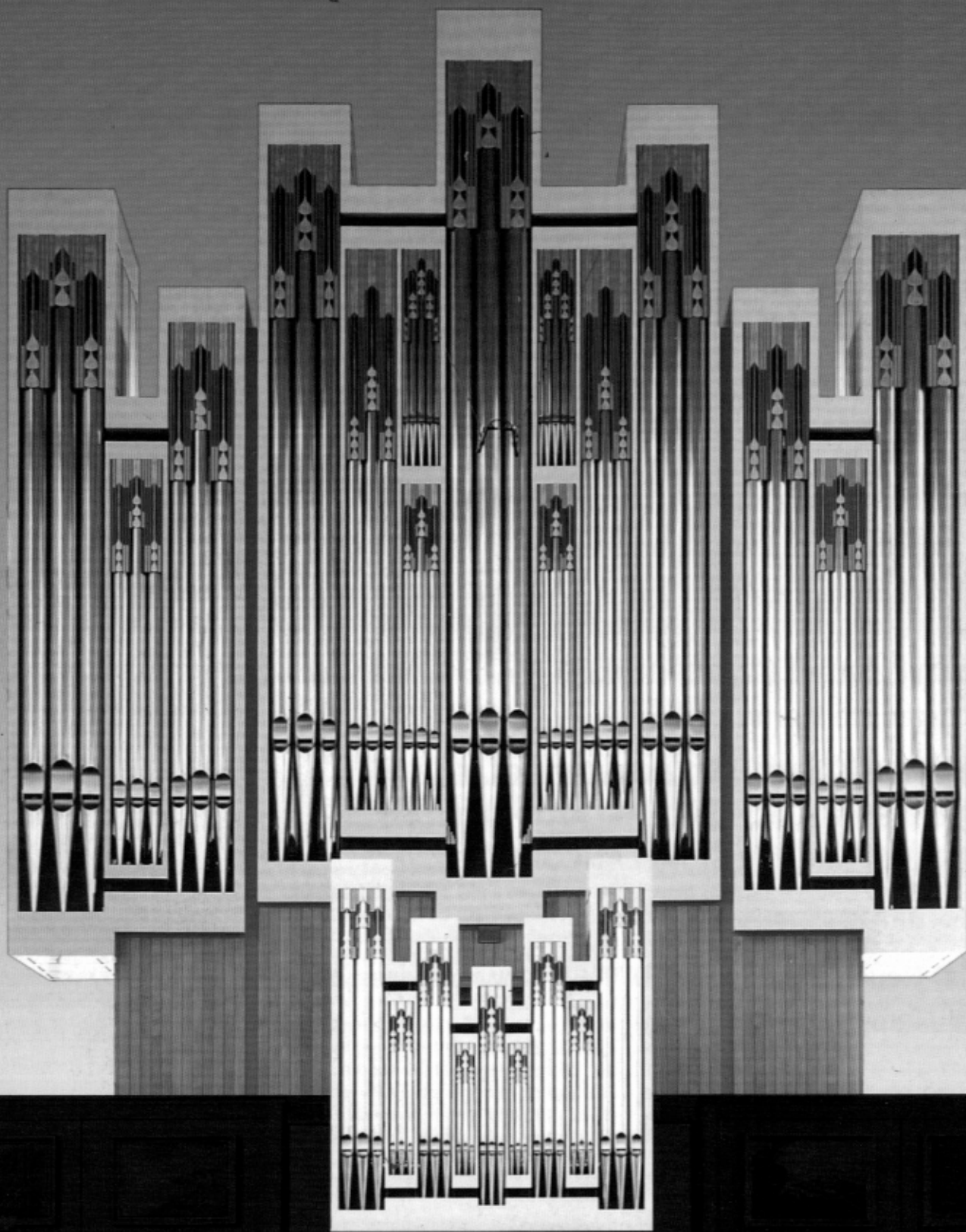


# Hindemith *FORUM*

13 2006



## Die Orgelwerke

The Organ Works · Les œuvres pour orgue

# 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 aneignete, ergänzten sich mit seinen frühen Hörfahrungen, die einer profunden Musikalität entsprangen.

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

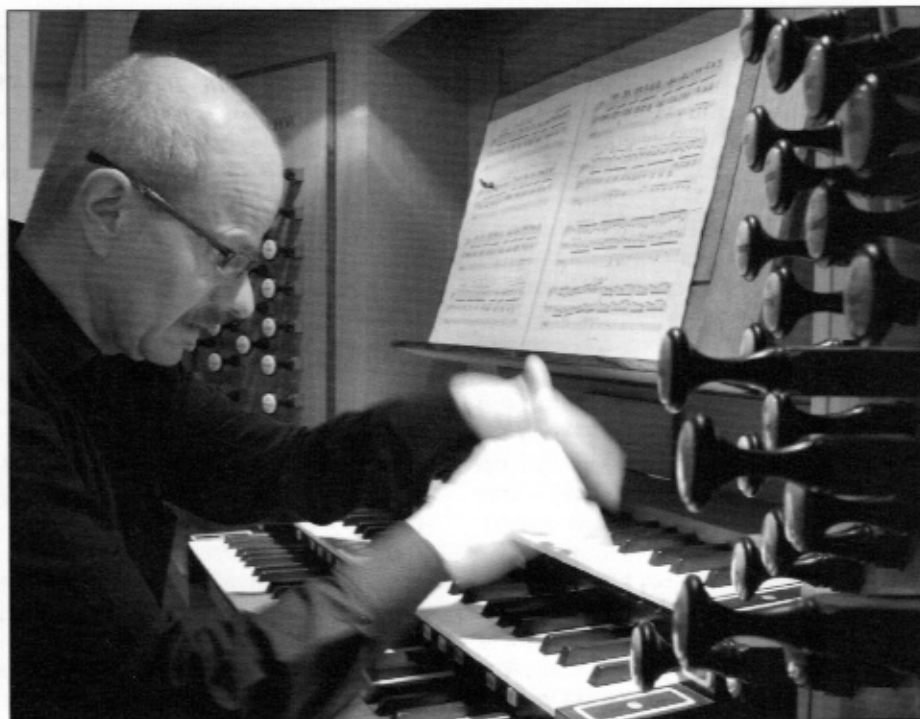
Heiller lernte Hindemith 1950 in Wien kennen. Anlässlich der Wiener Bach-Festspiele spielte er unter Hindemiths Leitung das Cembalo in den Brandenburgischen Konzerten. Anton Heiller war der Organist, der 1963 das *Concerto for Organ* von Paul Hindemith in New York uraufführte und zusammen mit Hindemith 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 erklärten 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 Cavaillé-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. Wohlgerichtet: 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 Schwanendreher*.

*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 ihn öfters in Werken der 20er Jahre begegnen. Die Orgel wird sozusagen aus ihrem sakralen Umfeld herausgezerrt und ins pralle 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 Orgelsoolos 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 Museums-gesellschaft 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 plakativ 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 Lückner

*Mr. Lückner, 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.