

David Neumeyer

Hindemiths Blockflötentrio – Skizzen und Autograph¹

Nur selten bekommt man Einblick in die einem Komponisten eigentümliche „Werkstatt“, in seine Vorstellungen über sein Arbeitsmaterial, in den kompositorischen Denkprozeß. Theoriebücher, Memoiren und Rechtfertigungsschriften, wie sie gemeinhin in diesem Jahrhundert von Komponi-

gebaut hat. Leider sind damit wiederum Schwierigkeiten verbunden, da solche Unterlagen oft entweder durch testamentarische Bestimmungen nicht verfügbar oder gar verloren oder zerstört sind. Im Falle Hindemith allerdings ermöglichte eine ungewöhnliche Klausel im Testament die Gründung des Paul-Hindemith-Instituts und die Freigabe von Material zu Studienzwecken bereits 10 Jahre nach seinem Tod (28. 12. 1963)².

Für Blockflötisten ist das besonders interessant, weil sich unter den im Institut aufbewahrten Aufzeichnungen die fast kompletten Entwürfe und das vollständige Autograph der Partitur des Blockflötentrios aus dem Jahre 1932 befinden. Dieses Werk ist das einzige, das Hindemith für Blockflöten geschrieben hat – von ad-libitum-Besetzungen



sten verfaßt worden sind, geben gewöhnlich wenig oder nur pauschal Aufschluß. Das trifft besonders auf Hindemith zu, der bis heute weitgehend mißverstanden wird, obwohl er gewiß mehr Bücher über Musik geschrieben hat als mancher andere.

Angesichts dessen gibt es nur die Möglichkeit, in Skizzen und Autographen nach Hinweisen darauf zu forschen, wie der Komponist seine Stücke

in Schulmusikwerken der späten Zwanzigerjahre abgesehen, die oft von Blockflöten adäquat ausgeführt werden können –, und es ist gewiß eine

¹ Es empfiehlt sich, bei der Lektüre die Partitur (B. Schott's Söhne, Mainz) griffbereit zu haben.

² In der in Vorbereitung befindlichen Gesamtausgabe der Werke Hindemiths wird einiges von diesem Material einschließlich bisher unveröffentlichter Werke besprochen und publiziert werden.

herausragende Komposition in dem spärlichen Blockflötenrepertoire aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.

Das Trio ist die Nummer 5 im vierten Teil (*Abendkonzert*) des für ein Schulmusikfest in Plön geschriebenen Zyklus „Plöner Musiktag“. Die verschiedenen Teile des Werkes sollten Musizierstoff für einen ganzen Tag bieten: morgendliche Turmmusik für Blechbläser, mittägliche Instrumentalmusik, eine Nachmittagskantate für variable Besetzungen und ein Abendkonzert. Die Originalpartitur dieses umfangreichen Werkes (es dauert insgesamt ca. anderthalb Stunden) umfaßt einen Band, der alle vier Teile enthält. Überall finden sich mit Rotstift eingetragene Korrekturen und am Ende die einzige Datumsangabe: Berlin, Juni 1932. Die Triosätze entsprechen in ihrer Anordnung der Reihenfolge, in der das Werk veröffentlicht ist³, und sind in jeder Hinsicht (Notierung, Dynamik, Tempi) identisch mit der Druckausgabe.

Das schließt Druckfehler aus, die übersehen worden sein könnten, vermittelt aber auch keine neuen Erkenntnisse. Dazu muß man sich die Skizzen ansehen, und die sind faszinierend. Das erste Allegro und das Scherzo sind in einem kleinen Skizzenbuch enthalten, dessen Umschlagtitel in Blockschrift den „Musiktag“-Zyklus und die Jahreszahl 1932 nennt. Skizzen zum Fugato finden sich in einem anderen Büchlein, das neben weiteren „Musiktag“-Entwürfen das 2. Streichtrio und einige noch unveröffentlichte Lieder des Komponisten enthält. Es ist auf dem Umschlag mit 1932–33 datiert. Hiernach läßt sich nicht sagen, ob das Fugato vor oder nach den anderen Sätzen geschrieben wurde. Diese zeigen eine derart unterschiedliche Handschrift (Strichstärken!), daß man annehmen könnte, sie seien nicht einer nach dem anderen niedergeschrieben, obwohl sie so in den Skizzenbüchern stehen. Hindemith datierte eigentlich niemals einzelne Entwürfe, stets jedoch autographe Partituren.

