

I. Fünf Solowerke

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, einer von der Begeisterung für eine sich ständig erweiternde Harmonik bestimmten Epoche, erlebte die Literatur für Klavier allein einen Höhepunkt, in einigem Abstand gefolgt von Solowerken für Orgel, während die Streich- und Blasinstrumente weitgehend auf das Ensemblespiel beschränkt blieben. Eine einschneidende Änderung trat erst mit Max Reger ein, der in den ersten fünfzehn Jahren des 20. Jahrhunderts, an Bachs Solosonaten und -suiten für Violine und Cello anknüpfend, zahlreiche Werke dieser Gattung komponierte.¹

Kurz nachdem Hindemith 1915 die Stelle des Konzertmeisters im Orchester der Frankfurter Oper angetreten hatte, begann auch er, Werke für solistische Streichinstrumente zu schreiben. Während des Violinstudiums bei Adolf Rebner hatte er alle Solowerke Bachs studiert und etliche öffentlich aufgeführt; im Kompositionsunterricht bei Bernhard Sekles hatte er zudem Analysen und graphische Darstellungen zu einigen dieser Kompositionen angefertigt. So besaß er eine gute Grundlage, als er, vermutlich 1916, seine „Studien für Violine allein“ entwarf. 1917-18 folgte die Sonate in g-Moll op. 11/6 für Violine allein, 1919 die Sonate op. 11 Nr. 5 für Bratsche allein. Nach der Gründung des Amar-Quartetts im Jahr 1922² wandte er sich dem Genre erneut zu: Sein op. 25 enthält unter Nr. 1 und 3 je eine Solosonate für Bratsche und Violoncello; unter den vier Werken in op. 31 sind zwei Solosonaten für Violine sowie eine weitere für Bratsche.

¹Siehe von Max Reger *Vier Sonaten für Violine allein* op. 42 (1900), *Sieben Sonaten für Violine allein* op. 91 (1905), *Acht Präludien und Fugen für Violine allein* op. 117 (1909-1912), *Sechs Präludien und Fugen für Violine allein* op. 131a (1914), *Drei Suiten für Violoncello solo* op. 131c sowie *Drei Suiten für Viola solo* op. 131d (alle 1915).

²Die vier Musiker Licco Amar und Walter Caspar (Violine), Paul Hindemith (Viola) und zunächst Rudolf Hindemith, später Maurits Frank (Violoncello) hatten am 1. August 1921 anlässlich der Uraufführung von Hindemiths 3. Streichquartett op. 16 bei den erstmals stattfindenden „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ zusammengefunden; im Jahr darauf konstituierten sie sich offiziell als „Amar-Quartett“ und konzertierte bis 1929 regelmäßig in ganz Europa. Das Quartett markiert Hindemiths offizielle Wandlung vom Geiger zum Bratscher. Seine Mitspieler sind denn auch Widmungsträger der Solosonaten: Maurits Frank für op. 25/3, Licco Amar für op. 31/1 und Walter Caspar für op. 31/2.

Doch auch in Hindemiths Œuvre stehen die Solowerke für Melodieinstrumente, unter denen die bezaubernden Acht Stücke für Flöte allein eine Sonderstellung einnehmen, einer ungleich größeren Zahl von Solokompositionen für mehrstimmige Instrumente gegenüber. Die meisten dieser Werke fallen unter die Gattungen der Sonate³ oder der Suite⁴. In den Jahren 1943-1963 schrieb Hindemith allerdings kein einziges Solowerk mehr. Das letzte Werk für Klavier allein, der berühmte *Ludus tonalis* aus dem Jahr 1942, bildet den krönenden Höhepunkt seiner Beschäftigung mit diesem Genre und den Abschluss dieses Kapitels.

Sonate für Bratsche allein op. 25/1 (1922)

Über seine erste, 1919 entstandene Sonate für Bratsche allein hatte Hindemith noch erklärend an seinen Verleger geschrieben, „Die Solo-bratschensonate gibt sich auch redlich Mühe, intensive Musik zu werden, of misslingts aber“.⁵ Im März 1922 entstand dann die zweite seiner insgesamt vier Solosonaten für dieses Instrument, zu der er in seinem Werkverzeichnis ausdrücklich anmerkt, er habe sie „als Ersatz für die erste Solo-bratschensonate komponiert“ und seither bevorzugt gespielt.⁶ Dabei war dieses Werk wie so viele andere hauptsächlich im Kopf entstanden und fand seine Niederschrift erst in allerletzter Minute. Noch am 17. März 1922 – einen Tag vor dem Konzert, das die Uraufführung enthalten sollte –, schrieb er an seinen Verleger: „Morgen spiele ich in Köln eine neue Solo-bratschensonate von mir, die heute allerdings noch nicht ganz fertig ist; ich muss in der Bahn noch zwei Sätze komponieren.“⁷

³Er schrieb vier Sonaten für Klavier (eine nicht nummerierte von 1920 sowie die Sonaten I-III von 1936) und, zwischen 1937 und 1940, drei Sonaten für Orgel und eine für Harfe.

⁴Hierzu zählen im weiteren Sinne *Zwei Stücke für Orgel* (1918), *In einer Nacht* für Klavier (1919), *Tanzstücke* für Klavier und *Suite für Klavier* „1922“ (beide 1922), die zweiteilige *Klaviermusik* op. 37 (1925-27) sowie das *Klavierstück* (1929).

⁵Brief Hindemiths an den Schott-Verlag vom 11. April 1920, abgedruckt in Hermann Danuser, „Einleitung“ zu Paul Hindemith, *Sämtliche Werke* V/5: Streicherkammermusik II, S. XVIII.

⁶Zitiert ebenda. Nach den Eintragungen in Aufführungslisten, die Hindemith bis 1932 führte, hat er die erste Sonate fünfmal in Konzerten gespielt, die zweite dagegen im Rahmen von mindestens 58 verschiedenen Auftritten.

⁷Zitiert in Danuser, „Einleitung“, S. XIX. Hindemiths Werkverzeichnis enthält den lapidaren Kommentar: „Die zwei Sätze I und V habe ich im Speisewagen zwischen Frankfurt und Köln komponiert und bin dann gleich aufs Podium und habe die Sonate gespielt.“

Der tschechische Bratschist Ladislav Černý, dem die Sonate gewidmet ist, war bereits nach einem ersten Blick in die Partitur von deren Besonderheit überzeugt. „Er bat sich die Solosonate für einen Tag aus. Am folgenden Nachmittag lockte er Hindemith unter einem Vorwand in sein Zimmer und spielte ihm auswendig den berühmten Satz vor, der vor allem dieser Sonate zur Berühmtheit verholfen hat: IV.”⁸

Die Sonate ist fünfsätzig. Auf ein durch *attacca*-Anschluss verbundenes Satzpaar, bestehend aus einer „Breit. Viertel“ überschriebenen Eröffnung und einem „Sehr frisch und straff“ zu spielenden zweiten Satz, folgt eine Dreiergruppe, die den wegen seiner frechen Tempo- und Klangvorschriften berühmten vierten Satz mit zwei umfangreichen lyrischen Gesängen umgibt. Alle Sätze enthalten zahlreiche Taktwechsel. Die beiden langsamen Sätze klingen aufgrund ihrer an barocke Sarabanden erinnernden Rhythmik mit häufiger Synkope auf dem zweiten Schlag entfernt verwandt.

Der erste Satz wirkt wie ein Vorspiel – teils wegen seines sperrigen Hauptmotivs, das sich trotz hartnäckiger sechsfacher Wiederaufnahme nirgends zu einem tragenden Thema entfaltet, teils wegen der Verweigerung eines eindeutigen Zentraltones. Diese beiden für die Eröffnung eines vollgültigen Satzes ungewöhnlichen Merkmale hängen allerdings zusammen. Das eintaktige Motiv besteht aus drei *f marcato* zu spielenden breiten Vierteln, wobei zwei Dreitonklänge (ein quintloser D-Dur-Septakkord auf *fis* und, dominantisch dazu, ein um seinen Grundton verkürzter A-Dur-Septakkord auf *cis*) querständig, d.h. harmonisch unvereinbar, die leere Quint *es-b* umgeben.

NOTENBEISPIEL 1: Das Hauptmotiv im einleitenden Satz von op. 25/1

I Breit. Viertel

T. 1+2,
5, 15, 28,
31, 34, 36

Direkt verwandt mit dieser Querständigkeit sind die beiden tonalen Zentrifugalkräfte, die hier 41 Takte lang miteinander um die Vorherrschaft ringen: das auf den Folgesatz vorausweisende, wiederholt als prominenter Basston eingesetzte *cis* und die das Hörerlebnis durch noch größere Häufigkeit dominierenden Sept- und Nonakkorde auf *es* und *b*.

⁸Aloys Greither, „Paul Hindemith und Ladislav Černý“, *Hindemith-Jahrbuch* 1979/VII, S. 105.

Die Struktur dieses vorspielartigen Satzes nimmt die der vier Folgesätze voraus: So verschieden diese in Ausdruck und Material auch klingen, sind sie doch alle als Bogenform mit abschließender Coda angelegt, wobei die Reprise im rasenden Satz IV identisch, in den übrigen modifiziert und teils stark verkürzt ist, während der Kontrastabschnitt meist einfach gehalten ist und in seiner Länge in etwa dem Rahmenteil entspricht, ausnahmsweise (wie in Satz III) aber auch in sich zweiteilig und doppelt so umfangreich wie der Hauptteil ausfallen kann. Auch Rhythmik und Linienführung im Kontrastabschnitt des ersten Satzes dienen den späteren, melodisch substantielleren Sätzen als Vorbild: Eine konsequente Beschleunigung der Notenwerte – von Vierteln in den Anfangstakten über Achtel und Achteltriolen im zwanzigtaktigen Hauptteil bis zu Punktierungsgruppen und laufenden Sechzehnteltriolen im Mittelteil – geht einher mit einer chromatischen Durchsetzung, die zunehmend mehr Raum beansprucht und schließlich die Passage vor Beginn der Reprise mit aufwärts eilenden Halbtonskalen völlig beherrscht.

Die clusterähnlichen Figuren der Abschlusstakte, nur noch dem ersten Akkord des Hauptmotivs gegenübergestellt, leiten ohne Pause in den zweiten Satz über:

NOTENBEISPIEL 2: Die Verknüpfung von erstem und zweitem Satz in op. 25/1



Dieser zweite Satz – der eigentliche Kopfsatz der Sonate – bietet mit seinem klaren Ankerton *cis* bzw. *des* und zwei eingängigen thematischen Phrasen im Hauptabschnitt sowohl harmonisch als auch thematisch eine verlässliche Orientierung. Die querständigen Kräfte, die im ersten Satz so unvereinbar nebeneinander stehen, sind hier in ein komplementäres Spiel eingebunden, das sich selbst Hörern erschließt, deren Konzentration nicht vordringlich auf tonale Zusammenhänge oder unterschwellige Linienführung gerichtet ist.

Innerhalb eines A-Teiles (T. 1-19 Mitte), der als verkleinertes Abbild der schon erwähnten erweiterten Bogenform in Satz III entworfen ist, besticht die erste Phrase durch tonliche, die zusammengesetzte zweite zudem durch melodische Geschlossenheit:

NOTENBEISPIEL 3: Haupt- und Seitenthema im zweiten Satz von op. 25/1

Sehr frisch und straff. (Viertel)

[1-2] [a]

f etc.

[6-7]

mp

[10]

ff

[b], in T. 8-9
gefolgt von einer
variieren Sequenz

[c] mit Wiederaufnahme
der Triolenfigur, gefolgt
von einer Sequenz und
einer zweitaktigen Rück-
leitung zu [a'']+[a''']

tonale Grundlage in [a] am
Beispiel T. 1-3

Quinten-
schichtung
im Tritonus-
Abstand

chromatische
Verbindung
der beiden
Ebenen

Nach einem sehr leise beginnenden Kontrast, dessen Achteltriolen nur zweimal durch Viertelnoten unterbrochen, gegen Schluss dagegen durch hemiolische Umgruppierung intensiviert klingen, wird in T. 40 die Reprise erreicht. In dieser kehrt der Großteil des zu Beginn des Satzes gehörten thematischen Materials unverändert wieder.⁹ Die einzige Abweichung ist umso interessanter: Anstelle der Fortführung der zweiten Phrase (vgl. [c] im obigen Beispiel) erklingt hier eine Hauptphrasen-Verarbeitung, gepaart mit zusätzlichem Laufwerk. Diese aus vielen Satzschlüssen vertraute Kombination fungiert somit als eine ausnahmsweise schon vor der Abrundung des Hauptabschnitts eingeschobene Coda.

