

## VI. Fünf sinfonische Werke

Im Verlauf von Hindemiths fast 50-jähriger Schaffenszeit entstanden vierzehn sinfonische Werke, die weder auf einen ursprünglich szenischen Entwurf zurückgehen<sup>1</sup> noch eine 'konzertierende' Gegenüberstellung des Orchesters mit Solisten vorsehen.<sup>2</sup> Unter diesen Kompositionen sind sechs, die ausdrücklich als "Sinfonie" gekennzeichnet sind: die *Lustige Sinfonietta*, ein Frühwerk von 1916, die *Symphonie in Es* von 1940, die *Symphonia Serena* von 1946, die *Sinfonietta in E* von 1950, die *Symphonie in B für Blasorchester* von 1951 und die *Pittsburgh Symphony* aus dem Jahr 1958. Zwei weitere Werke empfand Hindemith ebenfalls als "symphonisch" (die *Symphonischen Tänze* von 1937 und die *Symphonic Metamorphosis* über Themen von Weber von 1943), vier charakterisierte er trotz des Verzichts auf traditionelle Instrumentalsolisten als "konzertant" (das *Konzert für Orchester* von 1925, die *Konzertmusik für Blasorchester* von 1926, die *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* von 1930 und das *Philharmonische Konzert* von 1932), während die zwei übrigen – ein frühes und ein spätes: *Rag Time (wohltemperiert)* von 1921 und *Marsch für Orchester über den alten "Schweizer-ton"* von 1960 – durch den für ihre Gattung typischen Charakter bestimmt sind.

<sup>1</sup>Die Abgrenzung betrifft bei Hindemith weniger die Trennung in "absolute" und "Programm-Musik" als die Unterscheidung zwischen ursprünglich für den Konzertsaal geschaffenen sinfonischen Werken und solchen, die er aus einer – bereits komponierten, im Entstehen begriffenen oder nur in seinem Kopf existierenden – Oper oder Ballettmusik entwickelte. Wie Giselher Schubert dokumentiert, überbrückte der junge Komponist 1921 mit der Tanz-Suite aus dem Einakter *Das Nusch-Nuschi* und 1930 mit der Ouvertüre zur Oper *Neues vom Tage*, die er um einen "Konzertschluss" erweiterte, eine Zeit, in der er sich als Orchesterkomponist noch recht unerfahren fühlte, seine Verleger jedoch auf ein sinfonisches Werk drängten. (G. Schubert, "Hindemiths Orchesterwerk", in N. Bolín, Hrsg., *Paul Hindemith: Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, S. 45-63 [46].

<sup>2</sup>Die Reihe der Instrumentalkonzerte zieht sich ebenfalls durch Hindemiths gesamte Schaffenszeit. Nach dem fast zeitgleich mit der *Lustigen Sinfonietta* schon 1916 komponierten Cellokonzert entstanden 1923-27 die Klaviermusik für die linke Hand mit Orchester sowie die Kammermusiken 2-7 mit Violine, Viola, Viola d'amore, Violoncello sowie Klavier und Orgel als ausgewiesenen Solisten. 1930 folgen die beiden Konzertmusiken op. 48 und 49 für Solobratsche bzw. für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen, 1935-40 weitere Konzerte für Violine, Viola (2x) und Violoncello, 1945 ein letztes Klavierkonzert, 1947-49 vier Konzerte mit Bläser-Solisten (Klarinette, Horn, Holzbläser + Harfe, Trompete + Fagott), und im Todesjahr 1963 ein letztes Orgelkonzert.

**Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser op. 50 (1931)**

In Vorbereitung auf die Feiern anlässlich des 50jährigen Bestehens des Boston Symphony Orchestra gab deren Leiter, der russische Dirigent Sergei Kussewitzki (1874-1951), bei etlichen Komponisten sinfonische Werke in Auftrag.<sup>3</sup> Hindemith freute sich über die Einladung, für das seiner Einschätzung nach “beste Orchester der Welt”<sup>4</sup> schreiben zu dürfen, und komponierte die *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser*, die im Rahmen des Jubiläums am 4. April 1931 in Boston uraufgeführt wurde. Die deutsche Erstaufführung durch das Berliner Rundfunkorchester unter Hans Rosbaud fand am 13. November desselben Jahres statt. Laut Arnold Werner-Jensen verzeichnet die Aufführungsliste des Schott-Verlages ab diesem Zeitpunkt “eine gleichmäßig häufige Zahl von Aufführungen des Werkes”. Während des politisch bedingten Verbots von Aufführungen hindemithscher Werke in Deutschland konnte man die Konzertmusik je zweimal in Buenos Aires, zweimal in New York und einmal in Mailand hören. Ab 1945 war sie dann wieder in der gesamten Konzertwelt präsent; auch Hindemith selbst dirigierte sie in insgesamt 23 Konzerten.<sup>5</sup> Publikum und Medien reagierten überwiegend begeistert: Im *Boston Globe* las man nach der Uraufführung, diese Konzertmusik könnte als das Werk eines Brahms des 20. Jahrhunderts angesehen werden; ein deutscher Kritiker bescheinigte dem Werk “Mahlers breites Melos und große Ausdrucksgebärde in neuer, ganz eigentlicher Form [...]. Die im modernen Musikschaffen lange verdrängte Seele darf endlich wieder sprechen.”<sup>6</sup>

<sup>3</sup>Giselher Schubert nennt neun für diesen Anlass komponierte Werke. Chronologisch nach dem Geburtsjahr der Komponisten sind dies: die 3. Sinfonie von Albert Roussel (1869-1937), die *Metamorphosen Modi XII* von Ottorino Respighi (1879-1936), die *Psalmensymphonie* von Igor Strawinski (1882-1971), die 4. Sinfonie von Sergei Prokofjew (1891-1953), die 1. Sinfonie von Arthur Honegger (1892-1955), die *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* von Paul Hindemith (1895-1963), die 2. Sinfonie von Howard Hanson (1896-1981), die 2. Rhapsodie für Klavier und Orchester von George Gershwin (1898-1937) und die *Symphonic Ode* von Aaron Copland (1900-1990). Vgl. “Symphonische Ausdrucksformen um 1930: Das Beispiel der zum 50jährigen Jubiläum des Boston Symphony Orchestra geschriebenen Werke”, in W. Osthoff und G. Schubert, Hrsg., *Symphonik 1930-1950: Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge* (Mainz u.a.: Schott, 2003), S. 12-27.

<sup>4</sup>So Hindemith in Friederike Becker und Giselher Schubert, Hrsg., *Paul Hindemith, “Das private Logbuch”. Briefe an seine Frau Gertrud* (Mainz: Schott, 1995), S. 358.

<sup>5</sup>Arnold Werner-Jensen, “Einleitung” in Paul Hindemith, *Sämtliche Werke* II,1: Orchesterwerke 1917–30 (Mainz: Schott, 1987), S. XII.

<sup>6</sup>W. Sachse im Steglitzer Anzeiger vom 16. November 1931, zitiert nach Werner-Jensen.

Das Besondere an diesem Werk ist seine instrumentale Besetzung mit zwei quasi antiphonal agierenden Klangkörpern: den Blechbläsern mit vier Hörnern, vier Trompeten, drei Posaunen und Tuba stehen, klanglich etwa gleich voluminös, ungeteilte Violinen sowie Bratschen, Celli und Kontrabässe gegenüber, alle laut Hindemiths Anmerkung in der Partitur “stark besetzt”. Giselher Schubert glaubt, dass Hindemiths Absicht in diesem Werk ganz dezidiert “die Darstellung aller denkbaren Weisen des Mit- und Gegeneinander dieser Orchestergruppen” war<sup>7</sup>; er weist darauf hin, dass der Komponist hier durchwegs zwei Prinzipien exponiert: “das Melodische und das Rhythmisch-Konzertante, die beide sowohl simultan als auch sukzessiv ausgesponnen und ausgearbeitet werden.”<sup>8</sup>

Hindemith entwirft die Konzertmusik in zwei “Teilen”. Da der erste Teil unter der Anweisung *Mäßig schnell, mit Kraft* beginnt, aber für die letzten 25 Takte zu *Sehr breit, aber stets fließend* wechselt, glauben einige Analytiker, eine Aufsplitterung in zwei “Sätze” zu entdecken. Diese Annahme lässt sich jedoch bei genauer Betrachtung des thematischen Materials nicht aufrechterhalten. Der Bauplan des ersten Teiles entspricht der einer typischen pindarschen Ode: Die Strukturkomponenten sind

- eine Strophe mit drei fast gleich langen Segmenten (A = T. 1-23, B = T. 24-48, C = T. 49-72),
- eine Antistrophe gleicher Ausdehnung und Unterteilung mit deutlich modifizierter Wiederaufnahme des Materials (A' = T. 73-96, B' = T. 97-119, C' = T. 120-145),
- eine Epode, die eine Art melodischer Bilanz der Strophen zieht, mit ebenfalls drei fast gleich langen Segmenten, die jedoch in ihrer Taktzahl nur einem Drittel der Strophensegmente entsprechen (A<sub>var1</sub> = T. 146-153, A'<sub>var</sub> = T. 153-161, A<sub>var2</sub> = T. 162-168; erweitert bis T. 170).

Die Gegenüberstellung der Materialien und Klanggruppen ist jedoch in den Strophen komplexer, als das Formschema der griechischen Chorode nahelegt; nur die Epode wird hauptsächlich von einer Farbe beherrscht.

- In Segment A stellen die Bläser eine lang ausschwingende melodische Phrase vor; dazu erklingt in den Streichern ein virtuoseres Spiel mit “Raketen” (zweioktavig aufwärts schießenden Tonleitern), die jeweils in homophone Rhythmik übergehen.

<sup>7</sup>Giselher Schubert, “Hindemiths Orchesterwerk”, in N. Bolín, Hrsg.: *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde: 10 Studien* (Mainz u.a.: Schott, 1999), S. 45-63 [48].

<sup>8</sup>Ibid., S. 54.

In A' dagegen überlässt Hindemith beide Komponenten allein den Streichern: Während eine oder mehrere Stimmen mit tonal veränderten Versionen der virtuoson Komponenten spielen, entwickeln die jeweils anderen eine zweite melodische Phrase, die ebenfalls das ganze Segment füllt.

- Segment B wird von den Blechbläsern allein bestritten mit einem Seitenthema, das rhythmische Charakteristika des zuvor in den Streichern gehörten Materials mit einer kurzen melodischen Kontur verbindet; in B' erklingen die Takte mit nur wenigen Veränderungen im *tutti* beider Klanggruppen.
- In Segment C rückt Hindemith eine Parallele aus Tuba und Kontrabässen in den Vordergrund, deren rhythmisch bewegtem Zweitakter die anderen Bläser verschiedene (nicht thematisch entwickelte) *legato*-Konturen gegenüberstellen; in C' wird eine ähnliche Gegenüberstellung in den Bläsern (jetzt ohne Kontrabässe) von einer kanonisch verdichteten Textur der virtuoson Streicherfiguren aus Segment A abgelöst und von den Blechbläsern nur noch mit einzelnen Akkorden skandiert.
- In der Epode schließlich sind die beiden Klanggruppen direkt miteinander verzahnt, indem die in den Streichern aneinander gereihten langen melodischen Phrasen von homophonen Einwüfen der Bläser komplementärrhythmisch ergänzt werden. In A' var fügen die tiefen Bläser fragmentarische Imitationen hinzu, in A' var 2 verdoppeln die vier Hörner die Melodie.

Mit anderen Worten: Die Bläser vereinigen sich mit den Streichern (B') oder stehen ihnen kontrapunktisch gegenüber (A); eine Beschränkung auf eine Farbe gibt es für die Streicher (A') ebenso wie für die Bläser (B). Während eine einzelne Streichergruppe, die Kontrabässe, ein weiteres Bläser-Segment (C) in seinem gesamten Verlauf horizontal anführt, unterbrechen die Bläser ein zweites, vor allem den Streichern vorbehaltenes Segment vertikal mit Einwüfen je eines einzelnen Akkordes.

Für Hörer am eindringlichsten in diesem "Teil" der Konzertmusik ist einerseits die Rhythmik des virtuoson Materials, andererseits die Melodik in den Eröffnungssegmenten von Strophe und Antistrophe sowie deren (trotz kleinerer Notenwerte ruhigere<sup>9</sup>) Wiederkehr in der Epode.

<sup>9</sup>Zwar werden die melodischen Viertel der Segmente A und A' in der Epode zu Sechzehnteln, doch zeigen Hindemiths Tempoangaben, dass der Metronomschlag dieser Grundwerte in den Strophen (♩ = 92) bei 184, in der Epode (♩ = 60) dagegen nur bei 120 liegt. Die Melodien klingen somit in der Epode um ein Drittel langsamer als in den Strophen. Auch in puncto Spielzeit hat die Epode (ca. 3'20") mehr Gewicht als jede der Strophen (ca. 2'30").

## NOTENBEISPIEL 144: Konzertmusik op. 50, Teil I: das rhythmische Material



## NOTENBEISPIEL 145: Op. 50 (I), die erste melodische Phrase in zwei Gestalten

Mäßig schnell, mit Kraft (*Strophe*, Abschnitt A, T. 1-23: Trompete 1+2/Posaune 1+2)



Sehr breit, aber stets fließend (*Epode*, ab T. 146: Violinen/Bratschen/Celli); ab T. 162 mit Hörnern



## NOTENBEISPIEL 146: Op. 50 (I), die zweite melodische Phrase in zwei Gestalten

Im Zeitmaß (*Antistrophe*, Abschnitt A', T. 73-96: wechselnde Streicher)



(*Epode*, ab T. 153: Violinen/Bratschen/Celli)



Auch den zweiten Teil der *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* baut Hindemith über einem dreiteiligen Grundriss, den er mit dreierlei Thematik füllt. Wie im ersten Teil stellt er dabei an prominenter Stelle eine Verbindung der Blechbläser mit den Kontrabässen her. In der Struktur unterstreicht er die beim Hören leicht fassbare Bogenform zusätzlich durch einen Tempogegensatz: die *Lebhaft* überschriebenen Rahmenabschnitte mit 96 bzw. 97 in Sechzehnteln dahinhuschenden Takten und jeweils zwei Minuten Spieldauer umschließend ein gespenstisch wirkendes, 47 Takte umfassendes *Langsam* von ca. drei Minuten Länge.

Die beiden Themen der Rahmenabschnitte unterscheiden sich nicht nur in Duktus und Stimmung, sondern zudem durch ihre Textur: Das virtuose Hauptthema initiiert (nach einem oft als *tutti* gesetzten Auftakt) ein konsequent polyphon durchgestaltetes Fugato mit einem den zweiten und dritten Einsatz (T. 10-19, 22-31) begleitenden Kontrasubjekt; die Kantilene des Seitensatzes dagegen ist in ein Klangkissen aus Orgelpunkt und komplementärhythmischer Homophonie eingebettet (vgl. ab T. 57, 61, 67).

NOTENBEISPIEL 147: Das Fugatosubjekt im zweiten Teil von op. 50

Lebhaft *f*

NOTENBEISPIEL 148: Die homorhythmisch gestützte Kantilene im Seitensatz

57 *mf*

coll'15a

Das Verhalten der Nebenstimmen, das wie untrennbar dem jeweiligen thematischen Charakter zugeordnet wirkte, hält jedoch Überraschungen bereit: das Fugatosubjekt ist bei seiner Wiederaufnahme im dritten Abschnitt von Orgelpunkt und crescendoem Stimmenaufbau oder von komplementärhythmischen Pulsieren umgeben,<sup>10</sup> die Kantilene dagegen erklingt als polyphone Gegenstimme zum Fugatosubjekt.<sup>11</sup> In beiden Rahmenabschnitten kündigt Hindemith zudem den ersten Eintritt des Seitensatzes durch ein überraschendes, jazzartiges Einsprengsel an.<sup>12</sup>

Der Mittelabschnitt des zweiten “Teiles” gehört zu den stimmungsvollsten Schöpfungen Hindemiths. Er ist als ein dreistrophiges Lied gebaut. Jede Strophe besteht aus denselben drei thematischen Komponenten, die einander in der Vertikale je anders gegenüberstellt und auch jeweils unterschiedlich instrumentiert sind. Die gespenstische Atmosphäre entsteht vor allem durch das in jeder Strophe dreimal erklingende, von Pausen zerrissene, homophone Segment [x], das die aneinandergereihten melodischen Komponenten ([y] und [z]) in immer wieder anderer Oktavlage unterstreicht:

**NOTENBEISPIEL 149:** Begleitsegment und melodische Phrasen im Mittelabschnitt

**Langsam**

[x] *p mit Dämpfer* Strophe I: x = 4 Hörner, y + z = Bratschen  
 II: x = Celli/Bässe, y = 1. Posaune, z = Bratschen  
 III: x = alle Bläser, y = Violine/Viola, z = 1. Trompete

[y] *sehr zart* *p* *f* *einleiten*

[z] *p* *mf*

The musical notation consists of three staves. The top staff (x) is in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and a 'p mit Dämpfer' marking. It features a series of chords and eighth notes. The middle staff (y) is in 3/4 time, starting with a 'sehr zart' marking and a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. It contains a melodic line with a triplet and a '3' marking, and ends with 'einleiten'. The bottom staff (z) is in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and a 'mf' marking. It contains a melodic line with a triplet and a '3' marking, and ends with a 'mf' marking.

<sup>10</sup>Vgl. zu Beginn von “Im ersten Zeitmaß” die Subjekteinsätze in T. 144-154 (Violoncello), 155-165 (Viola) und 166-175 (Violine), die von den Kontrabässen mit einem durchgehenden Liegeton *e* zusammengefasst werden, während die Blechbläser, jeweils nacheinander einsetzend und dann auf Haltetönen verharrend, dreimal eine Steigerung von *p* bis *ff* ausführen. Etwas später (T. 183-192) wird der erneute Subjekteinsatz in den Bratschen von der (ursprünglich der Kantilene zugeordneten) homophonen Rhythmik begleitet.

<sup>11</sup>Kurz vor Ende des Werkes stehen sich in T. 236-242 ein Subjekteinsatz in den oktaviert spielenden Violinen und Bratschen (mit *tutti*-Verstärkung des Auftaktes) sowie gestaffelte Einsätze der Kantilene gegenüber: vgl. ab T. 237 Posaune 1 + 2, ab T. 239 Trompete 1 + 2.

<sup>12</sup>Vgl. T. 42-47 und 232-236.

**Philharmonisches Konzert (1932)**

Im Jahr 1932 feierte das Berliner Philharmonische Orchester sein 50-jähriges Bestehen. Zu diesem Anlass plante Wilhelm Furtwängler zwei Konzerte mit repräsentativen Werken der für die Orchesterliteratur wichtigsten Epochen der Musikgeschichte. So entstand ein Festprogramm, das Bachs Suite in h-Moll für Flöte und Streichorchester, Beethovens *Neunte*, Bruckners Sinfonie Nr. 7 in E-Dur und ein als Uraufführung anzukündigendes Auftragswerk von Paul Hindemith als herausragenden Vertreter der Neuen Musik enthalten sollte.<sup>13</sup> Hindemith fühlte sich zu Recht geehrt und schrieb bald nach Erhalt von Furtwänglers Brief an seine Verleger, er plane, "eine ausgewachsene Variationssache" zu schreiben. Das Werk, an dem er im Februar/März 1932 konzentriert arbeitete, trägt die Widmung "Für Wilhelm Furtwängler und das Berliner Philharmonische Orchester zur Feier seines 50jährigen Bestehens" und wurde von den Widmungsträgern am 15. April 1932 uraufgeführt.<sup>14</sup>

Die Variationsform schien Hindemith aus drei Gründen geeignet: um den verschiedenen Sektionen des Orchesters Gelegenheit zum Brillieren zu geben, um zu beweisen, dass er nicht nur über den ihm vor allem zugeschriebenen thematischen Einfallsreichtum, sondern auch über satztechnisches Können verfügte, und um dem kunstsinnigen Berliner Publikum mittels wiedererkennbarer aber doch je anders klingender Komponenten, Klangkonstellationen und Strukturen zu beweisen, dass "Neue Musik" durchaus ansprechend, ja sogar spannend sein kann.

