

DIE ORGELWERKE

THE ORGAN WORKS - LES ŒUVRES POUR ORGUE

TRUNKEN UND HEILIG-NÜCHTERN

Ein Gespräch mit dem Organisten Martin Lücker

Herr Lücker, Sie sind Organist und Lehrer. Welche Rolle spielen die Orgelwerke Hindemiths in Ihrem Unterricht? Wie reagieren Ihre Schüler oder Schülerinnen auf die Stücke?

Zunächst einmal kann ich keine Werke in den „Kanon“ meines Unterrichts aufnehmen, die ich nicht selbst öffentlich spiele und mit denen ich mich nicht auseinandergesetzt habe. Die erste und die dritte Hindemith-Sonate spiele ich gerne und oft, die erste habe ich auf der CD *Die Orgel der Alten Oper Frankfurt* 1991 eingespielt. (AOF 91-8-001) Jeder meiner Schüler soll sich – sobald seine Leistungen es zulassen – mit einem Hindemith-Stück für die Orgel beschäftigen. Hindemith macht es dem Spieler nicht leicht. Der Schüler muß versuchen, die Angaben Hindemiths, die ja nicht orgelspezifisch sind, so umzusetzen, daß ein eigenes Klangidiom entsteht. Der pädagogische Wert dieser Interpretationsanforderung ist immens. Schüler, die sich mit diesen Problemen auseinandergesetzt haben, spielen mit Begeisterung Hindemith.

Anton Heiller, Ihr Lehrer, engagierte sich für die Musik Paul Hindemiths. Was machte seine Bedeutung als Organist und Musiker aus?

Was ich von Heiller gelernt habe, möchte ich ganz einfach so zusammenfassen: Er lehrte mich „Noten lesen“ – in dem Sinne, eine Komposition wirklich in all ihren Zusammenhängen anhand respektvollsten Studiums des Notentextes zu erfassen. Mitte der 60er Jahre gab es ja eine – wie ich es gerne nennen möchte – zweite aufführungspraktische Bewegung. Die erste Bewegung fand statt in den 20er Jahren und hatte durchaus Bezug zu Hindemith. Ein wesentlicher Zug dieser ersten Bewegung war die Wiederentdeckung barocker Instrumente, wie z.B. des Cembalos, der Blockflöte oder auch der Orgel. An der zweiten Bewegung waren Personen wie Gustav Leonhardt, Eduard Müller, der junge Nikolaus Harnoncourt und eben auch Anton Heiller beteiligt. Man beschäf-

tigte sich nun auch intensiver mit historischen Spielanleitungen der Instrumente, Fragen der Tonbildung, der Phrasierung oder der Artikulation rückten in den Mittelpunkt. In den 20er Jahren noch pflegte man auf den wiederentdeckten Orgeln ein strukturiertes, phrasenbestimmtes Legatospiel, das an romantische Traditionen anknüpfte. Gegen diese Tradition setzte die zweite Bewegung ihre auf alte Theoretiker fußende Spielweise. Diese Art des historischen Musizierens lernte ich 1974 während eines intensiven Sommerkurses in Amerika bei dem Heiller-Schüler Bernard Lagacé kennen. Als ich wieder zurück nach Deutschland kam und auf diese Weise musizierte, geriet ich in Konflikt mit den Vorstellungen meiner Lehrer. Nach meiner A-Prüfung im Jahre 1975 ging ich nach Wien zu Anton Heiller. Heiller hatte sich bestimmte Spielweisen hörend zu eigen gemacht. Eine einfache Regel war: will man eine Note betonen, muß man vor ihr absetzen. Die historischen Informationen, die er sich später aus alten Traktaten eignete, ergänzten sich mit seinen frühen Hörfahrungen, die einer profunden Musikalität entsprangen.

Was wissen Sie über die Zusammenarbeit der beiden Musiker und ihre ästhetischen Vorstellungen?

Heiller lernte Hindemith 1950 in Wien kennen. Anlässlich der Wiener Bach-Festspiele spielte er unter Hindemiths Leitung das Cembalo in den Brandenburgischen Konzerten. Anton Heiller war der Organist, der 1963 das *Concerto for Organ* von Paul Hindemith in New York uraufführte und zusammen mit Hindemith die Registrierungen erarbeitete. So entschied man sich, bei vollstimmigem Orgelsatz die linke Hand auf einem leiser registrierten Nebenmanual zu spielen, so daß der Satz „oberstimmig“ blieb. Traditionellerweise wird das Pianissimo von achtfüßigen Stimmen gebildet, das Crescendo wird durch höheroktavierende Stimmen erzeugt. Damit geht mit dem Crescendo eine Änderung der Klangfarbe von dunkel nach hell einher. Hindemith wollte allerdings immer, daß beim diminuendo der gleiche Obertonrahmen bestehen blieb. Das heißt, er wollte beim decrescendo die vier- und zweifüßigen Register nicht wegnehmen.

