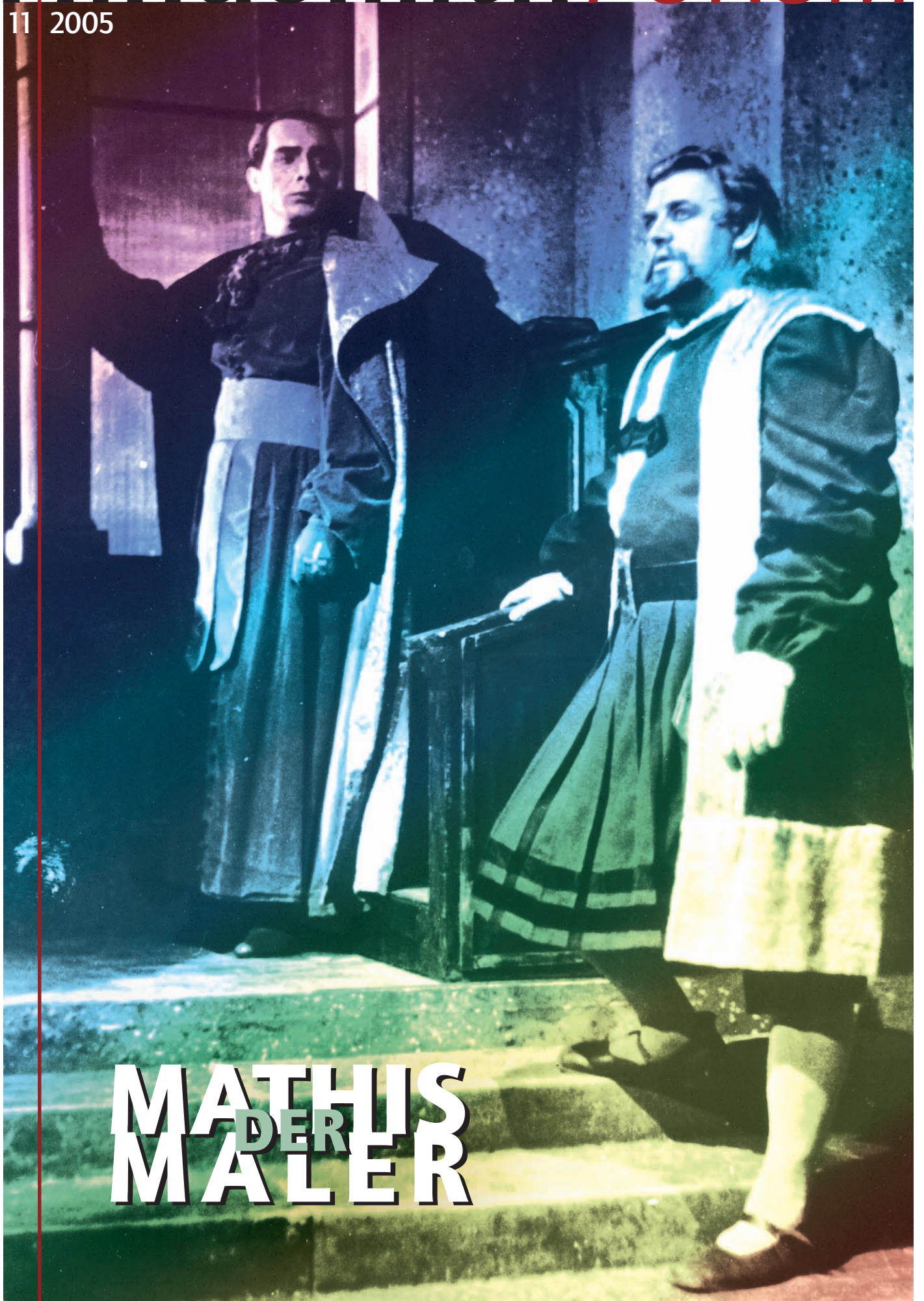


# Hindemith *FORUM*

11 2005



**MATHIS  
DER  
MALER**

# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

## MATHIS DER MALER

**KÜNSTLER IN DUNKLER ZEIT 3 ▼ AN ARTIST  
DURING A DARK PERIOD IN TIME 4 ▼ ARTISTE  
EN DES TEMPS SOMBRES DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE 5**

**ZUR MUSIKALISCHEN KONZEPTION DER  
OPER 6 ▼ ON THE MUSICAL CONCEPTION OF  
THE OPERA 7 ▼ CONCEPTION MUSICALE DE  
L'OPÉRA 8**

**WIE EINE KATZE MIT NEUN LEBEN · Ein Gespräch  
mit Leon Fleisher 9 · Siebzehn Minuten Sensation,  
linker Hand 9 ▼ LIKE A CAT WITH NINE LIVES ·  
A Conversation with Leon Fleisher 11 ·  
Seventeen Minute Sensation, Left Hand 11 ▼  
COMME UN CHAT À NEUF VIES · Entretien avec  
Leon Fleisher 13 · Dix-sept minutes sensationnelles  
pour la main gauche 13**

**CD Neuerscheinungen 14 ▼ CD new releases 14 ▼  
Nouveautés sur CD 14**

**Neuveröffentlichungen 17 ▼ New Publications 17 ▼  
Nouvelles publications 17**

**Veranstaltungen 20 ▼ Events 20 ▼ Manifestations 20**

**Forum 22**

### Impressum · Imprint · Impressum

#### Hindemith-Forum

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

Heft 11/Number 11/Cahier No 11

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2005

Redaktion/Editor/Rédaction:  
Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:  
Christoph Becher (CB),  
Susanne Schaal-Gotthardt (SSG),  
Giselher Schubert (GS),  
Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/  
Etat des informations: 15. Mai 2005

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:  
Hindemith-Institut, Susesch Bayat,  
Helge Grünewald, Klaus Lefebvre,  
Christina Lutz Sorg

Printed in Germany

Cover:

*Szenenphoto von der Uraufführung der Oper Mathis  
der Maler am 28. Mai 1938 in Zürich / Photo of a  
scene from the world premiere of the opera Mathis der  
Maler on 28 May 1938 in Zurich. / Première  
représentation de Mathis der Maler, à Zurich,  
le 28 mai 1938*



# MATHIS DER MALER

## KÜNSTLER IN DUNKLER ZEIT

An den Beginn ihrer Hamburger Opernintendanz hat die australische Dirigentin Simone Young eine Oper von Paul Hindemith gesetzt: *Mathis der Maler*, ein Schlüsselwerk in musikalischer wie in zeitgeschichtlicher Hinsicht. Geschrieben in den Jahren 1932 bis 1935 wurde das Werk zu einer Auseinandersetzung mit der Situation des Künstlers in Deutschlands dunkelster Zeit.

„Natürlich wurde [Mathis der Maler] zu einem Zeitpunkt vollendet, als die Verhältnisse in Deutschland etwas seltsam waren. Und dass Erscheinungen dieser Art, wie Bücherverbrennung, in der Oper vorkommen – die lagen ja damals sehr auf der Hand, am Anfang der Nazizeit –, das kann ich nicht leugnen. Aber darüber hinaus möchte ich nicht sagen, dass es irgend etwas Bekenntnishafte hat.“

Eher unwillig bekannte Paul Hindemith später, die Verbrennung protestantischer Bücher im 3. Bild seiner Oper *Mathis der Maler* sei ein Reflex auf den Nationalsozialismus. Und zu eilig klingt die nachgeschobene Versicherung, die Oper drücke ansonsten kein Bekenntnis aus. Muß man das glauben? Ist das nicht der uns wohlbekannte Hindemith, der kein Aufhebens um seine Person, keine Wahrnehmung seines Privatlebens und -empfindens, keine ästhetische Diskussion über seine Kunst und keinen Diskurs über seine gesellschaftliche Haltung wollte? Der am liebsten hinter seinen Partituren und Zeichnungen sowie hinter seinem Musizieren verschwunden wäre?