Während der Eindruck einer übergeordneten Einheit aus Satz I und II durch den *attacca*-Anschluss und die erst im lebhaften zweiten Satz verwirklichte thematische Präzisierung entsteht, wirken die drei verbleibenden Sätze aus ganz anderen Gründen als Bestandteile eines größeren Ganzen. Hier umrahmen zwei in vieler Hinsicht auf einander bezogene langsame Stücke den wegen seiner Tempo- und Klangvorschriften berechtigten vierten Satz in "rasendem Zeitmaß". Wie schon kurz erwähnt, liegt den beiden Rahmensätzen dieser Gruppe bei etwa gleichem Tempo dasselbe Metrum zugrunde; auch haben sie (mit 71 bzw. 80 Takten) eine für den Höreindruck ganz ähnliche Länge. Rhythmisch erinnern beide, vor allem durch

⁹Vgl. Exposition: [a] + [a'] T. 1-5, [b] + [b'] T. 6-9 ... [a''] + [a'''] T. 14-19
mit Reprise: [a] + [a'] T. 40-44, [b] + [b'] T. 45-48 ... [a''] + [a'''] T. 55-61.

die große Anzahl von Takten mit punktiertem und insofern synkopisch wirkendem zweiten Schlag, an die Sarabande.¹⁰ Das für diesen höfischen Tanz und Suitensatz ebenfalls charakteristische, rhythmisch beruhigte Phrasenende wird im dritten Satz durch eingeschobene Zweivierteltakte erreicht, die mittels Fermate, Überbindung oder eine Kombination beider Mittel verlängert sind. Im fünften Satz wird der analoge Effekt durch zwei lange Notenwerte erzielt, von denen der erste (eine Halbe) auf dem Takt-schwerpunkt steht, der nach einem großen Abwärtssprung erreichte zweite dagegen auf dem übergebundenen dritten Schlag als Synkope.¹¹ Eine dritte rhythmische Gemeinsamkeit findet sich in der Coda: Beide Sätze enden mit Wendungen, die durch phraseninterne Fermaten der metrischen Gleichmäßigkeit enthoben sind.

NOTENBEISPIEL 4: Sarabandenrhythmus und Fermatenschlüsse in Satz III und V

III Sehr langsam

V Langsam, mit viel Ausdruck

¹⁰ Im dritten Satz sind 30 von insgesamt 71 Takten als $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ komponiert; im fünften Satz sind es 22 von insgesamt 80 Takten.

¹¹ Der dritte Satz enthält acht solcher beruhigten Phrasen-Endglieder (s. T. 3, 6, 18, 34, 36, 59, 62 und 65); einzig im Abschnitt C fehlen sie. In Satz V dagegen findet sich die hier neunfache Beruhigung vor allem in der Satzmitte; vgl. T. 22, 28, 30, 36, 40, 42, 46, 48, 50.

Über Tempo, Metrum und rhythmische Eigenheiten hinaus lassen sich weitere Gemeinsamkeiten feststellen. Im Gegensatz zu den drei anderen Sätzen dieser Sonate sind die zwei langsamen Sätze sowohl agogisch als auch dynamisch höchst ausdrucksvoll angelegt. Das Spektrum der Klangintensität reicht in beiden Sätzen von *ppp* bis *ff*, wobei diese Eckpunkte, wie das obige Beispiel zeigt, sogar unmittelbar verbunden sein können. Auch die ruhige Grundhaltung beider Sätze wird jeweils durch zahlreiche regionale Anweisungen modifiziert.¹²

Diese beiden lyrisch-expressiven Sätze, deren Spieldauer zusammen gut 5 Minuten beträgt und somit in etwa vergleichbar ist mit der Summe aus Satz I und II mit je ca. 2 Minuten plus Satz IV mit 1½ bis 1¾ Minuten, umgeben jenen Satz, dessen Aufführungsanweisungen noch heute das Publikum erregen. Hindemith beschreibt das ihm vorschwebende Tempo als “♩ = 600-640” und präzisiert die Auswirkungen dieses Tempos in der Überschrift zudem mit den Worten “Rasendes Zeitmaß. Tonschönheit ist Nebensache”. Die Metronomangabe erscheint auf den ersten Blick halb empörend, halb lächerlich, insofern die Skala des 1815 auf Beethovens Anregung von Johann Nepomuk Mälzel perfektionierten und noch heute prinzipiell ähnlich gebauten Gerätes nur maximal 208 Schläge pro Minute vorgibt, wohl nicht zuletzt, weil das menschliche Ohr noch schnellere Pulsschläge nicht wirklich unterscheiden kann. Doch handelt es sich dabei um ein Scheinproblem. Der Satz bewegt sich bis zu seinem lang gehaltenen Schlusston ausschließlich in Viertelnoten. Da die Anzahl der Schläge ständig variiert und selbst unter den beiden häufigsten Taktlängen, 6/4 und 9/4, kein eindeutiger Anwärter für ein ‘Grundzeitmaß’ auszumachen ist,¹³ kommt als zählbare Einheit tatsächlich nur die Viertelnote in Frage. Als kleinster Wert des Satzes aber ist diese durchaus in der gewünschten Geschwindigkeit zu spielen, wie das folgende Notenbeispiel zeigt, das den durch Wiederholungszeichen gekennzeichneten ersten Abschnitt des Satzes künstlich in ein Sechsschema (mit zwei Achteltriolen pro Takt) zwingt. Wird dieses zu einem Metronomschlag von ♩ = 200-208 ausgeführt, so ergibt sich genau das von Hindemith gewünschte Ergebnis:

¹²Vgl. im dritten Satz *rit./ sehr ruhig* (T. 15-16), *ein wenig bewegt* (T. 23), *sehr gehalten* (T. 29), *dim. e rit.* (T. 30/31), *sehr langsam* (T. 35), *bewegt* (T. 42), *gehalten* (T. 47) und *sehr breit* (T. 60); im fünften Satz *accel.* (T. 29), *bewegt* (T. 32), *breit* (T. 36), *sehr breit* (T. 40), *ruhig* (T. 50), *breit* (T. 69) und *riten.* (T. 78).

¹³Unter den 91 ausschließlich mit Viertelnoten gefüllten Takten sind 29 Takte mit 6 und 25 Takte mit 9 Schlägen, je 15 Takte mit 7 bzw. 8 Schlägen, je 2 Takte mit 4 bzw. 10 sowie 3 Takte mit 12 Schlägen.

NOTENBEISPIEL 5: Der erste Abschnitt des vierten Satzes, metrisch transkribiert

♩ = 200-208

Tatsächlich ist es also nicht die Geschwindigkeit der Noten, die vom sonst Üblichen abweicht. Schon eher trifft dies auf das wie erbarmungslos wirkende Pulsieren in nie nachlassendem *ff* zu, das durchaus brutal wirkt – wobei Hindemith seinen Interpreten mit der ausdrücklichen Anweisung, Tonschönheit sei Nebensache, bei der Überwindung ästhetischer Skrupel zu helfen bemüht ist. Für den Eindruck der ebenfalls in der Überschrift angesprochenen Wildheit aber ist letztlich ein dritter Aspekt verantwortlich: Vor dem Hintergrund eines in ungleichmäßigen Abständen unterbrochenen Bassorgelpunktes,¹⁴ der streckenweise durch Mittel- bzw. Oberstimmenorgelpunkte verstärkt oder auch in Frage gestellt wird, bewegen sich hier metrisch ungezähmte, nie melodische, wie zerfetzt klingende Tonpaare: die eigentliche Raserei.

Dabei ist ironischerweise dieser Satz im Aufbau denkbar konventionell: er ist als Sonatenhauptsatzform gebaut. Einer 19taktigen, wiederholten Exposition, in der die paarweise abfallenden Sexten bzw. Terzen eine Art Hauptthema, die einstimmig absteigenden Tongruppen ab T. 13 das Seitenthema bilden, folgt eine Durchführung, die in ihrer Länge etwa der wiederholten Exposition entspricht. Die Reprise verzichtet auf jede Andeutung einer in klassischen Werken an dieser Stelle erwarteten Transposition und präsentiert stattdessen eine erneute notengetreue Wiederholung der Exposition. Den Abschluss bildet, ausgedehnter als die Reprise, eine Coda, die den thematischen fallenden Halbtonschritt des Hauptthemas in die Unterstimme verlegt und als Leittonschritt *des-c* vielfach wiederholt.

¹⁴C bildet den praktisch durchklingenden Bassorgelpunkt im Hauptabschnitt von Exposition und Reprise (unter je 90 Schlägen in T. 1-12 und 52-63), im zweiten Kontrastteil (unter 102 Schlägen in T. 71-83 und 27 in T. 90-92) sowie mit längeren Unterbrechungen in T. 20-32.

Auf eine weitere pikante Besonderheit dieses wilden Satzes hat bereits Ludwig Finscher hingewiesen¹⁵: Die Hauptthematakte beginnen und enden mit Transpositionen von Bachs Notensignatur *b-a-c-h*; vgl. *ges-f-as-g* in T. 2-4 und *c-h-d-cis* über *as-g-b-a* in T. 9-10. Dies kontrastiert mit den die anderen vier Satzanfänge bestimmenden Linien: Ihnen ist ein chromatischer Aufstieg zum *e* gemeinsam, der im zweiten und fünften Satz allerdings unmittelbar mit fallender Chromatik konterkariert wird:

NOTENBEISPIEL 6: Chromatische Linien in vier der Satzanfänge von op. 25/1

I Breit, Viertel



III Sehr langsam



II Sehr frisch und straff. (Viertel)



V Langsam, mit viel Ausdruck



Sonate für Violine allein op. 31/2 (1924)

Die Sonate für Violine allein op. 31/2 von 1924 trägt das scherzhafte Epigramm "... Es ist so schönes Wetter draußen ...". Sie umfasst vier Sätze: Eine leicht bewegte Eröffnung in Sonatensatzform, einen ruhigen zweiten Satz, einen ganz in *pizzicato* auszuführenden Marsch und als Abschluss ein Set Variationen über Mozarts Melodie zu "Komm, lieber Mai".

Der erste Satz stellt in seinem harmonischen Verlauf der barocken und der klassischen Sonatensatzform eine dritte Variante gegenüber: Nicht nur das Hauptthema (T. 1-4), sondern die Exposition selbst (T. 1-9) endet auf

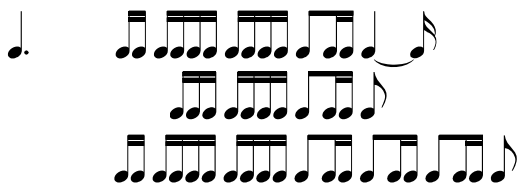
¹⁵Ludwig Finscher, "Zur Bedeutung der Kammermusik in Hindemiths Frühwerk", *Hindemith-Jahrbuch* XVII (1988), S. 9-25 [24].

dem Ausgangston *a*, der sich damit als allein herrschender Zentralton des Abschnitts erweist. Allerdings verzichtet Hindemith nicht vollkommen auf ein freitonales Äquivalent der in traditionellen Vorbildern üblichen Modulation zur Sekundärtonart: Der Seitensatz bezieht sich auf *es*, den Tritonus und Quintenzirkel-Gegenpol von *a*. Doch kehrt die kurze Hauptthema-verarbeitung ab T. 7 bereits zum Ausgangston *a* zurück.

