

## Vorwort

Im Sommer 1919 komponierte Hindemith eine dreisätzige Sonate für Violoncello und Klavier. Zwei lebhafte Ecksätze (*I: Lebhaftes Zeitmaß, munter und einfach vorzutragen, III: Schnelle Viertel, stets kraft- und schwungvoll*) umrahmten einen zweigliedrigen Mittelteil mit der Satzüberschrift: *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale*. In dieser dreisätzigen Fassung wurde die Sonate am 27. Oktober 1919 von dem am Frankfurter Konservatorium wirkenden Cellisten Maurits Frank und der Pianistin Emma Lübbecke-Job uraufgeführt.

Die programmatiche Überschrift im langsamen Teil des Mittelsatzes ist inspiriert von Versen des US-amerikanischen Dichters Walt Whitman (1819–1892), der unter dem Eindruck der Ermordung von Abraham Lincoln 1865 das große Trauergedicht „When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd“ geschrieben hatte. Hindemith schätzte Whitmans Lyrik, die er in einer deutschen Übersetzung kannte, sehr und legte drei seiner Gedichte den zeitgleich mit der Cellosonate entstandenen *Drei Hymnen von Walt Whitman* für Bariton und Klavier op. 14 zugrunde. Die zweite Hymne, „O, nun heb du an, dort in deinem Moor“, handelt vom klagenden Gesang eines Vogels im Schilf, an dem der Trauerzug mit dem Sarg Lincolns vorüberzieht. Die musikalischen Mittel zur Darstellung des einsamen Vogelrufes übernahm Hindemith nahezu unverändert in den mit *Im Schilf* überschriebenen langsamem Teil des Mittelsatzes der Cellosonate.

Hindemith lagen die Gedichte Whitmans offensichtlich sehr am Herzen. Das lässt sich auch daran erkennen, dass er 1943 die Strophe „O, nun heb du an, dort in deinem Moor“ (diesmal in der Originalsprache, „Sing on there in the swamp“) erneut vertonte und 1946 das gesamte Trauergedicht seinem Chorwerk *When Lilacs last in the door-yard bloom'd. A Requiem „For those we love“* zugrunde legte.

Als Hindemith die Cellosonate im Herbst 1921 für den Druck vorbereitete, unterzog er sie einer eingehenden Bearbeitung. Nur der Satz, der sich auf das Gedicht von Whitman beziehen lässt, blieb erhalten. Der Kopfsatz wurde durch einen neuen Satz mit einem präludienartigen Anfang und einem lebhaften zweiten Teil ausgetauscht; der ursprüngliche Finalsatz wurde ersatzlos gestrichen. Die Gründe hierfür sind nicht überliefert, doch weist der zweite Teil des zweiten Satzes bereits selbst eine große Finalwirkung auf.

Die beiden ausgeschiedenen Sätze wurden aus dem Manuskript der Erstfassung der Sonate herausgetrennt und müssen heute als verschollen gelten. Allerdings haben sich die komplette autographen Cellostimme aller Sätze und umfangreiches Skizzenmaterial zu den verschollenen Sätzen erhalten, so dass bereits seit längerem Pläne für eine Rekonstruktion der Erstfassung der Sonate existierten. Für diese aus Gründen der nur näherungsweise möglichen Authentizität heikle Aufgabe konnte schließlich der türkische Pianist und Komponist Fazıl Say gewonnen werden, der sich ihr vor allem auch aufgrund der besonderen Verdienste von Hindemith für die Entwicklung des Musiklebens in der Türkei gerne stellte: Say studierte bei Mithat Fenmen, einem Schüler Alfred Cortots, am Konservatorium von Ankara, der Ausbildungsstätte, deren Gründung maßgeblich auf Paul Hindemith zurückgeht.

