

Hindemith

Ludus tonalis

UT 50128

Paul Hindemith

Hindemith

Ludus tonalis

Schubert / Ludwig

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

Paul Hindemith

Ludus tonalis
(1942)

Studies in Counterpoint,
Tonal Organisation & Piano Playing

Nach den verfügbaren Quellen herausgegeben von Giselher Schubert
Hinweise zur Interpretation und Fingersätze von Günter Ludwig
Edited from the disposable sources by Giselher Schubert
Notes on interpretation and fingering by Günter Ludwig

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz, und Universal Edition, Wien

Hindemith

Ludus tonalis

Aus den Skizzen zum *Ludus tonalis: Fuga tertia in F*
From the sketches to *Ludus tonalis: Fuga tertia in F*
(Hindemith-Institut, Frankfurt am Main)

No. 5 - Printed in the U. S. A.

13 Staves

G. Schirmer Inc. New York

The image shows a handwritten musical score for 'Fuga tertia in F' by Hindemith. The score is written on 13 staves, with a large bracket on the left side grouping the first six staves. The notation is dense and complex, featuring various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The paper is aged and slightly discolored, and the handwriting is in a sketchy, handwritten style. The score is oriented vertically on the page.

VORWORT

Die Entstehung des Werkes

Paul Hindemith hatte seit 1938 in der Schweiz ein Refugium vor der stets gefährlicheren Bedrohung im Nazi-Deutschland gefunden (Aufführungen Hindemithscher Musik sind in Deutschland bereits 1936 verboten worden, doch konnten seine Werke paradoxerweise weiterhin publiziert werden. Zudem war seine Frau „Halbjüdin“). Im Februar 1940, fünf Monate nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, entschloß er sich auf Drängen von Freunden, in die USA zu emigrieren. Da Hindemith unter keinen Umständen an der Westküste der USA, etwa in Los Angeles im Kontakt mit den zahlreichen Emigranten aus Europa leben, noch als Bratscher konzertieren wollte – immerhin besaß er den Ruf als einer der besten Bratscher seiner Zeit –, übernahm er eine Professur für Musiktheorie an der Universität von Buffalo und hielt Gastvorlesungen u. a. an der berühmten Yale University in New Haven (Connecticut). Diese fielen so erfolgreich aus, daß man Hindemith dauerhaft an die Yale University zu binden hoffte. *Es ist der erste Platz im Lande, wo ich fühle, daß man ein bißchen daheim sein könnte*, schrieb er seiner Frau¹, die noch in der Schweiz lebte – und da man bereit war, Hindemiths Vorschläge zur Umorganisation der Musikausbildung angemessen zu berücksichtigen², nahm er das Angebot der Yale University an, ließ seine Frau nachkommen und begann, sich in amerikanische Lebensgewohnheiten einzufinden, die er zunächst noch ebenso fassungslos wie sarkastisch kommentiert hatte. Nach dem Bericht seines damaligen Schülers Howard Boatwright³ wurde Hindemith in den nächsten Jahren der weithin gesuchteste Kompositionslehrer, obwohl er der Meinung war, daß sich „Komposition“ nicht unterrichten lasse und seine Schüler stets als Musiker im umfassenden Sinne auszubilden versuchte. Sein Ruhm und Ruf wuchsen vor allem durch seine stupende Fähigkeit, im Unterricht mit seinen Schülern vollständige, in jeder Phase rational begründbare Musikstücke – Sätze für Streichtrio, Chorsätze mit Instrumentalbegleitung, Fugen für Klavier – an der Wandtafel zu komponieren, die sofort aufgeführt wurden und zur Überraschung aller immer „nach Hindemith“ klangen. Zudem gelang es Hindemith, 1940 einige große Werke wie das Cellokonzert, die *Symphonie in Es* oder das Ballett *Die vier Temperamente* für Klavier und Streichorchester vorzulegen, die sich sogleich als sehr erfolgreich erwiesen.

Hindemiths Situation begann sich erst zu ändern, als die USA 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintraten. Er konnte sich als emigrierter Staatsbürger eines Landes, mit dem sich die USA im Kriegszustand befanden, nicht mehr frei bewegen. Und in einer Atmosphäre der Kriegspsychose und nationalen Solidarität begannen amerikanische Komponisten die Emigranten mit Werken an den Rand zu drängen, die als genuin amerikanisch empfunden wurden. Die Solidarität schloß auch Länder ein, mit denen die USA paktiert hatten, vor allem die Sowjetunion. So geriet die amerikanische Erstausführung der 7. Symphonie von Dimitri Schostakowitsch, die aus dem von deutschen Truppen belagerten Leningrad unter abenteuerlichen Umständen in die USA gelangte und hier am 19. Juli 1942 von Toscanini in einem

Konzert des New York Philharmonic Orchestra gespielt wurde, das mehr als 200 Radiostationen übertrugen, zu einem spektakulären Ereignis sondergleichen⁴. Bis zum Jahresende wurde diese Symphonie noch sechzigmal in den USA aufgeführt. Unter solchen Umständen zog sich Hindemith immer mehr ins Private zurück: Er schrieb für seine Schüler Theoriebücher und komponierte Kammermusik und Lieder. Vor allem aber konzipierte Hindemith in diesem Kontext den *Ludus tonalis* für Klavier, eines seiner kompositorisch anspruchsvollsten Werke, dessen Ausarbeitung er geradezu als eine *moralische Eroberung* empfindet, die er der genannten Symphonie von Schostakowitsch gegenüberstellt. In seiner tiefen Verärgerung, ja mehr noch Verbitterung schreibt er am 24. November 1942 seinem amerikanischen Verleger: *Andererseits halte ich dafür, daß gerade heute, wo jeder unmündige Hosenschisser seine Symphonie im Töpfchen hat; jeder Orchesterkondukteur den unmöglichsten Mist aufführt, weil er entweder amerikanisch oder russisch ist und sonst keinerlei Vorzüge aufweist außer daß er gerade für Orchester gesetzt ist; wo außerdem Musik anscheinend nur danach beurteilt wird, wie weit sie gerade auf die gemeinen Sinnesorgane zwischen Zirbeldrüse und Prostata wirkt, daß gerade dann einmal etwas erscheinen muß, das den noch nicht rettungslos Abgeglittenen zeigt, was Musik und was Komposition ist. [...] und ich weiß auch, daß es für die momentane Weltlage völlig schnurz ist, ob der in Symphonien geschilderten Belagerung von Leningrad eine moralische (wenn auch erst nach 50 [...] Jahren richtig gewürdigten) Eroberung gegenübergestellt wird.*

Nach Beendigung der Sonate für 2 Klaviere, die mit einer der mächtigsten Fugen schließt, die Hindemith jemals komponierte, hatte er am 29. August 1942 angefangen, einige kleiner dimensionierte Fugen für Klavier niederzuschreiben. Sechs Fugen (Nr. 6, 5, 11 Erstfassung, 7, 4, 12) waren bereits vollendet, als Hindemith am 9. September 1942 seinem Verleger mitteilte: *Ferner gibt es ein Heft leichter, angenehmer und erfreulicher dreistimmiger Klavierfugen*. Hindemith dachte zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht daran, ein größeres Klavierwerk zu komponieren, das besonders eng den musiktheoretischen Grundlagen seiner *Unterweisung im Tonsatz*⁵ verbunden wäre. Wahrscheinlich wollte er nur zwölf chromatisch angeordnete Fugen komponieren; denn diese Fugen nennt er in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis⁶ zunächst nur *Kleine dreistimmige Fugen für Klavier*, und auf einem fragmentarischen Inhaltsverzeichnis zu den Skizzen dieser Fugen findet man sie in chromatischer Reihenfolge aufgelistet.

Wann Hindemith den Plan faßte, das Werk in seiner definitiven Gestalt auszuarbeiten, läßt sich nicht mehr genau feststellen; man kann jedoch mit hinreichender Sicherheit aus der äußeren Anlage des Manuskriptes, in dem Hindemith die erste vollständige Niederschrift des Werkes eintrug, dieses Datum erschließen. Dieses Manuskript umfaßt zwei separate Teile, und den zweiten Teil dimensionierte Hindemith zunächst nur so, daß er alle noch zu komponierenden Fugen enthalten konnte. Erst nachdem die Fugen Nr. 8, 2, 1 und 10 komponiert waren, also nach dem 15. September 1942, legte er in den zweiten Teil weitere Notenblätter ein, auf denen er dann die *Interludien* bzw. *Praeludium* – *Postludium* notierte. Hindemith schrieb demnach zunächst die Folge von zwölf Fugen zu Ende, gab der Fuge Nr. 11 eine neue Fassung und komponierte gleich anschlie-

1 Brief vom 12. April 1940; alle Briefe werden nach den Kopien zitiert, die das Hindemith-Institut, Frankfurt/M., aufbewahrt.

2 L. Noss: *A History of the Yale School of Music 1855-1970*, New Haven 1984, S. 141ff.

3 H. Boatwright: *Paul Hindemith as a Teacher*, in: *The Musical Quarterly* L, 1964, S. 269ff.

4 K. Meyer: *Dimitri Schostakowitsch*, Leipzig 1980, S. 123f.

5 *Theoretischer Teil*, Mainz 1937, ²1940

6 Aufbewahrt im Hindemith-Institut, Frankfurt/M.

ßend die *Interludien* sowie *Praeludium* – *Postludium*. Die Ausarbeitung dieses zuletzt genannten Stückes muß Hindemith beträchtliche Mühe bereitet haben: Während er bis zu drei *Interludien* an einem Tag komponieren konnte, benötigte er für *Praeludium* – *Postludium* offenbar zwei Wochen. Freilich fühlte sich Hindemith durch diese anstrengende Komponierarbeit noch nicht ausgelastet. Als er die ersten Fugen komponierte, saß er noch an der Reinschrift der Sonate für 2 Klaviere; und nachdem die sechs ersten Fugen niedergeschrieben waren, komponierte er am 9. und 10. September 1942 zwei Klavierlieder: *Envoy* (Fr. Thompson) und *La belle dame sans merci* (J. Keats). In der folgenden Tabelle werden die Entstehungsdaten der einzelnen Teile des *Ludus tonalis* verzeichnet:

Fuga in Dis 29. August 1942 – *Fuga in E* 30. August 1942 – *Fuga in H* 3. September 1942 (Erstfassung) – *Fuga in As* 6. September 1942 – *Fuga in A* 8. September 1942 – *Fuga in Fis* 8. September 1942 – *Fuga in D* 13. September 1942 – *Fuga in G* 14. September 1942 – *Fuga in C* 15. September 1942 – *Fuga in Des* 15. September 1942 – *Fuga in F* 16. September 1942 – *Fuga in B* 16. September 1942 – *Fuga in H* 17. September 1942 (Neufassung) – *Interludium* zwischen den Fugen in B und Des 18. September 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in E und Es 18. September 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in Es und As 19. September 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in H und Fis 20. September 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in Des und H 20. September 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in D und B 21. September 1942 – *Praeludium/Postludium* 4. Oktober 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in F und A 10. Oktober 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in As und D 11. Oktober 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in G und F 12. Oktober 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in A und E 12. Oktober 1942 – *Interludium* zwischen den Fugen in C und G 12. Oktober 1942.

