteilung des Textes auf unterschiedliche Orchesterstimmen ausdeutet.³⁶ Im Vorwort der Partitur von *Hérodiade* erklärt Hindemith, es handle sich um einen

Versuch, Worte, poetische Idee, lyrischen Ausdruck und Musik in ein einheitliches Ganzes zusammenzuschmelzen, dabei aber auf das Ausdrucksmittel, das einer solchen Mischform am natürlichsten sich darbieten würde, den Gesang nämlich, völlig zu verzichten [...] indem die Melodielinien, die alltäglicherweise einer Singstimme zugefallen wären, den Orchesterinstrumenten übertragen wurden.

³⁴Vgl. die Ausführungen im ersten Kapitel dieses Buches, S. 46-48.

³⁵Siehe dazu Ernst Laaffs Aufsatz “Das Rezitativ in Hindemiths Sonate für 2 Klaviere”, in *Melos* 15 (1948), S. 103-105.

³⁶Vgl. dazu den Epilog in Siglind Bruhn, *Hindemiths große Bühnenwerke* (Waldkirch: Gorz, 2009), S. 215-240.

Dasselbe trifft auch auf das “*recitando*” im Hornkonzert zu: die hier ausschließlich von Liegetönen, Trillern und Tremoli begleitete solistische Stimme lässt sich vollständig als wortlose Vertonung des vorausgeschickten Textes hören und entpuppt sich als eine in zweifacher Hinsicht vom Instrument selbst (nicht etwa von seinem Spieler) artikulierte Reflexion:

NOTENBEISPIEL 135: Die “Declamation” des Horns

lento, recitando
mf *f* *p* *a tempo* *f*

Mein Ru-fen wan-delt in herb-st-ge-tön-ten Hain den Saal, Das E - ben

rit. *p* *a tempo* *f* *rit.* *a tempo*

in Ver-scholl - - nes, Dich in Ge-wand und Brauch der Ah - - - nen,

f *largamente* *ten.* *ten.* *un poco lento*

in ihr Ver-lan - - - - gen dein Glück.
und Emp-fahn

mp

Gönn teu-ren Sche-men Ur - - ständ, Dir Halb-ver - ges - se - ner Ge-

più lento *p*

mein - schaft, Und mir - - - mein ton - - ge-stalt-nes Seh - nen

Die Kontur bildet den Wortrhythmus ab, verfolgt aber auch rein musikalische Ziele, wie die Vorherrschaft besonders konsonanter Intervalle³⁷ und die Entwicklung einzelner Komponenten durch Erweiterung zeigen.³⁸

Der Text dieser vierten Instrumentalrezitation in Hindemiths Werk

³⁷Die Quint erklingt achtmal fallend (*a-d, a-d, as-des, b-es, h-e, c-a, c-a, c-a*) und fünfmal aufsteigend, dreimal als identischer Phrasenschluss *cis-gis* und zu Beginn zweimal in unbetonter Position *h-fis*. Daneben stehen sieben Quartan.

³⁸Siehe vor allem die erste Phrase, die durch Binnenerweiterung bei “herbstgetönten” zur zweiten entwickelt wird, sowie die drei Aufforderungen nach “Gönn” mit *c-f...es-d-cis-gis*.

unterscheidet sich von denen der drei vorausgehenden in zweierlei Weise: durch den Dichter und durch die Einbindung in eine werkübergreifende Gedankenentwicklung. Während der Komponist in den drei früheren Fällen auf existierende Verse eines deutschen, eines (frühmittelalterlich anonymen) englischen und eines französischen Dichters zurückgreift, schreibt er sich die achtzeilige *Declamation* selbst. Diese Behauptung mag angesichts der altertümlichen Wortwahl (mit "Empfahn" für Empfangen) und der im Vergleich zu Hindemiths prägnanter Prosa ungewöhnlich komplexen Syntax überraschen. Man muss den Text mehrfach lesen, um die zwei verschachtelten Sätze zu erfassen. Der erste beschreibt die Wirkung des Hornklanges, der dank vieler Assoziationen Ort, Zeit, Menschen und Werte verwandelt: den (Konzert-)Saal in einen herbstgetönten Hain, die Gegenwart in schon nicht mehr Erinnertes, den Hörer in einen an Kleidung und Tradition der Vorfahren Orientierten und seine Vorstellung von Beglückung in das, was Menschen früherer Generationen ersehnt und empfangen hätten. Der kürzere zweite Satz beschwört den Hörer, Irrationales zuzulassen: den geliebten Verstorbenen eine Art neues Leben zu gönnen, sich selbst die Geborgenheit im Kreis dieser schon länger aus der Welt Gegangenen und dem Horn seine zu Musik gewordene Sehnsucht.

