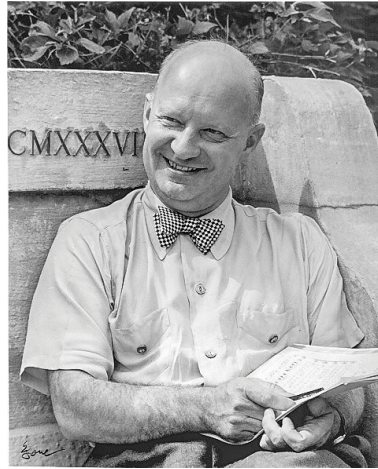


Orgelmusik von Paul Hindemith

Paul Hindemith wurde 1895 in Hanau geboren und war bereits 1915 Konzertmeister des Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchesters. An Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt studierte er seit 1908 Violine bei Adolf Rebner und seit 1912 Komposition bei Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles. Aufgrund seiner vielfältigen Begabungen und Fähigkeiten trat er auch früh als Komponist hervor und 1937 mit seiner *Unterweisung im Tonsatz I* zusätzlich als Musiktheoretiker. 1927 erhielt er eine Professur für Komposition an der Berliner Musikhochschule, die er 1937 kündigte. Seit 1934 erhielt seine Musik teilweise Aufführungsverbot; Goebbels bezeichnete ihn als „atonalen Geräuschemacher“. 1937 zog er in die Schweiz, 1940 ging er ins amerikanische Exil, wo er u. a. die dritte Orgelsonate komponierte. 1951 wurde er als Professor für Musikwissenschaft nach Zürich berufen; dafür gab er seine Lehrtätigkeit in New Haven 1953 auf. Er starb 1963 in Frankfurt am Main.



Paul Hindemith 1945 während des Exils in den USA.

Foto: wikipedia

Stücke wurden dann 2006 veröffentlicht. Das erste Stück, *Präludium* – sehr lebhaft, durchweg sehr leise –, ist ein gefälliges Werk in fis-Moll. Die Akkordbrechungen, die zwischen 7, 6 und 8 Tönen je Viertel wechseln, erinnern an den figurativen Einheitsablauf, den man von Präludien von J. S. Bach über Mendelssohn bis zu Debussys *Jardins sous la pluie* kennt. Wie für Hindemith in jenen Jahren um 1920 üblich, setzt er nur kurze Motive anstelle von ausladenden Themen ein, die mehrfach wiederholt werden; melodische Ansätze hört man aus den Anfangstönen der Figurationen des durchsichtigen Satzes heraus. Das zweite Orgelstück verweist im Gebrauch der chromatischen Melodik und vor allem Harmonik auf das Vorbild Max Reger,

doch sind auch schon viele Ansätze der späteren Hindemithschen Tonsprache enthalten. Zum einen ist die klare Formgliederung zu nennen, die sich an die Sonatenhauptsatzform anschließt, zum anderen das rhythmisch und intervallisch prägnante thematische Material mit zahlreichen Sequenzen und vielen chromatischen und diatonischen Sekundgängen sowie harmonische Konzeptionen, die auf ein steiles Gefälle verzichten und dazu diverse Kanonbildungen.

I. Sonate (1937)

Die ersten beiden Sonaten für Orgel entstanden 1937. In dieser Zeit komponierte Hindemith zahlreiche Instrumentalsonaten, nicht zuletzt, um die technischen und klanglichen Möglichkeiten der Instrumente auszuprobieren und diese Erfahrungen in größeren Werken anzuwenden.² Die I. Sonate ist nach Hindemiths eigenen Angaben zweisätzig, doch ist der erste Satz zweiteilig (*Mäßig schnell – Lebhaft*) und der zweite Satz dreiteilig (*Sehr langsam – Phantasie, Frei, Ziemlich lebhaft – Ruhig bewegt*). Der erste Satz ist in der Sonatenhauptsatzform gehalten und beginnt mit einer mäßig schnellen Einleitung, bevor der Sonatensatzteil beginnt. Das fünftaktige Eröffnungsthema mit seinen markanten Akkorden auf den Taktschwerpunkten, der engräumigeren triolischen Fortsetzung und dem abschließenden

