

III. Fünf Werke für drei bis acht Musiker

Da Hindemith seine in den Jahren 1922-1927 unternommene moderne Wiederbelebung von Werken in der Nachfolge von Bachs *Brandenburgischen Konzerten* als "Kammermusiken" bezeichnet, ist dieser sonst für das klein besetzte instrumentale Zusammenspiel geläufige Begriff hier nur nach entsprechender Abgrenzung anwendbar. Tatsächlich verwendet Hindemith den Terminus historisch korrekt, denn "Kammermusik" war ursprünglich Musik, die im Gegensatz zur Kirchenmusik für die fürstliche "Kammer", also den weltlichen Gebrauch bestimmt war: nicht in erster Linie für geistliche Erbauung und Gotteslob, sondern vielmehr für den emotionalen Genuss der Hörer, die virtuose Darbietung der Musiker und die stolze Selbstpräsentation des veranstaltenden Hofes. Kammermusik in diesem Sinne umfasste noch bis ins 18. Jahrhundert hinein Kompositionen für nur einen Musiker ebenso wie Werke, in denen solistisch agierende Instrumentalisten einem kleinen Orchester konzertierend gegenübertraten.

In diesem Kapitel jedoch geht es speziell um Werke, die von einer kleinen Gruppe gemeinsam musiziert werden. Hindemiths Œuvre umfasst vier Trios, neun Quartette, zwei Quintette sowie je ein Septett und ein Oktett. Unter diesen insgesamt 17 Werken sind neun ausschließlich für das Zusammenspiel von Violine(n), Bratsche und Cello instrumentiert, drei weitere sind auf Bläser beschränkt (die *Kleine Kammermusik* op. 24/2, das Septett und die Sonate für vier Hörner), während die übrigen fünf gemischte Besetzungen vorsehen, teilweise mit Klavier. Der Entstehungszeitraum überspannt beinahe das gesamte berufliche Leben des Komponisten: Das *Andante und Scherzo* für Klavier, Klarinette und Horn entstand in seinem 18., das Oktett für Bläser und Streicher in seinem 63. Lebensjahr.

Eines der analysierten Werke, das Klarinettenquintett, liegt in zwei Fassungen vor. Wie im Falle des ebenfalls 1923 entstandenen Liedzyklus *Das Marienleben* und der bald danach komponierten Opern *Cardillac* und *Neues vom Tage* fühlte Hindemith sich in den frühen Nachkriegsjahren gedrängt, eine "reifere" Fassung zu erstellen und als definitiv zu erklären. Weder das Publikum noch die Musikwissenschaft sind ihm in dieser Einschätzung gefolgt, da seiner kritischen Feder allzu viel jugendlich Wildes und interessant Kontrastreiches zum Opfer fiel. Die in diesem Kapitel enthaltene Darstellung des Quintetts bezieht sich auf die Originalfassung.

Streichquartett op. 22 (1921)

Nachdem der Schott-Verlag 1994 posthum Hindemiths erste längere Komposition veröffentlicht hat, muss die bis dahin übliche Zählung seiner Streichquartette revidiert werden: Wir wissen nun, dass er insgesamt sieben Werke dieser Gattung geschrieben hat. Mit dem 1915 entstandenen op. 2, das noch deutliche Anklänge an Mendelssohn, Berlioz, Wagner und Dvořák erkennen lässt, gewann der 19-Jährige den Preis des Hoch'schen Konservatoriums für die beste Komposition des Jahres. Vier Jahre später fand er sich als Soldat an der Westfront einem musikliebenden Offizier zugeteilt, der ihm gestattete, mit drei weiteren Streichern Kammermusik zu machen; hierfür schrieb er sein zweites Streichquartett. Das dritte, op. 16, entstand 1920, als Hindemith bereits als hervorragender Geiger und (bald verstärkt, später ausschließlich) Bratschist über die Frankfurter Umgebung hinaus Bekanntheit zu erlangen begann. Die Uraufführung zum Abschluss der ersten Donaueschinger Musiktage im Sommer 1921 war ein triumphaler Erfolg; sie etablierte das zu diesem Anlass erstmals zusammengekommene spätere Amar-Quartett¹ als eines der führenden deutschen Ensembles und Hindemith als eine der großen Begabungen unter den jungen Komponisten Europas. Zwei weitere Streichquartette, op. 22 (Herbst 1921) und op. 32 (1923), schrieb Hindemith ebenfalls im Kontext des eigenen kammermusikalischen Konzertierens. Danach vergingen zwanzig Jahre, bis er sich der Gattung für weitere zwei Werke erneut zuwandte.

Als erfolgreichstes von allen erwies sich das am 4. 11. 1922 wie schon sein Vorgänger im Rahmen der Donaueschinger Musiktage uraufgeführte op. 22. Es gehört bis heute zu den beliebtesten Werken des Komponisten; das Amar-Quartett selbst führte es nach Hindemiths Auftrittsnotizen 127mal auf. Die Anlage ist fünfsätzig; die Sätze I–II und IV–V sind durch *attacca*-Übergänge zu größeren Einheiten zusammengefasst.² Die so entstandene Form in drei Blöcken verleiht dem Mittelsatz besonderes Gewicht.

¹Zu diesem Zeitpunkt bestand das Quartett aus Licco Amar und Walter Caspar, Violinen, Paul Hindemith, Viola und Rudolf Hindemith, Violoncello.

²Diese Gruppierung hat ihr Vorbild u.a. in Mahlers 5. Sinfonie. In beiden Werken besteht das erste Paar aus einem sehr langsamen und einem sehr schnellen Satz:

Mahler: 1. Trauermarsch — 2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz;

Hindemith: I Fugato. Sehr langsame Viertel — II Schnelle Achtel. Sehr energisch.

Dem folgt jeweils ein mäßig schnelles Mittelstück:

Mahler: Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell; Hindemith: Ruhige Viertel. Stets fließend.

Der abschließende Doppelsatz beginnt ruhig und gipfelt in einem fröhlichen Rondo:

Mahler: 4. Adagietto. Sehr langsam — 5. Rondo-Finale. Allegro;

Hindemith: IV Mäßig schnelle Viertel — V Rondo. Gemächlich und mit Grazie.

Die Sätze I-II sind nicht nur durch Hindemiths Spielanweisung “folgt sofort” verbunden, sondern auch durch den jeweils einstimmigen Beginn, die verwandte Struktur sowie durch gemeinsame motivische Komponenten. So entsteht ein innerer zusätzlich zum äußeren Zusammenhang, obwohl die Überschriften in einen Fall die polyphone Textur (“Fugato”), im anderen ein Ausdruckselement in den Vordergrund stellen (“Sehr energisch”).

Das eröffnende langsame Fugato ist ein Zwitter in gleich dreifacher Hinsicht: bezüglich der Textur – auf einen elftaktigen, streng kontrapunktischen Beginn folgen Passagen, die homorhythmische Begleitstimmen und sogar akkordische Unterlegung einbeziehen; bezüglich der Form – der Weg des einstimmig eingeführten “Subjektes” durch alle Instrumente und verschiedene Tonarten lässt einen fugenartigen Bauplan erwarten, doch die zunehmende Virtuosität im Mittelteil und die variierte Reprise erinnern eher an eine monothematische Sonatensatzform; und bezüglich des tonalen Bezugs im Subjekt selbst, das sich von G-Dur nach cis-Moll zu wenden scheint, jedoch erst mit dem Anfangsmotiv des Kontrapunktes in Cis-Dur abgerundet ist.

NOTENBEISPIEL 55: Das Fugato-Subjekt im ersten Satz von op. 22



Die ‘Exposition’ des um das Subjekt als einzige thematische Komponente kreisenden Sonatensatzes endet zu Beginn von T. 20, überlappend mit einem neuen Subjekt-Einsatz der Viola. Sie umfasst zunächst Einsätze in allen vier Instrumenten auf Tönen, die chromatisch um den Ausgangston *g* angesiedelt sind. Nach dem einstimmigen Vortrag der ersten Violine folgt ein Einsatz der Viola auf *f*, den die Violine kontrapunktiert. Nach einem dreitaktigen Zwischenspiel, dessen Sequenzen den polyphonen Satz fortspinnen, wird der leicht variiert und verkürzt im Cello erklingende dritte Subjekt-Einsatz auf *as* von den beiden bisherigen Instrumenten mit einer Gegenstimme in parallelen Sexten begleitet, der sich die zweite Violine homorhythmisch anschließt. Der erwartete vierte Einsatz in der zweiten Violine besteht nur noch aus zwei unterschiedlichen Variationen des Subjektkopfes, ist jedoch als einziger vierstimmig polyphon gesetzt. Das Tempo beschleunigt sich hier erstmals, wird aber sofort wieder abgefangen in den drei Takten, die den Abschnitt “gehalten ... *ritenuto*” beenden. Die dynamische Entwicklung entspricht der des Materials: Die drei vollständigen

Subjekteinsätze sind *pp sehr weich und innig* markiert; das erste Zwischenspiel blüht kurz zu einem *mf warm* auf, während sich das Nachspiel des Abschnitts vom *crescendierend-drängenden Rudimentär-Einsatz* bis zum *f* steigert, bevor es im *ritenuto* mit *molto dim.* zum *pp* zurückkehrt.

Der zweite, durchführungsartige Abschnitt besteht aus drei Takten in langsamen Vierteln, achtzehn Takten durchgängiger Temposteigerung bis zum *Presto* und acht Takten allmählicher Beruhigung. Angesichts zweier Subjekteinsätze (beide in Violine II: gleich zu Beginn leicht verkürzt, nach viertaktigem Zwischenspiel stark variiert und mit Binnenwiederholung) glaubt man zunächst einen weiteren Fugato-Abschnitt zu hören, zumal die ersten Takte polyphon gestaltet sind und mit dem Aussetzen der Oberstimme einer typischen Anforderung der barocken Form genügen. Doch schon die diese Einsätze verbindenden Takte koppeln erneut zwei Instrumente zu Sextenparallelen, und der zweite Einsatz selbst, der nach einem *crescendo* bereits in *ff* ertönt, wird von halbtaktigen Akkorden mit emotionalen *fp*-Akzenten in den unteren sowie von Trillerketten und Läufen in der obersten Stimme deutlich nicht-polyphon gestützt.

Im virtuoson Zentrum des Abschnitts führt Hindemith drei neue Komponenten ein, die im zweiten Satz des Werkes in abgewandelter aber wiedererkennbarer Form aufgegriffen werden; zur Unterscheidung von Phrasen sind sie hier mit griechischen Buchstaben gekennzeichnet: α , eine Tonwiederholung, wird bei ihrer Einführung mit Septaufschwung und jambischem Auftakt unterstrichen; β ist eine Sechzehntelfigur, die eine Variante des im Subjekt nach der Pause neu einsetzenden Viertonabstiegs in Achteln mit Tonpaaren kombiniert, die mittels einer Tonwiederholung verknüpft sind; und in γ zeichnen drei chromatische Tonpaare einen schwingenden Abstieg.

Viel lebhafter

The musical notation shows three components labeled α , β , and γ . Component α is a melodic line in treble clef, starting with a dotted quarter note followed by eighth notes. Component β is a rhythmic pattern of eighth notes in treble clef. Component γ is a chromatic descending line in bass clef. All components are marked with *ff*. The notation is set against a background of a piano score with a tempo marking 'Viel lebhafter' and a metronome mark of 8.

NOTENBEISPIEL 56:
Drei neue Komponenten

Auf dem Höhepunkt des Abschnitts ergibt die Kombination aus $\beta + \gamma$ eine latent zweistimmige Skala, deren Oberstimme in Ganztonschritten über einer Unterstimme in vertauschten Halbtonpaaren absteigt.

NOTENBEISPIEL 57: Skalenabstieg in latenter Zweistimmigkeit aus β und γ

38-41 VI II (imitiert VI I T. 43-46)

es des h a g f es des
c^h b^a g^{is} g fis^e e^{is} e^{dis} d^{cis} c^h b^a

Die ‘Reprise’ des monothematischen Sonatensatzes beginnt mit einer notengetreuen Wiederholung des polyphonen elftaktigen Anfangs, im Cello begleitet von sehr leisen *pizzicato*-Vierteln, die jedoch keine kadenzielle Verankerung für das Subjekt, seinen Kontrapunkt und das aus Sequenzen gebildete Zwischenspiel erzielen. Die zwei weiteren, modifizierten und verkürzten Subjekt-Einsätze erklingen nicht in den hinzutretenden Stimmen, sondern diesmal erneut in Violine I und Viola. Kontrapunktische Gegenstimmen treten gegenüber nur begleitenden immer mehr zurück, und der Abschnitt endet bald mit einer kurzen Fermate.

In der elftaktigen Coda erklingt die erste Hälfte des Subjektes wieder in der ersten Geige, zunächst allein über einem Akkord, sodann in Terzparallelen und schließlich – reduziert auf den Themenkopf – noch einmal in unbegleitetem *ppp*, in dessen verlängerten Abschlusston die anderen Streicher mit einem leisen, dreifachen Akkord einfallen. Wie die Analyse zeigt, mischt Hindemith an jedem Punkt dieses Satzes wie mit feiner Ironie Merkmale eines Fugatos mit denen einer Sonatensatzform.

Der übergangslos anschließende zweite Satz dagegen ist im Ganzen als Sonatensatzform nach klassischen Vorbildern gebaut. Zusätzlich spiegelt Hindemith die Satzstruktur jedoch zweimal im Klein- und Kleinstformat. Die erste Diminution erklingt gleich zu Beginn: Das knappe Hauptthema mit seiner ersten Entwicklung, Wiederaufnahme und Abrundung ist als Miniatur-Sonatensatz angelegt; es gibt eine ‘Exposition’ aus drei thematischen Komponenten in T. 1-3,³ eine ‘Durchführung’ dieser Komponenten unter Heranziehung zweier neuer Figuren in T. 4-10, eine ‘Reprise’ in T. 11-13, die mit der ‘Exposition’ weitgehend aber nicht vollkommen identisch ist, und eine Miniatur-Coda in T. 14.

³In Anlehnung an die gängigen Bezeichnungen Hauptthema, Seitenthema, Schlussgruppe könnte man von Hauptmotiv (T. 1), Seitenmotiv (T. 2) und Schlussmotiv (T. 3) sprechen.