Dass dieser Text tatsächlich aus Hindemiths Feder stammt, beweist ein erster Entwurf auf dem Deckblatt eines Blocks, den er für Gelegenheitszeichnungen mit sich führte. In dieser Vorstufe, die im entsprechenden Band der Gesamtausgabe abgeleuchtet ist,³⁹ lautet der Text noch so:

Ich tönend Horn verzaubre
 In herbstgefärbten Wald den Saal
 Das Eben ins schon längst Verschollene
 Dich in der Ahnen Kleid und Sitte
 Dein Glück in ihr Verlangen und Empfahn⁴⁰

Gönn treuen Schemen Auferstehn,
 Gönn dir mit ihnen eine Weile
 Gönn mir mein tongestaltnes Sehnen

Dass das Horn – besonders in seiner ursprünglichen Form als Waldhorn – für Hindemith eine Zauberkraft hat, die im vergänglichem Jetzt sowohl das konkrete Vergangene bewahrt als auch den überzeitlichen Sinn und Wert der Kunst anmahnt, zeigt sich in einem fünften instrumentalen Final-

³⁹Siehe das Faksimile des handschriftlichen Entwurfs in *Sämtliche Werke* III,7, S. XIV.

⁴⁰Zur fünften Zeile notiert Hindemith zwei mögliche Alternativen: "Dein Wesen in ihr Glück, Verlangen" und "[Dein Wesen] ihre Wehmut".

satz mit poetischem Hintergrund. Unter den fünf Duosonaten für ein Blechblasinstrument und Klavier nimmt die 1943 entstandene Sonate “für Althorn in Es, Waldhorn oder Saxophon” eine Sonderstellung ein, insofern der Komponist den beiden Spielern aufträgt, als Vorspann zum vierten Satz einen Dialog zu sprechen. Hierin spricht der Hornist nostalgisch von einer vergangenen Zeit, die er durch den Klang seines Instrumentes heraufzubeschwören glaubt. Der Pianist wendet ein, dass in allen Zeiten nur das zeitlos Gültige Bestand zu haben verdient.⁴¹ Dieser Einblick in Hindemiths Ästhetik leitet sodann in den letzten Satz des Werkes über.

David Neumeyer glaubt, dass diese zuversichtlichere Haltung, die über die Nostalgie in der letzten Satz der Harfensonate inspirierenden Ode und den Pessimismus des in der Sonate für zwei Klaviere umgesetzten Textes hinausführt, auch implizit dem Finalsatz des Hornkonzertes zugrunde liegt.⁴² Er macht dies an der Musik der Deklamationspassage selbst fest. Hier erkennt man eine deutlich unterschiedliche tonale Behandlung von Solist und orchestraler Begleitung. Die tremolierenden Akkorde bleiben bis zum Schluss harmonisch uneindeutig; sie haben weder ein tonales Ziel noch einen Ankerpunkt. Vor diesem Hintergrund spielt das solistische Horn eine weitgehend diatonisch geführte Kantilene. Besonders die bereits im Detail dokumentierte Betonung der reinen Quint in jeder einzelnen Phrase vermittelt den Eindruck tonaler Selbstbehauptung. Demnach wäre hier, in Hindemiths letzter Instrumentalrezitation, das Argument für das überzeitlich Wertbeständige in die führende Stimme eingegangen: Nicht mehr der Hornist, sondern sogar das Horn selbst vermittelt in musikalischer Sprache, worauf es bei aller “Verzauberung” letztlich ankommt.