Beim Abschluß der Komposition stand der Werktitel *Ludus tonalis* noch nicht fest. Hindemith kündigt das Werk seinem Verleger zunächst nur als *Klavierbuch* an. Erst am 26. Oktober 1942, 14 Tage nach dem Kompositionsabschluß, teilt er den definitiven Werktitel mit und begründet ihn: *Ich dachte, das Ganze „Ludus tonalis“ zu nennen, seiner etwas didaktischen (um nicht zu sagen sophisticated) Art wegen. Unsere Lateinspezialisten halten den Titel für sehr gut. Ich finde nichts besseres Englisches oder Deutsches, das so deutlich (und dabei doppeldeutig) sagen würde, was es ist, und dabei gleichzeitig die Klassifikation neben Wohltemperierten Klavier und Kunst der Fuge (nur der Art, nicht der Qualität nach!) andeutete. Der vollständige Titel würde sein: „L.T. Studies in Counterpoint, tonal Organisation, and Piano Playing.“ Gut so? Gut so.*

Als er diesen Brief schrieb, saß Hindemith bereits an der zweiten Reinschrift des Werkes, die er in mustergültiger Kalligraphie ausführte. Er plante nämlich, das Werk aus zwei Gründen als Faksimile dieses Autographs erscheinen zu lassen. Einerseits sollte es so rasch als möglich erscheinen, und Hindemith glaubte nach seinen ersten Publikationserfahrungen in den USA, der Notenstich des Werkes könnte allzu viel Zeit beanspruchen. Andererseits fürchtete er, daß sich in eine gestochene Ausgabe zu viele Stichfehler einschleichen könnten. Dennoch überließ Hindemith die Entscheidung über die Publikationsform des Werkes dem Verlag⁷: *Entscheiden Sie also mit Ihrem angesichts der Musikgeschichte verantwortungsgeschärften und durch die derzeitigen Metall- und Manneskraft- (manpower!) -schwierigkeiten mit allen Hunden von Dackel zu Dogge gebetzten verlegerischen Gewissen: Wie Pub [d. h. Associated Music Publishers] will, ich halt still.*

Der Verlag entschied sich für die Publikation des *Ludus tonalis* in gestochener Form, und Hindemiths Bedenken gegen diese Publikationsform lassen sich denn auch teilweise bestätigen. Das Werk konnte erst nach einem Jahr, im August 1943 erscheinen, und die Sicherheitsvorzeichensetzung etwa ist entgegen den eindeutigen, unmißverständlichen Angaben im Autograph verunstaltet worden. Diese amerikanische Erstaussgabe des Werkes wurde sogleich über Santiago Kastner in Lissabon an den Schott-Verlag nach Mainz geschickt (zwischen den USA und Deutschland bestand keine direkte Postverbindung mehr), der noch in den letzten Kriegsmonaten einen Nachdruck dieser Ausgabe herausbringen konnte. Dabei wurden freilich Hindemiths Notentext weiter verändert und alle englischen Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen durch italienische ersetzt. Der Notentext, den Hindemith in seinem zur Faksimile-Veröffentlichung bestimmten Manuskript letztgültig festgelegt und niedergeschrieben hatte, wurde erst 1981 im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe veröffentlicht. Diese Neuausgabe, die zugleich über die Entstehungsgeschichte und die Quellen zu diesem Werk ausführlich berichtet, wurde von Bernhard Billeter⁸ erarbeitet. Der hier vorgelegte Notentext ist mit dem von Billeter edierten bis auf eine Ausnahme⁹ identisch (s. hierzu auch Kritische Anmerkungen, „Quellenbewertung“).

Hindemiths Fugenkompositionen

Der *Ludus tonalis* als *moralische Eroberung* verweist auf einen einschneidenden Wandel in Hindemiths ästhetischen Vorstellungen, die unmittelbar in seiner Bach-Rezeption hervortreten.

Die neue Musik der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts brach mit dem Konzept der von allen Funktionen abgehobenen, in die Sphäre der Kunstreligion entrückten „absoluten Musik“, das im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und orientierte sich weitgehend an der „Gebrauchsmusik“ oder „Umgangsmusik“¹⁰. Das Vorbild einer Gebrauchsmusik höchsten Anspruchs fand man etwa in den Kirchenkantaten Bachs verwirklicht; genauer: der Charakter solcher Bachscher Musik als einer Umgangs- oder Gebrauchsmusik, die einem bestimmten außermusikalischen Zweck diente, wurde überhaupt erst wiederentdeckt. Die Ausstattung solcher Werke mit ästhetischer Autonomie (Carl Dahlhaus) wurde als Verfälschung des 19. Jahrhunderts erkannt.

Hindemiths frühe kompositorische Entwicklung zeichnet diesen ästhetischen Paradigmenwechsel drastisch nach und läßt sich vor allem anhand der Fugen oder Fugati, die er komponierte, beschreiben¹¹. Der junge Hindemith konnte sich solch „alten“ Satztechniken, die aus „Renaissanceidealen“ heraus Eingang in die Werke von Brahms über Reger bis hin in die seiner Lehrer Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles fanden, nur noch parodistisch nähern. Ein Fugato aus dem Kopfsatz seiner *Lustigen Sinfonietta* op. 4 (1916) überschreibt er nach dem Morgenstern-Gedicht mit *Das große Lalula*; das analoge Fugato aus seinem 2. Streichquartett op. 10 (1918) trägt die Ausdrucksbezeichnung *...gänzlich apathisch, empfindungslos*. In der Bratschen-sonate op. 11 Nr. 4 (1919) muß ein fugierter Variationssatz mit *bizarrer Plumpheit* vorgetragen werden, und

⁸ Paul Hindemith: *Sämtliche Werke*, Band V, 10, *Klaviermusik II*, hg. v. B. Billeter, Mainz 1981, S. 160ff.

⁹ *Fuga septima in As*, Takt 16: falscher Untersatz.

¹⁰ Begriff von Heinrich Bessler; vgl. St. Hinton: „Musik nach Maß“. Zum Begriff der Gebrauchsmusik bei Paul Hindemith, in: *Musica* XXXIX, 1985, S. 146ff.

¹¹ G. Schubert: *Paul Hindemith und der Neobarock*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1983/XII, S. 28ff.

der Zyklus von Klavierstücken *In einer Nacht* op. 15 (1919/20) wird von einer lärmenden Doppelfuge beschlossen, der ein *Foxtrott* vorangestellt wird. Die *Choralfuge* aus dem Einakter *Das Nusch-Nuschi* op. 20 (1920) schließlich trägt in der Partitur folgende Anmerkung: *Folgende „Choralfuge“ (mit allem Komfort: Vergrößerungen, Verkleinerungen, Engführungen, Basso ostinato) verdankt ihr Dasein lediglich einem unglücklichen Zufall: Sie fiel dem Komponisten ein. Sie bezweckt weiter nichts als dies: sich stilvoll in den Rahmen dieses Bildes zu fügen und allen „Sachverständigen“ Gelegenheit zu geben, über die ungeheure Geschmacklosigkeit ihres Schöpfers zu bellen. Halleluja! – Das Stück muß in der Hauptsache von zwei Eunuchen mit ganz ungeheuer dicken Bäuchen getanzt (gewackelt) werden.* Im *Ragtime* (wohltemperiert) für großes Orchester (1921) schreibt Hindemith schließlich unter parodistischen Vorzeichen ein Werk, das die Sphären von ernster und leichter Musik überspielt und dem das Thema der c-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* I zugrundeliegt. Diesem Werk stellt Hindemith folgendes Vorwort voran: *Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht daran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er dazu auch ein Thema aus dem Wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen.*

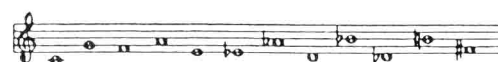
Zielt in allen diesen Werken die Parodie auf die Autonomieästhetik, in deren Namen „alte“ Techniken oder Bach rezipiert wurden, aber nicht auf die „alten“ Techniken oder auf Bach selbst, so wird Hindemith im Verlauf der zwanziger Jahre allmählich den Kunstanspruch seiner Werke steigern, ohne aber sich der Konzeption der „absoluten“ Musik wieder zu nähern. So präsentiert sich die *Suite* 1922 für Klavier op. 26 (1922) mit den Sätzen *Marsch*, *Shimmy*, *Nachtstück*, *Boston* und *Ragtime* als ein zeitgenössisches Abbild barocker Tanzsuiten, als Umgangsmusik in polemischer Attitüde gegen die Sphäre unnahbarer, nur sich selbst genügender Musik. Die beiden Teile der *Klaviersmusik* op. 37 (*Übung in drei Stücken*, 1925; *Reihe kleiner Stücke*, 1925/26) verfolgen in deutlicher Anlehnung an Bachs *Clavier-Übung* didaktische Ziele. Und die zahlreichen Fugen und Fugati in seinen Werken aus allen Gattungen in jener Zeit – so vor allem auch die Doppelfugen aus dem 5. Streichquartett op. 32 (Kopfsatz) oder 1. Streichtrio op. 34 (Schlußsatz) – sind wohl überaus kunstvoll komponiert und kennen keine parodistischen Züge mehr; dennoch entsprechen sie konzeptionell keiner sich selbst genügenden musikalischen Haltung, sondern diese Fugen gliedern und regulieren den überbordenden, maßlosen Impetus des Spielens.

Dieser ästhetische Sachverhalt erfährt erst in den Sonaten, die Hindemith seit Mitte der dreißiger Jahre komponierte, eine neuerliche und letzte Modifizierung. In den Doppel- und Tripelfugen, die z. B. die 3. Klaviersonate (1936), die 4. Violinsonate (1939) oder die Sonate für 2 Klaviere (1942) beschließen, kulminieren in überaus eindringlicher Kunstfertigkeit die Werke: Hier krönt die Fuge das Werk. Diese Fugen sind weder Stilkopien, noch haben sie etwas mit dem Komponieren „im alten Stil“ zu tun. Vielmehr müssen sie als Inbegriff einer polyphon fundierten, harmonisch durchgearbeiteten musikalischen Denkform¹² gelten, einer Denkform, die in der Kunst der Thematik (August Halm) gründet und in der funktionale Momente des Werkes aufgehoben sind. Und als das Paradigma Hindemiths musikalischer Denkform schlechthin in jener Zeit ist der *Ludus tonalis* konzipiert, ein modernes „Kunstbuch“, das freilich nicht in einer äußerlichen, geschickten Kunstfertigkeit aufgeht, sondern als ein Stück fesselnder, dichter, ausdrucksstarker Musik zählt. So sind im *Ludus tonalis* die

einzelnen Werkteile autonom, nach rigiden innermusikalischen Gesetzmäßigkeiten ausgestaltet und doch zugleich in funktionale Zusammenhänge eingefügt, die über das Werk hinausführen. Hindemith verbindet mit dem *Ludus tonalis* – so deutet es schon der Untertitel des Werkes an – die Darstellung musiktheoretischer, kompositionstechnischer und pianistischer Probleme. Der *Ludus tonalis* ist demnach zwar „autonom-musikalisch“, aber eben nicht „absolut-musikalisch“ konzipiert. Die musiktheoretischen Probleme des Werkes weisen auf Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, einer Lehre von den Tonbeziehungen, die unabhängig von stilistischen Gegebenheiten gelten und auf einer „Natur“ des Tones gründen. Die kompositionstechnischen Prämissen liegen in der systematischen Darstellung der Fuge als einer musikalischen Denkform, die in den *Interludien* ebenso ergänzt und weitergeführt, wie kontrastiert und aufgebrochen wird. Der vieldeutige Begriff „Ludus“ verweist darauf, daß sich diesen Problemen lustvoll, ohne Pedanterie und ohne gequälte Lehrhaftigkeit genähert wird; er erinnert aber auch daran, daß jedes noch so verbindlich gestaltete, funktional gebundene Stück Musik sich in der Realität als ein – wenn auch bedeutungsvolles – „Spiel“ erweist.