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Hindemith im Ringen des Malers Matthias Grünewald um seine Position die eigene Haltung zu einer politisch zugespitzten Gegenwart darstellen wollte. Schon die Entstehungsgeschichte der Oper war von der Reaktion auf die Nationalsozialisten gezeichnet. Daß Verleger Willy Strecker 1932 auf einen „großen“ Stoff aus deutscher Geistesgeschichte drängte – je älter, desto besser –, zielte fraglos darauf ab, seinen Komponisten den Kämpfen der Gegenwart zu entziehen, gleichzeitig aber mit einem nationalen Sujet dem Geist der Zeit zu schmeicheln. Seine Vorschläge begeisterten Hindemith zunächst nur wenig. Eine Ge-



Szenenphoto von der Aufführung der Oper Mathis der Maler in Hamburg, 1952 / Photo of a scene from the performance of the opera Mathis der Maler in Hamburg, 1952 / Représentation de Mathis der Maler à Hambourg, 1952

schichte über Matthias Grünewald (geboren um 1480, gestorben 1528 an der Pest), den die Bauernkriege mitrissen und dessen Lebenswerk von dem weltberühmten *Isenheimer Altar* gekrönt wurde, schien ihm nicht musikdramatisch genug zu sein: „Grünewald wäre gut, wenn er nicht gerade Maler wäre. Wesen und Zweck einer Oper um Grünewald könnte doch nur die Malerei sein und man käme ja nicht darum herum, den Mann in Begeisterung malen zu lassen; ein für die Musik sehr dürriges und für meine Begriffe komisches Motiv.“ Erst nachdem Hindemith auf die Idee gekommen war, die künstlerische Eingebung, die dem Malen vorausgeht, zum dramatischen Ereignis zu machen, begann er mit der Arbeit am Libretto. Und wieder darf man es als ein Zeichen der Bewußtheit über die tagespolitische Bedeutung des Stoffes werten, daß er sich über den Fortgang der Handlung mehrmals den Kopf zerbrach.

Seit 1971 Andres Briner drei Libretto-Entwürfe in seiner Hindemith-Biographie veröffentlicht hat, weiß man, daß Hindemith die Parallelen zum Dritten Reich immer kräftiger nachzog. Er tat dies durch Herausarbeiten der beiden großen gesellschaftlichen Konflikte, vor deren Hintergrund sich Grünewalds Leben abspielt. Der soziale Konflikt des Bauernkrieges – im Herbst 1524 erhoben sich in Süd-

deutschland und in der Schweiz Bauern gegen die Willkür der Lehnherrschaft und kämpften bis zu ihrer blutigen Niederlage im Mai/Juni 1525 – wird vom religiösen Konflikt zwischen Katholiken und Lutheranern überlagert. Indem Hindemith beide Konflikte immer stärker in die narrative Struktur der Handlung einbezog, machte er sie theatralisch erlebbar. So geriet die „neue Zeit“, von der er in seinem Werkkommentar sprach, in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens. Mathis reagiert darauf, gestaltet aber nicht, und in dieser Passivität besteht der Gegensatz zu Cardillac, nicht darin, daß dieser der egozentrischere Künstlertyp ist.

Indes steht Mathis nicht allein im Kreuzungspunkt der Konflikte: Zwischen die Fronten gerät auch Kardinal Albrecht von Brandenburg. Der oberste deutsche Kirchenfürst, wie alle anderen, außer Regina, eine historische Figur, fällt in der Oper den aktiven Entschluß, sein Leben in Einsamkeit zu beenden. In Wirklichkeit zog sich Mathis zurück, während sich Albrecht bis zum Schluß mehr um seine irdischen Reichtümer sorgte als um das Seelenheil seiner Mitbürger. Hindemith hat also gerade den Ausgang verschoben und damit Albrecht zur Gegenfigur des Malers aufgebaut. Sein Verhalten wird Modell: Wo die Kontrahenten eine Entscheidung von ihm verlangen, entzieht er sich, statt sich instrumentalisieren zu las-

sen. Anders Mathis: Er hat zwar verstanden, daß die Besinnung des Künstlers auf die schöpferischen Kräfte, die aus dem heimatlichen Boden emporsteigen, der Einmischung in die aktuellen Auseinandersetzungen überlegen ist. Aber er resigniert darüber. Mit diesem Ende entzog sich Hindemith der Vereinnahmung durch die Nazis ebenso wie dem Widerstand gegen sie. Das war freilich, wie Claudia Maurer-Zenck festgestellt hat, kein Zeichen der „inneren Emigration“. Eher der Versuch, ein Bekenntnis zur Kunst jenseits der tagespolitischen Auseinandersetzungen zu formulieren. Doch die Geschichte gab Hindemiths Bauernführer Schwalb recht, der auf die Frage, wann „zerschlagene Köpfe je Besserung“ brachten, zynisch antwortet: „Eher als deine gemalten Heiligen“. CB

## AN ARTIST DURING A DARK PERIOD IN TIME

The Australian conductor Simone Young placed an opera of Paul Hindemith on the programme at the beginning of her directorship of the Hamburg Opera: *Mathis der Maler*, a key work in both a musical and historical sense. Written between 1932 and 1935, the work became a confrontation with the artist's situation during Germany's darkest period.

"Of course [*Mathis der Maler*] was completed at a moment in time when circumstances in Germany were rather strange. And I cannot deny the fact that events such as book-burnings appear in the opera – they were very conspicuous at the beginning of the Nazi period. But beyond that I would not say that there was anything resembling a confession about it."

Paul Hindemith later admitted, rather unwillingly, that the burning of Protestant books in the 3rd scene of his opera *Mathis der Maler* was a reflection of National Socialism. Moreover, the additional assurance that the opera expresses no confession sounds too hurried. Do we have to believe that? Is that not the Hindemith we know well, who wanted no fuss to be made over his person, no perceptions of his private life and feelings, no aesthetic discussion about his art and no discursions on his attitude towards society? Was he not a man who would have preferred to disappear behind his scores, drawings and musical performances?

There can be no doubt that Hindemith wanted to represent his own attitude towards a politically critical present in the struggle of the painter Matthias Grünewald. The history of the opera's composition was already marked by the reaction to the National Socialists. The fact that, in 1932, the publisher Willy Strecker insisted on a "rough" story-line taken from German history – the older, the better – was undoubtedly aimed at removing his composer from the struggles of the present, whilst flattering the spirit of the age with a national subject. At first, Hindemith was not overly thrilled with his suggestions. A story about Matthias Grünewald (born around 1480, died of the plague in 1528), caught up in the peasants' wars and whose life's work was crowned by the world-famous *Isenheim Altar*, did not strike him as suffi-

ciently dramatic. Once again, we can appraise it as a sign of his consciousness of the current political meaning of the material that he continually racked his brains over how to continue the plot.

Ever since Andres Briner published three libretto sketches in his 1971 Hindemith biography, we know that the composer drew ever stronger parallels to the Third Reich. He did this by elaborating upon the two great societal conflicts forming the background to Grünewald's life. The social conflict of the peasants' war, during which farmers in southern Germany and Switzerland rose up against the arbitrariness of their lords in the autumn of 1524 and fought until their bloody defeat in 1525, is superimposed by the religious conflict between Catholics and Lutherans. Because Hindemith ever more strongly incorporated



*Szenenphoto von der Aufführung der Oper Mathis der Maler in Hamburg, 1952 / Photo of a scene from the performance of the opera Mathis der Maler in Hamburg, 1952 / Représentation de Mathis der Maler à Hambourg, 1952*

ciently dramatic. "Grünewald would be alright if he weren't a painter. The essence and purpose of an opera about Grünewald could only be painting and one couldn't get round having the man paint enthusiastically. This would be a very scanty motif for the music and for my conception." Hindemith only began working on the libretto after hitting upon the idea of making a dramatic event out of the artistic impulse preceding actual

both conflicts into the narrative structure of the plot, they could be directly experienced in the theatre. Thus the "modern period", of which he spoke in his commentary on the work, began to occupy the centre of the action on stage. Mathis reacts to this but does not produce anything; in this passivity he is the opposite of Cardillac, not in the fact that the latter is more egocentric as an artist type.