Hindemith und Heiller haben viele Gemeinsamkeiten. Beide fanden Anerken-

nung in den USA, Hindemith als umfassend gebildeter Musiker besonders auch in Organistenkreisen. Heiller war nicht nur ein begnadeter Organist und Improvisator, sondern auch ein begabter Komponist und Dirigent. Heillers Auftritte in den USA schlugen wie eine Bombe ein. Die drei Hindemith-Sonaten nahm er an der Fisk-Orgel der Harvard University auf, die in den 60er Jahren nach „historischen“ Prinzipien erbaut worden war.

Bei Hindemith besticht ja grundsätzlich die Professionalität, mit der er sich einem Problem nähert, sowohl theoretischen Fragen als auch kompositorischen Herausforderungen. Schrieb er für ein bestimmtes Instrument, so entwickelten sich seine Ideen aus dem Geiste dieses Instruments, ohne daß die musikalischen Ergebnisse in ihrem ästhetischen Gehalt durch das Instrument beschränkt gewesen wären. Anders verhält es sich beispielsweise bei Max Reger. Es gibt in einer seiner Soloviolinsonaten Passagen, die technisch kaum zu realisieren sind. Auf solche Schwierigkeiten stößt man bei Hindemith nicht. Bei ihm spürt man, daß Musik von einem Menschen für Menschen geschrieben ist. Musik stellt eine humane Existenzform dar. Dies ist der Ausgangspunkt seiner musikalischen Reflexionen.

Von den Grundlagen des musikalischen Materials handelt er in seiner *Unterweisung im Tonsatz*. Darüberhinaus beanspruchte er in dieser Schrift zu erklären, wie Musik – nicht nur seine eigene – funktioniert. Dieser rationale Zug an Hindemiths Werken und seine Haltung wurden ihm von Adorno und anderen Kritikern zum Vorwurf gemacht. Aber war Arnold Schönberg nicht von einem ähnlichen, materialgeprägten Positivismus besessen, als er seine Gedanken zur Komposition mit zwölf Tönen formulierte? Was über diese erklärbaren Dinge hinausweist, also Begriffe wie Inspiration oder Genialität, bleibt bei Hindemith in einem geschützten Raum, der für die Allgemeinheit nicht zugänglich ist und der auch nicht mit Worten den Mitmenschen erschlossen werden kann und soll. Und vor allem darüber waren sich Hindemith und Heiller einig. Insofern kann man ihre Positionen als „antiromantisch“ charakterisieren, da ja romantische Musikan-schauung den Primat des Geistes gegenüber dem Handwerklichen betont. Hindemith und Heiller wollten aber nicht



umgekehrt die Vorherrschaft des Technischen vor dem Geist postulieren. Vielmehr legten sie großen Wert auf den Instinkt für das Adäquate; beide waren auf eine sehr urtümliche Weise „musikalisch“. Und bei beiden resultierte aus alledem eine unbedingte Treue und Loyalität dem Notentext gegenüber.

Wie würden Sie die drei Orgelsonaten Hindemiths im Kontext der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts positionieren?

Lassen Sie mich zunächst die Hindemithschen Sonaten im Gegensatz zur französischen Orgelmusik betrachten. Die Sonaten haben einen schweren Stand gegenüber zeitgenössischer französischer Orgelmusik, die sich auf eine lange Tradition bezieht und sowohl liturgische als auch konzertante Elemente umfaßt. Hinzu kommt die Kontinuität im französischen Orgelbau, genannt sei der Name Cavallé-Coll. Des weiteren sind in der französischen Tradition Komponist und Spieler in einer Person vereinigt. Spiel- und Registrierungsangaben sind daher meist genauestens angezeigt. Da es sich um Musik von Organisten für Organisten handelt, eignet ihr sehr oft eine manuell-virtuose Komponente. Selbst bei Olivier Messiaen merkt man den komplexesten Passagen an - bei der Pfingstmesse zum Beispiel -, daß sie „mit der Hand“ komponiert sind.

Hindemiths Sonaten dagegen sind nur ein kleiner Teil eines umfangreichen, universalen Œuvres. Wohlgemerkt: es sind keine unbedeutenden Werke. Für mich ist die 1937 entstandene erste Sonate eines seiner wichtigen Werke in dieser so

schöpferischen Schaffensphase. Stellen Sie sich vor, es wären lediglich die B-A-C-H-Fugen von Robert Schumann überliefert, nichts anderes von ihm. Da fehlte eine ganze Menge, um einen Eindruck von dem Komponisten Schumann zu bekommen! Bei Hindemith dagegen schlagen sich seine Stileigenheiten repräsentativ in dieser ersten Sonate nieder. Er unterwarf sich nicht dem Diktat der Orgel oder der Vorstellung, komponiert man für Orgel, hat man polyphon zu schreiben. Für ihn war von Vorteil, daß er polyphon-lineares Denken bereits verinnerlicht hatte und es ihm stets als Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung stand.

Hindemiths Orgelsonaten haben ihre Tradition in seinem Schaffen, nicht aber in einer von Vorläufern oder Zeitgenossen gebildeten Orgeltradition. Auch haben diese Stücke keine Wirkungsgeschichte oder eine Spieltradition begründet.

