

Hindemith *FORUM*

10 2004

Klaviermusik mit Orchester



(Klavier: linke Hand) op. 29 (1923)

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

KLAVIERMUSIK MIT ORCHESTER (KLAVIER: LINKE HAND) OP. 29 (1923)

... **EIN EINFACHES, VOLLKOMMEN**
UNPROBLEMATISCHES STÜCK 3 ▼ ... **A SIMPLE,**
COMPLETELY UNPROBLEMATIC PIECE 4 ▼
... **UNE PIÈCE SIMPLE, SANS LE MOINDRE**
PROBLÈME 6

PAUL WITTGENSTEIN – KÜNSTLER UND
MÄZEN 7 ▼ **PAUL WITTGENSTEIN – ARTIST AND**
PATRON 8 ▼ **PAUL WITTGENSTEIN, ARTISTE ET**
MÉCÈNE 9

Paul-Hindemith-Preis 2004 11 ▼ **Paul-Hindemith-**
Prize 2004 11 ▼ **Prix Paul-Hindemith 2004** 12

Forum 13

CD Neuerscheinungen 16 ▼ **CD new releases** 16 ▼
Nouveautés sur CD 16

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin
of the Hindemith Foundation/Publication de
la Fondation Hindemith

Heft 10/ Number 10/ Cahier No 10

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2004

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Christoph Becher (CB),

Giselher Schubert (GS),

Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. September 2004

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5 97 03 62

Fax: ++49-69-5 96 31 04

e-mail: institut@hindemith.org

internet: www.hindemith.org

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Detroit Symphony Orchestra, Gürzenich-

Orchester Köln, Hindemith-Institut, Peter

Mountain, Axel Nickolaus

Cover: Christopher Peter

Printed in Germany

KLAVIERMUSIK MIT ORCHESTER

(Klavier: linke Hand) op. 29 (1923)

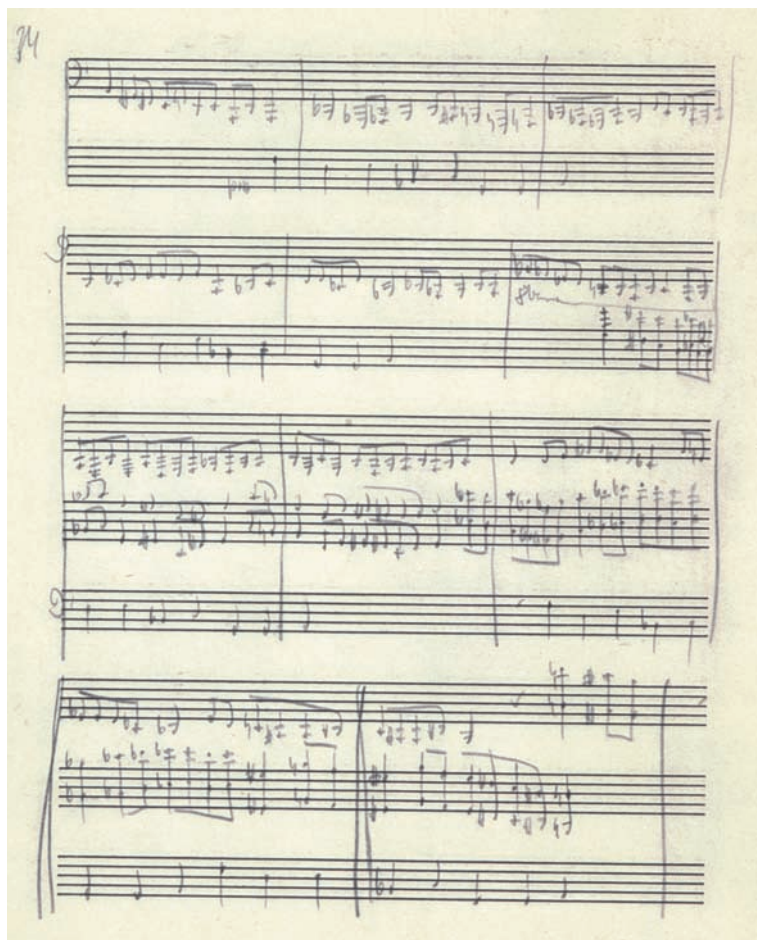
... EIN EINFACHES, VOLLKOMMEN UN- PROBLEMATISCHES STÜCK

Paul Hindemith (1895-1963) komponierte die *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester* op. 29 in einer Zeit überbordender musikalischer Aktivitäten, die auch nachhaltige Veränderungen in seinem Leben mit sich führten. 1921 hatte er mit den Uraufführungen der Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12 und *Das Nusch-Nuschi* op. 20 in Stuttgart sowie des 3. Streichquartetts op. 16 in Donaueschingen einen spektakulären Durchbruch als Komponist erzielt. Werke wie der Einakter *Sancta Susanna* op. 21, die *Kammermusik Nr. 1* op. 24 Nr. 1 oder die *Suite* 1922 op. 26 für Klavier wiesen ihn als radikalen Avantgardisten aus. Er galt nun als der führende deutsche Komponist seiner Generation, ein Ruf, den er mit einer Fülle neuer Werke in nahezu allen Genres – darunter auch Ballett-, Film- und Unterhaltungsmusiken sowie Parodiestücke – nachhaltig festigten konnte. Zur Uraufführung des 3. Streichquartetts gründete Hindemith zudem das Amar-Quartett, in welchem er die Bratsche spielte und mit dem er zahlreiche Uraufführungen von Werken etwa von Pfitzner, Webern, Hába, Krenek, Jarnach oder Weill betreute. 1922 wurde er in den Programmausschuß der Donaueschinger Kammermusikaufführungen gewählt und konnte dort als die programmatisch treibende Kraft die Musikentwicklung jener Jahre nachhaltig beeinflussen. Zudem schloß der renommierte Schott-Verlag in Mainz mit ihm einen Generalvertrag über die Publikation seiner Werke ab, der es ihm ermöglichte, seine Stelle als Konzertmeister im Orchester der Frankfurter Oper zum April 1923 zu kündigen und als freier Komponist und Interpret zu arbeiten.

Hindemiths Ruf und frischer Ruhm vervollständigte auch der erste Kompositionsauftrag, den er in dieser Zeit erhielt: Paul Wittgensteins (1887-1961) gut dotierter und auf dem Höhepunkt der Inflation vor allem auch mit harter Währung (\$) honorierter Auftrag zu einem konzertanten Werk für Klavier linke Hand und Orchester. Der aus einer der reichsten Familien Österreichs stammende Pianist

Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte, wollte mit solchen Aufträgen, die er dann auch u.a. an Korngold, Strauss, Franz Schmidt, Britten, Prokofieff oder Ravel vergab, über ein speziell für ihn geschriebenes Repertoire an Werken verfügen; und Hindemith wiederum kam in jenen Jahren grundsätzlich zur Überzeugung, daß ein Komponist nur Werke anfertigen sollte, wenn er weiß, für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Fürsich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei. Hindemith hatte im Juni/Juli 1922 die Komposition des Liederzyklus' *Das Marienleben* nach Gedichten von Rainer Maria Rilke aufgenommen, dann jedoch im Herbst des Jahres das Ballett *Der Dämon* op. 28 komponiert. Im November wollte er offensichtlich die Komposition des *Marienlebens* weiterführen, doch scheint er am 5. Dezember 1922, anläßlich eines Konzertes des Amar-

Quartetts in Wien, mit Wittgenstein den Kompositionsauftrag verabredet und besprochen zu haben (entsprechende Dokumente sind allerdings nicht überliefert). Hindemith unterbrach nun neuerlich die Komposition des *Marienlebens* und stellte zunächst den auf den 22. Februar 1923 datierten zweiten Teil (*Sehr lebhaft Halbe*), dann am 27. Februar den dritten Teil (*Trio. Basso ostinato. Langsame Viertel, nur sehr wenig Ausdruck*) der *Klaviermusik mit Orchester* fertig. Der Schlußteil (*Finale. Bewegte Halbe*) folgte im April 1923. Hindemith kündigte diese drei Teile dem Auftraggeber in einem Brief vom 4. Mai 1923 mit den Worten an: *Lieber Herr Wittgenstein, morgen früh geht die Partitur von den drei letzten Sätzen Ihres Konzertes an Sie ab. Den ersten konnte ich immer noch nicht ausschreiben, weil ich furchtbar viel zu arbeiten habe – damit Sie aber nicht so lange warten brauchen, bekom-*



Skizzen zu Hindemiths Klaviermusik mit Orchester op. 29 / Sketches for Hindemith's Klaviermusik mit Orchester, Op. 29 / Esquisses de la main de Hindemith pour la Musique pour piano et orchestre op. 29

men Sie das fertig geschriebene Stück, etwa 80% des Ganzen. [...] Es würde mir leid tun, wenn Ihnen das Stück keine Freude machen würde – vielleicht ist es Ihnen anfänglich ein wenig ungewohnt zu hören – ich habe es mit grosser Liebe geschrieben und habe es sehr gerne. Und im Schreiben, das Hindemith der angekündigten Sendung der drei Teile dann beilegte, heißt es: *Hier erhalten Sie die drei letzten Sätze Ihres Stückes und ich hoffe, dass sich nach Durchsicht der Partitur Ihr Schrecken wieder legen wird. Es ist ein einfaches, vollkommen unproblematisches Stück und ich glaube sicher, dass es Ihnen nach einiger Zeit Freude machen wird. (Vielleicht sind Sie am Anfang ein wenig entsetzt, aber das macht nichts). Verstehen werden Sie das Stück auf jeden Fall – bei irgendwelchen Zweifelsfällen bin ich ja immer da, um Ihnen genaue Auskunft zu geben.* Den noch fehlenden ersten Teil (*Einleitung. Mäßige schnelle Halbe*) beendete Hindemith jedoch erst am 24. Mai 1923 und ließ ihn Wittgenstein zukommen.

Reaktionen Wittgensteins auf Hindemiths *Klaviermusik mit Orchester* sind nicht überliefert. Er hat das Werk niemals öffentlich gespielt, sich also offensichtlich – wie Hindemith befürchtet hatte – über die Komposition allzu sehr entsetzt. Da sich Wittgenstein jedoch das Alleinauführungsrecht an der Komposition zu seinen Lebzeiten gesichert hatte und dieses Recht auch rücksichtslos beanspruchte und ausschöpfte, konnte das Werk auch nicht veröffentlicht oder einem anderen Pianisten überlassen werden, obwohl in einem Hindemithschen Werkverzeichnis von 1925 seine Publikation noch für das selbe Jahr angekündigt wurde. Im Briefwechsel Hindemiths mit seinem Verlag wird das Werk freilich nicht erwähnt. Einem interessierten Pianisten teilte Hindemiths Frau Gertrud noch 1950 lapidar mit: *Das Konzert ist Eigentum von Herrn Wittgenstein und mein Mann hat keinerlei Möglichkeit darüber zu verfügen.* In einer Liste *Ungedruckte Stücke für eine etwaige Gesamtausgabe* aus der Mitte der 1950er Jahre führte Hindemith jedoch die *Klaviermusik mit Orchester* ausdrücklich an.