Die 1923 von Mustafa Kemal Atatürk ausgerufene neue Republik Türkei war ein westlich orientierter, laizistischer Staat, der nicht zuletzt auch kulturell an Europa Anschluss suchte. Dazu gehörte die Schaffung eines Musiklebens nach dem Vorbild westeuropäischer Staaten. Auf Einladung der türkischen Regierung reiste Hindemith in den Jahren 1935, 1936 und 1937 insgesamt vier Mal für mehrere Wochen in die Türkei, um dort beim Aufbau neuer musikalischer und musikpädagogischer Strukturen mitzuwirken. Das *Musiklehrerseminar* in Ankara (Musiki Muallim Mektebi) wurde unter seiner Aufsicht in ein Konservatorium mit angeschlossenem Lehrerseminar und Theaterschule umgewandelt. Seine Berichte, die er der türkischen Regierung unterbreitete, machen die Zielrichtung seiner Bemühungen deutlich: Er plädierte einerseits für die Einbindung von westeuropäischen Musikern und Dirigenten als unterstützende Kräfte in den türkischen Orchestern, für die Etablierung von Konzertreihen mit sinfonischer Musik und auch für den Neubau eines Opernhauses in Ankara. Andererseits gehörte es zu seinen Grundüberzeugungen, dass allein die originäre Volksmusik eines Landes eine fruchtbare Basis für lebendige musikalische Kultur sein könne. Als entscheidenden Ort für die Pflege dieser Volksmusik sah Hindemith den Musikunterricht an den Schulen. Er forderte ein türkisches Volksliederbuch, deren Melodien in Kooperation mit einheimischen Komponisten zu mehrstimmigen Sätzen ausgearbeitet werden sollten. Auf dieser Grundlage könne sich dann die neue, anspruchsvolle türkische Kunstmusik entwickeln, in der sich der europäische „Formen- und Harmonievorrat mit den äußerlichen Mitteln der türkischen bäurischen Volksmusik, Melodien und Rhythmen“ vermischen sollte. Hindemiths Verdienste um das Konservatorium in Ankara werden noch heute mit großem Respekt wahrgenommen und gewürdigt; sein Porträt hängt in der Eingangshalle des Konservatoriums.

Am Anfang von Fazıl Says Arbeit stand eine gründliche musikalische Analyse der erhaltenen Cellostimme und aller überlieferten Skizzen. Sie führte ihn zu einer individuell geprägten Rekonstruktion der Klavierstimme, bei der er sich auch von

der stilistischen Disparatheit leiten ließ, die die Cellosonate ebenso wie andere Werke Hindemiths aus dieser Zeit bestimmt. Zu hören sind vor allem Einflüsse von so unterschiedlichen Komponisten wie Johannes Brahms und Richard Strauss, Max Reger, Claude Debussy oder Igor Strawinsky. In das vorhandene Material Hindemiths griff Say an wenigen Stellen ein, indem er Takte kürzte oder harmonische Fortschreitungen aus Gründen einer kohärenten musikalischen Logik veränderte. In der Cellostimme wurden einige Pizzicati ergänzt (Satz III, T. 153–156, 167–176) und einige wenige Noten verändert.

Mit der nun vorliegenden freien Rekonstruktion der Erstfassung von Hindemiths Opus 11 Nr. 3 soll Hindemiths Entscheidung zur tiefgreifenden Revision nicht nachträglich relativiert, sondern durch den nun auch hörbar möglichen Vergleich erläutert werden. Entstanden ist auf diese Weise zudem ein neues Repertoirewerk, das vom als künstlerisches Ganzes verlorenen Vorbild auch unabhängig zu denken ist.

Susanne Schaal-Gotthardt  
Hindemith Institut Frankfurt

I

T.24 ab Zählzeit 3 und T.25: Melodie ist um einen Ganzton höher gesetzt

T.89:  $\sharp$  vor f

T.155:  $\flat$  vor h

T.166:  $\sharp$  vor f

T.254: halbe Note fis und halbe Note f statt ganzer Note fis

T.305:  $\sharp$  vor d

T.380: d/D statt d allein

III

T.87:  $\sharp$  vor g

T.89:  $\sharp$  vor f

T.432–435: immer a statt as

T.440: g statt ges

T.442:  $\sharp$  vor e

T.443:  $\flat$  vor h

T.465:  $\flat$  vor g

T.491/492:  $\flat$  vor g

T.526:  $\sharp$  vor g

T.607/611: e statt es, fis statt f

Artikulationen wurden stillschweigend verändert.