Die Form eines mehrfach variierten Themas spielt in Hindemiths Werk eine bedeutende Rolle; er hat sie immer wieder in Angriff genommen und dabei stets originell behandelt. Insgesamt zählt man in seinem Œuvre nicht nur die von Hymanson aufgelisteten 16,<sup>15</sup> sondern ganze 32 Werke, in denen

<sup>13</sup>Furtwänglers Brief, der in Fotokopie im Hindemith-Institut Frankfurt einzusehen ist, ist auf den 26. Mai 1931 datiert. Er ließ Hindemith wissen, dass er bei diesem Auftrag "an eine Orchester-Suite oder ein Werk wie seinerzeit das Konzert für Orchester" dachte. Zusätzlich versuchte er Hindemith, dessen Begeisterung für die Aufgabe er offenbar nicht als gesichert voraussetzte, zu ködern, indem er zusagte: "Natürlich wird das Jubiläum der Philharmoniker in größtem Maßstab bezüglich Öffentlichkeit, Presse usw. aufgezogen werden und eine Uraufführung von Ihnen als einzigem Vertreter der Gegenwart würde sicher ein besonderes Glanzstück dafür sein."

<sup>14</sup>Eine Studienpartitur ist bereits 1932 bei Schott erschienen; eine kommentierte Neuausgabe der Orchesterpartitur hat Stephen Hinton 1991 in Band II,2 der *Sämtlichen Werke* besorgt.

<sup>15</sup>William Hymanson, "Hindemith's Variations: A comparison of early and recent works", *The Music Review* 13 (1952), S. 21-33.

ein Thema – ausgewiesen oder auch unangekündigt – mehrere Variationen durchläuft,<sup>16</sup> davon siebenmal in Form einer Passacaglia (diese Sonderform ist in der Fußnote jeweils mit \* markiert).

Als Hindemith sich 1931 erneut für ein Variationenwerk entschied, hatte die Gattung für Komponisten weitgehend an Attraktivität verloren. Die Grenzen, die eine wiederholte Rückbindung an ein Thema der schöpferischen Entfaltung setzt, wurden als wenig zeitgemäß empfunden; zudem schienen die vier traditionellen Behandlungs-Alternativen im Wesentlichen ausgeschöpft. Beim ältesten Typus, der Chaconne oder Passacaglia, umspielen Oberstimmen eine im Bass vielfach unverändert wiederholte Ostinatophrase. In der für die Barockmusik charakteristischen Ausprägung der *cantus-firmus*-Variation dient eine in großen Notenwerten ausgebreitete, meist als Choral bekannte Melodie als thematisches Gerüst. Zwar erlaubt die Umspielung hier nicht nur in der Vertikale homophone oder polyphone Gegenstimmen, sondern auch in der Horizontale umfangreiche, melodisch eigenständige Einschübe, doch ist der Erfindungskraft des Komponisten zumindest harmonisch ein enger Rahmen gegeben. Die Themen von Variationswerken des 18. und frühen 19. Jahrhundert wurden zwar nicht mehr dem Gesangbuch entnommen, meist jedoch als Zitat aus beliebten Opern oder Instrumentalwerken dem Publikumsgeschmack entgegenkommend gewählt und selten unabhängig komponiert. Wie Mozarts und Beethovens Variationszyklen für Klavier beispielhaft zeigen, erwarteten Hörer ein kurzes, einfach gebautes und typischerweise nur einer einzigen Grundstimmung verpflichtetes Gebilde, das nacheinander allerlei vor allem melodische und rhythmische Abwandlungen erfuhr, dabei aber im harmonischen Gerüst weitgehend und in Form und Ausdehnung bis auf die frei fortgesponnene vorletzte Variation ganz und gar unverändert blieb. Die in der

<sup>16</sup>Vier Werke in drei verschiedenen Gattungen sind insgesamt als Thema mit Variationen entworfen: neben den *Vier Temperamenten* das *Philharmonische Konzert*, die *Variationen über ein altes Tanzlied* für Männerchor und die Variationen für Cello und Klavier über "A frog he went a-courting". Instrumentale Variationssätze finden sich in drei Solowerken (den Sonaten für Bratsche op. 11/5\* und 31/4 sowie für Violine op. 31/2), sechs Duos (den Sonaten mit Klavier für Bratsche op. 11/4, Englischhorn, Violoncello\*, Kontrabass, Tuba und den Stücken für Fagott und Violoncello), in vier Quartetten (den Streichquartetten op. 10, op. 32\* und in Es sowie der Sonate für vier Hörner), im Bläserseptett, in einer der Kammermusiken (op. 46/1), zwei Konzertmusiken (op. 41 und 49), zwei Solokonzerten (*Der Schwanendreher*, Orgelkonzert 1963), zwei sinfonischen Werken (*Lustige Sinfonietta*, *Philharmonic Concert*), drei Ballettmusiken (*Der Dämon\**, *Nobilissima Visione\** sowie *Symphonic Metamorphosis*) und zwei Spielmusiken (*Plöner Musiktag*, *Mainzer Umzug*). Die Oper *Cardillac* enthält eine als Passacaglia komponierte Szene, die Erstfassung des Liedzyklus *Das Marienleben* sowohl eine Passacaglia als auch einen Variationensatz.

Nachfolge von Schumann und Brahms komponierten Charaktervariationen schließlich lockerten die Bindung an Melodie, Rhythmus, Harmonie und Stimmung der Vorlage zuweilen bis fast zur Unkenntlichkeit auf. Mit ihnen schien die Gattung einen Entwicklungspunkt erreicht zu haben, jenseits dessen sie sich der Auflösung näherte.<sup>17</sup>

Die Andeutung einer neuen Entwicklung entstand, als die bis dahin vor allem in der Literatur für Tasteninstrumente erprobte Gattung erstmals ins Orchester getragen wurde, wo bis dahin allenfalls ein Sinfonie- oder Suitensatz, nicht aber ein ganzes Werk als Thema mit Variationen behandelt worden war. Die ersten Kompositionen, die heute als Vorbilder für die klanglich erweiterten Möglichkeiten der Variationsform angesehen werden, sind Brahms' *Variationen über ein Thema von Haydn* (1873) und Edward Elgars *Enigma-Variationen* (1899). Hindemiths *Philharmonisches Konzert. Variationen für Orchester* gehört in diese Tradition.

Hindemith schöpft die Möglichkeiten des Variierens in Weisen aus, die weit über das hinausgehen, was man in der siebenteiligen Form eines Themas mit sechs Variationen erwarten mag. Das beginnt schon innerhalb der 49 Takte des "Themas" selbst: Die Melodie erwächst aus einem mehrfach veränderten Phrasenkopf, dessen viertönige Gestalt mit variablem Tongeschlecht, dreifach verschiedenem Schlussintervall sowie einer Intervallvertauschung alle Möglichkeiten der Abwandlung einschließt.<sup>18</sup> Die einzelnen Segmente werden zudem klanglich und metrisch variiert: Während der jede Phrase vorstellende Holzbläsersatz im 4/4-Metrum gehalten ist, in dem die führende Oboe durch Doppelpunktierung einen Marschcharakter andeutet, wechselt Hindemith für die transponierte Wiederholung in den Streichern zum 12/8-Takt, in dem dieselbe Kontur rhythmisch weich und mit Nebennoten umspielt erklingt. Jenseits des "Themas" wird zudem dessen Form im Wechsel von 2- und 3-teiliger Struktur, Einheit und Kontrast, horizontaler und vertikaler Gegenüberstellung verändert.

<sup>17</sup>Bedeutende Variationswerke – mit eingeschobenen Fugen und auch sonst dem neobarocken Stil verpflichtet – schrieb im 20. Jahrhundert vor allem Max Reger (*Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach* op. 81, 1904; *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Philipp Telemann* op. 134, 1914). Neue Lösungen für die alte Form finden sich vor allem in Arnold Schönbergs *Variationen für Orchester* op. 31 (1926-1928), den *Variationen* op. 27 von Anton Webern sowie in Maurice Ravels *Bolero* (1928).

<sup>18</sup>Vgl. dazu im Notenbeispiel 150 (1) den Phrasenkopf in [a] aus aufsteigendem Moll-dreiklang und fallender Quart; (2) den Beginn der Phrase [a'], in der der Aufstieg über die Mollterz nur zur Quart führt, dafür aber von einer fallenden Quint ergänzt wird; (3) den Phrasenkopf in [a''] aus aufsteigendem Dur- (später Moll-)Dreiklang und Weiterführung zur Mollsext; (4) die Ergänzung des Moll-dreiklanges durch eine Tonwiederholung in [a''']. – "Thema" bezeichnet hier die 49-taktige Form, zur Unterscheidung von Thema = Phrase.

NOTENBEISPIEL 150: Komponenten im Thema des *Philharmonischen Konzertes*

## Thema. Ruhig schreitend

(a) Holzbläser T. 1-5

(a') Holzbläser T. 6-11 (b) [Kadenzformel 1]

(a) Streicher T. 12-16 var

(b) [Kadenzformel 2]

(a'')-Kopf, Holzbläser T. 23-24 (Streicher T. 37-38 von *gis-Moll*)

(a''')-Kopf, Holzbläser T. 32-33 (Streicher umspielend T. 45-46)

Wie die kurzen Vorbemerkungen und das Notenbeispiel andeuten, ist das "Thema" des *Philharmonischen Konzertes* zweiteilig angelegt: Ein vierstimmiger Holzbläsersatz – Oboe, zwei Klarinetten und Fagott – stellt, in *c-Moll* beginnend und nach *g* kadenzierend, die Segmente [a, a', b] vor. Nach einer chromatischen Rückung setzen die chorisch spielenden Streicher in *gis-Moll* ein. Sie schieben nach ihrer Variante der Phrase [a] mit [c] eine neue Komponente ein, zitieren mit neuerlicher chromatischer Rückung [b] und schließen dann ebenfalls auf *g*. Nach dieser Doppelphrase, die als Vorder- und Nachsatz einer größeren Einheit gehört wird, stellen die Holzbläser in T. 23-27 die Phrase [a''] vor, spielen dann imitatorisch mit dem von einem Oberstimmenorgelpunkt durchbrochenen Oktavabstieg von [b] und kehren in T. 32-36 mit [a'''] endlich auf den Grundton *c* zurück. Unbeirrt von dieser harmonischen Wendung setzen die chorischen Streicher jedoch wie zuvor in *gis-Moll* ein, übernehmen das Spiel mit [b] mit vertauschten Einsatztonarten, beenden aber das leicht veränderte Abschluss-Segment [a'''] erneut auf *c*.



Die dritte Variation ist in Aufbau und melodischen Konturen ähnlich weit vom "Thema" des *Philharmonischen Konzertes* entfernt wie die zweite. Sie kontrastiert den zuletzt vorherrschenden, solistisch zarten und in ruhigem *legato* schwingenden Holzbläuersatz in den ersten zwei Dritteln des 95-taktigen Satzes mit von sporadischen Beckenschlägen bekräftigten Blechbläsern, die erst später und nur vorübergehend durch kontrapunktierende Streicher bzw. akkordisch grundierende tiefe Holzbläser + Streicher klanglich abgeschattiert werden. Auch der tonale Verlauf von As- nach F-Dur ist vom bisher etablierten c- oder cis-Moll weit entfernt.

Melodik und Form unterstreichen die Dreiteiligkeit der Anlage. Der erste Abschnitt besteht aus einem unregelmäßig gegliederten Segment von 16 Takten und dessen variiertem Wiederholung. Über einer komplementären Tubastimme erinnert das erste von vier homorhythmisch geführten Hörnern mit seinem umspielt aufsteigenden Molldreiklang und dessen Weiterführung entfernt an den Kopf des Segments [a"].<sup>19</sup> Die variierte Wiederholung ist mit Trompeten und Posaunen verstärkt, und selbst die Tuba verdichtet nun ihren zuvor schlichten Rhythmus. Das zweite Drittel der Variation vermittelt den Eindruck einer Durchführung: Ihre drei sieben- bzw. achttaktigen Segmente verarbeiten das zuvor eingeführte Material zunächst im fünfstimmigen Satz aus Hörnern und Tuba, sodann unter erneuter Verstärkung mit Trompeten und Posaunen. Ergänzend erklingt eine Art Rückleitung, die die Zuhörer mit der Erwartung einer Reprise narrt.

Stattdessen präsentiert das letzte Drittel der Variation einen deutlichen Kontrast: Das Metrum wechselt vom 2/2- zum 3/2-Takt und die Textur vom homophonen Satz zur Gegenüberstellung dreier solistischer Blechbläser mit zwischen *f staccato* und *p pizzicato* abwechselnden Streichern. Die Melodik wird ganz von zwei neuen Phrasen beherrscht,<sup>20</sup> und das in den ersten zwei Dritteln der Variation nur zurückhaltend eingreifende Becken erweist sich als dauerhaft verdrängt durch die Pauke, deren zunächst nur die Zäsur der Solostimmen füllender, dann jedoch zunehmend aktiver und rhythmisiert sehr präsenter Orgelpunktton *f* das Ende der dritten Variation fast durchgehend beherrscht. Hindemith verbindet hier also die Zwei- mit der Dreiteiligkeit, die Materialverarbeitung mit dem Kontrast.

<sup>19</sup>Vgl. die umspielte Linie *c-es-g-as-f-d* in T. 1-4 und 17-20 der dritten Variation mit der ebenfalls (wenn auch anders) umspielten Linie *gis-h-dis-e-cis-ais* in T. 37 des Themas.

<sup>20</sup>Also Solisten treten hervor: die 1. Posaune in T. 62-68 mit einer zweiteiligen Phrase, die 1. Trompete in T. 68-74 mit einer Oktavtransposition derselben Phrase, das 1. Horn in T. 74-80 mit einer kontrastierenden, aus einer neuen Variante des [a"]-Kopfes entwickelten Phrase, und alle drei in T. 80-95 im ständigen Wechsel mit Teilzitate der beiden Phrasen.

Diese Mischung setzt sich in der vierten Variation fort, verstärkt durch kontrastierende Tempi und in umgekehrter Verteilung: Die ersten 22 Takte im "ruhig bewegten" 6/8-Takt nehmen mit einer Spieldauer von anderthalb Minuten ziemlich genau ein Drittel des Satzes ein, während die folgenden zwei Drittel im lebhaften, halbtaktig schwingenden 6/4-Metrum, das nur für die kurze Coda wieder "langsam" wird, mit drei Minuten Spielzeit das Doppelte beanspruchen.

Tonal knüpft die in cis-Moll beginnende und in Cis-Dur endende vierte Variation an die identisch verlaufende zweite an; in ihrem ausschließlich den zwölf Holzbläsern<sup>21</sup> anvertrauten Klangbild geht sie auf die erste im "Thema" vorgestellte Farbe zurück, und auch thematisch ist sie enger mit dem "Thema" verwandt als die zwei ihr unmittelbar vorausgehenden Variationen. Der dreiteilig angelegte erste Abschnitt zitiert eine romanzenartig abgewandelte Version des [a]-Kopfes, eingeführt vom solistischen Fagott, während im scherzartigen Folgeabschnitt in freier Reihung Varianten aller thematischen Komponenten erklingen.<sup>22</sup> Das Notenbeispiel zeigt davon nur eine Auswahl:

**NOTENBEISPIEL 152:** Thematische Komponenten in der vierten Variation

**Vierte Variation**

Ruhig bewegte Achtel Lebhaft Halbe

Fagott: [a]-Kopf Flöte: [a]-Kopf (T. 23-25)

Flöte: [b] (T. 40-48)

Flöte: [a"] (T. 72-80)

<sup>21</sup>Hindemith verwendet hier die ganze Holzbläsergruppe, bestehend aus 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, zwei Fagotten und Kontrafagott.

<sup>22</sup>Vgl. T. 23-25: 1. Flöte [a]-Kopf, T. 40-48: 1. Flöte [b], T. 49-50: 1. Klarinette [a]-Kopf; T. 72-80: 1. Flöte [a"], T. 96-98/98-100: 1. Flöte [a]-Kopf, T. 101-110: 1. Flöte [a"], T. 118-123: 1. Klarinette 1/2 [a], imitiert in T. 124-129: 2. + Bass-Klarinette; T. 130-140: 1. Flöte, weiter 1. Oboe [a], T. 140-144: 1. Flöte [a"], T. 144-148: 1. Oboe [b], T. 150-157: 1. Flöte, weiter 1. Oboe [a"]; T. 166-144: 1. Flöte alternierend mit 1. Oboe [a"]].

Die fünfte Variation – nach einem Blechbläser- und einem Holzbläser-satz nun konsequent in reinem Streicherklang beginnend – verfolgt die zuletzt eingeschlagene Entwicklung weiter: Auch hier geht ein “leicht bewegt schreitender” Abschnitt mit einer Aufführungsdauer von einem Drittel der Variation einem “sehr lebhaft” überschriebenen zweiten Abschnitt voran, der die restlichen zwei Drittel der Spielzeit füllt. Tonal ankert der erste in cis-Moll, während der Beginn des zweiten das ursprüngliche c-Moll wieder aufgreift. Wieder deutet Hindemith im Eröffnungsabschnitt einen dreiteiligen Bauplan an; doch weit auffälliger ist hier der Dialog zwischen den beiden Hälften der geteilten Streichergruppe, von denen die eine *pp* ohne Dämpfer, die andere durchgehend *con sordino* spielt – bei ansonsten ähnlicher Gestimmtheit und derselben sanft punktierten Rhythmik.

In dem an Taktzahlen wesentlich umfangreicheren zweiten Großabschnitt dieser Variation stellt Hindemith die Verwandlungen des Materials erstmals in den Dienst einer vorgegebenen Struktur: Man erkennt unschwer eine neobarocke Ritornellform, wie sie in den *Kammermusiken* mehrfach erprobt wurde. Das nur sieben Viertel umfassende Ritornell beginnt in den dreioktavig parallel geführten Holzbläsern und Streichern thematisch mit dem aufsteigenden c-Moll-Dreiklang und endet nach einem Einschub in *marcato*-Achteln auf dem *d*, mit dem auch der Kopf der Komponente [a] schließt. Dem setzen die tiefen Bläser und Streicher eine ebenfalls dreioktavige, andeutungsweise ostinate Figur auf *f* entgegen:

**NOTENBEISPIEL 153:** Das kurze Ritornell im “Sehr lebhaft” der fünften Variation

**Sehr lebhaft**

Das Ritornell umschließt vier Episoden, in denen dem Orchester ein Concertino aus drei solistischen Streichern – Violine, Viola und Cello – gegenübertritt.<sup>23</sup> Dabei zeichnen sich die drei Solisten zunächst dadurch aus, dass sie, immer wieder skandiert von einem eintaktig homophonen Einwurf der vereinten Bläser, eine im 9/8-Takt notierte Thematik einführen und

<sup>23</sup>Vgl. E1 in T. 42-74, E2 in T. 77-104, E3 in T. 107-167, E4 = E1 in T. 170-202.

fortspinnen, während das Orchester über vieltaktigen Orgelpunktbässen begleitet. In der zweiten Episode stellen die Oboen, Fagotte und tieferen Streicher dem Concertino die thematischen Segmente aus dem "Thema" des *Philharmonischen Konzertes* gegenüber, und zwar nach einem verkürzten Segment [a] die komplette Folge der ersten "Thema"-Hälfte, also [a a' b]. In der dritten, vom Orchester wieder über langen Orgelpunktbässen nur dünn begleiteten Episode besinnen sich dann auch die drei Solisten auf das thematische Material des Werkganzen: Virtuos umspielend zitieren Violine + Viola, imitiert von Viola + Violoncello, zunächst im Kanon kleiner Septen die Folge [a a' b], gefolgt von zwei dreistimmigen Einsätzen von [a"] im Kanon großer Septen. Der eintaktig homophone Bläser-Einwurf markiert auch in dieser Episode alle Segmente sowie die Rückkehr des Ritornells. In der als Reprise angelegten letzten Episode übernehmen die drei Concertino-Streicher das dreioktavig parallele Spiel des Ritornells für die ehemals solistischen Linien, was trotz des aus der ersten Episode vertrauten musikalischen Verlaufs zu einer weiteren Steigerung führt. Ein unbegleiteter zweitaktiger Einschub des Concertinos veranlasst das Orchester zu einer chromatischen Rückung des abschließenden Ritornells nach *fis*. Doch lassen sich die Solisten davon nicht beirren und schließen mit zwei Dreiklängen in reinem F-Dur an, vom Orchester ebenso bestätigt.