⁴¹Es handelt sich hier also ausnahmsweise *nicht* um eine Instrumentalrezitation, sondern um verbale eine Deklamation, die die Musik erhellen oder durch diese bestätigt werden soll. Hornist: “Tritt uns, den Eiligen, des Hornes Klang / nicht (gleich dem Duft längst verwelkter Blüten, / gleich brüchigen Brokats entfärbten Falten, / gleich mürben Blättern früh vergilbter Bände) / als tönender Besuch aus jenen Zeiten nah, / da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten, / nicht wo der unterworfen Blitz in Drähten sprang; / da man zu leben und zu lernen das Gelände / durchjagte, nicht allein die engbedruckten Spalten. / Ein mattes Sehnen, wehgelaut Verlangen / entspringt für uns dem Cornucopia.” — Pianist: “Nicht deshalb ist das Alte gut, weil es vergangen, / das Neue nicht vortrefflich, weil wir mit ihm gehen; / und mehr hat keiner je an Glück erfahren, / als er befähigt war zu tragen, zu verstehen. / An dir ist’s, hinter Eile, Lärm und Mannigfalt / das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalt / zurückzufinden und neu zu bewahren.”

⁴²Neumeyer, “Einleitung”, *Paul Hindemith: Sämtliche Werke* III,7, S. XII.

Konzert für Orgel und Orchester (1963)

Hindemiths letztes Instrumentalwerk überhaupt ist das weniger als elf Monate vor seinem Tod am 1. Februar 1963 vollendete Orgelkonzert. In einer launigen Zeichnung, mit der er seinen Freunden Glück wünschte für ein Neues Jahr, das er nicht mehr erleben durfte, spielt er selbst den Orgelpart, während seine Frau (wie so oft als Löwe gezeichnet) die Bälge tritt.

ABBILDUNG 18: Gertrud als Löwe assistiert Hindemith bei seinem Orgelkonzert



Das “Concerto for Organ and Orchestra” war ein Auftragswerk der New York Philharmonic Society, bestellt für die Einweihung der neuen Orgel in der Philharmonic Hall. Der mit dem Komponisten befreundete Organist Anton Heiller spielte am 25. April 1963 in New York die Uraufführung und am 9. und 10. November desselben Jahres in Wien die europäische Premiere, beide mit Hindemith selbst als Dirigent.

Der Gesamtaufbau ist komplexer, als die vier römisch bezifferten Sätze vermuten lassen: Einerseits geht der mit *Crescendo – Moderato maestoso* überschriebene erste Satz *attacca* in das *Allegro assai* des zweiten über und überzeugt auch hinsichtlich seines Materials als feierliche Einleitung. So entsteht eine dreiteilige Großform, die auch für Hörer sehr ausgewogen ist: In Anton Heillers digital aufbereiteter Einspielung mit dem Orchester des ORF unter Hindemith haben die Sätze I + II zusammen (4:52 + 6:40 = 11:32) praktisch dieselbe Aufführungsdauer wie der letzte Satz (11:37). Andererseits ist der in der quasi offiziellen Satzfolge fehlende langsame Satz als ausführlicher Einschub in das *Allegro assai* integriert, so dass dieser Satz bei genauer Betrachtung sogar drei unterschiedliche Komponenten umfasst. Der antiphonal angelegte dritte Satz zeigt eine so unterschiedliche Bewegungsdichte der im Satztitel angekündigten Komponenten “Canzonetta” und “zwei Ritornelle”, dass man schon lange, bevor das bis kurz vor Schluss unveränderte *Moderato* einem *Quieto* Platz macht, mehrere Tempi zu hören meint. Der Finalsatz schließlich, eine Fantasie über den Hymnus “Veni Creator Spiritus”, ist von Tempowechseln dicht durchzogen, dafür aber thematisch ähnlich einheitlich wie der Kopfsatz.