Meanwhile, Mathis is not alone at the



point of intersection of the conflicts; Cardinal Albrecht of Brandenburg is also between the fronts. The highest German Roman Catholic Prince of the Church is an historical figure, like all others except Regina; in the opera, he actively chooses to end his life in solitude. In reality, Mathis retreated whilst Albrecht, up until the end, concerned himself more with his worldly riches than with the salvation of his fellow citizens. Hindemith thus put off the outcome, establishing Albrecht as a counter-figure to the painter. His behaviour becomes a model: whenever his opponents demand a decision from him, he draws back instead of allowing himself to be used. Mathis is different: he has understood very well that the artist's meditation of the creative powers ascending from the soil of his homeland is on a higher level than meddling in current confrontations. But he becomes resigned to this. With this ending Hindemith escaped dispossession by the Nazis as well as from the resistance against them. That was, of course, as Claudia Maurer-Zenck has stated, hardly a sign of "inward emigration." It was rather an attempt to formulate a confession of art above and beyond the current political confrontations. However, history was to prove Hindemith's peasant leader Schwalb right. When asked "When did smashed-in heads ever bring any improvement?" he answered cynically, "More than your painted saints." CB

## ARTISTE EN DES TEMPS SOMBRES DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

Pour marquer le début de son engagement à la tête de l'Opéra de Hambourg, la cheffe d'orchestre australienne Simone Young a choisi de présenter, sur scène, un opéra de Paul Hindemith, *Mathis der Maler*, œuvre-clef tant du point de vue musical qu'historique dans le catalogue du compositeur. Écrit entre 1932 et 1935, l'ouvrage peut être compris comme une tentative de cerner la position d'un artiste à l'époque la plus sombre de l'histoire allemande.

«Evidemment, [Mathis der Maler] a été achevé à une époque où la situation était un peu étrange en Allemagne. Et je ne peux nier que l'opéra jette un éclairage sur des phénomènes qui étaient alors d'actualité, au début du nazisme, comme les autodafés de livres. Mais, cela mis à part, je ne pourrais dire qu'il s'agit d'une confession de foi.»

C'est avec quelque réticence que Hindemith reconnaît que la scène de l'autodafé de livres protestants, qui se situe au troisième tableau de *Mathis der Maler*, est un tableau qui reflète les dérives du national-socialisme. Et la déclaration hâtive, selon laquelle l'opéra ne serait pas une confession de foi personnelle, manifeste un empressement forcé. Faut-il la croire? N'est-ce pas là plutôt le fait d'un trait de caractère du Hindemith qui nous est familier, celui qui se méfie de l'intérêt porté à sa propre personne, supporte peu la curiosité envers sa vie privée et ses sentiments, ne prise guère les dissertations esthétiques sur son art et les discussions sur ses attitudes politiques? Celui qui préfère se cacher derrière ses partitions, ses dessins et ses activités musicales?

Il est, en tout cas, hors de doute que, en racontant le combat du peintre Matthias Grünewald pour l'affirmation de son statut d'artiste, Hindemith entend exposer son propre point de vue dans un contexte politique brûlant. Dès sa genèse, l'opéra est d'ailleurs esquissé en réaction au nazisme. Si l'éditeur Willy Strecker insiste, en 1932, sur l'idée d'un «grand» sujet illustrant l'histoire des idées en Allemagne – d'autant plus intéressant qu'il éclaire un lointain passé –, c'est que, clairement, il espère bien détourner l'inspiration de ses auteurs des conflits du moment, tout en flattant la sensibilité de l'époque pour les arguments de caractère nationaliste. Au début, Hindemith n'est guère enthousiasmé par cette proposition. Une intrigue autour du peintre Matthias Grünewald (né vers 1480 et mort de la peste en 1528), emporté dans le tourbillon des guerres paysannes et qui connaît le couronnement de sa vie dans la réalisation du célèbre «Retable d'Isenheim», ne lui paraît pas suffisamment dramatique. «Grünewald conviendrait bien s'il n'était pas seulement un peintre. L'essence et le but même d'un opéra sur Grünewald ne sauraient être que la peinture et l'on serait bien obligé de le faire voir peignant avec enthousiasme, ce qui est un motif très maigre – et comique, à mes yeux – pour la musique.» Ce n'est qu'après avoir conçu l'idée de présenter l'inspiration artistique – qui précède l'acte de peindre – comme une expérience dramatique que le compositeur s'attaque au livret. Et, dans le fait qu'il se triture mainte fois les méninges sur l'évolution de l'intrigue, on décèle encore un signe de la conscience qu'il a de la portée politique de son sujet.

Depuis qu'Andres Briner a publié les trois états du projet de livret dans sa biographie sur Hindemith (1971), on sait que le compositeur a porté un accent,

toujours un peu plus lourd à chaque étape de son travail, sur le parallélisme entre l'intrigue historique et le Troisième Reich, en particulier en insistant sur les deux grands conflits sociaux qui servent de toile de fond à la vie de Grünewald. Au conflit social des guerres des paysans – en automne 1524, des paysans du sud de l'Allemagne et de Suisse se soulèvent contre l'arbitraire de leurs suzerains et se battent jusqu'à leur défaite, sanglante, survenue en mai/juin 1525 – se superpose le conflit religieux entre catholiques et luthériens. En intégrant de plus en plus ces deux conflits dans la structure narrative de l'action, Hindemith leur confère une authentique théâtralité. C'est ainsi que les «temps modernes» dont il parle dans son commentaire de l'ouvrage passent au centre de l'action scénique. Mathis exprime ses réactions à leur sujet, mais sans intervenir directement, et c'est cette passivité qui forme le contraste avec le personnage de Cardillac – et non le fait que ce dernier soit le type même de l'artiste égocentrique.

Mathis n'est d'ailleurs pas le seul à se trouver à la croisée des conflits. Un autre personnage à se trouver pris entre les fronts n'est autre que le cardinal Albrecht de Brandebourg. Dans l'opéra, ce haut prélat allemand (comme tous les autres protagonistes – à l'exception de Regina – un personnage historique) décide de terminer sa vie dans la solitude. En fait, c'est Mathis qui se retire du monde, tandis que, jusqu'à la fin, Albrecht se préoccupe davantage de ses richesses séculières que du salut de l'âme de ses concitoyens. Hindemith déplace donc le débat pour faire d'Albrecht l'antithèse du peintre. Le comportement de ce dernier est érigé en modèle: quand ses adversaires exigent de lui qu'il prenne parti, il se soustrait à eux au lieu de se laisser instrumentaliser. Mathis réagit différemment: s'il a – certes – compris qu'il est préférable pour l'artiste de se concentrer sur les forces d'inspiration qui surgissent de l'histoire de sa patrie plutôt que de s'immiscer dans les querelles de son temps, il sombre dans la résignation. Avec pareil épilogue, Hindemith se soustrait aussi bien aux injonctions des nazis qu'à la résistance contre eux. Comme l'a constaté Claudia Maurer-Zenck, ce n'est pas là un signe d'«émigration intérieure», mais plutôt une tentative de formuler un credo artistique qui échappe aux querelles politiques du jour. Pourtant, l'histoire donne raison au chef des paysans mis en scène par Hindemith. A la question «les têtes écrasées ont-elles jamais amélioré les choses?», Schwalb répond cyniquement: «Plus en tout cas que les saints de tes tableaux.» CB

## MATHIS DER MALER

### Zur musikalischen Konzeption der Oper

In musikalischer Hinsicht ist die Oper das umfangreichste Dokument eines stilistischen Wandels im Schaffen Hindemiths, der als Klärung zu verstehen ist und sich bereits im Oratorium *Das Unaufhörliche* aus dem Jahre 1931 andeutet. Grundzüge dieses neuen Kompositionsstils sind die Zurücknahme persönlichen Ausdruckswillens und die Abkehr von zeitgebundenen, „neusachlichen“ Idiomen, wie sie beispielsweise in der Oper *Neues vom Tage* (1928/29) zur Wirkung kommen.