Im Nachlaß Wittgensteins, der erst 2002 zugänglich wurde, hat sich nur eine – wohl sauber geschriebene, jedoch recht fehlerhafte – Abschrift unbekannter Provenienz der *Klaviermusik mit Orchester* erhalten, die im selben Jahr von der Hindemith-Stiftung (Schweiz) erworben wurde und die seitdem das Hindemith-Institut, Frankfurt/Main aufbewahrt. Die autographe Partitur sowie die autographe Solostimme des Werkes, die nach den Angaben in den zitierten Briefen

Hindemiths Wittgenstein zugestellt worden waren, müssen als verloren gelten. Im Nachlaß Hindemiths wiederum, der ebenfalls im Hindemith-Institut aufbewahrt wird, haben sich particell-ähnliche Skizzen zum ersten, dritten und vierten Teil des Werkes erhalten, mit deren Hilfe immerhin der Notentext der Abschrift des Werkes kontrolliert werden konnte und sich gegebenenfalls problemlos richtigstellen ließ. So kann 81 Jahre nach der Komposition Hindemiths *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester* op. 29 erstmals bekannt und zugänglich gemacht werden. GS

... A SIMPLE, COMPLETELY UNPROBLEMATIC PIECE

Paul Hindemith (1895-1963) composed the *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester*, Op. 29 during a time overflowing with musical activities, which also brought long-term changes into his life. He had achieved a spectacular breakthrough as a composer in 1921 with the premieres of the one-act operas *Mörder, Hoffnung der Frauen*, Op. 12 and *Das Nusch-Nuschi*, Op. 20 in Stuttgart as well as the Third String Quartet, Op. 16 in Donaueschingen. Works such as the one-act opera *Sancta Susanna*, Op. 21, the *Kammermusik Nr. 1*, Op. 24/1 and the *Suite 1922*, Op. 26 for piano show him to be

a radical avant-gardist. He was now considered the leading German composer of his generation, a reputation that he was able to consolidate over the long term with a plethora of new works in nearly all genres, including ballet, film and entertainment music as well as parody pieces. Moreover, Hindemith founded the Amar Quartet (in which he played the viola) for the premiere of his Third String Quartet. With this ensemble, he was responsible for the premieres of numerous works by composers such as Pfitzner, Webern, Habá, Krenek, Jarnach and Weill. In 1922 he was elected to the programming committee of the Donaueschingen chamber music performances and was thus able to exercise a lasting influence on the development of music during those years there as the driving force behind the programming. Moreover, the renowned publishing house of Schott in Mainz settled an exclusive contract for the publication of Hindemith's works, enabling him to leave his position as concertmaster in the Frankfurt Opera Orchestra on 23 April 1923 in order to work as a free-lance composer and interpreter.

Frankfurt, Liebenbachstr. 9, 4. V. 23.

Lieber Herr Wittgenstein, morgen früh geht die Partitur von den drei letzten Sätzen Ihres Konzerts an Sie ab. Den ersten konnte ich immer noch nicht ausschreiben, weil ich fürchterlich viel zu arbeiten habe – damit Sie nicht so lange warten brauchen, bekommen Sie das fertig geschriebene Stück, etwa 80% des Ganzen. Hoffentlich können Sie meine Schrift einigermaßen gut lesen. Ich habe die Angewohnheit, alle Partituren mit Bleistift aufzuschreiben, weil ich während der Arbeit immer viel notieren muss. Ich glaube, dass ich bis zum Ende der nächsten Woche alles fertig habe. Es würde mir leid tun, wenn Ihnen das Stück keine Freude machen würde – vielleicht ist es Ihnen anfänglich ein wenig ungewohnt zu hören – ich habe es mit grosser Liebe geschrieben und habe es sehr gern. Die sauber angeschriebene Solostimme schicke ich Ihnen mit dem Rest. Bitte Ihnen vielleicht davon, mir mir persönlich über das Stück zu sprechen? Wir sind (mit dem Quartett) nächsten Mittwoch und Donnerstag in Donaueschingen; Mittwoch sind wir ganz frei und Donnerstag sind zwei Konzerte mit modernen Kammermusikwerken. Haben Sie keine Gelegenheit, dorthin zu kommen? Eine weitere Möglichkeit mir Ihnen zu sprechen, besteht dann erst wieder Anfang Juni.

Brief von Paul Hindemith an Paul Wittgenstein (4. Mai 1923) / Letter from Paul Hindemith to

Hindemith's reputation and newly acquired fame were crowned by the first composition commission he received during this time: Paul Wittgenstein's (1887-1961) well remunerated commission for a concertante work for piano left-hand and orchestra. It was not only a well-paid commission but also, most importantly at this peak time of inflation, in hard currency (\$). The pianist, Paul Wittgenstein, who came from one of the wealthiest families in Austria and had lost his right arm during the First World War, wished to be provided with a repertoire written especially for him and achieved this with such commissions, which also went to Korngold, Strauss, Franz Schmidt, Britten, Prokofiev and Ravel. For his part, Hindemith had come to the fundamental conclusion during these years that a composer should only write works if he knows for what requirements he is writing it. The times of composing for its own sake are over, perhaps forever. In June and July 1922, Hindemith had embarked upon the composition of the song cycle *Das Marienleben* to poems of Rainer Maria Rilke, but then

wrote the ballet *Der Dämon*, Op. 28 during the autumn of that year. He apparently wanted to continue working on *Das Marienleben* in November, but it seems that he agreed upon the commission from Wittgenstein and discussed it with him on 5 December 1922, when the Amar Quartet gave a concert in Vienna (documents pertaining to this have not been handed down). Hindemith now interrupted the composition of *Das Marienleben*, first completing the second part (*Sehr lebhaft Halbe*) of the *Klaviermusik mit Orchester* dated 22 February 1923, then the third part (*Trio. Basso ostinato. Langsame Viertel, nur sehr wenig Ausdruck*) on 27 February. The final part (*Finale. Bewegte Halbe*) followed in April 1923. Hindemith announced these three parts to the work's commissioner in a letter dated 4 May 1923 with the following words: *Dear Herr Wittgenstein, Tomorrow morning the score of the last three parts of your concerto will be on their way to you. I still haven't been able to write out the first part because I have a terrible amount of work to do – but so that you won't have to wait too long, you*

will be receiving what is finished of the piece, about 80% of the whole thing. [...] I would be sorry if the piece didn't bring you joy – you might find it a bit strange to listen to at first – I wrote it with a great deal of love and like it very much. And in Hindemith's note accompanying the three announced parts when they were sent: Here are the three final movements of your piece and I hope that your shock will subside after perusing the score. It is a simple, completely unproblematic piece and I am sure that you will enjoy it after a time. (Perhaps you are ap-

palled at first, but that does not matter.) In any case, you will surely understand the piece – in case of any doubt I will always be there to give you precise information. Hindemith only finished the missing first part (*Einleitung. Mäßige schnelle Halbe*) on 24 May 1923; he then sent it to Wittgenstein.

Wittgenstein's reactions to Hindemith's *Klaviermusik mit Orchester* have not been handed down. He never performed the work in public; therefore he must, apparently, have been rather too appalled at the work – as Hindemith had feared. But since Wittgenstein not only secured the exclusive performing rights for the work during his lifetime, but also claimed these rights ruthlessly and exhaustively, the work could neither be published nor handed over to another pianist, although its publication was announced in a 1925 Hindemith works catalogue for that same year. The work is, of course, not mentioned in an exchange of letters between Hindemith and his publishers. Hindemith's wife Gertrud communicated tersely with an interested pianist in 1950 as follows: *The Concerto is the property of Herr Wittgenstein and my husband has no control over it at all.* In a list of *Unprinted Pieces for a Possible Complete Edition* from the mid-1950s, Hindemith does expressly include the *Klaviermusik mit Orchester*.

In the Wittgenstein estate, only accessible in 2002, only one copy of unknown origin – a fair copy, but with a good number of errors – of the *Klaviermusik mit Orchester* has been preserved. It was obtained in the same year by the Hindemith Foundation (Switzerland) and since then has been kept at the Hindemith Institute, Frankfurt/Main. The autograph score as well as the autograph solo parts of the work, delivered to Wittgenstein according to the indications in the letters from Hindemith to Wittgenstein quoted above, must be regarded as lost. In the Hindemith estate, on the other hand, likewise kept at the Hindemith Institute, sketches resembling short-score for the first, third and fourth parts of the work have been preserved. With the help of these, the note-text of the copy of the work could at least be proof-read and rectified as required without any problem. Thus, 81 years after its composition, Hindemith's *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester*, Op. 29 is finally accessible and can be made known for the first time. GS

für mich; ich könnte Ihnen dann bis München oder sonstwohin ausgefahren. Hat Ihnen Kapellmeister Förster aus Breslau schon geschrieben? Er ist als August Generalmusikdirektor in Weimar und möchte das Stück mit Ihnen anführen (Anfang der Saison). Sollte für die die Möglichkeit bestehen, nach Donaueschingen zu reisen, so bitte ich Sie, mir doch eine Nachricht zu geben: P.H., priv. Musikdirektor Bärkard, Schloss. – Nun habe ich noch eine große Bitte an Sie. Könnten Sie mir bald nach Empfang der morgigen Sendung einen Teil des von Ihnen für das Stück zugesprochenen Geldes zuschicken – etwa die Hälfte? Ich lasse mir für die ganze Summe einen alten Haarthum als Wohnung einrichten. Die Bauarbeiten an dem Gebäude können jederzeit angefangen werden, wenn ich einen genügenden Troschuss leiste. Jetzt ist die Zeit für den Bau-Anfang sehr günstig, weil die Dollars sehr hoch sind, das Material und die Löhne aber noch nicht so rapide nachlaufen. Wenn Sie mir bald einen Teil des Geldes schicken (nicht in Mark oder Kronen umgeschickt wenn irgend möglich), hätte ich Gelegenheit, ziemlich rechtzeitig zu bauen und die wäre mir nicht unlieb. Sie Sie werden mir, dass ich Sie mit diesem unangenehmen Geschäftlichen Sachen belästige; es muss ja auch einmal sein.