Das *Crescendo – Moderato maestoso* beruht auf einer dreizehntaktigen Phrase, die in zunehmender Klangstärke von einem Instrument zum anderen wandert. Die drei tonal identischen Einsätze der Phrase am Beginn und der letzte, reprisenartig zur Ausgangstonlage zurückkehrende werden durch zwei ähnliche Orgelsoli von zwei verkürzten Transpositionen der Phrase abgesetzt. Die Coda bildet eine über *Pesante* zum *allargando* verlangsamende Verarbeitung des Kopfsegmentes.⁴³ Die Besonderheit liegt hier nicht in der Thematik, zumal das in den beiden Orgelsoli imitatorisch verarbeitete Motiv entfernt verwandt ist mit dem Kopfsegment der Hauptphrase:

⁴³Phrase von *gis*: T. 1-14₁, Cello; T. 14-27₁, Orgel (Flötenregister); T. 27-40₁, Flöte/Oboe. – Orgelsolo T. 40-45 – Phrase von *e*, ohne Schlussnote, T. 45-57₁, Streicher mit Teilimitation Orgel; von *es* ohne letztes Segment, T. 57-68₁, Trompete, später Posaune mit Imitation Orgel. – Orgelsolo T. 68-73 – Phrase von *gis*: T. 73-83, Orgel-Plenum mit Imitation Fagott/Horn/Cello und Flöten/Violen/Viola; Coda mit erstem Segment (3x) + dessen Ende (4x). [Achtung: Die Angabe “Trump. (B₂)” vor T. 57 ist ein Druckfehler; so nicht im Autograph. Hindemith schreibt hier für Trompete in C.]

NOTENBEISPIEL 136: Phrase und Motiv im Kopfsatz des Orgelkonzertes

Crescendo - Moderato maestoso

Kopfsegment der thematischen Phrase
Motiv der Orgeleinschübe

Erwähnenswert ist eher die kontinuierliche dynamische Entwicklung von *pp* bis *fff*. Einzigartig ist der Satz jedoch vor allem durch Hindemiths Verschränkung der Klangspezifika von Orgel und Orchester. Andres Briner schreibt dazu:

Soloinstrument und Orchester stehen in einer kaum zu überbietenden Wechselwirkung: während die chorische Struktur der Orgel durch dynamische Entwicklungszüge aufgelockert wird, zerlegt sich umgekehrt das vielstimmige Orchester in der Begegnung mit ihr in Instrumentengruppen, die einzelnen Orgelregistern nachgebildet sind.⁴⁴

Die Orgel wird hier als integraler Bestandteil eines Orchesters gedeutet; die einzelnen Register erklingen in ihrer Funktion als Adaptation verschiedener Orchesterinstrumente. Michael Heinemann führt aus:

Diese Idee der Kombination von Orgel und Orchester [...] hat in der Geschichte der Gattung weder Vorbild noch Parallele. [...] Die Orgel vermag in ihren einzelnen Registern mit den Instrumenten des Orchesters wie mit Stimmgruppen in einen Dialog zu treten, überbietet aber selbst das Tutti, sowohl hinsichtlich der Dynamik wie des Ambitus.⁴⁵

Das auf diese außergewöhnliche 96-taktige Einleitung folgende *Allegro assai* bietet ebenfalls eine Fülle von ungewöhnlichen Klangeffekten. Der Struktur nach handelt es sich um eine Ritornellform mit drei Episoden, von denen die erste kurz, die zweite etwas ausführlicher und die dritte nicht nur ganz unüblich umfangreich ist, sondern zudem durch eine große Zahl satztechnischer und charakterlicher Besonderheiten aus dem Rahmen fällt.

⁴⁴Mehr dazu siehe Andres Briner, *Paul Hindemith* (Zürich: Atlantis, 1971), S. 298. Ebenso in Andres Briner et al., *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*, S. 266.

⁴⁵Michael Heinemann, "Farben, Allusionen, Vermächtnis. Zu Paul Hindemiths *Concerto for Organ and Orchestra*", in *Hindemith-Jahrbuch 2002/XXXI*, S. 54-67 [59-60].