Parallel zu den Arbeiten an dem von Hindemith selbst konzipierten Text entstanden die drei Instrumentalsätze *Engelkonzert*, *Grablegung* und *Versuchung des heiligen Antonius*, die als Symphonie *Mathis der Maler* bereits im März 1934 in Berlin von Wilhelm Furtwängler und den

Berliner Philharmonikern aufgeführt und später in die Oper integriert wurden. Der große Erfolg beim Publikum bestätigte Hindemith in seiner musikalischen Neuausrichtung. Von den intensiven musikalischen Vorbereitungen zur Oper geben umfangreiche Skizzenbücher Zeugnis, die ausführliche melodische und harmonische Notate zur Oper enthalten. Resultat dieser neuen musikalischen Ideen sind tonal eindeutig ausgerichtete Abschnitte, deren übersichtliche formale Gliederung die Rezeption erleichtert. Hier werden satztechnische Prinzipien zum erstenmal evident, die später in seiner Schrift *Unterweisung im Tonsatz* (1937) theoretisch formuliert werden. Bezeichnend auch für diesen neuen Stil ist die Aufnahme von Volksliedsätzen und Choralweisen, die Hindemith sich anverwandelt, als musikalisch-szenische Gestaltungsmittel einsetzt und zur Erweiterung des Ausdrucks verwendet. So wird das Lied „Es sungen drei Engel“ zum musika-

lischen Ausgangsmaterial motivischer Verknüpfungen und gleichzeitig „Signet“ der Szenen, in denen die Bühnenfigur Regina auftritt. Ein weiteres Merkmal dieser Abkehr Hindemiths von einer in den 20er Jahren gepflegten, rauhbauartigen Schreibweise, wie sie in einigen gering besetzten Kammermusiken zum Ausdruck kommt, ist ein homogener, satter Streicherklang.

Hinter diesen in der Oper auszumachenden musikalischen Prozeduren steht das ethische Bewußtsein Hindemiths, daß der Künstler moralisch verpflichtet sei; sowohl seinen Mitmenschen gegenüber als auch der Kunst, die als zu bewahrende besonderer Sorgfalt bedürfe.

HJW

### Anläßlich der Uraufführung seiner Oper *Mathis der Maler* in Zürich am 28. Mai 1938 veröffentlichte Hindemith im Programmheft folgende einführenden Worte:

Vom Musiker und Bühnendichter wird man kein Werk verlangen, das den wissenschaftlichen Anforderungen eines Kunsthistorikers genügt, ihm ist aber zweifellos zuzubilligen, was einem Maler geschichtlicher Personen und Geschehnisse von jeher erlaubt war: zu zeigen, was ihn die Historie lehrte und welchen Sinn er in ihrem Ablauf erkennt. Wenn ich versucht habe, in bühenmäßiger Form darzustellen, was ich aus den wenigen Lebensdaten des Mathis Gothart Nithart las und welche Verbindungen zu seinen Werken sie mich errahnen ließen, so deshalb, weil ich mir keine lebensvollere, problematischere, menschlich und künstlerisch rührendere, also im besten Sinne dramatische Figur denken kann als den Schöpfer des Isenheimer Altars, der Karlsruher Kreuzigung und der Stuppacher Madonna.

Ein Mann, dessen Gestalt im Vexierspiel der Legende so zum Schatten geworden war, daß man selbst seinen richtigen Namen jahrhundertlang nicht mehr kannte, der aber trotzdem in seiner Kunst noch heute mit unheimlicher Eindringlichkeit und Wärme zu uns spricht. Dieser Mensch, mit der denkbar höchsten Vollkommenheit und Erkenntnis seiner künstlerischen Arbeit begnadet, dafür aber offenbar von allen Höllequalen einer zweifelnden, suchenden Seele geplagt, erlebt mit der ganzen Empfänglichkeit einer solchen Natur am Beginn des 16. Jahrhunderts den Einbruch einer neuen Zeit mit ihrem unvermeidlichen Umsturz der bisher geltenden Anschauungen. Obwohl er die folgeschweren Kunstleistungen der angehenden Renaissance voll erkennt, entscheidet er sich in seiner Arbeit doch zu äußerster Entfaltung des Überlieferten, ähnlich wie zwei Jahrhunderte später sich J.S. Bach im Strome des musikalischen Fortschritts als ein Bewahrer erweist. Er gerät in die damals gewaltig arbeitenden Maschinerien des Staates und der Kirche, hält mit seiner Kraft dem Drucke dieser Mächte wohl stand, in seinen Bildern berichtet er jedoch deutlich genug, wie die wildbewegten Zeitläufe mit all ihrem Elend, ihren Krankheiten und Kriegen ihn erschüttert haben.

Wie tief müssen die von ihm durchwanderten Abgründe des Wankelmuts und der Verzweiflung gewesen sein, wenn er, der an der Schwelle der Neuzeit dem mittelalterlichen Glaubensgefühl noch einmal wie in einer allerletzten unbegreiflich entwickelten Blüte innerlichsten Ausdruck gegeben hatte, sich der lutherischen Reformation zuwendet und offenbar schließlich der künstlerischen Tätigkeit entsagt. Er stirbt im Alter in Halle als Mühlenerbauer. Dies ergreifende Ende nach so viel Ausbrüchen künstlerischer Kraft, voller Bescheidung, fern der Heimat und der Kunst, vielleicht ist es die stumme Resignation vor der Nichtigkeit irdischen Werkes, vielleicht der Untergang eines von Verzweiflung Geschlagenen, vielleicht auch wandelt hier auf höherer ruhigerer Bahn ein Mann zu Grabe, der den Ausgleich zwischen den Wonnen und Greueln seiner Seele endlich gefunden hat.

So möge denn dieser aus Historie und Phantasie geborene Mathis im Reigen seiner Gegenspieler die Bühne betreten. Sie alle außer dem Mädchen Regina haben ihre historischen Vorbilder: Der so oft von Cranach und Dürer dargestellte Kardinal, ein Mann von hohen Fähigkeiten aber schwankendem Charakter, vom Schicksal im Alter von 25 Jahren an den Platz des obersten deutschen Kirchenfürsten gestellt, wo ein Stärkerer den nächsten hundert Jahren mitteleuropäischer Geschichte einen anderen Lauf hätte aufzwingen können; der Rebell Schwalb, den man als Verfasser von gereimten Flugblättern aus der Bauernkriegszeit findet; der wendige Capito, dessen politische Ränke selbst den wankelmütigen Kardinal eines Tages abstießen; der Domdechant Pommersfelden, vom Kardinal wegen seines Starrsinns verhaftet und in Ungnade versetzt; und Ursula Riedinger, deren Grabmal noch heute in der Aschaffenburger Stiftskirche zu sehen ist. Was sie reden, scheint mir die Gesinnung und Meinung von Menschen wiederzugeben, die ich aus meiner Heimat kenne; und auch was sie singen ist nicht durchweg freie Erfindung: Alte Volkslieder, Streitgesänge aus der Reformationszeit und der gregorianische Choral bilden den nährenden Boden für die Mathis-Musik, die zum mindesten einen schwachen Widerschein des Lichtes verbreiten soll, unter dessen wärmendem Strahle sie aufblühen konnte: Vom belebenden Geiste eines der größten Künstler, die wir je besaßen.

Paul Hindemith

## MATHIS DER MALER

### On the Musical Conception of the Opera

From a musical point of view, the opera is the most extensive document of a stylistic transformation in Hindemith's production already hinted at in the 1931 oratorio *Das Unaufhörliche*; it is to be understood as a clarification. The fundamental characteristics of this new compositional style are a withdrawal of the personal will to expression and a departure from period-based, "new objective" idioms, such as those which make their effect in the opera *Neues vom Tage* of 1928/29.