Musiktheoretische und kompositionstechnische Voraussetzungen

Hindemith geht in der *Unterweisung im Tonsatz*. I: *Theoretischer Teil* möglichst auf die natürliche Beschaffenheit der Töne zurück. Aus der Obertonreihe, die jeder erklingende Ton trägt, leitet er den Verwandtschaftsgrad der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter ab, die zugleich alle anderen Leitern, die Dur- oder Moll-Leiter oder die Kirchentonleitern, in sich aufgenommen hat. Diesen Verwandtschaftsgrad drückt er in einer Tonfolge aus, die er *Reihe 1*¹³ nennt; sie lautet, auf den Ton c¹ bezogen (die engste Affinität zwischen Tönen besteht in der Quintbeziehung, die geringste in der Tritonusbeziehung):



Mit Hilfe der Kombinationstöne, die stets entstehen, wenn zwei Töne gleichzeitig erklingen, leitet Hindemith eine *Reihe 2*¹⁴ ab, in der die Wert- und Spannungsunterschiede der Intervalle systematisiert werden; und mit Hilfe dieser *Reihe 2* fundiert Hindemith dann eine *Phänomenologie aller Klänge*, in der sämtliche denkbaren Akkordgestalten nach sechs Klassen aufgegliedert werden¹⁵. Die *Reihe 2* lautet:



Die harmonischen Wert- und Spannungsunterschiede, die sich aus der Folge der unterschiedlichen Klänge ergeben, nennt Hindemith *harmonisches Gefälle*¹⁶, die Folge der Grundtöne der Harmonien, die einen größeren harmonischen Zusammenhang tragen, *Stufengang*¹⁷.

Über diesen musiktheoretischen Gehalt der *Unterweisung im Tonsatz* im engeren Sinne führen einige Satzvorschriften Hindemiths hinaus: mit der *übergeordneten Zweistimmigkeit* postuliert Hindemith¹⁸ eine Satztechnik, in der die Baßstimme mit der nächstwichtigen höheren Stimme ei-

12 H. Danuser: *Der Klassiker als Janus?*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 1./2. Januar 1986, Nr. 1, S. 29

13 *Unterweisung im Tonsatz* 1940, S. 78

14 A. a. O., S. 80

15 A. a. O., S. 129

16 A. a. O., S. 144ff.

17 A. a. O., S. 173ff.

18 A. a. O., S. 142

nen einwandfreien, ohne Zufügung verständlichen zweistimmigen Satz ausbilden, soll. Mit *Sekundgang* bezeichnet Hindemith¹⁹ ein Prinzip der Melodiebildung, nach dem sich die Haupttöne einer Melodie untereinander in Sekundschritten aufeinander zu beziehen haben. In der Dreistimmigkeit des musikalischen Satzes sieht Hindemith schließlich die Grenze der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit von unabhängig geführten Stimmen erreicht²⁰; andererseits können erst im dreistimmigen Satz die harmonischen Verhältnisse unzweideutig dargestellt werden.

Solche musiktheoretischen Grundannahmen prägen sich im *Ludus tonalis* nicht nur indirekt, sonder direkt aus: Der *Ludus tonalis* ist bis in seine äußere Gestalt hinein mit Hindemiths musiktheoretischen Grundprinzipien verbunden.

1. Da Hindemith keine Polarität von Tongeschlechtern usw., sondern nur die Grundtonbezogenheit anerkennt, komponiert er auf den zwölf Stufen der chromatischen Leiter lediglich je eine Fuge und spezifiziert sie durch den Hinweis auf den Grundton: in C, in G usw.

2. Hindemith ordnet die zwölf Fugen nach dem Verwandtschaftsgrad der Grundtöne, also nach der *Reihe 1* (s. o.).

3. Hindemith führt alle Fugen dreistimmig aus. In diese musiktheoretisch fundierte Grunddisposition des *Ludus tonalis* fügt Hindemith planmäßig die *Interludien* ein: Sie modulieren (bis auf wenige Ausnahmen) zwischen den Fugen, führen von einem Grundton zum jeweils nach der *Reihe 1* folgenden; zudem sind sie satztechnisch völlig frei und ungebunden ausgeführt.

Auf der Folie dieser musiktheoretischen Grundannahmen, die unmittelbar die äußere Gestalt des *Ludus tonalis* bestimmen, setzt sich Hindemith mit einer Reihe intrikater kompositionstechnischer Probleme auseinander: Er entwickelt kompositionstechnische Paradigmen des polyphonen Denkens, eines Denkens, das eine bestimmte Thematik zur Darstellung bringt.

Hindemith konzipiert die elf *Interludien* durchweg als Charakterstücke, obwohl er nur drei *Interludien* Charakterbezeichnungen gegeben hat: *Pastorale* (*Interludium 2*), *Marsch* (*Interludium 6*) und *Walzer* (*Interludium 11*). Der Pianist Franzpeter Goebels²¹ nennt folgende Charakterbezeichnungen: 1: *Improvisation*; 2: *Pastorale*; 3: *Moment musical*; 4: *Etüde*; 5: *Intermezzo*; 6: *Marsch*; 7: *Trauermarsch*; 8: *Capriccio*; 9: *Elegie*; 10: *Ostinato*; 11: *Valse*. Selbstverständlich wären auch andere Charakterbezeichnungen denkbar; die Pianistin Emma Lübbecke-Job etwa, die mit Hindemith seit seinen kompositorischen Anfängen eng befreundet war, hat in ihren Exemplaren des *Ludus tonalis*²² folgende Charakter- oder Ausdrucksbezeichnungen eingefügt: 1: *prall, rund, energisch, knapp*; 2: *zarte Dichtung, schön, nicht weichlich, fließend*; 3: *leichter Jazzrhythmus, alles sehr knapp, ohne Aufenthalt weiter, nirgends verlängern oder aufhalten*; 4: *toccataähnlicher Satz*; 5: *sehr fließend, gleichmäßiges und genaues Zusammenspiel*; 6: *sehr munter*; 7: *ganz und gar gleichmäßig*; 8: *wie aus der Pistole*; 9/10: keine Angaben; 11: *rhythmisch, Temperamente, leicht voran, nicht elegisch*.

Herrscht in den *Interludien* kompositionstechnisch, formal und ausdrucksmäßig größtmögliche Vielfalt, so verbindet Hindemith im *Praeludium* – *Postludium* und in den Fugen satztechnisch strengste Disziplin mit einer gestalterischen Vielfalt²³, die weniger an Bachs *Wohltemperiertes Kla-*

vier, als vielmehr an die *Kunst der Fuge* erinnert. Freilich hat Bach die *Kunst der Fuge* offenbar nicht mehr für ein bestimmtes Instrument geschrieben und ist den Problemen der Verklänglichung aus dem Weg gegangen, die Hindemith gerade akzentuiert.

Das toccataartige *Praeludium* trägt mit einem präludierenden, gleichsam den Ambitus des Instrumentes ausmessenden Vorspiel (T. 1–14), einem zweiteiligen *Arioso* (T. 14–25/25–32) und einem Ostinato, das sich nach einer die beiden Elemente des Ostinatos einführenden Überleitung (T. 33–39) anschließt (T. 39–47), eine dreiteilige Form. Das Vorspiel und das *Arioso* stehen weitgehend in C, während die Überleitung zum Ostinato relativ unvermittelt zum Fis führt, das im Ostinato befestigt wird. Das *Praeludium* steckt demnach den tonalen Rahmen ab, den das Werk logisch ausschreiten wird.

Das *Postludium* gewinnt Hindemith aus dem *Praeludium* durch ein besonderes Verfahren der Krebs-Umkehrung: Der Notentext des *Praeludiums* muß um 180° gedreht werden. Dieses Verfahren der Krebs-Umkehrung ist in tonaler Musik, die grundsätzlich die unterschiedliche Wertigkeit der Intervalle beachtet, durch die Verschiebung der Intervallverhältnisse oder durch die Unmöglichkeit von enharmonischen Verwechslungen besonders schwierig zu realisieren (Stücke von vergleichbarem Ausmaß und Gewicht sind denn auch kaum komponiert worden). Aus der großen Sekunde c²-d² wird in der Drehung des Notentextes der Leitonschritt H-c; oder aus dem Tritonus fis¹-c² die übermäßige Quinte c-gis usw. Hindemith entdeckt bei der Lösung dieser überaus komplizierten satztechnischen Probleme zwei grundlegende Sachverhalte, die die Komposition dieses Stückes überhaupt erst ermöglichen: a) Die Tonqualität c erscheint auch bei der Drehung des Notentextes als c; b) es gibt fünf Tonleitern, die bei ihrer Drehung alle ursprünglichen Tonqualitäten einschließen; der Tonvorrat ist in beiden Formen demnach identisch²⁴:



Hindemith stützt sich vor allem auf die Leitern von As, A und C. Die Takte 15–18 des *Ariosos* z. B. sind auf As bezogen, Takt 18–19 auf C, Takt 19–23 auf C, Takt 25–31 auf As und Takt 31–32 auf C.

Die Fugen sind – bis auf *Fuga septima in As* und *Fuga octava in D* – formal und satztechnisch völlig unterschiedlich ausgeführt; vgl. dazu die entsprechenden Anmerkungen in den „Speziellen Hinweisen“ zur Interpretation des Werkes.

Obwohl Hindemith die einzelnen Teile des *Ludus tonalis* charakterlich und satztechnisch außerordentlich individualisiert, festigt er durch eine Reihe kompositorischer Maßnahmen den zyklischen Zusammenhang der Werkteile, sodaß nur in einer Gesamtauführung des Werkes das

19 A. a. O., S. 228ff.

20 A. a. O., S. 140

21 Interpretationsaspekte zum „*Ludus tonalis*“, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1972/II, S. 156f.

22 Aufbewahrt im Hindemith-Institut, Frankfurt/M.

23 Vgl. G. Metz: *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung*, Baden-Baden 1976, S. 450ff.

24 D. Neumeyer: *The Music of Paul Hindemith*, New Haven und London 1986, S. 230

kompositorisch Intendierte ganz erfahrbar wird (da die meisten *Interludien* modulieren, sollten sie ohnehin nicht einzeln aufgeführt werden). Andererseits sind Teilaufführungen, die freilich der sorgfältigen Planung bedürfen, nicht auszuschließen. Mit *Praeludium* – *Postludium* besitzt das Werk überaus sinnvoll aufeinander bezogene Rahmenteile, die zugleich die tonalen Pole (C-Fis, Gis-C) der Komposition abstecken. Die *Reihe 1* der *Unterweisung im Tonsatz* regelt die tonale Progression, die vor allem in den *Interludien* unmittelbar hervortritt, und die Dreistimmigkeit aller Fugen stiftet Regelmäßigkeit und Einheitlichkeit. Zudem können Fugen und *Interludien* klanglich-harmonisch, seltener auch motivisch eng miteinander verbunden sein. Die

Fuga sexta in Es z. B. endet auf Dis (= Es); *Interludium 6–7* beginnt und endet in Es, moduliert also nicht. *Fuga septima in As* greift aber sogleich das Hauptmotiv aus *Interludium 6–7* auf, ist also weniger harmonisch, als vielmehr motivisch unmittelbar mit dem vorstehenden *Interludium* verbunden. *Fuga septima* schließt dann überraschenderweise nicht in As, sondern in C. Das erwartete As wird erst mit dem Beginn von *Interludium 7–8* nachgeholt. So verknüpft Hindemith den musikalischen Zusammenhang zwischen den separaten Stücken durch ein Netz von direkten und indirekten Bezügen und vermeidet jeden Schematismus.