Hochachtungsvoll
Ihre
Paul Hindemith

... UNE PIÈCE SIMPLE, SANS LE MOINDRE PROBLÈME

Paul Hindemith (1895-1963) écrit la *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester* op. 29 à une époque d'activité musicale débordante qui entraîna des changements durables dans sa vie. En 1921, la première audition, à Stuttgart, des opéras en un acte *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12 et *Das Nusch-Nuschi* op. 20, ainsi que l'exécution, à Donaueschingen, du *Troisième Quatuor à cordes* op. 16, avaient permis au compositeur de faire une percée spectaculaire dans le monde de la musique. Des œuvres telles que l'opéra en un acte *Sancta Susanna* op. 21, la *Kammermusik Nr. 1* op. 24/1 ou la *Suite 1922* op. 26 pour piano firent de lui un «avant-gardiste» radical. Il était considéré désormais comme le chef de file de sa génération en Allemagne, réputation qu'il parvint à consolider durablement en écrivant une quantité d'œuvres nouvelles de presque tous les genres – ballet, cinéma, variétés et parodie compris. Pour la première exécution de son *Troisième Quatuor à cordes*, Hindemith fonda encore le Quatuor Amar, ensemble au sein duquel il tenait la place d'altiste et qui créa plusieurs œuvres de Pfitzner, Webern, Hába, Krenek, Jarnach ou Weill. En 1922, il fut élu au comité de programmation de la musique de chambre pour le festival de Donaueschingen. Cette fonction lui permit d'exercer une influence durable sur la musique de son temps. Enfin, les fort renommées Editions Schott (Mayence) conclurent avec lui un contrat général d'édition de ses œuvres: cette nouvelle situation lui permit, en avril 1923, d'abandonner son emploi de *Konzertmeister* de l'Opéra de Francfort et de se consacrer entièrement à son travail de compositeur et d'interprète indépendant.

La réputation fraîchement acquise par Hindemith lui fit connaître une manière de couronnement: pour la première fois, il reçut commande d'une composition. Elle était non seulement richement dotée, mais également payée en monnaie solide – en dollars. Paul Wittgenstein (1887-1961) lui demandait, en effet, de composer une œuvre concertante pour piano et orchestre dont la particularité tenait au fait que la partie de piano devait être écrite pour la main gauche. Rejeton d'une des familles les plus riches d'Autriche, le pianiste Paul Wittgenstein, qui avait perdu le bras droit pendant la Première Guerre mondiale, entendait se

constituer un répertoire conçu pour son usage personnel. Il passa d'ailleurs par la suite des commandes à Korngold, Strauss, Franz Schmidt, Britten, Prokofiev ou Ravel.

Quant à Hindemith, il était justement parvenu, à cette époque, à la conviction qu'un compositeur ne devait concevoir des œuvres *que lorsqu'il savait pour quels besoins il écrivait, le temps de la composition pour son seul plaisir étant peut-être révolu pour toujours*. En juin-juillet 1922, Hindemith avait entamé la composition du cycle de lieder *Das Marienleben* sur des poèmes de Rilke et, en automne de la même année, il s'était plutôt attaché à l'écriture du ballet *Der Dämon* op. 28. En novembre, il voulait manifestement reprendre son travail sur *Das Marienleben*, mais il semble que, le 5 décembre 1922, à l'occasion d'un concert du Quatuor Amar à Vienne, il ait eu un entretien avec Wittgenstein et ait accepté sa commande (on ne dispose toutefois pas de documents révélateurs à ce sujet). Hindemith abandonna donc une seconde fois *Das Marienleben* sur le métier. Le 22 février 1923, il acheva d'abord le deuxième mouvement (*Sehr lebhaft Halbe*) de la *Musique pour piano et orchestre*, puis, le 27 février, mit un point final au troisième (*Trio. Basso ostinato. Langsame Viertel, nur sehr wenig Ausdruck*). Le dernier mouvement (*Finale. Bewegte Halbe*) suivit en avril 1923. Voici comment Hindemith s'exprime, dans une lettre du 4 mai 1923 adressée à son commanditaire, au sujet de ces trois mouvements: *Cher Monsieur, la partition des trois derniers mouvements de votre concerto vous sera expédiée demain matin. Je n'ai toujours pas pu écrire le premier, parce que j'ai devant moi un travail considérable – mais pour que n'ayez pas à attendre trop longtemps, vous recevez tout ce qui est écrit, soit à peu près 80 % de l'ensemble. [...] Je serais navré que la pièce ne vous plaise pas – peut-être vous paraîtra-t-elle un peu insolite au début –, car je l'ai écrite avec beaucoup d'amour et l'apprécie énormément*. Dans la lettre qu'il joignit à l'envoi des premières parties de la partition, il déclare encore: *Voici les trois derniers mouvements de votre morceau! J'espère qu'après avoir parcouru la partition, vos premières craintes disparaîtront. C'est une pièce simple, sans le moindre problème d'exécution, dont je suis sûr qu'elle vous plaira après quelque temps. (Peut-être serez-vous un peu choqué au début, mais cela ne fait rien). Vous comprendrez la pièce de toute façon – et en cas de doute, je suis toujours là pour vous donner des renseignements et des précisions*. Ce n'est que le

24 mai 1923 qu'Hindemith acheva le premier mouvement (*Einleitung. Mäßige schnelle Halbe*) qui manquait encore. Il l'envoya sans attendre à Wittgenstein.

Les réactions de Wittgenstein à la lecture de la partition de la *Musique pour piano et orchestre* ne nous sont pas parvenues. Comme il ne l'a jamais exécutée en public, il paraît évident qu'il en a été particulièrement offusqué – ce que craignait Hindemith. Mais en raison du fait qu'il avait acquis le droit exclusif de pouvoir, seul, la jouer de son vivant et qu'il défendait ce privilège bec et ongles, la pièce ne pouvait être ni éditée ni confiée à l'interprétation d'un autre pianiste. Un catalogue des œuvres de Hindemith datant de 1925 en annonce pourtant la publication l'année même. Il n'en est toutefois pas fait mention dans la correspondance échangée entre Hindemith et ses éditeurs. En 1950 encore, la femme de Hindemith, Gertrud, répondait laconiquement à un pianiste intéressé: *Le concerto est propriété de M. Wittgenstein et mon mari n'a aucune possibilité d'en disposer*. Dans la liste des *Pièces non imprimées, pour un projet d'édition complète* datant du milieu des années 1950, Hindemith cite cependant expressément la *Klaviermusik mit Orchester*.

Dans la succession de Wittgenstein qui n'a été rendue accessible qu'en 2002, seule une copie de la partition de la *Klaviermusik mit Orchester* a été découverte. D'origine inconnue et entaché de fautes d'écriture musicale, ce manuscrit rédigé très minutieusement a été acquis la même année par la Fondation Hindemith (Suisse). Il est, depuis lors, soigneusement conservé à l'Institut Hindemith (Francfort/M.). Les autographes de la partition et de la partie de piano qui avaient été envoyés à Wittgenstein, comme en témoignent les extraits de lettres cités ci-dessus, doivent donc être considérés comme perdus. En revanche, des esquisses des premier, troisième et quatrième mouvements de l'œuvre sont, de longue date, répertoriées dans la succession de Hindemith et conservées à l'Institut Hindemith. En raison de leurs similitudes, même partielles, avec la partition acquise de la succession Wittgenstein, elles ont permis de vérifier l'exactitude de la copie, d'en assurer l'authenticité et d'en redresser facilement certaines erreurs. Quatre-vingt-un an après sa composition, il est donc enfin possible de faire connaître et de rendre accessible, pour la première fois, la *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester* op. 29 de Hindemith.

GS

PAUL WITTGENSTEIN – KÜNSTLER UND MÄZEN

Paul Wittgenstein, der Auftraggeber der *Klaviermusik (Klavier: linke Hand)* mit Orchester op. 29 von Paul Hindemith, entstammte einer der vermögendsten Wiener jüdischen Industriellen-Familien der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Geboren 1887, wuchs er als siebtes von acht Kindern in einem kunstsinnigen Elternhaus auf, das vom dominierenden Charakter des Vaters Karl Wittgenstein geprägt war. Eigenschaften und Verhaltensweisen einzelner

dieser Salon-Atmosphäre im Hause Wittgenstein: *Eines der musikergebenen Wiener patrizischen Salons muß ich aber gedenken, des Hauses Wittgenstein in der Alleegasse. Die Wittgensteins setzten die edle Tradition jener tonangebenden Wiener Kreise fort, in denen die Künste und Künstler seit jeher „Protektion“ gefunden hatten und nicht nur aus dem Gefühl der Verpflichtung durch ihre gesellschaftliche Prominenz, sondern aus echter Kunstbegeisterung. [...] Musiker sowohl wie Maler und Bildhauer von Bedeutung und die hervorragendsten Männer der Wissenschaft verkehrten in dem Hause, das von erlesenen Werken der bildenden Kunst erfüllt war.*

Mit strengen Vorgaben und rigorosen Erziehungsmethoden ließ der Vater die

drei ältesten Brüder von Privatlehrern erziehen und erwartete von ihnen Karrieren als Ingenieure und/ oder Industriellen. Alle drei hielten diesem psychischen Druck und den überzogenen Erwartungen des Vaters nicht stand und begingen in jungen Jahren Selbstmord. Wohl unter dem Einfluß dieser tragischen Ereignisse schickte der Vater die beiden

jüngeren Söhne Paul und Ludwig auf öffentliche Schulen. Wie bekannt, sollte Ludwig später zu einem der renommiertesten Philosophen des 20. Jahrhunderts avancieren.

Freiwillig meldete sich Paul 1908 nach Abschluß seiner Schulzeit zum zweijährigen Militärdienst in der österreichischen Armee. Ab 1910 erhielt der eigenwillige und im strengen Charakter seinem Vater ähnelnde Paul Klavierunterricht bei dem hochangesehenen und anspruchsvollen Theodor Leschetizky, einem ehemaligen Schüler von Franz Liszt. Sein erstes öffentliches Solokonzert gab er im Dezember 1913 u.a. mit Werken von Mendelssohn Bartholdy, John Field und Franz Liszt. Doch die Karriere des aufstrebenden Künstlers wurde jäh unterbrochen.

Als Leutnant eines Dragonerregiments wurde er beim Vormarsch auf Rußland in den ersten Monaten des Ersten Weltkrieges so schwer verwundet, daß ihm der rechte Arm amputiert werden mußte. Als russischer Kriegsgefangener verbrachte er fast ein Jahr unter furchtbaren Lebensbedingungen in einem sibirischen Lager, ehe er an Weihnachten 1915 unter Ver-

mittlung des Roten Kreuzes nach Wien zurückkehren durfte. Aus einem Brief seiner ältesten Schwester an den jüngeren Bruder Ludwig werden Wesenszüge ihres Bruders Paul deutlich. *Er spricht so natürlich von seinem Unglück, daß man nie das Gefühl hat, vorsichtig reden zu müssen, weil ihm das oder jenes weh tun könnte.*

Starke Willenskraft und große Ausdauer waren Eigenschaften, die ihn zur Fortsetzung seiner Klavierstudien bewegten. Als Autodidakt – Leschetizky war bereits 1915 gestorben – eignete er sich durch intensives Üben eine stupende Technik seiner linken Hand an. Mit dem festen Willen, weiterhin zu konzertieren, bearbeitete er Standardwerke der Konzertliteratur für seinen eigenen Konzertbedarf und machte sich in Bibliotheken auf die Suche nach einhändigen Originalkompositionen. Unterstützung fand er in seinem ehemaligen Musiktheorielehrer, dem blinden Organisten und Komponisten Josef Labor (1842-1924), der für seinen Schüler Kammermusikwerke für Klavier linke Hand komponierte und bereits vor der Rückkehr seines Schützlings aus der Kriegsgefangenschaft ein Klavierkonzert für ihn vollendete. Der in Wien als Organist hochgeschätzte Labor wurde von den Wittgensteins großzügig unterstützt. Anlässlich seines 70. Geburtstages 1912 finanzierte die Familie die Drucklegung seiner Kompositionen bei der Wiener Universal Edition. Insgesamt entstanden elf Stücke verschiedener Gattungen für Klavier linke Hand von Josef Labor für Paul Wittgenstein.