The three instrumental movements entitled *Engelkonzert*, *Grablegung* and *Versuchung des heiligen Antonius* were composed concurrently with the work on the text conceived by the composer. These were already performed as Sym-

phony *Mathis der Maler* in 1934 in Berlin by the Berlin Philharmonic under Wilhelm Furtwängler and later integrated into the opera. The great public acclaim confirmed Hindemith in his new musical orientation. Extensive sketchbooks bear witness to intensive musical preparations for the opera, containing detailed melodic and harmonic notations. These new musical ideas result in tonally unambiguous sections whose lucid formal subdivisions facilitate their reception. Compositional principles later theoretically formulated in the composer's textbook *Unterweisung im Tonsatz* (1937) are here in evidence for the first time. The use of folksongs and chorale tunes are also characteristic of this new style; Hindemith transforms these, using them as a musical/scenic means of formation. They contribute towards an expansion of the expression. Thus the song "Es sungen drei Engel" is a musical point of departure for motivic connections and at the

same time a "signet" for the scenes in which the character of Regina enters. A further characteristic of Hindemith's departure from the rough-and-ready writing style of the 1920s, as finds expression in the sparsely scored *Kammermusiken*, is a full, homogenous string sound.

Hindemith's ethical awareness – that the artist has moral responsibilities – lies behind the musical procedures perceptible in this opera. He has responsibilities towards his fellow men as well as towards his art, the preservation of which requires special care. HJW

Hindemith published the following foreword to his opera *Mathis der Maler* on 28 May 1938 in the programme booklet at the opera's world premiere in Zurich:

No one requires that musicians and playwrights create works that satisfy the scholarly demands of art historians. They are allowed to do what painters of historical persons and events have always done: to show what history has taught them and the meaning they recognise in the course of these events. I have attempted to represent on stage what I have read of the sparse data on the life of Mathis Gothart Nithart, as well as the connections to his works that I could divine from it. This is because I cannot imagine a livelier, more problematical, more humanly and artistically moving figure – a more dramatic figure, in the best sense of the word – than the creator of the Isenheimer Altar, the Karlsruhe Crucifixion and the Stuppacher Madonna.

This is a man whose profile has become so shadowy in the puzzle of legend that even his real name remained unknown for centuries; but he still speaks to us today through his art, with uncanny forcefulness and warmth. This man was blessed with the most perfect gifts imaginable, the most complete understanding of his artistic work, yet was apparently plagued by the agony of a doubting, searching soul. He experienced, with all the receptiveness of his nature, the dawning of a new age at the beginning of the 16th century with its inevitable toppling of formerly valid viewpoints. Although he fully recognised the artistic achievements of the incipient Renaissance, with all their consequences, he decided upon the maximum development of handed-down tradition in his own work. He was not unlike J.S. Bach two centuries later, who also proved himself a preserver of tradition in the midst of a current of musical progress. He became caught up in the colossal machinery of state and church of his time and withstood the pressure of these powers. Yet his pictures report clearly enough of how shattered he was by the wild course of events – with all the accompanying misery, illness and war.

The abyss of inconstancy and desperation that penetrated him must have been very deep indeed. He, who had once again given his most intimate expression to the medieval feeling of faith on the threshold of the new age, as if in a final, incredible blossoming, embraced the Lutheran Reformation and apparently renounced artistic activity in the end. He died as a mill-builder in Halle at an old age. This moving end, far from home and art after so many outbursts of artistic energy, was perhaps silent resignation at the futility of worldly works, or perhaps the downfall of a defeated man plagued by desperation. But perhaps this was a man walking to the grave on a higher, more peaceful path – a man who had finally found the balance between the bliss and horror in his soul. Thus may this Mathis, born of history and imagination, enter the stage together with his antagonists. All of them, with the exception of the girl Regina, are modelled on historical figures. There is the Cardinal, so often depicted by Cranach and Dürer, a man of great ability and unsteady character, placed by fate in the position of highest dignitary of the Church in Germany at the age of twenty-five; a stronger man could have forced the next hundred years of European history into a different direction. The rebel Schwab was the author of rhyming flyers from the time of the peasants' war, and the agile Capito's political intrigues were even to disgust the fickle Cardinal one day. Cathedral Deacon Pommersfeld was arrested by the Cardinal and put into disfavour because of his stubbornness, and Ursula Riedinger's grave can still be seen in the Aschaffenburg monastery church today. What these people say seems to reflect the sentiments, convictions and opinions of people I know from my homeland, and what they sing is not entirely freely invented. Ancient folksongs, quarrelling-songs from the Reformation period and Gregorian chant form the nurturing soil for the Mathis music. It will hopefully spread at least a dim reflection of the light under whose warm rays these musics were able to blossom – of the enlivened spirit of one of the greatest artists we have ever had.

Paul Hindemith



## MATHIS DER MALER

### Conception musicale de l'opéra

Du point de vue musical, *Mathis* est le témoin le plus complet d'un tournant stylistique dans l'œuvre de Hindemith qu'on peut qualifier de «purification» et dont on voit déjà les prémices dans l'oratorio *Das Unaufhörliche* (1931). Les traits fondamentaux qui caractérisent ce nouveau style de composition sont l'atténuation de l'expression personnelle et la renonciation aux tournures idiomatiques de l'époque ou au langage de la «nouvelle objectivité» tels qu'on les découvre, par exemple, dans l'opéra *Neues vom Tage* (1928/29).

Parallèlement au travail sur le livret, conçu par Hindemith lui-même, trois mouvements de concert voient le jour – *Engelkonzert*, *Grablegung* et *Versuchung des heiligen Antonius* –, qui sont créés, dès mars 1934, à Berlin, par Wilhelm

Furtwängler à la tête de la Philharmonie, sous le titre de *Mathis der Maler, symphonie*. Ils sont ensuite intégrés à l'opéra. Le grand succès de la symphonie confirme Hindemith dans la pertinence de sa nouvelle orientation musicale. Des cahiers d'esquisses très fournis, contenant des notes mélodiques et harmoniques détaillées, attestent de l'intensité du travail préparatoire à l'opéra. La concrétisation des nouvelles idées musicales aboutit à la composition de sections nettement tonales, dont la forme claire facilite la compréhension. C'est dire combien se manifestent à cette occasion des principes d'écriture qui seront érigés, par la suite, en théorie dans *Unterweisung im Tonsatz* (Traité de composition, 1937). Une des caractéristiques de ce nouveau style n'est autre que la citation de chansons populaires et de mélodies de chorals que Hindemith s'approprie ou recrée, comme autant d'éléments musicaux et dramatiques, pour élargir sa pa-

lette expressive. Ainsi, la chanson «Es sungen drei Engel» est la source de plusieurs enchaînements de thèmes et, simultanément, le «leitmotiv» de toutes les scènes où paraît le personnage de Regina. L'homogénéité et l'opulence des cordes constituent, sans doute, une autre particularité révélant l'abandon de l'écriture plus sauvage des années 1920, telle qu'on la trouve dans quelques-unes des *Kammermusiken* écrites pour petite formation.

Derrière tous les procédés musicaux qu'on décèle dans cet opéra s'exprime la haute estime dans laquelle Hindemith tient l'obligation morale de l'artiste – conscience qu'il manifeste non seulement à l'égard des autres hommes, mais également envers l'art dont la défense lui paraît devoir requérir une attention toute particulière. HJW

A l'occasion de la création de son opéra *Mathis der Maler* à Zurich, le 28 mai 1938, Hindemith fait publier dans le programme la préface que voici.

On n'attendra pas du musicien et librettiste un ouvrage qui réponde aux critères scientifiques de l'historien de l'art. Mais on lui concédera certainement la liberté que l'on a toujours accordée au peintre de personnages et scènes historiques: celle de montrer ce que son sujet lui a appris et le sens qu'il perçoit dans son évolution personnelle. J'ai donc tenté de représenter à la scène ce que j'ai tiré de la lecture des rares données biographiques de Mathis Gothart Nithart et des étroites relations que cela m'a fait supputer avec ses œuvres. Si je m'y suis intéressé pareillement, c'est qu'on ne saurait imaginer de personnage plus vivant, énigmatique, humain et émouvant, artiste de surcroît, donc plus dramatique, au meilleur sens du terme, que l'auteur du retable d'Isenheim, de la *Crucifixion* de Karlsruhe et de la *Madone* de Stuppach.