Die Stimmen sind durchweg auf zwei Notensystemen notiert – der Sopran klingend auf dem oberen und die beiden Altstimmen auf dem unteren. Der erste Satz erinnert an Skizzen von 1920: Er ist oft ungenau notiert und wirkt flüchtig hingeworfen. So sind z. B. immer wieder Noten zu

hoch über den Linien geschrieben, oder es treten Zwischenräume auf, wenn vor Notenköpfen ein Kreuz steht. Andererseits weisen die Skizzen aber auch schon auf Hindemiths spätere sehr akkurate Handschrift hin. Man muß also annehmen, daß der erste Satz sehr rasch oder vielleicht unter widrigen Umständen (z. B. in einem fahrenden Zug) niedergeschrieben worden ist. Hinsichtlich seiner allgemeinen kompositorischen Gewohnheiten allerdings scheint sich Hindemith bis 1932 kaum gewandelt zu haben. Meist entwickelte er ein ganzes Stück aus einem einzigen melodisch-thematischen Gedanken. So erscheint z. B. in den Skizzen zur Solosonate für Viola, op. 25 Nr. 1, das Thema des Schlußsatzes auf einer Notenzeile inmitten einer Serie von Skizzen zum ersten Satz. Der komplette Schlußsatz ist anderswo aufgeschrieben. Das Fugato-Thema des Blockflötentrios (mit Überarbeitungen) ist ebenfalls getrennt von den Skizzen für den ganzen Satz notiert. Wenn Hindemith sich einmal auf das thematische Material festgelegt und ein Formschema zur Ausarbeitung entwickelt hatte, änderte er nur noch selten wesentliche Bestandteile: er wechselte allenfalls ein paar Noten aus, stellte einen oder zwei Takte einer Stimme um oder ähnliches. Das trifft auf den ersten Satz und das Fugato des Trios zu, nicht aber auf das Scherzo, wie wir später sehen werden. Es gibt nur wenige Beispiele ausgearbeiteter Skizzen, die schließlich verworfen wurden. Hindemith scheint schnell entschieden zu haben, ob eine Idee tragfähig war, und gegebenenfalls ließ er sie einfach fallen (so das zweite Lied aus „Das Marienleben“, von dem es eine einseitige fragmentarische Ausarbeitung gibt, die keinerlei Bezug zur veröffentlichten Version hat).

Das Fugenthema in seiner ursprünglichen Form befriedigte Hindemith offenbar nicht, denn er schrieb es zweimal neu. Die erste Seite enthält nur das Thema und dessen Überarbeitung, während die folgende alle Stimmen mit dem Thema in seiner endgültigen Form bringt. Über die erste Hälfte des Themas (Auftakt und die beiden ersten vollen Takte) wurde sofort entschieden. Die ursprüngliche Version war diese:⁴



³ Fußnoten 3 und 4 s. S. 264

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 1/1981, Seite 264

David Neumeyer: Hindemiths Blockflötentrio – Skizzen und Autograph

Sie ist durchgestrichen und durch eine neue Fassung ersetzt;



Die erste Version deutet ein Mediantenverhältnis an (C-a oder C-e), das mit den wichtigsten tonalen Zentren der übrigen Sätze übereinstimmt. Die Überarbeitung ist zwar tonal weniger eindeutig, enthält aber nicht unbedingt mehr Chromatik. Die endgültige Version ist die am wenigsten klare von allen.

Aus dem zentralen Themeneinsatz in den Takten 15–19 entwickelt sich eine Art Pyramide. Bemerkenswert ist, daß alle drei Sopranstellen in der Originallage stehen, obwohl Hindemith, wie bereits erwähnt, den Beginn des dritten Einsatzes änderte. Es ist kein Zufall, daß der Haupteinsatz des Themas mit der Steigerung der Bewegung beginnt: *poco stringendo* führt zu *forte* in den Takten 14–15 und zum höchsten Ton dieses Satzes, e^{'''}. Obwohl man den expressiven Höhepunkt irgendwo nach der Mitte erwartet, erscheint das ganz logisch, zumal hier die entscheidende Darstellung des Themas besonders betont wird. Hinde-

Thema (gekennzeichnet durch den Anfangston)												
Takt	1	4	9	10	11	11	15	19	24	25	26	27
Stimme												
1.	A		Fis		B		A			A		Gis(A)
2.		D		Gis		E					Dis	
3.				C			F		Cis			
	I		Imitation (1. Hälfte des Themas)				II III II		Imitation (2. Hälfte des Themas)			I

Die Mühe, die sich der Komponist mit diesem Thema gemacht hat, ist ein direkter Hinweis auf den Grad seines Interesses an dem Stück. Hindemith ist dafür bekannt, sehr schnell komponiert zu haben; es gibt kleinere und zweitrangige Werke, die er nicht einmal skizzierte, sondern sofort endgültig aufschrieb. Andererseits beweisen Überarbeitungen und Korrekturen, daß für ihn die Komposition in persönlicher oder technischer Hinsicht von besonderer Bedeutung war. Das trifft mit Sicherheit auf das Fugato zu.