TABELLE 7: Die Ritornellform des Orgelkonzert-Satzes im Überblick

<u>Abschnitt</u>	<u>Takte</u>	<u>Vortragsbezeichnungen</u>
Ritornell	1-17 ₁	<i>Allegro assai</i>
Episode 1	17-26 ₁	
Ritornell	26-31 ₁	
Episode 2	31-59 ₁	
Ritornell	59-63 ₁	
Episode 3	63-163	
a	63-79	
b	79-110	<i>Dolce e semplice</i>
c	110-129	
a'	130-147	<i>molto rit. / poco vivace e accelerando / molto vivace / rall. / lento</i>
b'	148-164 ₁	<i>Quieto / molto allargando / Lento</i>
Ritornell	164-179	<i>Tempo primo: Allegro assai</i>
Coda	180-192	<i>... Pesante</i>

Angesichts dieser Tabelle glaubt man zunächst, eine weitgehend traditionelle Ritornellform vor sich zu haben: Das 16-taktige Anfangsritornell kehrt vor der Coda als Reprise in vollem Umfang wieder, während die beiden Binnenritornelle – wie in vielen barocken Vorbildern – verkürzt sind. Allerdings verwischt Hindemith die schlichte Gegenüberstellung von orchestralem Refrain- und solistischem Episodenmaterial, indem er der Orgel erlaubt, ihr erstes, die zwei kürzeren Episoden 1 und 2 beherrschendes Hauptthema schon während des Eröffnungsritornells einzuführen, es im Reprisesritornell dagegen durch das im *Dolce e semplice* neu hinzugefügte Kontrastthema zu ersetzen.

Auch in anderer Hinsicht überraschen die beiden langen Ritornelle, in denen ein Entwicklungsprozess umgekehrt wird: Zu Beginn stellen die 1. Violinen eine viertaktige Kette aus 48 raschen *legato*-Achteln vor, *pp* mit Dämpfer gespielt, der sich in den folgenden Viertaktern erst die 2. Violinen, dann die Bratschen und schließlich die Celli mit abweichenden Achtelketten anschließen. Das Ergebnis klingt schwirrend; die durch die Verdichtung leichte zunehmende Lautstärke soll am Schluss wieder ins *pp* zurückfallen. Dem zweiten bis vierten Viertakter stellt die Pauke, unterstützt von gestopften Posaunen und gezupften Kontrabässen, ein prägnantes Viertelmotiv mit vielen Pausen gegenüber. Diese orchestrale Entfaltung im Eröffnungsritornell wird im Reprisesritornell umgekehrt: Das *Tempo primo* beginnt mit vierstimmigem Flirren der Streicher, das in den folgenden Viertaktern durch aufsteigendes Aussetzen ausgedünnt wird und am Ende auch die paukengeführte Gegenstimme verliert.

Das Hauptthema der Orgel, das Hindemith schon im Ritornell einführt, in der ersten Episode transponiert und mit einer neuen Ergänzung versieht, in der zweiten Episode dann in Abwechslung mit einer Abwandlung der vierstimmigen Streicherfigur frei verarbeitet, zeichnet sich durch sein signalartiges Kopfmotiv und den drei- (manchmal auch vier-)fachen Aufschwung aus Tritonus und Quart aus:

NOTENBEISPIEL 137: Das einstimmige Hauptthema der Orgel

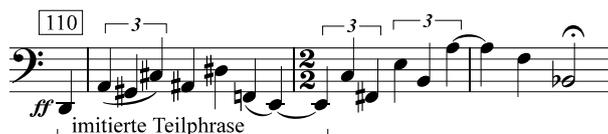


NOTENBEISPIEL 139: Episodensegment b, die homophone Choralphrase



Als Mittelsegment dieser ungewöhnlich umfangreichen Episode folgt ein Orgelsolo, in dem Hindemith auf raffinierte Weise mit den in vorangegangenen Segmenten geschürten Erwartungen an polyphone Strukturen einerseits und Choralmeditationen andererseits spielt: Eine einstimmige Teilphrase mit je unterschiedlichen, aber im Duktus verwandten Ergänzungen wird zwischen Pedalstimme und Oberstimme hin und her geworfen – mit den Mittelstimmen als homophoner Verdichtung – und endet dabei nach Art von Choralzeilen jeweils mit einer Fermate.