Hindemiths Musik ist sehr wirkungsvoll, aber nicht unbedingt effektiv. Eine rauschende französische Toccata findet gewiß den Beifall des Publikums. Nach dem letzten Akkord der ersten Orgelsonate von Hindemith verharret man als Zuhörer in sich. Bei Hindemiths Musik assoziiere ich verschiedene Bilder. Nun hat es Hindemith mißfallen, sich in der Öffentlichkeit über seine Emotionen oder gar den Gehalt seiner Kompositionen zu äußern. Deshalb erhob sich der weitverbreitete Verdacht, er sei ein kühler Kopfkünstler. Es gibt vielerlei Gründe, nicht über Emotionen zu reden. Zum einen kann man den Standpunkt vertreten, Emotionen seien reine Privatsache und nicht für ein breites Publikum bestimmt. Zum anderen kann es sein, daß man sich

Sphären nähert, die man nicht mit Worten assoziieren kann. Der Triosatz aus der ersten Sonate zum Beispiel ist nach meiner Ansicht Musik von jemandem, der so traurig ist, daß er nicht mehr weint. Mich erinnern die Stimmung und der Ausdrucksgehalt dieses Satzes an das Hölderlin-Gedicht *Mitte des Lebens*: „Und trunken von Küssen taucht ihr das Haupt in's heilig-nüchterne Wasser.“ Diese Tiefe zeigt Hindemiths enorme Intellektualität, die eine Facette seiner komplexen Persönlichkeit war. Das Pianissimo-Ende der ersten Sonate wirkt gläsern erstarrt und ganz anders als etwa die Mathis-Symphonie oder das Violakonzert *Der Schwandreher*.

Was sind die Besonderheiten der beiden zu verschiedenen Schaffensphasen Hindemiths entstandenen Orgelkonzerte?

Die *Kammermusik Nr. 7* ist ein zündendes Stück, wird allerdings seltener gespielt als andere Kammermusiken. Meines Erachtens liegt das an der Besetzung. Die Sinfonieorchester möchten eher Stücke spielen, bei denen das ganze Orchester beschäftigt ist. Die Pointe dieses Stücks liegt darin, daß Hindemith der Orgel als sakralem Instrument ein Orchester gegenüberstellt, dem etwas von einer *brass band* eigen ist. Das ist der bewußt nicht-symphonische Klang, wie wir ihm öfters in Werken der 20er Jahre begegnen. Die Orgel wird sozusagen aus ihrem sakralen Umfeld herausgezerrt und inspralle Großstadtleben geworfen. In der Aufnahme dieses Stückes mit dem Ensemble Modern aus dem Jahre 1995 habe ich daher die Orgel mit Zungenstimmen registriert, so daß sie wie ein zweites Blasorchester klingt, das mit dem eigentlichen Orchester konkurriert. Ganz anders ist das Verhältnis von Orgel und Orchester im zweiten Satz, der als Trio angelegt ist. Die Soloflöte setzt vor dem Ende des den Satz eröffnenden Orgelsolos ein und führt den Orgelklang im Orchester fort. Durch den weiteren Einsatz von Orchesterstimmen erweitert sich der ursprüngliche Triosatz zu einem komplexen Klanggebilde.

Das *Concerto for organ* ist ein Schmerzenskind. Warum? Es hat den Umfang eines Instrumentalkonzertes, es braucht das volle symphonische Orchester und es verlangt einen Konzertsaal mit einer großen Orgel. Es finden sich wenige Veranstalter, die dieses „introvertierte“ Stück ins Programm nehmen. Ich bin daher sehr glücklich, daß die Frankfurter Museumsgesellschaft sich entschlossen hat, in dieser Spielzeit dieses Concerto aufzuführen. Unter den Orgelkonzerten des 20. Jahrhunderts gehört es zum besten,

was komponiert worden ist. Manchmal hat Hindemith etwas Sperriges an sich. Die Musik stellt enorme Ansprüche an den Hörer. Konsumieren läßt sich diese Musik nicht. Im letzten Satz zum Beispiel hat der zitierte Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus* stärker materialhafte Züge als beispielsweise die Fronleichnamsequenz *Lauda Sion Salvatorem* in seiner Mathis-Symphonie. In der Symphonie wird der Choral diatonisch relativ einfach harmonisiert, und wird Gregorianik plakativer eingesetzt im Sinne von Erlösendem Hymnus nach irdischen Versuchungen. Einer solchen plakativen Darstellung des *Veni Creator Spiritus* enthält sich Hindemith im Schlußsatz des Orgelkonzertes. Auch in seinem letzten Werk, der A-cappella-Messe, verzichtet er auf publikumswirksame Effekte. Oberflächliche Wirkungen zu erzielen war nicht seine Sache. HJW

DRUNKEN AND SAINTLY SOBER

A Conversation with the Organist Martin Lücker

Mr. Lücker, you are an organist and a teacher. What role do the Hindemith organ works play in your teaching? How do your pupils react to the pieces?

First of all, I cannot accept works into my pedagogical "canon" that I have not myself performed in public and with which I have not come to terms. I play the First and Third Hindemith Sonatas gladly and frequently; I recorded the First Sonata on the CD *The Organ of the Old Frankfurt Opera* in 1991 (AOF 91-8-001). Each of my pupils must work on a Hindemith organ work as soon as he/she is technically able. Hindemith doesn't make it easy for the player. The pupil must try to realise Hindemith's instructions, which are not specific to the organ, so that his/her own sound idiom will result. The pedagogical value of this interpretational requirement is immense. Pupils who have come to grips with these problems play Hindemith with enthusiasm.