In der letzten (sechsten) Variation erreicht Hindemith den Höhepunkt der in der Variationenfolge angelegten Textur- und Struktur-Entwicklung. War die Ritornellform in der fünften Variation mit den Umwandlungen der im "Thema" vorgegebenen Segmente horizontal verzahnt, so überlagern sich die beiden Abläufe hier teilweise sogar vertikal. Dabei sind die Gegenüberstellungen verschiedener Schichten zuweilen polymetrisch notiert, wie es in der fünften Variation anlässlich der Gegenüberstellung der Thematik des Streicher-Concertinos mit seiner Begleitung zu beobachten war.<sup>24</sup>

Diese Schicht besteht wieder aus fünf Einsätzen eines Ritornells. Das *ff* spielende *tutti* wird zu Beginn und Schluss des Fünftakters mit der Pauke, im charakteristischen Rhythmus seiner Anfangstakte von der Rührtrommel und auf dem Höhepunkt im vierten Takt von einem Beckenschlag unterstrichen. (Dieselben Schlaginstrumente begleiten auch die zur ersten und identischen dritten Episode überleitende Fortspinnung des Ritornells sowie den Unisono-Abschlusstakt vor der zweiten Episode.)

<sup>24</sup>Vgl. in Variation VI Episode 2 (T. 30-64) sowie den langen Schluss (T. 112-136): In beiden Fällen setzen die solistischen Holzbläser in ihren homophon konzipierten thematischen Segmenten den in Ritornell und erster Episode etablierten 2/2-Takt fort, während die begleitenden Streicher triolisch im 6/4-Metrum notiert sind. Vgl. in Variation V ab T. 42.

## NOTENBEISPIEL 154: Das Ritornell der letzten (sechsten) Variation

**Letzte Variation. Im Marschtempo**

Picc.  
 Fl.1  
 Ob.1  
 Kl.1,2  
 Bkl.  
 Fg.1,2  
 Kfg.  
 Tuba  
 Vc/Kb  
 Pauke

ff  
 (Trommel)  
 (Becken)

Die erste Episode besteht aus zwei etwa gleich langen Hälften, die sich beide durch einen klassisch satzartigen Aufbau aus Zweitakter, dessen Wiederholung und einer Entwicklung auszeichnen. Dabei übernehmen parallel geführte hohe Holzbläser die Hauptstimme, in der ersten Hälfte kontrapunktiert vom Unisono der Violinen, begleitet von einem taktweisen Ostinato in den tiefen Instrumenten. In der zweiten Episode setzen nach dem schon erwähnten *tutti unisono*-Abschlusstakt als "Solo" hervorgehobene Holzbläser (zwei Klarinetten, zwei Fagotte) mit einer vierstimmig homophonen, augmentierten Variante der thematischen Segmente ein, nur begleitet von den ersten Violinen und Celli in Oktavparallele. Hindemith gliedert hier die Segmente des "Themas" neu, indem er die zu Beginn des *Philharmonischen Konzertes* zunächst einfach vorgestellte und dann transponiert, rhythmisch variiert und ornamentiert wiederholte Folge [a a' b] um das dort erst in der zweiten Hälfte eingeführte Segment [a"] ergänzt und mit dem Vorangehenden durch Transposition und Ornamentierung interessant verknüpft.<sup>25</sup>

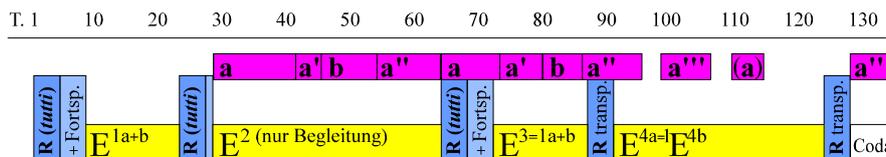
Die eigentliche Überlagerung beginnt nach dem Ende dieser zweiten, thematischen Episode: Die schon zuvor am Ritornell beteiligten Instrumente greifen dessen Fünftakter noch einmal untransponiert auf, setzen ihn mit der in T. 6-10 erprobten Fortspinnung fort und gehen sodann in eine notengetreue Wiederholung der ersten Episode über. Gleichzeitig und ohne Rücksicht auf die im Orchester entfaltete Struktur greifen die bisher in dieser Variation ausgesparten vier Hörner im *sempre f* ihres Unisonosatzes die zuvor in die Episode eingepassten thematischen Segmente auf, deren

<sup>25</sup>Vgl. Variation VI, Episode 2, T. 30-43-47-53: [a a' b] Oberstimme von *h*, d.h. einen Halbton tiefer als im "Thema"; T. 56-65: [a"] in der Oberstimme von *g*, d.h. einen Halbton tiefer als die nach Vorbild des "Themas" an dieser Stelle erwartete, auf *gis* beginnende [a]-Variante, deren Umspielung des Quinttones das Segment jedoch übernimmt.

erste drei Glieder hier in der ursprünglichen Tonfolge erklingen.<sup>26</sup> Das angefügte Segment [a''] fällt dabei mit dem transponierten vierten Ritornell sowie dem ersten Abschnitt der nachfolgenden vierten Episode zusammen, deren zweitem Abschnitt steht das thematische Segment [a'''] gegenüber.

Wo das Orchester das Ende der aus der ersten Episode übernommenen Materialien erreicht, beginnt streng genommen zwar noch nicht die Coda, jedoch ein deutlich neuer letzter Abschnitt dieser Schlussvariation. Die vier Hörner verlassen ihr Unisonospiel zugunsten eines vierstimmig homophonen, von Trompeten und Posaunen verstärkten Satzes; die etwas verspätet einsetzenden Streicher erinnern sich an das triolisch umgedeutete Metrum der zweiten Episode und begleiten wie dort mit parallel geführten Linien; und die Holzbläser stoßen weitere vier Takte später mit einer freien Variante der Ritornell-Hauptstimme hinzu. Nach einigen nicht thematischen Takten der nun durch die Tuba verstärkten, nach wie vor *ff* spielenden Blechbläser erklingt ein letztes (transponiertes, halbtaktig verschobenes und in den Nebestimmen modifiziertes) Ritornell, gefolgt von der eigentlichen Coda. In dieser präsentieren die Blechbläser das "Thema"-Segment [a'''] in einer dritten Version: Nach Homophonie und Unisono erklingt zuletzt eine dreistimmige Engführung mit synkopischem Einsatz vor dem Hintergrund eines synkopiert wiederholten, durch Schleifer akzentuierten *c* der vereinten Holzbläser und Streicher. So mündet das Orchester, unterstrichen von Pauken, Trommel und Becken, strahlend in den (aus Sicht des letzten Ritornells plagal erreichten) C-Dur-Schlussakkord ein.

ABBILDUNG 19: Ritornellform überlagert mit "Thema"-Segmenten in Variation VI



In den Variationen des *Philharmonischen Konzertes* spielt Hindemith also in verschiedenster Weise mit der Dialektik von 2:3, sei es, dass er ein zweiteilig angelegtes Thema als dreiteilige Bogenform variiert oder zwei kontrastierende Materialien im Verhältnis  $\frac{1}{3} : \frac{2}{3}$  gegenüberstellt, sei es, dass er eine auf der Abwechslung von Ritornell und Episoden beruhende Form horizontal mit einem Einleitungsabschnitt oder vertikal mit einer Folge thematischer Segmente als drittem Strang konterkariert.

<sup>26</sup>Vgl. Variation VI, T. 65-74, 75-80-87: [a' b] mit "Thema", T. 1-5, 6-8-11.

***Symphonie in Es (1940)***

Im Sommer nach Hindemiths Emigration in die U.S.A., noch während er parallel zu seiner Lehrtätigkeit an der Akademie Tanglewood und in direktem Kontakt mit dem Boston Symphony Orchestra an seinem großen Cellokonzert arbeitete, entstanden erste Entwürfe für das Werk, das Wulf Konold als Hindemiths “erste vollgültige Symphonie” bezeichnet und – nicht zuletzt wegen ihrer an Formen des 19. Jahrhunderts anknüpfenden viersätzigen Form mit einem schnellem Kopfsatz, einem langsamem zweiten Satz und einem Scherzo mit Trio vor dem Finale – als neues Glied der “Tradition von Beethoven bis Mahler” zuordnet.<sup>27</sup> Vollenden konnte Hindemith die Komposition jedoch erst während seines ersten Semesters an der Yale University; der letzte Satz trägt das Abschlussdatum 15. Dezember 1940. Da zu diesem Zeitpunkt die Programmplanung der Bostoner für die Saison 1941/42 bereits abgeschlossen war, der Komponist jedoch kein zusätzliches Jahr warten wollte, bis er sich seiner Wahlheimat mit einem großen Orchesterwerk vorstellen konnte, übergab er die Uraufführung an das Sinfonieorchester von Minneapolis, wo die *Symphony in E flat* am 21. November 1941 einen großen Erfolg bei Publikum und Kritikern errang. Bald darauf erklang das Werk auch in New York und Boston sowie in Europa, wo Winfried Kirsch allein für die Jahre 1943-1948 aus der Aufstellung der Zahlungen, die der Schott-Verlag für die Verleihung des Orchestermaterials erhielt, mindestens 55 verschiedene Einstudierungen belegt findet.<sup>28</sup>

Im Kopfsatz greift Hindemith auf das von Beethoven begründete Verfahren zurück, einen ganzen Satz im Wesentlichen aus einer einzigen intervallischen und/oder rhythmischen Keimzelle zu entwickeln. Diese wird hier gleich zu Beginn in einem fanfarenartigen Unisono der Hörner, Trompeten und Posaunen vorgestellt. Die Kontur lässt sich als eine Überlagerung zweier hindemith-typischer Gesten lesen: der Quart-/Quint-Verschränkung und der Quartenschichtung. Beiden dient das im Titel hervorgehobene *es* zwar nicht als tiefster Ton, wohl aber als eine Art zentrierender Anker. So entsteht aus der Verbindung von *b-es-f* mit *b-es-as* die für das ganze Werk grundlegende Gestalt (*es*)-*b-es-f*— *as*— .

<sup>27</sup>Wulf Konold, “Hindemiths *Symphonie in Es*”, in *Hindemith-Jahrbuch* 1986/XV, S. 70-105 [70].

<sup>28</sup>Winfried Kirsch, “Brechungen symphonischer Tradition: Paul Hindemiths *Symphonie in Es* (1940)”, in W. Osthoff et al., Hrsg.: *Symphonik 1930-1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge* (Mainz: Schott, 2003), S. 122-139 [122].

NOTENBEISPIEL 155: Das thematische Material im Kopfsatz der *Symphonie in Es*

**Sehr lebhaft**

*ff* \* \* \*

fanfarenartiges Motto,  
T. 0-4: alle 11 Blechbläser

*ff* \* \* \*

Hauptthema Grundphrase, T. 4-9: Violinen + Bratschen (8va)

\* \* \*

Seitenthema, T. 40-42: Violinen + Celli (8va)

\* \* \*

Schlussgruppenmotiv, T. 56-59: Violinen (8va)

\* \* \*

thematische Variante in der Durchführung, T. 73-86 etc. *etc.*

\* \* \*

Seitenthema-Variante in der Coda, T. 202-205 etc.

(die \* \* \* \* markieren die intervallische Grundgestalt)

Trotz dieser ungewöhnlich engen Verwandtschaft des thematischen Materials – selbst das Schlussgruppenmotiv entwickelt Hindemith aus der Umkehrung der Quart-/Quint-Verschränkung – folgt die Struktur des Satzes den Normen der Sonatensatzform, wie die folgende Tabelle zeigt.<sup>29</sup>

<sup>29</sup>Wulf Konolds ausführliche analytische Beschreibung (op. cit., S. 75-84) liefert eine Fülle von Details und ist trotz einiger irrtümlicher Taktzahlen und der wohl versehentlich als Hauptthemakopf identifizierten Seitenthema-Augmentation der Coda bis heute wegweisend.

TABELLE 8: Der Aufbau des Kopfsatzes der *Symphonie in Es*

## EXPOSITION

- T. 0-4 Fanfare
- T. 4-9 Hauptthema, Beginn jedes 6/4-Segments mit Pauke/Horn
- T. 10-15 Fortspinnung 1, chromatisch gerückt, mit 6/4-, dann 5/4-Segmenten
- T. 15-23 Fortspinnung 2, *cresc.* mit Trommelwirbel  $< ff$ , Segmente abnehmend
- T. 23-28 Hauptthema (Hörner), dazu Streicher polymetrisch mit 5/4-Segmenten
- T. 29-32 Fortspinnung 1 (Trompete 1), kleine Terz aufwärts gerückt
- T. 33-35 Fortspinnung 3 aus Fanfarenkopf + Lauf *cresc.* aufwärts  $< e$ ,
- T. 36-38 Fortspinnung 3 sequenziert, Lauf *cresc.* aufwärts  $< fis$ ,
- T. 38-40 Fanfare in freier Umkehrung, Zielton *a* (Tritonus von *es*)
- T. 40-48 Seitenthema 4 x in verschiedenen Oktaven über Orgelpunkt *a*
- T. 49-55 Fortspinnung Streicher: 5/4-, dann 2/4-Segmente über Orgelpunkt *a*
- T. 56-59 Schlussgruppenmotiv zu Holzbläsertrillern, wiederholt in T. 59-62
- T. 63-69 Abspaltung (tiefe Streicher) + Hauptthemakopf (Hörner/Trompeten)
- T. 69-73 Fanfare (wie in T. 0-4)

## DURCHFÜHRUNG

- T. 73-86 them. Variante Streicher (Seitenthemakopf + Schlussgruppenmotiv)  
Blechbläser-Kadenz nach A-Dur
- T. 87-100 them. Variante Trompete 1,  $< A$ -Dur, *ff*-Rückung nach b-Moll
- T. 100-108 them. Variante verkürzt (Flöte/Oboe/Englischhorn/Hörner/Violinen)
- T. 108-125 Synkope + absteigender Quartzug, antiphonal, meist 5/4 ametrisch,
- T. 125-128 Abschluss nach *es-des-c*, vielfarbiger Blechbläserakkord
- T. 129-139 Fanfare verarbeitet + Trommel-/Beckenwirbel + Pauke *cresc.*  $< ff / fff$
- T. 139-145 Rückleitung: *diminuendo* mit offener Quint *as-es* in Streichern + Pauke

## REPRISE

- T. 146-155 Hauptthema Fagott 1, Fortspinnung mit Kanon Klarinette 1+2;
- T. 156-165 Hauptthema Klarinetten (Flöten Gegenstimme, dann Kanon s.o.)
- T. 166-171 Hauptthema Fagotte + tiefe Streicher, verkürzt, Zielton *d*  
(alles mit Streichern + Pauke: offene Quint *as-es* in 12/4 rhythm. Ostinato)
- T. 171-179 Seitenthema 4 x in verschiedenen Oktaven über Orgelpunkt *d*,  
mit zunehmender Instrumentenzahl, *cresc.*  $< ff$
- T. 180-186 Fortspinnung Streicher: 5/4-, dann 2/4-Segmente über Orgelpunkt *d*
- T. 187-190 Schlussgruppenmotiv zu Holzbläsertrillern, wiederholt in T. 190-193
- T. 194-200 Abspaltung (tiefe Streicher) + Hauptthemakopf (Hörner/Trompeten)
- T. 200-202 Fanfare 1. Hälfte, Zielton harmonisiert, mit Pauke/Trommel/Becken

## CODA

- T. 202-225 Seitensatz augmentiert (2 x *as*, 2 x *es*, 2 x *b*), Instrumente aufsteigend
- T. 226-237 Seitensatz stärker augmentiert (Trompete 1),  $< ff$
- T. 238-250 Fanfare + *tutti*-Begleitung, plagaler Schluss *as-es*, mit Schlagzeug  $< fff$

Wie es die Tabelle nur andeuten kann, ist fast keine der thematischen Komponenten des Satzes in Ausdehnung und/oder Betonungsschema mit dem herrschenden 2/2-Metrum kongruent: In der Urfassung der Fanfare beginnen beide Hälften halbtaktig und erreichen ihren Höhepunkt synkopisch ebenfalls in der Taktmitte (die einfache Fermate auf dem ersten Höhepunkt und besonders die eine unbestimmbare Verlängerung andeutende doppelte Fermate auf dem zweiten stellen jeden eventuell noch nachvollziehbaren Puls zusätzlich in Frage). Das Hauptthema besteht aus 1½-taktigen Segmenten, im Seitenthema umfassen die Abschnitte je neun Viertel (hier passt Hindemith ausnahmsweise die Taktnotation an, indem er  $2/2 + 2/2 + 5/4$  notiert), und das Schlussgruppenmotiv verkürzt sich von 14 über 12 auf 8 Viertel – um nur die primären Komponenten zu nennen.

Ebenso wie der nur dem ersten Anschein nach einfache 2/2-Takt ist auch der im Titel genannte Zentralton alles andere als offensichtlich. Als Ankerpunkt wird *es*, nachdem es die einleitende Fanfare initiiert hat, vor der Coda nur noch zweimal kurz berührt: als das Hauptthema (dessen erste drei Segmente in der Exposition durch die begleitenden Stimmen an *ges*, dem harmonisch äußert vage definierten Zielton der Fanfare, orientiert bleiben) im vierten Segment schließlich in diesen Ton einmündet (den die anschließenden chromatischen Rückungen jedoch sofort wieder verlassen), und als eine quasi spiegelsymmetrische Folge chromatischer Rückungen im letzten Zweitakter der Exposition überraschend (und ebenso kurzlebig) nach *es* zurückführt. Dazwischen sowie nach der Durchführung erreicht die Musik solide tonale Verankerungen ausschließlich auf relativ entfernten Tönen: Das Seitenthema steht auf dem Tritonus *a*, das Schlussgruppenmotiv wird von seinen Begleitstimmen zunächst auf *as* bezogen, anlässlich der Imitation in der tieferen Oktave jedoch dank des kontrapunktisch einsetzenden Hauptthemakopfes nach *c* umgedeutet, und in der Reprise kommen *d*, *des* und *f* als Tonebenen hinzu. Eindeutig dient dem Zentralton nur die Coda, die den plagal kadenzierenden Schritt *as–es* sowohl direkt (acht Takte vor Schluss) als auch im Gesamt ihrer 49 Takte vollzieht.

Der langsame Satz ergänzt den eröffnenden schnellen in vielfältiger Weise – teils, indem er dessen Tendenz fortführt, teils, indem er ins gegenteilige Extrem fällt. Während im Kopfsatz alle thematischen Komponenten auf eine einzige Grundform zurückgehen, enthält der ebenfalls als Sonatenhauptsatzform angelegte zweite Satz eine Fülle thematischen Materials: vier Themen in der Exposition, von denen drei in der Reprise wiederkehren, sowie eine weitere stabile Kontur, die in der als Fuge entworfenen Durchführung dem (Hauptthemakopf-)Subjekt als Kontrapunkt dient.