Die Reprise (T. 20-28) setzt mit dem Quintton *e* ein und verläuft über einen Seitensatz auf dessen tonalem Gegenpol *b* als notengetreue Transposition, bis die letzten vier Töne um einen Ganzton abwärts versetzt werden und damit die 'Dominante' doch noch zur 'Subdominante' wandeln – der harmonischen Stufe, auf der zu Bachs Zeiten die Reprise selbst begann, um modulierend zur Tonika zurückkehren zu können. Hier dagegen führt eine zweite Durchführung (T. 28 Mitte bis 37 Mitte) zu *e*, dem Anfangston der Reprise, zurück.

Im thematischen Material lassen sich zwei Themen und zwei nur lokal relevante Komponenten unterscheiden; jedes Paar zeigt gegensätzliche Melodik, Rhythmik und Dynamik. Die Themen unterscheiden sich in ihren Konturen, ihrer Phrasenstruktur und Artikulation sowie ihrem dynamischen Verlauf: Den zwei Oktaven durchlaufenden Arpeggien des Hauptsatzes stehen im Seitensatz chromatische Wechselbewegungen gegenüber; die drei unter langen *legato*-Bögen zusammengefassten Phrasenabschnitte des Hauptsatzes kontrastieren mit den kurz artikulierten Doppelgriffpaaren im Seitensatz; dem dynamisch schattierten aber nie wesentlich überschrittenen *piano* des eröffnenden Themas steht im zweiten Thema eine kräftigere Vorlage und deren Echo gegenüber (*mf/pp*).

NOTENBEISPIEL 7: Rhythmische Entwicklung
in den Hauptsatzabschnitten von op. 31/2



Den Hauptsatz entwirft Hindemith als eine rhythmische Entwicklung. Metrisch gibt es insgesamt 16 Viertelschläge, die jedoch nicht auf gleichmäßige 4/4-Takte verteilt sind. Vielmehr verzögert Hindemith das Ende des dritten Taktes um eine Viertel, wohl um zu unterstreichen,

dass der Höhepunkt *nicht* auf den Spitzenton *fis*₆ fällt. Wie Notenbeispiel 8 zeigt, ist der Hauptsatz aus den mixolydischen Skalen auf *d* und *a* gebildet. Die analogen Schlussfiguren der ersten und zweiten Teilphrase untermauern den tonalen Bezug zu *d*, die dritte den zu *a*.

‘Puffers’, der wegen seiner eklatanten Nicht-Beziehung zum umgebenden Material auffällt: Es erklingen drei vierstimmige, *pizzicato* markierte Akkorde, die von der Umkehrung eines Septakkordes auf *fis* nach G-Dur führen. Die Aufforderung zum *attacca*-Anschluss, die auch die Folgesätze verbindet, verblüfft hier, da der G-Dur-Dreiklang sich zum es-Moll-Beginn des zweiten Satzes und zum es-Moll-Anteil im vorangehenden Klang gleich querständig verhält.

Der zweite Satz (“Ruhig bewegte Viertel”) ist als dreiteilige Liedform entworfen (A = T. 1-21, B = 22-37, A' = T. 38-63). Es gibt auffällige Bezüge zum ersten Satz, die ganz unterschiedliche Bereiche betreffen:

- Der einstimmige, auf es-Moll bezogene Zweitakter am Beginn wird vom Tritonus aus (in Doppelgriffen und mit weiteren Modifikationen) sequenziert; im Versetzungsintervall und im Wechsel von der Ein- zur Zweistimmigkeit wiederholt Hindemith somit den Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema im Kopfsatz.
- Der unregelmäßige Wechsel von 3/8- und 2/8-Takten greift die metrischen Verhältnisse im Seitenthema und Durchführungsmotiv des ersten Satzes auf, in dessen Phrasen Hindemith jeweils eine (ausdrücklich identifizierte) 3/8-Gruppe einschiebt.
- Die Takt 5 zugrundeliegende Figur  entspricht rhythmisch der mehrfach erklingenden Schlusswendung im Hauptthema des Kopfsatzes, wenn auch in melodischer Umkehrung.
- Die zwischen g-Moll und G-Dur changierende Dreiklangsbrechung in T. 6 erinnert an die tonlich ‘zweigeschlechtlichen’ Arpeggien in der Durchführung des ersten Satzes.

NOTENBEISPIEL 10: Die Rahmenphrase des zweiten Satzes in op. 31/2

Ruhig bewegte Achtel



- Sogar im Aufbau zeigt der zweite Satz Parallelen zum ersten: Die Rahmenteile bestehen aus einer (identischen) Eröffnungssphrase, einer Kontrastphrase und einer Verarbeitung der Anfangssphrase;¹⁸ der Mittelabschnitt dagegen ist ähnlich der Sonatensatzdurchführung aus kettenartig gereihten kurzen Gliedern gebildet.

¹⁸Die A-Teile bestehen aus a = T. 1-8₁ bzw. T. 38-45₁, b = T. 8-12 bzw. T. 45-50 und a' bzw. a'' = T. 13-21 bzw. T. 51-58 (mit Verlängerung bis T. 63).

In ganz anderer Weise bestechend – weil im Notentext nicht auf den ersten Blick erkennbar – ist die melodische Grundstruktur, auf deren Basis Hindemith diesen solistischen Satz konzipiert. Die diversen Wechselnotengruppen, Dreiklangsbrechungen und Arabesken können als Umspielung der folgenden einfachen Hintergrundkontur¹⁹ gehört werden.

NOTENBEISPIEL 11: Die melodische Hintergrundkontur in op. 31/2 Satz II

The musical notation consists of four staves, labeled A, B, A', and a lower staff. Staff A and A' are in treble clef, while B and the lower staff are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *fff*. There are melodic lines with eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. A bracket labeled '8' spans the first measure of staff A. Another bracket labeled '8' spans the first measure of staff B. A bracket labeled '15' spans the first measure of staff A'. The lower staff has a bracket labeled '8' spanning the first measure.

Die Schlussphrase (vgl. die letzte Zeile im obigen Notenbeispiel) zeigt an ihren beiden Enden zwei weitere Details, die in Hinblick auf ihr Vorbild im ersten Satz erwähnenswert sind. Zunächst wird die einstimmige Fünfahtelkomponente am Phrasenbeginn wie zuvor aufwärts sequenziert – mit modifizierter Diskantlinie und (hier nicht gezeigter) hinzugefügter zweiter Stimme. Doch diesmal gesellt sich auf halbem Wege eine tiefere dritte Stimme hinzu, und die Schwerpunkte (T. 55/56) sind sogar vierstimmig gesetzt. Dabei entsteht Polytonalität: Die tiefsten Töne scheinen mit der Folge *d–g–g* eine harmonische Schlusswendung nach *g* zu etablieren, ein Eindruck, der durch das oktavverdoppelte *g* in T. 57 bestärkt wird. Die über diesem ‘Kadenzbass’ erklingenden Stimmen jedoch bewegen sich von einem verminderten Dreiklang auf *g* nach es-Moll. Sowohl mit ihrer so

¹⁹Der für die Herkunftsform einer ornamentierten Linie naheliegende Begriff “Urlinie” verbietet sich hier wegen seiner spezifischen Festschreibung durch Heinrich Schenker.

plötzlich akkordischen Struktur als auch aufgrund der spezifischen Akkordkombination erinnern diese Takte an die Coda des vorangehenden Satzes, in deren Mitte ebenfalls ein es-Moll-Dreiklang über einem querständigen Grundton *g* erklingt und erst dann in ein reines G-Dur mündet. Im zweiten Satz jedoch bildet nicht G-Dur den Abschluss; vielmehr endet der Satz mit einem über sechs variierte Wiederholungen verklingenden a-Moll-Dreiklang – und damit in erneuter Tritonusbeziehung zum es-Moll-Beginn der Rahmenabschnitte.

Der *pizzicato*-Marsch, der als dritter Satz das traditionelle Menuett oder Scherzo ersetzt, erhebt diese unorthodoxe Mehrstimmigkeit zum Gesetz. Auch hier finden sich Takte, in denen ein ein- oder zweistimmiger Diskant über einem harmonisch scheinbar unverwandten ‘Grundton’ verläuft (vgl. besonders *b–f–...–b* in T. 5-12 und *b–d–b* in T. 23-28). Andere Merkmale sind dagegen charakteristisch für das Genre. Hierzu gehören das Doppelgriff-‘Signal’ in T. 1, 17 und 21 sowie die durch wiederholte Tongruppen in T. 6-7, 10-12, 15, 23-24, 24-25 und 26-28 entstehende Statik.

Doch Hindemith spielt mit seinen Hörern. Immer wieder glaubt man polyphone ‘Stimmen’ unterscheiden zu können, nur um gleich darauf den Faden zu verlieren. Dies gilt besonders für die – großenteils chromatischen – Linien, die man mit Interesse verfolgt, bis sie unerwartet abbrechen: vgl. in der Unterstimme von T. 1-5: *b–h–c–d–es–e, h–b–a, f–e–dis–dis–cis–c–b*, in der Oberstimme von T. 2-3: *fis–g–fis–f–e*, in einer Art Mittelstimme in T. 14-15: *e–es–d–cis*, um nur einige Beispiele herauszugreifen.

So überrascht es kaum noch, dass dieser Satz in einen bitonalen Schluss mündet: eine Wiederholungsfigur, die zwischen b-Moll und fis-Moll, zwei Dreiklängen mit dem gemeinsamen Ton *des/cis*, changiert. Die Figur soll nach Hindemith ohne jedes Nachlassen des Tempos noch einmal crescendo, dann verklingen und dabei unmittelbar in den vierten Satz führen.

Der die Sonate abrundende Satz lädt aus einem anderen Grund zum Schmunzeln ein. In dem, was Hindemith recht harmlos klingend “Fünf Variationen über das Lied ‘Komm, lieber Mai’ von Mozart”²⁰ überschreibt, bietet er seinem Publikum (und verlangt von seinem Solisten) ähnlich viel Virtuosität und Stimmungsvielfalt wie Mozart in vielen seiner Variationszyklen für Klavier.

²⁰“Komm, lieber Mai” ist der Zeilenanfang der ersten von fünf Strophen, die der Lübecker Bürgermeister und Dichter Christian Adolf Overbeck 1776 unter dem Titel “Fritzchen an den May” in der literarischen Zeitung *Göttinger Musenalmanach* veröffentlichte und 1781 in seine Gedichtsammlung *Fritzchens Lieder* aufnahm. Nach etlichen weniger bekannten Komponisten (u.a. Johann Friedrich Reichardt) vertonte Mozart das Gedicht 1791 unter dem Titel “Sehnsucht nach dem Frühlinge”.

Das sechzehntaktige Thema zitiert die vollständige Gesangsstrophe aus Mozarts Klavierlied KV. 596 "Sehnsucht nach dem Frühlinge" in der Originaltonart F-Dur. (Ob die beiden Abweichungen in T. 14 und 15 auf eine ungenaue Erinnerung zurückzuführen sind oder ob es sich um absichtliche Änderungen Hindemiths handelt, muss offen bleiben, zumal sie sich nicht in den Variationen niederschlagen.)