Your teacher Anton Heiller was deeply committed to the music of Paul Hindemith. What made him important as an organist and musician?

What I learned from Heiller can be summarised very simply: he taught me

how to "read music" in the sense of really grasping a composition in all its relationships with the help of the respectful study of the score. In the mid-1960s there was what I like to call a second movement having to do with performance practice. The first movement took place during the 1920s and had a definite relationship to Hindemith. An essential characteristic of this first movement was the rediscovery of baroque instruments, e.g. the harpsichord, recorder and also the organ. People such as Gustav Leonhardt, Eduard Müller, the young Nikolaus Harnoncourt and also Anton Heiller participated in the second movement. They now concerned themselves more intensively with the instruments' historical performance directions; questions of sound production, phrasing and articulation became more central. On the rediscovered organs during the 1920s, performers cultivated a structured legato manner of playing, determined by the phrasing and connected to romantic traditions. The second movement's manner of playing, based upon early theoreticians, was opposed to this tradition. I learned this kind of historical music-making in 1974 during an intensive summer course in America with the Heiller pupil Bernard Lagacé. When I returned to Germany and performed in this manner, I came into conflict with my teachers' conceptions. Following my A-examination in 1975 I went to Anton Heiller in Vienna. Heiller had made certain ways of playing audibly his own. A simple rule was: if you want to emphasise a certain note, you have to separate it from the previous one. The historical information that he later assimilated from early treatises complemented his earlier listening experiences, which arose out of a profound musicality.

What do you know about the collaboration between the two musicians and their aesthetic conceptions?

Heiller became acquainted with Hindemith in Vienna in 1950. He played the harpsichord in the Brandenburg Concertos at the Vienna Bach Festival under Hindemith's direction. Anton Heiller was the organist who gave the premiere of Paul Hindemith's *Concerto for Organ* in New York and worked out the registrations together with Hindemith. For a full organ texture they decided to have the left hand play on a softer subsidiary manual so that the overall effect would be to emphasise the upper voice. Traditionally, pianissimo is formed from eight-foot voices, with the crescendo produced by voices in the upper octave registers. A

crescendo therefore simultaneously produces a change in timbre from dark to light. Hindemith, however, always wanted to keep the same overtones whilst making a diminuendo. That means he did not want to remove the four- and two-foot registers whilst making a decrescendo.

Hindemith and Heiller have much in common. Both found recognition in the USA, Hindemith as an all-round musician especially in organists' circles. Heiller was not only a gifted organist and improviser but also a talented composer and conductor. His appearances in the USA caused a sensation. He recorded the three Hindemith sonatas on Harvard University's Fisk Organ, which had been built during the 1960s according to "historical" principles.

Hindemith's professional way of approaching a problem is fascinating, whether theoretical questions or compositional challenges. When he writes for a particular instrument, he develops his ideas out of the spirit of that instrument without causing the musical results to be limited by the instrument in their aesthetic content. With Max Reger, for example, it is different. There are passages in his solo violin sonatas that can hardly be realised technically. One does not come across such difficulties in Hindemith's work. With him, you feel that music has been written for people by a person. Music represents a humane form of existence. This is the origin of his musical reflections.

He deals with the fundamentals of musical materials in his *Unterweisung im Tonsatz*. In this book, moreover, he claims to explain how music works – not only his own. Hindemith was reproached by Adorno and other critics for this rational trait in his works and attitude. But wasn't Arnold Schoenberg obsessed by a similar material-influenced positivism when he formulated his thinking on composition with twelve tones? Qualities beyond these explainable things, described by terms such as inspiration and genius, remain for Hindemith within a protected space that is not accessible to the general public; these things cannot and should not be verbally inferred to people. Hindemith and Heiller were in total agreement about this above all. As far as that goes, one could characterise their positions as "anti-romantic," for the romantic way of regarding music emphasises the primacy of the spirit as opposed to the aspect of craftsmanship. Hindemith and Heiller, however, did not want to postulate the superiority of technique over the spirit. Rather, they valued their instinct for adequacy; both were "musical" in a very natural, earthy way.

And with both of them, the result of all this was an unconditional faithfulness and loyalty to the score.

How would you place the three organ sonatas of Hindemith in the context of organ music of the twentieth century?

Let me first make some observations concerning the Hindemith sonatas in contrast to French organ music. The sonatas have a difficult position compared with contemporary French organ music, due to a long tradition including both liturgical and concertising elements. Then there is also the continuity of French organ building; one needs only mention the name Cavallé-Coll. Furthermore, composer and player are united in one person in the French tradition. Playing and registration instructions are therefore usually indicated very precisely. Since we are dealing with music by organists for organists, manual-virtuoso components are often considered suitable. Even with Olivier Messiaen one can tell that the most complex passages have been composed "with the hand," as in the Pentecost Mass for example.