Umgekehrt lässt sich die im Kopfsatz beobachtete Divergenz zwischen notierter Metrik und tatsächlicher Phrasenstruktur auch im zweiten Satz feststellen. Hier sind mit Ausnahme des ersten Themas alle primären Komponenten metrisch zweideutig: Das zweite Thema gliedert sich in 5 + 5 + 8, das dritte in 3 + 3 + 3 + 4 + 4 Viertel, und zu Beginn des vierten Themas wird der notierte 3/4-Takt nicht nur durch eine Hemioloie aus drei Halben unterlaufen, sondern in der Reprise zudem durch die wiederholten 4/4-Gruppen der Begleitstimme in Frage gestellt.

Auch die an Bruckner-Sinfonien erinnernde blockartige Gegenüberstellung unterschiedlicher Klangeinheiten setzt sich fort. Besonders deutlich ist dies bei der Einführung neuer Komponenten: Das erste Thema wird von den drei Trompeten beherrscht, unterstrichen von Englischhorn, Klarinetten und zwei nur wenig selbständigen Hörnern. Zwei Fagotte und zwei Posaunen spielen eine Gegenstimme, während die tiefsten Bläser und die Pauke einen Orgelpunkt dagegensetzen. Die dabei ausgesparten Streicher setzen mit dem zweiten Thema ein; hier werden den Bläsern nur kurze Einwüfe bzw. Teilverdoppelungen zugestanden. Die in ihrer Gestik stark unterschiedenen Themen 3 und 4 sind klanglich dadurch verbunden, dass beide von solistischen Holzbläsern eingeführt werden: Thema 3 von einer Oboe, Thema 4 in der Exposition von einer Klarinette (imitiert von einem Fagott) und in der Reprise von einer Flöte (imitiert vom Englischhorn).

Den fünf thematischen Komponenten stehen in diesem Satz fünf als zeitweiliger Anker dienende Tonstufen zur Seite. Den Zentralton *as* bzw. *gis*<sup>30</sup> bettet Hindemith in der Exposition in die von ihm so gern eingesetzte Äquidistanz der Oktavendrittel ein: *e*, die große Terz unter *gis*, wird bereits bei der Einführung des zweiten Themas als sekundärer Ankerton berührt, mit dem vierten Thema fest etabliert und mit dem E-Dur-Expositionsschluss bestätigt; *c*, die große Terz über *as*, bestimmt das die beiden Dreiklänge auf *c* umspielende dritte Thema. Ganz anders präsentiert sich die eher teleologisch ausgerichtete Reprise, in der das subdominantische *des/cis* (Thema 1) und das dominantische *es* (Thema 2) die Rückkehr der Tonika vorbereiten, die im melodischen Kontext mit dem *as* des vierten Themas erreicht wird und als 17-taktiges Orgelpunkt-*gis* dessen Imitation sowie die gesamte Coda durchzieht.

<sup>30</sup>Hindemith wählt für den Grundton und seine Sekundarstufen schon im Anfangstakt die ihm entweder instrumententypisch leichter lesbar oder für den weiterführenden Prozess logischer erscheinende Variante: *as* für Englischhorn, Klarinetten sowie die melodischen Stimmen der Hörner und Trompeten, *gis* für Begleitstimmen und Orgelpunkt, d.h. für Fagotte, Horn 3 + 4, Posaunen, Tuba und Pauke.

NOTENBEISPIEL 156: Die fünf Themen des zweiten Satzes der *Symphonie in Es*

Sehr langsam

1 (Thema 1: Trompeten)



12 (Thema 2: Violine I)



31 (Thema 3: Oboe I)



53 (Thema 4: Klarinette I)



Sehr langsam

63 (Fugen-Subjekt und Kontrasubjekt)



Der dem äußeren Anschein nach sehr umfangreiche dritte Satz<sup>31</sup> ist in Stil und Gestus einem Scherzo mit Trio nachempfunden. Jede der beiden traditionellen Formen präsentiert Hindemith als unmittelbare Variante der Grundform  $||: A :||: B A' :||$ , wobei die Wiederholungen sich vor allem durch andere orchestrale Klangfarben sowie zuweilen neue Begleitfiguren unterscheiden, nie jedoch in der Melodik oder der tonalen Orientierung der thematischen Komponenten. Der strukturelle Unterschied zu Vorbildern

<sup>31</sup>Die Zahl seiner Takte (442) ist wesentlich größer als die Summe der beiden vorangehenden Sätze (225 + 129 = 354). Allerdings denkt Hindemith im "Sehr lebhaft" bezeichneten Kopfsatz in halben Takten ( $\text{♩} = 120$ ) und im "Sehr langsam" gewünschten zweiten Satz in getragenen Einzelschlägen ( $\text{♩} = 36$ ), im "Lebhaft" überschriebenen dritten dagegen in ganzen Takten ( $\text{♩} = 63$ ), so dass die Sätze hinsichtlich ihrer Spieldauer etwa im Verhältnis 2 : 4 : 3 stehen.

aus der Musik des 19. Jahrhunderts äußert sich vor allem in drei Aspekten: in Umfang und Aufbau der thematischen Komponenten selbst, in der Einbeziehung von verarbeitenden Passagen, die erst mit den sinfonischen Scherzi Bruckners in diese Gattung Einzug hielt, und in der Modifizierung der Abfolge, indem die einfache Reihung zugunsten einer Verschränkung der beiden Großbausteine aufgegeben wird.

Diese Verschränkung ist ebenso schlicht wie raffiniert. Während die Mehrzahl der in den großen romantischen Sinfonien enthaltenen Scherzi sich eng an die traditionelle Abfolge einer Rahmenform mit umschlossenem Mittelteil hält (||: A :||: B A' :|| + ||: C :||: D C' :|| + A B A' + Coda *ad libitum*), fügt Hindemith sein (in der Partitur nur durch die Aufforderung "Ein wenig ruhiger" angekündigtes) Trio *vor* der variierten Wiederholung des zweiten, längeren Scherzo-Abschnitts ein. Das Resultat bedient die Erwartungen an die Form, reduziert dabei aber die Anzahl der Wiederholungen. Dies stellt sich im Überblick wie folgt dar:

**TABELLE 9:** Der Aufbau des dritten Satzes der *Symphonie in Es*

(Scherzo)	(Trio)
A T. 1-51	
A <sub>var</sub> T. 52-102	
B T. 103-169	
A' T. 169-195	
	C T. 197-223
	C <sub>var</sub> T. 223-249
	D T. 249-275
	C' T. 274-287
	D <sub>var</sub> T. 287-313
	C' <sub>var</sub> T. 312-321
B <sub>var</sub> T. 322-388	
A' <sub>var</sub> T. 388-413	

Coda T. 414-442

Die metrische Freiheit der thematischen Komponenten setzt sich in diesem Satz fort, teilweise verstärkt durch vorgezogene Orgelpunkte und (oft ungewöhnliche) Schlagzeugfarben. So geht dem Einsatz des Scherzothemas über sieben Viertel eine Violinfigur voraus, die als artikulierte Trillerkette auf *g*, dem Zentralton des Satzes, wahrgenommen wird. Die Vorwegnahme macht es für Hörer unmöglich zu erraten, auf welchem Schlag welcher Taktart die erste lange Note der sechs unisono spielenden

Holzbläser einsetzt.<sup>32</sup> Erst wenn sich der Dreivierteltakt etabliert hat, wird im Nachhinein erkennbar, dass es sich um einen synkopischen Beginn handelte. Die vorgezogene Figur mit ihren identischen Schlägen führt zudem dazu, dass der genau genommen dreitaktige Vordersatz vage als viertaktig gehört wird, also als metrisch regelmäßig, die in Wahrheit genau acht Takte umfassende gesamte Phrase dagegen als mittels einer Binnenwiederholung erweitert und somit als quasi unregelmäßig. Das folgende Notenbeispiel versucht mittels Auslassung der Taktbezeichnung sowie der ersten Taktstriche anschaulich zu machen, wie Hörer diesen Satzbeginn erleben:

**NOTENBEISPIEL 157:** Das Scherzothema im dritten Satz der *Symphonie in Es*

**Lebhaft**

Der viermal in Folge erklingende Dreitakter, der (dank Hinzufügung von Instrumentalparallelen in immer höheren Oktaven) bei jeder Wiederholung heller klingt, wird dagegen im herrschenden Tempo nur als Motiv wahrgenommen. Das insgesamt 12taktige Segment wird von einer Orgelpunktquint (Kontrabass *as*, Horn 2: *es*) sowie von den Viertelschlägen der großen Trommel zusammengehalten.

<sup>32</sup>Winfried Kirsch ("Brechungen symphonischer Tradition", S. 126-131) verweist anlässlich der vorweggenommenen Begleitfigur auf die Verwandtschaft dieses Scherzos mit dem Scherzo aus Bruckners 1. Sinfonie (Linzer Fassung von 1866), das mit einer ähnlichen ausgeschriebenen Trillerfigur unter *g* – dort allerdings halbtönig mit dem Leitton *fis* – beginnt. Eine zusätzliche Bestätigung der Bezugnahme sieht Kirsch in der Ähnlichkeit des Tonleiterabstiegs mit Schlussumkehr (vgl. T. 44-49 in Bruckners Scherzo mit T. 25-28 im Scherzo von Hindemiths *Symphonie in Es*).





Der Finalsatz zieht eine Art Bilanz: Das Hauptthema sowie ein kurzes, variables Signal-Motiv gehen auf die den Kopfsatz beherrschende Intervallkombination aus Quart-Quint-Verschränkung und Quartenschichtung zurück; die unregelmäßige Augmentation des Hauptthemas in Mittelteil und Coda des vierten Satzes knüpft an die in der Coda des ersten gehörte rhythmische Dehnung des Seitenthemas an. Die metrischen Abweichungen im Aufbau der Themen erinnern an ähnliche Fluktuationen im zweiten Satz, und das dort nach der Durchführung nicht wieder aufgegriffene dritte Thema findet sein Gegenstück hier im der Reprise fehlenden Signal-Motiv. Die Einführung ganz neuen Materials im Mittelteil schließlich suggeriert eine Art "Trio", wie Hindemith es im scherzartigen dritten Satz einschiebt:

**NOTENBEISPIEL 161:** Die Verwandtschaft in Kopf- und Finalsatz

I. Motto (Basis-Segment)  
2 Quarten

I. Hauptthema (Segmentschluss verschränkt mit variiertes/erweiterter Wiederholung)

IV. Hauptthemakopf (T. 1-2)

IV. Signal-Motiv . . . . . und erste, erweiterte Variante (T. 49-55)

IV. Intermezzo-Thema (T. 125-129)

Die Komponenten in den Rahmenabschnitten des Finalsatzes unterscheiden sich von den Themen aller vorangehenden Sätze jedoch dadurch, dass Hindemith in ihnen das gesamte Zwölftonaggregat ausschöpft. Dies gilt für Haupt- und Seitenthema ebenso wie für das Signal-Motiv mit seiner verschränkt anschließenden ersten Variante. Im folgenden Beispiel

weisen Zahlen die Zwölftönigkeit aus, Pfeile markieren zudem die direkte oder indirekte Chromatik in einigen der thematischen Konturen:

**NOTENBEISPIEL 162:** Zwölftönigkeit in den Themen des Finalsatzes

IV. Hauptthema

IV. Signal-Motiv

IV. Seitenthema

Im Aufbau handelt es sich um einen Satz, dessen Rahmenabschnitte – jeder mit zwei Themen, verarbeitenden Passagen und Segmentabschlüssen – noch einmal dem Modell der Sonatensatzform entspricht, während der “Intermezzo” überschriebene Mittelteil eine Zwitterform von Kontrast und Durchführung präsentiert. Die Reprise beginnt, deutlich von der Norm abweichend, mit der abrundenden, plagal kadenzierenden Phrase, die in der Exposition den Hauptthemakomplex beschließt, und spielt erst dann mit Themavarianten unterschiedlicher Ausdehnung.

Nach einer ritardierenden und zur Generalpause hin verklingenden Überleitung überrascht Hindemith noch einmal mit der zweiteiligen Coda: Der “Breit bewegt” markierte Abschnitt führt das augmentierte Hauptthema in Quintschritten von *cis* über *gis/as* und *es* nach *b*, um dann nach *es* zu kadenzieren. Den Ankerton bekräftigend erklingt zuletzt – “Lebhaft, mit höchster Kraft” – ein wilder, in polymetrischen Wiederholungsgruppen irisierender Ritt mit Varianten der Intervallfolge aus dem Kopfsatz-“Motto”, bevor Satz und Symphonie strahlend und voller Energie enden.

***Symphonia Serena* (1946)**

Die durch ihr Attribut als "heiter, gelassen" charakterisierte Sinfonie hat eine etwas merkwürdige, wohl nur in Hindemiths Humorverständnis 'erheiternde' Vorgeschichte. Im Herbst 1945 engagierte das Dallas Symphony Orchestra den renommierten, ungarischstämmigen Dirigenten Antal Doráti. Dieser hatte den Ehrgeiz, das texanische Ensemble in die Liga der großen amerikanischen Orchester aufsteigen zu sehen. So beschloss er unter anderem, dem Publikum in jeder Konzertsaison eine Uraufführung zu bieten, und vergab gleich den ersten Kompositionsauftrag an Hindemith. Dieser sagte auf Dorátis Bitten hin zu, für die Uraufführung der *Symphonia Serena* am 2. Februar 1947 nach Texas zu kommen, erschien dann jedoch nicht, was Dirigent, Orchester und Publikum herb enttäuschte. Wie Gerhard Allroggen<sup>34</sup> berichtet, erfuhr Doráti erst viel später den Grund für diesen Affront. Ein Assistent Dorátis, der bei Hindemith in Yale studiert hatte,<sup>35</sup> erzählte, Hindemith habe seiner Klasse damals eine Abwesenheit von einer Woche angekündigt: Er wolle zur Premiere mit dem Zug fahren, da er auf der Schiene besser als im Flugzeug eine im Kopf bereits fertige Cellosonate niederschreiben könne. Doch sei er bereits nach zwei Tagen zurück gewesen mit der Erklärung, er habe die Cellosonate schon im Staat Virginia abgeschlossen, somit sein eigentliches Vorhaben als beendet betrachtet und den Rückweg angetreten. Doráti war keineswegs amüsiert, und sein Verhältnis zu Hindemith, dessen Musik er weiterhin bewunderte, blieb distanziert.

Die Rezensenten der Uraufführung bzw. der schon einen Tag zuvor erfolgten Ausstrahlung der Sinfonie durch die National Broadcasting Company interpretierten das charakterisierende Adjektiv *sereno* als Hinweis auf pastorale Vorstellungen. Tatsächlich trägt diese Deutung jedoch wenig zum Verständnis eines Werkes bei, dessen Reiz in raffinierten Gegensätzen und unerwarteten Querbeziehungen besteht. Hindemith umrahmt hier mit Musik, die traditionelle Formen erkennen lässt, diese jedoch phantasievoll überhöht oder unterläuft, zwei in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliche Mittelsätze. Der zweite, ganz den Bläsern vorbehaltene Satz lässt sich als Dialog mit der musikalischen Tradition deuten, insofern er einen beethovenschen Marsch paraphrasiert und unterbrechend umspielt; im langsamen dritten Satz unternehmen die Streicher allein ein Zwiegespräch besonderer Art.

<sup>34</sup>Gerhard Allroggen, "Zur Entstehung der *Symphonia serena* von Paul Hindemith", *Hindemith-Jahrbuch* 2005/XXXIV, S. 79-98 [83-84].

<sup>35</sup>Es handelt sich um den 1924 in Bonn geborenen, 1939 in die USA emigrierten und dort 2008 verstorbenen Dirigenten und Komponisten Gerhard Samuel.

Der Kopfsatz ist unschwer als Sonatensatzform zu erkennen: Exposition und Reprise durchlaufen Hauptsatz, Seitensatz und Schlussgruppe in klarer, nicht einmal durch zusätzliche Motive angereicherter Folge; die relativ knappe Durchführung verarbeitet die Anfangssegmente aus Seitensatz und Schlussgruppe, in der Coda ergänzt durch diverse Verarbeitungen des Hauptsatzmaterials.<sup>36</sup> Weitaus überraschender als die Struktur des Satzes ist die innere Beziehung der thematischen Komponenten zueinander. Giselher Schubert weist darauf hin, dass in der Exposition der Eindruck entsteht, Hauptsatz und Schlussgruppe würden durch das *p grazioso* des Seitensatzes wie durch ein Intermezzo unterbrochen.<sup>37</sup> Schubert erwähnt dabei jedoch nicht, dass dieser Seitensatz in der Exposition einen (später nie wieder aufgegriffenen) Kontrastabschnitt enthält, dessen ruhige, durch nur leicht modifizierte Wiederholungen einer zweitaktigen Zelle erzeugte Stimmung die Exposition zu einem Miniaturbild der gesamten Sinfonie macht: Wie im Werkganzen die in mancher (noch zu erörternden) Hinsicht verwandten Sätze I und IV einen tänzerischen zweiten Satz der Bläser und einen "Quiet" überschriebenen dritten Satz der Streicher umschließen, umrahmen in der Exposition die innerlich verwandt wirkenden Komponenten Hauptsatz und Schlussgruppe einen *grazioso* markierten zweiten sowie einen ebenfalls "Quiet" überschriebenen dritten Abschnitt.

Auch hinsichtlich ihrer tonalen Verankerung spiegelt das Verhältnis der Rahmenkomponenten zu den beiden Binnenkontrasten der Exposition die Tonartenfolge im Werk: In der Sinfonie stehen die ersten drei Sätze auf *a, des, f*, also äquidistant auf den Tönen eines übermäßigen Dreiklanges; der vierte beginnt in F-Dur über einem *a*-Orgelpunkt und endet in A-Dur. In genauer Entsprechung folgt in der Kopfsatzexposition auf das *a* des Hauptsatzgrundtones der graziöse erste Abschnitt des Seitensatzes auf *cis* und der ruhige zweite auf *f*. Die Rückkehr zum Ausgangston *a* muss auf dieser Ebene allerdings bis zur Coda warten.

Die Beziehung zwischen Hauptsatz und Schlussgruppe beruht äußerlich auf der Ähnlichkeit des die Melodie bestimmenden Rhythmus und der langen Legatobögen; zudem weisen die jeweils grundlegenden Phrasen eine

<sup>36</sup>T. 1-70: Exposition (T.1-29: Hauptsatz, T. 30-40 und 41-50: Seitensatz mit zwei kontrastierenden Abschnitten, T. 51-70: Schlussgruppe), T. 71-102: Durchführung (T. 71-97: Kopf des ersten Seitensatz-Abschnitts verarbeitet, T. 97-102: Schlussgruppen-Kopf verarbeitet), T. 103-158: Reprise (T. 103-117: Hauptsatz stark verkürzt und auf *Animato* beschleunigt, T. 118-140: Seitensatz erster Abschnitt mit deutlich erweiterten Phrasen, zweiter Abschnitt fehlt, T. 140-158: Schlussgruppe); T. 159-180: Coda mit Verarbeitung des Hauptsatzkopfes und vollständigem Zitat der Anfangsphrase.

<sup>37</sup>Giselher Schubert, "Hindemiths Orchesterwerk", S. 45-63 [56].

selbst beim ersten Höreindruck auffällige eintaktige Binnenwiederholung auf. Daneben gibt es innere, tonale Verwandtschaftsmomente: Beide Komponenten führen zu ihrem Anfangston zurück und sind somit im hindemithischen Sinn solide verankert; in beiden verwenden die Basisphrasen den vollständigen Zwölftonbestand in der für Hindemith typischen, freien Verfahrensweise, indem die ersten drei Viertel der 'Reihe' zügig und mit nur einer einzigen Unterbrechung durch einen Wiederholungston (jeweils nach Ton 5) vorgestellt werden, während der zehnte und elfte Ton später einzeln ergänzt und der zwölfte erst an vorletzter Stelle, unmittelbar vor der Rückkehr zum Ausgangston, hinzugefügt wird.