Giselher Schubert

ZUR INTERPRETATION DES WERKES

1. Allgemeine Bemerkungen

Das subtile und umfassende Verständnis einer Komposition ist wohl die wichtigste Voraussetzung für eine sinnvolle und überzeugende Wiedergabe. Das genaue Lesen und Studieren eines Notentextes und aller Bezeichnungen vom Komponisten sind Vorbedingung. Mit der buchstabengetreuen Befolgung der Vorschriften allein ist es aber nicht getan. Der musikalische Sinn kann nur dann hörbar werden, wenn wir die relative Bedeutung der Notenzeichen und die Zusammenhänge zwischen den Tönen erkennen.

Den Text verstehen – was heißt das? Was ist denn der Text? Was übermittelt er uns?

Es ist der mehr oder weniger gelungene Versuch, musikalische Phantasie (Ideen, Träume, Empfindungen) in Notenschrift zu fixieren. Ein Bild, eine Skulptur zeigen sich dem Betrachter in ihrer einmaligen und definitiven Gestalt. Eine aufgeschriebene Komposition bedarf der Realisierung, der Wiedererweckung, der Umsetzung des Notentextes in lebendig klingende Musik. Der Notentext kann den äußeren Ablauf einer Komposition genau fixieren, das innere Geschehen aber nur ungefähr. Die Vielgestaltigkeit einer guten Komposition zu erfassen, verlangt nach einem entsprechenden geistigen und seelischen Fassungsvermögen.

Den Text dem Sinn entsprechend zu lesen, erfordert intuitive und kombinatorische Fähigkeiten sowie ebensoviel Wachheit wie Intuition. Eine rein kritisch-rationale Analyse würde uns von vornherein in Widerspruch zur Musik bringen. Wenn ich die Mischung eines Klanges, die Vibration eines Pulsschlags, eine bestimmte Schwingung in einer Kantilene voll erfassen will, dann nur aus der inneren Übereinstimmung mit der Musik. Auch unsere Begeisterungsfähigkeit, Unvoreingenommenheit und Leidenschaft gehören beim ersten Lesen, beim ersten Durchspielen dazu. Das Vergnügen beim Lesen eines Notentextes mag noch so groß sein; es bleibt schließlich unbefriedigend. Musik will klingen, will sich mitteilen.

Wie nähere ich mich einer Fuge? Zuerst: das intuitive Einfühlen, Einhören in das Thema (in die Erfindung); danach: Einsicht in die im Thema enthaltenen Möglichkeiten zur Entfaltung und Weiterentwicklung. Daraus ergibt sich das Studium des formalen Aufbaus. Nicht die Ordnung „an sich“ interessiert uns, sondern die durch Organisation (Ordnung) gebundene und verständlich werdende musikalische Phantasie.

2. Spezielle Hinweise

Alles, was ich an Hinweisen gebe, soll dem Leser helfen, die Annäherung an die Komposition zu erleichtern: sowohl

von der ideellen, wie von der praktischen Seite. Bei intensiver Auseinandersetzung wird jeder Spieler auf seine Weise eine eigene Interpretation entwickeln.

Fingersätze können, besonders beim ersten Durchspielen, helfen. Später wird jeder Spieler individuelle Fingersätze finden, die seiner Hand entsprechen. Zum Gebrauch des Pedals gebe ich nur allgemeine Hinweise. Der Pedalgebrauch hängt ab von so vielen Momenten wie Volumen des Instruments, Akustik, Dynamik, Tempo, Anschlag und schließlich auch von der eigenen Phantasie.

Im Zentrum des Zyklus⁹, gewissermaßen als seine Achse, stehen zwölf dreistimmige Fugen in allen zwölf Tonarten. Die Tonartenfolge entspricht Hindemiths Modell der *Reihe 1*, wie im Vorwort bereits ausführlich behandelt. Elf *Interludien* bringen Entspannung auf vielerlei Art vom konzentrierten Hören der Fugen. Außerdem verbinden sie die Fugen miteinander, indem sie von Fuge zu Fuge modulieren – mit wenigen Ausnahmen (*Interludium 2–3* in G; *Interludium 3–4* in F – eine Modulation ist nicht erforderlich, weil die nächste Fuge in F beginnt; *Interludium 6–7* in Es – die nächste Fuge beginnt in Es). Den Rahmen des Werkes bilden *Praeludium* und *Postludium*. Letzteres ist das genaue Spiegelbild des Ersten.

Das *Praeludium* ist dreiteilig und führt von C nach Fis. Die Wiedergabe trägt improvisatorische Freiheit und sollte weiträumig und ekstatisch sein. Ein wichtiges Moment ist die rechtzeitige Vorbereitung des „Fis in Takt 33.

Fuga prima in C. Das dreitaktige erste Thema schwingt in einem Atemzug von C nach Des; das Quintmotiv ist auch die Keimzelle des Kontrapunkts. Ebenfalls aus der Quinte entfaltet sich das zweite Thema. Bereits nach zehn Takten schließt sich das dritte Thema an. Bei *very quiet* erklingen die drei Themen gleichzeitig. Der ruhig fließende Charakter der Fuge trägt gleichwohl ein etwas schnelleres Tempo als vom Komponisten vorgeschlagen (♩72 statt ♩66). So ist das *cantabile* leichter zu realisieren. Etwas unbequem sind die Takte 24 und 27. Das *legato* der drei Stimmen erfordert wegen der weiten Intervalle große Geschmeidigkeit und ist für die meisten Hände nur mit Hilfe des Pedals zu lösen.

Entschlossen und schwungvoll folgt das *Interludium 1–2*. Es bewegt sich eigentlich in freiem Metrum, wobei der 2/4-Takt dominiert. Das *Interludium* führt von C nach G. Wenn man sich an den harmonischen Zentren orientiert, entsteht eine sinnvolle und plastische Gliederung fast von selbst. Um Schwerfälligkeit zu vermeiden, sollte man – bei aller Robustheit des Grundcharakters – die Dynamik und Artikulation mehr differenzieren als vom Komponisten angegeben ist. Der Herausgeber spielt in Takt 4 und Takt 12 ein *Crescendo* statt des vorgeschriebenen *Decrescendos*.

Das fünftaktige Thema der *Fuga secunda* in G erinnert an die *Henne* von Rameau. Es gibt zwei Engführungen, eine auf E, die andere auf B. In der Reprise gibt es verkürzte Engführungen, Ansätze zu Kanons und Schwerpunktverschiebungen. Die Darstellung erfordert genaue und differenzierte Artikulation, abgestufte Dynamik, Rhythmus und viel Witz, auch klare Gliederung der großen Teile. Ich empfehle ein etwas schnelleres Tempo. Die Nonengriffe erfordern eine geschmeidige Hand.

Interludium 2–3, *poco rubato*, atmend, steht in G – leitet also ausnahmsweise nicht über zur Tonart der folgenden Fuge.

Fuga tertia in F. Das kantable sechstaktige Thema enthält fast alle Töne der chromatischen Skala. Die Synkope im zweiten Takt bildet auch später im Zwischenspiel (ab Takt 19) den rhythmischen Impuls. Der innere Zusammenhang ist in einem etwas fließenderen Tempo (♩ 104) leichter zu erreichen. Manche Griffe (Takte 42/44) lassen sich nur arpeggiert spielen. Die Fuge wird ab Takt 30 krebsläufig geführt.

Interludium 3–4. Das leicht exzentrische Stück spielt sich technisch mühelos. Der Humor kommt am besten heraus, wenn man unschematisch gliedert und phrasiert. Dynamik und Artikulation sehr differenziert nehmen. Das *Interludium* bleibt in F – eine Modulation ist unnötig, weil die *Fuga quarta* in F beginnt. Erst mit dem zweiten Themen-Einsatz sind wir in A.

Fuga quarta in A. Im Zentrum des Themas steht die Quarte. Wir haben eine große dreiteilige Form. Der langsame Mittelteil (lieber: *Andante*) enthält das zweite Thema, mit dem im dritten Teil quasi eine Doppelfuge gebildet wird. Die Wiedergabe trägt starke dynamische Kontraste, braucht eine klare Gliederung und Feuer. Takt 61 bis 63 mit schwieriger Stimmführung!

Interludium 4–5, schnell und impulsiv, führt von A nach E. Unschematische Gliederung und keine Taktbetonungen. In der tiefen Lage besser *non legato* (Sechzehntel) spielen – auch die Doppelläufe. Die Passagen der linken Hand erfordern eine sehr gute Fingertechnik.

Fuga quinta in E. Quasi *Gigue e giocoso* spielen. In der zweiten Themendurchführung Takt 27ff. folgt auf die Grundform des Themas seine Umkehrung, in der dritten Durchführung Takt 51ff. auf die Umkehrung die Grundform.

Interludium 5–6. Ich empfehle ein etwas ruhigeres Tempo: in freiem Tempo, *poco rubato*. Das *Interludium* führt von E nach B (der Dominante der folgenden Fuge).

Fuga sexta in Es. Wenn man Viertel fühlt, atmet das kantable Thema freier – auch der Zusammenhang ist leichter herzustellen. In der zweiten Durchführung Takt 21ff. erscheint das Thema in der Umkehrung.

Interludium 6–7 ist ein drastisches Stück mit gepfeffertem Witz. Man beachte die Schwerpunktverschiebungen zwischen Takt 9 und Takt 15. In den Takten 18–19 oktaviere ich alle Töne. Den Mittelteil Takt 21–30 mit schwarzem Humor und unnachgiebig im Tempo spielen. Das *Interludium* bleibt in Es, weil die nächste Fuge in Es beginnt.

Fuga septima in As. Der Anfang hat Es als Zentrum – der Schluß steht in C! Das As wird schließlich mit Beginn des nächsten *Interludiums* erreicht. Der Anfang des Fugenthemas wird aus dem Anfang von *Interludium* 6–7 abgeleitet. Ein zweiter Gedanke erscheint in Takt 18, wird aber nicht weiter entwickelt (quasi zweites Thema). Alle Triller ohne

Nachschlag spielen. Ich empfehle ein etwas ruhigeres Tempo.

Interludium 7–8 ist orchestral und majestätisch. Ich nehme den Anfang mit ca. ♩ 63 ab Takt 5 etwas fließender. Das *Interludium* moduliert von As nach D.

Fuga octava in D. Das Thema wird durch die Quinte bestimmt und erstreckt sich über fünf Viertel, deshalb ist zu empfehlen, auch 5/4 zu zählen. Das Zwischenspiel von Takt 12–15 bewegt sich in freiem Metrum.

Interludium 8–9 bewegt sich turbulent, *staccato* und *legato* im Wechsel. Wegen der Dichte des Satzes empfehle ich von Anfang bis Takt 12 alle Akkorde *staccato* zu spielen, eventuell mit halbem Pedal. Die Takte 34–40 zähle ich, dem wechselnden Schwerpunkt entsprechend: 3-6-6-4-4-5 Schläge (in bezug auf punktiertes Viertel). Das *Interludium* moduliert von D nach B.

