

‘... Ich bin kein Orgelfachmann...’

Paul Hindemith en het orgel

We kunnen ons tegenwoordig nauwelijks meer voorstellen dat de componist Paul Hindemith tussen de twee wereldoorlogen werd beschouwd als één van Duitslands belangrijkste toondichters. Al in 1924 werd hij, als pas afgestudeerde componist, genoemd in Guido Adlers standaardwerk *Handbuch der Musikgeschichte*: ‘Am Bedeutendsten wirkt die Persönlichkeit des 1895 in Frankfurt a. M. geborenen Paul Hindemith, der als Komponist von großer Fruchtbarkeit ist’ [Van het grootste belang is de in 1895 in Frankfurt aan de Main geboren Paul Hindemith, die als componist zeer vruchtbaar is]. Vier jaar later verscheen, van de hand van H. Strobel, de eerste monografie over Hindemith met uitgebreide analyses van zijn tot dan toe geschreven werken.

Hindemiths betekenis voor de muzikale ontwikkelingen in de afgelopen eeuw is groot. In een tijd waarin alles in het teken leek te staan van de dodecafonie slaagde hij erin een alternatieve muziektaal te ontwikkelen die, in tegenstelling tot de 12-toons-techniek, wél in de traditie was geworteld. Daarbij verwierp hij de atonaliteit geenszins. Hij slaagde erin deze ‘verstaanbaar’ te maken, en zo een brug te slaan tussen de 19de eeuw en de na-oorlogse muziekpraktijk. Met zijn *Unterweisung im Tonsatz* (1937) leverde hij een belangrijk aandeel in de discussie over de dodecafonie en het harmoniegebruik in zijn tijd.

Na 1940, het jaar van zijn emigratie naar Amerika, werd het stiller rond Hindemith. In de Verenigde Staten werd hij als uitvoerend en als scheppend kunstenaar minder begrepen. Hij moest wedijveren met componisten die een andere richting vertegenwoordigden, zoals Edgar Varèse en later John Cage.

Op de drempel van de 21ste eeuw is Paul Hindemith enigszins vergeten. Zelfs in 1995, zijn 100ste geboortjaar, kreeg zijn muziek betrekkelijk weinig aandacht.

Veel organisten zijn slechts bekend met Hindemiths drie orgelsonates. Met name de tweede sonate, de meest toegankelijke van de drie, wordt nog geregeld gespeeld. Behalve de drie sonates componeerde Hindemith nog *Zwei Orgelstücke* (1918, verloren gegaan) en twee orgelconcerten, respectievelijk in 1927 en 1962. De orgelwerken vormen slechts een zeer klein gedeelte van Hindemiths totale oeuvre, dat naast symfonische en vocale werken vooral bestaat uit kamermuziek voor alle denkbare instrumenten en instrumentencombinaties.

Hindemiths vijf werken voor en met orgel markeren drie belangrijke periodes in zijn ontwikkeling. Het zevende Kammermusik voor orgel en kamerorkest schreef Hindemith in 1927, het jaar waarin hij op zoek ging naar een theoretische onderbouwing van zijn componeerstijl. De eerste twee sonates voor orgel dateren uit 1937, het jaar waarin *Unterweisung der Tonsatz*, het resultaat van deze zoektocht verscheen. De derde sonate ontstond direct na een belangrijke verandering in zijn leven, namelijk zijn vertrek naar Amerika. Het Concerto for Organ and Orchestra is voltooid in het laatste levensjaar van de componist. Spijtig genoeg zijn de twee *Orgelstücke* uit 1918 verloren gegaan. Deze zouden een

boeiend beeld hebben gegeven van Hindemith als jong componist, toen hij nog zeer door Brahms werd beïnvloed.

Konzert für Orgel und Kammerorchester (Kammermusik No. 7, Opus 46 No. 2, 1927)

Van 1922 tot 1927 schreef Hindemith een cyclus van zeven Kammermusiken, soloconcerten voor respectievelijk kamerorkest, piano, cello, viool, altviool, viola d’amore en orgel. Zijn behandeling van de orkestinstrumenten is, in tegenstelling tot het gebruik in de romantische traditie, zeer solistisch. Daarentegen zijn de solo-instrumenten vaak onderdeel van het orkest. De piano in Kammermusik No. 2 wordt bijvoorbeeld niet ingezet als solo-instrument maar als bindmiddel tussen de andere instrumenten. Typerend is Hindemiths aanwijzing bij een van de werken dat alle instrumenten onzichtbaar voor het publiek moeten worden opgesteld. Een ander voorbeeld: in Kammermusik No. 4, het vioolconcert, is in het gehele eerste deel van de solist geen spoor te bekennen.

Hindemith schreef het *Konzert für Orgel und Kammerorchester*, als zevende deel van de cyclus Kammermusiken, voor de ingebruikneming van het orgel in de Senderaum des Frankfurter Rundfunks. Het instrument was in 1927 door de orgelbouwer Friedrich Weigle gebouwd. Het concert werd op 8 januari 1928 voor het eerst uitgevoerd en live uitgezonden; er waren maar liefst 4 miljoen luisteraars. Vanwege deze uitzending was Hindemith gevraagd rekening te houden met de uitzendkwaliteit in de begintijd van de radio. Teveel zachte passages bijvoorbeeld waren ongewenst. De orkestratie sluit hierbij aan: er wordt, behalve van cello en contrabassen, geen gebruik gemaakt van strijkinstrumenten – die vallen immers toch nauwelijks op in de radiatoruis... Het orkest bestaat verder uit piccolo, fluit, hobo, klarinet, basklarinet, twee fagotten, contrafagot, hoorn, trompet en trombone, allemaal instrumenten die door hun natuurlijke volume en klankkleur de meeste kans maken in de huiskamer nog enigszins herkenbaar over te komen. Het werk was al vrij snel populair, getuige diverse andere Europese uitvoeringen. In 1930 vonden de Franse (met Marcel Dupré als solist) en de Engelse première plaats.