Die drei Segmente des Hauptthemas, eingeführt in Takten mit ganz unterschiedlicher Metrik ($\frac{5}{8} + \frac{3}{4} + \frac{3}{8}$), sind unschwer als Varianten der drei in der Durchführung des Fugato-Satzes eingeführten, dort mit griechischen Buchstaben identifizierten Komponenten zu erkennen. Die Komponente α verwirklicht ihre beharrliche Tonwiederholung hier wie zuvor in *ff*, mit fünf akzentuierten, ausschließlich mit Abstrich zu spielenden Achtelschlägen eines fünfstimmig gesetztem *cis*. Dieser Ton – im Fugato als Tritonus zum Ankerton *g* schon in der zweiten Hälfte des Subjektes etabliert – dient dem zweiten Satz als tonales Zentrum, das durch seinen chromatischen Nachbarn *c* wiederholt in Frage gestellt wird. Die Komponente β besteht wie zuvor aus einer Reihung je zweier Tonpaare, die durch Tonwiederholung verknüpft sind, sich aber hier (anders als im vorangehenden Satz und der späteren Entwicklung) über einem Orgelpunkt erheben. Die Komponente γ schließlich greift – in *staccato* und zunächst engster Chromatik – die fallende Linie aus jeweils in sich aufsteigenden chromatischen Tonpaaren auf. Insofern dieses dreitaktige Thema unisono vorgestellt wird, entspricht es in der Textur dem ersten Subjekt-Einsatz des Fugato.

NOTENBEISPIEL 58: Das Hauptthema des zweiten Satzes mit α , β und γ

Schnelle Achtel. Sehr energisch

sul G am Frosch

α β γ

In der 'Durchführung' dieses Materials wird α zunächst noch identisch wiederholt, in β verlassen die Instrumente die Unisono-Bindung, und γ trifft nicht nur auf andere Varianten des Skalenabstiegs in den tiefen Streichern, sondern steht zudem in auf fünf Achtel verlängerter Form einem erneuten α kontrapunktisch gegenüber. In einem von *mf* ausgehenden *crescendo* durchlaufen die drei Komponenten sodann wechselnde Gegenüberstellungen, wobei sie zwei weitere Figuren einbeziehen: einen chromatischen Doppelschlag in Umkehrung (δ) und eine in der Artikulation mit β verwandte, wie diese in Terzen aufwärts verschobene Viertongruppe (ϵ).

NOTENBEISPIEL 59: Die neuen Figuren der Miniatur-Durchführung

δ ϵ

Der Aufwärtsgang mit ϵ , der über einem vierstimmig akkordischen α beginnt und mit δ in Sextenparallele fortgeführt wird, leitet zur 'Reprise' über. In ihr klingt α in siebentönig akkordischem Satz über *cis*, während β und γ das ursprüngliche Unisono wiederherstellen. Eine Anschlusspartikel aus δ – ein alle Instrumente über einer Wiederholung der tiefen Oktave *c* vereinender chromatischer Doppelschlag um *c* (wie zuvor in Umkehrung) – beendet den Hauptthemakomplex, der vom Folgenden durch eine Generalpause – ebenfalls im Miniaturformat, von der Dauer einer Sechzehntel – abgesetzt ist.

Auf der Ebene des Quartettsatzes als Ganzem folgt jetzt eine freie Verarbeitung des Hauptthemakomplexes (T. 14-38), die wieder aus drei Segmenten besteht. Im ersten kombinieren die Violinen ein aus δ entwickeltes melodisches Motiv in Zigeunerskala und -rhythmus mit dem als Bass-Ostinato wiederholten Achtelpaar *cis-e*, das gleich anschließend alle Stimmen vereinnahmt und eine fast brutal wirkende Schlusspartikel bildet. Ein zweiter Ablauf mit dem transponierten Violinen-Motiv wird zunächst durch Läufe in den tiefen Instrumenten sanfter aufgefangen, führt aber dann zu demselben brutalen Abschluss. Im zweiten Segment, das nach einer erneuten Generalpause von einer Sechzehntel Dauer beginnt, isoliert Hindemith den Kopf des aus δ entwickelten melodischen Motivs und lässt ihn im Unisono aller Stimmen abwärts steigen, wobei die auf den chromatischen Doppelschlag reduzierten Endglieder mit den – in diesem Fall nicht vertauschten – Tonpaaren von γ (*f-e*, *e-dis*, *es-d*) zum mit α einsetzenden dritten Segment auf *cis* überleiten. Dessen elf Takte lösen das Hauptthema-Material in einem Instrument nach dem anderen zu Läufen auf, wobei der Zentralton *cis* schrittweise seinem Herausforderer *c* weicht: in T. 30 enthält das akkordische α sowohl *cis* als auch *c*; ab T. 31 wiederholt das Cello einen chromatischen Abwärtsgang von *g* nach *c*; in T. 32 vorübergehend und in T. 36-38 dauerhaft intonieren die Instrumente einen ausnahmsweise nicht durch fremde Töne hinterfragten C-Dur-Dreiklang. Die erste Geige, die nach einer sechsfachen β -Variante *e-f*, *f-ges* ihren oktavgebrochenen chromatischen Aufstieg endlich zu einem lang gehaltenen hohen *g* verlängert, lässt das *ritenuto* anschließend unbegleitet ausklingen und leitet dann mit *a-g-a* zum auf *h* beginnenden Seitenthema des Satzes über.

Dieses Seitenthema bildet einen deutlichen Kontrast zum Hauptthema. Die melodische Oberstimme, die sich Hindemith *pp sehr zart* und *grazioso* vorstellt, umspielt *legato* und in großer Höhe einen Skalenabstieg, der seine Töne zunächst aus H-Dur bezieht (*h-ais-gis-fis-e-dis*), bis er in die Tonart einschwenkt, die die drei tieferen Streicher vom Themenbeginn an in einem um den Es-Dur-Dreiklang gebildeten Ostinato postulieren.

NOTENBEISPIEL 60: Das Seitenthema und seine Ostinatobegleitung

a tempo (grazioso)

pp sehr zart

ppp

Ostinato 1 mit $\frac{5}{4}$ -Länge, Umspielung des Dreiklangs *es-g-b*

Ostinato 2 um *es-g-a*

Die Tatsache, dass das erste Ostinato hinsichtlich seiner Ausdehnung nicht mit der Phrasenlänge des Themas kongruent ist, setzt sich fort: der melodischen Fortspinnung, die die $\frac{5}{4}$ -Länge des ersten Ostinatos übernimmt, und ihrer Sequenz stellen die drei begleitenden Streicher ein neues Ostinato entgegen, das mit seiner $\frac{3}{4}$ -Länge erneut unabhängig gliedert. Das Spiel mit den polymetrisch konkurrierenden Phrasen setzt sich auch in der Seitenthemaverarbeitung (T. 48-83) fort, die durchgängig von umspielten Orgelpunktquinten oder -dreiklängen unterstrichen ist.⁴

Dabei baut Hindemith die ganze, 45 Takte umfassende Passage erneut als Sonatensatz *en miniature*, der wie im Fugato nur ein Thema kennt, das dazu noch (für dieses Werk und auch für Hindemith überhaupt ungewöhnlich) gänzlich monodisch, d.h. als Melodiestimme mit stets untergeordneter Begleitung, entworfen ist. Bestechend und hilfreich beim Zuhören ist die latente Spitzentonlinie, die sich in der aus dem Thema und seiner Fortspinnung mit Sequenz bestehenden "Exposition" in zwei Bögen vom sechs- zum fünfgestrichenen *h* senkt,⁵ diesen Abstieg im ersten Abschnitt der 'Durchführung' in gespreizten diatonischen Schritten bis zum viergestrichenen *h*

⁴T. 48-55 Mittelstimmen um *e-g*, Außenstimmen in Oktaven Fortspinnung des Seitenthemas; T. 56-57 Überleitung mit Begleitung um *d-f-as*;

T. 58-62/63-66 VI II + Vc um *cis-gis/c-g*, *cresc*, Vc Fortspinnung des Seitenthemas;

T. 67-71 untere Stimmen um *es-g-b*, VI I Wiederaufnahme des Seitenthemas = T. 39-43

T. 72-74 untere Stimmen um *des-as-es*, T. 75-81 VIa Liegeton *des*.

⁵Vgl. T. 39-43 *h-ais-gis-fis-e-dis-d-c-h(b)*, T. 44-47 (*a-gis*)-*fis-e-dis-d-c-h*.

fortsetzt,⁶ um sodann zunächst auszusetzen. Im zweiten Abschnitt der ‘Durchführung’ übernimmt das in sehr hoher Lage spielende Cello die Linie, indem es einen Halbton über dem Abschlusston der ersten Geige einsetzt und seine thematisch umspielten Abwärtsskalen in chromatischer Rückung zweimal nach oben verschiebt.⁷ Nach einer kurzen Rückleitung, in der das Cello in seine eigene Lage zurückkehrt und die erste Violine wieder hinzutritt, erklingt die ‘Reprise’, die sich von der ‘Exposition’ vor allem durch eine variierte Begleitung unterscheidet.⁸ Die Mini-Coda dieses zweiten internen Sonatensatzes führt diesen Abschnitt mit *diminuendo* und *poco ritenuto* zu Ende.

Auf der Ebene des Streichquartettsatzes als Ganzem folgt jetzt die Durchführung, die aus drei Abschnitten besteht: einem zwischen den Tritonus-Gegenpolen *ges* und *c* changierenden Achttakter, der “Ruhig (ein wenig langsamer als vorher)” überschrieben ist, einem Fugato mit dem Hauptthema als polyphonem ‘Subjekt’,⁹ den Komponenten δ und ε als Kontrapunktbestandteilen, einem den besten barocken Vorbildern folgenden allmählichen Stimmenaufbau, während dessen die Instrumentalisten “allmählich ins erste Zeitmaß übergehen” sollen, und einer beschleunigenden Rückleitung aus ε und γ in virtuosem Unisono.

Die Reprise des Satzes zitiert die Sonatensatzminiatur des Hauptthema-komplexes notengetreu (T. 110-123 = 1-14), die Hauptthemaverarbeitung in Transposition (mit Stimmtausch und einer dramatischen, mit “Wild” überschriebenen Erweiterung), und das nun mit Liegeklängen statt der bewegten Ostinati und ornamentierten Orgelpunkte begleitete Seitenthema transponiert und stark verkürzt, wobei sich das Tempo zunehmend beruhigt. Doch bevor der Satz in dem bereits hier erreichten *pppp* verklingen kann, setzt – zunächst kaum lauter, aber bald mit *molto cresc.* bis zum *fff* führend, eine ganz in Unisono gehaltene Coda ein, deren *Presto* noch einmal die Komponenten α , β und γ verarbeitet, bevor es nach rasenden Abwärtstriolen erneut auf dem fünffachen *cis* landet. Den effektvollen Abschluss bildet nach einer unerwarteten Pause die jambisch wiederholte leere Quint *cis-gis*.

Die Komponenten im Satzpaar I–II werden somit durch prominente Gemeinsamkeiten des Materials, der Textur und der Struktur zusammenge-

⁶Vgl. T. 48 *b*, 50 + 52 *a-gis-fis*, 53 *eis*, 55 *dis-cis*, 56-57 *h*.

⁷Vgl. T. 58-59 *c-h-a-g-fis-f*, 60 *c-h-a-g*, 61-62 *des-c-b-as-g-fis*, 63-65 *d-cis-h-a-g-fis-e-d*.

⁸Vgl. T. 67-75 mit T. 39-47.

⁹Das zum Fugato-Subjekt mutierte Hauptthema setzt in T. 92 mit einem fünffachen *des*, dem enharmonischen *alter ego* von *cis*, ein. Die folgenden vier Takte sind gegenüber dem Satzbeginn einen Ganzton tiefer transponiert (vgl. T. 93-96 mit 2-5).

halten.¹⁰ Dasselbe gilt in abgewandelter Form für die Sätze IV–V, die strukturell miteinander, thematisch aber auch mit I und II verwandt sind.

Strukturell verbindet die beiden Sätze die Gliederung durch eine mehrfach wiederkehrende Phrase. Im auch als “Toccatà für das Violoncello” bekannt gewordenen 4. Satz¹¹ skandieren vier Ritornelle der durch viele Doppelgriffe wie ein *tutti* wirkenden höheren Streicher das virtuose Spiel;¹² im nach einem fanfarenartigen *ff*-Anstoß der Bratsche *graziös*-entspannten fünften Satz gliedern fünf Varianten eines Refrains (ergänzt durch weitere modifizierte Fragmente) das vielgestaltige Material.¹³

In der Thematik der beiden Sätze lassen sich Rudimente der Komponenten α und β aus dem eröffnenden Satzpaar ausmachen: Die für β charakteristische Verbindung zweier Tonpaare durch Tonwiederholung im Inneren erklingt im Cellopart des vierten Satzes bereits im zweiten Takt und setzt sich in allen Ritornellen, z.T. mehrstimmig verdickt, fort; im fünften Satz begleiten zwei und später sogar drei Instrumente den vorletzten Refrain mit einer orgelpunktartig verankerten Version derselben Komponente. Die Tonwiederholung von α bestimmt im vierten Satz die Stimmen im ersten Ritornell,¹⁴ im fünften Satz – hier *pp* – den Beginn des Refrainmotivs:

NOTENBEISPIEL 61: Die Melodiestimme im Refrain des fünften Satzes



Die Tritonusbeziehung der Ankertöne *g–cis* in Satz I–II ist aufgegriffen in der das abschließende Satzpaar bestimmenden Zentraltonfolge *c–fis*. Zudem findet sich im abschließenden Satzpaar auch eine Entsprechung zum Gegensatz von Monothematik und Kontrastthematik, wie sie in Satz I

¹⁰Hindemith schafft raffinierte Querbeziehungen, indem er die den *Beginn* des 1. Satzes prägende Fugato-Textur in der *Durchführung* des 2. Satzes und die den *Beginn* des 2. Satzes bestimmenden Motive in der *Durchführung* des 1. Satzes aufgreift.

¹¹Erich Doflein, “Die sechs Streichquartette von Paul Hindemith”, *Schweizerische Musikzeitung* 95 (1955), 413–421 [418].