Im Wissen, finanziell über die nötigen Ressourcen zu verfügen, entschloß sich Paul Wittgenstein, zeitgenössische Komponisten anzugehen und sie um Werke speziell für seine Bedürfnisse zu bitten. Zielbewußt wählte er Komponisten, die sich bereits Lorbeeren verdient hatten.

Als einen der ersten – wenn nicht als ersten – kontaktierte Wittgenstein wohl durch Vermittlung seiner Konzertdirektion George Kugel Paul Hindemith, der bei den ersten Donaueschinger Musiktagen 1921 und 1922 für Furore sorgte. Im Mai 1923 schickte Hindemith seine Komposition an Wittgenstein, der allerdings niemals das Stück aufführte. Die Gründe sind nicht bekannt. Weder stellt der Pianopart zu hohe Anforderungen an den Pianisten, noch sprengen Stil und Faktur des Stückes den Rahmen anderer von ihm in Auftrag gegebenen Kompositionen.

Zu den heute bekanntesten Kompositionen, die im Auftrag Wittgensteins entstanden, gehört das *Concerto pour la main gauche* von Maurice Ravel. Anlässlich einer Reise nach Wien im Frühjahr 1929, wo Ravel die Aufführung seiner

Uraufführung / World Première / Création mondiale

Paul Hindemith

Klaviermusik mit Orchester

(*Klavier: linke Hand*), op. 29 (1923)

1. Einleitung · 2. Sehr lebhafte Halbe ·
3. Trio. Basso ostinato · 4. Finale

Studienpartitur / Miniature score / Partition d'orchestre
ED 9608

• 9. Dezember 2004 · Berlin

Philharmonie

Berliner Philharmoniker · Dirigent Sir Simon Rattle ·

Leon Fleisher, Klavier

Weitere Aufführungen / Additional performances /

Autres représentations: 10./11. Dezember

Mitglieder der Familie werden von Zeitgenossen als Mixtur beschrieben, die sich aus *regierender Willenskraft, Noblesse und Takt, die sich auch in ihrem Verkehr untereinander äußerten* zusammensetzte. Der Vater Karl war als erfolgreicher Industrieller in Wien als „Eisenkönig“ bekannt. Bereits mit 18 Jahren verließ er den Kreis der Familie, wanderte in die USA aus und startete dort mit diversen „Jobs“ als „Self-made-man“ seine Bilderbuchkarriere. Zurückgekehrt nach Wien, setzte er seinen sozialen und finanziellen Aufstieg in der Schwerindustrie fort und besaß Anteile an verschiedenen Stahlfirmen.

Seine Tochter beschrieb die „Lebensphilosophie“ des Vaters mit den Worten: *Der einzige Beruf, den mein Vater für lohnenswert erachtete, war der eines Ingenieurs und Geschäftsmannes.*

Im Hause Wittgenstein verkehrte die künstlerische und intellektuelle Crème de la crème der Wiener Gesellschaft. Joseph Joachim, Richard Strauss, Bruno Walter oder Johannes Brahms gehörten neben vielen anderen zu den illustren Gästen. In seinen Erinnerungen *Thema und Variationen* gedenkt der Dirigent Bruno Walter

Oper *L'Enfant et les sortilèges* vorbereitete, lernte der Komponist Wittgenstein kennen. Wittgenstein erinnert sich später: *Es hat Ravel offenbar Spaß gemacht, das Problem zu lösen, das eben auch viele jüngere Komponisten gereizt hat, nämlich ein Konzert für eine Hand zu schreiben. Er hat mir damals gesagt: „Ich werde spielend damit fertig!“* Unmittelbar nach Vollendung des Konzerts im August 1930 war Wittgenstein bei Ravel zu Gast in dessen Landhaus in der Nähe von Paris und ließ sich „sein“ Konzert vorspielen. Seine Reaktion ist bezeichnend für seine kritische Haltung: *Ravel nahm mich mit in sein Arbeitszimmer und spielte mir „mein“ Konzert vor. Den Solopart spielte er natürlich mit beiden Händen; ebenso den Orchesterpart. Er war kein herausragender Pianist, und ich war von dem Stück nicht begeistert. Es dauert immer eine Weile, bis ich mit einem schwierigen Werk vertraut bin. Ich nehme an, Ravel war enttäuscht, und es tat mir leid. Aber ich hatte nie gelernt, so zu tun als ob. Erst viel später, nachdem ich das Stück monatelang studiert hatte, war ich von ihm fasziniert und erkannte, welch großes Werk es war.*

Wittgensteins Repertoire (Auswahl):

Benjamin Britten (1913-1976):
Diversions op. 21 (1940)

Erich Korngold (1897-1957):
Klavierkonzert cis-Moll op. 17 (1923)

Sergej Prokofjew (1891-1953):
Klavierkonzert Nr. 4 in B op. 53 (1931)
[von Wittgenstein nie gespielt]

Maurice Ravel (1875-1937):
Klavierkonzert für die linke Hand
D-Dur (1929/30)

Richard Strauss (1864-1949):
Parergon zur Symphonia Domestica
op. 73 (1925)

Richard Strauss (1864-1949):
Panathenäenzug. Symphonische
Etüden in Form einer Passacaglia
op. 74 (1927)

Franz Schmidt (1874-1939):
Konzert in Es-Dur (1934)

Franz Schmidt (1874-1939):
Konzertante Variationen über ein
Thema von Beethoven für Klavier linke
Hand und Orchester (1923)

Das Werk enthält zahlreiche Jazz-Idio-me, was ein Grund gewesen sein mag, daß Wittgenstein das Stück nicht sofort goutierte, war er doch in dieser Zeit diesen Tendenzen der neuen Musik abgeneigt.

Im Januar 1932 war dieses Konzert Anlaß eines heftigen Disputs zwischen Komponist und Interpreten. Ravel war

Gast im Hause Wittgenstein. Der Gastgeber spielte mit Walter Bricht, einem Schüler Franz Schmidts, das Ravel-Konzert, änderte aber nach eigenem Gutdünken einige Passagen in der Partitur. Ravel bestand energisch auf exakter Wiedergabe seines Stückes. Marguerite Long, französische Pianistin und damals Zeugin dieser Auseinandersetzung, erinnert sich: *Ravel näherte sich mit Bedacht Wittgenstein und sprach zu ihm: „Aber das ist überhaupt nicht das Stück!“ Und Wittgenstein verteidigte sich: „Ich bin ein alter, erfahrener Pianist und das klingt so nicht!“ Das hätte er besser nicht sagen sollen. Ravel erwiderte: „Ich bin ein alter Orchestrator und das klingt sehr wohl!“ [...] In großer Rage schrieb ihm Wittgenstein: „Die Interpreten sollten keine Sklaven sein“, und Ravel entgegnete: „Die Interpreten sind Sklaven!“*

Nach dem „Anschluß“ Österreichs 1938 an das Deutsche Reich emigrierte Wittgenstein mit seiner Frau – er hatte 1934 heimlich seine Klavierschülerin Hilde Schania geheiratet – und seinen beiden Töchtern über die Schweiz in die USA. Von der kulturellen Vielfalt der Stadt angezogen, fanden die Wittgensteins in New York Wohnung und Paul unterrichtete an verschiedenen Konservatorien und Colleges. 1946 wurde er amerikanischer Staatsbürger. Als Mitglied zahlreicher Gremien unterstützte er großzügig die kulturellen Aktivitäten dieser Organisationen (Leschetizky Association, Austrian Institute). Aus Gesundheitsgründen reduzierte er seine Konzertreisen und trat nur noch gelegentlich auf. Im Jahre 1957 veröffentlichte er bei der Universal Edition seine *Schule für die linke Hand* und hielt gelegentlich noch Vorträge. Er starb im Alter von 73 Jahren in einem Krankenhaus auf Long Island. HJW

PAUL WITTGENSTEIN – ARTIST AND PATRON

Paul Wittgenstein, who commissioned Paul Hindemith's *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester*, Op. 29, came from one of the most affluent Viennese Jewish industrialist families of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. Born in 1887, he grew up as the seventh of eight children in an artistically inclined home, marked by the dominating character of his father, Karl

Wittgenstein. The characteristics and behavioural patterns of the individual family members were described by contemporaries as a mixture of *governing will-power, nobility and tact, also expressed in their dealings with each other*. The father, Karl, a successful industrialist, was known as the "Iron King" in Vienna. He had already left his family at the age of eighteen, emigrated to the USA and begun his model career there as a self-made man with diverse jobs. After his return to Vienna, he continued his social and financial rise in the area of heavy industry, owning shares in various steel firms. His daughter described her father's philosophy of life in the following words: *The only profession which my father felt really worthwhile was the double one of engineering and a business career.*

The artistic and intellectual elite of Viennese society frequented the Wittgenstein home. Joseph Joachim, Richard Strauss, Bruno Walter, Johannes Brahms and many others were among the illustrious guests. In his memoirs *Theme and Variations*, the conductor Bruno Walter recollected this salon atmosphere in the Wittgenstein home: *I must mention one of the Viennese patrician salons devoted to music, the Wittgenstein home in the Alleegasse. The Wittgenstein family continued the noble tradition of those leading Viennese circles in which the arts and artists had always found patronage - not only out of a feeling of duty due to their social prominence, but out of genuine enthusiasm for the arts. [...] Musicians, painters and sculptors of significance, as well as the most outstanding men of science frequented this home, which was filled with select works of visual art.*

The father, using strict and rigorous methods of upbringing, had the three eldest brothers educated by private tutors, expecting them to embark upon careers as engineers and/or industrialists. None of the three was able to withstand this psychological pressure and their father's exaggerated expectations; they all committed suicide at young ages. Probably influenced by these tragic occurrences, the father sent the two younger sons, Paul and Ludwig, to public schools. As is well known, Ludwig was later to become one of the most renowned philosophers of the twentieth century.

Paul enlisted for two years of military service in the Austrian army in 1908, following the completion of his schooling. He had a wilful character and in his strictness resembled his father. Beginning in 1910, Paul received piano instruction from the highly regarded and demanding Theodor Leschetizky, a former pupil of Franz Liszt. He gave his first public con-

cert in December 1913, a programme including works of Mendelssohn, John Field and Franz Liszt. But the up-and-coming artist's career was to be rudely interrupted.