Het orgel waarvoor Hindemith het concert schreef had een voor een concertzaal-orgel opvallend bescheiden omvang. Ten tijde van dit concert telde het instrument twintig registers, verdeeld over twee manualen en pedaal (zie het kader voor de dispositie).

I. Manual (Schwellwerk I, C-c¹)

Principal 8
Gamba 8
Gedekt 8
Salicional 8
Quintaton 4
Trompete 8

II. Manual (Schwellwerk II, C-c²)

Geigenprincipal 8
Konzertflöte 8
Dulciana 8
Vox Coelestis 8
Spitzflöte 4
Quinte 2 2/3
Piccolo 2
Vox Humana 8
Celesta

Pedal (Schwellbar, C-f¹)

Principalbaß 16
Zartbaß 16
Cello 8
Choralbaß 4
Trompete 8

Het orgel was voorzien van drie sub-octaafkoppels (I en II afzonderlijk en I+II), vier superoctaafkoppels (I en II afzonderlijk, I+II en Pedaal+II), twee vrije combinaties, een registerzweller uitgevoerd als 'Walze' en twee willekeurig instelbare tremulanten.

Naar aanleiding van dit orgel schreef Hindemith aan de orgelbouwer Weigle: 'Ich bin kein Orgelfachmann. Ich verstehe wenig vom Orgelbau. Nur eins weiss ich: ich habe bestimmte Vorstellungen von der Orgel, ich hasse die weichen und schwammig klingenden Riesenorgeln, ich liebe klare und vernünftige Dispositionen, reine und scharf ausgeprägte Stimmen. Bei Ihrer Orgel sind diese Vorzüge vorhanden' [Ik ben geen orgelvakman. Ik begrijp weinig van orgelbouw. Maar één ding weet ik: ik heb een bepaalde voorstelling van het orgel, ik haat de weke en slap klinkende reuzenorgels, ik houd van heldere en logische disposities, van zuivere registers met een duidelijk karakter. Uw orgel heeft al deze voordelen]. Deze passage werd door Weigle dankbaar in allerlei reclamemateriaal gebruikt. Uit de opmerking blijkt dat Hindemith de ontwikkelingen in de orgelwereld slechts zijdelings volgde. Hij is geharmerd van de ideeën van de Orgelbewegung, die met name in de Spitzflöte, de Quinte en de Choralbaß van Weigle's orgel naar voren komen, maar realiseert zich niet dat de keuze voor een hoog aan-

Nicht zu schnell

Notenvoorbeeld 1: het begin van de orgelpartij van Kammermusik No. 7

tal achtvoets registers en de zwelkasten rechtstreeks uit de idealen van vóór de Eerste Wereldoorlog voortkomt.

Kammermusik No. 7 heeft drie delen: 'Nicht zu schnell - Sehr langsam und ganz ruhig - Lebhaft'. Opvallend is de barokke opzet van het stuk; het eerste deel als concerto (inclusief ritornelli), het tweede als een langzaam trionsonate-deel en het laatste deel als een virtuoze fuga. Het eerste deel heeft een bruisend karakter, waarbij het orgel een aan het orkest gelijkwaardige rol vervult. De inleiding van het orkest wordt bijvoorbeeld letterlijk herhaald in de orgelpartij (zie notenvoorbeeld 1). Later in het stuk fungeert het orgel nu eens als begeleiding van het (bijna unisono spelende) orkest en dan weer andersom.

De schrijfwijze blijft transparant. Omdat veel instrumenten partijen verdubbelen wordt het stuk nooit meer dan driestemmig. Opmerkelijk is het onverwachte

zachte einde van deel 1; Hindemith laat het orgel afsluiten met een open kwint. Het tweede deel begint als orgeltrio, en heeft de vorm van een canon in het overmatig octaaf. Het pedaal begeleidt deze met dalende toonladders (zie notenvoorbeeld 2). Na elf maten orgelsolo zet de fluit in met hetzelfde thema, waarna een canon volgt tussen de overige instrumenten. Onderwijl behoudt de orgelpartij haar trio-textuur, en na enkele maten is er sprake van twee afzonderlijke trio's en verschillende canons tegelijkertijd. Het deel eindigt in A grote terts met een negen maten durende orgelsolo, waarbij het trio plaats maakt voor een vijfstemmige schrijfwijze.

Het derde deel is een fuga, ingezet door het orkest. Het opvallende thema is zeer energiek (zie notenvoorbeeld 3).

Het orgel volgt met een geharmoniseerde variant van de kop van het thema, maar laat nergens het volledige thema horen.

Notenvoorbeeld 2: de opening van deel 2 van Kammermusik No. 7



Notenvoorbeeld 3: de opening van deel 3 van Kammermusik No. 7

Terwijl het orkest telkens probeert de fuga in het gareel te krijgen, tracht het orgel de fuga juist te verstoren. Pas als het orgel even tot zwijgen is gebracht, lukt het de andere instrumenten weer het thema in zijn geheel te laten klinken. Hindemith geeft in dit werk geen registratie-aanduidingen en beperkt zich tot dynamische tekens als *f*, *mf*, *p* en (de)crescendo-aanduidingen. Fortissimo wordt pas in het laatste deel bereikt. Er is geen sprake van terrassendynamiek – de meeste dynamische aanwijzingen zijn waarschijnlijk bedoeld om met de twee zwelkasten en de registerwals te worden gerealiseerd.