Voilà un homme dont la figure était devenue à tel point une ombre dans le jeu des miroirs déformants de la légende que, pendant des siècles, on n'a même plus su son véritable nom, alors que son art nous interpelle aujourd'hui encore avec une éloquence et une chaleur incroyables. Doté de la perfection du geste la plus fine et très conscient de la valeur de son art, mais également tourmenté par l'enfer d'une âme inquiète et constamment en alerte, cet homme vit, avec toute la sensibilité de son caractère, l'aube d'une époque nouvelle au début du XVI<sup>e</sup> siècle et le renversement inévitable de modèles encore en vigueur. Bien qu'il reconnaisse les conquêtes artistiques de la jeune Renaissance et leurs multiples rejaillissements, il décide, dans son œuvre, de développer à l'extrême le style qu'il a reçu en héritage, comme J.-S. Bach, deux siècles plus tard, révélera un génie conservateur dans le courant du progrès musical de son temps. Mathis est alors happé par les machineries puissantes de l'Etat et de l'Eglise, mais résiste, sans doute de toute sa force, à la pression de ces pouvoirs, tout en en laissant entrevoir assez clairement, dans ses tableaux, à quel point l'agitation de son époque et son cortège de misère, de maladies et de guerres ont pu l'ébranler.

Pour juger de la profondeur de son hésitation et de son désespoir, il suffit de rappeler l'évolution de sa vie spirituelle. Alors qu'au seuil des temps modernes, il avait su exprimer, dans un sursaut de perfection incroyable, manifestation d'un ultime témoignage, toute la force de la foi médiévale, il finit par se tourner vers la Réforme luthérienne et renoncer même, finalement, à toute activité artistique! Il mourra de vieillesse, à Halle, comme constructeur de moulins. Pareille fin – poignante après tant d'explosions de puissance artistique – dans le dénuement, loin de sa patrie et de l'art, n'est-ce pas un signe de résignation muette devant l'inanité de l'œuvre terrestre ou le crépuscule d'un être vaincu par le désespoir? Ou bien doit-on voir là l'indice qu'un homme finit par s'approcher de sa tombe sur un chemin d'autant plus élevé et plus calme qu'il a, enfin, trouvé l'équilibre entre les joies et les tourments de son âme?

Que ce Mathis, né de l'histoire et de l'imagination, entre donc en scène au milieu de ses antagonistes protagonistes! Tous connaissent un modèle historique, à l'exception de la jeune Regina: le cardinal, si souvent peint par Cranach et Dürer, homme d'immense talent mais de caractère versatile, placé par le destin à vingt-cinq ans sur le trône du plus haut des princes de l'Eglise, en Allemagne, où plus fort que lui aurait pu remarquablement influencer, pour cent ans, le cours de l'histoire de l'Europe centrale; le rebelle Schwalb que l'on découvre en auteur de pamphlets rimés au beau milieu de la Guerre des paysans; le rusé Capito dont les intrigues politiques ont même fini par dégoûter, un jour, l'inconstant cardinal; le doyen de la cathédrale Pommersfelden, emprisonné par le cardinal en raison de son obstination et vite tombé en disgrâce; et Ursula Riedinger dont le tombeau est toujours visible dans l'église du couvent d'Aschaffenburg. Ce qu'ils aiment à dire me paraît refléter la mentalité et l'opinion de gens que je rencontre autour de moi; et même ce qu'ils chantent n'est pas entièrement nouveau: la musique de *Mathis* se nourrit, en effet, de vieilles chansons populaires, de chants guerriers de la Réforme et du fonds choral grégorien. Elle reflète – faiblement – la lumière dont les rayons chaleureux lui ont permis à de croître jusqu'à devenir *Mathis*, œuvre due à l'esprit roboratif d'un des plus grands artistes que nous ayons jamais eus.

Paul Hindemith





## WIE EINE KATZE MIT NEUN LEBEN

Ein Gespräch mit Leon Fleisher nach der Uraufführung der *Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand)* op. 29 von Paul Hindemith

*Herr Fleisher, als Kind hatten Sie Klavierunterricht bei Artur Schnabel. Welche Eindrücke hatten Sie von seinem Unterricht und welchen Einfluß übte er auf Sie aus?*

Besser wäre es zu fragen, wie beeinflusste er mich nicht. Nun, ich begann bei ihm zu studieren, als ich neun Jahre alt war. Er war ein außergewöhnlicher Lehrer, voller Inspiration und Ideen. Er verkörperte einen Menschen, der durch Musik seine eigenen Vorstellungen entwickelte. In ihm lebte und wirkte die Musik. Es war einfach phänomenal!

*Wie lange studierten Sie bei ihm?*

Ich studierte zehn Jahre bei ihm, bis zu meinem 19. Lebensjahr. Sie wissen ja, daß er mit Hindemith zusammen Kammermusik machte. In Wien musizierten er, Paul Hindemith, Bronisław Huberman und Pablo Casals anlässlich der Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag von Johannes Brahms im Jahre 1933.

*Gab es noch andere Musiker, die Sie besonders beeindruckten?*

Den größten Eindruck machte freilich Artur Schnabel auf mich. Es war der prägende Einfluß in meinem Leben. Ich wuchs in einer großen Zeit auf, in den 40er Jahren in New York. Sie können sich vorstellen, welche Persönlichkeiten und Individualisten zu dieser Zeit in New York waren. Da waren Sergej Rachmaninow, Vladimir Horowitz, Moritz Rosenthal und Bronisław Huberman. An ein Konzert mit Béla Bartók erinnere ich mich, in dem er seine Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug spielte.

Vielleicht war es einer der wenigen positiven Aspekte des Zweiten Weltkrieges, daß so große Künstler in den 40er Jahren nach New York kamen. Und wir als junge Generation waren ihnen sozusagen ausgeliefert und standen unter ihrem Einfluß. Auch große Komponisten kamen ja bekanntlich in die USA – wie beispielsweise Arnold Schönberg oder Igor Strawinsky – und natürlich auch Paul Hindemith!

*Haben Sie Hindemith jemals in einem Konzert erlebt?*

Ich habe keine genaue Erinnerung mehr; vielleicht in einem Konzert mit Kammermusik, da war ich etwa 10 Jahre alt. Aber ich kann mich nicht mehr daran erinnern!

*Ihre Karriere als Pianist unterscheidet sich von anderen Pianisten-Laufbahnen. Erzählen Sie uns von Ihrem Werdegang!*

Ich hatte verschiedene Karrieren als Pianist. Manchmal fühle ich mich wie

## SIEBZEHN MINUTEN SENSATION, LINKER HAND

*„So signifikant die verspätete Uraufführung des Opus, so fesselnd war auch die souveräne Nachgestaltung durch den lange Zeit rechtsarmig gelähmten Leon Fleisher in bewundernswerter Korrespondenz mit den von Simon Rattle geführten, flexibel reagierenden Philharmonikern. Gewiss ein musikhistorischer Augenblick!“*

Dietrich Bretz · Badische Neueste Nachrichten · 23.12.2004

*„Der Hindemithsche Zwanzigminüter, dreisätzig, doch in vier Abschnitte geteilt, die eigentlich pausenlos zu absolvieren sind, ist eine echte Sensation: Da zeigt ein Kraftkerl seine Krallen, hämmert Hindemith als lebenspralle Aufbruchsanarchie einer noch jungen Weimarer Republik.“*

Manuel Brug · Die Welt · 11.12.2004

*„Und so finden sich in den vier Sätzen ungemein packende, motorisch drängende Partien mit vielen Repetitionsmotiven, auch viele schnelle und kurz aufeinander folgende Echowirkungen zwischen Klavier und Orchester, die große Anforderungen an ein präzises Zusammenspiel stellen. Vielfach wird mit rhythmischen Überblendungen, Montagen verschiedener melodisch-rhythmischer Motive gearbeitet, wobei der dritte Satz mit einem Basso ostinato eine lyrisch-kantable Insel im ansonsten ungestümen Klanggeschehen bildet: ein Duo zwischen Englischhorn und Klavier und eine anschließende Solokadenz, die mit zum Schönsten gehören dürften, was Paul Hindemith je geschrieben hat, und die zeigen, wie sehr der Komponist doch absoluter Musiker und Kontrapunktiker in der Nachfolge Johann Sebastian Bachs gewesen ist.“*