¹²T. 1–7 (*c*-Orgelpunkt, Koppelung VI + Vla), T. 19–24 (*c*-Orgelpunkt, Koppelung VI II + Vla), T. 33–39 (*c*-Orgelp., Koppelung VI + II), T. 51–61 (*c*-Orgelp., Koppelung VI + II, Vla + Vc).

¹³Für den regelmäßigen, nur in den Ergänzungen des jeweils zweifachen Grundmotivs abgewandelten Refrain vgl. T. 2–8, 20–25, 54–60, 102–108 (verlängert bis 112) und 118–123.

¹⁴In ihrer scharfen Punktierung nach einem Ansprung von unten erinnert die Figur an das erste Auftreten von α ; vgl. T. 34–38 im 1. Satz mit T. 3–4 und 6–7 im 4. Satz.

(Fugato) und II (klassische Sonatensatzform) vorliegt. Im vierten Satz herrscht bei genauer Betrachtung nur *eine* Komponente, insofern sich die virtuoson Soli des Cellos (und deren Unterstützung durch die Bratsche ab T. 33) als Entwicklungen einer einzigen thematischen Grundidee erweisen: der melodischen Auffächerung eines in der Anlage mehrstimmigen Stranges mit meist chromatisch gestalteten Stimmen über einem Bassorgelpunkt. Führt man die relevanten Passagen auf die postulierte Grundidee zurück, so ergibt sich das folgende schematische Bild:

NOTENBEISPIEL 62: Die virtuoson Passagen des Cellos im vierten Satz

erweitert
und am Ende
modifiziert in
Vla [39-44]
(8va)

siehe auch
[45-50]
in Vla
(8va)
mit Cello-
Gegenstimme

Im Rondo des fünften Satzes dagegen tragen zwei der Couplets thematisches Material bei, das in seiner emotionalen Unabhängigkeit vom Refrain dem kontrastierenden Seitenthema und der oftmals eine dritte Farbnuance einbringenden Schlussgruppe im klassischen Sonatensatz entspricht. Das aus vier Phrasen gebildete Couplet 2 ist lyrischen Charakters, wird wie das Seitenthema im zweiten Satz von Orgelpunkten und Ostinati begleitet und stellt dem Ton *fis*, Zentralton des Refrains (und des ganzen Rondos), eine Verankerung in *dis* gegenüber.¹⁵ Das als kleine dreiteilige Liedform mit oktavierter zweiter Strophe gebaute dritte Couplet ist hinsichtlich Metrum und Stimmung ebenso eigenständig: ein leiser Walzer.¹⁶

¹⁵Phrase 1: T. 30-36, Phrase 2: T. 37-42, Phrase 3: T. 43-47, Phrase 4 mit Auflösung: T. 48-53. Die Phrasen 3 und 4 erklingen in T. 91-101 variiert zum zweiten Mal.

¹⁶I: a = T. 69-72, b = T. 73-75, a' = T. 76-80; II: a = T. 81-84, b = T. 85-87, a'' = T. 88-90.

Der von diesen beiden Satzpaaren umrahmte lyrische Mittelsatz ist im Aufbau der schlichteste, in tonaler und klanglicher Hinsicht jedoch der ungewöhnlichste in diesem Werk. Seine Struktur ist die einer verkürzten Sonatensatzform ohne Schlussgruppe und vollwertige Durchführung.¹⁷ Doch ist dies für Hörer kaum von Belang, da sich Haupt- und Seitenthema in Rhythmik, Bewegung, Tempo, Lautstärke und dem fast die Hälfte des Ablaufs dominierenden *pizzicato* (VI I: 14%, VI II + VIa: 42%, Vc: 82%) so sehr ähneln, dass sie ohne die ausdrücklichen (in beiden Fällen identischen) Schlussbildungen unbemerkt miteinander verschmelzen würden.

NOTENBEISPIEL 63: Haupt- und Seitenthema des Mittelsatzes in op. 22

Ruhige Viertel. Stets fließend

Mit dieser Einfachheit – man möchte fast von Einfarbigkeit sprechen – lenkt Hindemith die Aufmerksamkeit vom Horizontalen auf das Vertikale, vom Prozessoralen auf das Momentane, von der Thematik auf den Klang. Der Satz wird durchgehend mit Dämpfern gespielt, jede Stimme für sich bewegt sich entweder in dur/moll-tonaler Melodik oder in konsonanten Intervallen und Dreiklängen, aber im vertikalen Zusammenspiel erklingen fast ausnahmslos zwei Tonarten gleichzeitig.

In diesem Satz wie auch über weite Strecken in den äußeren Satzpaaren ist die Harmonik mit traditioneller Terminologie nur unzulänglich zu beschreiben. Meist lassen sich weder die vertikalen Schichtungen der polyphon geführten Stimmen noch die homophon gesetzten Akkorde einer eindeutigen Tonart oder gar Funktion zuordnen.¹⁸ Die erzielten Klänge überzeugen jedoch das Ohr und faszinieren durch ihre lineare Logik.

¹⁷ Hauptthema mit Verarbeitung T. 1-36, Seitenthema mit Verarbeitung T. 37-66 (analoger, um einen Ganzton transponierter Schluss beider Abschnitte T. 32-36 = 62-66); Übergang/Rückleitung statt Durchführung T. 67-77; Reprise T. 78-102/103-110 (T. 78-92 = 1-15, T. 103-106 = Halbtontransposition von 37-40); Coda T. 111-116.

¹⁸ Michael Kube macht in seiner detaillierten Analyse des Werkes Vorschläge, an welchen Stellen es eventuell sporadische tonale Verankerungen oder angedeutete kadenzuelle Fortschreitungen zu entdecken gäbe; s. dazu: *Hindemiths frühe Streichquartette (1915-1923). Studien zu Form, Faktur und Harmonik* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1997), bes. S. 171-232.

Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 30 (1923)

Am 7. Mai 1923 konzertierte das Amar-Quartett in Freiburg mit einem Programm, das Brahms' Klarinettenquintett op. 115 enthielt. Hindemith war nach der ersten Probe von dem Klarinettenisten Philipp Dreisbach so begeistert, dass er versprach, ein Klarinettenquintett für ihn zu schreiben. Dieses entstand zwei Monate später, im Juli; die Uraufführung erfolgte am 7. August 1923 beim Internationalen Musikfest Salzburg.

Die fünfsätzliche Anlage des Werkes knüpft an die Tradition der Bläsermusik des 18. Jahrhunderts an, doch geht Hindemith in der Kombination von Form und Inhalt weit über diese Vorlagen hinaus. Der Gesamtaufbau ist symmetrisch – streng symmetrisch in den Außensätzen, andeutungsweise in den drei Binnensätzen, in denen ein parodistisches Potpourri deutscher Tänze von zwei lyrischen Sätzen umgeben ist. Dieser Mittelsatz ist in der Partiturskizze, die Hindemith später Dreisbach schenkte, mit "Walzer", in den autographen Stimmen dagegen mit "Deutsche Tänze. Im flotten Ländlertempo" überschrieben. Er präsentiert sich als eine Kollage, deren Musik die Hörer mit Anklängen an Schubert, Mendelssohn und Mahler verwirrt – und dies nicht nur nacheinander, sondern manchmal sogar gleichzeitig gegeneinander –, um dann plötzlich durch "falsche" Noten zu empören und vor allem immer wieder unerwartet anders weitergeführt zu werden. Dazwischen stehen Abschnitte, die aufgrund ihrer Überlagerung metrisch unvereinbarer Ostinati wie aus dem Häuschen geraten wirken.¹⁹ Da Hindemith zudem die in den Außensätzen verlangte B-Klarinette im Mittelsatz durch die schrillere Es-Klarinette ersetzt, verstärkt sich hier noch der Eindruck eines bewussten Stilbruches.

¹⁹Vgl. z.B. T. 61-90. Hier spielen Bratsche und Cello 29 Wiederholungen einer zweistimmigen Dreiviertel-Figur in *p pizzicato*. Dreimal stellen die beiden Violinen eine 13 Viertelnoten umfassende Phrase dagegen (T. 61-65, 65-69 und 80-84), in der ein unregelmäßig wiederholter Orgelpunkt auf dem Stimmgabel-*a* zwei jeweils wie verirrt in engem Raum um sich selbst kreisende Linien unterstreicht. Die Klarinette spielt derweil ebenfalls eine 13/4 umfassende Passage, bildet aber darüber hinaus in den Übergangstakten weitere Wiederholungsmuster von 5/4 Länge (T. 73-76); ihren 4/4-Ostinatos im Schlussteil des Abschnitts (T. 84-90) schließen sich schließlich auch die Violinen an. In der 13schlägigen Grundphrase decken die Töne von Klarinette und Violine I zusammen das ganze Zwölftonspektrum ab; doch der wiederholte Einsatz aller drei Instrumente auf *e* und der Orgelpunkt *a* sorgen für eine Verankerung. — Ein ähnlich wirkendes, wenn auch musikalisch andersartiges Ostinato bestimmt die Takte 141-175. Hier präsentieren die drei höheren Streicher sechsmal eine 6- bis 8-stimmige *ff*-Phrase von 10/4 Länge, unterbrochen von einer fünffachen 9/4 Kontrastphrase, an der auch die Celli teilnehmen. Die Klarinette geht dabei andere Wege, wobei sie eigene Phrasen aufstellt, wiederholt und wieder fallen lässt.

Die beiden langsamen Sätze, die dieses freche Potpourri umgeben, sind von ganz unterschiedlicher Länge und Komplexität. Der 101-taktige zweite Satz besteht aus einer ausgedehnten, streng polyphonen Form (‘‘Fugato’’ überschrieben, tatsächlich jedoch als fünfstimmige Fuge gebaut), umgeben von Rahmenabschnitten in monodischer Textur. Die ständig wechselnde Taktlänge setzt Achtelnoten als Grundschlag voraus.

Der Rahmenabschnitt basiert auf einer Art begleiteten Gesanges, der in seiner als Abschluss wiederkehrenden Grundphrase alle Halbtöne außer *g* berührt. In Buchstaben lässt sich die melodische Entwicklung folgendermaßen darstellen:

T. 1-19: $\underbrace{a \quad b \quad b_{\text{var}} \quad c \quad a'}_{\text{Bratsche}} \parallel \underbrace{d \quad d' \quad d \quad | \quad a'}_{\text{Klarinette}}$

T. 90-101: $\underbrace{a \quad b}_{\text{1. Geige}} \underbrace{b_{\text{var}} \quad c \quad a'}_{\text{Cello}} \quad | \quad \underbrace{a' + \text{Teilwiederholungen}}_{\text{Klarinette}}$

NOTENBEISPIEL 64: Die Grundphrase im Rahmen des zweiten Satzes von op. 30

Die ‘‘Fugato’’ überschriebene Fuge im Zentrum verwendet dieselben elf Halbtöne für ein Subjekt, das aus dem in T. 19 erreichten *e*, dem impliziten Grundton des Satzes, aufsteigt und nach zwölf Viertelwerten wie das gesungliche Thema des Rahmenabschnitts auf der Terz *gis* schließt. (Das Notenbeispiel gibt das Subjekt im Interesse leichter Lesbarkeit in einer enharmonisch vereinfachten Form wieder.)

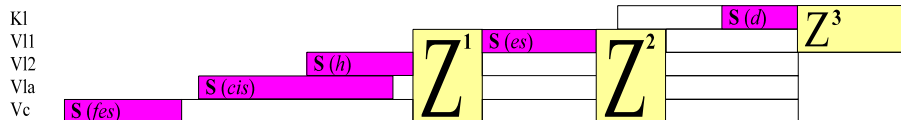
NOTENBEISPIEL 65: Das Fugensubjekt im Binnenabschnitt des zweiten Satzes

Die Fuge umfasst drei Durchführungen. In der ersten, die mit fünf Subjekteinsätzen in steigender Stimmenfolge ganz traditionell gebaut ist, verzichtet Hindemith auf ein regelmäßiges Kontrasubjekt. Dieses tritt erst in der zweiten Durchführung auf, an der die Klarinette nur als (in der Partitur explizit so ausgewiesene) Nebenstimme teilnimmt. Hier agiert das Kontrasubjekt als verlässliche Gegenstimme zu jedem der drei Einsätze. Die thematische Eindringlichkeit wird dabei sowohl durch ein *crescendo* von *p* über *mf* nach *f* als auch durch die Oktavverdoppelung in den tieferen Instrumenten erreicht. Insbesondere der dritte Einsatz, in dem einer variierten Subjektumkehrung in der ersten Geige eine dreistimmige Parallele des Kontrasubjekts in zweiter Geige, Bratsche und Cello gegenübersteht, endet mit großer Intensität. Das die Durchführung beschließende Zwischenspiel, durch die Anweisung *poco a poco accel.* bereits als virtuos ausgewiesen und zudem mit auskomponierter Verkleinerung der Notenwerte beschleunigt, stellt die Klarinette und das Quartett polymetrisch gegeneinander, bis die Streicher auf einem *unisono-e* in *fff* abbrechen und es dem Blasinstrument überlassen, von diesem Höhepunkt aus fast ohne Begleitung in ein ruhiges Tempo zurückzufinden.

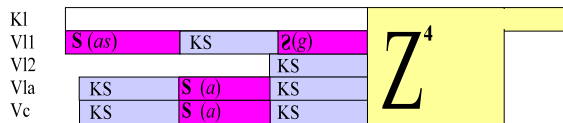
ABBILDUNG 11: Der Aufbau der Fuge im Klarinettenquintett

Fugato. Dasselbe Zeitmaß. Stets sehr ruhig

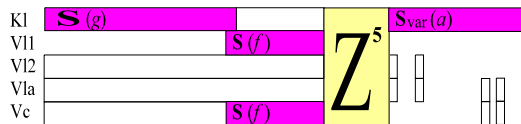
T. 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51



T. 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71



T. 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90



Die dritte Durchführung setzt mit einem verhaltenen Subjekteinsatz der Klarinette in doppelten Notenwerten ein. Da Hindemith sich das Tempo hier zudem “viel ruhiger als früher” wünscht, entsteht eine Augmentation von zweieinhalb- bis dreifacher Größe. Das *pp espressivo* der thematischen Phrase wird von den drei tiefen Streichern mit der sechsfachen Wiederholung einer ametrischen, sieben Achtel umfassenden *pizzicato*-Figur begleitet. Während des zweiten, im Zweioktaven-Abstand von erster Geige und Cello gespielten Einsatzes geht eine dreifache 6/8-Figur der mittleren Streicher in eine gezupfte Tonwiederholung über und verklingt, so dass der dritte Subjekteinsatz erneut die beinahe unbegleitet klingende Klarinette in den Vordergrund stellt. Diese beschließt ihren Einsatz mit crescendoierenden Teilwiederholungen, die in dem *forte* münden, mit dem die hier zunächst homophon spielenden Streicher die Rahmenphrase aufgreifen.