As Lieutenant of a dragoon regiment advancing into Russia during the first months of World War I, he was so badly wounded that his right arm had to be amputated. Taken prisoner by the Russians, he endured horrible living conditions in a Siberian camp for almost a year before being allowed to return to Vienna on Christmas 1915, thanks to the intercession of the Red Cross. We receive a clear picture of Paul's essential character traits from a letter from his sister to her younger brother, Ludwig: *He speaks of his accident so naturally that one never feels one must speak delicately of the subject because something or other could hurt him.*

Wittgenstein's repertoire (a selection):

Benjamin Britten (1913-1976):
Diversions, Op. 21 (1940)

Erich Korngold (1897-1957):
Piano Concerto in C-sharp minor, Op. 17 (1923)

Sergei Prokofiev (1891-1953): Piano Concerto No. 4 in B-flat, Op. 53 (1931) [never performed by Wittgenstein]

Maurice Ravel (1875-1937): Piano Concerto for the Left Hand in D (1929/30)

Richard Strauss (1864-1949): Parergon to the Symphonia Domestica, Op. 73 (1925)

Richard Strauss (1864-1949): March of the Panathenians. Symphonic Etudes in the Form of a Passacaglia, Op. 74 (1927)

Franz Schmidt (1874-1939): Concerto in E-flat (1934)

Franz Schmidt (1874-1939): Concertante Variations on a Theme by Beethoven for Piano Left-Hand and Orchestra (1923)

Strong will-power and great endurance were characteristics that moved him to continue his piano studies. Self-taught – Leschetizky had already died in 1915 – he acquired a stupendous left-hand technique by intensive practice. Firmly resolved to continue giving concerts, he arranged standard works of concert literature for his own performing needs and searched out original one-hand compositions in the libraries. He found support in his former music theory teacher, the blind organist and composer Josef Labor (1842-1924), who composed chamber music for piano left-hand and

had already completed a concerto before his protégé's return from war captivity. Labor, highly regarded as an organist in Vienna, was generously supported by the Wittgenstein family. On the occasion of his 70th birthday in 1912, they paid for the publication of his compositions by Universal Edition in Vienna. Altogether, Josef Labor composed eleven works of different genres for piano left-hand for Paul Wittgenstein.

Aware of being provided with the necessary financial resources, Paul Wittgenstein decided to approach contemporary composers, requesting works especially suited to his needs. He single-mindedly selected composers who had already achieved renown.

One of the first of these composers – if not the first – was Paul Hindemith, whom Wittgenstein probably contacted through his concert agent George Kugel. Hindemith had created a furore at the first Donaueschingen Music Days in 1921 and 1922. Hindemith sent his composition to Wittgenstein in May, 1923; the latter never performed the piece, for reasons unknown to us today. The piano part was not too demanding for the soloist, nor was the work's style beyond the scope of other compositions commissioned by Wittgenstein.

Today, the *Concerto pour la main gauche* of Maurice Ravel is one of the best known of the compositions Wittgenstein commissioned. Ravel became acquainted with Wittgenstein during a sojourn in Vienna in the spring of 1929, where the composer was preparing the performance of his opera *L'Enfant et les sortilèges*. Wittgenstein remembered later: *Ravel apparently had fun solving the problem that also stimulated many younger composers, namely the problem of writing a concerto for the left hand. He told me then, "I'll bring it off easily!" Immediately after the concerto's completion in August 1930, Wittgenstein was a guest at Ravel's country house near Paris and heard the composer play "his" (Wittgenstein's) concerto. The pianist's reaction was typical of his critical attitude: Ravel took me to his work room and played the new concerto for me. He played the solo part with both hands, of course, and he also played the orchestral score. He was not an outstanding pianist, and I wasn't overwhelmed by the composition. It always takes me a while to grow into a difficult work. I suppose Ravel was disappointed, and I was sorry, but I had never learned to pretend. Only much later, after I'd studied the concerto for months, did I become fascinated by it and realize what a great work it was.*

The work contains numerous pas-

sages reminiscent of the jazz idiom, which may be one reason why Wittgenstein did not immediately like the work, for he was averse to these tendencies in new music at this time.

In January 1932, this concerto was the subject of a vehement dispute between composer and interpreter. Ravel was a guest at the Wittgenstein home. The host played the Ravel concerto with Walter Bricht, a pupil of Franz Schmidt, but changed several passages in the score according to his own judgement. Ravel insisted on an exact reproduction of his piece. Marguerite Long, French pianist and witness of this confrontation, recalled: *Ravel approached Wittgenstein with care and spoke to him: "But that is not the piece at all!" And Wittgenstein defended himself: "I am an old, experienced pianist, and it doesn't sound well like that!" He should not have said that. Ravel replied, "I am an old orchestrator and it does sound well!" [...] Wittgenstein wrote to him in a great rage, "Interpreters should not be slaves," and Ravel answered, "Interpreters are slaves!"*

Following the annexation of Austria into the German Reich in 1938, Wittgenstein immigrated with his wife and two daughters via Switzerland to the USA. He had secretly married his piano pupil Hilde Schania in 1934. The Wittgensteins found an apartment in New York, they were attracted by the city's cultural variety, and Paul taught at various conservatories and colleges there. He became an American citizen in 1946. As a member of numerous committees, he generously supported the cultural activities of these organisations (Leschetizky Association, Austrian Institute). For reasons of health he cut down on his concert tours and performed only occasionally. Universal Edition published his *Method for the Left Hand* in 1957 and he occasionally lectured. He died at age 73 in a hospital on Long Island.

HJW

PAUL WITTGENSTEIN, ARTISTE ET MÉCÈNE

Paul Wittgenstein, le commanditaire de la *Klaviermusik (Klavier: linke Hand) mit Orchester* op. 29 de Paul Hindemith, était le descendant d'une famille viennoise, extrêmement fortunée, d'industriels juifs de la seconde moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle. Né en 1887, septième de huit enfants, il grandit dans une maison ouverte aux arts, dominée par la person-

nalité de son père, Karl Wittgenstein. Des contemporains décrivent le comportement et le caractère de certains des membres de cette famille comme un mélange de *volonté autoritaire, de noblesse et de tact qui s'exprimait aussi dans leurs rapports familiaux*. Le père était un industriel qui avait rencontré la réussite et était connu à Vienne sous le nom de «roi du fer». A dix-huit ans, il avait quitté le cercle familial pour émigrer aux États-Unis où divers «jobs» furent les premières étapes de sa carrière exemplaire de «self-made man». De retour à Vienne, il poursuivit son ascension sociale et financière dans l'industrie lourde et finit par posséder des participations dans diverses aciéries. Sa fille décrit sa philosophie en ces termes: *La seule profession que mon père tenait vraiment pour valable était la double carrière d'ingénieur et d'homme d'affaires*.

La maison des Wittgenstein accueillait l'élite artistique et intellectuelle de la société viennoise. Joseph Joachim, Richard Strauss, Bruno Walter ou Johannes Brahms n'étaient que quelques-uns de ses hôtes illustres. Dans ses souvenirs, *Thème et variations*, le chef d'orchestre Bruno Walter se souvient de l'atmosphère qui y régnait: *Il me faut rendre hommage à l'un de ces salons de patriciens viennois dévoués à la musique, celui des Wittgenstein, à l'Alleegasse. Les Wittgenstein poursuivaient la noble tradition des milieux viennois qui donnaient le ton, où les arts et les artistes avaient toujours obtenu une «protection» et cela non seulement par sentiment d'obligation eu égard à l'éminence de leur position sociale, mais en vertu d'un enthousiasme véritable. [...] Musiciens, peintres et sculpteurs de renom, de même que les hommes de science les plus éminents fréquentaient cette maison dont les murs s'ornaient d'œuvres choisies des beaux-arts*.

Karl Wittgenstein fit éduquer ses trois aînés par des précepteurs. Il leur donna des directives strictes et recommanda des méthodes rigoureuses aux fins de préparer ses fils à des carrières d'ingénieurs et/ou d'industriels. Aucun ne résista à cette pression psychique et tous trois se suicidèrent fort jeunes. Sous l'effet de ces tragédies, sans doute, les deux cadets, Paul et Ludwig, furent envoyés à l'école publique. On sait que Ludwig deviendra l'un des philosophes les plus réputés du XX^e siècle.

En 1908, au terme de sa scolarité, Paul s'engagea dans l'armée autrichienne pour un service militaire volontaire de deux ans. Doté d'un caractère entier, assez semblable à celui de son père, il prit dès 1910 des leçons de piano auprès de

Theodor Leschetizky, professeur prestigieux et exigeant, ancien élève de Franz Liszt. Il donna son premier récital public en décembre 1913, en interprétant des œuvres de Mendelssohn, Field et Liszt. Pourtant la carrière de l'artiste qu'il ambitionnait de devenir allait s'interrompre brutalement.

Lieutenant d'un régiment de dragons, il fut blessé si grièvement lors de la campagne de Russie des premiers mois de la Première Guerre mondiale qu'il fallut l'amputer du bras droit. Fait prisonnier par les Russes, il survécut presque un an en Sibérie dans des conditions terribles, avant de pouvoir rentrer à Vienne à Noël 1915 grâce à l'entremise de la Croix-Rouge. Une lettre de la sœur aînée adressée à Ludwig, le cadet des frères, met bien en lumière le caractère de Paul. *Il parle si naturellement de son malheur qu'on n'a jamais le sentiment de devoir s'exprimer prudemment pour éviter de lui faire mal*.

Quelques-unes des œuvres au répertoire de Wittgenstein:

Benjamin Britten (1913-1976):

Diversions op. 21 (1940)

Erich Korngold (1897-1957):

Concerto de piano en do dièse mineur op. 17 (1923)

Serge Prokofiev (1891-1953):

Quatrième concerto de piano en si bémol op. 53 (1931)

[jamais joué par Wittgenstein]

Maurice Ravel (1875-1937):

Concerto pour la main gauche en ré mineur (1929/30)

Richard Strauss (1864-1949):

Parergon zur Symphonia Domestica op. 73 (1925)

Richard Strauss (1864-1949):

Panathenäenzug. Symphonische Etüden in Form einer Passacaglia op. 74 (1927)

Franz Schmidt (1874-1939):

Concerto en mi bémol majeur (1934)

Franz Schmidt (1874-1939):

Variations concertantes sur un thème de Beethoven pour piano main gauche et orchestre (1923)

Sa volonté de fer et son immense capacité de résistance l'incitèrent à poursuivre ses études de piano. En autodidacte – Leschetizky est mort en 1915 –, il acquit, en s'exerçant sans relâche, une technique stupéfiante de la main gauche. Bien décidé à continuer de donner des concerts, il adapta des classiques du répertoire à ses propres besoins et se lança, dans les bibliothèques, à la recherche d'œuvres originales pour une seule main. Il trouva un appui en la personne de son

ancien professeur de théorie musicale, l'organiste et compositeur aveugle Josef Labor (1842-1924), qui écrivit pour lui de la musique de chambre pour la main gauche et même un concerto, terminé dès avant le retour du prisonnier. Organiste très prisé à Vienne, Labor était soutenu généreusement par les Wittgenstein qui financèrent l'édition de ses compositions chez Universal à l'occasion de son septantième anniversaire, en 1912. Au total, Josef Labor a écrit onze pièces de genres différents destinées à la main gauche de Paul Wittgenstein.