Bei Mozart weist der Bauplan der Liedstrophe ([a a' b a'']) eine enge Beziehung zwischen den beiden ersten Phrasen auf, mit identischer Wiederaufnahme der zwei Anfangstakte zu Beginn der zweiten Phrase und Terztransposition des dritten und vierten Taktes. Die dritte Phrase enthält zwei künstliche Leittöne, wobei der erste (*fi*s) keine Modulation zur Folge hat, der zweite (*h*) jedoch eine harmonische Ausweichung nach C-Dur anzeigt, die den ganzen elften Takt als G-Dur-Septakkord erscheinen lässt. Die vierte Phrase setzt wieder in der Grundtonart F-Dur ein, greift jedoch nur mit dem Zitat des ersten Taktes auf den Liedanfang zurück. Hindemith behält diese Struktur in den Variationen teils genau, teils ansatzweise bei. Als Hörer kann man stets im fünften und dreizehnten Takt eine Wiederkehr des ersten erkennen; zuweilen bezieht der analoge Phrasenbeginn sogar einen größeren Abschnitt mit ein.²¹

Zur sehr individuellen Charakterisierung jeder Variation trägt entscheidend bei, dass Hindemith – anders, als es in Mozarts Zeit akzeptabel gewesen wäre – alle musikalischen Parameter verändert. Hinsichtlich des Tempos folgt dem "Leicht bewegt" des Themas die erste Variation "ein wenig ruhiger", die zweite *a tempo* (d.h. wie das Thema "leicht bewegt"), die dritte "viel langsamer", die vierte "sehr lebhaft" und die fünfte zusammen mit der Coda noch brillanter. Hinsichtlich des Metrums werden die sechs Achtel der Thematakte in der ersten Variation in Sechzehntel und in der zweiten in Sechzehnteltriolen unterteilt; in der dritten Variation enden die ersten drei Phrasen mit Verkürzung um jeweils die letzte Achtel. Die vierte Variation ersetzt den 6/8-Takt durch 2/4, die fünfte sogar durch 3/8 (wobei Hindemith in Variation 5 angibt, dass "die Achtel wie am Anfang des Satzes" zu spielen sind, so dass jede Phrase also nur halb so viel Zeit beansprucht wie im Thema). Bezüglich der Tonart bezieht sich Variation 1 immer wieder auf F-Dur, Variation 2 changiert zwischen D-, F- und Ges-Dur,

²¹Variation 1: T. 21 und 29 = T. 17;

Variation 2: T. 36₆-39₁ = 32₆-35₁ und T. 44₆-45₆ = 32₆-33₆;

Variation 3: T. 52₆-54₂ = 48₆-50₂ und T. 61-62₃ = 49-50₃;

Variation 4: T. 68₆-70₁ = 64₆-66₁ und 76₆-77₆ = 64₆-65₆;

Variation 5: T. 85₁-87₁ = 81₁-83₁ und 93₁-94₂ = 81₁-82₂.

Variation 3 entwickelt sich über dem rhythmisierten Bordunton *d* und mit wiederholter Orientierung an ihm nach D-Dur/Moll, Variation 4 beginnt alle Phrasen in F-Dur/Moll, um dann fremde Gefilde zu erobern, und Variation 5 berührt die Grundtonart gar nicht. Erst die Coda kehrt wiederholt nach F-Dur zurück; wie einlenkend beendet Hindemith sie sogar mit einem Zitat der zwei letzten Thementakte.

Die spezifischen Charakteristika jeder einzelnen Variation ergeben sich vor allem durch Rhythmus, Textur, Registerwechsel oder dynamische Kontraste. In Variation 1 belebt Hindemith die regulären Sechzehntelketten immer wieder mit Sechzehnteltriolen, Zweiunddreißigsteln und gepaarten Vierundsechzigsteln; er unterläuft das hier grundsätzlich noch herrschende 6/8-Metrum zudem wiederholt mit Hemiolen.²² Die ganz in Sechzehnteltriolen gehaltene zweite Variation kontrastiert Doppelgriff-Abschnitte, die durchwegs einer bewegten Stimme eine statische gegenüberstellen, mit einstimmigen, durch Vorschläge verzierten Abschnitten, die durch Akzente 'neben den Schlägen' auffallen. Die ruhige Variation 3 ist durch den schon erwähnten, als Doppelgriff mit der leeren *d*-Saite zu spielenden Bordunton sowie durch den die ersten und dritten Takte aller Phrasen bestimmenden Rhythmus  gekennzeichnet. In Variation 4 bildet Hindemith die drei [a]-Phrasen aus je vier kontrastierenden Komponenten: einem *forte staccato* bezeichneten Aufgang in Doppelgriffen, einer einstimmigen, diatonischen *piano legato*-Geste in der Mittellage, einem beschleunigten chromatischen Lauf auf der *g*-Saite im *fortissimo* und schließlich – nur in [a] und [a'] – zwei wieder leisen Attacken (*mezzoforte* gezupft bzw. *piano* als Flageolet gestrichen). Erst die fünfte, in doppeltem Tempo verlaufende Variation kehrt zur durchgehenden Einstimmigkeit und undramatischen Dynamik des Themas zurück. Hier zeichnet Hindemith diatonische Linien mit Hilfe der längeren Noten im -Rhythmus.

Die Coda beginnt endlich wieder in F-Dur, aber nach wie vor höchst virtuos mit 32steln innerhalb der im Tempo des Themas zu spielenden drei Achtel jedes Taktes. Nach vier Takten nimmt die Lautstärke zum *pp* ab, das Metrum kehrt zum 6/8-Takt des Mailiedes zurück, und ein mit querständigen fis-Moll- und Des-Dur-Arpeggien verfremdeter F-Dur-Aufstieg neigt sich ritardierend noch einmal zum alternativen D-Dur, um dann – "etwas langsam" und in allen Einzelheiten der Artikulation themengetreu – mit den Schlusstakten der Liedstrophe zu enden.

²²Vgl. T. 19, 23 und 26: $\underline{1} \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6$ statt $\underline{1} \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6$, T.31 sogar $\underline{1} + 2 + 3 +$.

Acht Stücke für Flöte allein (1927)

Der 1927 entstandene Reigen von Solostücken für Flöte lässt sich als moderne Suite begreifen. Dabei werden nicht, wie in den Instrumentalsuiten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, höfische mit bäurischen Tänzen kontrastiert, sondern tanz- oder liedartig gebundene Formen mit Stücken in freiem Metrum und oft variablem Tempo. Auf der Basis dieser äußeren Kriterien lassen sich Hindemiths acht Miniaturen folgendermaßen charakterisieren (doppelte Anführungsstriche markieren Überschriften des Komponisten, einfache sollen nur als Denkanregung dienen):

I	3/4	‘Sarabande’: Gemächlich, leicht bewegt
II	–	<i>Scherzando</i> (Improvisation in Sechzehnteln)
III	–	‘Meditation um <i>des-d-es-d-des</i> ’: Sehr langsam, frei im Zeitmaß
IV	2/4	‘Pavane’: Gemächlich
V	6/8	‘Gigue’: Sehr lebhaft
VI	4/4	“Lied”, leicht bewegt
VII	–	“Rezitativ”
VIII	3/8 ²³	“Finale”

In Hinblick auf die tonale Orientierung erzeugt Hindemith ein interessantes Gesamtbild. Dabei zeigen die beiden Rahmenstücke (Nr. I und VIII) keinerlei Beziehung zu den mittleren sechs. Die an sie anschließenden Stücke stehen jeweils in Quintverwandtschaft zu ihrem inneren Nachbarn: Nr. II endet in seiner Anfangs- und Schlussphrase auf *gis*, der Quint von *cis*, die der Meditation in Nr. III als Grundton *des* zugrunde liegt; dem Zentralton *g* von Nr. VII geht dessen Quint *d* als wiederholt bestätigter Abschlusston von Nr. VI voraus. Gleichzeitig schließt das im “Lied” Nr. VI die ersten Phrasenanfänge bestimmende *c* als Quint an das *f* an, mit dem Nr. V endet). Die Übergänge von Nr. III zu IV und IV zu V geschehen durch unmittelbare Übernahme des tonalen Ankers: Nr. IV beginnt seine wiederholte thematische Phrase mit *cis*, dem enharmonischen Doppel des in Nr. III meditativ umspielten *des*, während der lange Schlusston des Stückes, das kräftige hohe *b*, den Ausgangspunkt der führenden thematischen Phrase in Nr. IV liefert. So entsteht der Eindruck eines zyklisch konzipierten Inneren mit unverbundenem Rahmen.

²³Der im achten Stück mit dem zweiten Achtel in T. 8 beginnende Mittelteil ist *presto* 3/8 markiert. Tempo und Metrum werden zwar nirgendwo ausdrücklich aufgehoben, implizit jedoch durch die Reprise der Eröffnungsphrase ab T. 64 außer Kraft gesetzt. Gleichzeitig steht bereits die zweite Hälfte der Rahmenphrase im 3/8-Takt, vgl. T. 3-7 und 76-72, faktisch also das ganze Stück mit Ausnahme der Takte 1-2 und 64-66.

Aufbau und thematische Verarbeitung etwaiger Grundkomponenten sind in jedem der acht Stücke leicht verschieden. Wie Hindemith dabei im Einzelnen vorgeht, soll im Folgenden am Beispiel des ersten Stückes im Detail, in den übrigen dann nur kurz gezeigt werden.

Das 22 Takte umfassende Stück, das aufgrund seines ruhigen Dreivierteltaktes und einer in zwölf der 22 Takte erklingenden Synkope auf dem zweiten Schlag als 'Sarabande' gehört werden kann, besteht aus drei sechstaktigen Phrasen gefolgt von einer verklingenden Enderweiterung. Die Hauptphrase ist in sich gleichmäßig gegliedert; aus den Komponenten ihrer drei je zweitaktigen Segmente [a], [b] und [c] leiten sich alle weiteren Entwicklungen ab.

NOTENBEISPIEL 12: Die Hauptphrase des ersten Stückes für Flöte allein



Innerhalb der Hauptphrase lassen sich sechs Komponenten bzw. Merkmale ausmachen:

1. Das Kopfmotiv, abgegrenzt durch den *legato*-Bogen und die nachfolgende Pause, besteht aus einem aufsteigenden Halbtonschritt ($a-b$), der den Dominantdreiklang von a (E-Dur) umschließt.
2. Der aufsteigende Halbton $a-b$ wird durch den absteigenden Halbton $es-d$ beantwortet und zu Segment [a] ergänzt. Diese Antwort etabliert den Sarabandenrhythmus.
3. Das Halbtonschritt-Paar $a-b$ / $es-d$ in Segment [a] wird mit den Tönen, die den Beginn von Segment [b] und den Abschluss von Segment [c] bilden, zu der (trotz des oktavversetzten Schlusstones gut hörbaren) chromatischen Bogenform $a-b$, $es-d-des-c$ ergänzt.
4. Die Zieltöne der *legato*-Bögen in den Segmenten [a] und [b] bilden den übermäßigen Dreiklang $b-d-fis$, dessen Bogenform die des E-Dur-Dreiklages im Kopfmotiv spiegelt.
5. Die Segmente [b] und [c] führen den Zielton des ursprünglichen Halbtonschritts $a-b$ in Form der sekundären chromatischen Linie $b-heses-as-g-fis-f-e-es$ fort.
6. Segment [c] setzt mit einem Kontrast in Dynamik (*piano*) und Artikulation (*staccato*) ein, wirkt jedoch zugleich abrundend, indem hier beide Takte die Sarabandensynkope aufgreifen.

NOTENBEISPIEL 13: Die latenten Linien in der Hauptphrase



Die zweite Phrase beginnt fast identisch: Einzig der antwortend fallende Halbtonschritt ist um eine kleine Terz höher versetzt. Im folgenden, längeren Abschnitt werden die thematischen Komponenten weiterentwickelt: Das neue Halbtonschrittpaar *a–b*, *ges–f* wird durch einen wie zuvor indirekten chromatischen Abstieg zur Bogenform *a–b*, *ges–f–e–dis–d–cis–c–h–b* ergänzt, während der ursprüngliche Antwortschritt *es–d* nun im tieferen Register am Ende der gesamten zweiten Phrase als *es–d*, *d–des* erklingt – in einem Zweitakter, dessen wiederholte Sarabanden-Synkope an das Ende der Hauptphrase erinnert. Den ‘Unterbau’ der im Zentrum dieser Phrase hemiolisch rhythmisierten absteigenden Chromatik bilden drei Quartenschichtungen.

NOTENBEISPIEL 14: Die Entwicklung des Materials in der zweiten Phrase



Die dritte Phrase spiegelt die zweite in ihrem Aufbau: Während jene aus 2 + 4 Takten besteht, folgen einander hier Segmente mit 4 + 2 Takten; während jene mit einem nur wenig abgewandelten Segment [a] beginnt, endet diese mit einer identischen Wiederaufnahme von Segment [c]. Die Phrase beginnt mit einem transponierten und im Anfangston verkürzten Kopfmotiv, dessen aufsteigender Halbtonschritt *c–cis* intervallgenau durch den absteigenden Halbtonschritt *fis–f* beantwortet wird. Als Höhepunkt in der Phrasenmitte erklingt mit *c–h*, *dis–e* eine gespiegelte Antwort auf dieses Halbtonschrittpaar. Die Sarabandensynkope, die im ersten Paar dieser Phrase fehlt, wird hier nachgeholt. Wie in der Hauptphrase die Zieltöne der *legato*-Bögen bilden hier die rhythmisch betonten punktierten Achtel *cis–f–a–des* einen übermäßigen Dreiklang.