## Foreword

In the summer of 1919, Hindemith composed a three-movement Sonata for Violoncello and Piano. Two animated outer movements (*I: Lebhaftes Zeitmaß, munter und einfach vorzutragen, III: Schnelle Viertel, stets kraft- und schwungvoll*) [I: Lively tempo, to be performed in an animated and simple fashion; III: Fast crotchetts, vigorous and energetic throughout] framed a bipartite central movement entitled *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale* [In the reeds. Funeral procession and bacchanale]. This sonata was first performed on 27 October 1919 by the cellist Maurits Frank and the pianist Emma Lübbecke-Job, both teachers at the Konservatorium in Frankfurt.

The programmatic title of the slow section of the central movement takes its inspiration from verses by the US-American poet Walt Whitman (1819–1892) who wrote the extended elegy "When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd" as a reaction to the assassination of Abraham Lincoln in 1865. Hindemith greatly appreciated Whitman's lyrical poetry which he had read in German translations and also created a setting of three of his poems for baritone and piano in *Drei Hymnen von Walt Whitman* Op. 14, composed around the same time as the Cello Sonata. The second hymn "*O, nun heb du an, dort in deinem Moor*" ["Sing on there in the swamp"] is a mournful song by a bird in the reeds of a swamp where the funeral procession with Lincoln's coffin is just passing by. Hindemith adopted the musical elements representing the lonely cry of the bird in the reeds virtually unaltered in the slow section entitled *Im Schilf* [In the reeds] in the central movement of the Cello Sonata.

Whitman's poetry was apparently very close to Hindemith's heart; in 1943 for example, he created an additional setting of the verse "*O, nun heb du an, dort in deinem Moor*" (on this occasion utilising the original English text "Sing on there in the swamp") and in 1946 took the entire elegy as the basis of his choral work *When Lilacs last in the door-yard bloom'd. A Requiem "For those we love"*.

During Hindemith's preparatory work on the Cello sonata prior to printing in the autumn of 1921, the composer undertook extensive revisions. The only section to be retained was the central movement relating to Whitman. The first movement was replaced by a new movement consisting of an initial prelude-like section followed by a lively second part and the final movement was completely abandoned. We do not know what prompted these alterations, but the concluding section of the new second movement in itself provides a grand finale to the work.

The two rejected movements were removed from the manuscript of the original version of the sonata and are today considered as being irrevocably lost. What has however survived is the complete cello part with all movements in autograph form and also comprehensive sketches of the missing movements. For a long time, there have been plans to reconstruct the original version of the sonata. Ultimately, it was the Turkish pianist and composer Fazıl Say who declared himself willing to undertake this somewhat delicate exercise which would only result in approximate authenticity. His primary motivation was Hindemith's special commitment to the development of musical life in Turkey: Say studied with Mithat Fenmen, a pupil of Alfred Cortot, at the Conservatoire in Ankara, an institution which chiefly owes its existence to the efforts of Paul Hindemith.

The new Republic of Turkey founded by Mustafa Kemal Atatürk in 1923 was a secular state oriented to Western nations which also looked towards Europe for its cultural links. This process also involved the establishment of a musical scene based on the model of Western states. Following the invitation of the Turkish government, Hindemith spent four separate sojourns each lasting several weeks in the country in the years 1935, 1936 and 1937 to participate in the creation of new musical and musical educational structures. He oversaw the conversion of the music teachers' seminary Ankara (Musiki Muhallim Mektebi) into a conservatoire with an affiliated teaching seminar and theatre school. The reports which he compiled and submitted to the Turkish government clearly outlined the objective of his efforts: on the one hand, he urged for the involvement of Western European musicians and conductors to provide support for Turkish orchestras, establish concert series with symphonic music and construct a new opera house in Ankara. On the other hand, he was profoundly convinced that it was ultimately the original folk music of a country which could provide the real grass roots for a productive musical culture. Hindemith considered musical education in schools as being the crucial location for the nurturing of folk music and called for the compilation of a book of Turkish folk songs for which native composers would provide versions in vocal harmonisations. This would then provide the basis for a new sophisticated artistic development in Turkish classical music in which European "reserves of form and harmony" would be blended with the "external material of Turkish rural folk music, melodies and rhythms". Up to the present day, Hindemith is still held in great respect for his achievements concerning the Conservatoire in Ankara and his portrait continues to be displayed in the entrance hall of the building.