Fuga nona in B erfordert äußerst differenzierte Nuancierung in Dynamik und Artikulation – *molto capriccioso*. Der Vorschlag in Takt 40 (a¹ statt a²) ist eine wenig reizvolle Variante. Ich vermute, sie wurde der etwas leichteren Spielbarkeit wegen gewählt. Das a² ist kaum schwerer, hingegen viel schöner. Hindemith verwendet nicht nur die vier Grundformen des Themas, sondern augmentiert es auch und führt es in den unterschiedlichsten Möglichkeiten eng.

Interludium 9–10: *quasi Notturmo, dolce espressivo*. Die Modulation führt von B nach Ges.

Fuga decima in Des besteht aus zwei gleichgroßen Teilen, der zweite Teil ist die Umkehrung des ersten – mit Ausnahme der jeweiligen Schlußakte. Das zweitaktige Thema nimmt man am besten in einem Atemzug.

Interludium 10–11. Mit federnden Akzenten, vibrierendem Klang und unschematischer Gliederung kann man Schwerfälligkeit vermeiden. Modulation von Cis nach H.

Fuga undecima in H ist eigentlich ein zweistimmiger Kanon in der Quinte, mit grundierender Baßstimme. Sie besteht aus zwei etwa gleichgroßen Teilen; im zweiten Teil beginnt der Kanon eine kleine Sekunde tiefer, die Entwicklung verläuft aber anders. Alles durchaus im *piano* und *pianissimo*, mit wenig *crescendo*. Das *legato* der Stimmführung läßt sich manchmal (z. B. Takt 9) nur mit Hilfe des Pedals und arpeggiert realisieren.

Interludium 11–12: *Tempo rubato e con sentimento*. Modulation von H nach Cis (Dominante von Fis).

Fuga duodecima in Fis in fließender Bewegung, atmend, wie ohne Taktstrich spielen. Ich nehme, bei aller Ruhe, ♩ 46. Hindemith greift hier konsequent das Engführungsprinzip auf.

Das *Postludium* beginnt in Gis und führt zurück nach C – der Ausgangstonart des ganzen Werkes. Damit schließt sich der Kreis. C wird bereits in Takt 15 erreicht. Es ist deshalb nicht ganz leicht, die Spannung bis zum Schluß durchzuhalten. Das *Postludium* ist die Krebs-Umkehrung des *Präcludiums*. Natürlich sind deshalb die tonalen Beziehungen (auch die Spannung der Linien, die Dynamik usw.) im Detail nicht identisch mit den entsprechenden Details im *Präcludium*. Die Spannungsverläufe sind ganz eigener Art und sollten als solche auch empfunden werden. Von Takt 26 nach 27 Überbindung des Cis im Baß (vgl. *Präcludium*, Takte 21–22).

Günter Ludwig

PREFACE

Background to the Work's Composition

In 1938 Paul Hindemith made his home in Switzerland to escape from the increasingly menacing situation in National Socialist Germany. Two years previously performances of his music had been banned (although curiously enough his compositions were still allowed to be published); and to make matters worse his wife had been classified as 'half Jewish'. Five months after the outbreak of the second world war, in February 1940, he gave in to the entreaties of his friends and resolved to emigrate to the United States. On no account did he wish to live on the West Coast, in proximity to the numerous European émigrés in and around Los Angeles, nor did he relish the thought of earning a living playing the viola in public (he was widely reputed to be one of the foremost viola players of his day). Consequently Hindemith accepted Buffalo University's offer of the chair of music theory. At the same time he was invited to lecture at a number of other universities, including the prestigious Yale University in New Haven, Connecticut. So successful were these guest lectures that Yale offered him a permanent faculty post. *This first place I have come across here in which it seems to me that one could feel a bit at home*, he wrote to his wife¹, who was still in Switzerland. When the Yale authorities declared themselves willing to adopt Hindemith's proposals for the reorganisation of the music syllabus² he accepted their offer, arranged for his wife to join him and began to acquiesce in the American way of life which he had initially derided with sarcastic perplexity. According to one of his students at the time, Howard Boatwright³, the next few years saw Hindemith emerge as the most sought-after composition teacher for miles around, although Hindemith himself was convinced that 'composition' could not be taught and always tried to educate his students as musicians in a broad sense. He owed his growing fame and prestige largely to his phenomenal ability to compose on the blackboard during classes: complete pieces – works for string trio, choral settings with instrumental accompaniment, fugues for piano – which were throughout rationally explicable. These compositions were performed on the spot and, to everyone's surprise, always 'sounded like Hindemith'. In 1940 he produced a number of major works, including the cello concerto, the *Symphony in E flat* and the ballet *Die vier Temperamente* for piano and string orchestra, which were immediately resounding successes.

It was only when the United States entered the war in 1941 that Hindemith's fortunes took a turn for the worse. As an immigrant from a country with which the USA was at war his freedom of movement was subject to limitations. Moreover, in the prevailing wartime mood of hysteria and chauvinistic solidarity émigré composers found themselves being forced to the sidelines by their indigenous colleagues who were turning out music felt by the public to be genuinely American. This spirit of solidarity extended to those countries with which the United States was allied in the war, first and foremost the Soviet Union. And so it happened that the American première of Dmitri Shostakovich's Seventh Symphony, intrepidly smuggled out of besieged Leningrad

and performed by Toscanini and the New York Philharmonic on July 19th 1942, proved nothing short of a sensation⁴. More than two hundred radio stations relayed the original concert, and by the end of the year the work had received a further sixty performances. Against this background, Hindemith withdrew more and more from public life. He wrote theoretical treatises for his students and composed chamber music and songs. It was also at this time that he conceived the idea of the *Ludus tonalis* for piano. One of his most challenging compositions, he regarded its realisation as nothing short of a *moral conquest* which he contrasted with the above-mentioned Shostakovich symphony. Incensed and profoundly embittered, he wrote to his American publisher on November 24th 1942: *On the other hand it seems to me that precisely at the present time, when every half-baked adolescent is turning out symphonies and every conductor is performing the most despicable rubbish just because it is either American or Russian and has nothing going for it except that it is written for orchestra, and when a work's quality is apparently assessed purely in terms of the impact it has on the vulgar sensory organs from the pineal to the prostate gland – that at just such a time something needs to be published to remind those who have not completely succumbed what music and composition really are. [...] and I am also aware that given the present world situation it is a matter of complete indifference whether the siege of Leningrad as portrayed in symphonies is set against a moral conquest (albeit one that is fully appreciated only after the lapse of 50 [...] years).*

On August 29th 1942, after completing his sonata for two pianos which ends with one of the most grandiose fugues he ever composed, Hindemith began writing out a number of small-scale fugues for piano. He had finished six fugues (Nos. 6, 5, the first version of 11, 7, 4 and 12) when he wrote to his publisher on September 9th 1942: *In addition there is a volume of light, genial and enjoyable three-part piano fugues.* At this stage Hindemith was evidently not yet planning an extended composition for piano closely bound up with the theoretical principles expounded in his *Unterweisung im Tonsatz*⁵. In all probability what he had in mind was no more than a set of twelve fugues in chromatic sequence: in his autograph catalogue⁶ he refers to the piano fugues merely as *Kleine dreistimmige Fugen für Klavier*, and in a fragmentary index to the sketches they are listed in chromatic sequence.

We cannot ascertain when Hindemith made up his mind to extend the work to its final dimensions. The way he laid out the manuscript in which he first wrote out the work in full does, however, provide sufficiently conclusive evidence for us to deduce the date. The manuscript in question comprises two distinct parts. He initially laid out the second part in such a way as to provide room for all the fugues that he still planned to compose. It was only after he had completed fugues Nos. 8, 2, 1 and 10 – that is, after September 15th 1942 – that he inserted additional sheets of score paper in the second part on which to write out the interludes and the *Praeludium – Postludium*. Thus we can conclude that he first finished composing the set of twelve fugues, the revise No. 11 and finally wrote the *Interludes* and the *Praeludium – Postludium*. He clearly found the composition of this latter piece very arduous: he was able to write as many as three of the *Interludes* in a single day, but completing the *Praeludium*

1 Letter dated April 12th 1940. All letters are quoted from the copies in the collection of the Hindemith-Institut in Frankfurt am Main.

2 L. Noss: *A History of the Yale School of Music 1855-1970*, New Haven 1984.

3 H. Boatwright: *Paul Hindemith as a Teacher*, in: *The Musical Quarterly* L, 1964, pp. 269ff.

4 K. Meyer: *Dimitri Schostakowitsch*, Leipzig 1980, pp. 123f.

5 *Theoretischer Teil*, Mainz 1937, ²1940.

6 In the collection of the Hindemith-Institut, Frankfurt am Main.

— *Postludium* appears to have taken him two weeks. Not that Hindemith felt he was stretched to his limits by this work, strenuous though it was: while he was composing the first of the fugues he was still finishing the fair copy of the sonata for two pianos, and having written out the first six fugues he composed two piano *Lieder* on September 9th and 10th 1942, *Envoy* (F. Thompson) and *La belle dame sans merci* (J. Keats). The table below gives the dates of composition of the individual pieces which make up the *Ludus tonalis*:

Fuga in D sharp: August 29th 1942 — *Fuga in E*: August 30th 1942 — *Fuga in B*: September 3rd 1942 (first version) — *Fuga in A flat*: September 6th 1942 — *Fuga in A*: September 8th 1942 — *Fuga in F sharp*: September 8th 1942 — *Fuga in D*: September 13th 1942 — *Fuga in G*: September 14th 1942 — *Fuga in C*: September 15th 1942 — *Fuga in D flat*: September 15th 1942 — *Fuga in F*: September 16th 1942 — *Fuga in B flat*: September 16th 1942 — *Fuga in B*: September 17th 1942 (revised version) — *Interludium* between the fugues in B flat and D flat: September 18th 1942 — *Interludium* between the fugues in E and E flat: September 18th 1942 — *Interludium* between the fugues in E flat and A flat: September 19th 1942 — *Interludium* between the fugues in B and F sharp: September 20th 1942 — *Interludium* between the fugues in D flat and B: September 20th 1942 — *Interludium* between the fugues in D and B flat: September 21st 1942 — *Praeludium/Postludium*: October 4th 1942 — *Interludium* between the fugues in F and A: October 10th 1942 — *Interludium* between the fugues in A flat and D: October 11th 1942 — *Interludium* between the fugues in G and F: October 12th 1942 — *Interludium* between the fugues in A and E: October 12th 1942 — *Interludium* between the fugues in C and G: October 12th 1942.