Hindemith's sonatas, on the other hand, are only a small part of an extensive, universal oeuvre. Mind you, they are not insignificant works. For me, the First Sonata of 1937 is one of his most important works of this so very creative period. Imagine if we only had the B-A-C-H fugues of Robert Schumann handed down to us, nothing else of his. There would be a lot missing; it would be hard to gain an impression of Schumann the composer! With Hindemith, on the other hand, this First Sonata reflects his stylistic characteristics in a representative way. He did not submit himself to the tyranny of the organ or to the idea that when you write for the organ, you have to write polyphonically. It was advantageous for him that he had already assimilated polyphonic-linear thinking; it was always at his disposal as an expressive means.

Hindemith's organ sonatas have their tradition in his production, but not in an organ tradition formed by predecessors or contemporaries. Nor have these pieces founded a *Wirkungsgeschichte* (history of their effects) or a playing tradition.

Hindemith's music is very effective, but not necessarily full of effects. A thundering French toccata will surely meet with the audience's approval. The listener turns inward after the final chord of Hindemith's First Organ Sonata. I associate different images with Hindemith's music. Now, Hindemith did not like to speak of his emotions or the content of his compositions in public. That is why the suspicion arose

that he was a cool, intellectual composer. There are a variety of reasons for not talking about emotions. On the one hand, one can be of the opinion that emotions are purely private and not intended for a broad public. On the other hand, it could be that one approaches spheres that cannot be associated with words. The trio movement from the First Sonata, for example, is, in my opinion, music by someone so sad that he no longer cries. The mood and expressive content of this movement remind me of the Hölderlin poem *Mitte des Lebens* (In the Midst of Life): "Drunken with kisses, her head sank into the saintly sober water." This depth shows the enormous intellectuality that was one facet of Hindemith's complex personality. The pianissimo ending of the First Sonata has a glassy, paralysed effect, completely different from the Mathis Symphony or the Viola Concerto *Der Schwandrehler*, for example.

What are the special characteristics of the two Hindemith organ concertos written during different creative periods?

Kammermusik No. 7 is an electrifying piece but is more rarely performed than the other *Kammermusiken*. This is due to the instrumentation, in my opinion. Symphony orchestras would rather play pieces that use the whole orchestra. The point of this piece is that Hindemith confronts the organ, as a sacred instrument, with an orchestra that has something of the brass band about it. That is the intentionally non-symphonic sound that we often encounter in works of the 1920s. The organ is, so to speak, wrenched out of its sacred environment and thrown into crass, big-city life. When I recorded this piece with the Ensemble Modern in 1995, I used registrations of reed voices on the organ so that it would sound like another wind orchestra competing with the actual orchestra. The relationship between organ and orchestra is completely different in the second movement, which is designed as a trio. The solo flute enters before the end of the organ solo which opens the movement, leading the organ sound into the orchestra. The texture, originally that of a trio, expands into a complex sound shape through the further addition of orchestral voices.

The Concerto for Organ is a problem child. Why? It has the range of an instrumental concerto, requiring the entire symphony orchestra and a concert hall with a large organ. But there are very few concert organisers who accept this "introverted" piece into their programmes. I am therefore very pleased that the Frankfurt Museum Society has decided to per-

ORGELWERKE

Ausgaben · Editions · Éditions

ORGEL SOLO

Zwei Stücke für Orgel (1918)

ED 9850
UA: 12. März 2004, Wien.
Rudolf Scholz

Sonate I für Orgel (1937)

ED 2557
UA: 18. Januar 1938, London.
Ralph Downes

Sonate II für Orgel (1937)

ED 2558
UA: 18. Januar 1938, London.
Ralph Downes

Sonate III für Orgel über alte Volkslieder (1940)

For Frank Boyzan in friendship
ED 3736
UA: 31. Juli 1940, Tanglewood, MA.
Edward George Power Biggs

ORGEL UND ORCHESTER

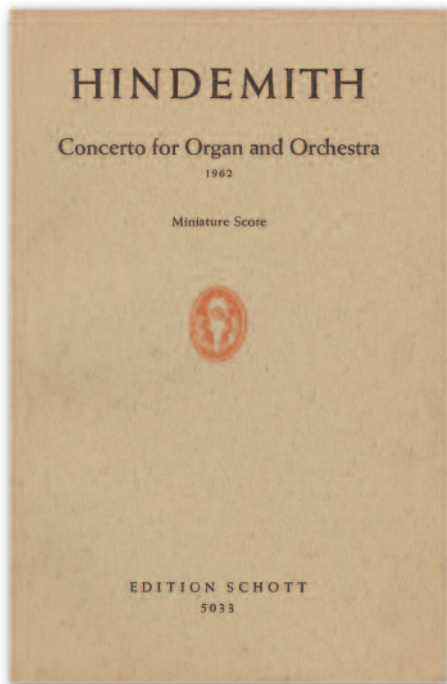
Kammermusik Nr. 7 für Orgel und Kammerorchester op. 46 Nr. 2 (1927)

Dem Frankfurter Sender gewidmet
ED 6316 (Studienpartitur) ED 1897 (Solostimme)
UA: 8. Januar 1928, Frankfurt am Main.
Ludwig Rottenberg, Dirigent
Reinhold Merten, Orgel

Concerto for Organ and Orchestra (1962/63)