Die Schlusserweiterung besteht aus einer Wiederholung des Segments [c] und einem in *pp* hinzugefügten zusätzlichen Schlussston, der ein letztes Mal mit einer Synkope auf dem zweiten Schlag des Dreivierteltaktes an den charakteristischen Sarabandenrhythmus erinnert.

*

Nach dieser ausführlichen Analyse des ersten der Acht Stücke für Flöte allein sollen die Folgestücke vor allem in ihren Hauptphrasen sowie in eventuellen Besonderheiten der Verarbeitung beleuchtet werden.

Im 15-taktigen *Scherzando* beschreiben die zwei Segmente der Hauptphrase eine Entwicklung: 3 x 2 Achtel plus Fermate mit kurzem Vorschlag wachsen zu 5 x 2 Achteln plus Fermate mit längerem Vorschlag. Das erste



Teilsegment besteht aus einer hemiolisch gegliederten Folge dreier Wechselnotengruppen, ergänzt durch einen abschließenden Kleinterzfall; derselbe Takt, nur leicht verkürzt, bildet den Schluss des Stückes. Im

zweiten Segment fällt die Aufforderung zu agogischer Ungebundenheit – *frei (accel.)* – und der betonte Großintervallabsturz mit nachschlagender Tonwiederholung auf. In der längeren zweiten Phrase spielt Hindemith mit diesem Absturz, den er von der kleinen Sept über die große Sept, die übermäßige Oktave und die große None zur oktavierten übermäßigen None anwachsen lässt, jeweils nach “*frei*” oder “*accel.*” markierten Tonwiederholungen in unterschiedlicher Ausführlichkeit. Nach einer diminuierenden Überleitung kombiniert er in der dritten Phrase die Oktavtransposition der anfänglichen Wechselnotenbewegung mit kontrahierenden Intervallstürzen, deren Höhepunkt eine beschleunigte fallende Quintskala bildet. Die vierte Phrase schließlich wiederholt die dritte ohne das thematische Anfangsglied und sequenziert stattdessen den Skalenfall, leiser und einen Tritonus tiefer.

*

Das dritte Stück lässt sich als eine Meditation über eine chromatische Kurve in oktavierter Spreizung beschreiben. Die reich umspielte Kontur *des-d-es-d-des* erklingt zum ersten Mal in der Hauptphrase. Am Schluss des Stückes wird sie aufgegriffen, wobei erst beim allerletzten Abstieg die Oktavversetzung entfällt. Sekundär thematisch ist der Quintanstieg *d-a*, der in der Hauptphrase die hintergründige chromatische Kurve mit der zentralen Arabeske verbindet und zudem die beiden Kontrastphrasen (die Hindemith sich “*ruhig bewegt*”, also etwas schneller als die Hauptphrase, wünscht) synkopisch einleitet.

NOTENBEISPIEL 15: Hauptphrase, Quintaufgänge und Schluss in Nr. III

1
pp = ff

4

9

16
p = mf = f = mf = p

*

Das vierte Stück lädt dazu ein, als Hindemiths Version einer Pavane gehört zu werden. Wie in dem im 16. Jahrhundert populären Gesellschaftstanz bewegt sich auch hier die Musik in einem ruhigen, geradtaktigen Metrum ohne Auftakt. Die für den historischen Tanz (und sein Weiterleben in Instrumentalsuiten) typische Beschränkung auf nur wenige rhythmische Muster ist ebenfalls zu beobachten.

Die neunzehn Takte gliedern sich in eine dreitaktige Hauptphrase und drei weitere Phrasen von 5, 6 und 5 Takten Umfang, die das thematische Material kontrastierend (Phrase 2), modifizierend (Phrase 3) und reprisen- bzw. codaartig (Phrase 4) entwickeln. Die thematischen Komponenten zeichnen sich tonlich dadurch aus, dass diatonisch wirkende Linien nachträglich durch chromatische Töne gefärbt werden; vgl. dazu besonders das Kopfmotiv, dessen Skelett eines A-Dur-Dreiklages schon durch das *dis* auf den lydischen Modus verweist, in der zweiten Takthälfte jedoch durch *b* und *d* zu einem fast vollständigen chromatischen Cluster ergänzt wird.²⁴

Rhythmisch zeigt schon das Kopfmotiv die schlichte Gegenüberstellung von gleichmäßigen und punktierten Notenwerten, die alle Phrasenanfänge kennzeichnet. Metrisch charakteristisch ist der Einschub taktüberschneidender Dreiachtelgruppen. Die Infragestellung des einfachen Metrums ist bereits in den thematischen Takten 2/3 und 10/11 zu

NOTENBEISPIEL 16:
Das Kopfmotiv der 'Pavane'
(vgl. T. 1, 2 und 9, 10)

Gemächlich

²⁴Dasselbe passiert in dem in der Mitte des zweiten Taktes beginnenden zweiten Motiv, dessen E-Dur-Rahmen Hindemith zunächst durch *ais* lydisch definiert und später durch *eis* und *g* chromatisch anreichert.

beobachten und wird in T. 6-8 und 11-14 weiterverarbeitet. (Das Notenbeispiel macht diese Ambiguität durch gepunktete Andeutung des impliziten Dreiachteltaktes sichtbar.)

NOTENBEISPIEL 17: Die metrisch in Frage stellenden Takte in Nr. IV



Zu diesem Spiel mit der metrischen Ambiguität passt es, dass der *ff*-Schlusston, zu dem sich die letzte Entwicklung des Kopfmotivs in T. 17-18 crescendoend aufschwingt, synkopisch auf eine unbetonte 32stel fällt.

*

Der ruhigen 'Pavane' folgt ein "sehr lebhaft" markiertes Stück im 6/8-Takt, das mit seinem Wechsel von Dreier- und *lang—kurz* / *lang—kurz*-Gruppen und seinen vielen taktweisen Wiederholungen oder Sequenzen den Charakter einer Gigue imitiert. Mit 41 Takten ist es das zweitlängste im Zyklus, überboten nur vom 72-taktigen Finale. Seine Spieldauer gehört mit ca. 30 Sekunden jedoch zu den kürzesten; einzig das *Scherzando* Nr. II nimmt, je nach Auffassung des nicht festgeschriebenen Grundtempos und der Beschleunigungen, bei einigen Flötisten noch weniger Zeit in Anspruch. Das gigue-artige Stück strahlt reine Spielfreude aus.

NOTENBEISPIEL 18: Die 'Gigue' für Flöte allein



*

Das sechste Stück trägt die originale Bezeichnung “Lied”; Hindemith wünscht es sich “leicht bewegt”. Material und Aufbau sind volkstümlich schlicht. Die 14 Takte bestehen aus drei je viertaktigen Phrasen, deren letzte durch eine Binnenerweiterung verlängert ist. Die Rahmenphrasen werden von einem Zweitakter eröffnet, der aus einem diatonischen Kopfmotiv in *mf* und einer stärker chromatisch durchsetzten Antwort in *p* zusammengesetzt ist. Als “Lied” wird es vor allem hörbar, wenn man die Kontur als Verzierung einer sehr einfachen Linie hört.

NOTENBEISPIEL 19: Der Zeilenanfang im “Lied” für Flöte allein



Zu Beginn der zweiten Phrase erklingt dieser Zweitakter transponiert und abgewandelt (im oben angedeuteten Sinne als Umspielung des modulierenden Abstiegs *e-dis-cis, h-a-g*). Die auf diese Eröffnungssegmente jeweils mit oder ohne Auftakt folgenden zweitaktigen Ergänzungen beschreiben in den beiden ersten Phrasen ausladende Kurven, deren Aufstieg um eineindrittel oder sogar anderthalb Oktaven mit einer dynamischen Aufwallung einhergeht. Die dritte Phrase schließlich kann man sich in ihrer Grundform, d.h. vor Einfügung der den Ton *b* verlängernden Binnenerweiterung, so vorstellen, dass dem eröffnenden Zweitakter nur noch *eine* Sequenz und *eine* Abschlussfloskel folgen:

NOTENBEISPIEL 20: Die hypothetische Grundform der Schlussphrase im “Lied”

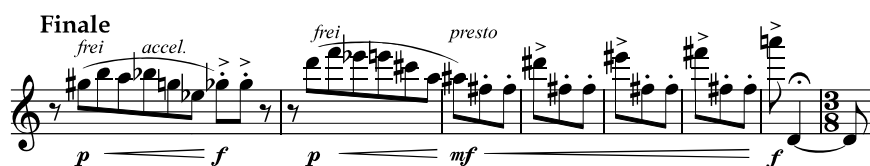


*

Das siebte Stück ist mit “Rezitativ” überschrieben, wobei der Begriff hier wohl weniger das deklamatorische Singen als eine improvisatorische Gestaltung von Tempo, Metrum und Rhythmus meint. Hindemiths Anweisungen reichen von “langsam” (T. 2, 4-9, 11-14; mit zusätzlichem *ritardando* in T. 8-9) bis “sehr schnell” (T. 3, 10); dem kurzzeitig regelmäßig klingenden 3/4-Takt in der Mitte des Stückes (T. 6-9) stehen unüberschaubare Taktlängen mit bis zu 17/4 (T. 3) gegenüber.

Auch das abschließende Stück enthält einzelne deklamatorische Takte: Das Kopfmotiv und seine einen Tritonus höher transponierte Variante setzen sowohl am Beginn als auch in der Schlussphrase jeweils “frei” ein, um dann sehr bald in eine Beschleunigung überzugehen, die im mit *presto* bezeichneten Tempo und dem (wie erwähnt ab T. 8 notierten, in T. 3-7 und T. 67-72 implizit auch geltenden) 3/8-Metrum einen stark kontrastierenden Charakter erzeugen. Aufgrund dieser agogischen Bewegtheit und der zunehmenden Spannweite der Intervalle im *presto*, die in einem Zweieinhalb-Oktaven-Fall gipfelt, sorgt diese Rahmenphrase für große Dramatik.

NOTENBEISPIEL 22: Die Rahmenphrase im Finale der Acht Stücke für Flöte allein



Der Mittelteil besteht aus zwei Phrasengruppen. Die erste verknüpft ein dreitaktiges Segment und dessen Variante mit einer ausführlichen Verarbeitung und Entwicklung der *staccato*-Geste aus dem *presto* der Rahmenphrase, beschreibt eine ausdrucksvolle Kurve ($p < f > p$) und schließt prägnant mit Überbindung, Fermate und Pause.²⁶ Die gänzlich in *legato* gehaltene zweite Phrasengruppe beginnt deutlich leiser, geht jedoch in ihrem Höhepunkt über das in den anderen Stücken extreme *ff* hinaus. Ihr synkopischer Beginn stützt ein bogenförmiges Segment, das in zunehmender Lautstärke und Intervallgröße absteigend sequenziert und schließlich ebenfalls verarbeitet und stark erweitert wird.²⁷

Der Bauplan dieses Stückes mit im Zentrum zwei etwa gleich langen, im Material kontrastierenden Phrasengruppen, die von identischen Rahmenphrasen umgeben werden, wirkt ideal ausbalanciert. Für das kleine Werk als Ganzes, die “Acht Stücke für Flöte allein”, leistet dieses Finale zudem etwas recht Ungewöhnliches: Sein abschließender a_6-d_4 -Sprung ist so beschaffen, dass er fließend in einen erneuten Beginn mit dem von a_5 nach d_6 führenden Kopfmotiv der ‘Sarabande’ führen und so den nur knapp sieben Minuten Spielzeit erfordernden Reigen in einen weiteren Umlauf bringen könnte.

²⁶Vgl. T. 8-29: [b, b', a'].