Der ariose vierte Satz, der dem zweiten im Bauplan der Komposition symmetrisch entspricht, spiegelt nur den Rahmen der ausgedehnten Fuge. Die gesangliche Linie ist hier durchgehend der mit Dämpfer spielenden ersten Geige anvertraut. Ihr prominenter, jedes Segment der Rahmenphrase abrundender Terzfall erinnert an den Rahmenphrasenschluss des dortigen Gesangsthemas, insbesondere, da Hindemith dessen *h-gis* hier notengetreu zitiert. Auch der melodische Aufbau nach dem Schema [a || b b' c || a_{var}] lehnt sich unmittelbar an die dortige Hauptphrase an.

NOTENBEISPIEL 66: Die Violinkantilene im 4. Satz des Klarinettenquintetts

Wie das Beispiel zeigt, endet jede der drei melodischen Phrasen mit einer längeren Pause, während derer die Begleitung der tieferen Streicher, die ausschließlich aus zwei unregelmäßig alternierenden Akkorden besteht, wie mit überzähligen Versatzstücken ausschwingt. Diese Begleitakkorde sind in Haupt- und Kontrastphrase identisch, ändern sich jedoch in der

variieren Reprise. Im Hintergrund der leicht dissonanten Vierklänge steht dabei die Quintenschichtung *cis-gis-dis* (die allerdings wiederum teils enharmonisch mit *des-as* notiert und daher im Notenbild nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist). Den Abschluss jeder der drei Zeilen bildet ein mit Fermate verlängertes und dynamisch als *pp < mf > pp* modelliertes tiefes *es* (= *dis*), die einzige Beteiligung der Klarinette an diesem Satz. Der Beitrag des Blasinstrumentes, das in typischen Werken dieser Besetzung dem Streichquartett eher selbstbewusst konzertierend gegenübergestellt wird, ist also recht monoton; er wird bei seinem letzten Einwurf sogar zu *pp < mf > pp* zurückgenommen und vom Vorangehenden durch eine Generalpause von einer Achtel Dauer (siehe den vorletzten Takt am Ende des obigen Beispiels) abgesetzt.

Die symmetrische Anlage des Werkes manifestiert sich am konsequentesten – am extremsten, ist man versucht zu sagen – in den Außensätzen. Diese sind Note für Note als Palindrom komponiert, was bedeutet, dass der ganze musikalische Ablauf rückwärts gelesen wird.²⁰ Alle Abläufe bleiben identisch in Tonhöhe und -dauer einschließlich der ihnen zugeordneten Lautstärke und Vortragsbezeichnung. Phrasierungsbögen fassen dieselbe Notengruppe nun in umgekehrter Reihenfolge zusammen, während dynamische Entwicklungen in ihr Gegenteil verkehrt werden. Änderungen ergeben sich einzig im vertikalen Zusammentreffen des Tonbeginns.²¹ In diesem Bereich lässt Hindemith denn auch einen einzigen Kompromiss zu: Vorschläge bleiben *vor* der Hauptnote, werden also mit dieser zusammen als Einheit angesehen und nehmen als zweiteiliges Ganzes am Krebsgang des musikalischen Ablaufs teil. Das folgende Notenbeispiel zeigt die drei Anfangstakte des ersten und die drei Schlusstakte des fünften Satzes.

Das Klarinettenkonzert ist das erste von mehreren Werken, in denen Hindemith der konsequenten Anwendung der Spiegelungsprozesse in der Musik nachspürte. Seine beiden bekanntesten Experimente mit dieser Formkonzeption finden sich in der 1927 entstandenen Oper *Hin und zurück* und, wie in ersten Kapitel dieses Buches ausführlich dargelegt, im Klavierzyklus *Ludus tonalis* aus dem Jahr 1942. Im ersten Fall verwirklicht und begleitet der musikalische Krebsgang einen dramatischen Inhalt: Die Oper ist eine

²⁰Ebenso verhält es sich bei den beiden Intermezzi – dem zweiten und dem vorletzten Satz – in Hindemiths Septett.

²¹Trifft der Viertelnotenzug *c d e f* in einer Stimme auf eine ganze Note *c* in einer anderen, so erklingt das lange *c* in der ursprünglichen Leserichtung zu *c*, im "Krebs" dagegen zu *f*. Dies hat Auswirkungen auf die Harmonik, doch scheint Hindemith an allen betreffenden Stellen von vornherein 'in beiden Richtungen' gedacht und komponiert zu haben.

NOTENBEISPIEL 67: Anfang und Ende des Klarinettenquintetts

Sehr lebhaft

Klar.

Vl. I
Vl. II

Vla
Vc

V - Sehr lebhaft, wie im ersten Satz

71-73

Satire über die Möglichkeit, im Falle einer bereuten Tat die Zeit rückwärts zu spulen und zum Punkt der Unschuld zurückzukehren. Im zweiten, rein instrumentalen Fall des *Ludus tonalis* dient ein noch kompromissloserer Umkehrprozess als Symbol für die alles menschliche Verständnisvermögen übersteigende kosmische Ordnung.

Im Quintett wird das musikalische Material der beiden spiegelbildlich angelegten Sätze von zwei Komponenten beherrscht: einer Fanfare, die in *ff* um den Ton *d* (später im Satz um dessen Tritonus und Gegenpol, *as*) kreist, und einer lyrischen Phrase in *pp*, die dem Dreivierteltakt ihre eigene

metrische Einteilung entgegensetzt. Die Fanfare wird im Eröffnungstakt des ersten Satzes vom Streichquartett in vieroktaviger Parallele eingeführt, überhöht von einem brillanten, ebenfalls auf ein *d* zielenden Aufschwung in der Klarinette, und ergänzt durch die im obigen Notenbeispiel gezeigten vierstimmig homophonen Triolenläufe, die, gegenläufig zum fallenden Duolengang des Blasinstrumentes, den zweiten Einsatz der Fanfare vorbereiten.

Der durch diese Komponente bestimmte, 33 Takte umfassende Satzabschnitt wird in T. 12-18 kurz durch einen Engführungskanon der Streicher abgelöst, dessen dicht aufeinanderfolgende, jeweils eine Quint tiefer akzentuiert beginnende Einsätze den Ausgangspunkt für ein beim Hören schier unentwirrbar scheinendes Netz von Triolenlinien bilden. Es folgt ein Abschnitt, in dem die Klarinette aus der auf *as* transponierten Fanfarefigur eine Wiederholungskette bildet, die im *p* beginnt, dann aber allmählich an Intensität zunimmt, während nacheinander hinzutretende Streicher mit Orgelpunktumspielungen den Kanon in fallenden Quinten fortsetzen.²² Kaum hat das Cello, statt sich am Kanon um ornamentierte Orgelpunktöne zu beteiligen, zu einer Oktavparallele der Klarinette angesetzt, da schwingt sich diese zwei Oktaven in die Höhe. Zur crescendierenden Fortsetzung des Fanfarenmotivs im nun dreioktavigen Abstand umspielen die anderen Streicher die Quintenschichtung *g-d-a-e* mit Wiederholungsgruppen unterschiedlicher Ausdehnung, bis schließlich die Fanfare zur Ausgangslautstärke *ff*, zum Ton *d* und in die Geigen zurückkehrt und damit den Kreis schließt. Ein dreitaktiges Klarinettensolo, abschließend unterstrichen von dem auf seine zweite Hälfte verkürzten, vorläufig letzten Unisono-Einsatz des Fanfarenmotivs, leiten zum lyrischen Teil des Satzes über.

Der Ablauf von Einführung, Verarbeitung und allmählicher Auflösung des thematischen Materials ist prinzipiell ähnlich im Falle der melodischen Phrase, die den zweiten Teil des Kopfsatzes bestimmt. Umso interessanter ist die Frage, wie Hindemith mit Blick auf die spätere Spiegelung im fünften Satz so plant, dass diese Entwicklung auch rückläufig logisch wirkt. Tatsächlich ist das "musikalische Argument", wenn man es so nennen will, in beiden Fällen verschieden – trotz oder zum Teil natürlich auch wegen der umgekehrten Abfolge.

Im ersten Satz stellt die solistisch führende Klarinette in T. 34-37 eine im vorgezeichneten *pp* sehr sanfte melodische Phrase auf *g* vor, die aus einem Zweitakter [a], einem Eintakter [b] und dessen Sequenz [b'] besteht. Diese wird im weiteren Verlauf ausführlich imitiert, verarbeitet und zuletzt

²²Erste Geige ab T. 19 um *e*; zweite Geige ab T. 20 Mitte um *a*; Bratsche ab T. 22 um *d*.

zunehmend verkürzt, bis der Eindruck entsteht, das thematische Material sei nun erschöpft. Die Klarinette zieht daraus quasi die Konsequenz: sie geht mit einer neunmaligen Abspaltung der charakteristischen Triolenfigur in einen mehrschübrigen Aufschwung über und liefert damit den Auslöser für ein den Satz beschließendes Zitat der Streicherfanfare.

Im fünften Satz erleben Hörer einen gänzlich anderen Prozess. Nach der eröffnenden Fanfare setzt die solistische Klarinette in brillanter Höhe ein, verringert in drei fallenden Arpeggien ihre Tonstärke von *ff* auf *mp*, um sich sodann auf einer elffachen Figur aus sechs Triolenachteln einzuschwingen. Danach herrschen zunächst die Streicher mit allerlei Gesten, aus denen sich erst ganz allmählich eine thematische Phrase herauschält, die in der Schlussimitation durch die Klarinette ihren Höhepunkt erreicht. Diese Phrase vermittelt jedoch nicht wie ihr Gegenstück im ersten Satz den Eindruck eines lyrischen Themas. Dass die vom Klarinetteneinsatz gekrönte Phrase hier von dem fast durchgehend durch das Fanfarenmotiv bestimmten kontrastierenden Abschnitt gefolgt wird und dass dieses Motiv in seiner Rückwärtsbewegung mit einer Tonwiederholung in großen Notenwerten endet, trägt dazu bei, diesem Satz den Charakter eines Schlusses, ja eines "Rausschmeißers" zu geben.

Hörer können dieses Finale somit als eine vom Kopfsatz weitgehend unabhängige Erfindung erleben. Hindemith dürfte dabei seine Freude gehabt haben: Das Spiel mit der wörtlich genommenen Umkehr verleiht dem äußerst attraktiven und abwechslungsreichen Werk einen weiteren Pfiff. Nicht umsonst ist das Quintett bei Musikern und Publikum beliebt.

Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier (1929)

Ende der Zwanziger und Anfang der Dreißiger Jahre interessierte sich Hindemith sehr für neue Musizierformen (vgl. seine "Gebrauchsmusik"), für neue Medien (vgl. seine "grammophonplatteneigenen Stücke") und für neu entwickelte Musikinstrumente. Angeregt durch das von dem Ingenieur Friedrich Trautwein entworfene und von Hindemiths Schüler Oskar Sala perfektionierte Trautonium schrieb er als einer der Ersten originale Werke für dieses elektroakustische Instrument. 1926-27 entstanden zudem mehrere Bearbeitungen und Neukompositionen für mechanische Instrumente.

Mit seinem Trio op. 47 ist ihm ein ungewöhnliches, grandioses Werk gelungen. Bestimmend für das Klangbild ist ein seltenes Blasinstrument, dem die Bratsche – ein in Ensembles sonst als eher untergeordnet wahrgenommener Partner – hier als melodische Oberstimme gegenübergestellt ist.

Das Heckelphon, von Wilhelm Heckel und seinen Söhnen entwickelt und 1904 erstmals öffentlich vorgestellt, ist ein Doppelrohrblattinstrument, in Größe und Bauart mit der Baritonoboe vergleichbar.²³ Es klingt wie diese eine Oktave tiefer als die gebräuchliche Sopranoboe, wird aber ebenfalls im Violinschlüssel notiert.²⁴ Seine Klangbereich ähnelt dem des Tenorsaxophons, das Hindemith denn auch ausdrücklich als Alternative zulässt. Das Heckelphon wird oft als Unterstimme in Trios mit Oboe und Englischhorn eingesetzt oder auch als Brücke zwischen Oboeninstrumenten und Fagotten. Richard Strauss sieht in seinen Opern *Salome* und *Elektra* sowie in der *Alpensinfonie* Stimmen für Heckelphon vor.²⁵ Hindemith verdankte seine Bekanntschaft mit dem seltenen Instrument dem Oboisten und Heckelphonspieler Theodor Dieckmann, mit dem er auch die Uraufführung spielte (s. Abbildung 12). Das Werk liegt inzwischen in einer großen Anzahl guter Einspielungen vor.²⁶

Ebenso bestechend wie das Klangbild ist die musikalische Form. Im Aufbau überrascht das Werk durch zwei "Teile", die in sich in drei bzw. vier Sätze untergliedert, aber in subtiler Weise dennoch als Einheit gestaltet sind. Im ersten Teil, der "Solo, Arioso, Duett" überschrieben ist, wird diese Einheit durch das thematische Material gewährleistet; im "Potpourri" genannten

²³Das Heckelphon ist stark konisch gebohrt, einschließlich seines kugelförmigen Schallbeckers etwa 1,20 m lang und recht schwer; es wird beim Spielen mittels eines metallenen Stachels auf dem Boden aufgesetzt. Wie bei Blechblasinstrumenten kann die Klangstärke mit einem in den Schalltrichter eingeführten Dämpfer modifiziert werden. Die Firma Heckel in Wiesbaden, spezialisiert auf den Bau von Holzblasinstrumenten, beschreibt den Klang als "blühend-obertonreich", "üppig-sonor" und "männlich aber lieblich".

²⁴Tiefster Ton ist das notierte *a* unter dem mittleren *c*, das somit als *A* klingt. Der Tonumfang ist dem des Tenorsaxophons (*As-es*) vergleichbar.