Auftragswerk der Philharmonic Society of New York zur Einweihung der neuen Orgel im Lincoln Center, New York
ED 5033 (Studienpartitur)
ED 5388 (Orgelauszug)
UA: 25. April 1963, New York.
New York Philharmonic Orchestra,
Paul Hindemith, Dirigent
Anton Heiller, Orgel

form this Concerto during this season. It is one of the best organ concertos composed during the twentieth century. Sometimes Hindemith has something unwieldy about him. The music makes great demands on the listener. This music cannot be simply "consumed." In the final movement, for instance, the quoted Pentecostal hymn *Veni Creator Spiritus* has stronger material-like traits than the Corpus Christi sequence *Lauda Sion Salvatorem* in his Mathis Symphony. In the Symphony, the chorale is diatonically harmonised, relatively simply, and Gregorian



chant is used strikingly in the sense of a hymn which redeems us from earthly temptations. Hindemith refrains from such a representation of the *Veni Creator Spiritus* in the final movement of the Organ Concerto. In his final work, too, the *a-capella* Mass, he abstains from outwardly striking effects. He was not interested in making superficial effects. *HJW*

NOYÉ, SAINT ET DÉPOUILLÉ

Un entretien avec l'organiste Martin Lücker

Monsieur Lücker, vous êtes organiste et enseignant. Quel rôle jouent les œuvres pour orgue de Hindemith dans votre enseignement ? Comment réagissent vos élèves à ces compositions ?

Tout d'abord, je ne peux pas intégrer dans le «répertoire» de mes cours des œuvres que je n'ai pas jouées moi-même en public et que je ne connais pas étroitement pour les avoir travaillées. J'aime jouer, et même souvent, la Première et la Troisième Sonate de Hindemith ; j'ai enregistré la première (CD *Die Orgel der Alten Oper Frankfurt*, 1991, AOF 91-8-001). Chacun de mes élèves – dès que ses compétences le lui permettent – doit se consacrer à une pièce pour orgue de Hindemith. Dans ce cas, le compositeur ne rend pas la vie facile à l'exécutant : l'élève doit essayer de se conformer aux instructions de Hindemith – qui ne sont pas spécifiques à l'univers de

l'orgue – de façon à créer un idiome sonore particulier. La valeur pédagogique de cette exigence en matière d'interprétation est sans prix. Les élèves qui parviennent à maîtriser ces problèmes jouent Hindemith avec enthousiasme.

Anton Heiller, votre professeur, s'engagea en faveur de la musique de Paul Hindemith. Quel impact cela a-t-il eu sur votre travail d'organiste et de musicien ?

J'aimerais simplement résumer ce que j'ai appris de Heiller de la manière suivante : il m'a appris à «lire les notes» – c'est-à-dire à comprendre réellement une composition sous ses différents aspects grâce à une étude très attentive de la partition. A partir de la moitié des années 1960, il y eut – comme j'aimerais l'appeler – une deuxième évolution de la pratique de l'exécution musicale. La première étape se déroula, quant à elle, dans les années 1920 avec Hindemith comme point de référence. Sa caractéristique essentielle fut la redécouverte des instruments de l'époque baroque, comme, par exemple, le clavecin, la flûte à bec ou encore l'orgue. Des musiciens comme Gustav Leonhardt, Eduard Müller, le jeune Nikolaus Harnoncourt ou même Anton Heiller ont participé à la deuxième vague de ce mouvement. On s'est intéressé alors plus étroitement aux techniques anciennes de jeu des instruments ; les questions posées sur la formation des sons, le phrasé ou l'articulation devinrent des sujets essentiels. Au cours des années 1920, on avait encore coutume d'exécuter, sur les orgues anciens redécouverts, le jeu de legato structuré, déterminé par la phrase, qui était rattaché aux traditions romantiques. Face à cette école, le deuxième mouvement de renaissance du baroque imposa une technique instrumentale basée sur d'anciens traités d'interprétation musicale. Cette façon de jouer de la musique replacée dans un contexte historique, j'en ai pris connaissance en 1974, lors d'un cours d'été de travail intensif, en Amérique, auprès de Bernard Lagacé, élève de Heiller. Lorsque je suis revenu en Allemagne et que j'ai joué selon cette méthode, je suis entré en conflit ouvert avec les idées de mes professeurs. Après avoir passé mon examen «A-Prüfung» en 1975, je me suis rendu à Vienne auprès de Anton Heiller. Celui-ci avait adopté certaines techniques de jeu en faisant bonne place à l'écoute. Il appliquait une règle simple : si l'on veut accentuer un note, il convient de marquer un petit temps d'arrêt avant de la jouer. Les informations historiques provenant d'anciens traités, dont il s'inspira plus tard, complétèrent les expériences de ses débuts, fondées sur ses capacités d'écoute et un sens musical profond.

Que savez-vous de la collaboration des deux musiciens et de leurs conceptions esthétiques ?