NOTENBEISPIEL 140: Episodensegment c, Imitation mit ‘Choralphrase’



Die Episode endet mit einer Art interner Reprise. Auf einen im Tempo stark fluktuierenden Abschnitt, in dem Hindemith die vier Transformationen der seriell verarbeiteten Tonfolge diesmal allein in der Oberstimme reiht,⁴⁷ folgen eine diesmal auf die Orgel beschränkte Erinnerung an die homophone Choralphrase in *Quieto* und eine quasi kadenziell ausklingende Codetta. In diese fällt, *pp* aber *Tempo primo*, die satztechnisch rückläufige Reprise ein, der nur noch ein kurzer Schluss in *Pesante ff* folgt.

Als hätte dieser Satz noch Zweifel an der Freiheit des Komponisten von konventionellen Vorgaben gelassen, fügt Hindemith im darauf folgenden, vom Hörer als Mittelsatz erfahrenen *Moderato* eine erneut ungewöhnliche Auffassung der Strukturmomente Choral und Ritornell hinzu. “Canzonetta in Dreiklängen und zwei Ritornelle” lautet der Satztitel in deutscher Übersetzung. Da unter einem Ritornell herkömmlicherweise eine Art Refrain verstanden wird, der einen Satz eröffnet, skandiert und (vor einer Coda oder anstelle dieser) beschließt und dabei im engeren oder weiteren Sinne

⁴⁷Orgel rechte Hand: Umkehrung, durch neue Pausen zerrissen (T. 130-136 vgl. T. 66-68), Originalfolge ohne Pausen (T. 137-140₁ vgl. T. 63-66₁), Krebsumkehrung von *d* (T. 140-142), Krebs (T. 143-146 vgl. T. 69-62₁).

“wiederkehrt”, ist diese Bezeichnung zumindest missverständlich. Denn eröffnet, unterbrochen und beschlossen wird dieser Satz von unterschiedlich langen Abschnitten der Orgel-Canzonetta.⁴⁸ Zwischen diesen Abschnitten – dort, wo man Episoden in solistischer oder kleinerer Besetzung erwartet – erklingen zwei unterschiedliche Orchesterpassagen. Die erste (T. 33-63), die die beiden langen Canzonetta-Abschnitte verbindet, wird beherrscht von den Punktierungsfiguren mit Dämpfer spielender Streicher, fallenden Glissandi der Celli und synkopisch platzierten, paukengestützten Akkorden der Holzbläser ohne Flöten. Die zweite (T. 107-120) stellt in Flatterzunge dialogisierende Flöten einer Begleitung gestopfter Blechbläser gegenüber. Diese beiden komplementär instrumentierten Passagen kehren gleich anschließend wieder, allerdings – und das ist ganz unüblich für Ritornelle wie für Episoden – in vertikaler Gegenüberstellung nicht nur miteinander, sondern zudem mit der Oberstimme der ersten und eines Großteiles der zweiten Canzonetta-Strophe.⁴⁹

Auch der dritte Begriff in Hindemiths Satztitle, “in Dreiklängen”, birgt Überraschungen. Tatsächlich ist die Angabe exakt, insofern der Satz zwar nicht durchgehend homorhythmisch ist (was man implizit erwartet), sondern vereinzelte Imitationen zulässt (so endet der erste Abschnitt mit einer Transposition der Oberstimmeneröffnung im Orgelpedal), jedoch tatsächlich in der Vertikale nirgends über Dur- oder Moll dreiklänge hinausgeht. Das Besondere an der Harmonik aber ist gerade das, was Hindemiths Ankündigung verschweigt: Die Dreiklänge stehen fast durchwegs querständig nebeneinander und die Grundtonart es-Moll wird nur an wenigen Eckpunkten in Erinnerung gerufen:

NOTENBEISPIEL 141:
Querständige Harmonik
in der Canzonetta

Canzonetta in triads, and two Ritornelli
Moderato

⁴⁸Vgl. T. 1-33 (mit dem von Hindemith so geschätzten Aufbau einer pindarschen Ode: Strophe = T. 1-16, Antistrophe = T. 17-28, Epode = T. 29-33), T. 64-107 (zweigeteilt in T. 64-94, 95-107); T. 164-172 = 26-32; T. 176-181.