²⁷Vgl. T. 30-63: c = T. 30-35 *pp* <>, c' = T. 35-40 *p* <>, c'' = T. 40-43 *mf* <>, c''' = 43-46 *f* <>, c'''' = 46-63 *ff* <> *p*.

Sonate für Harfe (1939)

Hindemiths Harfensonate gilt vielen Harfenisten als ein besonders schönes Solowerk für ihr Instrument.²⁸ Dazu trägt sicher bei, dass der Komponist bei der Satzfolge die Konvention klassischer dreisätziger Sonaten bewusst umgeht und statt des gewohnten ‘schnell — langsam — schnell’ eine Anordnung der Tempi und Charaktere wählt, die aufhorchen lässt. Der erste Satz trägt zwar die Hauptüberschrift “Mäßig schnell”, doch sind vier seiner Abschnitte, insgesamt fast die Hälfte des Satzes, im Tempo zum Teil deutlich zurückgenommen.²⁹ Der zweite Satz ist durchwegs so lebhaft, dass der Komponist als Anhaltspunkt eine ganztaktige Metronomangabe wählt. Der dritte Satz schließlich erweist sich sowohl aufgrund der Angabe “Sehr langsam” als auch durch den zugrundegelegten Gedichttext einer Trauerode als Elegie.

Der Kopfsatz kreist vor allem um zwei thematische Komponenten. Das homophon gesetzte, in kräftigen Akkorden mit zahlreichen Oktavverdoppelungen erklingende Hauptthema wirkt dominierend, weil es Anfang und Schluss des Satzes bestimmt, dabei die rahmengebende Tonart Ges-Dur etabliert und genau an den zwei Punkten des “goldenen Schnitts” verarbeitet wird. Das Seitenthema bildet dazu einen deutlichen Kontrast: Es setzt nach anderthalb Vorlaufaktakten der Begleitfigur in T. 16 *pp* ein und betont einen eigenen Zentralton, *e*, der weit größere Flächen beherrscht als das rahmengebende *ges*. Der zunächst im Bass erklingenden melodischen Stimme stehen im Diskant Sechzehntelfiguren gegenüber, deren Dreitongruppen unabhängig vom und gegen den Viertelpuls verlaufen. Während das Hauptthema metrisch in sich ruht und dabei so selbstsicher wirkt, dass es nach seinem nur viertaktigen Eingangsauftritt für lange Zeit in den Hintergrund treten kann, zieht das Seitenthema sogleich etliche Sequenzen, Teilwiederholungen und schließlich sogar eine unregelmäßige Augmentation nach sich, wobei seine Dynamik große Kurven mit bis über *f* hinaus-

²⁸“Hindemith ist mit dieser Sonate ein Werk gelungen, das so nur aus der genauen Kenntnis der spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten der Harfe entstehen konnte. [...] Die Sonate kann in ihrer Bedeutung als richtungsweisendes Beispiel zeitgenössischer Harfenmusik nicht hoch genug eingeschätzt werden. Konzessionen an das Instrument kennt der Komponist nicht, jedoch ist das überzeugende Werk aus und mit dem Instrument entstanden, um klingendes Ereignis für Spieler und Hörer zu sein.” Eva Heinrich, “Die Harfe in der Kammermusik des 20. Jahrhunderts”, *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5 (1962-64), S. 66-103. (Zu Hindemith vgl. S. 70-73; das Zitat findet sich auf S. 71/73.)

²⁹Vgl. T. 41-46 + 54-56 “Ruhig, ein wenig frei”; T. 77-93 “Breit”; T. 99-113 “Ruhiger”, T. 114-124 “Langsam”; insgesamt 52 von 124 Takten.

gehender Lautstärke beschreibt. Intervallisch jedoch sind die Themen miteinander verwandt: Die Hauptthematik beruht auf ganztonversetzten Quartan,³⁰ im Seitenthema tritt eine der Lieblingskonstellationen Hindemiths hinzu, die kettenartige Quart/Quint-Verschränkung.³¹ Die melodische Linie wird zweistimmig imitatorisch verarbeitet, rhythmisch vergrößert sowie in der Verbindung aus Umkehrung und Originalgestalt durchgeführt, eine Satzweise, die der Harfe entgegenkommt.

NOTENBEISPIEL 23: Haupt- und Seitenthema im Kopfsatz der Harfensonate

Mäßig schnell

The image displays two systems of musical notation for a harp sonata. The first system is marked 'f' (forte) and the second 'pp' (pianissimo). Both systems are in 3/4 time and feature a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a main theme with a strong, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system shows a side theme with a more complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Der zweite Satz ist nicht nur aufgrund seines lebhaften Charakters ungewöhnlich für das Mittelstück einer Sonate; in ihm holt Hindemith zudem die Sonatenhauptsatzform nach, die er im ruhigen Kopfsatz vermieden hat. Exposition, Durchführung, Reprise und Coda sind deutlich abgegrenzt. Die Exposition beginnt mit Material in der Grundtonart as-Moll (T. 1-15), führt nach einer durch ein plötzlich abbrechendes *crescendo* besonders prägnant wirkenden Pause auf betontem Taktschlag einen mit Hemiolen spielenden Seitensatz ein und wendet sich mit dessen Fortführung der Dominante zu (noch in as-Moll: T. 16-22, in es-Moll: T. 22-34). Der ganze Abschnitt kehrt ab T. 116 mit einigen Modifikationen wieder: Dem unveränderten Hauptsatzmaterial (T. 116-130 = 1-15) folgt ein erster Einschub (T. 131-134, 135-141), sodann das auf die Unterquint transponierte, von einem kurzen

³⁰ Dieses Quartan-‘Skelett’ der Hauptthematik besteht aus *b-es, des-ges, ... des ... as, b-f*.

³¹ In der Melodie *e-a-h, a-h-e, h-e-fis, fis-cis...h*; in der Begleitfigur *e-fis-h, e-a-h*.

Verzögerungspuffer unterbrochene Seitensatzmaterial (jetzt in des-Moll: T. 142-150 $\approx$ 16-22, in der Grundtonart as-Moll: T. 152-163 $\approx$ 22-33). Anstelle des Abschlussklanges der Exposition ertönt hier eine kurze Coda, die die drei Kopftakte des Hauptsatzes aufgreift und durch einen ungewöhnlichen Plagalschluss (mit übermäßigem Dreiklang auf dem Subdominantton *des* vor einer spannungsvollen 5/4-Pause) ergänzt.

Zwischen diesen Rahmenabschnitten verläuft die ausführliche Durchführung. Diese eröffnet Hindemith mit der ersten Hälfte des Hauptsatzes in der originalen Tonart (T. 35-41 = 1-7), bevor er aus verschiedenen Bestandteilen des übrigen Expositionsmaterials einen neuen, vielgestaltigen Abschnitt bildet, den er anschließend in zwei weiteren Schritten verarbeitet (T. 42-64-85-115).

Der elegische dritte Satz beruht – im zweifachen Sinne dieses Wortes, wie gleich gezeigt werden soll – auf einem Gedicht des schon im Alter von 27 Jahren an Lungentuberkulose gestorbenen, zum Dichterbund *Der Hain* gehörigen Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776). In dem unter der Überschrift „Auftrag“ ursprünglich zweistrophig entworfenen Gedicht übernimmt Hölty, in der Nachfolge Klopstocks, die Strophe der antiken alkäischen Ode.³² Zum Anlass und literarischen Schicksal der Ode schreibt Walter Hink:

Den Dichter bewegt in der Gewissheit des baldigen Todes der Wunsch, nicht vergessen zu werden. Einbezogen sein in die Erinnerung soll vor allem sein Werk, deshalb die Bitte an die Freunde, (statt eines Kranzes) eine Harfe – das symbolische Attribut des Sängers, des Lyrikers – hinter dem Altar aufzuhängen. [...] Unter die Lebenden wünscht sich der Tote durch die Vermittlung des dichterischen Worts, seines Symbols. [...] Alle Hoffnung sammelt der Dichter am Ende in der Farbmethapher der ‘goldenen’ Saiten.³³

Die Ode ist von ihrem Autor für keinen Almanach eingereicht worden und war für keine Gedichtsammlung vorgesehen. [...] Als Johann Heinrich Voß mit dem Grafen Friedrich Leopold von Stolberg 1783 eine Ausgabe der nachgelassenen Gedichte besorgte, glaubte er Hölty einen Freundschaftsdienst zu erweisen, indem er das vermeintliche Fragment durch eine dritte Strophe ergänzte.³⁴

³²Diese besteht aus zwei fünfhebigen, elfsilbigen Anfangszeilen, die vor der dritten Hebung durch eine Zäsur unterbrochen sind (u – u – u | – uu – u –), gefolgt von zwei vierhebigen Zeilen, einem Neunsilber (u – u – u – u – u) und einem Zehnsilber (– uu – uu – uu –).

³³Walter Hinck, *Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart – 100 Gedichte mit Interpretationen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000), S. 66.

³⁴Ibid, S. 65.

In dieser ergänzten, dreistrophigen Form ist das Gedicht in zahlreiche Anthologien eingegangen; auch ein 1862 entstandenes Klavierlied von Peter Cornelius (1824-1874)³⁵ beruht auf der ergänzten Fassung. Hier sind die Strophen melodisch ganz unabhängig gesetzt und nur durch eine Figur in der Begleitung verbunden, spiegeln also nicht die dichterische Form.

Hindemith scheint sich über die Entstehungsgeschichte der Ode informiert zu haben. Er vertont Hölty's originale Strophen als zwei Varianten derselben Melodie. Die von fremder Hand hinzugefügte dritte Strophe verknüpft er zwar mit dem Vorangehenden, indem er in der dritten Zeile die erste Zeile der Originalstrophen zitiert; sonst jedoch entwirft er einen ganz neuen Satz, dem er sogar eine abweichenden Tonart zugrunde legt.

Insofern es sich um ein Instrumentalwerk für Harfe solo handelt, stellt sich natürlich die Frage, was mit der obigen Aussage, "er vertont Hölty's originale Strophen ...", gemeint sein kann. Tatsächlich lässt sich der Satz mit seinen drei Abschnitten als 'Lied ohne Worte' hören:

NOTENBEISPIEL 24: Die Melodie der instrumental vertonten Hölty-Ode

Sehr langsam

1. Ihr Freun-de, hänge, wann ich ge-stor-ben bin, die klei-ne Har-fe hin-ter dem Al-tar
2. Der Kü-ster zeigt dann freund-lich Rei-sen-den, die klei-ne Har-fe, rauscht mit dem ro-ten
(den)

auf, wo an der Wand die To-ten-krän-ze man-ches ver-stor-be-nen Mäd-chens schim-mern.
Band, das an der Har-fe fest-ge-schlun-gen un-ter den gol-de-nen Sai-ten flat-tert.

3. "Oft", sagt er staunend, rot von selbst (von selbst) die Sai-ten lei-se wie Bie-nen-ton:
"tö-nen im A-bend-

die Kin-der, her-gelockt vom Kirch-hof, hör-tens, und sahn, wie die Krän-ze beb-ten."

³⁵"Auftrag" erscheint bei Cornelius als letztes der Sechs Lieder op. 5.

Notenbeispiel 24 zeigt die Melodiestimme der Harfe (ohne die rhythmischen Varianten der zweiten Strophe), unterlegt mit den Zeilen aus Höltys Ode. Die ersten zwei Strophen unterscheiden sich melodisch nur in Äußerlichkeiten, vor allem in der unterschiedlichen Oktavlage und im Verzicht auf die bei “die kleine Harfe hinter dem Altar auf” erklingende Imitation in einer zweiten Stimme zugunsten von Quartparallelen bei “die kleine Harfe rauscht mit dem roten Band”.³⁶ Für die Textausdeutung wesentlicher ist der den dritten Abschnitt unterscheidende triolische 12/8-Takt und die dort ganz andere Satzweise

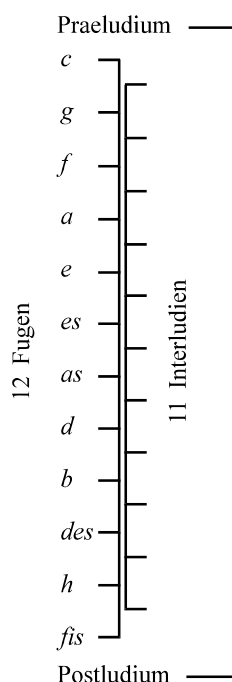
Da Hindemith den Gedichttext in der Notenausgabe zwischen der Überschrift “III Lied” und dem ersten Notensystem abdruckt, darf man annehmen, dass er auch diesen nicht-vokalen Harfensatz als eine Meditation über das wünschenswerte Nachklingen lyrischer Äußerungen jenseits des Grabes verstanden wissen wollte.