De Sonaten für Orgel (1937, 1940)

De 3 sonates voor orgel laten een volgende stap in Hindemiths ontwikkeling zien. In de tijd tussen het orgelconcert en deze sonates was Hindemith op zoek naar een theoretische onderbouwing van zijn aanvankelijk intuïtieve componeerwijze. In het jaar van ontstaan van de orgelsonates vond hij zijn ideeën rijp genoeg om tot publicatie ervan over te gaan. In de inleiding van *Unterweisung im Tonsatz* schreef hij: 'Ich habe den Übergang aus konservativer Schulung in eine neue Freiheit vielleicht gründlicher erlebt als irgendein anderer. (...) Heute scheint es mir, als sei das Gebiet übersichtlich geworden, als sei die geheime Ordnung der Töne erlauscht' [Ik heb de overgang van conservatieve opleiding naar een nieuwe vrijheid wellicht nadrukkelijker beleefd dan wie dan ook. (...) Tegenwoordig heb ik de indruk dat het gebied overzichtelijk

geworden is, alsof de geheime ordening van de tonen is ontdekt]. Toch had de beredenering geen negatieve invloed op het spontane karakter van zijn composities.

In de orgelsonates verenigen zich twee werelden. Op het eerste gehoor ervaren we een levenslustig, soms brutaal karakter en schijnbaar ongecompliceerde technieken. Achter deze façade blijkt bij nadere beschouwing een knappe technische beheersing schuil te gaan.

Uit zijn brieven en andere documenten is niet te reconstrueren of Hindemith een speciaal orgel of een speciale organist in gedachten had bij het componeren van de orgelsonates. In brieven aan ondermeer zijn vrouw Gertrud schreef hij nauwelijks over de werken, en vermeldde een orgelwerk slechts wanneer het voltooid was. Opvallend is de inleidende opmerking van de componist: 'Spielern von Orgeln mit Walzer und Jalousieschwellern steht es frei, durch reichere Farbgebung und dynamische Übergänge, den Ausdruck über das in den Stärkegradvorschriften angegebene Maß zu verstärken' [Bespelers van orgels met registerzwellers en zwelkasten staat het vrij, door rijkere kleuring en dynamische overgangen de uitdrukking boven de in de voorschriften aangegeven maat te versterken]. Hindemith had blijkbaar een type instrument in gedachten dat nog veel overeenkomsten vertoonde met het orgel in Frankfurt.

Later sprak hij nog één keer over het orgel. Op 12 september 1950 hield hij in

Hamburg, onder de titel 'Johann Sebastian Bach – ein verpflichtendes Erbe' een rede ter gelegenheid van Bachs zooste sterfdag. Hindemith betoogde over het orgel in Bachs tijd het volgende: 'De orgelklank was weliswaar bontgekleurd, maar slank en enigszins scherp, zonder de smerige toevoegingen die tegenwoordig het eigene van de orgelklank schijnen te zijn.'

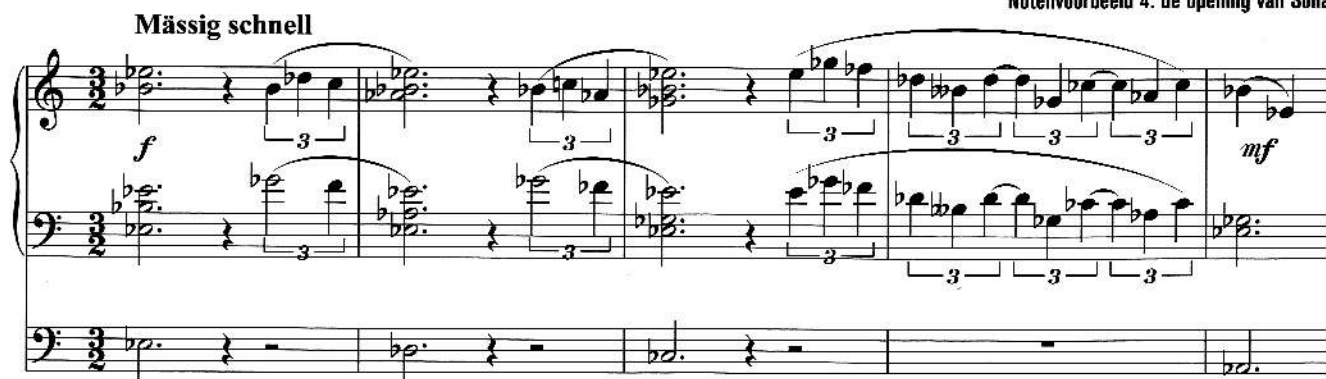
Voor een voorkeur van Hindemith ten aanzien van het neobarokke orgeltype, waarmee wij componisten als Distler, David, Pepping en ook Hindemith meestal associëren, ontbreekt echter elke bewijsgrond.

Sonate 1

De eerste twee sonates voor orgel werden gecomponeerd in de maanden juni en juli 1937. De première van de werken vond plaats in de 'West London Synagogue' op 18 januari 1938, door organist Ralph Downes, overigens niet in aanwezigheid van de componist. De eerste sonate is de omvangrijkste van de twee. Ook speeltechnisch onderscheidt het werk zich van de tweede, ondermeer door de zeer exact aangegeven articulaties en fraseringen door middel van zowel bogen als rusten. Op de eerste bladzijde zien we dat in de gepuncteerde kwartnoten in het pedaal en de nauwkeurige notatie van de linkerhand-akkoorden in maat 5, 6 en 11. Ook in het neventhema, maat 14 en verder, is de articulatie door middel van achtste rusten zeer nauwkeurig aangegeven. In de andere orgelsonates ontbreekt deze exactheid en beperkt Hindemith zich tot bogen.

Gedurende 133 maten is de expositie van een klassieke sonatevorm herkenbaar. Het gedeelte begint in es-klein met een hoofdthema en een daarvan afgeleide neventhema (zie notenvoorbeeld 4). De gehele eerste themagroep (maat 1-52) worden door deze twee gegevens beheerst.