Fazil Say commenced work on his project by undertaking a fundamental musical analysis of the existing cello part and all surviving sketches. He then proceeded to create an individually characterised reconstruction of the piano part in which he also permitted himself to be guided by the stylistic disparity distinctive to the Cello Sonata and other works by Hindemith dating from this period. Above all, the influences by such contrasting composers such as Johannes Brahms and Richard Strauss, Max Reger, Claude Debussy and Igor Stravinsky can be clearly discerned in the work. Say made a small number of minor changes, for example abbreviating certain bars and altering harmonic progressions to ensure a logical musical coherence. A few pizzicato notes have been added to the cello part (Movement III, bar 153–156, 167–176) and a number of accidentals altered in front of individual notes.

This free reconstruction of the first version of the sonata Opus 11 No. 3 is not intended as a belated relativisation of Hindemith's decision to undertake substantial revisions to the original sonata, but as a commentary enabling an audible comparison of the two versions. The reconstruction process has additionally created a new repertoire piece which can be viewed independently of the artistic entity of its irrecoverable model.

Susanne Schaal-Gotthardt  
Hindemith Institute Frankfurt  
(translated by Lindsay Chalmers-Gerbracht)

I

bar 24 from 3rd beat 3 and bar 25: the melody has been raised by a whole tone  
bar 89:  $\sharp$  in front of F  
bar 155:  $\flat$  in front of B  
bar 166:  $\sharp$  in front of F  
bar 254: minim F $\sharp$  and minim F in place of semibreve F $\sharp$   
bar 305:  $\sharp$  in front of D  
bar 380: D octave instead of D alone

III

bar 87:  $\sharp$  in front of G  
bar 89:  $\sharp$  in front of F  
bar 432–435: always A and not A $\flat$   
bar 440: G instead of G $\flat$   
bar 442:  $\sharp$  in front of E  
bar 443:  $\flat$  in front of B  
bar 465:  $\flat$  in front of G  
bar 491/492:  $\flat$  in front of G  
bar 526:  $\sharp$  in front of G  
bar 607/611: E instead of E $\flat$ ; F $\sharp$  instead of F

Articulation markings have been altered without comment.

## Avant-propos

Au cours de l'été 1919, Hindemith composa une sonate en trois mouvements pour violoncelle et piano. Deux mouvements extérieurs vifs (*I: Lebhaftes Zeitmaß, munter und einfach vorzutragen, III: Schnelle Viertel, stets kraft- und schwungvoll*<sup>1</sup>) encadraient une partie médiane en deux sections, intitulée : *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale*<sup>2</sup>. Cette version en trois mouvements de la sonate fut interprétée pour la première fois le 27 octobre 1919 par Maurits Frank, violoncelliste au Frankfurter Konservatorium, accompagné au piano par Emma Lübbecke-Job.

Le titre programmatique de la partie lente du mouvement central est inspiré des vers du poète américain Walt Whitman (1819–1892) qui avait écrit le fameux hymne funèbre « When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd » [« Quand les derniers lilas du jardin ont fleuri »]- en réaction à l'assassinat d'Abraham Lincoln en 1865. Hindemith appréciait fortement le lyrisme de Whitman, qu'il avait découvert grâce à une traduction allemande, et s'inspira de trois de ses poèmes écrits à la même période que sa sonate pour baryton et piano *Trois Hymnes de Walt Whitman*, op.14. Le deuxième hymne, « O, nun heb du an, dort in deinem Moor » [« O, lève-toi là-bas dans ton marais »], évoque le chant plaintif d'un oiseau dans les roseaux, devant lesquels passe le cortège funèbre avec le cercueil de Lincoln. Dans la partie lente sous-titrée *Im Schilf [Dans les roseaux]* du mouvement central de la sonate pour violoncelle, Hindemith reprit presque à l'identique les moyens musicaux destinés à évoquer l'appel solitaire de l'oiseau.