***Ludus tonalis* für Klavier (1942)**

Hindemiths kontrapunktisches Meisterwerk, *Ludus tonalis*, komponiert sechs Jahre nach den Klaviersonaten, ist sein umfangreichstes und zugleich letztes Solowerk für Klavier. Es entstand in sechs Wochen zwischen Ende August und Anfang Oktober 1942, unmittelbar nach der Sonate für zwei Klaviere. Der Titel bedeutet “Tonspiel”. Diese wörtliche Übersetzung gibt jedoch nur einen Teil der im Lateinischen mitschwingenden Bedeutungsnuancen wieder. Das Substantiv *ludus* kann wie sein deutsches Gegenstück auf das *Spiel* eines Instrumentes, eine Freizeitbeschäftigung nach Regeln, einen sportlichen Wettstreit oder – in Hinblick auf Hindemiths intensive Beschäftigung mit alter Musik besonders nahe liegend – ein mittelalterliches liturgisches Drama hinweisen. Hindemiths Werk scheint auf alle diese Bedeutungen Bezug zu nehmen: Es präsentiert ein umfassendes Kompendium pianistischer Spieltechniken, viele der thematischen Komponenten gebärden sich ähnlich wie Bühnenfiguren, und zudem bietet der Zyklus natürlich ein raffiniertes Spiel mit Tönen.

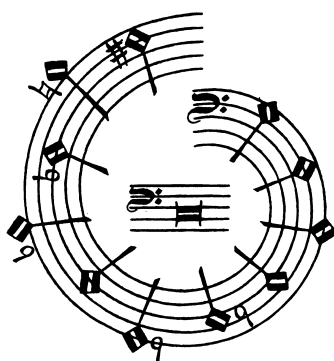
³⁶Eine weitere, für Hörer ganz irrelevante Abweichung besteht darin, dass Hindemith etliche Tongruppen enharmonisch transkribiert. Die im Beispiel gewählte Notation stellt einen Kompromiss dar, dessen vordringliches Ziel es ist, die melodischen Konturen in erkennbarem Bezug zu den jeweiligen Tonarten der Strophen, Ges-Dur/ges-Moll für Höltys originales Gedicht und Es-Dur für die Ergänzung von fremder Hand, darzustellen.

ABBILDUNG 3:
Der Gesamtaufbau
des *Ludus tonalis*



Der *Ludus tonalis* besteht aus zwölf dreistimmigen Fugen, die durch elf Interludien verbunden und von Praeludium und Postludium eingerahmt sind. Jede der Fugen basiert auf einem der zwölf Halbtöne; damit spielt Hindemith auf verschiedene Vorläufer an. Allerdings wählt er weder wie Bach in den zweimal 24 Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* die chromatisch aufsteigende Anordnung, noch wie Chopin oder Skrjabin in ihren 24 *Préludes* eine Folge im Quintenzirkel aufsteigender Durtonarten, denen jeweils die parallele Molltonart folgt. Vielmehr gründet Hindemith die Folge der die Fugen beherrschenden Zentraltöne auf seine eigene, in seinem Lehrbuch *Unterweisung im Tonsatz* erstmals 1937 erläuterte Tonsprache. Dieser liegt – als Gegenentwurf zu Schönbergs Reihen aus zwölf gleichberechtigten Tönen – eine ebenfalls zwölf-tönige, jedoch auf einen eindeutigen Grundton bezogene “Serie” zugrunde. Um diese auch einem Publikum jenseits des Kreises seiner Kompositionsschüler nahezubringen, verziert Hindemith das Titelblatt des *Ludus tonalis* mit einer grafischen Darstellung dieser “Serie 1” in Form einer Tonschnecke.

ABBILDUNG 4: “Serie1” als Tonschnecke



Die Tonschnecke zeigt zwölf Töne, die in zunehmendem Abstand um ein Zentrum – in Hindemiths Grundbeispiel ist dies *c* – kreisen. Den Ort in der Abfolge bestimmt der immer schwächer werdende innere Bezug. Der im Verhältnis 3:2 schwingende Quintton *g* (die traditionelle Dominante) ist besonders eng mit *c* verwandt, gefolgt von der Quarte *f* (der traditionellen Subdominante). Als nächstes folgen vier Terzen: zuerst *a* als Grundton der parallelen Molltonart, dann *e* als Wurzel eines weiteren Molldreiklanges, der zwei seiner Töne mit dem C-Dur-Dreiklang teilt, danach *es* als Grundton der zu c-Moll parallelen Durtonart und zuletzt *as* als Wurzel eines weiteren Durdreiklanges, der seine Verwandtschaft zu *c* den zwei auch dem c-Moll-Dreiklang angehörigen Tönen seines Durdreiklanges verdankt. Noch schwächer ist die Beziehung der beiden zu *c* im Schwingungsverhältnis 9:8 stehenden Ganztöne *d* und *b*; auch hier wählt Hindemith das in der Obertonreihe von *c* natürlich vorkommende *d*, die Doppeldominante, vor *b*, der doppelten Subdominante. Über die beiden chromatischen Nachbarn *des* und *h* erreicht die Serie schließlich den Tritonuston *fis*, der im Quintenzirkel als tonaler Gegenpol zu *c* eine Sonderstellung einnimmt.

Von tonalem Interesse (und von bewundernswerter handwerklicher Raffinesse) sind die beiden Rahmenabschnitte. Das Praeludium verbindet die beiden kontrastierenden Zentraltöne *c* (T. 1-32) und *fis* (T. 34-47); es führt somit in abruptem Übergang dahin, wo auch die zwölf Fugen, die die Strecke von *c* nach *fis* in den in der Tonschnecke aufgezeigten Schritten durchlaufen, schließlich ankommen werden: zum Tritonus. Nachdem das den Zyklus eröffnende Stück so beziehungsvoll auf den tonalen Ablauf im Inneren vorausweist, wird sich für Hindemith die Frage gestellt haben, welche Art Finale dem Anspruch gerecht werden könnte, das Werk in gleichermaßen anspielungsreicher Weise zu beschließen. Seine Lösung ist brilliant: Er entwirft das Postludium als eine besondere Art der Krebsumkehrung, in der die Partitur physisch auf den Kopf gestellt, von hinten aufgeschlagen und – nach Verschiebung der Notenschlüssel an den jetzigen Anfang aller Zeilen, der Versetzungszeichen *vor* und der Verlängerungspunkte *hinter* die zugehörige Note – ohne weitere Anpassungen gespielt werden kann. Dies mag als ein amüsantes Spiel erscheinen; tatsächlich ist es eine der kniffligsten Herausforderungen, der sich ein Komponist stellen kann. Dass auch Hindemith es so erlebte, zeigt sich darin, dass er, der für die Fugen und Interludien selten mehr als eine Skizze benötigte, für das Paar aus Praeludium und Postludium mehr als zwanzig Vorstudien und Entwürfe anfertigte.

Was dabei auf dem Spiel steht, kann hier nur angedeutet werden. Ein Aufstieg im Bassregister soll musikalischen Sinn geben, wenn er als Abstieg in höchster Lage wiederkehrt; die Eröffnungsgeste einer Phrase muss – auf den Kopf gestellt und rückwärts gelesen – als Schlussgeste überzeugend klingen. Betonte Takteile müssen sich in der Krebsumkehrung als unbetonte eignen und umgekehrt; sogar dynamische und agogische Abläufe sollten in der neuen Spielrichtung natürlich erscheinen. Die größte Herausforderung aber liegt in der Wahl der Töne selbst. Wie Hindemiths Skizzen belegen, entdeckte er erst nach etlichen abgebrochenen Versuchen, dass es nur fünf Skalen gibt, die, in Krebsumkehrung gelesen, dieselben Töne enthalten wie im Original: Die Dur-Tonleitern auf *c*, *cis* und *ces* und die phrygischen Modi auf *c* und *cis*.

Das Ergebnis dieser selbstgestellten Aufgabe lässt nichts von diesen Beschränkungen erkennen. Das Praeludium setzt mit einem Abschnitt im Stil einer Toccata ein, der seinen Ausgang von *c*₆ nimmt und im 14. Takt auf *c*₁ schließt; mit demselben Abschnitt endet das Postludium, ergänzt nur durch einen zusätzlichen, das Werk abrundenden C-Dur-Akkord:

NOTENBEISPIEL 25: Die Toccata im Prae- und Postludium des *Ludus tonalis*

Praeludium (T. 1, 12-14)

Prosludium (T. 34-36, 48)

Es folgt ein *Arioso* überschriebener, in [a b a']-Form angelegter Abschnitt in dreistimmigem Satz, der mit unisono ausgeführtem bzw. einstimmigem *c* anhebt und schließt und zwischendurch die mit dem phrygischen Modus auf *c* verwandten *b*-Tonarten durchläuft. Die Modulation zum Tritonus vollzieht sich innerhalb eines einzigen Taktes, der in beiden Leserichtungen als virtuoser Abstieg viereinhalb Oktaven durchheilt. Der der Toccata im Taktumfang entsprechende langsame Schlussabschnitt des Praeludiums verklingt über einer Ostinatofigur, die von *fis* in einem Bogen über ein abschließendes *gis-e* nach *fis* zurückführt und dabei allmählich

verklingt; im Postludium wird daraus eine Figur im hohen Diskant, in der ein auftaktiges *gis* jeweils die *fis*-Moll-Terz *a-fis* einleitet.

NOTENBEISPIEL 26: Das Ostinato im Prae- und Postludium des *Ludus tonalis*



Die auf so bemerkenswerte Weise eingerahmten zwölf Fugen und elf Interludien umfassen verschiedene spiegelsymmetrisch korrespondierende Komponenten. Im Falle der Interludien, deren vordringliche Aufgabe es ist, erstens die Strenge des kontrapunktischen Satzes kurz zu durchbrechen und zweitens quasi unbemerkt von einem Tonzentrum zum nächsten zu modulieren, überrascht dieser palindromische Aufbau besonders.

Im Zentrum steht ein Marsch. Dieses Interludium unterscheidet sich von den anderen in jeder erdenklichen Hinsicht und wird damit seiner Rolle als nicht gespiegeltes Mittelstück gerecht. Die Tonsprache ist hier aufgrund der Vorherrschaft konsonanter Akkorde sowie vieler Oktaven, Quinten und Quartan unmittelbar eingängig. Die etwas gestelzte Melodie lässt an Zinnsoldaten denken; in Kombination mit dem leicht rauen Rhythmus wirkt dieser Marsch wie eine freche Parodie.

Die beiderseits an die den Marsch umgebenden Fugen anschließenden Interludien sind zwei romantische Miniaturen: Interludium 5 imitiert (in Hindemiths Tonsprache) melodische Gesten, wie sie für Klavierstücke von Chopin charakteristisch sind; Interludium 7 erinnert mit seinem dichten Satz und der Schwere seiner Bewegung an den Stil von Brahms. Die Interludien vor und nach den romantischen Stücken evozieren den virtuoson Aspekt des barocken Stils: Interludium 4 spielt mit seiner rhythmischen Gleichförmigkeit und seinem raschen Figurenwerk auf Präludien aus dem frühen 18. Jahrhundert an, während Interludium 8 mit seinen die Abwechslung der Hände betonenden Anschlagsmustern typische Züge einer Toccata aufgreift. Dabei ist die Struktur in beiden Stücken ungewöhnlich für das jeweilige Genre und verrät wieder ein heimliches Schmunzeln des Komponisten: Die 'Toccata' ist in Bogenform angelegt (A B A'), das 'Präludium' dagegen als ein Rondo mit einem dreimalig ertönnenden Refrain, einem ersten Couplet in der tiefsten und einem zweiten Couplet in der höchsten Lage des Klaviers.

die zweite und fünfte sowie die zweit- und fünftletzte. Eine weitere Gruppe umfasst die dritte und drittletzte Fuge; hier spiegelt Hindemith in der zweiten Hälfte die erste – im einen Fall horizontal, im anderen vertikal. Diese beeindruckende Struktursymmetrie wird nur in den beiden innersten Fugen gebrochen, die durch kein gemeinsames Merkmal verknüpft sind.