²⁵Für die von Hindemith gewählte Besetzung schrieb auch der englische Komponist Graham Waterhouse (* 1962) ein Trio (*Four Epigraphs after Escher*, 1995). Solokonzerte für das Instrument gibt es von Hans Mielenz (1909-1996) und Michael Denhoff (*1955). Wolfgang Rihm (*1952) verwendet das Heckelphon in seiner Passionsmusik *Deus Passus*.

²⁶Siehe die Aufnahmen mit Maria Conti Gallenti/Marcello Defant/Paolo Grazia (Sarx 1995), mit dem Ensemble Villa Musica (Dabringhaus und Grimm 1995), mit Thomas Hoffmann/Wolfgang Schottstädt/Erika le Roux (Studio Tonmeister Musikverlag 1995), mit Gunter Teuffel/Lajos Lencsés/Shoshana Rudiakov (CPO 1995), mit Claudio Pavolini/Francesco Pomarico/Stefania Redaelli (Stradivarius 1996), mit Roxana Patterson/Rebecca Henderson/Peter Mack (Centaur Records 2001), mit Henk Guittart/Han de Vries/Ivo Janssen (Chandos 2002), mit Richard Young/Alex Klein/Ricardo Castro (Cedille 2008), und in der Version für Bratsche/Tenorsaxophon/Klavier mit Katrine Reinhold Bundgaard/Kyle Horch/Pamela Lidiard (Clarinet Classics 1999) und mit Henninge Landaas/Vegard Landaas/Elzbieta Nawrocka (Lawo Classics 2009).

ABBILDUNG 12a: Programm mit Uraufführung des Heckelphon-Trios (recto)²⁷

Verein der Künstler und Kunstfreunde
E. V. / Wiesbaden

Donnerstag, den 15. März 1928
Abends 7½ Uhr im Saale des „Zivilkasinos“,
Friedrichstraße 22:

IX. KONZERT

★

Ausführende:

Frau **Emma Lübbecke-Job**
aus Frankfurt a. M. (Klavier)

Herr Professor **Paul Hindemith**
aus Berlin (Viola d'amore und Bratsche)

Herr Kammermusiker **Dieckmann**
aus Wiesbaden (Heckelphon)

★

Der Konzertflügel STEINWAY ist aus der Niederlage des Herrn
Franz Schellenberg, Kirchgasse

⚙

765

Vortragsfolge umstehend

Carl Pflter G. m. b. H., Wiesbaden.

²⁷Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Hindemith-Instituts Frankfurt.

ABBILDUNG 12b: Programm mit Uraufführung des Heckelphon-Trios (verso)

V O R T R A G S F O L G E

1. PAUL HINDEMITH: Sonate für Viola d'amore
und Klavier op. 25 II
Mäßig schnell, lustig — Sehr langsam — Sehr schnell
Erstaufführung

2. LOTHAR WINDSPERGER:
Sonate für Bratsche allein
So schnell, als es kraftvoller Ausdruck zuläßt —
Ruhig — Lebhaft, aber immer klar und bestimmt
Uraufführung

3. PAUL HINDEMITH:
Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier
Mäßig schnell — Sehr schnell
Uraufführung

4. FRANZ SCHUBERT: Sonate A=dur für Klavier
Allegro moderato — Andante — Allegro

5. FRANZ SCHUBERT: Sonate A=moll für
Arpeggione (Bratsche) und Klavier
Allegro moderato — Adagio — Allegretto

X. KONZERT
Donnerstag, den 29. März 1928:
DAS GUARNERI-QUARTETT
aus Berlin

zweiten Teil sorgt eine kontinuierliche und unbändig wirkende rhythmische Energie für den Zusammenhang.

Teil I beginnt mit einem Klaviersolo, das im “sehr lebhaft, stürmisch” vorgeschriebenen Tempo drei thematische Komponenten einführt, die sich für Hörer nachvollziehbar erst im langsamen *Arioso* für Heckelphon und Klavier bzw. im wieder lebhaften (aber nicht rasenden), vom Klavier nur noch begleiteten “Duett” der Melodieinstrumente entfalten.²⁸

NOTENBEISPIEL 68: Die thematischen Komponenten in Teil I des Trios op. 47

1 Sehr lebhaft, stürmisch

mf f p f

14 mf

23 mf

Als wollte Hindemith für die Hörschwierigkeit aufgrund des stürmischen Tempos kompensieren, hat er den Solo-Abschnitt äußerst deutlich gegliedert. Dem volltaktig beginnenden Hauptthema geht als eine Art Signal ein vieroktaviges *fis* in akzentuiertem *ff* voraus; die crescendoierende Verlängerung der insgesamt achttaktigen Phrase ist in der Schlusshälfte durch *ritardando* und Fermate gestaut. Der Klavierbass imitiert die Hauptthema-phrase mit Binnenverkürzung. Darauf folgt das kürzere erste Motiv, das im Abstand von je einem Takt chromatisch absteigend zwischen Ober- und Unterstimme hin und her geworfen wird, ergänzt von einer Verlängerung, deren auseinanderstrebende Außenstimmen und crescendoierende Synkopen an den zuvor gehörten *ritardando*-Schluss erinnern. Auf eine minimale Generalpause folgt die Hauptthema-phrase in zwei Oktaven höherer Lage.

²⁸Das thematische Material schon bei seiner Einführung ausdrucksvoll zu spielen ist eine Herausforderung für jeden Pianisten. Es hilft, das “bis” in Hindemiths Metronomangabe wörtlich zu nehmen, indem man den Temporahmen nicht voll ausschöpft. Mehr Genuss für Hörer und ein nachvollziehbarer Übergang zwischen den drei verwandten Segmenten wird erzielt, wenn der Grundschatz im Solo im Verhältnis 3:2 zu dem der zwei folgenden Abschnitte gewählt wird (in etwa Solo: ♩ = 132, *Arioso*: ♩ = 88, Duett: ♩ = 88).

Das zweite Motiv, das wie das erste mit auftaktigen *staccato*-Achteln beginnt, setzt in tiefer Lage ein und wird in der Oberstimme imitiert. Eine neuerliche, hier wesentlich längere Version der auseinanderstrebend crescendierenden Synkopen endet ebenfalls in einer kurzen Generalpause, gefolgt von einer Wiederaufnahme des vieroktavigen *fis* das, diesmal in *fff*, eine letzte Gegenüberstellung von Motiv 2 (mit Sequenz) und Hauptthema-verarbeitung (mit Wiederholung) einleitet. Das *Solo* endet in einer Codetta mit einem sechsfach wiederholten, hemiolisch platzierten Vierklang, unter dem leise Basstöne von *h* über *his* aufsteigend das *cis* vorbereiten, mit dem das Heckelphon im "Arioso" einsetzt. Wie das wiederholte vieroktavige *fis* und die melodischen Zieltöne *cis* bzw. *des* zu Beginn der Motive zeigen, ist der Abschnitt solide in *fis* verankert.

Das *Arioso* ist nach dem Schema A B A' B' gebaut. A und B bilden jeweils dreiteilige Bogenformen (T. 47-59₁ [a b a'], T. 59-65 [c d c']), während A' und B' variiert und verkürzt sind. Die Kantilene, mit der das Heckelphon *solo espressivo* einsetzt, ist aus dem zweiten Motiv des vorangehenden Klaviersolos entwickelt, das sich in dieser verlängerten Form nachträglich als Grundlage einer Art Seitenthema des komplexen Satzes entpuppt:

NOTENBEISPIEL 69: Das Seitenthema des Satzes im Vergleich mit seiner Vorform

Arioso. Sehr langsam

Klavier-"Solo": T. 23-26, imitiert zwei Oktaven höher T. 25-28

Dieser Prozess der späteren Emanzipation einer zunächst bescheiden auftretenden thematischen Komponente lässt sich im *Arioso* ein zweites Mal beobachten: Das Motiv, mit dem das Klavier den Beginn der Heckelphonphrase begleitet, entfaltet sich ab T. 59 (mittels Wiederholung und Fortspinnung einer zur Subdominante transponierten Variante) zu einem Kontrastthema, das vom Heckelphon imitiert wird und damit den ganzen Abschnitt B beherrscht. (Im stark variierten Abschnitt A' fehlt diese Gegenstimmenmotivik, nicht jedoch in B', wo sie wieder führend erklingt.)

NOTENBEISPIEL 70: Das Begleitmotiv wird zum Kontrastthema

Im *Duett*, das den ersten Teil des Werkes abrundet, zeichnen Bratsche und Heckelphon in rhythmisch verzierter Form und einem Tempo, das gegenüber dem stürmischen *Solo* etwas reduziert ist, das eröffnende *Solo* in seinem ganzen Verlauf nach, vom Klavier begleitet mit Toccataspield und Laufwerk.²⁹ So ergibt sich auf der übergeordneten Ebene für diesen dreigliedrigen “Teil” eine Bogenform. Allerdings fehlt – eine signifikante Abweichung – das vieroktavige, signalartige *fis*. Dessen Gliederungswirkung wird hier kompensiert durch eine Erweiterung der crescendierenden Synkopenkette.³⁰ Was im *Solo* die Codetta war, mutiert durch mehrfache Taktwiederholungen und eine klare harmonische Wendung nach *fis*-Moll zur Coda. In ihr bestätigt Hindemith die tonale Verankerung des komplexen ersten Werk-Teiles, das nun in *ppp* verklingt.

Der zweite Teil dieser ungewöhnlich gebauten Komposition trägt die Überschrift “Potpourri”. Die ersten drei Segmente, die ihre jeweiligen thematischen Komponenten teils imitatorisch durchführen, teils im Wechsel von Klaviersatz und Melodiestimmduett vortragen, werden abgerundet durch ein *Prestissimo*, das nicht nur dem zweiten Teil, sondern zugleich dem ganzen Werk als *Stretta* dient.

Hindemith stellt sich diesen mehrgliedrigen Teil offenbar – ganz nach Art eines “Potpourri” – als eine Reihung unverwandter Materialien mit beschleunigter großer Coda vor. Er erzielt den Effekt einerseits durch die glatten und für Hörer im Idealfall fast unmerklichen Übergänge von einem

²⁹Die Toccatapassagen, die sich durch gegenläufige Stimmführung und synkopisch nachschlagende Sechzehntel auszeichnen, waren vom Klavierbass im variierten Abschnitt A' des *Arioso* eingeführt worden. Ihre Wiederaufnahme zu Beginn des *Duett*s stellt somit den dritten Fall einer abschnittübergreifenden thematischen Entwicklung dar.

³⁰Diese Erweiterungen finden sich in der Verlängerung von Motiv 1 (T. 99-101 entspricht strukturell T. 19) sowie – anstelle des vieroktavigen *fff-fis* – vor der Gegenüberstellung von Motiv 2 und Hauptthemaverarbeitung (T. 114-119 entspricht T. 30-32).

nummerierten Abschnitt zum anderen, andererseits, indem er zusätzlich zu den Metronomangaben der polyphonen Abschnitte Hinweise auf eine proportionale Übertragung des jeweiligen Pulses gibt. Dies ist im Prinzip eine gute Idee; allerdings lässt sie sich so, wie sie im Notentext erscheint, gar nicht durchführen, da der implizite Viertelschlag des ersten Abschnitts in dem von Hindemith angegebenen Tempo nicht mit dem des zweiten Abschnitts kompatibel ist.³¹ Hindemith schreibt:

- I ϕ Schnelle Halbe (\downarrow bis 126)
- II $\frac{3}{4}$ Lebhaft. Ganze Takte (\downarrow bis 96, etwa dieselben Viertel wie vorher)
- III ϕ Schnelle Halbe (\downarrow etwa 96, die Halben wie vorher die Ganzen)
- IV $\frac{9}{8}$ Prestissimo (\downarrow = 160-168)

Auch eine Entsprechung der Halben im dritten Satz mit den “Ganzen” im zweiten ergibt, wenn man darunter wie üblich Vierviertelnoten versteht, keinen Sinn im Bezug auf einen Dreivierteltakt. Stattdessen muss es – um diese zweite Frage zuerst zu klären – vermutlich heißen:

- III ϕ Schnelle Halbe (\downarrow etwa 96, die halben wie vorher die ganzen Takte)
oder die Halben wie vorher die ganzen Takte

Die Lösung des durch die gewünschte Temporelation vom ersten zum zweiten Satz entstandenen Rätsels ergibt sich bei einem Blick in die Handschrift. Die Metronomzahl “126” ist eine mit dickem Stift ausgeführte Korrektur eines noch schwach erkennbaren früheren “144”. Dieses Tempo liefert tatsächlich die Voraussetzung für die erwähnte Beibehaltung der Viertelschläge, scheint Hindemith selbst aber später – vielleicht nach einem ersten objektiven Anhören des Werkes? – zu hastig geklungen zu haben. Er hat dann jedoch versäumt, die Metronomangaben der Folgesegmente anzupassen. Für die Pulsschläge der ersten drei Segmente ergibt sich somit als vermutlich beabsichtigte Proportion: I \downarrow = 126, II \downarrow = 84, III \downarrow = 84.

Die Fugato-Subjekte der Segmente I und II unterlaufen die beabsichtigten Tempotranspositionen teilweise mit launischen Widerständen: Im ϕ -Takt des ersten Abschnitts wird eine Phrase, deren stets anders platzierte Synkopen kein Gefühl für metrische Ordnung aufkommen lassen, von Fünftel- oder Sechstel-Gruppen begleitet, während im zweiten Abschnitt das Subjekt schon nach dem ersten Takt das Taktgefüge zugunsten einer Hemiole verlässt. Erst das homophon angelegte Thema im dritten Abschnitt ist mit dem ihm zugeordneten Metrum vollkommen im Reinen.

³¹Nach Hindemiths Angaben ergibt sich im ersten Satz Viertel “bis 252”, im zweiten Satz Viertel “bis 288”. Die Werte liegen also relativ weit auseinander.

Auch hinsichtlich ihrer musikalischen Struktur präsentieren sich die ersten zwei Abschnitte als Ironisierungen, insofern beide die Merkmale eines fugierten Stückes mit denen der Sonatenhauptsatzform durchkreuzen.