Fort de ses ressources financières, ce dernier décida également de s'adresser à d'autres musiciens pour leur demander d'écrire des œuvres à sa mesure. Son choix se porta délibérément sur des compositeurs déjà chevronnés.

L'un des premiers – sinon le premier – fut Paul Hindemith que Wittgenstein doit avoir contacté par l'entremise de son imprésario, George Kugel. Hindemith avait fait sensation aux premières Journées musicales de Donaueschingen, en 1921 et 1922. En mai 1923, il rendit sa copie à Wittgenstein qui – pour des raisons qui restent inconnues – n'exécuta cependant jamais l'œuvre. La partie réservée au piano ne pose pourtant pas de problèmes particuliers à l'interprète; quant au style et à la facture, ils ne sortent pas du cadre des autres œuvres de commande de Wittgenstein.

L'une des pièces les plus connues dues à l'initiative de Wittgenstein n'est autre que le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel. Le compositeur avait fait la connaissance du pianiste, au printemps 1929, à l'occasion d'un voyage à Vienne où il venait préparer l'exécution de son opéra *L'Enfant et les sortilèges*. Wittgenstein raconte: *Il plaisait visiblement à Ravel de résoudre un problème qui avait séduit d'autres compositeurs beaucoup plus jeunes que lui, à savoir écrire un concerto pour une seule main. Il me disait alors: «Je me joue des difficultés!»* Sitôt le concerto achevé, en août 1930, Wittgenstein fut invité par Ravel, dans sa maison de campagne des environs de Paris, et pour entendre jouer «son» concerto. Sa réaction est typique de son attitude critique: *Ravel m'emmena dans son atelier et me joua le nouveau concerto. Il tenu la partie de solo des deux mains, bien entendu, et exécuta également la partition d'orchestre. Ce n'était pas un pianiste exceptionnel et la composition ne me bouleversa pas. Il me faut toujours quelque temps pour m'accoutumer à une œuvre difficile. Je suppose que Ravel fut déçu et je le regrette, mais je n'ai jamais su simuler. Ce n'est que beaucoup plus tard, après avoir étu-*

dié le concerto pendant des mois, que j'en fus fasciné et me rendis compte du chef-d'œuvre que j'avais en face de moi.

Le *Concerto pour la main gauche* comporte de nombreux motifs inspirés du jazz, ce qui pourrait avoir été une des raisons du peu d'engouement immédiat dont fit preuve le commanditaire. A l'époque, Wittgenstein était, en effet, hostile à cette tendance de la musique nouvelle.

En janvier 1932, le *Concerto* fut l'occasion d'une dispute violente entre le compositeur et l'interprète. Ravel était l'hôte de Wittgenstein. Ce dernier interpréta le *Concerto* en compagnie de Walter Bricht, élève de Franz Schmidt, mais en modifiant à son gré quelques passages de la partition. Avec la dernière énergie, Ravel exigea que l'exécution de son œuvre respecte scrupuleusement la partition. Marguerite Long, pianiste française et témoin de la dispute, raconte: *Ravel s'avavançait lentement vers Wittgenstein et lui dit: «Mais ce n'est pas cela du tout!». Et l'autre de se défendre: «Je suis un vieux pianiste et cela ne sonne pas!». C'était exactement la chose à ne pas dire. «Je suis un vieil orchestrateur et cela sonne!» répliquait Ravel. [...] Justement furieux, Wittgenstein lui écrivait alors: «Les interprètes ne doivent pas être des esclaves», et Ravel de répondre: «Les interprètes sont des esclaves».*

Après l'Anschluss de 1938, Wittgenstein émigra avec sa femme – il avait épousé secrètement son élève pianiste, Hilde Schania, en 1934 – et ses deux filles aux Etats-Unis via la Suisse. Attirés par la diversité culturelle de New York, les Wittgenstein s'y établirent, Paul donnant des leçons dans divers collèges et conservatoires. En 1946, il prit la nationalité américaine. Membre de nombreux comités, il soutenait en généreusement les activités culturelles (Leschetizky Association, Austrian Institute). Pour des raisons de santé, il réduisit le nombre de ses tournées et ne se produisit plus qu'occasionnellement. En 1957, il publia aux Editions Universal son livre *Ecole pour la main gauche* et donna encore quelques conférences. Il mourut à l'âge de 73 ans dans un hôpital de Long Island. HJW

Literatur/Literature/Bibliographie

So Young Kim-Park: **Paul Wittgenstein und die für ihn komponierten Klavierkonzerte für die linke Hand**, Aachen 1999

E. Fred Flindell: **Paul Wittgenstein (1887-1961): Patron and Pianist**. In: *The Music Review* 32 (1971), pp. 107-127

PAUL-HINDEMITH-PREIS 2004

Der mit 20.000 Euro dotierte Paul-Hindemith-Preis wurde heuer an den 1973 geborenen Komponisten Jörn Arnecke verliehen. Vor allem mit seinen Kompositionen für das Musiktheater hat er internationale Aufmerksamkeit erregt. In seiner Laudatio weist der Chefdramaturg der Hamburger Staatsoper, Dr. Christoph Becher, auf Charakteristisches in den Werken des jungen Komponisten hin und stellt Gemeinsamkeiten mit Hindemiths ästhetischen Dispositionen fest.

[...] Ich denke, daß die Musik zu all diesen Produktionen ihr Publikum erreicht, weil es sich um Opernmusik im besten Sinne handelt. Das heißt, sie drückt die Überlegungen der Bühnenfiguren aus, ihre Emotionen und Sehnsüchte. Seine Musik steht diesen Figuren freundschaftlich zur Seite und unterscheidet sich so vom „mitleidlosen Blick“, den ich in der jüngeren Generation in Bezug auf das Musiktheater und dessen Geschichten oft konstatiere. Man könnte Arneckes Zugang zu seinen Figuren mit dem Wort „harmoniebedürftig“ umschreiben, würde in das Wort nicht Schwäche hineininterpretiert. Bei ihm aber wird eine Stärke daraus. Wie Arnecke auch im persönlichen Umgang zunächst die gemeinsame Basis sucht, so geht auch seine Musik vom Einklang mit den Figuren aus. Kompositorischer Zugriff und individuelles Temperament liegen eben meist nah beieinander. Und wer seine Opernfiguren ernst nimmt, sich ihnen mit Sympathie nähert, wird mit ihnen breite Zuschauerkreise erreichen, auch und gerade im zeitgenössischen Musiktheater.

Solche Harmonie ist freilich nicht grenzenlos. Traut Arnecke einer Figur nicht, wie dem Reisenden Tomas in „Das Fest im Meer“, dann können wir das auch in der Musik hören, wo er diesem Tomas schmunzelnd einen plüschigen Jazzsound angedichtet hat. Und traditionell, im musikalischen Sinne, ist der Begriff „Harmonie“ auch nicht zu nehmen. Arnecke bewegt sich souverän im Rahmen einer zeitgenössischen Tonsprache, schließt Vierteltöne und fein abgestufte Geräuschwelten ein und erbaut seinen gesamten Musikkosmos auf abstrakten, unterirdisch wirkenden Strukturen, die man nicht hören kann und die doch das Ganze tragen, wie bei jeder guten Musik seit Monteverdi.

Die Arbeit der Komposition wird gebraucht. Eine Gesellschaft, die es nicht mehr für nötig hält, daß neue Kunst entsteht, muß verkümmern; wie oft muß das denn noch gesagt werden? Und natürlich

kann dabei der Gedanke an die Quote keine Rolle spielen. „Noch nie ist ein neuer Stil vom Willen großer Massen getragen ins Leben gerufen worden.“ Das hat ein großer hessischer Komponist 1929 gesagt. Und fünf Jahre später, in einem seinerzeit unveröffentlichten Manuskript, formulierte er dann: „So lange im Rundfunk der musikalisch gänzlich ungebildete Hörer letzte künstlerische Instanz ist, weil er für monatlich zwei Mark mitreden darf, nimmt diese Institution im Musikleben keine höhere Stellung ein als einem jedem Geschmack entgegenkommende Tageszeitung in der Literatur.“

Meine Damen und Herren, Paul Hindemith, der dies gesagt hat, war nach dem Krieg der wichtigste Anknüpfungspunkt für Komponisten wie Henze und Zimmermann. Dann geriet er in die Kritik. Die Argumente wurden schärfer und erhielten einen politischen Subtext. „Dies ist nur Musik; wie muß vollends eine Welt beschaffen sein, in der schon Fragen des Kontrapunktes von unversöhnlichen Konflikten zeugen.“ Das schrieb Adorno 1948, derselbe Adorno, dessen Kritik an Hindemith dafür sorgen sollte, daß dieser lange Zeit vielen als Reaktionär galt. Adornos Kritik stößt heute weitgehend auf Unverständnis. Längst kann Hindemith jungen Komponisten wieder als Vorbild gelten. Mag auch Jörn Arneckes Musik ganz anders klingen, die ethische Haltung Hindemiths, sein Einsatz für die Musikerziehung, seine tiefgreifende Beschäftigung mit der Frage, wozu ist ein Komponist da, was nützt er – all das sind Aspekte seines Wirkens, die ich in Jörn Arnecke fortleben sehe. CB



Paul-Hindemith-Prize 2004

This year's Paul Hindemith Prize, endowed with 20,000 Euros, has been awarded to the composer Jörn Arnecke, who was born in 1973. He has attracted international attention especially for his music-theatrical compositions. In his laudatio, the chief dramatic advisor of the Hamburg State Opera, Dr. Christoph Becher, drew attention to characteristics

of the young composer's works and established parallels to Hindemith's aesthetic disposition.

[...] I think that the music to all these productions reaches its audience because it is operatic music in the best sense of the word. This means that it expresses the thoughts of the characters on stage, their emotions and longings. Arnecke's music stands by their side in a friendly way, thus distinguishing itself from the "sympathetic view" I often note in the younger generation in regard to music theatre and its stories. One could define Arnecke's approach to his characters with the word "in need of harmony", if one did not take these words to indicate a weakness. But with him, they become a strength. Just as Arnecke first looks for a common basis in personal relations, his music also originates in harmony with the individuals. Compositional ability and individual temperament usually lie close together. And whoever takes his operatic characters seriously, approaching them with sympathy, will reach a wide circle of spectators with them, especially in contemporary music theatre. Such harmony is not boundless, of course. If Arnecke does not trust a character, such as, for example, the Traveller Tomas in "Das Fest am Meer", then we can hear this in the music, where he has ascribed a plush jazz sound to this Tomas. And the term "harmony" is not to be taken in the traditional, musical sense, either. Arnecke moves in a sovereign manner within the boundaries of a contemporary musical language, including quarter-tones and finely graded "worlds of noise", building his entire musical cosmos on abstract structures functioning beneath the surface. One cannot hear these structures but they carry the whole music, as is the case with all good music since Monteverdi.