Notenvoorbeeld 4: de opening van Sonate 1



Het leven van Paul Hindemith (16 november 1895 – 28 december 1963)

- 1908 Leerling (viool) van Adolf Rebner. Tot 1917.
- 1912 Compositielessen bij Arnold Mendelssohn en Bernard Sekles. Hij leert de klarinet, de piano, de viool en de altviool bespelen.
- 1914 Tweede violist in het strijkkwartet van Adolf Rebner, eerste violist van het Frankfurter Opera orkest.
- 1917 Militaire dienstplicht.
- 1918 Zwei Orgelstücke (verloren gegaan).
- 1921 Het Amar-Hindemith-kwartet wordt opgericht. Daarin treedt Hindemith solistisch op als altviolist en bespeler van de viola d'amore. Ook is hij, getuige een foto uit de Berlijnse tijd (zie hieronder), actief als speler van oude muziek.
- 1924 Huwelijk met Gertrud Rottenberg.
- 1927 Voltooiing van de reeks Kammermusiken. Compositiedocent aan de Hochschule für Musik in Berlijn. Lessen aan amateurmusici aan de Volksmusikhochnschule Neu-Kölln in Berlijn.
- 1933 Tot 1935: opera Mathis der Maler, over de middeleeuwse kunstenaar Matthias Grünewald. Hindemith laat zich beïnvloeden door volksmuziek. In de Symfonie Mathis der Maler citeert Hindemith gedeeltes uit de opera.
- 1934 Wilhelm Furtwängler programmeert voor het nieuwe seizoen van de Berlijnse Staatsopera Mathis der Maler. Goering gaat niet akkoord; uiteindelijk legt Furtwängler zijn functies neer.
- 1937 Publicatie van Unterweisung im Tonsatz, het resultaat van Hindemiths speurtocht naar een goede compositietheorie. In de Unterweisung im Tonsatz neemt Hindemith het op voor de majeur-drieklank. Hij stelt dat deze samenklank, zo lang muziek bestaat, het vertrek- en eindpunt zal zijn, zoals een schilder met de drie primaire kleuren en een architect met de drie dimensies rekening zal moeten blijven houden. De Reichsmusikkammer bekrachtigt de boycot van Hindemiths muziek. Hindemith componeert de eerste twee orgelsonates. Ze worden meteen uitgegeven.
- 1938 Hindemith vestigt zich in Blusly ob Sion (bij Sion) in Zwitserland.
- 1939 De Unterweisung im Tonsatz wordt aangevuld met Übungsbuch für den zweistimmigen Satz.
- 1940 Hindemith vertrekt naar de Verenigde Staten. Hij componeert de derde orgelsonate. Hij doceert aan diverse universiteiten.
- 1941 Theorieprofessor aan Yale University. Hindemith organiseert series concerten met oude muziek.
- 1950 Hindemith houdt ter gelegenheid van de 200ste sterfdag van Johann Sebastian Bach een lezing in Hamburg: 'Johann Sebastian Bach: ein verpflichtendes Erbe'. Hij bekritiseert de in zijn tijd gebruikelijke uitvoeringspraktijk van Bachs Mattheüs Passion in felle bewoordingen.
- 1953 Hindemith vestigt zich aan het meer van Genève in Zwitserland.
- 1962 Tot 1963: Hindemith componeert zijn laatste instrumentale werk: een concert voor groot symfonieorkest en orgel, voor de ingebruikname van de nieuwe concertzaal in het Lincoln Center in New York op 25 april 1963.



Paul Hindemith organiseerde uitvoeringen van oude muziek op historische instrumenten. Op de foto zit Hindemith geheel links

In de eerste 8 maten van het deel ligt het materiaal voor het gehele deel besloten. Zo wordt de pedaallijn in de eerste 9 maten, vergelijkbaar met het dubbelslag-

figuur in maat 5, later geciteerd als neven-thema in de tweede themagroep (zie notenvoorbeeld 5). Dit motief zien we straks weer verschij-

nen in het 'Phantasie'-gedeelte. In maat 13-17 zien we de eerste 6 maten kunstig gecomprimeerd tot 3 maten. Met behulp van motieven uit maat 4 wordt de eerste periode afgesloten, en volgt het neven-thema in g-klein. Veel elementen van de eerste bladzijde komen terug, bijvoorbeeld de secundengang (maat 9/20, linkerhand) en de triool (20). De kop van het neven-thema wordt enkele malen op verschillende toonhoogten herhaald, en op het hoogtepunt van deze passage wordt het gehele thema vergroot ten gehore gebracht (36-43). Na een maat-soort- en tempowisseling volgt de tweede themagroep (maat 53-133). Ook hier is weer sprake van een scherzo-achtig hoofd- en een lyrischer neven-thema. In maat 106 en 109 herkennen we een citaat uit de oorsprong van het eerste thema. Onverwacht sluit de tweede themagroep af in de dominant ten opzichte van de begintoonnaard (maat 133, Bes-groot). Hierna volgt een overgangfrase naar de 'Doorwerking' (Im Zeitmaß).