Nachdem nun das Thema festgelegt war, muß die Komposition rasch vorangekommen sein. Nur zwei Stellen sind gegenüber dem Entwurf geändert: In der ersten Altstimme gibt es in Takt 17 eine punktierte Halbe e⁵, und im Adagio (Takt 27) begann das Thema ursprünglich mit a'', nicht mit gis''.

Das Formschema des Fugato ist symmetrisch, ablesbar an den drei Themeneinsätzen in der Sopranstimme (s. Tabelle, oben).

mith behandelt das Problem in bewundernswerter Weise, indem er für einen Augenblick den Eindruck erweckt, als ende der Satz früher, als das



³ Vgl. Dale Higbee, *Notes on Hindemith's Trio for Recorders*, in: *The American Recorder*, Vol. X No. 2 (1969): 39

⁴ Die Skizzen meinen natürlich D- und A-Flöten. Im Interesse größtmöglicher Deutlichkeit wurden jedoch die Beispiele transponiert und an die Edition für C- und F-Blockflöten angeglichen. Das gilt auch für alle Hinweise auf bestimmte Töne im Text und wird es dem interessierten Leser erleichtern, die Varianten auszuprobieren.

⁵ An vielen Stellen, vor allem im ersten Satz, sind später lange Notenwerte in kürzere plus Pausen abgeändert worden (wie auch die vielen punktierten Viertel mit nachfolgenden Achtelpausen). Diese genaue Artikulation ist schon ein wichtiger Hinweis darauf, wie der Komponist das Werk aufgeführt haben wollte.

tatsächlich der Fall ist: Takt 26–27 führt zu einem Trugschluß (Bsp. 3).

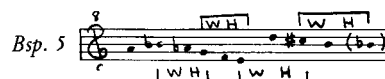
Der Akkord auf der Eins von Takt 27 (A-Cis-F) sollte eigentlich ein kadenzbezogener A-dur-Dreiklang sein (A-Cis-E). Der „falsche“ Akkord gehört zu der Art von Klängen, von denen Hindemith ganz besonders angetan war – Ganztonkonstruktionen, die durch die Kombination von großen Sekunden, großen Terzen und Tritoni entstehen. Die sich daraus ergebende tonale Mehrdeutigkeit ist typisch für die Handhabung der Funktionen in der Hindemithschen Musik nach 1930 und stimmt mit seinen späteren theoretischen Formulierungen überein. Hier hebt die falsche Kadenz den letzten Formteil scharf heraus: die Adagio-Coda, die das symmetrische Formschema vollendet (und den letzten Einsatz des Themas bringt).

Das ganze Stück hindurch wird die Pyramidenform durch die Intervallverhältnisse gestützt. In den beiden imitierenden Passagen, Takte 9–11 und 24–27, sind Transpositionen der Anfangsnoten des Themas verwendet. Zunächst bilden die Anfangsnoten der ersten drei Themendurchgänge (Fis-Gis-C) eine Ganztonkonstruktion (große Sekunde plus große Terz), beim zweitenmal erscheint deren Umkehrung (große Terz plus große Sekunde: Ais/B wird zu A, C im ersten Alt zu Cis – vgl. Tabelle S. 264). Der so gebildete Akkord ist ein harmonisches Grundelement dieses Satzes; wir wollen ihn mit T1 bezeichnen. Er erscheint doppelt so oft wie alle Dur- und Moll-Dreiklänge zusammen und nur einmal weniger als der von Hindemith gern verwendete Dreitonakkord aus der Kombination von großer Sekunde und reiner Quarte (als T2 bezeichnet). Diese Akkordtypen T1 und T2 beherrschen den Kern des Fugato.



Keiner der Akkorde hat indessen einen offensichtlichen Bezug zum Thema. Dennoch muß es in letzterem etwas geben, was sich auf die Idee der Symmetrie und die Anwendung umkehrbarer, nicht dreiklanggebundener Akkordtypen bezieht.

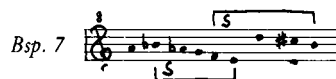
Schließlich gibt es keinen Takt, in dem das Thema oder sein Anfangsmotiv fehlen würden. Es existiert tatsächlich eine Verbindung; der erste Hinweis darauf ist den Skizzen zu entnehmen – nämlich die Tatsache, daß die erste Hälfte des Themas nicht verändert worden ist. Sie besteht aus einem achttönigen symmetrischen Modell aus Wiederholungen einer Ganzton-Halbton-Folge (Bsp. 5).