⁴⁹In T. 121-135 wiederholen die beiden Flöten zur Begleitung der Blechbläser T. 107-120; in T. 121-141 wiederholen die gedämpften Streicher zur erwähnten Begleitung T. 33-53. Noch ausführlicher ist die dritte Zitatschicht: In T. 120-163 wiederholt die Orgel die Oberstimme dessen, was sie in T. 1-22 als homophone Canzonetta dargeboten hat. (Flöten und Blechbläser bzw. Streicher und Holzbläser spinnen ihre Beiträge nach Ende der notengetreuen Zitate ähnlich weiter.)

Der Finalsatz des Orgelkonzertes kreist um einem einzigen Grundbaustein: den gregorianischen Hymnus *Veni Creator Spiritus*.

NOTENBEISPIEL 142: Der Pfingsthymnus im letzten Satz des Orgelkonzertes

Hymn. s.
V
 Eni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu- órum ví-si-ta :
 Imple su-pérna grá-ti-a Quae tu cre- ásti pécto-ra.

Hindemiths satztechnische Verarbeitung lotet die unterschiedlichen Konventionen der Orgelimprovisation über einen *Cantus firmus* voll aus. In einem ersten Abschnitt (T. 0-51) stellt er jede Zeile des Hymnus einzeln vor, als Diskantstimme eines im Plenum der Orgel frei ausschwingenden, homophonen, harmonisch konservativen Satzes. Auf die ersten drei Zeilen folgt, jeweils in *Allegro moderato*, ein ebenfalls homophon angelegter, von Sechzehntelschlägen der kleinen Trommel und des Beckens unterstrichener ‘Kommentar’ des Orchesters; die vierte Zeile ergänzt ein polyphones Geflecht, *Allegro energico* überschrieben und um einiges beschleunigt, in dem eine Motivvariante der ersten Hymnenzeile imitatorisch von einer Bläsergruppe in die andere wandert (vgl. im Notenbeispiel Var. I und M1).⁵⁰ Im zweiten Abschnitt (T. 52-102) weicht das Gegen- und Nacheinander von Hymnenzeile und Kommentar, Orgel und Orchester einem Miteinander: Der *Cantus firmus* erklingt im Orgelpedal (Var. II), in den Bläsern umgeben von Fragmenten der Motivvariante 1, die nach Ende der vierten Zeile wieder eine Weile allein das Geschehen dominiert (*poco largamente*).

Mit der Zwischenüberschrift *Same tempo* wechselt das Material und die Stimmung: Begleitet von Streicher-*pizzicati* stellt die Orgel in kanonischer Imitation eine zweite Motivvariante der ersten Hymnenzeile vor (M2). Darüber entwickelt die neu einsetzende Celesta eine zwar vielfach zerrissene und mit einigen Zusatznoten modifizierte, ansonsten aber bis auf die drei Schlussstöne vollständige dritte Variation des Hymnus (Var. III).⁵¹

⁵⁰Der dem Einsatz der Hörner vorgezeichnete b -Schlüssel ist ein Versehen des Druckers.

⁵¹Diese “himmlische” Variation ist aufgrund des relativ leisen Klanges der Celesta im Konzertraum nur schwer zu hören, zumal die Wiedergabe im *staccato* kleiner Notenwerte unerwartet und die Linie durch die zahlreichen Pausen auch nicht leicht zu verfolgen ist. Viele Kommentare zu diesem Satz erwähnen daher nur sechs statt der vorliegenden sieben Variationen. Diese Ambiguität spiegelt die Situation der Textvorlage: In Gesangbüchern hat der Hymnus sechs Strophen, im *Liber Usualis* dagegen sieben.