**NOTENBEISPIEL 163:** Tonale Verwandtschaft im Kopfsatz der *Symphonia Serena*

**Moderately fast**  
Hauptthema-Phrase

(Binnenwiederholung)

Schlussgruppen-Phrase

10 11 (Binnenwiederholung) 12

Eine weitere Überraschung bietet der Kopfsatz der *Symphonia Serena* mit der die Satzstruktur unterlaufenden, schrittweise zunehmenden Beteiligung des Schlagzeugs. Die Exposition kommt bis zum Ende der ersten Schlussgruppenphrase ohne dessen Farbe aus; erst dann spielt die Pauke, quasi als Ankündigung des bevorstehenden strukturellen Einschnitts, einen 12-taktigen Bassorgelpunkt in oktavenspringendem *lang-kurz*-Rhythmus. In der Durchführung führt die ab T. 88 verlangte Steigerung von Tempo und Dynamik zum Eintritt eines dreimaligen Paukenostinatos; wenig später kündigt ein dreitaktig crescendierender Wirbel der großen Trommel die Reprise an.

War das Schlagzeug bis hierhin relative zurückhaltend gewesen, so zeigt es in der Reprise eine gegenteilige Haltung. Hier erklingt schon die beschleunigte Wiederaufnahme des Hauptsatzes über einem halbtaktigen Ostinato der Pauke; am Phrasenende schwingt sie sich zusammen mit Triangel, Becken und großer Trommel zu einem crescendierenden Wirbel auf, der den Übergang zu einem erweiterten und zu "broad" verlangsamten duolischen Phrasenschluss ankündigt. Nach einer noch einmal kurz ohne Schlagzeug erklingenden, die knappe Hauptsatzreprise abschließenden vierteiligen Engführung des Phrasenkopfes wird der Einsatz des Seitensatzes durch eine von zwei Woodblocks und leisen, synkopischen Schlägen der großen Trommel unterstrichene *pizzicato*-Figur der tieferen Streicher eingeleitet, die auch die Anfänge der drei thematischen Einsätze begleitet. Von nun an ist das Schlagzeug fast durchgehend präsent: Die Reprise der Schlussgruppenphrase wird vom *lang-kurz*-Orgelpunkt der Pauke begleitet; die erneut vierteilige Engführung des Hauptsatzkopfes in der Coda unterlegt Hindemith mit einem crescendierenden Wirbel der großen Trommel, und das vollständige Zitat der Hauptsatzphrase begleitet er nicht nur mit einer diesmal rhythmisch und tonlich beweglichen Paukenstimme, sondern verdoppelt es zudem überraschend durch das Glockenspiel. Über einem weiteren Wirbel von Trommeln und Becken, zuletzt mit Pauke, führt er den Satz zu einem fulminanten Abschluss.

Insgesamt ist dieser Satz überhaupt denkbar vielfarbig. Hauptthema-komplex und Schlussgruppe reihen alle drei Klanggruppen des Orchesters aneinander.<sup>38</sup> Davon hebt sich der Seitensatz, der im ersten Abschnitt durch solistische Einsätze dominiert ist, zunächst deutlich ab, doch treten auch hier im zweiten Abschnitt erst die Streicher und dann ein Horn zu den Holzbläsern hinzu. Klanglich faszinierend sind die beiden vierteiligen Engführungen des Hauptthematikopfes: In der Reprise durchlaufen sie mehrfarbige Klangmischungen, bleiben dabei jedoch mit Oktaveinsätzen tonlich konstant;<sup>39</sup> bei ihrer Wiederaufnahme in der Coda, wo sie in Quintschritten fortschreiten, sind sie dagegen ganz den Blechbläsern vorbehalten.

<sup>38</sup>So führen in der Hauptsatzphrase T. 2-10 die 4 Hörner, in der Fortspinnung T. 10-19 die hohen Streicher, in der Verarbeitung des Kopfes die Holzbläser (später mit Beteiligung der Hörner); in der Schlussgruppe wird die Melodie von Holzbläsern vorgestellt, unter Beteiligung von Blechbläsern wiederholt und von Streichern fortgesponnen.

<sup>39</sup>Der durch drei Quintfälle charakterisierte Phrasenkopf erklingt ab T. 111 in den vier Hörnern, anfangs mit Verdoppelung durch zwei Klarinetten und Bassklarinette; ab T. 112 in Oboe und Englischhorn, ab T. 113 in zwei Fagotten und Cello, ab T. 114 in Englischhorn und zwei Posaunen.

Der zweite Satz der *Symphonia Serena* wird in Hindemiths Titel und Untertitel als Paraphrase auf einen “Geschwindmarsch von Beethoven” ausgewiesen. Bei der variierend umspielten Quelle handelt es sich um den ersten von Beethovens 1808 komponierten “Zwei Märschen für Militär-musik”, der im Katalog seiner Werke unter WoO 18 geführt wird. Er ist auch als “Yorckscher Marsch” bekannt<sup>40</sup> und gilt als einer der bedeutendsten Militärmärsche Deutschlands.

NOTENBEISPIEL 164: Beethovens Yorckscher Marsch (Auszug)

Clarinetti in C.

The image shows a musical score for Clarinets in C, consisting of six staves. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a march. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Insofern dieser Marsch der vorgeschriebene Einzugsmarsch für das Zeremoniell des Großen Zapfenstreichs ist, stellt er in Hindemiths Werk eine Parallele zu dem in *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd* zitierten Trompetensignal “Taps” dar. Dieses wurde von der U.S. Army ursprünglich ebenfalls zum Großen Zapfenstreich gespielt, später aber in das militärische Trauerzeremoniell eingebunden und von Hindemith in seinem Requiem in eben diesem Sinne verwendet.<sup>41</sup> Die Stimmung in Beethovens “Geschwindmarsch” ist jedoch grundverschieden; Hindemith spielt hier eher auf den Janitscharenmarsch in Beethovens Neunter an.

<sup>40</sup>Der spätere Beinamen des Marsches geht zurück auf Johann David Ludwig Graf Yorck von Wartenburg, der 1812 für Preußen die Konvention von Tauroggen unterzeichnete und damit die Befreiungskriege der deutschen Staaten gegen Napoleon initiierte.

<sup>41</sup>Mehr dazu, u.a. zu Hindemiths Bezugnahme auf den Tod der amerikanischen Präsidenten Lincoln und Roosevelt, in Band II dieser Hindemith-Trilogie, *Hindemiths große Vokalwerke* (Waldkirch: Gorz, 2010), S. 179-212, besonders S. 205.

Der dreiteilige Sinfoniesatz paraphrasiert die beethovensche Vorlage in dreierlei Form. Im 70-taktigen ersten Abschnitt erklingt die fast vollständige, nur um ihre zwei Abschlusstakte verkürzte Melodie in einer dreioktavigen Parallele von Hörnern und Tuba, von Beethovens F-Dur nach Des-Dur transponiert und von den beiden ebenfalls in Oktavparallele spielenden Posaunen quasi klassisch kontrapunktiert mit diversen, oft chromatisch geführten aber konsonant endenden Linien.<sup>42</sup> Allerdings setzt dieser Strang erst nach sechs Takten in eine gänzlich unabhängige und in hindemithscher Manier harmonisierte Musik der Holzbläser ein, der er bereits nach dem ersten beethovenschen Zweitakter wieder weicht. Zwar kehrt sich das Verhältnis von vorherrschender zu unterbrechender Schicht im Verlauf des Abschnitts allmählich um, doch bleibt Beethovens Marsch zerstückelt und polytonal in Frage gestellt.

**ABBILDUNG 20:** Beethovens Yorckscher Marsch in der *Symphonia Serena*

<i>Symphonia serena</i> II	
T.	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
Beethoven WoO 18 Yorckscher Marsch T.	0-2 2-4 5-6 7-8
T.	28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53
Beethoven Marsch T.	8-10 10-12 12-14 14-16 16-18 18-20
T.	53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72
Beethoven T.	21 22-23 24 25 26-27 27-29 30 31 32

Im zweiten Abschnitt des Satzes, in dem Hindemith vom 4/4 zum zweischlägigen 6/4-Takt wechselt, während er Beethovens Vorlage von F-Dur nach A-Dur – also auf den Zentralton der Sinfonie – transponiert, erklingen die ersten zwanzig Takte des Marsches, rhythmisch swingend und auch melodisch vereinfacht bzw. deutlich variiert, in einer homophonen Schicht der Holzbläser unter Führung des Englischhorns alternierend mit der 1. Oboe. Die Blechbläser schweigen ganz; für den hier tonlich weniger verfremdenden Hintergrund sorgen allein die drei Flöten mit lebhaftem kanonischem Spiel über konsonanten Liegeakkorden der Celesta.

<sup>42</sup>Allroggen beschreibt das Zusammenspiel der beiden mehroktavigen Linien irrtümlich als “dreistimmig” und behauptet unverständlicherweise, Hindemith verwende von Beethovens Marsch “nur die Oberstimme der ersten zwölf Takte [...] um einen Halbton nach oben transponiert” (“Zur Entstehung der *Symphonia serena* von Hindemith”, S. 95).

Im letzten Drittel des Mittelabschnitts spinnt Hindemith das Zusammenspiel der polyphonen Flöten mit dem homophonen Satz der neun übrigen Holzbläser und der akkordischen Celesta-Begleitung in ähnlicher, aber melodisch freier Form weiter. In den abschließenden A-Dur-Klang setzen nacheinander die Blechbläser wieder ein, um mit einem *crescendo* zum *ff* die Rückkehr der Tonalität Des-Dur und des – hier von der ersten Trompete übernommenen – Beethoven-Marsches im dritten Abschnitt vorzubereiten. Die (erneut unter Auslassung der beiden Schlusstakte zitierte) Melodie wird nun nicht durch Pausen unterbrochen, die Holzbläser bleiben tonal etwas näher an den führenden Blechbläsern, und mehrere aus der Militärmusik vertraute Schlaginstrumente (Pauken, Glockenspiel, kleine Trommel, Triangel und Becken) sorgen für die gattungstypische Farbe.

Der dritte Sinfoniesatz ist "Colloquy" (Gespräch oder Konversation) überschrieben. Nach dem ganz den Bläsern vorbehaltenen zweiten Satz ist er ausschließlich für Streicher instrumentiert, die hier in zwei gleich starke, je vollständig besetzte Gruppen geteilt sind. Sie werden ergänzt von vier Solisten: Eine Violine aus dem Orchester tritt in Dialog mit einer hinter der Bühne erklingenden; später imitieren zwei solistische Bratschen dieses räumlich getrennte Zweigespräch. So ergibt sich ein Satz mit sechs verschiedenen Klangfarben in unterschiedlichen Tempi und Stimmungen:

I	T.	1-36	<i>Quiet</i>	Streicherorchester, erste Gruppe
II	T.	37-88	<i>Fast/Slow</i>	Soloviolenen
III	T.	89-161	<i>Fast</i>	Streicherorchester, zweite Gruppe
IVa	T.	162-188	<i>Fast/Slow</i>	Solobratschen
IVb	T.	189-201	<i>Slow/Scherzando</i>	Soloviolenen + Solobratschen
V	T.	202-239	"As before"	Streicherorchester, beide Gruppen

Die Musik der ersten Streichergruppe erinnert in ihrer lyrischen Ausdruckskraft an hindemithsche Werke der 30er Jahre, z.B. die *Trauermusik* von 1936 und die Orchestersuite *Nobilissima Visione* von 1938. Zwei in der Hauptstimme gleich, in den Nebenstimmen ähnlich beginnende Phrasen steigern sich jeweils von *p dolce* zum *f* und werden schließlich von einer *p molto espressivo* markierten Codetta zu einem Zwischenschluss in F-Dur abgerundet. Die zweite Streichergruppe spielt ihr *Scherzando* dagegen in durchgehendem, ironisch wirkenden *pizzicato* und schafft so den denkbar größten Gegensatz zur ersten Gruppe. Gemeinsam ist den beiden Ensembleabschnitten überraschenderweise die Einteilung in 14-taktige Segmente.<sup>43</sup>

<sup>43</sup>Das *Quiet* der ersten Streichergruppe gliedert sich in 14 + 14 + 8 Takte; das *Scherzando* der zweiten Streichergruppe besteht aus 14 + 14 + 30½ (= 'Durchführung') + 14½ Takten.

## NOTENBEISPIEL 165: Die Thematik der Streichergruppen im dritten Satz

Quiet

Scherzando

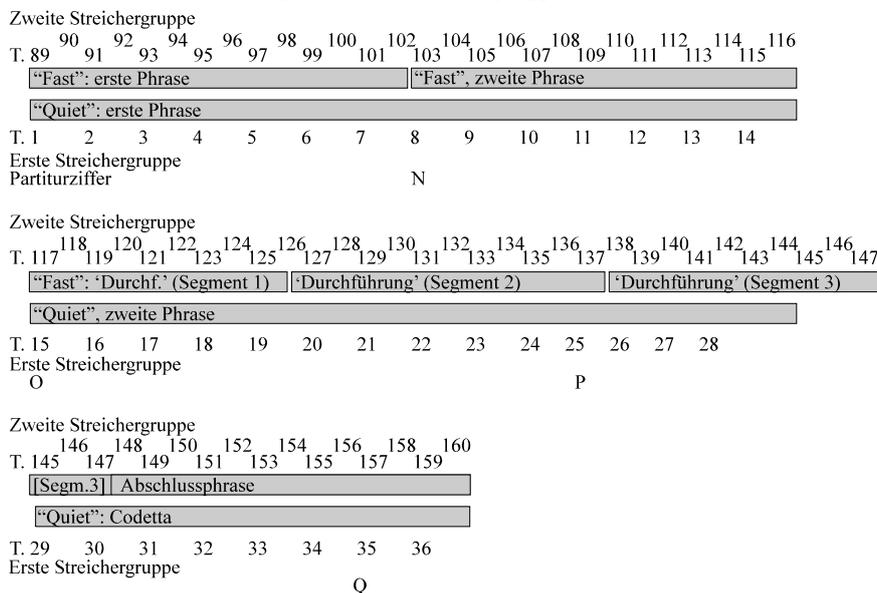
Die solistischen Dialoge werden nur zu Beginn und durch kurze Einwürfe der jeweils vorausgehenden Streichergruppe quasi geerdet, stehen den vom Ensemble beherrschten Abschnitten jedoch sonst wie Kadenzen in einem Doppelkonzert gegenüber. Das erste dieser intimen Zwiegespräche wird vom im Orchester verbliebenen Geiger initiiert mit zwei längeren Phrasen, deren Antwort aus der Ferne – nach Hindemiths Anweisung “aus der linken Ecke hinter der Bühne” – als notengetreues Echo erklingt. Erst danach entwickeln die beiden Violinen ein Zwiegespräch, das mit einer Art Disput über die bessere Gestaltung eines melodischen Details beginnt und mit aufeinander bezogenen, jedoch deutlich individualisierten Beiträgen weitergeführt wird.<sup>44</sup> Das zweite Zwiegespräch des Satzes wird spiegel-symmetrisch durch die in der rechten Ecke hinter der Bühne positionierte Solobratsche eingeleitet. Auch hier greift der im Orchester verbliebene Partner die längere erste Phrase zunächst notengetreu auf; danach entspinnt

<sup>44</sup>Der von fern spielende Solist wiederholt die 6-taktige Phrase [a] und die 8-taktige Phrase [b] ohne Abweichungen; danach entwickeln die beiden Instrumente, stark verlangsamt (“*Fast, rit., Slow*”), eine weiteres Motiv [c, c', ½ c, ½ c', ¼ c], bevor sie mit einem die Tempi “*Slow*” und “*Scherzando*” gegenüberstellenden Austausch [d, e / d', e'] schließen.

sich ein Wechselspiel über ein Motiv, das trotz leicht unterschiedlicher Intervalle als Modifikation des von den solistischen Geigern ‘disputierten’ erkennbar wird. Ein Austausch in gegeneinandergestellten Tempi vereint zuletzt kurzzeitig alle vier Solisten.<sup>45</sup>

Die Verzahnung der beiden Solistenpaare wird von den beiden bisher sauber getrennten Streichergruppen als Aufforderung verstanden, sich ebenfalls zu vereinen. Sie tun dies noch radikaler als die von Beginn auf Abwechslung hin angelegten Solisten: Im letzten Teil des Satzes stellt Hindemith jedem der 36 Takte der ersten Streichergruppe im 4/8-Metrum, das aufgrund der Anweisung “As before” dem Tempo “*Quiet*” zuzuordnen und höchst ausdrucksstark ist, zwei Takte der zweiten Streichergruppe gegenüber, deren 2/2-Takt, erneut in leisem *pizzicato* notiert, ebenfalls wie zuvor, also “*Fast*” zu interpretieren ist. Überträgt man die Taktzahlen der ursprünglichen Streichergruppenbeiträge, die hier notengetreu wiederholt werden, auf diesen letzten Abschnitt, so ergibt sich das folgende Bild, das nur noch durch eine knappe, in der schnell zu spielenden zweiten Gruppe viertaktige Coda ergänzt wird:

**ABBILDUNG 21:** Überlagerung der Streichergruppen am Ende des dritten Satzes



<sup>45</sup>Solovioline hinter der Bühne mit [d] (“*Slow*”), ergänzt durch Solobratsche hinter der Bühne mit [e] (“*Scherzando*”); dann Solobratsche im Orchester mit [d] (“*Slow*”, ergänzt durch Solovioline im Orchester mit [e] (“*Scherzando*”).

Der "Finale. Gay" überschriebene vierte Satz der *Symphonia Serena* bildet ein Gegenstück zum Eröffnungssatz, insofern er erneut alle Instrumentengruppen des Orchesters vereint und zum Zentralton *a* zurückführt. Sein Aufbau allerdings ist recht ungewöhnlich: Er lässt sich beschreiben als eine Sonatensatzform, in der Durchführung und Reprise verschmolzen sind und eine komplex polyphone Coda als zweite Durchführung fungiert, das Ganze umrahmt von einem als metrisches Verwirrspiel entworfenen Viertakter.