Apparemment, les poèmes de Whitman tenaient à cœur à Hindemith. On peut notamment le remarquer lorsque, en 1943, il recomposa la strophe « O, lève-toi, là-bas dans ton marais » (cette fois, dans la langue originale, « Sing on there in the swamp ») et s'appuya en 1946 sur le poème funèbre pour son œuvre chorale *When Lilacs last in the door-yard bloom'd. A Requiem « For those we love »* [Quand les derniers lilas du jardin ont fleuri. Un requiem « pour ceux que nous aimons »].

Lorsque Hindemith prépara la sonate durant l'automne 1921 en vue de son impression, il la soumit à une révision profonde. Seul le mouvement qui faisait référence au poème de Whitman demeura. Le premier mouvement fut remplacé par un nouveau mouvement comprenant un début en forme de prélude puis une deuxième partie animée ; le mouvement final initial fut supprimé sans contrepartie. On en ignore les raisons. Toutefois, la deuxième partie du deuxième mouvement a tout à fait le caractère d'un final.

Les deux mouvements supprimés ont été éliminés du manuscrit de la première version de la sonate et doivent être considérés aujourd'hui comme perdus. Subsistent cependant la partie autographe complète du violoncelle de tous les mouvements ainsi que de nombreuses ébauches des mouvements perdus, si bien que les plans d'une reconstruction de la première version de cette sonate existaient déjà depuis longtemps. Finalement, il a été possible de convaincre le compositeur et pianiste turc Fazıl Say de réaliser cette tâche délicate compte tenu de l'authenticité probablement approximative de cette sonate. Fazıl Say s'y est attelé volontiers, notamment parce que Hindemith a eu le grand mérite de développer la vie musicale en Turquie. Say étudia auprès de Mithat Fenmen, un élève d'Alfred Cortot, au Conservatoire d'Ankara, un lieu de formation musicale dont la création revient largement à Paul Hindemith.

La nouvelle République turque proclamée en 1923 par Mustafa Kemal Atatürk était un état laïc, orienté vers l'occident, qui recherchait des contacts en Europe, notamment sur le plan culturel. À cette fin, il était nécessaire de créer une vie musicale à l'image des états de l'Europe de l'ouest. Invité par le gouvernement turc, Hindemith voyagea en Turquie quatre fois au total, en 1935, 1936 et 1937. Il y séjournait plusieurs semaines afin de participer à la mise en place de nouvelles structures, musicales et de pédagogie musicale. Le séminaire pour les professeurs de musique d'Ankara (Musiki Muallim Mektebi) fut transformé sous sa tutelle en un conservatoire incluant un séminaire de formation d'enseignants et une école de théâtre. Ses rapports, qu'il soumit au gouvernement turc, illustrent clairement l'objectif de ses efforts à cet effet. D'une part, il plaide pour l'intégration de musiciens et de chefs d'orchestre de l'Europe de l'ouest pour soutenir les orchestres turcs, pour organiser des séries de concerts de musique symphonique ainsi que pour construire un nouvel opéra à Ankara. D'autre part, il avait également la ferme conviction que seule la musique populaire d'origine d'un pays pouvait constituer un fondement fécond pour développer une culture musicale vivante. Aux yeux d'Hindemith, la culture de cette musique populaire ne pouvait être entretenue que grâce à des cours de musique dans les écoles, un élément primordial. Il exigea la publication d'un recueil de chants populaires turcs dont les mélodies devraient être transformées en mouvements à plusieurs voix, en coopération avec des compositeurs locaux. Sur cette base, une nouvelle musique artistique turque de haut niveau pourrait se développer, dans laquelle le « réservoir des formes et de l'harmonie » européen se mêlerait « aux

<sup>1</sup> [I : tempo très animé, à jouer avec gaieté et simplicité, III : noires rapides, toujours avec puissance et fougue]

<sup>2</sup> [Dans les roseaux. Cortège funèbre et bacchanale]

éléments extérieurs de la musique populaire paysanne turque, à ses mélodies et à ses rythmes ». Le mérite de Hindemith d'avoir fondé le conservatoire à Ankara est, aujourd'hui encore, perçu avec grand respect et moult hommages lui sont rendus ; son portrait est accroché dans le hall d'entrée du conservatoire.