Wolfgang Sandner · Frankfurter Allgemeine Zeitung · 11.12.2004

eine Katze; Katzen haben ja bekanntlich neun Leben. Jetzt lebe ich mein achttes, vielleicht sogar mein neuntes. Wer weiß? Nun, ich hatte gewisse Erfolge. 1952 gewann ich als junger Mann den *Concours musical international Reine Elisabeth* in Brüssel. Danach reiste ich als Konzertpianist um die ganze Welt. Etwa 12 Jahre später hatte ich Schwierigkeiten mit meiner rechten Hand; ich konnte mit ihr nicht mehr Klavier spielen. Diese Krankheit wird Dystonie genannt. Die meiste Zeit meines Lebens verbrachte ich damit, herauszufinden, was es mit dieser Krankheit auf sich hatte, woher sie kommt und wie sie behandelt werden könnte. Die Ärzte hatten damals noch kein Rezept für eine Heilung und kannten lediglich die Krankheitssymptome. Während dieser Zeit beschäftigte ich mich intensiv mit dem Unterrichten und – so glaube ich – wurde ich ein ganz guter Lehrer. Daneben begann ich noch zu dirigieren und studierte das umfangreiche Repertoire für Klavier linke Hand, Stücke wie zum Beispiel das Klavierkonzert von Maurice Ravel, das Konzert von Sergej Prokofiew, die *Diversions* von Benjamin Britten, die beiden Werke von Richard Strauss, *Parergon* und *Panathenäenzug* oder die Kammermusikwerke für Klavier linke Hand von Franz Schmidt. Natürlich hörte ich auch, daß Hindemith ein Stück für Paul Wittgenstein komponiert hatte. Aber niemand hatte das Stück je gesehen.



*Was bedeutet das Unterrichten für Sie?*

Unterrichten bedeutet mir enorm viel! Auch mein Lehrer Artur Schnabel lehrte mit Begeisterung, und ich glaube, sein Enthusiasmus hat sich auf mich übertragen. Es ist eine sehr, sehr vielfältige Aufgabe und bildet einen ganz wichtigen Teil meines Lebens. Es macht mir außerordentlichen Spaß zu unterrichten!

*Ich erinnere mich an eine Szene aus einer Fernsehdokumentation über Sie. Sie unterrichteten eine junge japanische Studentin, die Ravels La Valse spielte. Als*

*Sie sie fragten, ob sie wisse, was ein Walzer sei, verneinte die Dame. Da zeigten Sie ihr, wie man Walzer tanzt, und – siehe da – nach Ihrem „Kurzlehrgang“ in Walzertänzen spielte die Studentin das Stück mit großer Verve und gehaltvoller.*

### Weitere Aufführungen der Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand) op. 29 mit Leon Fleisher am Klavier:

**6., 7., 8. Oktober 2005 ·**

**Davies Symphony Hall, San Francisco**  
San Francisco Symphony  
Ltg.: Herbert Blomstedt

**14. Oktober 2005 ·**

**Musikverein: Großer Saal, Wien**  
Radio-Symphonieorchester Wien  
Ltg.: Bertrand de Billy

**20., 21. Oktober 2005 ·**

**Grande Auditório, Lissabon**  
Orquestra Gulbenkian  
Ltg.: Michael Zilm

Wissen Sie, viele junge Pianisten beherrschen ihr Instrument technisch perfekt und spielen phantastisch. Doch viele scheinen nicht zu verstehen, daß dieses perfekte Spielen im Dienst einer anderen Sache stehen muß, nämlich im Dienste des Musizierens. Das Verständnis der Musik, ihr Stil, ihre Form und all diese Dinge sind ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger als das technisch saubere Spielen eines Stücks. Wenn Sie nur Wert darauf legen, ein Stück technisch perfekt zu spielen, dann können Sie genauso gut im Zirkus auftreten. Aber wahrhaft Musik zu machen – das ist Kunst!

*Auch als Dirigent sind Sie aktiv und waren künstlerischer Direktor des Tanglewood Music Center. Welche Erfahrungen haben Sie bei diesen Tätigkeiten gesammelt?*

In Tanglewood hatte ich hauptsächlich Verwaltungsaufgaben zu erledigen und ich unterrichtete dort. Als die Schwierigkeiten mit meiner rechten Hand begannen, fing ich an zu dirigieren. Dirigieren und Unterrichten sind sich sehr ähnlich: Man muß aufmerksam hinhören, um herauszufinden, was nicht gut läuft. Dann hat man wie ein Arzt seine Diagnose zu stellen und die richtigen Mittel zu verschreiben. Morgen Abend musiziere ich hier in Paris mit dem Orchestre national d'Île de France. Wir spielen die 1. Symphonie e-Moll op. 39 von Jean Sibelius und das 2. Klavierkonzert g-Moll op. 16 von Sergej Prokofiew. Der Pianist ist Stephen Brozman, ein junger amerikanischer Musiker, der bereits den Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb gewonnen hat.

*Welchen Eindruck machen auf Sie die für Paul Wittgenstein komponierten Klavierkompositionen für die linke Hand?*

Ich denke, es gibt keine Zweifel darüber, daß das Ravel-Konzert für die linke Hand zu den größten Meisterwerken der Musik gehört, egal ob für eine oder für fünfzehn Hände! Es gehört ganz einfach zu den größten Werken überhaupt! Die meisten anderen Stücke sind auch sehr gut; Prokofiews 4. Klavierkonzert ist phantastisch! Komponisten fühlen sich herausgefordert, wenn sie nur für fünf Finger schreiben müssen. Sie gehen dann bis zu ihren Grenzen und ihr Erfindungsreichtum wächst mit der Herausforderung. So entstehen oftmals sehr eigenwillige und einzigartige Stücke.

*Gibt es bestimmte typische Merkmale von Komponisten, die für Klavier linke Hand geschrieben haben?*

Franz Schmidt zum Beispiel: Alle Werke für Klavier – außer seinen Orgelstücken – hat er für Paul Wittgenstein komponiert. Niemals hat er für zwei Hände Klaviersachen geschrieben. Es gibt von ihm drei Quintette, die Beethoven-Variationen und ein Konzert für die linke Hand, das wie ein Brahms-Konzert für die linke Hand klingt. Ganz enorm! Es ist ein kolossales Stück, dauert über 45 Minuten und ist reich an prächtigen Melodien.

*Wann begegnete Ihnen zum erstenmal die Musik Hindemiths?*

Ich kannte Hindemiths Musik seit meiner Studienzeit bei Schnabel. Übrigens: Schnabel verstand sich zunächst als Komponist. Und ich muß sagen: er war ein hervorragender Komponist! Seine Musik wird erst in letzter Zeit häufiger gespielt und gehört. Er schrieb drei Streichquartette, die wundervolle, reife Musik sind. Zurück zu Hindemith: Ich lernte zunächst seine Sonaten kennen. Als ich mit meiner rechten Hand Probleme bekam, gründete ich mit einem ehemaligen Kommilitonen in Washington eine Kammermusikgruppe. Wir spielten gelegentlich im Kennedy Center und nannten uns die *Theatre Chamber Players of Kennedy Center*. Wir widmeten uns nicht dem herkömmlichen Trio-, Quartett- oder Quintettrepertoire, sondern wir nahmen uns Stücke mit ungewöhnlicher Besetzung vor. Und Hindemith schrieb ja einige solcher Stücke. So studierten wir die Serenaden op. 35 oder die drei Lieder mit dem Titel *Des Todes Tod* op. 23a aus dem Jahre 1922, das für „ideale“ Streichquartettbesetzung komponiert ist: für zwei Bratschen und zwei Cellos. So soll



ein Streichquartett besetzt sein! Unter anderen Stücken dirigierte ich die Kammermusiken und die Tanzlegende *Hérodiade*. Wir machten viel Hindemith!