Heiller a fait la connaissance d'Hindemith en 1950, à Vienne. A l'occasion du festival «Bach-Festspiele» de Vienne, il toucha un clavecin dans les Concertos Brandebourgeois sous la direction du compositeur. Anton Heiller fut également l'organiste, qui, en 1963, joua la première du *Concerto for Organ* de Paul Hindemith à New York et en réalisa, avec lui, la registration. C'est ainsi qu'il fut décidé de jouer de la main gauche sur un clavier manuel auxiliaire de registration douce à pleins jeux d'orgue, de façon à conserver la «voix supérieure». Traditionnellement, le pianissimo est formé par des jeux de huit pieds et le crescendo est produit par des jeux qui sonnent des octaves plus hauts. Le crescendo permet ainsi de varier le timbre d'un son sombre vers un son clair. Toutefois, Hindemith voulait toujours maintenir le même cadre de son harmonique pour le diminuendo. C'est-à-dire qu'il ne voulait pas supprimer les registres à quatre et deux pieds pour le decrescendo.

Hindemith et Heiller ont de nombreux points communs. Tous deux furent appréciés aux États-Unis, Hindemith en tant que musicien extrêmement cultivé, notamment dans les cercles d'organistes. Heiller n'était pas seulement un organiste et improvisateur divinement doué, mais également un compositeur et chef d'orchestre remarquable. Les apparitions de Heiller dans la vie musicale des États-Unis ont eu un énorme succès. Il joua les trois sonates de Hindemith sur l'orgue de Fisk de l'Université Harvard qui avait été construit dans les années 1960 selon des principes «historiques» de reconstitution.

Chez Hindemith, c'est le professionnalisme avec lequel il aborde un problème lié aussi bien à des questions théoriques qu'aux défis de la composition qui séduit profondément. Lorsqu'il écrivait pour un instrument précis, ses idées provenaient de l'esprit même de cet instrument, sans que les résultats musicaux soient limités dans leur contenu esthétique par l'instrument. Il en est autrement, par exemple, chez Max Reger. Une de ses sonates pour violon solo comprend des passages qui sont à peine réalisables techniquement. On ne rencontre pas de telles difficultés chez Hindemith. On sent chez lui que la musique est écrite par une personne à l'intention d'autres personnes. La musique représente une forme d'existence humaine. Ceci est le point de départ de ses réflexions musicales.

Il traite des bases du matériau musical dans *Unterweisung im Tonsatz*. Dans cet ouvrage, il entend également expliquer comment la musique – non seulement la

sienne – fonctionne. Ce caractère rationnel des œuvres de Hindemith et l'attitude qu'il a adoptée lui ont été reprochés par Adorno et d'autres critiques. Mais Arnold Schönberg n'était-il pas obsédé par un positivisme identique, marqué par le matériau musical, lorsqu'il formula ses idées sur la composition à douze tons ? Ce qui dépasse l'explicable, ce qui fonde l'inspiration ou le génie demeurent pour Hindemith dans un espace protégé, inaccessible au public, qui ne peut pas et ne doit pas être traduit en mots accessibles au sens des autres hommes. Et sur ce point, notamment, Hindemith et Heiller étaient tout à fait d'accord. On peut donc caractériser leurs positions d'«antiromantiques», puisque l'idée même de la musique romantique tend à souligner la primauté de l'esprit sur l'activité manuelle. Toutefois, ni Hindemith ni Heiller ne pensaient défendre une position inverse qui verrait la prédominance de l'activité technique sur celle de l'esprit. Au contraire, ils attachaient beaucoup de valeur à la capacité de l'instinct de se tourner vers la musique la plus adéquate ; tous deux étaient «musiciens» d'une façon très primitive. Et, pour tous deux, cela impliquait une fidélité et une loyauté absolues face à la partition.

Comment positionneriez-vous les trois sonates pour orgue de Hindemith dans le contexte de la musique d'orgue du XX^e siècle ?

Laissez-moi d'abord considérer les sonates de Hindemith par rapport à la musique d'orgue française. Elles tiennent une position difficile face à la musique d'orgue française contemporaine qui se réfère à une longue tradition et comprend des éléments aussi bien liturgiques que concertants. A cela s'ajoute la continuité dans la facture d'orgue française, par exemple celle qui est illustrée par Cavaillé-Coll. De plus, dans l'école française, le compositeur et l'organiste ne font souvent qu'une seule personne. Par conséquent, les indications relatives à la technique du jeu et à la registration sont régulièrement décrites avec une grande précision. Comme il s'agit d'une musique écrite par des organistes pour des organistes, elle se caractérise par une vision virtuose de l'exécution. Même chez Olivier Messiaen, on remarque que les passages les plus complexes – comme par exemple dans la Messe de la Pentecôte –, sont composés «à la main».

En revanche, les sonates de Hindemith ne représentent qu'un fragment d'une œuvre volumineuse et variée. Bien entendu, il ne s'agit pas de compositions sans importance. Pour moi, la Première Sonate, composée en 1937, constitue l'une de ses œuvres les plus importantes dans cette pé-

riode de grande activité créatrice. Imaginez-vous que nous n'ayons hérité que des B-A-C-H-Fugen de Robert Schumann et de rien d'autre de lui. Il nous manquerait bien des points de vue pour nous faire une idée juste du compositeur Schumann ! En revanche, chez Hindemith, les particularités de son style se manifestent de manière significative dans cette Première Sonate. Le compositeur ne s'est pas soumis au diktat de l'orgue ou de l'idée que, si l'on compose pour l'orgue, il faut écrire dans le style polyphonique. Son avantage résidait dans le fait que, ayant déjà de longue date intériorisé la pensée polyphonique linéaire, elle restait toujours à sa disposition comme une possibilité d'expression musicale.