Hindemith had not yet decided upon the work's final title *Ludus tonalis* when he completed it. He informed his publisher merely of a *Klavierbuch*. It was not until October 26th 1942 — a fortnight after the completion date — that he told his publisher of the definitive title, explaining: *I thought I would call the whole thing 'Ludus tonalis' on account of the somewhat didactic (not to say sophisticated) impression that evokes. Our Latin specialists thoroughly approve of the title. I can think of nothing better in English or in German which conveys so unequivocally (and yet so equivocally) what it is and at the same time suggests it belongs to the same category (by genus only, not in terms of quality!) as the Well-Tempered Clavier and the Art of Fugue. The full title would be: 'L.T. Studies in Counterpoint, Tonal Organisation, and Piano Playing.' Okay? Okay.*

By the time Hindemith wrote that letter he had already embarked on the second — calligraphically meticulous — fair copy of the work. He was planning to publish it as a facsimile edition of his autograph manuscript, for two reasons. In the first place, he wanted it to appear as soon as possible, and his experience to date with American music publishers suggested that the process of engraving the score would take too long. Secondly, he was apprehensive that too many errors would creep into a printed edition during the engraving. Nevertheless he left the choice between facsimile or engraved edition to the publisher's discretion⁷: *So you decide, on the strength of your publisher's conscience, enhanced in its sense of responsibility as it is by your awareness of musical history and hounded as it is up hill and down dale by the present shortages of metal and manpower. What Pub [i. e. Associated Music Publishers] says is good enough for me.*

The publisher decided on an engraved edition of the *Ludus tonalis*. Hindemith's misgivings proved partially justified. The work did not appear in print until a year later, in

August 1943, and the published score severely mutilated some aspects of the notation, like the supplementary accidentals which Hindemith has taken such care to insert in his manuscript. The American first edition was promptly sent to the German Schott publishing house in Mainz — via Santiago Kastner in Lisbon, because there were no direct postal connections between the United States and Germany. In the closing months of the war Schott managed to publish an edition based on the American first edition, but with further changes to Hindemith's score and with the English tempo and expression marks supplanted by Italian terms. The musical text which Hindemith definitively stipulated in the manuscript designed for facsimile publication was not published until the Complete Edition of 1981. This edition, which also contains information on the background to the composition and the sources of the work, was compiled by Bernhard Billeter⁸. With one exception⁹, the musical text given in the present edition is identical with that of the Complete Edition (cf. Critical Notes, 'Evaluation of Sources').

Hindemith and the Fugue

The description of the *Ludus tonalis* as a *moral conquest* points to a radical transformation in Hindemith's aesthetic thinking. This is in its turn reflected in his response to the music of Johann Sebastian Bach.

The new trend in music which emerged during the 1920s rejected the nineteenth-century concept of 'absolute music' divorced from every manifestation of functionality and transported into the realm of artistic sanctity. The composers concerned largely pursued artistic goals defined in the terms 'functional music' or 'occasional music'¹⁰. They took Bach's sacred cantatas to be the epitome of functional music at its most sublime. Or more exactly: they rediscovered the occasional or functional nature of the music by Bach which serves non-musical ends. And they scorned as a nineteenth-century distortion any attempt to impute aesthetic autonomy (Carl Dahlhaus) to such music.

Hindemith's early development as a composer radically reflects this paradigmatic change. It is most clearly seen in his fugues and fugati¹¹. The younger Hindemith could not avoid parody when he made use of these 'period' techniques which had originated in 'renaissance ideals' and found their way into the music of Brahms, later of Reger and finally of his own teachers Arnold Mendelssohn and Bernhard Sekles. A fugato in the opening movement of his *Lustige Sinfonietta* opus 4 (1916) bears the heading *Das große Lalula*, an allusion to a poem by Morgenstern; while the analogous fugato in his 2nd string quartet opus 10 (1918) is marked *...completely apathetic, numb*. In the viola sonata opus 11/4 (1919) the players are instructed to perform the fugal variation movement with *bizarre ungainliness*; and the cycle of piano pieces entitled *In einer Nacht* opus 15 (1919/20) closes with a rumbustious fugue immediately preceded by a foxtrot. The choral fugue in the one-act opera *Das Nusch-Nuschi* opus 20 (1920) prompted Hindemith to add an explanatory note in the score: *The following 'choral fugue' (with all mod cons — augmentations, diminutions, stretto, basso ostinato) owes its existence solely to a stroke of bad luck, in that it occurred to the*

8 Paul Hindemith: *Sämtliche Werke*, Volume V, 10, *Klaviermusik II*, edited by B. Billeter, Mainz 1981, pp. 160ff.

9 *Fuga septima in A flat*, bar 16: wrong alinement.

10 Term coined by Henrich Bessler; cf. St. Hinton: *Musik nach Maß. Zum Begriff der Gebrauchsmusik bei Paul Hindemith*, in: *Musica* XXXIX, 1985, pp. 146ff.

11 G. Schubert: *Paul Hindemith und der Neobarock*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1983/XII, pp. 28ff.

7 Letter dated November 24th 1942.

composer. All it sets out to do is to fit elegantly into its context and afford the 'experts' an opportunity for a querulous tirade against the vulgarity of its creator. Hallelujah! The piece should first and foremost be danced (wobbled) by two eunuchs with voluminous bellies. Finally, Hindemith's *Ragtime* (well-tempered) for large orchestra (1921), a piece in burlesque style which transcends the borderline between serious and light music, is based on the subject of the C minor fugue from the first volume of Bach's *Well-Tempered Clavier*. Hindemith prefaced the score with the following remarks: *Do you think that Bach is turning in his grave? On the contrary: if Bach had been alive today he might very well have invented the shimmy or at least incorporated it in respectable music. And perhaps, in doing so, he might have used a theme from the Well-Tempered Clavier by a composer who had Bach's standing in his eyes.*

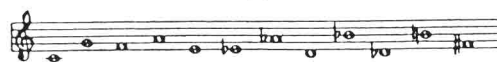
The parodistic element in the above-mentioned pieces hits out at 'autonomous aesthetics' and their view of Bach and the 'period' techniques but not at Bach or these techniques themselves. In the course of the 1920s Hindemith's artistic aspirations became more ambitious, although he came no nearer to embracing a concept of 'absolute music'. The *Suite 1922* for piano opus 26 (1922), made up of the movements *Marsch*, *Shimmy*, *Nachtstück*, *Boston* and *Ragtime* sets out to imitate the baroque dance suite in contemporary idiom; it was an occasional work permeated by a polemical opposition to the realm of unapproachable music justified by its own self-reference. The two sections of the *Klaviermusik* opus 37 (*Übung in drei Stücken*, 1925, and *Reihe kleiner Stücke*, 1925/26) are strongly reminiscent of Bach's *Clavier-Übung* and pursue didactic goals. The numerous fugues and fugati which his extremely diverse compositions from that period contain – most notably the double fugues in the fifth string quartet opus 32 (opening movement) and in the first string trio opus 34 (final movement) – are highly elaborate and devoid of any trace of parody. On the other hand they also have nothing to do with the kind of music which is self-justifying. Their purpose is to regulate and impose order on the unbounded, overflowing impetus of the playing.

It was not until Hindemith came to compose the sonatas dating from the thirties that his aesthetic stance underwent one last modification. The double and triple fugues which close such works as the third piano sonata (1936), the fourth violin sonata (1939) or the sonata for two pianos (1942) form the immensely intricate culminations to each piece. The fugues themselves are neither stylistic imitations nor do they represent a deliberate quotation of the 'period' style. Rather, we should see them as the embodiment of a mould of musical thinking¹² which has its roots in polyphony and is harmonically permeated; a mould of thinking founded in the art of thematic writing (August Halm) and in which the functional aspects of the work are neutralized. The paradigm of Hindemith's mould of musical thinking at the time was to be the *Ludus tonalis*, a modern-day equivalent of the 'Kunstbuch' although it would go beyond the scope of superficial craftsmanship and constitute an engrossing, concentrated, highly expressive work of musical art. Thus, the various pieces which make up the *Ludus tonalis* exist in their own right and conform to rigid intrinsic principles, and yet at the same time they are embedded in an overall functional context which transcends the scope of the work as such. As the subtitle suggests, Hindemith visualized the *Ludus tonalis* as illustrating certain problems relating to musical theory, composition technique and pianistic technique. This means that the *Ludus tonalis* is conceived as belonging to the sphere of 'autonomous music' but not to that of 'absolute music'. The problems relating to musical theory

with which the work deals point to Hindemith's *Unterweisung im Tonsatz*, a treatise on the relations between notes perceived to be independent of any given stylistic context and proceeding from a concept of the 'nature' of musical sound. Those aspects of the work which deal with composition technique are enshrined in a systematic exposition of the fugue as a mould of musical thinking supplemented and extended but also contrasted and highlighted by the *Interludes*. The use of the ambiguous term 'ludus' implies that a treatment of these matters can be enjoyable and devoid of pedantry or tortuous didacticism. At the same time the term also serves as a reminder that a piece of music, however rigidly organised and functionally defined it may be, transpires in reality to be a 'game' – albeit one invested with substantial meaning.

Music theory and Composition technique

In his *Unterweisung im Tonsatz. I: Theoretischer Teil* Hindemith goes back as far as possible to what he terms *the natural state of tones*. From the overtone series intrinsic to every sounding note he derives the relations of the twelve notes of the chromatic scale, which has at the same time subsumed all the other scales: the major and minor scales or the church modes. He represents these relations by a sequence of notes which he calls *Row 1*¹³. With c¹ as a starting point (the fifth produces the closest affinity between notes, the tritone the most remote affinity), *Row 1* is as follows:



By incorporating the compound tones which always occur when two notes sound simultaneously Hindemith derives *Row 2*¹⁴. This systematically orders the intervals in terms of their distinct value and tension. Hindemith makes use of *Row 2* to formulate a *Phenomenology of all musical sounds*, which arranges all conceivable forms of chord in six categories¹⁵. *Row 2* is as follows:



Hindemith terms the different values and tensions resulting from the sequence of different *sounds harmonic gradation*¹⁶ ('*harmonisches Gefälle*'), while he calls the sequence of ground-notes which make up a larger harmonic context *step progression*¹⁷ ('*Stufengang*').

Several of Hindemith's compositional principles strictly speaking go beyond the scope of the above theoretical exposition as formulated in the *Unterweisung im Tonsatz*. His term *generic two-part writing*¹⁸ denotes a composition technique in which the bass part combines with the next most important part to form *immaculate two-part writing intelligible without any addition*. The term *sequence of seconds*¹⁹ designates a principle involved in the structure of a melody whereby the primary notes of a melody should relate to one another in second steps. Finally, Hindemith sees three-part writing as marking the limits of the direct perception of independent part writing²⁰, while at the same time he regards three-part writing as a prerequisite for the unequivocal representation of harmonic relations.

Fundamental theoretical assumptions such as this left their mark on the *Ludus tonalis*, not merely indirectly but al-

12 H. Danuser: *Der Klassiker als Janus?*, in: *Neue Zürcher Zeitung* of January 1st/2nd 1986, No. 1, p. 29.

13 *Unterweisung im Tonsatz* 21940, p. 78.

14 Op. cit., p. 80

15 Op. cit., p. 129

16 Op. cit., pp. 144ff.

17 Op. cit., pp. 173ff.

18 Op. cit., p. 142

19 Op. cit., pp. 228ff.

20 Op. cit., p. 140

so directly: even in its external form the *Ludus tonalis* is closely bound up with Hindemith's basic theoretical principles.

1. Hindemith ignores the polarity of key relationships etc., recognizing only the relationship between a given note and the ground-note: he thus composes just one fugue for each of the twelve steps of the chromatic scale, designating each fugue by reference to the ground-note: *in C*, *in G* etc.
2. Hindemith arranges the twelve fugues in a sequence determined by the relationships between the ground-notes, in other words on the basis of *Row 1* (see above).
3. All the fugues are three-part fugues.

Having thus established the layout of the *Ludus tonalis* on the lines of his fundamental theoretical assumptions, Hindemith inserts the *Interludes* as planned. With a few exceptions, they modulate from one key to the next, progressing from a given ground-note to that which follows it in *Row 1*. Technically speaking they are absolutely free and untrammelled.