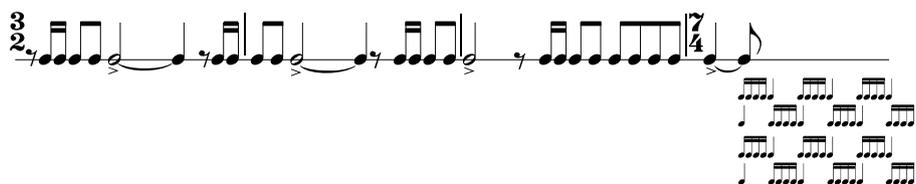
Dieser Viertakter beginnt (in der Einleitung an den dritten Satz anknüpfend) in F-Dur, dessen Orgelpunkt-Bass auf *a* die Zieltonart vorausnimmt. In den homophon vereinten Blechbläsern und den sie unterstreichenden Rhythmen von Pauken, Triangel und kleiner Trommel meint man eine 5/4-Einheit mit zwei Vierteln Auftakt zu hören, die zunächst identisch wiederholt, dann um ihren letzten, auflösenden Schlag verkürzt und schließlich rhythmisch verändert und erweitert wird:



Die fast sechs Oktaven füllenden, teilweise durch Schleifer zusätzlich betonten F-Dur-Akkorde der Holzbläser und Streicher akzentuieren allerdings ausgerechnet den abschließenden Auflösungsschlag in den ersten zwei Einheiten und treffen mit dem rhythmischen Akzent erst am Schluss des Blechbläser-Viertakters zusammen:



Hindemiths tatsächliche Metrik, wie sie nur in der Partitur zu lesen, aber unmöglich zu hören ist, sieht eine noch andere Takteinteilung vor. Notiert ist hier bereits der später vorherrschende 3/2-Takt; die Instrumente beginnen ihren Rhythmus sozusagen außerhalb des Ordnungsgefüges. Im Anschluss an den letzten, erstmals von allen Instrumenten betonten Schlag der Einleitung etablieren die Streicher dann einen drei-Halbe-Rhythmus aus im vierstimmigen Satz komplementär unterteilten Vierteln:



Die 'Exposition' der angekündigten, jedoch später nicht eigentlich verwirklichten Sonatensatzform präsentiert sich recht regelgetreu mit Hauptthema, Seitenthema, mehrteiliger Schlussgruppe und kurzer Überleitung.<sup>46</sup> Das Hauptthema wird von der Soloklarinette vorgestellt, dem einzigen Holzblasinstrument, das im Kopfsatz kein Solo hatte. Die mehr als drei Oktaven überspannende thematische Phrase besteht aus drei Takten weit ausholender Arpeggien, drei Takten in latenter Zweistimmigkeit und einer dreiteiligen Sequenzfigur. Wie die Themen im Kopfsatz kehrt die Kontur zum Ausgangston zurück und klingt somit tonal verankert:

NOTENBEISPIEL 166: Das Hauptthema im Finalsatz der *Symphonia Serena*

Finale. Gay

Das den Bratschen anvertraute Seitenthema steht auf *b*, dem Tritonus des Hauptthema-Zentraltones *e*. Es ist mit seinen sechs Takten nur gut halb so lang wie das Hauptthema und wirkt aufgrund seiner Begleitung zugleich merkwürdig statisch. Ein Eintakter der homophonen Blechbläser<sup>47</sup> mit einer quasi-kadenzialen Abfolge von drei Akkorden erklingt sechsmal hintereinander im von der großen Trommel unterstrichenen Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, getrennt durch unterschiedlich lange Pausen (also zeitweise ametrisch), davon dreimal mit rhythmischer Aufspaltung eines seiner drei Werte:

<sup>46</sup>Hauptthema mit Verarbeitung: T. 5-33, Seitenthema mit Verarbeitung: T. 34-45, mehrteilige Schlussgruppe: T. 46-71; Überleitung: T. 71-77. Verarbeitungen mit Engführungen und kanonischer Stimmführung.

<sup>47</sup>Durchgehend: 4 Hörner, 2 Posaunen und Tuba, dreimal zusätzlich Trompete.

Die im Umfang einer Oktave kreisende Kontur der Bratschen wird von den ersten Violinen oktaviert wiederholt und endet, ebenso wie ihre kontrapunktische Gegenstimme, auf dem Sekundarton *b*. Die Schlussgruppe beginnt mit einem zweistimmigen Trompetenmotiv, das durch lange Tonwiederholung über chromatisch absteigenden Tritonussprüngen und Tamburin-Untermalung charakterisiert ist. Es folgt ein *scherzando, grazioso* markiertes neuntaktiges Englischhornthema mit Streicherbegleitung und zum Schluss ein *Quiet* überschriebenes Duett der zwei Klarinetten. Dieses aus zwei Teilphrasen (9/4 + 8/4) bestehende Duett wird von den tiefen Streichern und Blechbläsern mit einer wiederholten zweistimmigen Figur gestützt, deren Länge ebenfalls zwischen 9/4 und 8/4 alterniert. In der Höhe spinnen zwei Soloviolen mit abwechselnden, identischen Sechzehntelläufen im *ppp* eine unendliche Arabeske, die dank regelmäßiger Verzahnung einen 9/8-Takt betont. Bei der Wiederholung stellt Hindemith dieser vielschichtigen Textur aus Klarinettenduetten, metrisch koordinierten Begleitschichten und der sich asynchron verschiebenden Violingirlande auch noch das Tonwiederholungsmotiv gegenüber. Der Abschnitt endet mit 9 Takten zunehmender Vereinfachung, Verkürzung und Auflösung der Komponenten in allen Instrumenten und einer durch Fermate verlängerten Generalpause.

Im umfangreicheren zweiten Abschnitt des Satzes wird der Eindruck einer Reprise (ab T. 108 erklingen Hauptthema, Seitenthema und Schlussgruppe erneut in der ursprünglichen Reihung) dadurch überlagert, dass nicht nur die Schlussgruppensegmente im unmittelbar auf die Exposition folgenden Abschnitt, sondern auch die Themen in der Reprise durchführungsartig verarbeitet sind und zunehmend an Tempo verlieren: Die Entwicklung führt vom ursprünglichen *gay* [= *allegro*] über *Slower – poco allargando – Slow* zu *Very slow* und einem faktischen Stillstand unter einer weiteren Fermate, die diesmal einen einzigen leisen Ton der ersten Violinen dehnt.

Hierauf folgt brüsk in der laut Hindemith *fast, as before* zu spielenden "Coda" eine das Vorangehende polyphon überhöhende zweite Durchführung, die einen Kanon von vier Streicherstimmen<sup>48</sup> mit dem durch Hörner, gestopfte Trompete und Piccoloflöte wandernden Tonwiederholungsmotiv kontrapunktiert und dabei eine große dynamische Kurve (*ppp* < *mf* > *ppp*) beschreibt. Schon glaubt man, dass der Satz mit der Auflösung der beiden Komponenten in Piccolo und Viola verklingen wird, da bricht in *ff* noch einmal der ametrische Rahmen-Viertakter herein. So erhält diese "heitere" Sinfonie doch noch einen furiosen Abschluss.

<sup>48</sup>Vgl. Violine I ab T. 172, Violine II ab T. 176, Viola ab T. 180, Violoncello ab T. 184, Violine I (mit Gegenstimme) ab T. 188, Viola ab T. 192 mit modifizierter Weiterführung.

***Pittsburgh Symphony (1958)***

Seine letzte Sinfonie schuf Hindemith im Auftrag des Pittsburgh Symphony Orchestra, das damit einen Beitrag zum 200-jährigen Jubiläum der Stadt leistete. Die vom Komponisten selbst geleitete Uraufführung fand am 30. Januar 1959 statt.

Hindemith hatte zu der hässlichen Industriestadt einerseits und den lieblichen Landschaften im sich östlich von ihr erstreckenden Bundesstaat Pennsylvania andererseits eine zwiespältige Beziehung. Bereits im Rahmen seiner zweiten Amerikatournee 1938 hatte er beide kurz durchreist und dabei einen Eindruck gewonnen, den er seiner Frau so schilderte:

Morgens fuhr man durch eine Gegend, für deren Bewohner wohl Bochum als einer der lieblichsten und reinsten Sommerluftkurorte gelten wird. Ringsum alles schwarz von Kohlen und Staub. Es ist die Gegend um Pittsburgh, in der eine Fabrik an der anderen steht, Hochöfen, Schornsteine und Kohlenhalden einander ablösen. Dazwischen alles vollgestopft mit verrauchten und verrußten Wohnhäusern, und durch alles ziehen sich unzählige dreivier- und mehrgleisige Eisenbahnstränge. Schön ist das alles nicht, aber so hässlich wie es ist, brauchte es auch wieder nicht zu sein. Der folgende Teil von Pennsylvanien ist wirklich schön, man fährt durch die Alleghanies, ein Mittelgebirge mit viel Wasser und mäßig dichtem Wald, das selbst in der jetzigen kahlen Jahreszeit einen angenehmen Eindruck machte. Ich dachte, dass doch auch hier Menschen ihre Heimat haben und dass sie, selbst wenn sie oder ihre Vorfahren erst wenige Jahrzehnte hier wohnten, ihre Wurzeln in diesem Boden haben – und dann erschien es mir seltsam, dass aus dem Gefühl der Bodenständigkeit bis jetzt so gar nichts für die Kunst erwachsen sei. Ich fühlte plötzlich, was für große Möglichkeiten ein eingeborener amerikanischer Komponist haben müßte und begann mich mit ihm zu identifizieren. Und da hatte ich Einfälle über Einfälle [...].<sup>49</sup>

Als Hindemith später im nicht allzu weit entfernten Connecticut lebte, erfuhr er mehr über diese Landbevölkerung und ihre besondere Beziehung zu seinem Heimatland. In den Jahren um 1670 hatte der Quäker William Penn (1644-1718), um der eingeschränkten Religionsfreiheit in Europa zu entgehen und in den Vereinigten Staaten für sich und seine Anhänger eine eigene Kolonie zu gründen, begonnen, auch bei potenziellen deutsch-

<sup>49</sup>Brief vom 6. März 1938, abgedruckt in Friederike Becker und Giselher Schubert, Hrsg., *Paul Hindemith, "Das private Logbuch": Briefe an seine Frau Gertrud* (Mainz u.a.: Schott, 1995), S. 245.

sprachigen Auswanderern für die Ansiedlung in der ländlichen Region des später nach ihm benannten amerikanischen Bundesstaates Pennsylvania zu werben. 1683 gründeten deutsche Mennoniten aus dem Raum Krefeld den Ort Germantown, der heute ein Stadtbezirk von Philadelphia ist. In den Jahren unmittelbar nach 1710 kam die erste größere Welle von Auswanderern aus der Pfalz, Baden, Württemberg, dem Rheinland und der Schweiz in Pennsylvania an; zwischen 1727 und 1775 stießen rund 65.000 weitere neue Siedler hinzu, die Mehrzahl von ihnen Mennoniten, Amische und Mitglieder der Herrnhuter Brüdergemeine. Im Jahr 1790 waren 40 Prozent der Gesamtbevölkerung des Bundesstaates deutschstämmig; in manchen Gegenden des bei den Deutschen besonders beliebten Südostens Pennsylvanias betrug der Anteil bis zu 80 Prozent. Die Sprache, die unter diesen Deutschamerikanern teilweise noch heute gesprochen wird, heißt in ihrem eigenen Dialekt "Pennsylvania Deitsch" (amerikanisiert als "Pennsylvania Dutch" bezeichnet es auch die Volksgruppe). Die Siedler widmeten sich zunächst der Landwirtschaft und der Selbstversorgung ihrer Farmen; noch heute bildet die traditionelle Landwirtschaft die überwiegende Lebensgrundlage der Amischen, die weitgehend abgesondert von ihren irisch-, italienisch-, englisch- und polnischstämmigen Mitbewohnern leben.

In den zwölf Jahren seiner Tätigkeit in Yale hatte Hindemith die Pennsylvania Dutch immer wieder aufgesucht und sich schließlich eingehend mit ihrer Sprache und Kultur sowie ihren Lebensgewohnheiten befasst. Obwohl er in seinen letzten Lebensjahren nur noch sehr vereinzelt Kompositionsaufträge annahm, scheint ihn im Kontext dessen, was Pittsburgh und Pennsylvania für ihn bedeuteten, der eklatante Gegensatz zwischen Industrialisierung und Naturverbundenheit, zwischen geschichtslosem amerikanischen Städtertum und einer die geschichtlichen Wurzeln idealisierenden Einwandererschicht gereizt zu haben. Andres Briner beschreibt anschaulich, wie dies anlässlich der Uraufführung praktisch aussah:

Verstreut unter den eleganten Vertretern der Pittsburgher "Society" saßen Grüppchen jener Bauernbevölkerung [...] Dass sich einige dieser Bauern mit ihren schwarzen, auf den Knien gehaltenen Hüten und ihre Gattinnen mit weißen Häubchen auf dem Kopf überhaupt in den Konzertsaal wagten, ging auf unsern Komponisten zurück, der sie für diesen Anlass eingeladen hatte. [...] Ein Premierenpublikum einerseits aus arrivierten, reichen Städtern, die sich als die Besitzer ihres teuren Orchesters fühlten, andererseits aus einer [...] vollständig unverbildeten Landbevölkerung.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Andres Briner, *Paul Hindemith*, S. 279-280.

Beiden in jeder Hinsicht so gegenteiligen Bevölkerungsgruppen macht Hindemith in seiner Jubiläumskomposition eine musikalische Verbeugung. Auch insgesamt ist die *Pittsburgh Symphony* ungewöhnlich. Verantwortlich dafür sind vor allem die Thematik und die aus ihr entwickelte Satzstruktur.

Im Kopfsatz komponiert Hindemith eine Form, die in keine Beziehung zu setzen ist zur hier sonst erwarteten und auch oft vorgefundenen Sonatenhauptsatzform.<sup>51</sup> Er entwirft eine mehrfach gegliederte, insgesamt fast 60 Halbenotenschläge umfassende Phrase, die er in drei Einsatzpaaren durch verschiedene, teils verkürzte oder erweiterte Transpositionen des Originals und der Umkehrung führt. Mit der sechsfachen Präsentation einer einzigen thematischen Komponente und den beiden die Paare trennenden Zwischenspielen schafft Hindemith eine Struktur, die, wie gezeigt werden soll, als eine Überlagerung von Spiegelsymmetrie und Entwicklung gelesen werden kann.

In der thematischen Phrase lässt sich, orientiert an einigen charakteristischen Gesten, ein Aufbau aus fünf Segmenten ausmachen. Das vier 3/2-Takte umfassende Segment [a] beschreibt eine Bogenform mit zunächst steilem, dann abgerundetem Aufstieg und Fünf-Terzen-Abfall. Rhythmisch herrschen lange Notenwerte vor. Das nach einer Achtelpause beginnende, nach einer weiteren Achtelpause mit ähnlicher Geste neu ansetzende zweite Segment [b + b'] umfasst drei in Rhythmus und Kontur verwandte, aus Synkope + 3 Achteln + Aufwärtssprung bestehende Kleinabschnitte. Das Zentrum der Phrase bildet Segment [c], bestehend aus einem 'sprechenden' Zweitakter, seiner notengetreuen Wiederholung und einer erweiterten Fortspinnung, deren abschließender Abfall an den Schluss von [a] anknüpft, jedoch auf Quartan statt Terzen basiert. Das vergleichsweise kurze [d] wirkt als Rückleitung, insofern das verbleibende Segment [a'] einen Zwitter aus 'Reprise' und 'Codetta' darstellt: Der erste Takt der Phrase kehrt oktaviert wieder, ergänzt durch einen zweiten, der den Rhythmus, jedoch nicht die Intervalle beibehält. Die beiden Takte werden wiederholt, wobei jedoch das Dreiachtel-Ende und sein Anschlussston um einen Halbton erhöht sind. Nach einer Pause fällt die Linie plötzlich, in den schnellsten Notenwerten der gesamten Phrase, zum tiefen *es* und schließt damit doch noch den tonalen Rahmen.

<sup>51</sup>Günther Metz bemüht sich gegen Ende einer eigentlich das Gegenteil unterstreichenden Detailanalyse, den Satz doch noch artifizuell in dieses Korsett zu zwingen, bleibt dabei jedoch wenig überzeugend; vgl. "Die *Pittsburgh Symphony* von Paul Hindemith", in *Melos* 47/2 (1985), S. 21-81 [24].

## NOTENBEISPIEL 167: Die thematische Phrase im Pittsburgh-Symphony-Kopfsatz

**Molto energico**

[a]

[5] [b] [b'] [ff]

[10] 8 [c]

[16] [d] [mf] [cresc.] [ff]

[19] [a']

Die sechsfache, zu drei Paaren gegliederte Präsentation dieser Phrase unterteilt den Kopfsatz der Sinfonie in drei Abschnitte von gleichmäßig zunehmender Länge (62 + 70 + 78 Takte):

## I T. 1-62:

- T. 1-23 Phrase in Originalrichtung auf *es*
- T. 24-48 Phrase in Originalrichtung auf *h*
- T. 48-62 Zwischenspiel mit freier Verarbeitung einer diatonischen Bassfigur, Schluss mit 6takigem indirekten Orgelpunktton *f*

## II T. 62-131:

- T. 62-79 Phrase in Originalrichtung auf *f* (verkürzt)
- T. 80-102 Phrase in Umkehrung auf *f*
- T. 103-131 Zwischenspiel mit Verarbeitung des Phrasenkopfes in einer Kombination aus Pauke und Blechbläsern

## III T. 132-209:

- T. 132-168 Umkehrung auf *as* + Schlusserweiterung
- T. 169-209 Original auf *es* + Schlusserweiterung

Symmetrisch angelegt erscheint die sechsteilige Abfolge in Hinblick auf die tonale Anlage, einige auffällige Einzelheiten der Instrumentierung sowie eine an palindromisch analoger Stelle auftretende Binnenerweiterung der thematischen Phrase. So bewegen sich die ersten drei Zitate der Phrase von *es*, der Zentraltonart der Sinfonie, nach *f*, während die weiteren drei von *f* zurück nach *es* führen.<sup>52</sup> Die beiden äußeren Phrasenpräsentationen auf *es* stellen jeweils die Streicher + Holzbläser einerseits den Blechbläsern andererseits gegenüber, wobei die schubweise crescendierenden, von Trommelwirbeln untermalten Aufwärtsläufe in den Gegenstimmen beider Abschnitte miteinander verwandt sind.<sup>53</sup> In der zweiten und zweitletzten Präsentation der Phrase ist die im abschließenden Segment [a'] angelegte Wiederholung eines Zweitakters durch eine zweite Wiederholung erweitert. Die beiden zentralen Einsätze der langen Phrase schließlich, der dritte und der drittletzte, stoßen nicht nur als Original und Umkehrung auf demselben Ton aneinander, sondern sind sogar verschränkt: Dort, wo in der dritten Phrase mit der Rückkehr zum *f* das abschließende Segment beginnen soll, setzt statt seiner die Umkehrung der gesamten Phrase ein.

Eine diese Symmetrie unterlaufende lineare Entwicklungsform lässt sich in Dynamik und Tempo, in der schrittweisen Einführung von Umkehrung und Augmentation und in der zunehmenden Einbeziehung nicht zur Phrase gehöriger Takte in das thematische Geschehen beobachten:

- Die ersten fünf Präsentationen der Phrase werden zunehmend leiser. Erst der nach mehrstufiger Verlangsamung durch eine Fermate verlängerte Takt vor dem Beginn der letzten Phrasenpräsentation führt in einem von *pp* auf *ff* anschwellenden *crescendo* nicht nur zum Grundton *es*, sondern auch zur Ausgangslautstärke zurück.
- Der fünf Takte vor Ende des zweiten Zwischenspiels mit *tenuto* ... *poco allargando* markierte Beginn der Verlangsamung fällt auf den Punkt des Goldenen Schnitts.

<sup>52</sup>Günther Metz ("Die *Pittsburgh Symphony* ...", S. 22) sieht in der Tonfolge *es-h-f-f-as-es* sogar eine Entsprechung der beiden zwischen diesen Polen berührten Tonstufen, indem er einen jeweils von außen nach innen durchlaufenen Akkord *es-ces-as-f* annimmt, dessen mittleres Glied bei der Reduktion auf nur drei Schritte in der ersten Satzhälfte durch *ces = h*, in der zweiten durch *as* vertreten wird.

<sup>53</sup>In T. 1-23 erklingt die vollständige Phrase im Unisono der Streicher, wobei die Segmente von jeweils in unterschiedlicher Kombination beigemischten Holzbläsern eingefärbt werden, während Blechbläser und Schlagzeug unabhängige Figuren dagegensetzen. In T. 169-209 dagegen wird die Thematik von einer oder zwei Trompeten gespielt, homophon eingebettet von den übrigen Blechbläsern, während ähnliche Gegenstimmenfiguren im komplementären Spiel der Streicher und Holzbläser ertönen.