Na een korte, aan materiaal uit de tweede themagroep ontleende overgangspassage volgt een gevarieerde herhaling van het hoofdthema uit de eerste themagroep in

Notenvoorbeeld 5

A-groot. Ten opzichte van de begintoonsoort Es-groot is hier sprake van een door Hindemith vaak gebruikte tritonius-verhouding. Volgens zijn *Unterweisung der Tonsatz* is dit de verst verwijderde verwantschap tussen twee tonen. Omdat maatsort in dit gedeelte van de doorwerking afwijkt van die van de eerste themagroep (3/8 in plaats van 3/2) worden het hoofdthema en het eerste neventhema ritmisch aangepast. Drie maten in deze 3/8-passage komen overeen met één maat uit het 3/2-gedeelte. Als de tempo-aanduidingen (3/2: MM 92, 3/8: MM 69) worden gerespecteerd, klinkt het thema nu breder, maar stuwender door het ontbreken van de in het begin wel aanwezige rusten. Door de combinatie van thema's uit de beide themagroepen treedt al snel een verdichting van de schrijfwijze op, die wordt versterkt door het crescendo. De 'Doorwerking' sluit af in E-groot (maat 269). In enkele overgangsmaten (Im Hauptzeitmaß) moduleert Hindemith terug naar de begintoonsoort, en in maat 288 begint de reprise met een herhaling van de tweede themagroep. Het werk eindigt pianissimo met een merkwaardige e-klein -> E-groot overgang in maat 371 (wellicht is de ges in maat 369-370 muzikaal te interpreteren als fis, waardoor deze de functie krijgt van leidtoon naar g).

De drie volgende delen van de sonate kunnen worden beschouwd als drieliuk.

De hoekdelen zijn ontspannen en lyrisch van karakter, terwijl een bruisende fantasie het middendeel vormt. Over deze drie delen loopt één spanningsboog. Het eerste deel, in de vorm van een trio, heeft het karakter van een ingetogen en diepzinnige treurmuziek. Een zeer langzaam tempo, het gepunteerde ritme en een zich moeizaam voortbewegende bas versterken deze indruk. De melodie is goeddeels volgens de secundengang opgebouwd. Na een tamelijk diatonisch begin neemt vanaf maat 13 de chromatiek toe en verschijnen plotseling motieven uit het eerste deel.

Na deze verstilling volgt een uitbundige fantasie, waarbij Hindemith zich mogelijk heeft laten inspireren door de Praeludia van Dietrich Buxtehude. Ook Brahms lijkt, met diens Präludium in g-moll (WoO 10), Hindemith te hebben geïnspireerd. Het gedeelte is, hoewel het karakter vrij en spontaan lijkt, gebouwd op een nauwkeurig plan. De eerste noten van de 5 pedaalzoli (die overigens thematisch zijn ontleend aan het eerste thema uit het eerste deel) vormen een stijgende kwintenseeks: e - b - fis - cis/des - gis. De laatste toon van elke solo is tevens leidtoon voor de volgende pedaalzintzet. De laatste toon van het pedaal (D) is op dezelfde wijze leidtoon voor het begin van het slotdeel (Es). Het hoofdthema uit deel 1 is overigens ook elders in dit deel herkenbaar: in de omkering in maat 2, en duidelijker in maat 41, gecombineerd met de voor het hoofdthema kenmerkende secundengang in de bas. Viermaal verschijnt een BACH-motief: in maat 40, 59, in 68 gevarieerd en tot slot maat 84-85. Straks komen we dit motief nog tegen in het slotdeel en eveneens diverse keren in beide andere orgelsonates. Het slotdeel, 'Ruhig bewegt', staat weer in Es en is geschreven in de Rondovorm. In dit gedeelte verschijnen weer veel motieven uit het eerste deel, zoals de dubbelslagen in maat 4 en verder, de zestienden in maat 10 en verder (vergelijk maat 44 in het eerste deel), het ostinato

vanaf maat 179 en het drievoudig herhalen van motieven. Het BACH-motief komt driemaal tevoorschijn in de alt: zie notenvoorbeeld 6. In maat 64 treffen we het in de drie orgelsonates enige registratievoorschrift aan: 'nur 4' und 2'. Deze passage (maat 64-77) is een variatie op de direct hieraan voorafgaande (52-63). Op de laatste bladzijde valt het deel in motieven uiteen en komt het werk na een kort coda volkomen tot rust.

Sonate 2

Toen Hindemith in 1936 zijn pianosonate aan zijn uitgever toestuurde, liet hij dat werk vergezeld gaan door een kleinere (naar eigen zeggen ondergeschikte) tweede sonate voor piano. Opvallend is dat precies een jaar later ook de twee eerste orgelsonates vrijwel tegelijkertijd werden gecomponeerd, en dat ook nu de tweede zowel inhoudelijk als qua lengte minder uitgesponnen was dan de eerste. Het werk is 'spielerisch' en ongecompliceerd van karakter. Er komen letterlijke herhalingen in voor (waaronder een letterlijke reprise van de eerste themagroep) en ook speeltechnisch is deze sonate toegankelijker dan de eerste. Van de drie orgelsonates is dit de meest gespeelde en dus ook de bekendste. Het is jammer dat deze sonate daardoor, met haar 'Distleriaanse' schrijfwijze, voor veel organisten is gaan gelden als typisch voor de stijl van Hindemith. Als we het complete oeuvre van Hindemith overzien, vormt deze sonate qua schrijfwijze eerder een uitzondering.

Het eerste deel van de sonate heeft de gedaante van een barok concerto. Een telkens terugkerend ritornello wordt afgewisseld met contrasterende episodes. In het ritornello valt de driedigdigheid op (maat 1-8 (zie notenvoorbeeld 7), 8-23, 24-31), waarbij de muziek zich harmonisch via een akkoordbreking van E (maat 1) via Gis (20) en B (24) weer naar E (31) beweegt.

Notenvoorbeeld 6: het BACH-motief in Sonate 1

Notenvoorbeeld 7: de opening van Sonate 2

Notenvoorbeeld 8: het koraalachtige gedeelte in Sonate 2, deel 1

Fuge Mässig bewegt, heiter

Notenvoorbeeld 9: de opening van het slotdeel van Sonate 2

De drie episodes zijn verschillend van karakter, waarbij de ongecompliceerde schrijfwijze van de eerste en de derde contrasteren met het lyrische karakter van de tweede. Opmerkelijk is tenslotte de harmonisch impressionistisch ingekleurde koraalachtige overgang naar de reprise (maat 129-152, zie voor een fragment notenvoorbeeld 8).