The composer's work is needed. A society that no longer considers the creation of new art to be necessary must become stunted. How often does this have to be said? And of course one mustn't think about the number of spectators in connection with this; that has nothing to do with it. "Never once was a new style brought to life through the will of large masses." A great composer from Hessen said that in 1929. And five years later, in his then unpublished manuscript, he formulated: "As long as the musically completely uneducated listener is the final authority at the radio, just because he can join in the conversation for two marks a month, this institution will assume no higher position in musical life than a daily paper complying with everyman's taste would in literary life."

Ladies and gentlemen, Paul Hindemith, who said that, was the most important starting-point after the war for composers such as Henze and Zimmermann. Then he was criticised. The arguments against him became harsher and contained a political subtext. "This is only music; how must a world be wholly procured in which questions of counterpoint bear witness to irresolvable conflicts." Adorno wrote this in 1948, the same Adorno whose criticism of Hindemith was to cause the latter to be regarded as a reactionary by many for a long time. Adorno's criticism is for the most part hard to understand nowadays. Hindemith can now once again serve as a model for young composers. Even if Jörn Arnecke's music sounds completely differently - Hindemith's ethical stance, his commitment to music education, his profound coming to grips with the question of what the composer is there for, of what he is good for - all these are aspects of his activity that I see living on in Jörn Arnecke. CB

Prix Paul-Hindemith 2004

Doté de 20 000 euros, le Prix Paul-Hindemith 2004 a été décerné au compositeur Jörn Arnecke. Né en 1773, le récipiendaire s'est principalement acquis une réputation internationale comme auteur d'opéras. Dans son éloge, Christoph Becher, conseiller en art dramatique auprès de l'Opéra national de Hambourg, décrit les caractéristiques des œuvres du jeune compositeur et met en lumière les affinités qu'elles entretiennent avec les positions esthétiques de Hindemith.

[...] Je suis persuadé que si la musique de toutes ses compositions touche le public, c'est qu'il s'agit de musique lyrique dans le meilleur sens du terme, soit d'un art qui exprime les réflexions, les émotions et les aspirations des personnages mis en scène. La musique d'Arnecke les accompagne comme amicalement et se distingue ainsi du regard «impitoyable» que je constate souvent dans le théâtre musical et les synopsis de la jeune génération. On pourrait qualifier cette approche des personnages de «conciliante», si le terme n'évoquait une certaine faiblesse. Or, chez Arnecke, cette faiblesse devient une force. De même que dans ses contacts personnels il privilégie l'entente commune, de même sa musique postule aussi l'accord du compositeur avec ses personnages. Ecriture et tempérament vont, en effet, souvent de pair. Un compositeur qui prend ses personnages au sérieux et les aborde avec sympathie

touchera, autant qu'eux, une foule de spectateurs, même et surtout dans l'opéra contemporain.

Pareille harmonie n'est évidemment pas illimitée. Si Arnecke se méfie d'un personnage, comme Tomas, le voyageur de «Das Fest im Meer», cela s'entend aussi dans sa musique: il enrobe malicieusement Tomas dans un jazz opulent. On ne prendra pas non plus le terme d'«harmonie» – au sens musical – dans son acception traditionnelle. Arnecke maîtrise en effet toutes les subtilités du langage contemporain, il n'exclut ni les quarts de ton ni les bruits finement dosés. Il bâtit tout un monde musical sur des structures abstraites sous-jacentes que l'on n'entend pas mais qui portent tout l'édifice, comme cela s'est toujours fait dans la bonne musique depuis Monteverdi.

La composition est essentielle. Combien de fois faudra-t-il encore répéter qu'une société qui ne voit plus la nécessité pour l'art de se renouveler est inéluctablement vouée à disparaître? Et, bien sûr, que la notion de quantité ne joue ici aucun rôle? «Jamais un style nouveau n'a vu le jour par la seule volonté des foules» déclarait, en 1929, un grand compositeur. Cinq ans plus tard, dans un manuscrit non publié à l'époque, il revenait à la charge: «Tant qu'à la radio l'auditeur dépourvu de la moindre connaissance musicale demeurera l'instance artistique suprême – parce que ses deux marks par mois lui donnent le droit de dire son mot –, l'institution radiophonique n'aura pas plus de poids, dans la vie musicale, qu'un quotidien flattant tous les goûts n'aura d'influence sur la littérature.»

Mesdames et Messieurs, l'auteur de ces lignes n'est autre que Paul Hindemith. Après la guerre, il fut le point de repère principal de compositeurs tels que Henze et Zimmermann. Puis, il subit le feu de la critique. Les positions se durcirent et arguments se politisèrent. «Tout cela n'est que de la simple musique; que doit-on dire de la conception d'un monde où les questions de contrepoint témoignent déjà de conflits de nature irréconciliable?» écrivait Adorno en 1948, le même qui, par ses critiques, veilla à ce que Hindemith passe longtemps pour réactionnaire. De nos jours, la critique d'Adorno suscite largement l'incompréhension. Il y a longtemps que Hindemith est à nouveau un modèle pour de jeunes compositeurs. Même si la musique de Jörn Arnecke sonne très différemment, l'éthique de Hindemith, son engagement en faveur de l'éducation musicale, ses réflexions constantes sur la mission et la fonction du compositeur sont des qualités que je retrouve dans la personnalité du récipiendaire du Prix Paul-Hindemith 2004. CB

FORUM

▼ Nach einer Reihe von Werken für kleinere Instrumentalensembles, *Kammermusiken* genannt, machte sich Hindemith im Jahre 1925 an die Komposition eines Werkes für großes Symphonieorchester, dem er den Titel *Konzert für Orchester* gab. In diesem Stück knüpft er an barocke Satzanlagen an, indem er Tutti- und Soloabschnitte gegenüberstellt. Das selten im Konzertsaal zu hörende Stück präsentieren **Neeme Järvi** und das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin am 7. November 2004 in der Berliner Philharmonie.

▼ After writing a series of works for smaller instrumental ensembles called *Kammermusiken*, Hindemith composed a work for large symphony orchestra in 1925 entitled *Konzert für Orchester*. In this work he uses baroque movement designs by pitting tutti and solo sections against each other. This piece, rarely heard in the concert hall, will be presented by Neeme Järvi and the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin on 7 November 2004 at the Philharmonie in Berlin.



▼ Après une série d'œuvres écrites pour des ensembles instrumentaux de dimension réduite, telles les *Kammermusiken* («musiques de chambre»), Hindemith s'attaque, en 1925, à la composition d'une œuvre pour grande formation symphonique, le *Concerto pour orchestre*. D'ordonnance baroque, alternant tutti et soli, rarement exécuté en concert, l'ouvrage sera interprété le 7 novembre 2004, à la Philharmonie de Berlin, par le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin sous la direction de Neeme Järvi.

▼ Dem kantatenartigen Werk *Apparebit repentina dies* liegt ein anonymes lateinisches Gedicht aus dem frühen Mittelalter zugrunde, das das Geschehen am Jüngsten Tag wortgewaltig verkündet. Hindemith vertonte diesen Text 1947 anlässlich eines *Symposium on Music Criticism* an der Harvard University. Eindrucks-voll setzt er die Blechbläser als „Posaunen“ des Jüngsten Gerichts ein und legt größten Wert auf prägnante Textdarstellung. Die Lüneburger Kantorei unter Tobias Gravenhorst interpretiert diese Komposition am 14. November, dem vorletzten Sonntag des Kirchenjahres, in der Lüneburger St. Michaelis-Kirche.

▼ The cantata-like work **Apparebit repentina dies** is based on an anonymous Latin poem from the early Middle Ages vehemently proclaiming the events of the Last Judgement. Hindemith set this text in 1947 for a Symposium on Music Criticism at Harvard University. He impressively uses the brass to represent the “trombones” of the Judgement Day and attaches much importance to terse and poignant text setting. The Lüneburg Kantorei under Tobias Gravenhorst will interpret this composition on 14 November, the next-to-last Sunday of the church year, at St. Michaelis Kirche in Lüneburg.

▼ La cantate *Apparebit repentina dies* est écrite sur un poème latin anonyme du début du Moyen-Age qui proclame l'importance du Jugement dernier. Hindemith compose cette pièce en 1947, à l'occasion d'un *Symposium on Music Criticism* qui se tient à Harvard. Les pupitres des instruments à vents sont magistralement mis à contribution pour dépeindre les trompettes du Jugement dernier et le compositeur porte une grande attention à la mise en valeur du texte. La *Lüneburger Kantorei* (ensemble dirigé par Tobias Gravenhorst) exécute cette œuvre le 14 novembre 2004, avant-dernier dimanche de l'année ecclésiastique, à Lüneburg, en l'église St Michel.



Albrecht Dürer, Holzschnitt aus der Reihe Apokalypse / Albrecht Dürer, woodcut from the series Apokalypse / Albrecht Dürer, gravure sur bois extraite de la série de l'Apocalypse

▼ Eine konzertante Aufführung der Oper *Mathis der Maler* für die Wiener Festwochen 2005 (12. Mai) im Großen Saal des Konzerthauses bereitet das Radio-Symphonieorchester Wien unter Bertrand de Billy vor. Als Solisten wirken mit: Johan Botha, Falk Struckmann, Jan-Hendrik Rootering, Robert Wörle, Georg Zeppenfeld, Jeffrey Dowd, Heidi Brunner, Regina Schörg, Janusz Monarcha, Dietmar Kerschbaum.



Zeppenfeld, Jeffrey Dowd, Heidi Brunner, Regina Schörg, Janusz Monarcha, Dietmar Kerschbaum.

▼ A concert performance of the opera *Mathis*

der Maler for the 2005 Vienna Festival on 12 May 2005 at the Konzerthaus, Großer Saal, is being prepared by the Radio Symphony Orchestra Vienna under **Bertrand de Billy**. The soloists are Johan Botha, Falk Struckmann, Jan-Hendrik Rootering, Robert Wörle, Georg Zeppenfeld, Jeffrey Dowd, Heidi Brunner, Regina Schörg, Janusz Monarcha and Dietmar Kerschbaum.

▼ Le Radio-Symphonieorchester Wien (placé sous la direction de Bertrand de Billy) se prépare à présenter prochainement une version de concert de l'opéra **Mathis der Maler**. Cette exécution sera donnée, le 12 mai, dans la grand-salle du *Konzerthaus* lors des *Wiener Festwochen* 2005. Les solistes en seront Johan Botha, Falk Struckmann, Jan-Hendrik Rootering, Robert Wörle, Georg Zeppenfeld, Jeffrey Dowd, Heidi Brunner, Regina Schörg, Janusz Monarcha et Dietmar Kerschbaum.