Die Anzahl der Orgelwerke Hindemiths ist vergleichsweise gering. Charakteristisch in seinen Werken sind die Wechsel zwischen homophonen und polyphonen – oft kanonischen oder fugierten – Abschnitten und die prägnante Thematik, die vor allem durch ihr rhythmisches Profil und durch Sequenztechnik als Bezugsgröße innerhalb eines Satzes für die Hörenden immer deutlich bleibt. Alle Orgelwerke sind formal klar gegliedert und die Harmonik erweitert tonal. 1937, im gleichen Jahr wie die ersten beiden Orgelsonaten, erschien Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz. I: Theoretischer Teil* (Schott, Mainz). Mit den dort erläuterten Erkenntnissen korrespondieren die melodischen, harmonischen und tonalen Konzeptionen der Sonaten. Vor allem der bevorzugte Gebrauch der in der *Unterweisung* als *Akkorde der Gruppe I* (Dur und Moll dreiklänge und leere Klänge), *II* (mild-dissonante Klänge mit großen Sekunden und kleinen Septimen und Tritonus) und *III* (tritoniusfreie Akkorde mit Sekunden und Septimen) bezeichneten Klänge lassen die Musik vergleichsweise tonal erscheinen. Auch die Cantus-firmus-Bearbeitungen spielen in der III. Orgelsonate eine Rolle.

Zwei Stücke für Orgel (1918)

Das verschollene Autograph der beiden frühen Stücke wurde erst 1998 im deutschen Antiquariatshandel entdeckt.¹ Die

¹ Zur Werkgeschichte vgl. Bernhard Billeter, Vorwort zu *Paul Hindemith, Zwei Stücke für Orgel*, Mainz 2006.

² So äußerte sich Hindemith, wenn auch erst am 20.11.1939, in einem Brief an Ludwig Strecker, den Inhaber des Schott-Verlags, der aber sinngemäß auf sein Kammermusikschaffen seit 1935 bezogen werden kann: „Du wirst Dich wundern, dass ich das ganze Blaszzeug besonate. [...] Schließlich dienen sie mir als technische Übung für den großen Schlag, der dann mit der ›Harmonie der Welt‹ [...] in Angriff genommen werden kann.“ Zit. nach Giseler Schubert, *Paul Hindemith. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 98 f.

Quintfall bildet die prägnante melodische und harmonische Keimzelle des ganzen Satzes. Der lebhafteste Teil des ersten Satzes spielt zunächst mit einem rhythmisch überraschenden Oberstimmthema (T. 53–86); in strenger Imitation schließen sich ein lyrisches Thema (T. 87–133) und ein drittes, gleichmäßig rhythmisiertes Thema mit allen 12 chromatischen Tönen (T. 134–164) an. Eine lange Durchführung (T. 165–328) endet in einer ruhigen Coda mit den beiden ersten Themen des lebhaften Teils über dem langen Orgelpunkt *Es* (T. 329–372).

Der dreiteilige zweite Satz besteht eigentlich aus drei Sätzen. Er beginnt in seiner vorherrschenden Dreistimmigkeit wie der langsame Satz einer Triosonate (T. 1–34). Er steht in der überraschenden Tonart E und ist dissonanter als der erste Satz. Der zweite Abschnitt des zweiten Satzes, eine Phantasie (T. 34^{II}–85), wirkt improvisatorisch-virtuos. Den Abschluss des zweiten Satzes bildet ein ruhiger Abschnitt, der in einer ausgewogenen Dreiteiligkeit (T. 86–126; 127–162; 163–199) gestaltet ist und wieder die Tonart Es aufgreift. Klanglich reizvoll ist im Mittelteil eine ariose und graziöse Oberstimmenmelodie, die nur mit 4' und 2' registriert werden soll. Eine Verknüpfung aller Sätze erreicht Hindemith durch Intervallbeziehungen von Satz zu Satz und durch wiederholte Zwei- oder Mehrtongruppen.³

II. Sonate (1937)

Der erste Satz dieser Sonate weist die Sonatenhauptsatzform auf. Der Exposition (T. 1–31) folgen eine lange Durchführung (T. 72–153) und als genaue Wiederholung des Hauptthemas und seiner Verarbeitung der Exposition die Reprise (T. 154–184). Das Hauptthema steht in erweitertem e-Moll, das fortspinnungsartige Seitenthema (T. 32–49) in C. Die Durchführung beginnt in gis-Moll. Dieser Großterzzirkel ist auch in anderen mediantischen Verbindungen in kürzeren Abständen stilbildend. Das Hauptthema hat eine achttaktige periodische Struktur, die alle rhythmisch-melodischen Elemente enthält, die für die weitere motivische Arbeit wesentlich sind. Das Vorherrschen der Akkorde aus Hindemiths Akkordgruppen I und III lassen den Satz als sehr harmonisch erscheinen; Polyphonie spielt fast keine Rolle.