Within this overall context of theoretical premises directly determining the external form of the *Ludus tonalis* Hindemith then sets out to investigate a number of complex problems relating to composition technique. He evolves technical paradigms of polyphonic thinking as articulated by a certain choice of theme.

Each of the *Interludes* is conceived as a character piece, although Hindemith gave only three *Interludes* titles designating them as such: *Pastorale* (*Interludium 2*), *Marsch* (*Interludium 6*) and *Walzer* (*Interludium 11*). The pianist Franzpeter Goebels²¹ lists the following designations: 1 – *Improvisation*; 2 – ‘*Pastorale*’; 3 – *Moment musical*; 4 – *Etude*; 5 – *Intermezzo*; 6 – ‘*Marsch*’; 7 – *Funeral march*; 8 – *Capriccio*; 9 – *Elegy*; 10 – *Ostinato*; 11 – ‘*Valse*’. Other designations are, of course, perfectly conceivable. The pianist Emma Lübbecke-Job, for instance, who was closely acquainted with Hindemith from his earliest years as a composer, noted in her copies of the *Ludus tonalis*²² the following descriptions or expression marks: 1 – *taut, rounded, energetic, concise*; 2 – *delicate poetry, beautiful, not flabby, flowing*; 3 – *light jazz rhythm, all very concise, not stopping on the way, no lingering or delaying anywhere*; 4 – *toccata-like*; 5 – *very flowing, regular and precisely co-ordinated playing*; 6 – *very cheerful*; 7 – *absolutely regular*; 8 – *like a pistol shot*; 9/10 – no description; 11 – *rhythmic, temperaments, gently forwards, not elegaic*.

While the *Interludes* evince the greatest possible diversity in technique, form and expression, in the *Praeludium – Postludium* and the fugues Hindemith combines the most stringent discipline in his composition technique with a formal diversity²³ reminiscent less of the *Well-Tempered Clavier* than of the *Art of Fugue*. We should remember, though, that Bach did not write the *Art of Fugue* with a specific instrument in mind and did not therefore address those problems of translating notes into sound which Hindemith emphatically deals with.

The toccata-like *Praeludium* breaks down into three components: a prefatory section (Prelude) whose ‘preludizing’ as it were explores the compass of the instrument (bars 1–14); a two-part *Arioso* (bars 14–25/25–32); and an *Ostinato* (bars 39–47) preceded by a transitional passage (bars 33–39) which introduces the two elements to be dealt with in the *Ostinato* itself. The Prelude and the *Arioso* are largely in C major, while the transition to the *Ostinato* leads quite

abruptly to F sharp which is then established in the *Ostinato*. Thus, the *Praeludium* delineates the tonal dimensions of the work as a whole.

Hindemith derives the *Postludium* from the *Praeludium* by means of a special type of cancrizans inversion: the score of the *Praeludium* is rotated by 180°. In tonal music which generally takes into account the different values of the intervals this variant of the cancrizans inversion is particularly difficult to execute, because of the displacement of the intervals in relation to each other and because enharmonic modulation is not possible (which explains why pieces of comparable dimensions and significance employing this inversion technique are very rare). By rotating the page the major second c²–d² becomes the leading note step B–c; the tritone f sharp¹–c² is transformed into the augmented fifth c–g sharp etc. In his quest for solutions to these extremely complex technical problems Hindemith arrived at two fundamental insights without which the piece could not have been written: a) c as a sound value remains c even when the page is rotated; and b) there are five scales which encompass all the original sound values after they have been turned upside down, so that the available notes are the same either way²⁴:



Hindemith proceeds principally from the scales of A flat, A and C. Bars 15–18 of the *Arioso*, for example, relate to A flat, bars 18–19 to C, bars 19–23 to C, bars 25–31 to A flat and bars 31–32 to C.

With the exception of *Fuga septima* in A flat and *Fuga octava* in D, the fugues vary widely in the way they are realised (cf. the relevant passages in the ‘Detailed Notes’ on the interpretation of the work).

However distinctly Hindemith may have lent the individual components of *Ludus tonalis* their own identity in terms of both the composition technique and the character of the pieces, he also employed a number of musical techniques to invest the work as a whole with a cyclical continuity. The composer’s intentions can therefore be conveyed fully only by a performance of the entire *Ludus tonalis* (because the majority of the *Interludes* modulate, they are anyway unsuitable for performance on their own). Not that, given thoughtful preparation, a partial performance of the work is completely out of the question. The *Praeludium – Postludium* provide a framework whose two parts relate absolutely coherently to each other and which delineate the tonal poles of the work (C–F sharp), G sharp–C). *Row 1* quoted in the *Unterweisung im Tonsatz* lays down the tonal progression which is apparent principally in the *Interludes*, while the three-part writing of all the fugues lends the composition regularity and homogeneity. Moreover, some of the fugues and *Interludes* are closely linked in terms of the sound qualities of the harmonic structure and – less frequently – the-

21 *Interpretationsaspekte zum „Ludus tonalis“*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1972/II, pp. 156f.

22 In the Hindemith-Institut, Frankfurt am Main.

23 Cf. G. Metz: *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung*, Baden-Baden 1976, pp. 450 ff.

24 D. Neumeier: *The Music of Paul Hindemith*, New Haven and London 1986, p. 230.

matically. The *Fuga sexta* in E flat, for instance, ends on D sharp (= E flat); *Interludium* 6-7 begins and ends in E flat – in other words, it does not modulate. *Fuga septima* in A flat immediately takes up the principal theme of *Interludium* 6-7 and is thus thematically rather than harmonically linked to the preceding *Interludium*. *Fuga septima*, in its turn, surprisingly does not close in A flat but in C. The expected A flat

does not occur until the beginning of *Interludium* 7-8. In this way Hindemith creates coherent musical correlations between the individual pieces by setting up a network of direct and indirect relationships which avoids any suggestion of schematic rigidity.

Giselher Schubert

THE INTERPRETATION OF THE WORK

1. General remarks

An indispensable prerequisite for an intelligible and persuasive performance of a piece of music is a comprehensive understanding of the work in all its subtlety. That means reading and studying the musical text thoroughly. Yet literal compliance with the written instructions is by itself not enough. The intrinsic musical meaning will emerge from the playing only if the performer has understood the relative significance of the printed signs and the correspondences between the notes. What is entailed in understanding a score? What is the score and what does it convey?

The score is the more or less successful attempt to formulate the products of the musical phantasy (ideas, dreams, feelings) in musical notation. A painting or a sculpture is always present in its unique and definitive manifestation. The score of a musical composition is waiting to be interpreted, awakened to life, translated from notes on the printed page into audible, living music. The score of a composition may precisely define the external scenario of a piece of music, but it can only hint at its inner life. Grasping the diverse planes on which a good piece of music exists requires an adequate capacity for intellectual and emotional understanding.

We will be able to read the meaning of music between the lines of the score only if we approach it with alertness to both intuitive insight and intellectual discernment. When we adopt the stance of purely rational analysis, we are inevitably missing the overall point. We will be sensitive to the tonal blending of a chord, the vibrations of the music's pulse or a subtle nuance in a *cantilene* only if we are ourselves in tune with the music. The very first time we read the score or play it through we need to summon up our capacity for enthusiasm, our open-mindedness and our emotional responsiveness. However gratifying it may be to read a score, it can never be wholly satisfying, because music needs to express itself in sound and to communicate aurally.

How does one approach a fugue? Step one: intuitive comprehension, grasping the subject (the invention). Step two: understanding the subject's intrinsic potential for growth and development. This leads to a study of the formal structure. It is not the formal principles as such which need to occupy us, but the way in which the musical phantasy is articulated and made intelligible through the organisation of the musical substance.

2. Detailed Notes

The following notes are intended purely to help the reader formulate an approach to the music, in terms of both an intellectual understanding and a practical mastery of its difficulties. A player who spends enough time studying this score will arrive at his or her own interpretation. The fingering given here is intended as a guideline, particularly the first time the score is played through. The player will later work out fingering which suits his or her fingers best. On the use of the pedals I have offered only general suggestions. The

use of the pedals will depend on a large number of considerations like the volume of the instrument, the acoustics, the dynamics, the tempo, the action and not least the player's own imagination.

The focus – in a sense the axis – of the whole work is the set of twelve three-part fugues in each of the keys. The sequence of the keys corresponds to Hindemith's *Row 1*, as explained in detail in the Preface. The eleven *Interludes* provide – each in its own way – an opportunity to relax after the concentration required in following the fugues. They also serve to link the fugues by modulating from the final key of one to the opening key of the next fugue. The exceptions to this are: *Interludium* 2-3 in G; *Interludium* 3-4 in F (which does not need to modulate because the next fugue begins in F); and *Interludium* 6-7 in E flat (again, the next fugue begins in that key). The *Praeludium* and the *Postludium* frame the composition, the latter being an exact mirror inversion of the former.

The *Praeludium* falls into three sections and leads from C to F sharp. The player can afford to invest this music with improvisatory freedom, bringing out the expansive and ecstatic nature of the music. A crucial point in the musical argument is the build-up to the $\sharp F$ in bar 33.

Fuga prima in C. The first, three-bar subject ascends from C to D flat in one breath. The fifth-motif also proves to be the nucleus of the counterpoint. The second subject likewise derives from the fifth. After only ten bars the third subject follows. At the marking *very quiet* the three subjects are played simultaneously. Given the gentle flow of this fugue the player can afford a slightly faster tempo than that suggested by the composer ($\text{♩}72$ instead of $\text{♩}66$). This makes the *cantabile* easier. Bars 24 and 27 are rather awkward to play. Because of the wide intervals the legato requires great smoothness – something which most players will be able to achieve only with the help of the pedal.

Interludium 1-2 is resolute and dynamic. It progresses in what is really free metre, with 2/4 time predominating. The *Interludium* leads from C to G. If the player takes his bearings from the harmonic centres a meaningful and plastic structure emerges almost by itself. The basic character of the piece is certainly robust, but to avoid it sounding pedestrian it is advisable to observe greater nuances of dynamics and articulation than the composer specifies. The present editor plays *crescendo* rather than the prescribed *decrescendo* in bar 4 and bar 12.

The five-bar subject of the *Fuga secunda* in G is reminiscent of Rameau's *Hen*. There are two strettis, one in E, the other in B flat. The recapitulation contains abbreviated strettis, rudimentary canons and shifting accents. The piece requires precise and carefully differentiated articulation, graduated dynamics, rhythm and a much humour as well as the lucid structuring of the broad sections. I suggest a slightly faster tempo. Reaching the ninths takes a supple hand.

Interludium 2-3, *poco rubato*; the music needs to breathe.

The piece is in G; for once this *Interludium* does not act as a transition to the key of the ensuing fugue.

Fuga tertia in F. The six-bar *cantabile* subject contains almost every note in the chromatic scale. The syncopation in the second bar subsequently also provides the rhythmic impulse for the development (from bar 19). The coherence of the music is more easily brought out at a rather more measured tempo (♩ 104). Some chords (bars 42/44) can only be played *arpeggio*. From bar 30 onwards the fugue proceeds retrogressively.

Interludium 3-4. This slightly eccentric piece is technically straightforward. The humour is best conveyed by structuring and phrasing unschematically. The nuances of dynamics and articulation should be carefully observed. This *Interludium* is in the key of F throughout; no modulation is necessary because the following *Fuga quarta* opens in F. The key of A is established only at the second entry of the subject.