Bühnenbildentwurf von Ludwig Sievert zur Frankfurter Uraufführung des Opern-einakters Sancta Susanna op. 21 (1920) am 26. März 1922 / Scenery design by Ludwig Sievert for the Frankfurt premiere of the one-act opera Sancta Susanna, Op. 21 (1920) on 26 March 1922 / Projet de décor de Ludwig Sievert pour la première à Francfort, le 26 mars 1922, de l'opéra en un acte Sancta Susanna op. 21 (1920)



Szene aus Hindemiths Oper *Mathis der Maler*; München, Prinzregententheater 1960 / Scene from Hindemith's opera *Mathis der Maler*; Munich, Prinzregententheater 1960 / Scène de l'opéra de Hindemith *Mathis der Maler*; Munich, Prinzregententheater, 1960

▼ Hindemiths früher Einakter **Sancta Susanna** op. 20 nimmt im März 2005 die Mailänder Scala ins Programm. Die musikalische Leitung hat Riccardo Muti, die Inszenierung liegt in den Händen von Giancarlo Cobelli. Für Bühnenbild und Kostüme zeichnet Alessandro Ciammarughi verantwortlich. Termine: 10., 12., 13., 15., 17., 19., 20., 22. und 23. März 2005.

▼ Hindemith's early one act opera *Sancta Susanna*, Op. 20 will be on the programme in March 2005 at La Scala in Milan. The musical direction is in the hands of Riccardo Muti, with staging by Giancarlo Cobelli. Alessandro Ciammarughi is responsible for the sets and costumes. The performances dates will be 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22, and 23 March 2005.



▼ La Scala de Milan inscrit *Sancta Susanna* op. 20, opéra en un acte de la jeunesse de Hindemith, à l'affiche de sa prochaine saison. La direction musicale sera assurée par **Riccardo Muti**, la mise en scène imaginée par Giancarlo Cobelli avec des décors et costumes de Alessandro Ciammarughi. Des représentations sont d'ores et déjà prévues les 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22 et 23 mars 2005.

▼ In vier Konzerten widmet sich das Concertgebouw Orkest unter der Leitung von **Markus Stenz** Hindemiths Mathis-Symphonie. Termine: 25., 26., 27. und 29. Mai 2005.

▼ Hindemith's *Mathis* Symphony will be performed in four concerts by the Concertgebouw Orkest under the direction of Markus Stenz. The dates are 25, 26, 27 and 29 May 2005.

▼ L'Orchestre du Concertgebouw dirigé par Markus Stenz se propose de faire entendre à quatre reprises la symphonie *Mathis* de Hindemith, les 25, 26, 27 et 29 mai 2005.



▼ Der Geiger Frank **Peter Zimmermann** setzt seine Konzertreisen mit Hindemiths Violinkonzert aus dem Jahre 1939 fort. Am 21., 23. und 24. April musiziert er mit den Wiener Symphonikern unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch. In Berlin begleitet ihn das Rundfunk-Sinfonieorchester unter seinem Chefdirigenten Marek Janowski am 1. Mai im Konzerthaus. In derselben Besetzung ist das Konzert am 5. Mai im Alfred-Krupp-Saal der Essener Philharmonie und am 6. Mai in der Kölner Philharmonie zu hören.

▼ Violinist Frank Peter Zimmermann is continuing his concert tours with Hindemith's 1939 Violin Concerto. He will perform it with the Vienna Symphony Orchestra under **Wolfgang Sawallisch** on 21, 23 and



24 April 2005. In Berlin he will be accompanied by the Radio Symphony Orchestra under their music director, Marek Janowski on 1 May at the Konzerthaus. The same

forces will perform the Concerto on 5 May in the Alfred Krupp Saal of the Philharmonie in Essen and on 6 May in the Philharmonie in Cologne.

▼ Le violoniste Frank Peter Zimmermann poursuit la tournée qui le voit interpréter le Concerto pour violon de Hindemith (1939). Les 21, 23 et 24 avril 2005 il sera le partenaire des Wiener Symphoniker placés sous la baguette de Wolfgang Sawallisch, le 1^{er} mai il montera sur la scène du Konzerthaus de Berlin avec le Rundfunk-Sinfonieorchester mené par son chef titulaire, **Marek Janowski**, puis – avec les mêmes – le 5 mai dans la salle Alfred-Krupp de la Philharmonie d'Essen et le 6 mai à la Philharmonie de Cologne.



Hindemith As Interpreter. The Amar-Hindemith Quartet.

Quartette von W.A. Mozart (KV 428), Béla Bartók (Streichquartett Nr. 2) und L. van Beethoven (op. 95)

◆ Arbiter (CD 1926) 139

Hier liegen endlich in erstaunlich guter Qualität Aufnahmen des Amar-Quartetts mit Hindemith



als Bratscher von 1926 vor: außerordentlich wichtige Dokumente einer neusachlichen Interpretationskultur.

Here, at last, are 1926 recordings by the Amar Quartet of astonishingly high quality, with Hindemith as violist. They are extremely important documents of a "new objective" culture of interpretation.

Voici enfin les enregistrements de 1926 – étonnants de qualité – du Quatuor Amar, avec Hindemith à l'alto. Ce sont des documents sonores extrêmement importants pour comprendre le style d'interprétation dit de la «nouvelle objectivité».

Konzert für Violoncello und Orchester (1940)

A Tortelier masterclass: the Hindemith Concerto
Robert Schumann: Cellokonzert a-Moll op. 129

Paul Tortelier, Violoncello; BBC Symphony Orchestra, Leitung: Antal Dorati / Sir Edward Downes

◆ BBC Legends (CD 1967) 4133 2

Paul Tortelier war ein idealer Interpret des großen Hindemithschen Cellokonzertes. Hier wirbt er auch mit Worten für Hindemiths



Werk, welches er zu den drei bedeutendsten Cellokonzerten schlechthin zählte.

Paul Tortelier was an ideal interpreter of the great Hindemith Concerto. Here he also speaks up for Hindemith's work verbally, for he considers it to be one of the three best cello concertos of all.

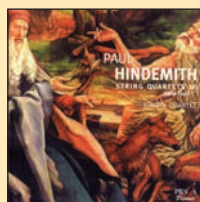
Paul Tortelier était un interprète idéal du fameux Concerto pour violoncelle de Hindemith. Dans cet enregistrement, il défend également de vive voix ce chef-d'œuvre en le comptant au nombre des trois plus grands concertos pour violoncelle du répertoire.

Streichquartette Nr. 2–7

Kocian Quartet

◆ Praga Digitals / harmonia mundi (CD 1995) 350 113.14

Diese preisgünstige, hörenswerte Wiederveröffentlichung der Einspielungen der Hindemithschen Quartette Nr. 2–7 auf 2 CDs wird nur durch zwei Mängel beeinträchtigt: Einerseits fehlt offensichtlich aus Zeitgründen das 1. Quartett op. 2 und andererseits wird die längst überholte falsche Zählung der Quartette verwendet, die nur Verwirrung stiftet.



This economy-priced re-issue of recordings of the Hindemith Quartets Nos. 2-7 on 2 CDs, well worth listening to, is only impaired by two shortcomings. First of all, the First Quartet, Op. 2 is missing, apparently out of lack of time; secondly, the incorrect numbering of the Quartets (long invalid) is used, which only creates confusion.

Cette réédition en deux CD des Quatuors à cordes n° 2 à 7 de Hindemith ne souffre que de deux défauts. Premièrement, l'absence du Quatuor n° 1 op. 2, sans doute pour des raisons de place; deuxièmement, l'usage d'une fausse numérotation des quatuors à cordes, dépassée depuis longtemps et qui sème la confusion.

Clarinet Chamber Music

Sonate für Klarinette und Klavier (1939), Klarinettenquintett op. 30 (2. Fassung 1954), 2 Duette für Violine und Klarinette, Variationen für Klarinette und Streicher (1932), Klarinettenquartett (1938)

John Bruce Yeh, Klarinette; Easley Blackwood, Klavier; Amelia Piano Trio and friends

◆ Cedille Records (CD 2001/02) 90000 072



Diese vorzüglichen Einspielungen aller Kammermusiken Hindemiths mit Klarinette berücksichtigen auch dankenswerterweise die 2 Duette sowie die Variationen aus dem *Plöner Musiktag*. Den Klavierpart der Sonate spielt ein amerikanischer Schüler Hindemiths: Easley Blackwood.

This splendid recording of Hindemith's complete chamber music with clarinet commendably includes the 2 Duets as well as the Variations from the *Plöner Musiktag*. The piano part in the Sonata is played by an American Hindemith pupil, Easley Blackwood.

Ces enregistrements exemplaires de l'intégrale des pièces de musique de chambre composées par Hindemith avec accompagnement de clarinette présentent opportunément les deux duos ainsi que les variations tirées du *Plöner Musiktag*. La partie écrite pour le piano de la sonate pour clarinette et piano est tenue par un élève américain de Hindemith, Easley Blackwood.

Sonate für Violine solo op. 31

Nr. 2 (1924)

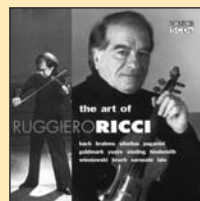
Sonate in E für Violine und Klavier (1935)

The art of Ruggiero Ricci. Werke von Bach, Brahms, Sibelius Paganini, Goldmark etc.

Ruggiero Ricci, Violine

◆ Vox Box (5 CDs) 3611

Diese Wiederveröffentlichungen erstmals auf CD berücksichtigen auch Riccis früheste Hindemith-



Einspielungen. Leider werden keine Aufnahmedaten genannt. Beide Werke interpretiert Ricci mit ganz ungewöhnlicher melodischer Intensität. Das ist eine sinnvolle Ergänzung zu seinen bereits wiederveröffentlichten Hindemith-Einspielungen von 1960.

These re-issues for the first time on CD also take Ricci's earliest Hindemith recordings into account. Unfortunately no recording dates are indicated. Ricci interprets both works with a melodic intensity of a most unusual degree. This is a meaningful completion to his already re-issued 1960 Hindemith recordings.

Ces premières rééditions sur CD comprennent aussi les plus anciens enregistrements de Hindemith par Ricci. Les prises de son ne comportent malheureusement pas de dates. Ricci interprète les deux œuvres gravées avec une intensité mélodique très inaccoutumée. Ce disque vient compléter judicieusement les enregistrements de 1960 qui ont déjà fait l'objet d'une réédition.

Streichquartett Nr. 7 (1945)

Stücke aus dem „Minimax“
Johannes Brahms: Streichquartett Nr. 1 op. 51 Nr. 1

Amar-Quartett

◆ en avant records (CD 2003) 316 443

Das junge Amar-Quartett aus der Schweiz setzt auf vorbildlichem Niveau



seine Gesamteinspielung aller Quartette zügig fort. Hier wird eine der besten Hindemith-Einspielungen der letzten Jahre konsequent vervollständigt.

The young Amar Quartet from Switzerland rapidly continue their complete recordings of the Hindemith Quartets at an exemplary level of excellence. One of the best Hindemith recordings of the past few years is completed here with great consistency.

C'est avec une belle cadence que le jeune Quatuor Amar (Suisse) poursuit, à un niveau exemplaire, son intégrale des quatuors à cordes. L'un des meilleurs enregistrements des œuvres de Hindemith de ces dernières années est ainsi en voie d'achèvement.