Au début, le travail de Fazil Say porta sur une analyse musicale approfondie de la partie de violoncelle encore conservée et de toutes les esquisses léguées. Celle-ci a conduit le musicien à reconstruire la partie de piano marquée de son empreinte et pour laquelle il s'est laissé guider par la disparité stylistique qui détermine la sonate pour violoncelle, tout comme d'autres œuvres d'Hindemith de la même époque. On y décèle notamment l'influence de compositeurs bien différents tels que Johannes Brahms et Richard Strauss, Max Reger, Claude Debussy ou encore Igor Stravinsky. Dans le présent matériau musical, Say est peu intervenu : il a réduit des mesures ou modifié des progressions harmoniques par souci de cohérence et de logique musicale. Dans la partie de violoncelle, quelques pizzicati ont été complétés (Mouvement III, mes. 153–156, 167–176) et un faible nombre de notes modifiées.

Avec la présente reconstruction libre de la première version de l'opus 11 n° 3 de Hindemith, il ne s'agit pas de relativiser a posteriori la décision de Hindemith qui consistait à revoir l'œuvre en profondeur, mais de la rendre plus explicite grâce à cette comparaison que l'on peut entendre maintenant. Elle représente ainsi une nouvelle œuvre dans le répertoire qui peut être également pensée indépendamment du modèle perdu comme ensemble artistique.

Susanne Schaal-Gotthardt  
Institut Hindemith Francfort  
(Traduction : Dominique de Montaignac)

## I

Mes.24 à partir du troisième temps et mes.25 : la mélodie est rehaussée d'un ton entier

Mes.89:  $\sharp$  devant fa mineur

Mes.155:  $\flat$  devant si mineur

Mes.166:  $\sharp$  devant fa mineur

Mes.254: une blanche fa dièse mineur et une blanche fa mineur au lieu d'une ronde fa dièse mineur

Mes.305:  $\sharp$  devant ré mineur

Mes.380: ré mineur/ré majeur au lieu de ré mineur uniquement

## III

Mes.87:  $\sharp$  devant sol mineur

Mes.89:  $\sharp$  devant fa mineur

Mes.432–435: toujours la au lieu de la bémol mineur

Mes.440: sol au lieu de sol bémol mineur

Mes.442:  $\sharp$  devant mi mineur

Mes.443:  $\flat$  devant si mineur

Mes.465:  $\flat$  devant sol mineur

Mes.491/492:  $\flat$  devant sol mineur

Mes.526:  $\sharp$  devant sol mineur

Mes.607/611: mi mineur au lieu de mi bémol mineur, fa dièse mineur au lieu de fa mineur

Les articulations ont été modifiées tacitement.

## Önsöz

1919 yılının yaz ayında Hindemith, viyolonsel ve piyano için üç bölümden oluşan bir sonat besteledi. İki hareketli bölümden oluşan kısmına (I: *Lebhaf tes Zeitmaß, munter und einfach vorzutragen*, III: *Schnelle Viertel, stets kraft- und schwungvoll*) (I: Hareketli ve sade bir üslup içinde sergilenecek canlı tempo, III: Hızlı dörtlük notalar eşliğinde coşkulu ve enerjik bir dışavurum), *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale'* [Sazlıklarda, cenaze alayı ve ayin] ismini verdi. Bu sonat ilk kez 27 Ekim 1919 yılında, aynı zamanda Frankfurt Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olan viyolonist Maurits Frank ve piyanist Emma Lübbecke-Job tarafından icra edildi.