- In I wird innerhalb der ersten 50 Takte ein einstimmig konzipiertes Thema durch drei Stimmen (Heckelphon, Bratsche, Klaviersolist) imitierend weitergereicht, bleibt dabei jedoch im Ausgangston *d* verankert. Ein zweites melodisches Thema (ab T. 51), ähnlich mit Synkopen beginnend, aber leise und insgesamt deutlich lyrischer, wird ebenfalls imitiert, um dann über selbständige und abgeleitete Motive in eine Art Sonatensatz-Durchführung überzugehen, die Fragmente beider Themen verarbeitet. Der Abschnitt schließt mit einer einen Halbton abwärts transponierten Reprise des Anfangs.
- Abschnitt II ist quasi komplementär entworfen: Haupt- und Seitenthema werden in kontrapunktischer Gegenüberstellung gleichzeitig eingeführt (Klavierbass gegen Heckelphon), entwickeln sich dann jedoch unabhängig voneinander. Was in einem Sonaten-Allegro die Schlussgruppe wäre, erklingt hier – nach langem Verklingen in plötzlichem *forte* – als alternativer Kontrapunkt in einer Passage mit drei Einzel- und drei Gruppeneinsätzen des Subjektes, das jetzt wie in einer Fugen-Durchführung durch verschiedene Tonarten wandert. Der Schluss mit seiner Transposition ausgedehnter Segmente der Exposition auf die Quart gleicht einer Sonatensatz-Reprise.³²
- Der dritte Abschnitt schließlich ist ein leicht verständliches, verschmitztes Rondo nach dem Bauplan [a a b a c a' Coda].
- Das abschließende Prestissimo besteht aus zwei fast gleich langen Hälften, deren erste durch unablässiges *staccato*-Spiel des Klaviers (mit wiederholten Figuren unterschiedlicher, oft ametrischer Ausdehnung) und einer von *pp* nach *ff* führenden Steigerung besticht, während die zweite, ganz in *ff* verbleibende Hälfte noch einmal die verschiedenen Instrumentalfarben des Trios durchläuft: 12 Takte Klaviertoccata, 12 Takte Heckelphonmelodie mit toccata-artiger Begleitung der Bratsche und 9 Takte *rallentando poco a poco* in kumulierender Tondichte aller drei Instrumente.

Nur ein einziges Mal in diesem fulminanten “Teil” – unmittelbar vor dem Prestissimo – bietet Hindemith seinen Spielern (und Hörern) eine Gelegenheit zum Luftholen. Ein brillant komponiertes, für Musiker wie Publikum lohnendes Werk.

³²Vgl. T. 262-276/281-291/290-300 mit T. 164-178/183-191/191-202.

Streichquartett in Es (1943)

In der Literatur zu Hindemiths Streichquartetten wird stets betont, dass er nach fünf zwischen 1918 und 1923 entstandenen Werken zwanzig Jahre lang keine weiteren Kompositionen für diese Gattung schrieb. Auch das 1943 entstandene reife Werk wurde nicht zum Anstoß für eine neue Gruppe; ihm folgte nur noch ein weiteres Streichquartett "mit leichtem Cellopart", das seiner Frau, die während seiner langen Amerikareisen 1937/38/39 mit dem Cellounterricht begonnen hatte, das Mitspielen erlauben sollte.

Tatsächlich richtete sich Hindemiths Schaffen in den Jahren 1923-43 auf die Erforschung für ihn neuer oder bisher vernachlässigter Gattungen. 1924-1927 schrieb er nach dem Vorbild von Bachs *Brandenburgischen Konzerten* seine schon erwähnten "Kammermusiken" Nr. 2-7; 1930 entstanden drei seiner insgesamt vier "Konzertmusiken". In den 30er und frühen 40er Jahren galt sein Interesse vor allem der Schaffung von Werken für einen oder zwei Musiker; diesem Kontext verdanken sich seine Solowerke für Orgel (drei Sonaten), für Klavier (drei Sonaten, *Ludus tonalis*), für Bratsche und für Harfe sowie siebzehn Duosonaten mit und zwei Duos ohne Klavier³³. Im Bereich der Kammermusik für mehr als zwei Spieler schrieb er in diesem Zeitraum das Zweite Trio für Geige, Bratsche und Violoncello von 1933 und das Quartett für Klarinette, Geige, Violoncello und Klavier von 1938. Eine Abwendung Hindemiths von der Gattung des intimen Zusammenspiels mehrerer Musiker oder gar eine Aversion gegen das Konzertieren in kleineren Räumen liegt also nicht vor.

1943 lebte Hindemith bereits im vierten Jahr in den Vereinigten Staaten. Sein erstes Streichquartett nach der langen Pause verdankt sich den ganz besonderen Gegebenheiten, die – vor allem in New York – durch diverse Mäzeninnen geschaffen wurden. Die sehr wohlhabende Pianistin Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953) trat seit 1924 als freigiebige Sponsorin von Kammerkonzerten auf; zahlreiche neue Werke verdanken sich ihren an zeitgenössische Komponisten erteilten, gut dotierten Aufträgen. 1925 hatte zudem eine von ihr gegründete und mit viel Kapital ausgestattete Stiftung der New Yorker Kongressbibliothek den Bau eines Konzertsaales mit gut 500 Plätzen ermöglicht, in dem bis heute eine prestigeträchtige Kammermusikreihe stattfindet. Zehn Jahre später, 1934-35, kaufte die gleichermaßen kunstbegeisterte Philanthropin Gertrude Clark Whittall (1867-1965) für die Kongressbibliothek fünf Stradivari-Instrumente – drei Geigen, eine Bratsche

³³ 1933-34 entstanden ein Duo für zwei Altsaxophone und eines für Bratsche und Cello.

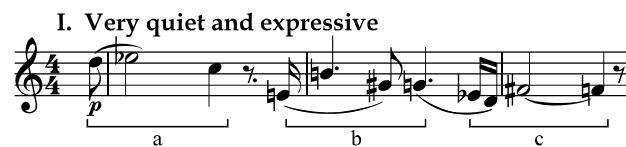
und ein Cello – wobei sie bestimmte, diese dürften ausschließlich in deren Kammermusikserie gespielt werden. Seither lädt die Kongressbibliothek für jede Spielzeit ein renommiertes Streichquartett als “artists in residence” ein, dessen Mitglieder für die Dauer ihres Gastaufenthaltes auf den wertvollen Instrumenten konzertieren. Im Jahr 1943 traf dieses Glück das Budapester Streichquartett, das zu diesem Zeitpunkt aus vier russischen Juden bestand, die vor dem Krieg geflohen waren und in den USA Schutz gesucht hatten. Ihrer Anregung ist es zu verdanken, dass der Auftrag für ein neues Werk an Hindemith erging, dessen Musik die Quartettmitglieder schätzten und bei dessen Frankfurter Geigenlehrer Adolf Rebner der zweite Geiger, Sascha Schneider, studiert hatte. So entstand das viersätziges *String Quartet in E flat*, das in der Kammermusikreihe der Kongressbibliothek am 7. November 1943 seine Uraufführung erlebte.

Die ersten zwei Sätze erinnern in Intensität, Form und Verknüpfung an Beethovens Streichquartett op. 131: Einer langsamen Fuge (Beethoven schreibt *Adagio, ma non troppo e molto espressivo*, bei Hindemith heißt es *Very quiet and expressive*) folgt nach in *pp* verklingenden Takten ohne eigentlichen Abschluss abrupt ein kraftvoll schneller zweiter Satz (*Allegro molto vivace* bzw. *Lively and very energetic*), wobei sich die aus Beethovens 6/8-Takt vertraute Bewegung in den fast allgegenwärtigen Triolen von Hindemiths *alla breve*-Metrum wiederfindet. Danach verlässt Hindemith das beethovensche Vorbild: Den ausgedehnten dritten Satz bildet ein Menuett mit vier Variationen und Coda; der mäßig schnelle vierte Satz, dem Charakter und Metrum nach ein Marsch, überrascht durch einen kontrapunktischen Mittelabschnitt, in dem ein satzeigenes Motiv den thematischen Komponenten der drei vorangehenden Sätze gegenübergestellt wird, sowie durch seine in *pp pizzicato* unerwartet zarte Coda im *Allegretto grazioso* überschriebenen 3/8-Takt.

Die eröffnende Fuge verarbeitet nur eine einzige thematische Komponente: ein im Entwurf dreitaktiges Subjekt, dessen Ecktöne einen Abstieg in kleinen Terzen und Halbtonschritten beschreiben (*es-c-h-gis-g-fis-f*). Seine drei je eintaktigen Segmente zeigen eine hörerfreundliche Mischung aus Gemeinsamkeit und Abweichung: [a] besteht aus einem halbtönigen Auftakt mit gedehntem Kleinterzfall, [b] aus einem auftaktigen Quintaufschwung mit Abstieg durch gedehnten Kleinterzfall und Halbton, und das *legato* anknüpfende [c] aus einem halbtönig fallendem Tonpaar als Auftakt (der somit Klein- und Großterz-Anstieg verbindet) und als Abschluss wie in [a] gedehnten fallenden Halbton. Für Hörer noch deutlicher als für Leser der Partitur beschreibt jedes Segment somit eine Kurve mit

einem aufsteigendem Auftakt, einem den Taktschwerpunkt markierendem Höhepunkt von zwei Vierteln Länge und einem Schlussabstieg.

NOTENBEISPIEL 71: Das Fugen-Subjekt im ersten Satz des Streichquartetts in Es



Das Subjekt wird zunächst traditionell auf der Quinte beantwortet. Auch der Aufbau der Fuge ist mit zwei analogen Durchführungen und einer Coda sehr einfach gehalten. Die erste Durchführung beginnt mit Bezug auf *es*, den Zentralton des Quartetts, und umfasst nach einer Runde Einsätze (Viola, Violine 1, Violine 2, Violoncello) einen weiteren Einsatz in der Viola, der zum Grundton zurückführt. Die zwei Takte zwischen dem vierten und dem überzähligen fünften Einsatz bestehen aus Verlängerungen des Vorangegangenen, während sich die den Abschnitt abrundenden Takte durch ihren homophonen Satz abheben. Die zweite Durchführung ankert, ähnlich wie in vielen zweiteiligen Fugen aus dem 18. Jahrhundert, in der Subdominantregion: Das auftaktig erreichte *as* im ersten Einsatz kehrt im fünften Einsatz als *gis* wieder, bevor der Abschnitt mit einer Transposition der homophonen Abschlusstakte endet. Der einzige Subjekt-Einsatz der Coda kehrt zu *es* zurück. Während er noch durch ein dreifaches Echo des Segments [b] verlängert wird, setzen die Instrumente nacheinander aus, bis nur noch ein einzelner leiser Ton im Cello nachklingt.

In diesen bricht der zweite Satz mit plötzlichem *ff* in vierstimmigem Unisono ein. Transpositionen dieser kraftvollen Parallelführung markieren später auch den Beginn des umfangreichen Verarbeitungsabschnitts sowie den Beginn der Coda und skandieren den Satz somit in leicht fasslicher Weise. Die zweitaktige Kontur, die diesen signalartigen Segmenten das Material liefert, liegt dem Satz zudem als eines von drei Themen zugrunde. Seine Bewegungsrichtung ist ein durchgehender Anstieg und damit das Gegenstück zur fallenden Kontur des Subjektes in der vorausgehenden Fuge. Innerhalb des Satzes steht diesem motorisch treibenden Hauptthema ein doppelt so umfangreiches lyrisches Seitenthema gegenüber sowie, in der Funktion der Schlussgruppe, ein aus der Verbindung des Seitenthemakopfes mit dem Hauptthemakopf und einem harmonisch eigenständigen langen Schlussston gebildetes Kombinationsthema, das als einziges nicht mit einer Rückkehr zu seinem Anfangston schließt:

NOTENBEISPIEL 72: Haupt-, Seiten- und Kombinationsthema im zweiten Satz

II. Lively and very energetic

Im Aufbau suggeriert der Satz die klassische Sonatensatzform, unterläuft sie jedoch zugleich in der Textur. Auf das eröffnende Unisono des Hauptthemas folgen nach fünftaktiger freier Fortspinnung vier wie in einer Fugendurchführung gestaffelte Hauptthemaesätze (Bratsche, Violine II, Violine I, Violoncello) sowie ein “überzähliger” in der Bratsche, dessen mit Viertelschlägen homophon kadenzierender Folgetakt zur Quint *es-b*, also zurück zur Ausgangstonart, führt. Das Cello bestätigt den Ton *es* nach fast zweioktavigem Abwärtssprung mit einem $7\frac{1}{2}$ -taktigen Orgelpunkt, während die drei höheren Streicher den Satzbeginn – das Hauptthema und seine freie Fortspinnung – variieren, um dann mit einer plötzlichen Rückung sehr leise nach *e* auszuweichen. Nach kurzer Vorbereitung wandert das Seitenthema polyphon gestaffelt durch alle vier Instrumente, bleibt dabei jedoch stets auf *e*. (Dass *e* als sekundäres Tonzentrum des im Großen auf *es* hin orientierten Satzes fungiert, wird anlässlich der erneut unerwarteten Rückung nach E-Dur deutlich, mit der die Exposition endet; vgl. T. 58-64). Die fünf Einsätze des Kombinationsthemas, die wie die des Hauptthemas verschiedene Tonstufen durchlaufen, folgen nicht im Anschluss an das Seitenthema, sondern unterbrechen dessen Abfolge nach drei Einsätzen.

Die Durchführung beginnt – nach der markanten Wiederaufnahme des Eröffnungssignals und einer homophonen Passage – mit einer sehr leisen Verarbeitung von Haupt- und Seitenthemakomponenten. Dabei werden kanonisch gekoppelte Hauptthema-Fragmenten gekrönt von augmentierten Varianten des Seitenthemas, zunächst in der Bratsche, dann in Engführung von erster Geige und Cello und schließlich noch einmal als Oberstimme einer Bratsche und Cello vereinigenden homophonen Folge. Dieser Abschnitt ist dynamisch unterstrichen mit $pp < p > pp < f < ff$.