Fuga quarta in A. The fourth forms the focus of this fugue. It is laid out in large-scale three part form. The slow central section (preferably *Andante*) contains the second subject which is used in the third section in what amounts to a double fugue. The player can afford to employ stark dynamic contrasts but must bring out the structure clearly and interpret the music *con fuoco*. Difficult part writing in bars 61-63.

Interludium 4-5, fast and impulsive, leads from A to E. Informal structure and no beat accentuation. In the lower register it is preferable to play *non legato* (semiquavers) — including the double runs. The left-hand passages require very good finger technique.

Fuga quinta in E. Play this fugue *quasi Gigue e giocoso*. In the second episode (bars 27ff.) the basic form of the subject is followed by its inversion, while in the third episode (bars 51ff.) the inversion is followed by the basic form.

Interludium 5-6. I suggest a rather more measured speed: in free tempo, *poco rubato*. This *Interludium* leads from E to B flat (the dominant key of the next fugue).

Fuga sexta in E flat. If the player feels this piece in crotchets the *cantabile* subject has more freedom to breathe and the music's coherence is easier to bring out. In the second episode (bars 21ff.) the subject appears in its inversion.

Interludium 6-7 is a vivid piece infused with biting humour. Note the shift of accentuation between bars 9 and 15. In bars 18-19 I double every note in octaves. The central section (bars 21-30) needs to be played with black humour and in a relentless tempo. This *Interludium* is in E flat throughout because the fugue which follows opens in that key.

Fuga septima in A flat. The opening is centred around E flat, while the fugue closes in C! A flat is not reached until the start of the ensuing *Interludium*. The beginning of the fugal subject is derived from the opening of *Interludium 6-7*. A second idea occurs in bar 18 but is not developed (as it were, a second subject). Trills should not be terminated with a 'Nachschlag'. I recommend a slightly more measured tempo.

Interludium 7-8 is orchestral and majestic. I take the opening at about ♩ 63, from bar 5 at a more leisurely pace. This *Interludium* modulates from A flat to D.

Fuga octava in D. The subject is dominated by the fifth and extends over five crotchets, which is why I recommend counting in 5/4. The episode in bars 12-15 is in free metre.

Interludium 8-9 is turbulent, alternating between *staccato* and *legato*. Given the density of the writing I suggest playing all the chords from the beginning to bar 12 *staccato*, possibly with half pedal. In accordance with the shifting accentuation I count in bars 34-40 as follows: 3-6-6-4-4-5 beats (based on a dotted crotchet). This *Interludium* modulates from D to B flat.

Fuga nona in B flat requires carefully observed nuances of dynamics and articulation — *molto capriccioso*. The variant in bar 40 (a¹ rather than a²) is not very appealing. I suspect that it was inserted as a slightly more easily playable option. But a² is barely more difficult and is certainly more attractive. Hindemith uses not just the four basic forms of the subject but also augments it and subjects it to a wide variety of stretto treatments.

Interludium 9-10: quasi Notturmo, dolce espressivo. This piece modulates from B flat to G flat.

Fuga decima in D flat is in two equal parts, the second the inversion of the first — with the exception of the closing bars of both sections. The two-bar subject is best played in one breath.

Interludium 10-11. The danger of the music sounding pedestrian can be avoided if it is played with lightly-sprung accents, a vibrating tone and an informal structuring of the piece. It modulates from C sharp to B.

Fuga undecima in B is actually a two-part canon at the fifth with a fundamental bass part. It is made up of two sections of roughly equal length. In the second section the canon begins a minor second lower, but the fugue then develops differently. The whole piece should be played *piano* and *pianissimo* with only slight *crescendo*. The *legato* in the leading part can in places (e. g. bar 9) be played only *arpeggio* and with the help of the pedal.

Interludium 11-12. Tempo rubato e con sentimento. This piece modulates from B to C sharp (the dominant key of F sharp).

Fuga duodecima in F sharp, to be played with flowing movement, allowing the music to breathe, as if there were no bar lines. Tranquil as the music is, I play it at ♩ 46. Hindemith here makes consistent use of the stretto principle.

Postludium begins in G sharp and leads back to C, the key in which the work began. The music comes full circle. The key of C is reached as early as bar 15. It is therefore not easy to maintain the tension to the end. The *Postludium* is the cancrizans inversion of the *Praeludium*. This means that inevitably the tonal relations (as well as the tension between the lines, the dynamics and so on) are not identical in detail with the equivalent specific aspects of the *Praeludium*. The tension has its own way of building up here, and that is how it should be felt. The C sharp in the bass is tied from bar 26 to bar 27 (cf. *Praeludium*, bars 21-22).

Günter Ludwig

KRITISCHE ANMERKUNGEN

Bemerkung: Diese Kritischen Anmerkungen stützen sich weitgehend auf den Kritischen Bericht, den Bernhard Billeter in der Hindemith-Gesamtausgabe zu diesem Werk vorlegte: s. „Quellen“.

1. QUELLEN

A Skizzen

48 beidseitig mit Bleistift beschriebene Einzelblätter (= 96 Seiten), Hochformat: 26,7 x 20,4 cm. Die Blätter sind gelocht und in ein Ringbuch zusammen mit den Skizzen der 1941–42 komponierten Werke eingelegt. Datierungen fehlen. Aufbewahrungsort: Hindemith-Institut, Frankfurt/M.

B Erste Reinschrift

Die erste Reinschrift trug Hindemith mit blauer Tinte in zwei Notenhefte ein, die er selbst angelegt hatte. Das erste Heft (a) mit 28 Seiten, Hochformat: 26,0 x 20,4 cm, umfaßt die von 1 bis 9 durchnummerierten Fugen Nr. 6, 5, 11 (Erstfassung), 7, 4, 12, 8, 2 und 1. Das zweite Heft (b) mit 50 Seiten, Hochformat: 34,2 x 27,4 cm, umfaßt die restlichen Fugen, die *Interludien* sowie *Praeludium* – *Postludium* in folgender Reihenfolge: Fugen Nr. 10, 3, 9, 11 (neue Fassung), *Interludien* 9–10, 5–6, 6–7, 11–12, 10–11, 8–9, *Praeludium* – *Postludium*, *Interludien* 3–4, 7–8, 2–3, 4–5, 1–2. Alle Stücke sind jeweils am Ende datiert (vgl. dazu das Vorwort). In Kopftiteln zu den einzelnen Stücken hat Hindemith die spätere Reihenfolge nachgetragen. Aufbewahrungsort: Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Hindemith schenkte diese erste Reinschrift am 21. Dezember 1955 seinem Freund, dem Verleger Willy Strecker. Im Begleitbrief schreibt Hindemith: *Lieber Willy, um in unserer auf zwölfkönnernen Füßen stehenden Zeit und in der Epoche der reihenweisen Komponisten auch mal was ganz Originelles von mir zu geben, schicke ich Dir hiermit als kleines Weihnachtsgift das erste Original des Ludus tonalis und ich hoffe, Dich damit einigermassen zu erfreuen, nachdem Du in der letzten Zeit von mir kaum was anderes als Geschimpfe gehört hast. Das Manuskript ist noch unbezeichnet geblieben, die Stücke stehen auch noch nicht in der endgültigen Ordnung sondern so wie sie damals gerade geschrieben wurden. Ich hatte später noch eine druckfertige Form geschrieben, die Voigt ursprünglich faksimilieren wollte; sie diente aber dann doch als Vorlage für den schließlich erfolgenden Stich und verlor viel von ihrem netten Aussehen. Diese hier ist also unberührt und schöner – auch helfen dem Leser die „Rudiments of musical form“, die „Examples of Time“ usw. doch sehr zum Verständnis des Werks. Also hoffentlich gefällt Dir's; wir saßen bisher drauf wie die brütenden Spatzen als auf etwas uns sehr Liebem.*

C Zweite Reinschrift

Das Manuskript der zweiten, definitiven Reinschrift umfaßt 64 jeweils auf der recto-Seite mit blau-schwarzer Tinte beschriebene Einzelblätter, die zu einem dunkelgrünen Leinenband gebunden sind; Hochformat: 31,3 x 24,0 cm. Diese Reinschrift ist außerordentlich sorgfältig gemacht; die Korrekturen sind durch Überkleben und Rasur so sauber ausgeführt, daß sie die Kalligraphie nicht beeinträchtigen. Hindemith hat dieses Manuskript offensichtlich für eine Faksimile-Veröffentlichung angefertigt.

In den Vorbereitungen zur Drucklegung des Werkes

sind in dieses Manuskript zahlreiche Eintragungen von fremder Hand vorgenommen worden: Durchstreichungen sowie Eintragungen eines Lektors, weitere Eintragungen des Notenstechers mit Rot-, Blei- oder Kopierstift. Autographie Datierung am Schluß des Werkes: *October 1942*. Aufbewahrungsort: Hindemith-Institut, Frankfurt/M.

D Erstaussgabe

Die Erstaussgabe erschien 1943 in den USA durch die damalige amerikanische Vertretung des Schott-Verlages, die Associated Music Publishers Inc., New York (AMP). Das Titelblatt der Erstaussgabe lautet: *Paul Hindemith / Ludus Tonalis / Studies in Counterpoint. / Tonal Organisation & / Piano Playing / ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK*. Verlagsnummer: *A.S. 19431-60*. Der Notentext umfaßt 60 Seiten; der Index mit den Themenincipits liegt auf einem separaten Blatt der Ausgabe bei.

E Druckvorlage für die deutsche Ausgabe

Als Druckvorlage für die deutsche Ausgabe diente ein Exemplar der Erstaussgabe, in dem alle englischen Bezeichnungen mit italienischen überklebt worden sind. Der Notentext selbst ist nicht abgeändert worden. Dies Exemplar bewahrt der Schott-Verlag, Mainz, auf.

F Deutsche Ausgabe

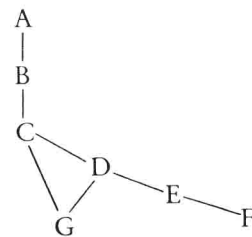
Die deutsche Ausgabe, die 1944 noch erscheinen konnte, bietet den Notentext der amerikanischen Erstaussgabe; dabei sind alle englischen Bezeichnungen durch italienische ersetzt worden. Diese Ausgabe erlebte zahlreiche Auflagen, die sich nur in der Gestaltung des Titelblattes, nicht aber in ihrem Notentext voneinander unterscheiden. Verlagsnummer: *BSS 36972*, Editionsnummer: *ED 3964*.

G Neuaussgabe in der Hindemith-Gesamtausgabe

Eine Neuaussgabe des *Ludus tonalis* wurde im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe vorgelegt: Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band V, 10, *Klaviersmusik II*, hg. v. B. Billeter, Mainz 1981. Billeter berichtet darüber hinaus in der Einleitung (S. XI–XIII) ausführlich über die Entstehung des *Ludus tonalis* und gibt in seinem Kritischen Bericht (S. 239–243) Auskunft über die Quellen des Werkes, über Frühfassungen in den Skizzen sowie im ersten Autograph, führt eine Quellenbewertung durch und verzeichnet die Lesarten.

2. QUELLENBEWERTUNG

Die Abhängigkeit der Quellen läßt sich durch folgendes Stemma darstellen:



Der Notentext unserer Ausgabe ist mit dem von Bernhard Billeter in der Hindemith-Gesamtausgabe publizierten (bis auf eine Ausnahme) identisch. Diese Edition geht einerseits auf die Erstaussgabe (Quelle D) zurück, die gegenüber dem