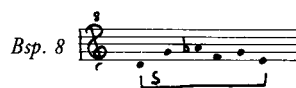
Nur die Auftaktnote A gehört nicht zur Reihe, und das ist strukturell bedeutsam, denn exakt dasselbe Reihemuster wird in den letzten Takten immer wieder benutzt, und zwar mit dem hinzugefügten A. A ist natürlich der Grundton des Schlußakkordes (Bsp. 6). Dieselbe Skala wird auch für den Trugschluß (Takte 26–27) verwendet, wiederum mit dem ergänzenden A.



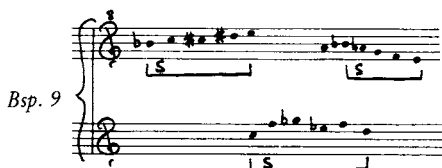
Die zweite Themenhälfte nun wirft ein Problem auf: in keiner der drei Versionen wird eine so offensichtlich symmetrische Tonreihe verwendet wie in der ersten Hälfte. Doch benutzt die letzte Version die Töne aus der ersten Hälfte – ohne A, dafür aber mit C. Die Beziehung der beiden Hälften zueinander wird durch eine „Teilauswahl“ aus dem anfänglichen Reihemodell hergestellt. Durch die Gewichtung von Rhythmus und Tondauer teilte Hindemith die acht Noten in zwei einander überlappende Fünftongruppen (mit S bezeichnet), die vom Aufbau her identisch sind (Bsp. 7).



Transponiert enthält S die meistverwendete Schlußform des Themas, wie z. B. in den Takten 8–9 und auch in der Coda (Bsp. 8).



Darüber hinaus bildet die Sopranpassage, die zum Höhepunkt e''' führt, deutlich die Gegenbewegung zu S (eher im aufsteigenden als im absteigenden Sinn), während S gleichzeitig im Thema erscheint (Bsp. 9). Die Spieler mögen hier jene fünf Noten in der Sopranstimme mit kräftiger Betonung spielen.



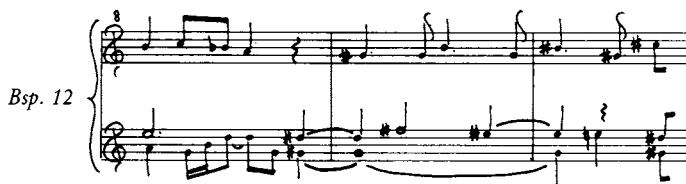
Die Sorgfalt, die in den Überarbeitungen des Fugathemas spürbar ist, wird außerdem in den melodischen Details der Komposition deutlich. Hindemith nutzte alle strukturellen Möglichkeiten voll aus, die das Thema bietet.

Hinsichtlich der Skizzen zum Scherzo ist die Lage etwas komplizierter. Sie sind auf den Seiten 8–14 des ersten Skizzenbuches zu finden. Leider sind sie unvollständig (die Takte 1–19 und 64–73 fehlen), und zusätzlich gibt es dreieinhalb Seiten mit nicht verwendetem Material – anscheinend im Zusammenhang mit dem Hauptthema. Diese lassen 10 Eröffnungstakte erkennen (die erste Phrase zeigt Bsp. 10) sowie 11 und nochmals 9 Takte eines Zwischenteils. Diesen Takten eignet so viel vom Charakter des schließlich gedruckten Satzes, bis hin zu den Baßgängen, daß kaum ein Zweifel besteht, es müsse sich um die ursprüngliche Version des Hauptthemas handeln. Daß hiervon letztlich nichts verwendet wurde, mag sich daraus erklären, daß die Fortspinnung dieser Musik einen Hang zum Oberflächlichen zeigt. Hindemith entschied sich eindeutig für ein robusteres, straffes

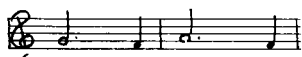
Thema. Es ist zu vermuten, daß der ruhigere imitatorische Mittelteil (Takte 40–63), der im Skizzenbuch erstmals nach den nicht verwendeten Entwürfen auftaucht, eine Weiterentwicklung des ursprünglichen Themas war und auch dann beibehalten wurde, nachdem letzteres verworfen worden war. Die Takte 41–43 und 52–53 im 2. Alt waren ursprünglich identisch mit der 2. Altstimme in den Takten 43–44. Die Einführung der Imitation war eine entscheidende Verbesserung. Wir können ferner vermuten, daß das jetzige Hauptthema ursprünglich ein Seitenthema war; d. h., daß seine Originalform die der Takte 77 ff. gewesen sein könnte. Dies ist die erste Stelle, an der das Thema in den Skizzen auftaucht, und die einzige, an der es substantiell vollständig vorliegt. Angesichts der Anordnung des vorhandenen Materials und des offensichtlich im Sinne eines „Hauptthemas“ zu verstehenden Charakters der Anfangszeilen des verworfenen Entwurfs erscheint eine derartige Vermutung nicht unbegründet.