Les sonates pour orgue de Hindemith appartiennent à une pensée forgée par leur propre créateur et sont sans lien avec la tradition de l'orgue définie par des précurseurs ou des contemporains. De même, ces pièces n'ont pas alimenté un chapitre de l'histoire de la composition ou ni créé une tradition de la technique de jeu.

La musique d'Hindemith fait de l'effet mais n'est pas forcément pleine d'effets. Une toccata française retentissante sera certes bien accueillie par le public. Mais, après le dernier accord de la Première Sonate pour orgue d'Hindemith, l'auditeur reste saisi. À sa musique, j'associe différentes images. Enfin, cela déplaisait à Hindemith de parler en public de ses émotions ou même du contenu de ses compositions. C'est la raison pour laquelle on a propagé la rumeur selon laquelle il était un artiste à la tête froide. Il y a de nombreuses raisons pour ne pas parler d'émotions. D'une part, on peut considérer que les émotions sont une pure affaire privée et non pas destinées à un large public. D'autre part, on peut, dans ce domaine, se rapprocher de sphères qu'il est souvent impossible d'associer à des mots. Le mouvement de trio issu de la Première Sonate, par exemple, est, à mon avis, la musique de quelqu'un dont la tristesse est si profonde qu'il ne peut plus pleurer. L'atmosphère et le contenu expressif de ce mouvement me rappellent le poème de Hölderlin *Au milieu de la vie* : «Et noyés de baisers vous plongez votre tête dans l'eau sainte et dépouillée». Cette profondeur révèle les grandes facultés intellectuelles qui forment une des facettes de la personnalité complexe du compositeur. La fin pianissimo de la Première Sonate paraît figée dans un état vitreux, alors qu'il en va autrement pour la symphonie *Mathis* ou pour le concerto pour alto *Der Schwanendreher*.

Quelles sont les particularités des deux concertos pour orgue écrits à différentes phases de création de Hindemith ?

La *Kammermusik n° 7* est une pièce de feu qui est moins souvent jouée que les

autres *Kammermusiken*. A mon avis, cela tient à la formation de l'orchestre. Les ensembles symphoniques préfèrent jouer des œuvres qui impliquent la participation de tout l'orchestre. Le piquant de ce morceau tient au fait que Hindemith oppose à l'orgue – instrument sacré –, un orchestre qui a un peu la particularité d'un brass band formé d'instruments à vent. Se dégage de cette confrontation un timbre consciemment non symphonique, comme nous le rencontrons souvent dans les œuvres des années 1920. L'orgue est, pour ainsi dire, arraché de son univers sacré et jeté dans la vie d'une grande ville en effervescence. Dans l'enregistrement de cette pièce, réalisée avec l'Ensemble Moderne dans les années 1995, j'ai préparé la registration de l'orgue avec de tels jeux d'anche qu'il puisse sonner comme un orchestre composé d'instruments à vent : c'est une concurrence déclarée au véritable orchestre. Dans le deuxième mouvement, le rapport entre l'orgue et l'orchestre, construit comme un trio, est totalement différent. La flûte attaque avant la fin du solo d'orgue qui ouvre le mouvement et prolonge le timbre de l'orgue au sein de l'orchestre. Par la mise en œuvre d'autres jeux orchestraux, le mouvement de trio initial s'élargit en une sonorité complexe.

Le *Concerto for organ* est toujours difficile à exécuter. Pourquoi ? Il revêt l'importance d'un concerto instrumental, a besoin de l'ensemble de l'orchestre symphonique et nécessite une salle de concert équipée d'un grand orgue. Peu d'organistes intègrent à leur programme cette œuvre au caractère «introverti». Aussi, je suis particulièrement heureux que la *Museumsgesellschaft* de Francfort ait décidé de faire donner ce concerto cette saison. Parmi les concertos pour orgue du XX^e siècle, c'est sans doute le mieux composé. Mais, parfois, Hindemith a quelque chose d'un peu encombrant en lui. Sa musique exige énormément de l'auditeur. Elle ne se laisse pas consommer. Par exemple, dans le dernier mouvement, l'hymne à la Pentecôte *Veni Creator Spiritus*, évoqué auparavant, présente des caractéristiques matérielles plus marquées que, par exemple, la séquence relative à la Fête-Dieu *Lauda Sion Salvatorem* de sa symphonie *Mathis*. Dans la symphonie, le choral est harmonisé relativement simplement sous forme diatonique, puis mis en œuvre de façon plus éclatante dans l'esprit grégorien comme un hymne qui nous délivre des tentations terrestres. Dans le mouvement final du concerto pour orgue, Hindemith s'abstient d'une telle interprétation éclatante du *Veni Creator Spiritus*. De même, dans sa dernière œuvre, la Messe a cappella, il renonce aux artifices qui séduisent le public. Compter sur des effets superficiels ne l'intéressait pas. *HJW*