Het tweede deel heeft de gedaante van een barok Siciliano. Opvallend zijn de klavieraanwijzingen die we in dit deel aantreffen; dergelijke indicaties kwamen in eerdere werken nog niet voor. De termen 'Oberwerk' of 'Hauptwerk', die eigenlijk overbodig zijn omdat ze de dynamische indicaties verdubbelen.

Net als in de derde pianosonate (1936) en de vioolsonate in C (1939) gaf Hindemith het slotdeel van de tweede orgelsonate de vorm van een fuga. De in 1942 voltooid pianocycclus Ludus tonalis bestaat uit maar liefst 12 interludia en fuga's, waarvan met name de Fuga quarta in A sterk doet denken aan deze orgelfuga. Het thema is beïnvloed door de dodecafonie: alle 12 tonen komen erin voor en een tonaal centrum is vooralsnog niet herkenbaar. Ook ritmisch is er onduidelijkheid: hoewel er sprake is van een 3/4-maat, veroorzaken de accenten op het gehoor een 2/4-maat (notenvoorbeeld 9).

Het eerste tussenspel is gebouwd op een nieuw motief dat eerst met een e (maat

21, sopraan), vervolgens met een gis (maat 24, tenor) en tenslotte met een b (maat 29, bas) aanvangt. We herkennen hier de drieklankbreking E - Gis - B - E, waarop in het eerste deel de inzetten van het ritornello waren gebaseerd. Het begin van de ontwikkeling wordt gemarkeerd met een breed BACH-motief in het pedaal (maat 32). Dit motief komt, in kreeften-gang, terug in de tenor in maat 80-81. Het dynamische hoogtepunt valt samen met het begin van het tweede tussenspel in maat 45 en wordt versterkt door de syncoop en het optreden van een hemiool. In de tweede ontwikkeling is de ritmische structurering vanaf maat 78 interessant: de bovenstem beweegt zich in een 2/4-maat, in de kwarten in de mid-

Notenvoorbeeld 10: ritmische structuren in het slotdeel van Sonate 2

denstem herkennen we een 6/4, terwijl de 3/4-maat alleen in de bas tot uiting komt (zie notenvoorbeeld 10).

Sonate 3

Tussen de voltooiing van de eerste twee en het werken aan de derde orgelsonate speelde zich veel af in Hindemiths leven. Hij verruilde in februari 1940 zijn werkzaamheden in Duitsland en vanaf 1938 in Zwitserland voor een onzekere toekomst in Amerika. Het lesgeven daar viel hem, door het lagere niveau van de studenten, zwaar.

Tot zijn blijdschap had Hindemith onder zijn studenten in Buffalo twee naar zijn zeggen wel talentvolle studenten, te weten Robert Noehren en Herbert Fromm. Zij waren beide organist, en op hun aandringen schreef hij in de maanden mei en juni 1940 de Sonate III für Orgel über alte Volkslieder. Edgar Power Biggs speelde, in aanwezigheid van Hindemith, op 31 juli 1940 de officiële première tijdens het Berkshire zomerfestival in Tanglewood, Massachusetts. De derde orgelsonate, 'in friendship' opgedragen aan de organist Frank Bozyan, bestaat uit een drietal cantus-firmus-bewerkingen van drie Duitse liefdesliedjes, afkomstig uit het *Altdeutschen Liederbuch* van Ludwig Erk (1807-1883). Het gebruik van volksliedjes is een gegeven dat we ook in het altvioolconcert *Der Schwanendreher* en de opera *Mathis der Maler* (beide uit 1935) en verschillende vocale composities tegenkomen. Bijzonder is de manier waarop Hindemith deze volksmelodieën bewerkt - de beïnvloeding door Bach en in nog grotere mate Reger is evident. Het onschuldige karakter van de teksten maken het niet waarschijnlijk dat Hindemith met de keuze van de liedjes een autobiografische lading aan de sonate wilde meegeven, zoals wel het geval was in *Der Schwanendreher*.

In de derde sonate vallen de vele crescendo- en decrescendi-indicaties op. Wellicht

zijn hier Hindemiths opmerkingen over het gebruik van zwelwerk en met name crescendowals niet meer zo facultatief. De structuur maakt ons duidelijk dat deze aanduidingen in de zin van een register-crescendo moeten worden opgevat; de dynamische verschillen zijn te groot om met een zwelkast te kunnen realiseren.

I - Ach Gott, wem soll ich's klagen

Notenvoorbeeld 11: Ach Gott, wem soll ich's klagen, uit het *Altdeutschen Liederbuch* van Ludwig Erk (1807-1883)

Hindemith laat de melodie van dit lied twee keer horen: in het eerste gedeelte (maat 1-28, beginnend in As, afsluitend in C) in lange noten in het pedaal (met 4 toegevoegde maten) en in het tweede gedeelte (maat 29-49, in B) als 'keurige' sopraanzetting. Het lijkt of Hindemith zich heeft laten inspireren door een 'Regeriaanse' koraalvariatie-techniek: een langzame beweging, rijke harmonieën en lang uitgesponnen crescendi en decrescendi, variërend tussen pp en fff. In maat 6-7 verschijnt in de linkerhand het BACH-motief. In maat 24 verschijnt een canon in het octaaf van het pastorale beginthema. Vanaf maat 29 zijn eveneens verschillende canons te vinden: in maat 39-40 tussen sopraan en bas en in maat 44-49 tussen sopraan en tenor.