Die erste Gruppe beginnt mit einer Tripel- und einer Doppelfuge. Im Sinn des Wortes *ludus* kann man hier auch den Begriff „Subjekt“ doppeldeutig verstehen: Er bezeichnet einerseits die grundlegende musikalische Phrase der Fuge, andererseits eine Art abstrakter Bühnenfigur, die in vielfacher Weise Einfluss auf ihre Umwelt nimmt. So stehen sich in der eröffnenden Fuge ein heiter-gelassenes, mit wohllautenden Klängen umgebenes Subjekt 1, ein schmerzliches, seufzerdurchsetztes und von 'ungelösten' Intervallen begleitetes Subjekt 2 und ein aggressives, mit schrillen Dissonanzen einhergehendes Subjekt 3 gegenüber. Wenn alle drei Subjekte nach ihrer zunächst getrennten Einführung schließlich zusammentreffen, werden die Klagen des zweiten und die Angriffslust des dritten Subjektes von der tröstenden Ruhe des ersten absorbiert (Abbildung 7).

In der vierten Fuge scheinen sich nicht nur unterschiedliche Typen, sondern vor allem die beiden Geschlechter gegenüberzustehen. Den ersten Abschnitt dominiert ein raubeiniges, den zweiten ein graziöses, sanftes Subjekt. Das 'männliche' Subjekt wirkt unbekümmert und selbstsicher; es setzt besonders häufig ein und betrachtet sich auch im Spiegel (T. 24-25). Das 'weibliche' Subjekt dagegen erscheint zurückhaltend; es lässt lange Passagen vergehen, ohne sich zu Wort zu melden. Wenn dann diese beiden 'Personen' im dritten Abschnitt aufeinandertreffen, verwandelt sich das sanfte Subjekt 2 überraschenderweise in eine wütende Furie, die einige der schlimmsten tonalen Zusammenstöße auslöst. Diese klingen erst ab, als 'sie' in T. 69 die Bühne verlässt und 'er' wieder allein herrscht (Abbildung 8).

ABBILDUNG 6:
Symmetrie in den Fugen

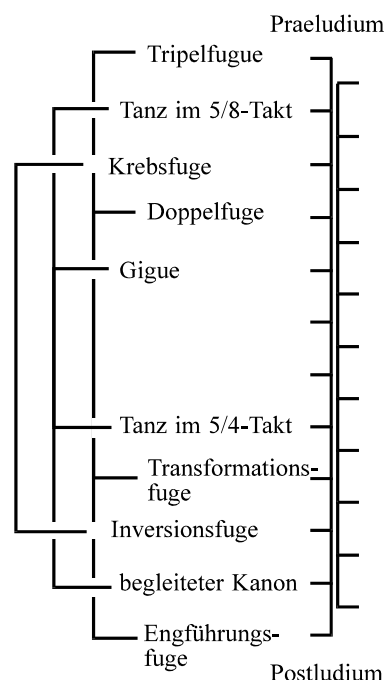


ABBILDUNG 7: *Ludus tonalis*, Fuge Nr. 1 in C

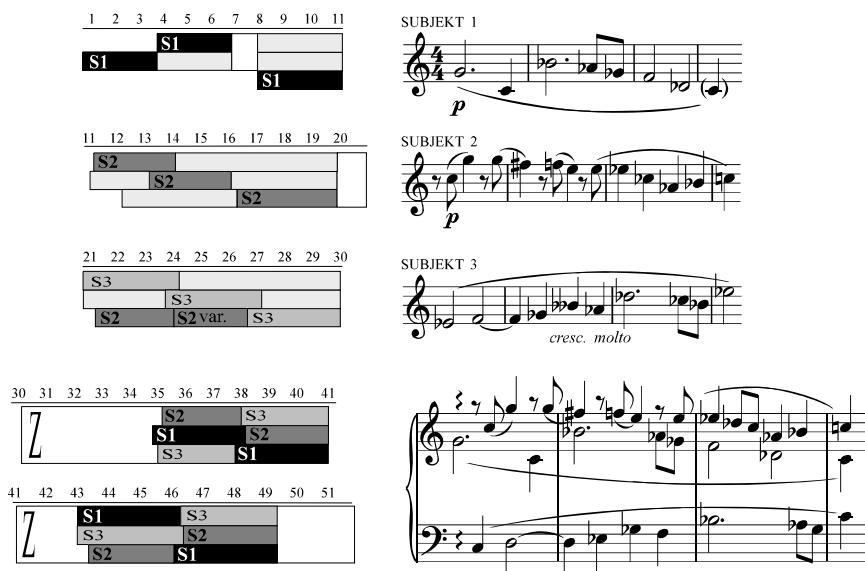
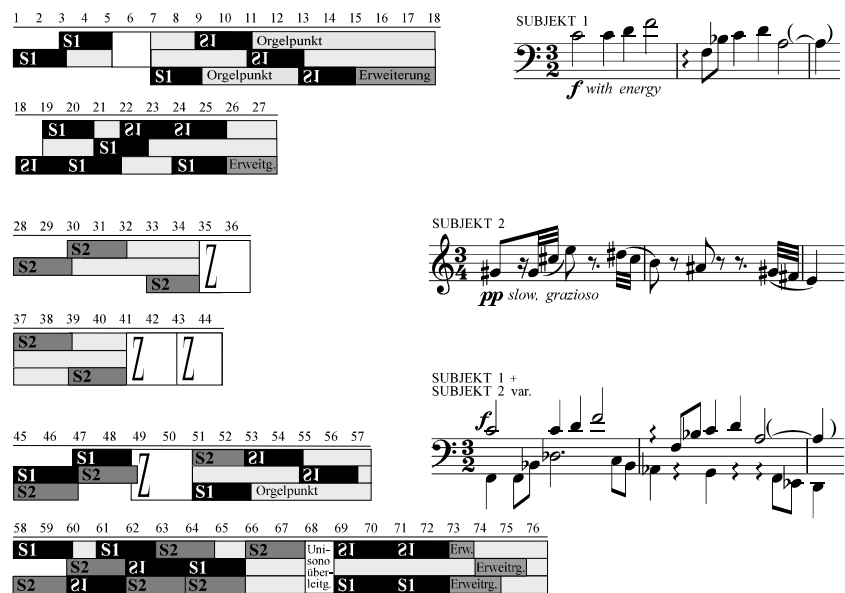


ABBILDUNG 8: *Ludus tonalis*, Fuge Nr. 4 in A



An letzter Stelle steht eine Engführungsfuge; hier treten überlappende Einsätze des Subjektes nicht nur vereinzelt im Höhepunkt oder am Schluss des Stückes auf, sondern sind Gegenstand der gesamten Fuge. Für diesen Anlass hat Hindemith eine Phrase entworfen, die sanft im 9/8-Takt schwingt. Der wiederholte ‘Versuch’ des Subjektes, das anfängliche *cis*, den Quintton des in dieser Fuge zentralen *fis*, zugunsten der Mollsexta *d* zu übersteigen, verleiht dem Stück eine besondere, etwas sehnsüchtige Farbe, insbesondere, da nicht die Moll- sondern die Durterz folgt. Als verfolge es eine ähnliche Absicht, spielt jedes der die beiden Hälften der Fuge beschließenden Zwischenspiele mit der Ambivalenz von *fis*-Moll und *Fis*-Dur. So verrät Hindemith in seinem ‘Tonspiel’, das er der intendierten Anlage gemäß auf dem Gegenpol des Grundtones enden lässt, einen interessanten Hintergedanken: Kompromisslosigkeit der Architektonik zieht nicht notwendigerweise eine Sperrigkeit des Materials nach sich. Im Gegenteil: Dieses Stück auf dem Tritonus ist die zarteste Fuge im ganzen Zyklus.

NOTENBEISPIEL 27: Das enggeführte Subjekt der Fuge Nr. 12 in *Fis*



Die viertletzte Fuge kann als Transformationsfuge bezeichnet werden, insofern die in den meisten anderen Fällen eher gelegentlich eingesetzten Abwandlungsformen des charmanten, an Themen der Wiener Klassik erinnernden Subjektes hier systematisch durchlaufen werden. Die erste Durchführung präsentiert das Original in jeder Stimme; Durchführung II folgt mit drei Einsätzen in Umkehrung (der letzte in Engführung zum Original). Durchführung III stellt den Krebsgang vor und verdichtet dabei die Textur zusätzlich mit einer Engführung und einer Gegenüberstellung des Krebses mit dem Original. Noch komplexer ist Durchführung IV: Sie bringt als letzte Verlaufsrichtung die Krebsumkehrung ins Spiel, die jedoch beim Wechsel von einer Stimme in die andere nicht in neutrales Material übergeht, sondern der doppelten Spiegelung zweimal den einfachen Krebsgang entgegenstellt. Durchführung V erreicht den Höhepunkt der Entwicklungen mit zwei Einsätzen des auf doppelte Notenwerte gedehnten Subjektes und zwei Einsätzen in Umkehrung. Erst Durchführung VI bringt eine Entspannung, indem sie den Ausgangszustand, eine Folge einfacher Einsätze in gerader Richtung, wieder herstellt (Abbildung 9).

Das symmetrische Gegenstück zur Fuge in Des, die Fuge Nr. 3 in F, ist Andante überschrieben; ihr Subjekt ist unter *legato*-Bögen gebunden und stark chromatisch.³⁸ Als korrespondierende Bühnenperson kann man an einen Sinnsucher denken. Abbildung 10 zeigt sowohl das Subjekt als auch das charakteristische Zwischenspiel in gerader Richtung und im Krebsgang; Hindemith entwirft sein Material so, dass alle Tonhöhen und Notenwerte auch rückwärts gelesen ansprechend klingen. Kurz vor der Mitte des Stückes fügt er noch eine Engführung des Subjektes mit seiner Umkehrung hinzu. Der Scheitelpunkt wird durch eine einstimmige Dreitongeste markiert, die sich durch das Fehlen der sonst allgegenwärtigen *legato*-Bögen deutlich von den gespiegelten Partien unterscheidet.

ABBILDUNG 10: *Ludus tonalis*, Fuge Nr. 3 in F

The image displays the musical notation for the Subject (S) and its retrograde (R) in both forward and backward directions, along with corresponding rhythmic diagrams. The Subject (S) is shown in the top left, and its retrograde (R) is shown in the top right. Below these are the forward and backward versions of the Subject and its retrograde, with corresponding rhythmic diagrams. The rhythmic diagrams are labeled with 'S' for Subject and 'R' for Retrograde. The forward version of the Subject is shown in the bottom left, and its retrograde is shown in the bottom right. The backward version of the Subject is shown in the middle left, and its retrograde is shown in the middle right. The rhythmic diagrams are labeled with 'S' for Subject and 'R' for Retrograde. The forward version of the Subject is shown in the bottom left, and its retrograde is shown in the bottom right. The backward version of the Subject is shown in the middle left, and its retrograde is shown in the middle right. The rhythmic diagrams are labeled with 'S' for Subject and 'R' for Retrograde.

³⁸ Diese Chromatik ist sogar als Gerüst quasi unterhalb der melodischen Kontur zu hören; vom in T. 2 erreichten Spitzenton *es* aus führt eine nur durch einzelne Ausweichtöne unterbrochene Linie abwärts: *es-d-cis ... c-h-ais ... a-gis-g ... ges ... f*. Der einzige Halbton, der bezeichnenderweise in der Phrase fehlt, ist der Leitton *e*.