- Nach dreimaliger Präsentation der Phrase in Originalrichtung führt Hindemith auf der zuletzt erreichten Tonstufe als viertes Zitat ihre Umkehrung ein.<sup>54</sup> Deren Wiederaufnahme setzt in reduziertem Tempo ein, das im weiteren Verlauf der Phrase durch auskomponierte Augmentation verstärkt wird: Während Segment [a] nur der Überschrift nach *più calmo* ist, jedoch den originalen Rhythmus übernimmt, sind [b] bis [d] bei einer Entschärfung der Punktierungen zu Triolen auf etwa 150% vergrößert. Das rückleitende [d] unterliegt einem erneuten *allargando*, und das abschließende, einer solistischen Violine anvertraute [a'] soll sogar *largo* klingen.
- Der zweitaktige [a']-Kopf wird schon vor der bereits erwähnten, von Violoncelli und Bässen übernommenen Binnenerweiterung in Solo-Viola und -Cello imitiert. Die anstelle des erwarteten Segment- (und Phrasen-)schlusses in *più largo* anschließenden zusätzlichen Imitationen lassen die Hörer im Dunkeln darüber, ob diese Umkehrform je ihr Ende erreicht. Die sechste Präsentation der Phrase – wieder in Originalrichtung und in *Tempo primo* – klingt aufgrund ihrer frei auf ein Mehrfaches vergrößerten Rhythmik wie eine Fortsetzung derselben Entwicklung.<sup>55</sup> Sie ist vollständig, doch sind ihr nach dem beschleunigten Fall zum *es* 4½ Takte Schlusserweiterung hinzugefügt, in der diese Abschlussgeste nun ihrerseits vervielfacht und augmentiert wird.

Die nicht eigentlich zur thematischen Phrase gehörenden Takte durchlaufen ihrerseits eine Entwicklung: Das erste Zwischenspiel zeigt nur eine sehr entfernte Verwandtschaft mit Teilsegmenten der Phrase. Im zweiten Zwischenspiel stellt die neu hinzutretende Pauke zusammen mit der Oberstimme zweier Blechbläserakkorde in derselben Transposition und einer Ergänzung durch die ersten Violinen in einer versetzten Lage eine Version von Segment [a] auf, die im weiteren Verlauf zunehmend zusammengezogen wird, jedoch stets aus der thematischen Phrase abgeleitet klingt. Die Schlusserweiterungen der beiden letzten Phrasenpräsentationen schließlich sind untrennbar mit dem originalen Material verschmolzen.

<sup>54</sup>Die Programmnotiz, die Hindemith ins Begleitheft der Uraufführung drucken ließ und die auch seitdem bei Aufführungen häufig wiedergegeben wird, enthält neben einem Notenbeispiel der Originalphrase (ohne Gliederungshinweise) auch den Beginn dieser Inversion, ohne dass der Komponist allerdings verraten hätte, dass er die ersten vier Töne des Segments [b'] – versehentlich oder absichtlich? – um einen Ganzton nach unten versetzt.

<sup>55</sup>Als Anhaltspunkt für das Ausmaß der Vergrößerung sei hier nur der Umfang der Segmente in der ersten und letzten Phrase des Satzes verglichen: [a] = 24 → 63 Viertel, [b + b'] = 10 + 15 → 24 + 33 Viertel, [c] = 31 → 60 Viertel, [d] = 13 → 27 Viertel, [a'] = 26 → 46 Viertel.

Da die Form dieses Satzes unüblich ist und weder vor noch Hindemith Schule gemacht hat, mag die Frage, welche Bezeichnung man ihr zuordnet, müßig erscheinen. Dennoch lohnt es, darüber nachzudenken, da die Frage (mehr noch als eine etwa definitive Antwort) viel über das hinter der Komposition stehende Denken aussagt. Briner sprach schon in einer nicht lange nach der Uraufführung veröffentlichten Besprechung abwechselnd von "Repetitionen" bzw. "Zitaten";<sup>56</sup> Metz verweist darauf, dass der von Hindemith selbst in seinen fürs Publikum gedachten Programmnotizen benutzte Begriff "Wiederholungen" irreführend ist, insofern die Tonstufen wechseln und zudem nicht zugehörige Passagen die Folge unterbrechen.<sup>57</sup> Während es für Hörer durchaus hilfreich sein kann, auf ein "wiederholtes" Auftreten einer langen Melodielinie gefasst zu sein – zumal Hindemith ankündigt, diese seien "stets anders gefärbt" – trifft die Bezeichnung bei genauer Betrachtung tatsächlich nicht den Sachverhalt. Ein Grund für die Unsicherheit bei der Bezeichnung liegt vermutlich weniger in der Art der Abfolge als vielmehr im Umfang der Melodielinie selbst. Man stelle sich stattdessen versuchsweise eine nur viertaktige Phrase vor, die (anders als der viertaktige Phrasenkopf hier) die Rückkehr zum Grundton *es* gewährleistet. Bei einem ansonsten gleichen Aufbau des Satzes käme man sofort auf einen ganz anderen Begriff. Der Befund ließe sich dann so beschreiben: Eine überschaubare, tonal geschlossene Phrase wird nach der Einführung auf dem Grundton in anderen Stimmen auf anderen Stufen imitiert. Nach dem zweiten Einsatz erklingt ein erstes Zwischenspiel; der vierte, die Umkehrung verwendende Einsatz wird durch ein weiteres Zwischenspiel getrennt von einem Einsatz in vergrößerter Umkehrung und einem letzten, der stark augmentiert ist, dabei aber zur Grundform und zum Ausgangston *es* zurückkehrt. Angesichts einer solchen analytischen Bilanz dächte man vermutlich an eine Fuge ohne konstanten Kontrapunkt. Hindemiths oft polymetrische Gegenüberstellung der Einsätze mit den jeweiligen Gegenstimmenmotiven könnte als Befriedigung der erwarteten Polyphonie durchaus genügen. Gegen diese Deutung spricht intuitiv vor allem eines: die ungewöhnliche Ausdehnung des hier zugrunde liegenden 'Subjektes', d.h. eine der Größen, die für eine Fuge gar nicht definiert sind.

Diese letztlich offen bleibenden Überlegungen zur Frage der im Kopfsatz der *Pittsburgh Symphony* verwirklichten Gattung leisten gute Dienste bei der Betrachtung des zweiten Satzes. Dieser trägt die Hauptüberschrift *Slow March*, die jedoch in T. 70 durch *Più lento*, in T. 83 durch *Allegro*

<sup>56</sup>Andres Briner, "Hindemiths Pittsburgh Symphony", in *Melos* 26/9 (Sept. 1959), S. 252-255.

<sup>57</sup>Günther Metz, "Die Pittsburgh Symphony ...", S. 21.

*assai*, in T. 184 durch *Moderato* und in T. 212 durch *Calmo* abgelöst wird. Dies teilt den 234 Takte umfassenden Satz in fünf Abschnitte, die (bei Übertragung von Hindemiths Metronomangaben auf die Anzahl der Schläge in jedem Abschnitt) eine interessante Proportion haben 14 : 2 : 7 : 7 : 4. Der eröffnende langsame Marsch ist in seiner Spieldauer also doppelt so umfangreich wie das *Allegro assai* einerseits und das *Moderato* andererseits, die abschließende Coda doppelt so lang wie die in der Hauptstimme identische Coda am Schluss des Marsches.

Thematisch verwendet Hindemith hier drei Komponenten, die er mit Notenbeispielen ins Programmheft drucken ließ: eine umfangreiche, wie im Kopfsatz gegliederte thematische Phrase, eine kürzere Coda-Phrase und ein traditionelles Lied. Die umfangreichen Melodielinien des Kopf- und Mittelsatzes ähneln einander in erstaunlich vielen Einzelheiten. Die Phrase des Kopfsatzes beginnt und endet mit *es*, die des Mittelsatzes mit *g*. Beide bestehen aus fünf Segmenten mit nur leicht abweichenden Proportionen.<sup>58</sup> In beiden wird das Eröffnungssegment ab Takt 19 bzw. 20 aufgegriffen in einem 'Reprise' und 'Coda' vereinenden Segment, das mit einem Zweitakter und seiner nur am Ende leicht abgewandelten Wiederholung beginnt; in beiden enthält das dritte Segment eine notengetreue Wiederholung, während das (kürzeste) vierte Segment als Rückleitung fungiert.

Die innerlich derart mit dem Kopfsatz verwandte Phrase wird jedoch in *Slow March* anders verarbeitet. Sie behält jeweils für alle fünf Segmente eine einzige Instrumentalfarbe bei und erklingt zunächst nur zweimal auf derselben Tonstufe. Das erste vollständige Zitat spielt die solistische Oboe in T. 1-28. In der Begleitung wechseln einander drei metrisch unabhängige, rhythmisch unverändert bleibende Figuren ab: [x] besteht aus der *con sordino* gespielten Streichergeste , gefolgt von einem von der großen Trommel unterstrichenen Blechbläserakkord und einer abrundenden Viertelpause; [y] kontrapunktiert ausgedehnte Klarinettenriller mit dem Rhythmus  in den Fagotten und schließt ebenfalls mit einer Viertelpause, während das ganz auf die gedämpften Streicher beschränkte [z] die Geste aus [x] durch einen *pizzicato*-Schlag mit der auch hier abschließenden Viertelpause verbindet. Nach einem Zwischenspiel der noch immer *con sordino* spielenden Streicher, das nach drei quasi fugierten

<sup>58</sup>Bei leicht unterschiedlicher Taktzahl ist die Anzahl der Viertelschläge des in beiden Fällen wechsellmetrischen Verlaufs ganz ähnlich: 119 Viertel im ersten, 121 Viertel im zweiten Satz. Auf den wiederholten Zweitakter in Segment [c] folgt im Kopfsatz eine Fortspinnung, die im Mittelsatz fehlt; dafür ist dort die Rückleitung ein wenig und das Reprisensegment deutlich umfangreicher. Allerdings beträgt die Spieldauer der zweiten Phrase aufgrund des viel langsameren Tempos fast das Dreifache der ersten.



Dieser Abschnitt bildet in Stimmung, Textur und Begleitung einen eklatanten Kontrast zum ersten. Hindemith hat das im Dialekt der Pennsylvania Dutch überlieferte Lied eventuell bei seinen Besuchen in diesem Landesteil singen hören. Eine von Heimatforschern zusammengestellte Liedersammlung<sup>61</sup> zeigt es in der im vorangehenden Notenbeispiel reproduzierten Form.

Der Text repräsentiert die selbstironische Klage eines Mannes über die "liederliche"<sup>62</sup> Situation in seinem Heim: Er hat dummen Ärger mit einer liederlichen "Schürze" (ein Ausdruck, der vermutlich *pars pro toto* für 'die Frau am Herd' steht) sowie mit dem Knecht im Stall, insofern der mit seiner Partnerin schläft. Er schlägt ihn mit einem Knüppel, doch nützt das nichts. Er hat also lumpigen Ärger an allen Ecken und Enden. Entweder um sich abzulenken oder aus Sorge, dass seine häuslichen Unregelmäßigkeiten eines Tages in der Lokalpresse als Dorftratsch auftauchen könnten, liest er jede Woche das Käseblatt ("die lumpigen News").

Melodie und Rhythmus des Liedes sind denkbar einfach: Die Kontur beruht auf drei unter sich verwandten Intervallmustern: *a-g-d* (6x), *g-f-c* (5x) und *a-g-f-d* (2x) sowie drei nur je einmal zwischengeschobenen: *d-c*, *d-e-d* und *a-g-f-d-a-g-f-d*. Der Rhythmus kennt ebenfalls drei wiederkehrende Takte: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (6x), ♩ ♩ ♩ ♩ (6x) und ♩ ♩ ♩ (2x) sowie vier nur je einmal vorkommende. Ungewöhnlich ist auf der musikalischen Seite vor allem die zwiespältige tonale Orientierung: Der Auftakt scheint ein Lied in

<sup>61</sup>Walter E. Boyer, Albert F. Buffington, Don Yoder, Hrsg., *Songs along the Mahantongo: Pennsylvania Dutch Folksongs* (Hatboro, PA: Folklore Associates, 1964), S. 84-86.

<sup>62</sup>Der Germanist und Dialektforscher Dr. Rudolf Post, u.a. Mitherausgeber von *Die Krott: Lieder in Pfälzer Mundart* (Kaiserslautern: Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde, 1994), erklärte auf meine Frage zu diesem Liedtext (Email vom 14. November 2011): "Lumbe = Lumpen sind natürlich alte, zerrissene, minderwertige Textilien. Aber Lumpen als erstes Glied in Wortkomposita dient im Pfälzischen und den daraus entstandenen Tochterkolonien auch als pejorisierende Verstärkungspartikel. Also z. B. Lumpenmensch = 'liederliche Person', Lumpenwetter = 'anhaltend schlechtes Wetter', Lumpenwirtschaft = 'liederlicher Betrieb'. So sind auch die meisten hier im Lied verwendeten Lumpen-Bildungen zu verstehen, wobei durch die häufige Wiederholung ein alliterierender, wortspielerischer Aspekt hineinkommt. Das [in der Partitur als *me* wiedergegebene] *re* ist als Kürzung aus dem Dativ des unbestimmten femininen Artikels (mundartliche Vollform: *einrer*) entstanden. *Truwwel* oder *druwwel* ist im Pennsylvanischen hochfrequent, es ist aus dem Englischen entlehnt (*trouble*) und wird im Sinn von 'Sorgen, Unannehmlichkeiten, Ärger' gebraucht. *Schatz* in *Lumbeschatz* ist die lautgesetzliche pennsylvanische Form zu pfälzisch *Scherz* = 'Schürze'. Die erste Zeile ist also so zu übersetzen: 'Ich habe lumpigen Ärger mit einer liederlichen Schürze'. [...] Das Wort 'Pall' sehe ich als Entlehnung aus dem Englischen: *pal* = Kamerad, Kumpel; im Pennsylvanischen hier mit femininem Artikel, also 'weiblicher Kumpel, Freundin, Gespusi'."

F-Dur anzukündigen, das sich jedoch sofort nach d-Moll wendet, um dann lange in einer Verankerung auf *c* (ohne Terz und daher ohne Dur-/Molldefinition) zu verharren. Der reprisenartige Neubeginn greift die Wendung vom kurzlebigen F-Dur nach d-Moll auf, etabliert Letzteres auch nachdrücklicher als zu Anfang, schließt dann aber doch wieder in *c*.

Mit minimalen Änderungen konnte Hindemith hieraus eine Melodie gewinnen, die zwar hinsichtlich ihres Tongeschlechtes vage bleibt, aber dennoch in ihrem Verlauf einen Ganzton abwärts zu modulieren scheint. Dabei vermeidet Hindemith die erste harmonische Umdefinition, indem er am Liedanfang den Grundton der ersten Tonart (d-Moll im obigen Beispiel) als Auftakt verwendet. Auch ersetzt er die Mollterz durch die Sekunde, was dem Lied einen pentatonischen Anstrich gibt. Zuletzt fügt er einige rhythmische und melodische Freiheiten hinzu. Das folgende Notenbeispiel zeigt das Resultat seiner Adaptation, zum einfacheren Vergleich auf den im pennsylvanischen Liederbuch vorgegebenen Schritt *d-c* transponiert. Die hindemithschen Modifikationen sind mit \* markiert.

NOTENBEISPIEL 169: Hindemiths Adaptation des Lieds vom "Lumbedruwwel"

Der *Allegro assai*-Abschnitt beginnt mit einer von der ersten Trompete geführten, mit *as* einsetzenden und auf *ges* endenden Strophe (T. 82-100), in der die ausschließlich aus Bläsern und Pauken bestehende Begleitung mit den gelegentlich 'falschen' Tönen ihrer Bassinstrumente für eine volkstümlich derbe Wirkung sorgt, die jedoch durch das für ein Lied ungewöhnlich rasche Tempo gemildert wird. Der vorherrschende Eindruck ist der einer schier ungebändigten Vitalität – angesichts des Liedtextes also ein übermütiges Lachen über die eigenen Alltagsorgen. Dies schafft den größtmöglichen Gegensatz zur gedehnten und gedämpften Stimmung des ersten Abschnitts mit seinem "langsamen Marsch". In T. 100-118 folgt die von [*ges* =] *fis* nach *e* modulierende zweite Strophe. Die Melodie wechselt

zwischen Klarinette, Oboe und Englischhorn zu einer erneut bukolischen Begleitung, deren häufige synkopische Akzente von einem Tamburin unterstrichen werden. Die tonal konsequent von *e* nach *d* führende dritte Strophe ist ornamentiert und durch ihre Instrumentation zusätzlich verschleiert: Die (tongruppenweise von Klarinetten verdoppelte) Violastimme bildet in Abwechslung mit Hörnern und Tuba eine Klangfarbenmelodie (T. 118-137), wobei die übrigen Streicher mit freien Imitationen der Blechbläsersegmente zur Verwirrung beitragen.

Nach Unterbrechung durch ein kanonisches Zwischenspiel folgen drei Strophen, die das Modulationsschema mit weiteren fallenden Schritten zur Ganztonleiter vervollständigen. Diese Strophen umgibt eine deutlich andere Atmosphäre. In der vierten erklingt die in den Bassinstrumenten gespielte Melodie vor einem Hintergrund, der durch drei 'Farben' bestimmt wird: quasi-harmonischen Akkordpaaren in den Posaunen zu Beginn jedes Taktes (teilweise mit Pauken und/oder Tomtom), einer pointillistischen Mikrotextur in den ständig wechselnde Mischungen erzeugenden Tonpaaren der hohen Holzbläser und einer interessanten Klangsicht in den Streichern. Diese präsentieren in enger Staffelnung einsetzende kontinuierliche Achtel, die in jedem Instrument nach vier *legato*-Tönen durch einen separat gestrichenen Flageolett-Ton auf der leeren *e*- bzw. *a*-Saite unterbrochen werden. Im Zusammenspiel entsteht so ein Polyrhythmus aus in huschenden Achteln flimmernden Klängen über einer unterschwelligem Bordunquinte. In der fünften Strophe, in der die Melodie von zwei Hörnern vorgetragen und von den beiden weiteren Hörnern wie beim volkstümlichen Singen mit zwei homophonen Stimmen begleitet wird, verstärkt sich der Eindruck, dass die ihrer Natur nach volkstümlich-humorvolle Aussage in einen beinahe absurd pointillistischen Kontext gestellt wird. Spätestens hier legt sich für Hörer die Frage nahe, ob Hindemith vielleicht mit musikalischen Mitteln darauf anspielen wollte, dass die Pennsylvania Dutch mit ihrer schlichten, an Traditionen orientierten und quasi rückwärts gerichteten jedoch 'harmonischen' Kultur und die Pittsburgher Städter mit ihrer geschichtslosen, chaotische Geräusche erzeugenden Industrielandschaft als Fremdkörper nebeneinander leben.

Als wollte er den Höhepunkt einer absurden Entwicklung spürbar machen, übergibt Hindemith die Melodie in der sechsten Strophe des Liedes, etwas vereinfacht und auch sonst von Auflösungserscheinungen geprägt, den Pauken, verdoppelt dabei einzelne Töne im Glockenspiel und untermalt beide mit erneut flirrenden Streicherachteln – diesmal ohne Bordunquinte – sowie mit Tomtom und großer Trommel. Nachdem zuerst die Streicher in absteigender Reihenfolge und dann auch das Glockenspiel und die

begleitenden Schlaginstrumente ausgeschieden sind, hört man nur noch einen langgezogenen, zunehmend leiser und langsamer werdenden Paukenwirbel auf *as* über Kontrabass-Achteln, die ebenfalls den hier wieder erreichten Ausgangston des Liedes umspielen.