Da die Verbindung aus augmentierter Thematik und 36-taktiger dynamischer Steigerung auf der leeren Quint *es-b* kulminiert, erwartet man hier den Eintritt der Reprise. Doch erklingt das Hauptthema zunächst weiterhin nur in verkürzter oder durch Kettenbildung auf ein Vielfaches verlängerter Form, und auch das Seitenthema setzt lediglich seinen Kopf in nach wie vor augmentierter Rhythmik dagegen. Erst als das Kombinationsthema mit vier Einsätzen an den entsprechenden Abschnitt der Exposition erinnert, scheint die Reprise ihre eigentliche Bestimmung gefunden zu haben. Der abschließende Einsatz des Seitenthemas, der hier in die erste Geige verlegt ist, braucht drei Anläufe (T. 143-147-151-157), bis er über einer absteigenden Mittelstimmenlinie³⁴ und einem zehnfachen Hauptthema-Fragment im Cello sein Ende erreicht.

Die erneut mit einem *ff*-Parallelsignal in das verklingende *pp* einbrechende Coda greift noch einmal Momente der Hauptthemaverarbeitung auf, verbindet diese mit neuerlich fallenden Linien in den Nebenstimmen³⁵ und führt schließlich die erste Geige mit dem unbegleitet gespielten Endglied des Seitenthemas zu einem letzten leisen Es-Dur-Akkord.³⁶

Der dritte Satz, dessen Titel ein "ruhiges" Tempo und "Variationen" verspricht, basiert auf einem im Zentralton *h* verankerten 61-taktigen Abschnitt, der aufgrund seines Dreiviertel-Metrums, seiner fast durchgehend monodischen Textur und seines Aufbaus als Menuett identifiziert werden kann. Wie in barocken Vorbildern sind die Wiederholungen der Abschnitte [a] und [b a'] variiert, wobei Hindemith diese Aufgabe allerdings nicht wie seine Vorgänger im 18. Jahrhundert den jeweils ausübenden Musikern überlässt, sondern selbst ausführt und festschreibt.³⁷

Die Variationen sind nicht als solche gekennzeichnet und nur teilweise durch Tempoänderungen unterstrichen. Man erkennt sie wechselweise an der melodischen Kontur, der Phrasenstruktur oder dem Wechsel der rhythmischen Muster. Variation I (*Un poco più mosso*) behält die Linien bei; allerdings sind sie hemiolisch komprimiert und bilden zudem durch den fließenden Übergang von einem Instrument zum anderen eine Art Klangfarbenmelodik.³⁸ In Variation II (*L'istesso tempo*) führt Hindemith eine

³⁴Vgl. T. 140-157, Violine II: *as-ges-f-es-des-c-b-as-g-f-e-d-des-c-h*, Bratsche *b-a-g-f*.

³⁵Vgl. T. 166-170, Violine II + Viola: *e-es-d-des-c-ces-b-a-gis-g-fis-f-e-es-d-cis*.

³⁶Vgl. T. 172-179, Violine I: *as-g-fis-f-e* — [...] *-es*.

³⁷Cf. ||: a :|| T. 1-9 unter Führung der 1. Geige, T. 10-18 unter Führung der Bratsche; ||: b a' :|| T. 19-24, 25-36 unter Führung der 1. Geige, T. 40-45 (Bratsche), 46-57 (Cello); Überleitung T. 36-39 VI I über Liegeklängen, Codetta T. 57-61 Cello unter Liegeklängen.

³⁸||: a :|| T. 62-66 / 67-71; ||: b a' :|| T. 72-73, 74-77 (77-78 = Ü) / 79-80, 81-84 (84-85 = Ü).

durchgehende Punktierung ein, stellt dafür aber den ursprünglichen Phrasenumfang wieder her.³⁹ Der von zweiter Geige und Cello im abschließenden [a']-Segment erzeugte gleichmäßige Puls in komplementären Pizzicati leitet über zu Variation III (*L'istesso tempo*), die durch eine ungebrochene Kette auftaktig gebundener Sechzehntelpaare in den Begleitstimmen charakterisiert ist. Dabei weicht der Bauplan erstmals entscheidend von dem des Themas ab. Hindemith beginnt hier mit einer zweitaktigen Einleitung, ersetzt das Menuett-Schema ||: a :||: b a' :|| durch das kürzere [a b a' a''] und transponiert zudem die einzelnen melodischen Abschnitte auf unterschiedliche Tonstufen.⁴⁰ In Variation IV schließlich ändert sich auch das Metrum: Der bisherige Viertelschlag, der zuletzt vier Sechzehntel umfasste, wird zu einem von zwei nun sechsfach unterteilten Halbenotenschlägen.⁴¹ Das resultierende Tempo bezeichnet Hindemith als *Lively, gay*. Die Phrasen folgen hier weitgehend der harmonischen Vorgabe des Menuett-Themas, sind jedoch melodisch vollkommen selbständig.⁴² Die ohne neue Bewegungsänderung anschließende Coda beginnt mit einer rhythmisch an das veränderte Metrum angeglichenen, dabei aber gut erkennbaren Wiederaufnahme der melodischen Phrase [a']⁴³. Deren Schlusstakte werden zweimal in Stimmentausch wiederholt,⁴⁴ bevor der Satz über einem neuntaktigen Orgelpunkt *h* allmählich ausklingt und mit zwei reinen H-Dur-Dreiklängen schließt.

Der abschließende vierte Satz, *Broad and energetic*, beginnt nach Art einer Sonatensatz-Exposition, ersetzt jedoch die Durchführung durch eine Fuge, in der ein vom zuvor etablierten thematischen Material unabhängiges Subjekt kontrapunktisch mit den Themen der vorangegangenen drei Sätze interagiert. Er endet mit einer Reprise, in der der Hauptthemakomplex im originalen Tempo und 4/4-Takt wiederkehrt, während das Seitenthema sowie das dieses umgebende motivische Spiel im *Allegretto grazioso* überschriebenen 3/8-Metrum abgesetzt sind. So erfährt der Satz, und mit ihm das Quartett, eine anmutige (und überraschend zarte) Abrundung.

³⁹ ||: a :|| T. 86-94 / 95-103; ||: b a' :|| T. 104-109, 110-121 / T. 122-127, 128-138.

⁴⁰ Einl. T. 139-140; [a] T. 141-148: große Terz höher als im Thema, Ende modifiziert; [b] T. 149-153: große Terz tiefer, Ende modifiziert; [a' a''] T. 154-158, 163-167: frei entwickelt aus [a].

⁴¹ Hindemiths Takt- und Metronom-Angaben sind kompliziert: Aus dem für Variation I - III geltenden "♩ ca. 96" im 3/4-Metrum wird ein Takt mit zwei punktierten Halben bei ♩. 96.

⁴² ||: a :|| T. 173-179 / T. 180-186; ||: b a' :|| T. 187-191, 192-202 / T. 203-207, 208-216.

⁴³ Vgl. T. 217-230 mit T. 26-39.

⁴⁴ VI I T. 227-230 = Vla T. 230-233 = Vc 233-236; Begleitstimmen entsprechend.

Die Sonatensatz-Exposition lässt zunächst keine unerwarteten Entwicklungen vermuten: Das Grundsegment des aus zwei siebentaktigen Phrasen bestehenden Hauptthemas wird in der ersten Geige präsentiert. Die Phrase selbst umfasst elf der zwölf Halbtöne, kehrt jedoch zum Ausgangston zurück und wird auch weitgehend konsonant begleitet. Nach eingeschobenem Imitationsgeflecht und überleitender Achtelbewegung wiederholt die zweite Geige die Phrase notengetreu jedoch zu abweichenden Nebenstimmen, das zuvor imitierte Motiv im zweiten Segment erklingt jetzt in der Bratsche zu neutraler Begleitung, und zum Schluss zitieren die beiden tiefen Streicher in Oktavparallele noch einmal die erste Hälfte der thematischen Phrase, in einer Transposition, die zum Grundton *es* zurückführt.

NOTENBEISPIEL 73: Das Grundsegment im Hauptthema des vierten Satzes

Broad and energetic

VI I, T. 1-4
VI II, T. 8-11

Vla + Vc,
T. 13-15

Auf einen Abschnitt, in dem ein aus dem Hauptthemakopf gewonnenes Motiv verarbeitet wird, folgt in lyrischem *piano* das dreiklangsselig begleitete Seitenthema, das ebenfalls aus zwei Doppelsegmenten besteht, deren erstes (bei Probenziffer C) von der ersten Geige, seine oktavierte Wiederholung (bei D) von der Bratsche angeführt wird. Mit der Sekundärtonart dieser Exposition greift Hindemith die des ganzen Werkes auf: Wie der dritte Satz steht auch dieses Seitenthema in *h*. (Im folgenden Notenbeispiel ist die Harmonisierung mit großen Buchstaben für Durdreiklänge und kleinen für Mollldreiklänge angezeigt.) Die Exposition endet, nach rhythmisch komplementärem Spiel und anschließender Beruhigung, in E-Dur.

NOTENBEISPIEL 74: Die erste Hälfte des Seitenthemas und die rhythmische Figur

H E dis gis A cis H

VI I, T. 27-30
Vla, T. 37-40

VI I + II, T. 46-47 etc.

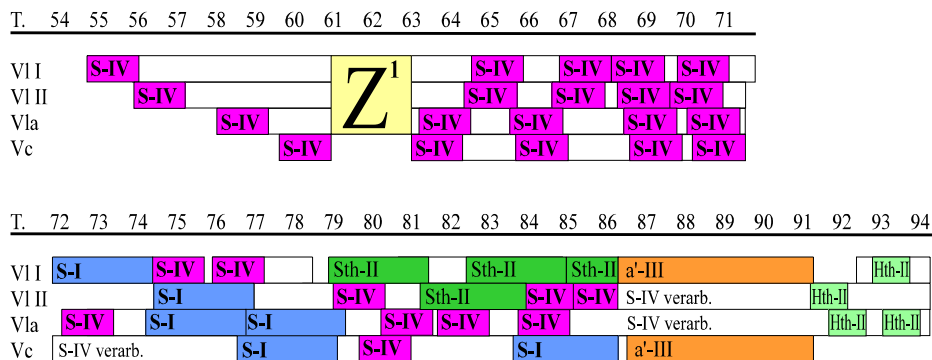
Die Fuge, die diese Sonaten-Harmonie (bei F) überraschend unterbricht, beginnt mit dem neuen Subjekt, das im Folgenden mit "S-IV" markiert ist:

NOTENBEISPIEL 75: Das satzeigene Fugen-Subjekt



Dieses Subjekt erklingt nacheinander in vier Einzeleinsätzen, vier Engführungspaaren und zwei Vierfach-Engführungen, bei vollkommen gleichberechtigter Beteiligung der vier Stimmen. In der darauf folgenden Passage treffen dieses Subjekt sowie seine Varianten und Abspaltungsmotive zunächst auf das Fugen-Subjekt aus dem ersten Satz ("S-I"), dann auf das lyrische Seitenthema des zweiten ("Sth-II") und später auf die [a']-Phrase des Menuetts im dritten Satz. Wenn zuletzt auch noch das Hauptthema des zweiten Satzes in Erinnerung gerufen wird ("Hth-II"), hat sich das satzeigene Fugensubjekt bereits zurückgezogen, als wolle es anzeigen, dass dieser summierende Abschnitt jetzt ein Ende finden müsse.

ABBILDUNG 13: Der Aufbau der Fuge im Zentrum des vierten Quartettsatzes



Drei Takte nach dem endgültigen Ausscheiden des satzeigenen Subjektes und seiner Abspaltungen tritt das Expositions-Hauptthema des vierten Satzes wieder ein, muss jedoch während der gesamten Dauer seines ersten Einsatzes mit dem Hauptthema des zweiten Satzes um die Vorherrschaft kämpfen. Zu dieser Gegenüberstellung zweier höchst energischer Komponenten bildet die schon erwähnte *Allegretto grazioso*-Variante des zweiten Reprises-Abschnittes einen äußerst effektvollen Gegensatz.

Oktett (1958)

Oktette nehmen eine interessante Stellung ein zwischen ausdrücklich solistisch besetzter Kammermusik und Konstellationen, die mehrhörige Gegenüberstellungen, das konzertierende Heraustreten Einzelner aus der Gruppe oder auch den angedeutet orchestralen Effekt einer ausgedehnten Stimmenverdoppelung erlauben. Seit etwa 1770 war zur Unterhaltung der Gesellschaft in Salons und Parks, als Tafel- oder Promenadenmusik die sogenannte Harmoniemusik sehr beliebt. Dies war Literatur für Bläseroktett mit zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten, zu der auch Haydn, Mozart und Beethoven etliche Kompositionen beisteuerten. Im frühen 19. Jahrhundert entdeckten Komponisten die Besetzung mit acht Streichern: Felix Mendelssohn-Bartholdy und Max Bruch waren unter den ersten, die für diese Ensembles schrieben, später gefolgt von zahlreichen Komponisten auch aus umliegenden Ländern wie George Enescu, Niels Gade und Dmitri Schostakowitsch. Eine Sonderform der Besetzung mit acht Streichern bildet das Doppelquartett, in dem die Gegenüberstellung zweier gleicher Klangkörper Programm ist; vor allem Ludwig Spohrs vier Werke dieser Gattung sind hier von Bedeutung.

Schubert gilt als Begründer des Oktetts für die Mischung von Bläsern und Streichern, die eine noch größere Bandbreite an Farbschattierungen ermöglicht. 1824 entstand sein Oktett in F-Dur für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabass, dessen sechssätzliche Anlage noch der Tradition der klassischen Divertimenti nahesteht. Hindemiths Oktett gehört zu den in seiner Nachfolge entstandenen Werken; es weicht von Schuberts Besetzung dadurch ab, dass es nur eine Violine und dafür zwei Bratschen verlangt und damit die Mittellage des Klangspektrum verstärkt.⁴⁵ Das 1972 komponierte *Octuor* von Jean Françaix dagegen repliziert Schuberts Instrumentenwahl ohne Abweichung.⁴⁶

Hindemith begann die Komposition seines fünfsätzigen Werkes im November 1957 und schloss sie am 16. Februar 1958 ab. Ihr Widmungsträger, die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker, spielte am 23. September 1958 im Rahmen der Berliner Festwochen mit Hindemith selbst am ersten Bratschenpult die Uraufführung. Dass der nicht mehr

⁴⁵Sowohl Schuberts als auch Hindemiths Besetzungen können als Antwort auf Beethovens Septett angesehen werden, dessen Instrumentierung Schubert um eine zweite Violine, Hindemith dagegen um eine zweite Viola ergänzt.