Der zweite Satz ist im Stil eines *Siciliano* gehalten. Seine Form ist beziehungsreich und ausgewogen: A (10 Takte) – A' (10 Takte) – B (18 Takte) – B' (18 Takte) – Coda (10 Takte). Die B-Teile greifen in den sieben Schlusstakten jeweils die erste Phrase des A-Teils auf, so dass ein organischer Zusammenhang entsteht. Wie im ersten Satz der I. Sonate beginnt auch der dritte Satz der II. Sonate, eine Fuge, mit dem chromatischen Total innerhalb der ersten vier Takte, ohne den Regeln der Dodekaphonie zu unterliegen. Zwölfmal erscheint das Thema in Originalgestalt, ohne besondere kontrapunktische Techniken.

³ Hans Ludwig Schilling, *Hindemiths Orgelsonaten*. In: Musik und Kirche 33, 1963, S. 205, hebt als primäres Stilmittel Hindemiths die „Iso-Intervallketten“ mit ihren engen „Anschluss-Sekunden“ hervor.

III. Sonate (1940)

In der III. Orgelsonate verarbeitet Hindemith alte Volkslieder, Liebes- und Abschiedslieder, die er indirekt seiner Frau Gertrud gewidmet hat, die ihm erst einige Monate später ins amerikanische Exil folgen konnte.⁴ Dem ersten Satz liegt das Lied „Ach Gott, wem soll ich's klagen“ zugrunde. Es wird zweimal vollständig zitiert – zunächst im Pedal, also Bass, dann im Sopran. Die erste Durchführung in der Tonalität As ist im Charakter einer Pastorale im 12/8-Takt komponiert, in der zweiten – langsamen – Durchführung im originalen 4/4-Takt in H kontrapunktieren die Unterstimmen die Melodie klagend und aufbegehrend, wobei sich der Satz von der anfänglichen Vierstimmigkeit im *pp* bis zur Siebenstimmigkeit im *fff* steigert, um die letzte Liedzeile kanonisch zur Ruhe zu bringen.

Dem zweiten Satz liegt das Lied „Wach auf, mein Hort“ in der Tonalität A zugrunde, dessen erste Strophe mit den Worten schließt: „Lass mich der Treu genießen“. Der Tenor-Cantus-firmus wird von einem ornamentierten Oberstimmenpaar und einzelnen nachschlagenden Achtelnoten im Pedal umrahmt, die ab Takt 9 in eine Kantilene übergehen. In Takt 11 greift die Bassstimme den Tenor-C.f. vergrößert auf, dem die Worte „all mein Begier“ unterlegt waren, eine versteckte Liebeserklärung.

Die Konzeption des dritten Satzes über das Lied „So wünsch ich ihr ein gute Nacht“ entspricht – abgesehen vom konzertanten Charakter – der des zweiten Satzes. In dem meist 3- bis 5-stimmigen Satz ist der C. f. wiederum in den Tenor gelegt (= Pedal). Über gleichmäßig gehenden Achtelnoten im Bass bewegt sich der Cantus firmus weitgehend in Vierteln, ergänzt von einer spritzig wirkenden Oberstimme.

Kammermusik Nr. VII op. 46, Nr. 2 (1927) für Orgel, Bläser und tiefe Streicher

Etwa 45 Jahre liegen zwischen den beiden Orgelkonzerten, weshalb der stilistische Unterschied zwischen der „ungestümen, vitalen“ Kammermusik und dem „zunächst grüblerisch, melancholisch, verinnerlicht“ wirkenden späteren Orgelkonzert nicht verwunderlich ist.⁵ Die frühere Kammermusik für Orgel, 11 Bläser, Celli und Kontrabässe wurde dem Frankfurter Sender gewidmet. Die Weigle-Orgel des Frankfurter Rundfunks hatte 19 Register, davon im I. Manual fünf 8'- und ein 4'-Register, im II. Manual fünf 8'-, ein 4'- und ein 2'-Register sowie eine Quinte 2²/₃' und im Pedal zwei 16'-, zwei 8'- und ein 4'-Register.⁶ Bei der Konzeption der Kammermusik achtete Hindemith auf „eine

⁴ Entsprechender Briefhinweis bei Luitgard Schader, »So wünsch ich ihr ein gute Nacht«. *Paul Hindemiths Liebesgrüße an seine Frau*. In: Ute Jung-Kaiser (Hrsg.), *Intime Textkörper – Der Liebesbrief in den Künsten*. Bern 2004, S. 275.

⁵ Rainer Mohrs, *Die Orgelmusik von Paul Hindemith. Überlegungen zu einem neuen Hindemith-Bild*. In: *Musica sacra* 115, 1995, S. 460, warnt davor, die beiden Werke gegeneinander auszuspielen.

⁶ Genaue Registerangaben bei Mohrs, S. 461.