NOTENBEISPIEL 143: *Cantus firmus*-Variationen im Finalsatz des Orgelkonzertes

Phantasy on Veni Creator Spiritus

1 *Free, very broad*
ff
 3 3
 8
 3
 etc.

Var. I

23 *Allegro energico*
 M1 *f*
 etc.

52 *p*
 Var. II
 etc.

83 *Same tempo (= poco largamente)*
 M2 *p*
 tr
 etc.

85
 tr
 tr
 tr
 tr
 etc.

Var. III

103 *p*
 etc.

Var. IV

168 *p*
 etc.

Var. V

222 *p*
 etc.

Var. VI

261 *Largamente (non troppo)*
f
 etc.

Var. VII

Nach dieser in Rhythmus und Klang aus der Reihe fallenden “himmlischen” Variation kehrt Hindemith zur feierlichen Form im *legato* großer Notenwerte und zu entsprechenden Instrumenten zurück. Die vierte Variation erklingt in der Oktavparallele der beiden Hörner, im Cello unterlegt mit der zweiten Motivvariante (vgl. T. 103-121; die drei Schlussstöne sind erneut abgelenkt) und ergänzt durch eine vielgestaltige Solokadenz der Orgel. Die Kadenz mündet bei *Commodo, amabile* in die fünfte Variation, registriert im Trompetenregister der Orgel (“clairon 4', trompette 8'”), die somit direkt auf die Hornvariation zu antworten scheint.

Nach einer Überleitung beginnt bei *Arioso, moderato e dolce* ein neuer Abschnitt, den Flöten und Celli mit einer erstmals nicht aus dem Hymnus abgeleiteten Kantilene eröffnen. Zur ersten Hälfte der ab T. 222 folgenden sechsten Hymnus-Variation in Hörnern und Posaunen wiederholt Hindemith diese Kantilene im Diskant der Orgel, weist sie also quasi nachträglich als Kontrapunkt des alles bestimmenden *Cantus firmus* aus. Dasselbe gilt auch für die nächste Passage: Hier stellen die Flöten und Bratschen die Melodie vor, die anschließend im Orgeldiskant aufgegriffen und der dritten und vierten Zeile des Hymnus als Kontrapunkt gegenübergestellt wird.⁵²

Den Höhepunkt der Entwicklung bildet die siebte Variation, in der jede Hymnenzeile in *f* und *Largamente (non troppo)* von einer Parallele aus Oboe, Klarinette, Hörnern und Posaune begonnen und durch die Orgel ergänzt wird. Teilimitationen der vierten Zeile verlängern dieses Segment, das fast unmerklich in die Coda übergeht. Diese wird von der siebenfachen, bis zum *ff* crescendierenden Wiederholung eines Paukenmotivs beherrscht. Die Orchesterinstrumente setzen nacheinander aus, bis die Orgel diesem letzten Partner ihres “Konzertierens” allein gegenübersteht. Erst nachdem das Soloinstrument seinen b-Moll-Schlussakkord erreicht hat, wird es von einem *tutti*-Schlag der Streicher und Bläser bestätigt.

Mit diesen farben- und gestaltenreichen Variationen des gregorianischen Pfingsthymnus im Finalsatz seiner letzten Instrumentalkomposition zeigt Hindemith sich der großen abendländischen Tradition verpflichtet. Es hat den Anschein, als wolle er den musikalischen Tendenzen seiner Zeit, die er in seinem “Sterbende Gewässer” betitelten letzten Vortrag mit ebenso vernichtendem wie bedrückendem Ergebnis diagnostiziert hatte, ein positives Beispiel für anspruchsvolle und zugleich hörerfreundliche Kompositionen entgegensetzen.

⁵²Vgl. Orgeldiskant T. 222-232 mit Flöten + Violoncelli T. 210-220 sowie Orgeldiskant T. 247-260 mit Flöten + Viola T. 233-246.