⁴⁶Als Seitenlinie der gemischt instrumentierten Oktetts ist aufgrund seiner konsequenten Balance von vier Holz- und vier Blechbläsern noch Igor Strawinskis 1923 entstandenes *Octet* für Flöte, Klarinette, zwei Fagotte, zwei Trompeten und zwei Posaunen zu nennen.

ganz gesunde Komponist sich hier nach langer Abstinenz erstmals wieder als konzertierender Musiker betätigte, zeigt ebenso wie ein seinem Verleger gegenüber geäußelter Wunsch, die Aufführung des Werkes nicht sofort für andere Musiker freizugeben, sondern ihm zunächst für seine eigenen Auftritte in Wien, Mailand und New York vorzubehalten, dass ihm dieses späte Kammermusikwerk besonders am Herzen lag.⁴⁷

Musikwissenschaftler weisen gern auf die Intervallkombination von reiner Quart und Halbton hin, die etlichen Themen der fünf Sätze gemeinsam ist.⁴⁸ Nun sind die viermal zwei Varianten dieser Intervallverbindung⁴⁹ in dieser Lebensperiode Hindemiths ohnehin fast allgegenwärtig. Trotzdem lohnt es sicherlich, sie einmal aufzuzeigen und somit eine von mehreren möglichen Erklärungen für die innere Einheit dieser Musik zu liefern. Wird jedoch erst einmal eine Gegenüberstellung der Themen vorgenommen, so sollen gleich noch weitere Merkmale markiert werden. Wesentlich sind vor allem melodische Septsprünge, indirekte Orgelpunkte, Binnenverdopplungen (also die notengetreue oder variierte Wiederholung eines thematischen Segmentes), strukturelle Analogien (die identische oder ähnliche Wiederkehr einer Komponente in entsprechender Phrasenposition) und die Verwandtschaft mehrerer Themen miteinander – innerhalb eines Satzes, aber auch über die Grenzen des Satzes, eventuell sogar des untersuchten Werkes und des Œuvres eines einzelnen Komponisten hinweg.

⁴⁷Wie Peter Cahn in seinem Text zu Paul Hindemith, *Sämtliche Werke* V,1: Bläserkammermusik I schreibt, beweisen die Einzeichnungen in die Stimme der ersten Bratsche, insofern sie nicht nur Spieltechnisches betreffen, sondern auch “die rhythmischen Verläufe der jeweils hervortretenden Instrumente bzw. Instrumentengruppen minutiös und sorgfältig” abbilden, dass es dieser äußerst anspruchsvolle Part war, den Hindemith sich selbst vornahm, “mit der unverkennbaren Intention, das Ensemble vom ersten Bratschenpult aus zu führen.” (P. Cahn, “Einleitung”, S. XI.) Auch der Konzertmitschnitt der Uraufführung durch den RIAS Berlin bestätigt die Mitwirkung des Komponisten am ersten Bratschenpult und widerspricht damit der Angabe im Werkverzeichnis von A. Briner, D. Rexroth und G. Schubert, *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text* (Zürich: Atlantis: 1988), S. 278. Aufgrund nicht nachlassender Schmerzen in den Armen musste Hindemith sich nach der Berliner Uraufführung allerdings darauf beschränken, das Oktett lediglich zu dirigieren.

⁴⁸Diese Beobachtung ist zentral in Karl H. Wörner, “Hindemiths neues Oktett”, *Melos* 25/11 (1958), S. 356-359; sie bildet auch eine der wesentlichen Grundlagen für die Aussagen in Günther Metz, “Hindemiths Oktett”, *Hindemith-Jahrbuch* XIV (1985), S. 154-175.

⁴⁹Egal mit welchem Intervall in welcher Richtung man beginnt, gibt es für das zweite nur zwei Möglichkeiten: die Bewegungsrichtung fortzusetzen oder umzukehren. Mit Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung des Paares ergeben sich insgesamt acht Varianten (von c : $c \nearrow f \nearrow ges$, $c \nearrow f \searrow e$, $c \nearrow cis \nearrow fis$, $c \nearrow cis \searrow gis$, $c \searrow g \nearrow as$, $c \searrow g \searrow fis$, $c \searrow h \searrow fis$, $c \searrow h \nearrow e$).

Bevor ein solcher Vergleich Sinn hat, muss zunächst klar sein, um welchen Bautypus es sich in den fünf Sätzen handelt und welche Themen sinnvollerweise für den Vergleich herangezogen werden können. Dazu hier nur ganz knapp: Sowohl der erste als auch der letzte Satz sind hinsichtlich Tempo und Stimmung unterteilt. Der erste besteht aus einer langsamen Einleitung, deren doppelt punktierter Rhythmus an das typische *Grave* der französische Overtüre erinnert, wobei der Wechsel zwischen drei kurzen, von je einem Orgelpunkt getragenen *tutti* in *ff* mit leiseren Passagen weniger Instrumente an die Ritornellform anknüpft. Der "Mäßig schnell" überschriebene Hauptteil des ersten Satzes überlagert drei unterschiedliche strukturelle Prozesse: die Sonatensatzform – insofern das Material der ersten knapp 100 Takte mit kontrastierenden Themen und Motivverarbeitung am Ende des Satzes als Reprise wiederkehrt; das Palindrom – insofern die vier Expositionsabschnitte in der Reprise in umgekehrter Reihenfolge auftreten;⁵⁰ und die Verdrängung der erwarteten Sonatensatzdurchführung durch eine Fuge über ein unabhängiges Subjekt – eine Besonderheit, die schon im *Streichquartett in Es* vorkommt. Der fünfte Satz ist ebenfalls aus einem satz- und gattungstechnisch einheitlichen und einem dreigesichtigen Teil zusammengesetzt: "Fuge und drei altmodische Tänze (Walzer, Polka, Galopp)" lautet die Überschrift. Hier ändern sich das Tempo und der vorherrschende Bewegungsduktus, nicht aber die Thematik; vielmehr leitet jeder der Tänze eine seiner Stimmen aus dem Fugen-Subjekt ab.

Der zweite Satz präsentiert mit "Varianten. Mäßig bewegt" eine Art Passacaglia aus (vor der Coda) sechs Abschnitten, in denen das insgesamt 13taktige, aus drei Segmenten bestehende Thema von einem Instrument zum anderen wandert, wobei alle Parameter außer dem der tonalen Verankerung variiert werden und so ganz unterschiedliche Charakterisierungen entstehen. Der langsame dritte Satz ist eine dreiteilige Liedform, in der die Begleitung des Rahmenthemas sowie das fugiert behandelte Subjekt des kontrastierenden Mittelteiles rhythmisch an die "französische Overtüre" im ersten Satz anknüpfen. Wörner weist auf die besondere lyrische Ausdruckskraft des Satzes hin, den er als "verklärt und von einer geradezu heiteren Schönheit, von großem Atem, sehr eindrucksvoll und bannend" beschreibt.⁵¹





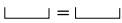
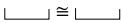

⁵⁰ Exposition || Reprise = A B C D || D C B A; A = fanfarenartige Eröffnungsphrase: T. 16-21 und 265-280; B = Hauptthemakomplex: T. 21-46 und 233-264; C = zweistimmig komplexentärrhythmische Motiv mit Verarbeitung: T. 47-60 und 222-232; D = Seitenthemakomplex: T. 61-92 und 181-221. Von diesem Spiegelrahmen ausgenommen ist lediglich die Schlussgruppe der Exposition; ihr allmählicher Auflösungsprozess ist parallelisiert im von einem Klangkissen gestützten Verklingen der Eröffnungsfanfane am Ende des Satzes.

⁵¹ Karl H. Wörner, "Hindemiths neues Oktett", S. 358.

Der vierte Satz – das Scherzo des Werkes – verbindet verschiedene Aspekte aus den ihm vorangegangenen Sätzen. In zwei kontrastierenden “Strophen” stellt Hindemith jeweils zwei kontrastierende Materialien einander gegenüber – im ersten unmittelbar (eine Folge von Blitzen in schnellen Streicher-Septfällen ertönt im Dialog mit einer Art chromatisch verbogener Volksliedphrase in den Bläsern), im zweiten nacheinander (ein aus burschikos aufwärts springenden Septen erwachsender kurzer lyrischer Schlenker und seine diversen Nachfahren werden verdrängt von einer zarten, dreistimmig harmonisierten Choralphrase). Wenn beide Teile daraufhin zum zweiten Mal erklingen, wird Hindemiths Ungeduld mit einfachen Wiederholungen spürbar: Ist der Anfang noch notengetreu identisch und die zweite Hälfte des ersten Abschnitts zumindest eng verwandt, so kehrt der Komponist im Kontrastteil die Reihenfolge aus burschikoser Sprungphrase und Choral um und endet spielerisch verschmitzt.

Zu den Themen, in denen die bereits eingangs erwähnte Intervallkombination aus reiner Quart und Halbtonschritt mehr als einmal vorkommt, gehören Haupt-, Seiten- und Mittelabschnittsfugen-Thema des ersten Satzes sowie der Anfang des Hauptthemas im zweiten Satz und der Schluss des Kontrastthemas im dritten Satz; die Intervallkombinationen sind in den beiden folgenden Notenbeispielen mit geschwungenen Klammern gekennzeichnet. Auch Septsprünge finden sich im thematischen Material aller fünf Sätze (markiert mit steiler spitzer Klammer), besonders gehäuft im vierten Satz, wo eine Kettenbildung aus springenden Septen die Oberstimme des Streicherbeitrags in der Hauptstrophe und das burschikose Thema der Kontraststrophe bestimmen, und im Subjektkopf des fünften Satzes. Indirekte Orgelpunkte, bei denen die Melodie für eine Weile um einen einzigen Ton zu kreisen scheint, sind besonders auffällig im Thema des zweiten, im Zentrum beider Themen des dritten und am Themenschluss des fünften Satzes; sie werden im Beispiel durch langgezogene Ellipsen gezeichnet. Wiederholungen sind ebenfalls kenntlich gemacht.

Legende für Notenbeispiel 76:

-  : Verbindung von Quart und Halbton
(eine der acht Varianten
)
-  : Septsprung
-  : indirekter Orgelpunkt
-  : Binnenwiederholung eines Segments
-  : variierte Wiederholung eines Segments
-  : analoger Phrasenbeginn

NOTENBEISPIEL 76: Gemeinsamkeiten im thematischen Material des Oktetts

1. Satz, "fanfarenartige Eröffnung", T. 16-21



1. Satz, Hauptthema, T. 22-32



1. Satz, Seitenthema, T. 61-78



1. Satz, Durchführungsfugen-Subjekt, T. 112-118



2. Satz, "Passacaglia"-Thema in drei Phrasen, T. 1-13



NOTENBEISPIEL 76 (Forts.): Gemeinsamkeiten im thematischen Material

3. Satz, Anfangsphase des Rahmenabschnitts

3. Satz, Grundphrase und häufigste Ergänzung des Kontrastabschnitts, T. 39-47

4. Satz, Anfangsstrophe (Dialog):
Oberstimme der Streicher, T. 1-3

4. Satz, Kontraststrophe:
burschikoses Thema, T. 39-43

5. Satz, Fugen-Subjekt, T. 1-6

Die gemeinsamen Merkmale sorgen eher subkutan für den Eindruck thematischer Geschlossenheit. Darüber hinaus gibt es drei Fälle von direkter Verwandtschaft. Der erste ist satzintern; er verbindet im fünften Satz das Subjekt der Fuge mit je einer Stimme der drei ohne Unterbrechung an sie anschließenden "altmodischen Tänze". Die zweite Beziehung ist satzübergreifend aber werkintern: die "chromatisch verbogene Volksliedphrase", die den Bläserbeitrag im Dialog der Hauptstrophe des vierten Satzes repräsentiert, erweist sich als eine Vereinfachung des Seitenthemas aus dem ersten Satz. Im dritten Fall schließlich reicht die Verwandtschaft nicht nur

über das Werk, sondern sogar über dessen Autor hinaus: Vorformen desselben Bläserthemas finden sich in Hindemiths 3. Klaviersonate, aber auch schon im *Presto* aus Beethovens Streichquartett op. 130.

Im fünften Satz bestimmt das Fugen-Subjekt auch die drei alten Tänze: notengetreu aber mit raffinierter Neuordnung der Binnenphrasierung im Walzer, als Bassfundament einen Ganzton tiefer mit zweitaktig metrischem Schema in der Polka und, transponiert zur Quinte, als verzierte Oberstimme einer komplementärrhythmischen Homophonie im Galopp.

NOTENBEISPIEL 77: Die thematische Verwandtschaft im fünften Satz

Fugensubjekt 

Walzermelodie 

Polka-Begleitung 

Galopp-Thema 



(Fugensubjekt, Forts.)



(Walzermelodie, Forts.)



(Polka-Begleitung, Forts.)



(Galopp-Thema, Forts.)

Der erste Takt einer volksliedhaft wirkenden Phrase im vierten Satz ist eine rhythmisch vereinfachte Transposition des ersten Zweitakters aus dem Seitenthema des Kopfsatzes (vgl. die jeweiligen chromatischen Cluster: *es-fes-f-ges* in IV und *fis-g-gis-a* in I). Auch in der Struktur erweist sich das spätere Thema als inspiriert vom früheren: beide bestehen aus einer Teilphrase, deren modifizierter Wiederholung und einer freien Verarbeitung einzelner Module.

NOTENBEISPIEL 78: Die thematische Verwandtschaft zweier Sätze im Oktett

4. Satz, Hauptstrophe, Bläserbeitrag zum Dialog, T. 3-9

Die beiden für dieses Thema als Inspirationsmodell in Frage kommenden Themen in einer Sonate von Hindemith aus dem Jahr 1936 bzw. einem Streichquartett Beethovens von 1825 weisen ebenfalls diesen Bauplan auf. Beide beginnen zudem ebenfalls mit *f*, Beethovens Thema sogar wie die Bläserphrase im vierten Oktettsatz mit *f-es-f-ges*:

NOTENBEISPIEL 79: Die Vorläufer des Bläserthemas im vierten Satz

Hindemith, 3. Klaviersonate, 2. Satz

Beethoven, Streichquartett op. 130, 2. Satz

So präsentiert sich dieses faszinierende Oktett, komponiert zu der Zeit, als Hindemith sich von seiner Professur an der Universität Zürich in den "Ruhestand" zurückzog, als große Synthese kammermusikalischer Ausdruckskraft.