Der dritte größere Abschnitt dieses vielgestaltigen Sinfoniesatzes, das *Moderato* (einschließlich seines etwas verlangsamten, thematisch jedoch integrierten Schlussegmentes), stellt nun die komplexe fünfteilige Melodie und das volkstümliche Lied vertikal übereinander. Die aus dem *Slow March* übernommene Phrase setzt auf *as* ein, also einen Halbton erhöht, moduliert jedoch im Rückleitungssegment [d] und erreicht im Reprisensegment [a'] wieder die ursprüngliche tonale Verankerung in *g*. Tempo, Metrum und Rhythmus weichen vom Original ab; trotz der höheren Metronomzahl und der schärferen Punktierungen wirkt die jetzt in einen 6/4-Takt eingepasste Melodie insgesamt ruhiger als im Marsch. Und als orientierte sich die zusammengesetzte Phrase schließlich doch noch an der Behandlung ihres Vorbildes im Kopfsatz der Sinfonie, wechseln bei diesem dritten Zitat erstmals die Instrumentalfarben: Die Segmente [a] und [b] werden von Klarinetten und Fagotten präsentiert, [c] und [d] von den ersten Violinen, [a'] vom solistischen ersten Fagott. Kontrapunktisch zu Segment [a] und [b] erklingt in der Blechbläsergruppe, *pp con sordino* und stark verlangsamt, eine vollständige Strophe des "Lumbedruwwel"-Liedes, dessen einzelne Liedzeilen nicht nur zwischen Trompete und Horn hin und her geworfen werden, sondern dabei auch jeweils auf ganz unterschiedliche Tonstufen bezogen sind.<sup>63</sup> Die Zersplitterung des volkstümlichen Liedes setzt sich in der Gegenüberstellung mit den Phrasen-Segmenten [c] und [d] fort, wo nur die Rhythmik der jetzt für dieses Material verantwortlichen Holzbläser noch an die Quelle erinnert. Dem Reprisensegment [a'] schließlich steht die melodische Erinnerung an die erste Liedzeile in den tiefen Streichern gegenüber, unterbrochen von mehreren Einwürfen des auf *a* fixierten Kopfsegmentes in der Pauke.

Der *Calmo* überschriebene Schlussabschnitt, der nach dem plötzlichen, hochdramatischen *crescendo ritardando* (*p < ff*) seines Auftaktes in *pp subito, molto dolce, espressivo* einsetzt, enthält eine frei augmentierte, transponierte und neu harmonisierte Variante der im Anschluss an den *Slow March* erstmals gehörten Coda-Melodie. Dass diese zweite Coda wie ihr Vorbild allein den Streichern vorbehalten ist, macht die Parallele trotz des doppelt so langsamen Verlaufs auch für Hörer gut erkennbar.

<sup>63</sup>So steht die erste Zeile auf *h*, die zweite auf *f*, die dritte auf *cis*, etc.

Wollte man den Aufbau dieses ungewöhnlichen Satzes in abstrakter Form abbilden, indem man die Phrase des Marsches A, die Strophen des "Lumbedruwwel"-Liedes B und die Coda c nennt, so erhielte man das Schema  $A\ c\ B\ \overset{A}{B}\ c$  – oder, genauer und unter Berücksichtigung der Zwischenspiele als z:

$A_1$	$z_1$	$A_2$	$c_1$	$B_{1-3}$	$z_2$	$B_{4-6}$	$\overset{A_3}{B', B''}$	$c_2$
T. 1	28	38	70	83	137	142	184	212

Der dritte Satz der *Pittsburgh Symphony* ist in Material und Aufbau besonders ungewöhnlich. Anstelle traditioneller Themen oder Motive liegen ihm vier im Wesen unterschiedliche Komponenten zugrunde:

- eine abstrakt entworfene Tonfolge (acht der zwölf Halbtöne),
- ein vor allem gestisch definierter Verlauf aus verzahnten, meist crescendierenden und dann abbrechenden 'Klangpaaren', die zwischen Unisonotextur und Mehrstimmigkeit wechseln,
- ein 13-taktiges Zitat aus der Sinfonie eines Zeitgenossen und
- ein Lied aus der amerikanischen Folk Music-Bewegung

Diese primären Komponenten treffen auf sekundäres Material, das einzelne Abschnitte färbt, ohne dabei jedoch eigene Aussagen nahezu legen.

**NOTENBEISPIEL 170:** Die 'Achttonreihe' im dritten Satz der *Pittsburgh Symphony*



*es-as-b* = Quart-Quint-Verschränkung,  
*es-b-f* (und *a-e-d*) = Quartenschichtung

Die 'Achttonreihe' mit ihren typisch hindemithschen Intervallkombinationen findet im Verlauf des Satzes eine Verwendung, die sich im Satz-titel "Ostinato" ankündigt: Im Anschluss an ihre Einführung in T. 1-4 und nach ihrem einmaligen Pausieren während der Vorstellung der Klangpaar-Komponente in T. 5-16 bildet sie in den verbleibenden 160 Takten insgesamt zwölf Variationen. Diese zitieren die Reihe in je unterschiedlicher Intervallrichtung und -größe, Rhythmik und Gesamtdehnung, Ornamentierung und Instrumentierung, Dynamik und Artikulation. Auch die Anzahl der Wiederholungen, die jede einmal entworfene Variante erfährt, wechselt, mit besonders großen Abweichungen gegen Ende des Satzes. Umgekehrt fehlen die in Schönbergs Dodekaphonie etablierten horizontalen Transformationen (Umkehrung, Krebs und Krebs der Umkehrung) und vertikalen Verwendungen (Zusammenklang eines Reihenausschnitts, polyphone Gleichzeitigkeit verschiedener Transformationen oder komplementäres Zusammenspiel mehrerer Stimmen zu einer einzigen Reihenform). Selbst Transpositionen nimmt Hindemith nur im Kontext eines kanonischen



leise Note an eine kurze laute, wobei  $f <$  zu einem machtvollen  $pp < ff$  überzeichnet wird. In beiden Fällen führt die Steigerung von einer leeren Oktave der hohen Holzbläser und Streicher (im ersten Paar von den Trompeten, im zweiten von den Hörnern gefärbt) zu einem stark dissonanten neuntönigen *tutti*-Ausbruch. Die nächsten drei Stufen der ‘Achttonreihe’ ertönen als Oberstimme von Vierklängen in *off-beat pizzicati* der Streicher. Der Abschlusston schließlich bildet die Spitze eines mit Trommel- und Beckenwirbeln verstärkten Sechsklanges der hohen und mittleren Bläser, der wie die anschließende Klangpaargeste die Streicher ausschließt.

NOTENBEISPIEL 172: Der “Ostinato”-Vorspann im dritten *Pittsburgh*-Satz

Die in der Überschrift “Ostinato” angekündigten Variationen über einer wiederholten Kontur beginnen genau genommen erst nach der Vorstellung der ‘Klangpaar-Gestik’, d.h. in der Mitte von T. 16. Von diesem Punkt an allerdings durchziehen sie in ununterbrochener Reihung die noch folgenden 160 Takte. Dabei wandert die ‘Achttonreihe’ nicht nur durch verschiedene Instrumente und durchläuft, wie es bei Hindemith kaum überrascht, ganz unterschiedliche rhythmische Gestalten, sie erklingt auch in fast jeder “Variation” mehr als einmal. Überschaut man den Satz zunächst allein aus der Perspektive der Ostinato-Variationen, so ergibt sich der in Tabelle 10 wiedergegebene Gesamteindruck. Wie der dort nur knapp beschreibende Wortlaut andeutet, beziehen sich die Variationen 7, 8 und 9 zurück auf die Variationen 1, 2 und 3. Die Unisono-Variante der hohen Holzbläser in Variation 10 erinnert an die Unisono-Führung der Posaunen in Variation 4, während die in Variation 10 gleichzeitig erklingenden Ostinatoversionen,

in denen Hindemith ein Fragment in den Pauken durch ein zweites in Violoncello + Kontrabass ergänzt, auf die Komplementärzitate in Fagotten + Pauken der Variation 5 zurückgreifen.

In den letzten Bemerkungen deutet sich bereits an, dass den Ostinato-Variationen zusätzlich zu ihrer Reihung eine zweite, ganz andere Struktur innewohnt, die Aspekte einer Bogenform andeutet. Dies wird besonders im Satzzentrum durch Hindemiths Tempoangaben unterstrichen: Variation 5 hebt sich durch die Überschrift *tranquillo* vom Vorangehenden ab; das *più tranquillo* von Variation 6 wird zusätzlich durch einen durchgehenden orgelpunktartigen Liegeton der 1. Violinen entrückt.

**TABELLE 10:** Die Ostinato-Variationen im dritten Satz der *Pittsburgh Symphony*

- Var. 1: Achttonreihe 2 x, in zwei Hälften *unisono non legato* gespielter Töne, in Viola, Violoncello und Kontrabass (1a = T. 16-22, 1b = T. 22-26);
- Var. 2: Achttonreihe 2 x, unterteilt in rhythmisierte *legato*-Segmente von 3 + 3 + 2 Tönen, in Tuba + Kontrabass (2a = T. 27-30, 2b = T. 31-36);
- Var. 3: Achttonreihe 2 x in den Streichern, Ton 1-4 als Zieltöne nach Auftakten, Ton 5-6 und 7-8 als zwei (durch Fremdmaterial unterbrochene) Paare (3a = T. 37-40, 3b = T. 40-42), dazu kanonisch geführte Transpositionen der Achttonreihe in Piccolo und Oboen;
- Var. 4: Achttonreihe 2 x im Unisono der Posaunen (4a = T. 43-46, 4b = T. 46-49);
- Var. 5: Achttonreihe 3 x, Ton 1-5 in den Fagotten ergänzt durch Ton 6-8 in den Pauken (5a = T. 50-52, 5b = T. 52-54, 5c = 55-57 erweitert bis 59);
- Var. 6: Achttonreihe 3 x in sehr großen Notenwerten, in Kontrafagott + Kontrabass (6a = T. 60-78, 6b = T. 80-87, 6c = 88-103)
- Var. 7: Achttonreihe (1 x), gebildet durch die Zieltöne diverser Dreitongruppen der Holzbläser + Streicher (T. 104-114);
- Var. 8: Achttonreihe 3 x in Flötenrillern und Klarinetten (8a = T. 115-116, 8b = T. 117-119, 8c = 119-121);
- Var. 9: Achttonreihe 2 x in den Streichern, Ton 1-4 als Zieltöne nach Auftakten, Ton 5-6 und 7-8 als zwei (durch Fremdmaterial unterbrochene) Paare (9a = T. 122-125, 9b = T. 125-127), dazu kanonisch geführte Transpositionen der Achttonreihe in Piccolo und Oboen;
- Var. 10: Achttonreihe 7 x, Ton 1-4 in den Pauken ergänzt durch Ton 4-8 in Violoncello + Kontrabass (10a = T. 128-130, 10b = T. 130-132, 10c = 132-134, 10d = 135-137, 10e = 137-139, 10f = 139-141, 10g = 141-143), dazu Augmentation in Oboe + Englischhorn T. 133-143;
- Var. 11: Achttonreihe 3 x in Kontrafagott + Kontrabass (11a = T. 144-148, 11b = T. 149-152, 11c = 153-156), dazu diminuierte Transpositionen von Ton 1-5 in den Violinen;
- Var. 12: Achttonreihe 8 x in Fagotten, Tuba und Kontrabass, Ton 1-4 mit Pauken (12a = T. 157-160, 12b = T. 160-162, 12c = 162-164, 12d = 164-168, 12e = 168-170, 12f = 170-171, 12g = 172-173, 12h = T. 173-175).

Aufgrund der bisherigen Beobachtungen lässt sich folgender Aufbau des Satzes erschließen:

**TABELLE 11:** Die der Variationenreihe übergestülpte Bogenform

T. 1-16	Einleitung	(T. 1-4 Vorspann "Ostinato") T. 5-16 Einführung der 'Klangpaar-Gestik')
T. 16-49	Abschnitt A	mit Variation 1-4
T. 50-59	Überleitung	mit Variation 5
T. 60-103	Abschnitt B	mit Variation 6
T. 104-143	Abschnitt A'	mit Variation 7-10
T. 144-176	Coda	mit Variation 11-12

In den 44 Takten des verlangsamten und kammermusikalisch ausgedünnten zentralen Abschnitts B fügt Hindemith der bereits komplexen Überlagerung von 12teiliger Variationenreihe und dreiteiliger A B A'-Form ein erstes Fremdzitat hinzu. Dabei konfrontiert er die dreimalige, in langen Notenwerten fortschreitende 'Achttonreihe' in Kontrafagott und Kontrabass, den schon erwähnten Liegeton der ersten Violinen sowie ein vierstimmiges Gewebe gedämpft spielender Solocelli mit einem von Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott und Glockenspiel bestrittenen Strang. Wie Günther Metz als erster erkannt hat,<sup>64</sup> handelt es sich um ein augmentiertes und vielfach oktavversetztes, aber sonst notengetreues Zitat der ersten dreizehn Takte aus Anton Weberns *Symphonie* op. 21. Diese Passage enthält in Weberns Textur (mit vier Holzbläsern, Harfe und vier Streichergruppen) vier nacheinander einsetzende, polyphon verlaufende Transformationen der dem Satz zugrunde liegenden Zwölftonreihe,<sup>65</sup> deren jede in klanglicher Ergänzung durch die Teilbeiträge verschiedener Instrumente entsteht. Hindemith überträgt diese Textur, indem die von Webern für Stimme 1 und 3 gewählte Drittelung der Reihe beibehält,<sup>66</sup> dessen 'buntere' Mischung

<sup>64</sup>Günther Metz, "Das Webern-Zitat in Hindemiths Pittsburgh Symphony", in *Archiv für Musikwissenschaft* 43/3 (1985), S. 200-212.

<sup>65</sup>Basis von Weberns Sinfoniesatz ist die Zwölftonreihe *a fis g as e fh b d cis c es*, eine raffinierte Erfindung, insofern die zweite Hälfte die um ½ Oktave transponierte Krebsumkehrung der ersten Hälfte ist. Diese Grundreihe bestimmt die erste der polyphonen 'Stimmen'. Die zweite bietet die Krebsumkehrung auf dem 2. Halbton (*f as g fis b a es e c cis d h*), die dritte die Umkehrung vom Grundton aus (*a c h b d cis g as e ffis es*) und die vierte die Transposition der Grundreihe auf den vierten Halbton (*cis b h c as a es d fis fe g*).

<sup>66</sup>1. Stimme (Go) Webern: 2. Horn *a fis g as*, Klarinette *e fh b*, Violoncello *d cis c es*  
Hindemith: Klarinette *a fis g as*, Flöte *e fh b*, Fagott *d cis c -*  
3. Stimme (Uo) Webern: 1. Horn *a c h b*, Bassklarinette *d cis g as*, Viola *e ffis es*  
Hindemith: Oboe *a c h b*, Klarinette *d cis g as*, Flöte *e ffis -*  
(Hindemith besetzt hier zwei kontrapunktierende Stimmen mit insgesamt 4 Holzbläsern.)

der 2. und 4. Stimme farblich vereinheitlicht<sup>67</sup> und jede Reihentransformation um ihren Schlussston kürzt. Anstelle dieser Schlussstöne folgt eine neu instrumentierte Wiederholung der ersten Hälfte des Zitats.

Die beiden Variationen, die die Coda bilden, enthalten Gegenüberstellungen unterschiedlich rhythmisierter Versionen der ‘Achttonreihe’ mit aus den A-Abschnitten vertrautem Material: In Variation 11 spielen die Holzbläser ihren ursprünglichen Beitrag zu den verzahnten Klangpaaren; in Variation 12 erinnern sich die beiden kleinen Trommeln verspätet an die ursprünglich diese Klangpaare unterstreichenden, abwechselnd crescendierenden Wirbel. Diese Wiederaufnahme bekannten Materials dient Hindemith als Hintergrund für ein neues Fremdzitat. Im Gegensatz zum zwölfstimmigen Webern-Zitat, das als anerkennende Verbeugung vor einem geachteten Kollegen gelesen werden darf, identifiziert Hindemith diese Anleihe (wie beim ‘Lumbedruwwel’-Lied im zweiten Satz) in der Partitur: Über dem Einsatz der vier Hörner in T. 144 steht: ‘Pittsburgh is a great old town’.

Dies ist Titel und Anfangszeile einer Ballade aus der amerikanischen Folk Music-Bewegung. Den Text, der auf die Melodie des (viel älteren) Kinderliedes über das Flusskrebsfischen, den besonders in den Südstaaten beliebten ‘Crawdad Song’, gesungen wird, schrieb Woodie Guthrie.<sup>68</sup> Wie viele volkstümliche oder mit der Absicht eines volkstümlichen Eindrucks komponierte Lieder existiert die Pittsburgh-Ballade in einer Reihe ähnlicher aber nicht identischer Versionen und wird vermutlich von jedem Sänger etwas unterschiedlich gesungen. Hindemith zitiert in den letzten 33 Takten seiner *Pittsburgh Symphony* die Version, die er in einer 1949 veröffentlichten Sammlung fand:<sup>69</sup>

<sup>67</sup>2. St. (KU<sub>2</sub>) Webern: Harfe *f*, Cello *as g fis*, 2.VI *b*, Harfe *a es e*, 2. Horn *c cis*, Harfe *d h*  
Hindemith: Englh. *f*, Glockensp. *as g*, Englh. *fis b*, *c cis*, Glockensp. *d –*

4. St. (G<sub>4</sub>) Webern: Harfe *cis*, Viola *b h c*, 1.VI *as*, Harfe *a es d*, 1. Horn *fis f*, Harfe *e g*  
Hindemith: Englh. *cis*, Glsp. *b h*, Englh. *c*, Glsp. *a es d*, Englh. *fis f*, Glsp. *e –*  
(Diese beiden Stimmen, die bei Webern aus vielfachen Instrumentalfarben zusammengesetzt sind, bildet Hindemith ausschließlich mit Englischhorn und Glockenspiel.)

<sup>68</sup>Woodrow Wilson (‘Woody’) Guthrie (1912-1967) war ein Singer-Songwriter, der die amerikanische Folk Music maßgeblich beeinflusste. Seine Texte spiegeln sein politisches und soziales Engagement.

<sup>69</sup>Die vier Strophen, die auf S. 441 der von George Korson herausgegebenen Sammlung *Pennsylvania Songs and Legends* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1949) abgedruckt sind, lauten (bei Auslassung der Wiederholungen): ‘Pittsburgh is a great old town, solid steel from McKeesport down. / Pittsburgh is a smoky old town, coal piled high in great big mounds. / Pittsburgh is a river town, Two rivers meet at the point downtown. / Pittsburgh is a hilly old town, her streets and roads go up and down.’

## NOTENBEISPIEL 173: Woody Guthries Ballade "Pittsburgh is a great old town"

Moderately fast

Pittsburgh is a great old town, Pittsburgh!

Pittsburgh is a great old town, Pittsburgh!

Pittsburgh is a great old town, Solid steel from McKeesport down.

Pittsburgh is a great old town, Pittsburgh!

Hindemiths einzige Änderung ist eine Verkürzung der dreifachen überlangen Synkope, mittels derer er die erste, zweite und letzte Textzeile zu siebenschlägigen Phrasen ( $2/2 + 2/2 + 3/2$ ) zusammenfasst. In dieser Form erklingt in den Hörnern eine erste Strophe in B-Dur zur 11. Ostinato-Variation; in der 12. Variation folgt, *poco più largamente*, auf *ff* gesteigert und in die Grundtonart *es* transponiert, eine zweite Strophe im dreistimmigen Unisono einer Trompete, einer Posaune und des Glockenspiels, deren letzte Zeile durch immer kleinere Teilabspaltungen bis zum Ende des Satzes erweitert wird.

Wie es nur angemessen erscheint für das krönende sinfonische Werk eines langen Komponistenlebens, erobert diese musikalische Jubiläumsgabe noch einmal ganz neues Terrain. Keiner der Sätze der mit ca. 38 Minuten Ausführungszeit traditionell dimensionierten Sinfonie folgt den klassischen Vorgaben von Sonatensatz-, Scherzo- oder Rondoform, und keiner enthält auch nur ein einziges dem konventionellen Verständnis dieses Begriffes entsprechendes sinfonisches "Thema". Dennoch – oder gerade deshalb – ist diese Sinfonie eine der faszinierendsten Kompositionen Hindemiths.