Yavaş hareketlerden oluşan orta bölüm ilhamını, Amerikalı şair Walt Whitman'ın (1819–1892), 1865 yılında öldürülén Abraham Lincoln'un suikastçısine tepki olarak yazdığı uzun ağıt "When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd" misralarından alır. Walt Whitman'ın bu şiirine büyük hayranlık duyan Hindemith, ağıtı Almanca okumakla kalmamış, viyolonsel sonatını bestelediği eş zamanlarda, şairin üç şiirini biraraya getirerek *Drei Hymnen von Walt Whitman* [Üç ilahi] op. 14 eserde, piyano eşliğinde baritona uyarlamıştır. İkinci ilahi "O, nun heb du an, dort in deinem Moor" [Devam et şarkına bataklıkta] Abraham Lincoln'un cenaze töreninde, sazlıklar arasında tabutunun taşındığı sırada, bataklıktaki kederli bir kuş tarafından söylenilir. Ünlü besteci burada, müzik öğelerini, *Im Schilf* [Sazlıklarda] eserinin viyolonsel sonat bölümlerinde birleştirerek cenaze merasimi sırasında bataklıkta tek başına ağlayan, sanal bir kuş izlenimi yaratmıştır. Whitman'ın şiirinin Hindemith'in kalbine, hislerine çok yakın olduğu söylenilir. Örneğin, 1943 yılında "O, nun heb du an, dort in deinem Moor" (orijinal İngilizce metninde *Sing on there in the Swamp* olarak geçer) Hindemith, orijinal versiyona bazı eklemeler yapmış ve 1946 yılında tüm ağıtin esasını, koronun temel bölümünü oluşturan 'When Lilacs last in the door-yard bloom'd. A Requiem "For those we love" sözlerine dayandırmıştır.

1921 yılının sonbaharında, Hindemith viyolonsel sonatının basım öncesi hazırlık çalışmalarını tamamlarken kapsamlı değişimler de gerçekleşti. Sadece Whitman'ın misralarının bulunduğu bölümü olduğu gibi muhafaza etti. İlk bölüm, giriş müziği niteliğinde yeni bir bölümle yer değiştirdi ve bunu hareketli ikinci bölüm izledi. Final bölümü ise tamamen coşkulu idi. Bestecinin neden böyle bir değişime başvurduğunu bilemesek de yeniden düzenlenen ikinci bölümdeki final kısmının bestecinin çalışmasının tamamında büyük bir etki yarattığını söylemek mümkün.

Besteci tarafından kabul görmeyen iki bölümün, orijinal versiyonun taslak çalışmalarından çıkarılmış olması bugün, geri dönüşü olmayan bir kayıp olarak nitelendirilir. Neyse ki, bestecinin eskizleri ve tamamı muhafaza edilmiş viyolonsel kısımları sayesinde, kayıp kısımların kapsamlı taslak çalışmaları günümüze ulaşmayı başarmıştır.

Sonatın orijinal versiyonunun yeniden yapılandırılması için uzun zamandır planlar yapılmaktaydı. Sonunda Türk besteci ve piyanist Fazıl Say, bu çok narin eser üzerine çalışmaya gönüllü oldu. Sonuç sadece orijinaline yakın bir eser olabilirdi. Say'ın öncelikli hareket noktası, Hindemith'in Türkiye'de müzik hayatının gelişmesine katkı sağlayan özel çalışmaları oldu. Ayrıca Fazıl Say, oluşumunda Paul Hindemith'in önemli katkıları bulunan Ankara Devlet Konservatuarı'nda, aynı zamanda Alfred Cortot'un öğrencisi olan Mithat Fenmen'den eğitim görmüştü.