II - Wach auf, mein Hort

Notenvoorbeeld 12: Wach auf, mein Hort, uit het *Altdeutschen Liederbuch* van Ludwig Erk (1807-1883)

In dit deel citeren ook de begeleidende stemmen, in tegenstelling tot in het eerste deel, motieven uit de melodie van het lied. De begeleiding zit vol barokke motieven, terwijl de dynamische gegevens en een aanduiding als 'sempre legato' wijzen in de richting van Reger als inspiratiebron. Het deel heeft de vorm van een rondo. De melodie ligt, zonder herhaling van de eerste drie regels, in de tenor. Niet zozeer het eerste couplet van het liefdesliedje, dat over een liefdesverklaring in de vroege ochtend gaat, maar waarschijnlijk het zesde, waarin wordt verteld over hoe de twee samen in bed zijn beland en 'die lange Nacht in Freuden' doormaken, ligt aan deze bewerking ten grondslag.

III - So wünsch ich dir

Notenvoorbeeld 13: So wünsch ich dir, uit het *Altdeutschen Liederbuch* van Ludwig Erk (1807-1883)

Deze melodie gebruikte Hindemith al in

Orgel; 16'8"

Notenvoorbeeld 14: dodecafonie in het Concerto for Organ and Orchestra

1930 in zijn 'Konzertmusik für Blechbläser, Klavier und Harfen' opus 49. Het milde karakter van het betreffende gedeelte uit deze 'Konzertmusik', bepaald door de zachte klank van harp en piano, is met het karakter in dit derde deel van de orgelsonate in tegenspraak. Hier is eerder sprake van een snelle mars met een opgewekt ritme en scherpe articulaties. De melodie bevindt zich weer in de tenor, maar nu gespeeld op het pedaal. Het is een grillig stuk in een voor organisten wat ongebruikelijk idioom, met name door de zeer beweeglijke bas. De eerste cantus firmus-inzet krijgt, in de inleidende maten, een voorimitatie. Opvallend is verder dat de cantus firmus tijdens de herhaling van de eerste twee regels een andere begeleiding krijgt. In maat 41 wordt het begin van de derde regel voorbereid door plotselinge voorimiterende forte-akkoorden. Wanneer tenslotte de vierde regel zijn laatste noot bereikt, begint als 'reprise' de herhaling van de inleiding, waarna met een plotse allargando de sonate wordt afgesloten. Tot slot zij nog vermeld dat in maat 36-37, na weglating van de herhaalde C's, in de linkerhand getransponeerd het BACH-motief verschijnt.

Het Concerto for Organ and Orchestra (1962/1963)

Als orgelcomponist liet Hindemith nog eenmaal van zich horen met een groots opgezet Orgelconcert, zijn laatste instrumentale compositie. Hindemith schreef het werk, zoals gezegd, voor de ingebruikname van het nieuwe orgel in de concertzaal van het Lincoln Center in New York. Hindemith verzuchtte diverse malen dat hij zich bewust was van het feit dat het werk niet het hoge gehalte van

zijn eerdere werken had. Het componeren nam voor zijn doen ongewoon veel tijd in beslag; terwijl de eerste drie delen op respectievelijk 7 en 16 augustus en 10 oktober 1962 werden voltooid, duurde het nog tot 1 februari 1963 voordat het hele werk klaar was. Het verhaal gaat dat, tijdens een door de componist zelf geleide moeizame repetitie, hij de orgelsolist Anton Heiller na enkele uren smeekte ter inspiratie een Regerfantasie te spelen... De première vond plaats op 25 april 1963. Later voerden Hindemith en Heiller het werk nog enkele keren uit. De orgelpartij van het concert kent, in tegenstelling tot de andere werken voor en met orgel, nauwkeurige registratievoorschriften. Het lijkt erop dat deze aanduidingen in de eerste plaats zijn bedoeld om zoveel mogelijk registers van het nieuwe orgel te kunnen laten horen. Zo komt in deel twee een passage voor waarbij gemiddeld twee keer per maat zowel van manueel als van door de organist zelf te kiezen registratie moet worden gewisseld. Opvallend is overigens dat registratie- en klavieraanwijzingen in verschillende talen op soms dezelfde plekken in de partituur voorkomen. Interessant is overigens de voetnoot dat alle plenum passages op twee manualen moeten worden gespeeld, waarbij de linkerhand iets minder sterk moet klinken dan de rechterhand. Het kan op sommige orgels de moeite waard zijn deze aanwijzing ook in Hindemith's andere orgelwerken uit te proberen.

Het bijna 30 minuten durende werk bestaat uit vier delen: Crescendo - Allegro assai - Canzonetta and two Ritornelli - Phantasy on Veni Creator Spiritus. Het werk mist inderdaad een beetje de geest-

driftige originaliteit van het eerste orgelconcert van 35 jaar eerder; toch herkennen we de 'oude Hindemith' in bijvoorbeeld de 'Canzonetta' en het arioso-gedeelte uit het laatste deel, waarin de harmonische inkleuring erg doet denken aan Hindemith's compositorische hoogtepunt 'Mathis der Maler'. Het monothematische eerste deel is, zoals de titel 'Crescendo' aangeeft, een breed uitgesponnen crescendo, waarin het orgelklank opgaat in het orkest. Het door de cello zacht ingezette thema is dodecafonisch: een tooncentrum is niet te herkennen, en alle 12 tonen zijn aanwezig (notenvoorbeeld 14).

Dit thema wordt tijdens het eerste deel enkele malen in haar geheel herhaald (de eerste keer op dezelfde toonhoogte door het orgel). Na een kort tussenspel worden dan allerlei canontechnieken geïntroduceerd.

Opvallend is de lineaire schrijfwijze: door de vele verdubbelingen blijft het groot bezette orkest toch vrij doorzichtig klinken. Het deel sluit fortissimo af met het in parten geknipte thema in de orgelpartij, afgewisseld door korte tussenspelen van het orkest.