Die Skizzen zum ersten Satz sind vollständig mit Ausnahme – seltsamerweise – der letzten beiden Takte. Im Notentext finden sich eine ganze Menge Abweichungen, vor allem geänderte Rhythmen, Tondauern oder auch einzelne Noten. Das sind die wichtigsten:

1. 2. Alt, Takte 2–3 lauten
2. Takte 17–18, alle Stimmen, s. Bsp. 12
3. Takt 58, 2. Alt heißt C
4. Takt 63, 2. Alt: Die zweite halbe Note heißt H

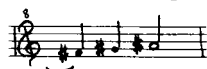


5. Takte 65–68, 2. Alt: Auf Eins und Drei jeweils halbe Noten. Takt 67–68 lautet:



6. Takte 67–69, Sopran: Mit Achtelrepetitionen ausgefüllt

7. Takt 88: Die Sopranstimme heißt



Die sonderbare Auflösungsnote H in Takt 88 fehlte ursprünglich. Hindemith hat sie gewiß hinzugefügt, um im Sopran das in den anderen Stimmen auftauchende Dreitonmotiv zu wiederholen. Dieses Motiv stammt aus dem *poco moderato*-Abschnitt (Takte 30 ff.), mit dem die „Durchführung“ beginnt. Letztlich aber ist es auf die beiden Hauptthemen zurückzuführen, die beide im Rahmen einer Terz tonleiterähnlich absteigen. Ich gebe zu, mir beim Spielen dieses Stückes mehr als einmal gewünscht zu haben, daß Hindemith den anfänglichen Einfall beibehalten hätte.

Andererseits wissen wir nicht, ob er ursprünglich den Satz in F enden lassen wollte. Die Stimmführung hätte einen Schluß in A ebenso erlaubt: Sopran von Ais/B nach A, 1. Alt von C nach Cis, 2. Alt von G nach A. Argumente gibt es für beides. Der erste Thementeil ist klar auf den Zentralton F bezogen, es gibt einen eindeutigen Schluß auf F in Takt 72–75, und natürlich endet die gedruckte Version in F. Andererseits schließt die Exposition in Fis (normalerweise verwendet Hindemith keine Halbtonbeziehungen; er zieht den Ganztonschritt vor – wie in dem Wechsel von F

nach G zwischen den beiden Hauptthemen dieses Satzes – oder die Terz); A ist ständiger Bezugspunkt in der Durchführung und tonales Zentrum in den anderen Sätzen.

Zu allen hier erwähnten Varianten, ausgenommen das Fugathema, enthalten die Skizzenbücher keinerlei Korrekturen. Hindemith schrieb offensichtlich beschlossene Änderungen direkt ins Autograph – das ist für ihn typisch. Die zahlreichen Korrekturen im ersten Satz, die Neubearbeitung des zweiten und die gründliche formale und melodisch-strukturelle Konzeption des Fugato – das alles scheint tatsächlich zu beweisen, daß der Komposition des Trios mehr als das übliche Maß an Sorgfalt zuteil wurde. Es ist bekannt, daß Hindemith den „Plöner Musiktag“ innerhalb kürzester Frist schrieb, aber offenbar nahm er sich Zeit genug, um mit dem Blockflötentrio ein außergewöhnlich gut gebautes und für die Instrumente dankbares Werk zu schaffen. Und bemerkenswerterweise wurde das ohne irgendwelche Kompromisse erreicht: die musikalisch-technischen Prämissen erwachsen direkt aus dem reichen Fundus von Hindemiths Erfahrungen als Komponist, die symmetrischen Strukturen des Fugato aus seiner ausgesprochen avantgardistischen Musik der mittzwanziger Jahre und die Ganztonmodelle aus noch früherer, stark von Debussy beeinflusster Zeit. Die technischen Verfahrensweisen und die kompositorische Sprache sind identisch mit dem, was in wesentlich umfangreicheren Werken zu finden ist wie z. B. in *Mathis der Maler*.

Mit freundlicher Genehmigung aus
The American Recorder, Vol. XVII No. 2 (August 1976)

Deutsch von Marianne Betz