Mustafa Kemal Atatürk tarafından 1923 yılında kurulan yeni laik Türk Cumhuriyeti, kültürel bağlarını Avrupa'da arayan batılı bir yapıya sahipti. Bu yaklaşım yeni oluşmakta olan müzikal yapının temellerinin de batılı uluslararası etkilenmesine neden oldu. Hindemith, Türk devletinin daveti ile 1935, 1936 ve 1937 yıllarında, dört kez Türkiye'ye geldi. Yeni müzik anlayışı ve müzik eğitimi konusunda yapılandırmaya katkıda bulunması amacıyla davet edilen besteci, her gelişinde aralıklarla birkaç hafta Türkiye'de kaldı. Ankara Musiki Muallim Mektebi'ndeki müzik öğretmenlerinin okulu, tiyatro ve seminer eğitimleri de veren bir konservatuara dönüştürme çabalarını gözlemledi. Düzenleyip devlete teslim ettiği raporlarında amaçladıklarını net bir şekilde anlattı. Bir taraftan Batılı müzisyenleri ve orkestra şeflerini, Türk orkestralarını senfoni müziğin yanı sıra, Ankara'da yeni bir opera binası kurulması konusunda teşvik etmelerini istedi. Diğer yandan; gerçekten kök salacak, verim getirecek, müzik kültürünün oluşmasında katkı sağlayacak olanın ülkenin kendi, orijinal halk müziği olduğuna kanaat getirmiştir. Hindemith gözlemleri sonucu, okullardaki müzik eğitiminin, müzik kültürünün gelişimi açısından kritik bir noktada olduğuna dikkat çekti. Bunun çözümü ise Avrupa'nın harmoni ve form rezervleri ile Türk Halk müziğinin melodi ve ritimlerinin harmanlanacağı bir kitap hazırlanmasıydı. Yerli besteciler tarafından derlenecek olan bu kitap böylece Türk müziğinin temellerini oluşturacak, sanatsal bir seviyeye çıkartacaktı. Başarıları ve katkılardan dolayı günümüzde de çok büyük saygı gören Hindemith'in portresi halen Ankara Devlet Konservatuarı'nın girişinde sergilenmektedir.

Fazıl Say'ın proje kapsamında başlattığı çalışma, sonattaki viyolonsel bölümlerinin ve Hindemith'in kurtarılan eskizlerinin müzikal bir analizidir. Sonrasında Say, sonatın tek tek karakterize ederek yeniden yapılandırdığı piyano bölümü üzerine çalışmalarına devam ederken, viyolonsel sonatın ve Hindemith'in bu dönemde oluşturduğu diğer çalışmalarındaki biçimsel uyumsuzluğun, özgünlüğün kendisine rehberlik etmesine izin verir. Bu unsurun yanı sıra projede Johannes Brahms,

Richard Strauss, Max Reger, Claude Debussy ve Igor Stravinsky gibi birbirleri ile benzeşmeyen bestecilerin etkisi de açıkça görülebilir. Say, projede az sayıda küçük değişiklikler yapmıştır. Örneğin mantıksal ve müzikal tutarlılık adına belli ölçü çizgilerinin kısaltılması ve armonik devamlılığın değiştirilmesi gibi. Bazı pizzicato notaları viyolonsel kısmına (3.cü bölüm, m. 153-156, 167-176) eklemiş ve aynı zamanda bazı notaların önündeki aksamları değiştirmiştir.

Bu bağımsız çalışmanın amacı hiçbir zaman Hindemith'in orijinal sonat üzerinde yaptığı büyük değişikliklerin geç kalmış bir yorumlanması değil, aksine her iki versiyonun sesli karşılaşmasıdır. Bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yeni eser, kaybolan orijinal taslaktan tamamen bağımsız bir versiyon olarak görülmelidir.

Susanne Schaal-Gotthardt  
Hindemith Enstitüsü Frankfurt  
(Çeviren: Gülay Eskikaya, Eda Yuzer)

I

ölçü çizgisi 24, 3.vuruş ve ölçü çizgisi 25: melodi tam ses yükseltilmiştir  
ölçü çizgisi 89: Fa önüne ♯  
ölçü çizgisi 155: Si önüne ♭  
ölçü çizgisi 166: Fa önüne ♯  
ölçü çizgisi 254: Birlik nota Fa diyez yerine minim Fa diyez ve minim Fa  
ölçü çizgisi 305: Re önüne ♯  
ölçü çizgisi 380: Re yerine Re sekizlik

III

ölçü çizgisi 87: Sol önüne ♯  
ölçü çizgisi 89: Fa önüne ♯  
ölçü çizgisi 432–435: La bemol yerine her zaman La  
ölçü çizgisi 440: Sol bemol yerine her zaman Sol  
ölçü çizgisi 442: Mi önüne ♯  
ölçü çizgisi 443: Si önüne ♭  
ölçü çizgisi 465: Sol önüne ♭  
ölçü çizgisi 491/492: Sol önüne ♯  
ölçü çizgisi 526: Sol önüne  
ölçü çizgisi 607/611: Mi bemol yerine Mi; Fa yerine Fa diyez

Boğumlama işaretleri yorum yapılmadan değiştirilmiştir.