Pas in de volgende delen krijgt de solist kans zich wat langduriger te profileren. Het scherzachtige tweede deel, Allegro assai, staat in de rondovorm. Na een korte orkestinleiding met een snelle achtstenbeweging verschijnt met de orgelinzet het hoofdthema. Deze gegevens wisselen elkaar een paar keer af, waarna, na de hierboven genoemde 'ad. lib.' registratiewisselingen, een hymne-achtig intermezzo verschijnt. Na een lange cadens voor orgel volgt een verkorte reprise van het eerste gedeelte.

Het derde deel vangt aan met een Canzonetta voor orgel, waarvan de harmonisatie bestaat uit slechts kleine en grote drieklanken (notenvoorbeeld 15).

3. Canzonetta in triads, and two Ritornelli. Moderato, J-88.

Notenvoorbeeld 15: de Canzonetta in het autograaf van de componist

De strijkers van het orkest beantwoorden met een eerste ritornello: ongreepbare vluchtige muziek ('without any accents') met vooral gepuncteerde ritmes. Het orgel volgt met een variatie op de Canzonetta, waarna de blazers van het orkest het tweede ritornello inzetten, gekenmerkt door gerepeteerde sextolen en 'Flatterzung'-toonladders van de fluiten. Na 13 maten wordt dit tweede ritornel fraai gecombineerd met zowel de tweestemmig op orgel gespeelde Canzonetta als het eerste ritornello van de strijkinstrumenten. Een coda, met motieven uit de drie verschillende gegevens, besluit dit deel.

Het laatste deel bestaat uit een aantal variaties op de bekende Pinkstermelodie 'Veni Creator Spiritus'. Tijdens de eerste variatie wordt het thema in een plenumregistratie op orgel gespeeld, afgewisseld met virtuoze orkest-tussenspelen. Hierbij wordt, op vergelijkbare wijze als in de 'Phantasie' uit de eerste sonate, een vrije speelwijze afgewisseld met een a-tempo-aanduiding. De tweede variatie is kamer-muzikaler met veel ritmische figuren, waarbij het thema zacht geregistreerd op het pedaal klinkt. Daarna volgt een orgelvariatie met begeleiding van strijkers-pizzicati en celesta. Deze gaat over in een passage waarin een 9/8-maat wordt gecombineerd met een 3/4-maat. De melodie wordt door de hoorns gespeeld, begeleid door virtuoze vrije akkoordbrekingen en toonladderachtige figuren in de orgelpartij. Dan volgen drie orgelvariaties: een toccata en twee variaties in 5/8-maat. Hierna volgt het al genoemde arioso voor enkele instrumenten en orgel, en tot slot wordt met een gevarieerde herhaling van de opening van dit deel het werk uitbundig afgesloten.

Besluit

Voor welk orgeltype schreef Hindemith zijn orgelwerken? De gegevens die we voor het beantwoorden van deze vraag tot onze beschikking hebben zijn:

- ♦ De samenstellingen van de orgels waarvoor de twee orgelconcerten zijn gecomponeerd
- ♦ Hindemith's mening over het orgel in de radio-zaal te Frankfurt
- ♦ Diverse uitspraken over het orgel in Bachs tijd, gedaan tijdens de redevoering in 1950

Daarnaast vinden we enkele summier gegevens in de muziek zelf. Het eerste orgelconcert schreef Hindemith voor een instrument waarvan we de gegevens tot onze beschikking hebben: een vrij klein, laat-romantisch orgel met vooral 8-voets registers, weinig vulstemmen en diverse speelhulpen. Het tweede orgelconcert uit 1963 is duidelijk bedoeld voor een groot modern concertorgel.

De drie sonates voor orgel laten echter een ander beeld zien. In de eerste sonate vinden we alleen aanwijzingen voor terrassendynamiek, zelfs waar crescendi en diminuendi voor de hand zouden liggen. In het eerste deel van de tweede sonate is het omgekeerde het geval: we treffen crescendo- en decrescendogegevens aan waar ze eigenlijk niet veel aan de muziek toevoegen. In het tweede deel vinden we de aanduidingen 'Hauptwerk' en 'Oberwerk', waarover we spraken. Het laatste deel, de fuga, laat weer hetzelfde beeld zien als de eerste sonate. De derde sonate is, tenslotte, onmiskenbaar bedoeld voor een orgel voorzien van zwelkasten en een registercrescendo-inrichting.

Het lijkt erop dat Hindemith zich, vanwege het orgeltype waarvoor hij het werk schreef, bij het componeren van vooral de eerste sonate moest beperken tot terrassendynamiek, terwijl hij bij met name in de derde sonate vrijelijk gebruik kon maken van de grotere dynamische mogelijkheden van een ander instrument. Het is mijns inziens dan ook mogelijk te concluderen dat de drie sonates voor drie verschillende orgeltypen zijn gecomponeerd, en wellicht 'op het lijf' van drie concrete en zich qua bouwwijze van

elkaar onderscheidende orgels zijn geschreven. Hindemith's opmerkingen over orgels en de aanwijzingen in zijn composities bieden in ieder geval te weinig basis om conclusies te trekken over zijn voorkeur voor een bepaald orgeltype. Ook is het niet mogelijk een orgeltype als een typisch Hindemith-orgel te karakteriseren.

Literatuur (selectie)

- P. Briner (red.), *Paul Hindemith, Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich/Mainz 1988.
- H. Haskell, *The Early Music Revival*, New York/London 1988.
- P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937 (I), 1939 (II).
- P. Hindemith, *Johann Sebastian Bach: ein verpflichtendes Erbe* (redevoering 1950), Frankfurt 1953.
- Hindemith-Jahrbuch XIV*, Mainz 1985.
- Hindemith-Jahrbuch XXIV*, Mainz 1995.
- Giselher Schubert (ed.), *Paul Hindemith / Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich/Mainz 1994.
- G. Skelton, *Paul Hindemith: the Man behind the Music*, London 1975.
- H. Strobel, *Paul Hindemith*, Mainz 1928.