*Wie beurteilen Sie Hindemiths Klaviermusik mit Orchester op. 29?*

Zunächst sollte man sich darüber im klaren sein, daß es nicht ein Klavierkonzert ist, sondern von ihm als *Klaviermusik mit Orchester* (Klavier: linke Hand) titulierte wurde. Das muß man beachten, wenn man sich diesem wundervollen Stück aus einer wunderbaren Zeit, aus dem Jahre 1923 nämlich, nähert. Es besteht aus vier Sätzen, die ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Die Ecksätze sind voller Bewegung und haben einen enormen „Drive“. Das ist eine sehr, sehr energiegeladene Musik, die man mit enormem Engagement interpretieren muß. Hindemith hatte ein vortreffliches Gespür für musikalischen Witz und Humor. Nehmen wir zum Beispiel den langsamen Satz, den ich mit zum Besten rechne, was Hindemith je komponiert hat. In den Celli und in den Bässen haben Sie einen Basso ostinato, der sich über drei Takte eines geraden Metrums erstreckt, nach drei Takten wiederholt wird und aus zwölf Viertelnoten besteht. Diese Tonreihe enthält elf – wohlgerneht nicht zwölf – verschiedene Töne, nur das Fis fehlt. Ich denke, Hindemith machte sich auf diese Weise einen Spaß mit der Zweiten Wiener Schule.

*Welche Anforderungen stellt dieses Stück an den Pianisten?*

Es ist nicht einfach zu spielen! Jede Menge Oktaven; körperlich muß man in guter Verfassung sein. Ich mußte hart an diesem Stück arbeiten. Der letzte Satz ist enorm schwer. Es gibt dort Passagen, die auf Septakkorden basieren. Selbst wenn man diese „falschen“ Noten spielt, klingen diese nicht wie falsche Noten. Wiederum erkennt man in diesen Abschnitten Hindemiths Humor. Diese Stellen machten mir große Freude zu spielen. Das Stück gehört zu seinen besten.

*Wie gestaltete sich die Probenarbeit mit den Berliner Philharmonikern und Simon Rattle?*

Wir hatten eine gemeinsame Probe, die etwa zweieinhalb Stunden dauerte. Als wir dann zum drittenmal das Konzert öffentlich spielten, schien das Orchester mit dem Stück gut vertraut zu sein. Sie entwickelten sozusagen ihr „Gleichgewicht“. Es ist ja bekannt, wenn man ein Stück nicht kennt, weiß man noch nicht, was wichtig oder was unwichtig ist. Es dauert seine Zeit, bevor man hört, was zu tun ist. Das Orchester ist einfach phänomenal! Absolut phantastisch! Ich bin voller Bewunderung für dieses Ensemble. Sie lernten schnell, und es macht große, große Freude, mit ihnen zu musizieren.

*Wann spielen Sie erneut dieses Stück?*

Die erste Aufführung in Amerika wird im Oktober in San Francisco sein. Außerdem spiele ich das Stück noch in Lissabon; nächstes Jahr dann in Amsterdam und in Frankfurt.

## LIKE A CAT WITH NINE LIVES

A Conversation with Leon Fleisher after the Premiere of *Klaviermusik mit Orchester* (piano left hand), Op. 29 by Paul Hindemith

*Mr. Fleisher, you had piano lessons as a child with Artur Schnabel. What impressions did you gain from his teaching and what influence did he have on you?*

It would be better to ask how he didn't influence me. Well, I began studying with him when I was nine years old. He was an extraordinary teacher, full of inspiration and ideas. He was the embodiment of a human being who developed his own ideas through music. Music lived and acted within him! He was simply phenomenal!

*How long did you study with him?*

I studied with him for ten years, until I was nineteen. You know, of course, that he played chamber music together with Hindemith. Schnabel, Paul Hindemith, Bronisław Huberman and Pablo Casals played in Vienna on the occasion of the celebration of Brahms's 100<sup>th</sup> birthday in 1933.

*Were there other musicians who particularly impressed you?*

Of course Artur Schnabel made the strongest impression on me. He was the decisive influence in my life. I grew up during a great time, the 1940s in New York. You can imagine what personalities and individualists were in New York during this period. There were Sergei Rachmaninov, Vladimir Horowitz, Moritz Rosenthal and Bronisław Huberman. I remember one concert where Béla Bartók played his Sonata for Two Pianos and Percussion.

Perhaps one of the few positive aspects of the Second World War was that such great artists came to New York in the 1940s. And we, the younger generation, were in their hands, so to speak, and stood under their influence. Great composers also came to the USA – such as Arnold Schönberg and Igor Stravinsky – and also Paul Hindemith, of course!

## Seventeen Minute Sensation, Left Hand

*"As significant as the belated world premiere of this opus was, the sovereign interpretation by Leon Fleisher, who has suffered a right arm disorder for a long time, was equally so. He performed in admirable correspondence with the Philharmonic musicians, who in turn flexibly reacted under the direction of Simon Rattle. This was surely an historic moment!"*

Dietrich Bretz · Badische Neueste Nachrichten · 23 December 2004

*"Hindemith's twenty-minute piece in three movements but divided into four sections, to be played without pause, is a true sensation. A tough guy shows his stuff here; Hindemith hammers out the excessively lively spirit, anarchic in its energy, of a still young Weimar Republic."* Manuel Brug · Die Welt · 11 December 2004

*"In the four movements there are unbelievably gripping sections of insistent motor rhythms full of repeated motifs and with many quickly successive echo effects between the piano and orchestra. These make great demands on the performers' ability to play precisely together. The composer frequently works with overlapping rhythms and montages of different melodic-rhythmic motifs, whereby the third movement forms a lyric, cantabile island with a basso ostinato in the middle of all the turbulence. This is a duo between English horn and piano followed by a solo cadenza – one of the most beautiful movements ever composed by Hindemith. It shows the extent to which the composer was an absolute musician and contrapuntalist, a successor to Johann Sebastian Bach."*

Wolfgang Sandner · Frankfurter Allgemeine Zeitung · 11 December 2004

*Did you ever hear Hindemith in concert?*

I no longer have any exact recollection of him performing – perhaps in a concert with chamber music when I was about 10 years old. But I don't remember any more!

*Your career differs from that of other pianists. Tell us about your pianistic career!*

I have had several careers as a pianist. Sometimes I feel like a cat; cats have nine lives. Now I'm living my eighth, maybe ninth life. Who knows? Well, I had a certain amount of success. In 1952, as a young man, I won the *Concours musical international Reine Elisabeth* in Brussels. After that I travelled around the world as a concert pianist. About 12 years later I had trouble with my right hand; I couldn't play the piano with it any more. This ailment is called dystonia. I have spent the most time in my life trying to find out what this ailment is all about, where it comes from and how it could be treated. The doctors had no cure for it at that time; they only knew the symptoms. During that time I occupied myself intensively with teaching and – I think – became a pretty good teacher. I also began conducting and studying the extensive repertoire for piano left hand, pieces like Maurice Ravel's Piano Concerto, the Concerto by Sergei Prokofiev, Benjamin Britten's *Diversions*, both works by Richard Strauss, *Parergon* and *Panathenaia Procession* and the chamber works for piano left hand by Franz Schmidt. Of course I had also heard that Paul Hindemith had composed a work for Paul Wittgenstein. But nobody had ever seen the piece.

*What does teaching mean to you?*

It has an enormous significance for me! My teacher, Artur Schnabel, also taught enthusiastically, and I believe that his enthusiasm has rubbed off on me. It is a very multi-faceted task and forms a very important part of my life. I have an extraordinary amount of fun teaching!



**Further performances of the  
Klaviermusik mit Orchester  
(Klavier: linke Hand), Op. 29  
with Leon Fleisher at the piano:**

**6, 7, 8, October 2005 -  
Davies Symphony Hall, San Francisco**  
San Francisco Symphony,  
dir. Herbert Blomstedt

**14 October 2005 -  
Musikverein: Großer Saal, Vienna**  
Radio Symphony Orchestra Vienna,  
dir. Bertrand de Billy

**20, 21 October 2005 -  
Grande Auditório, Lisbon**  
Orquestra Gulbenkian,  
dir. Michael Zilm

*I remember a scene from a television documentary about you. You taught a young Japanese student, a girl, who played Ravel's La Valse. When you asked her if she knew what a waltz was, the young lady said no. Then you showed her how to dance the waltz, and – lo and behold – after your "crash course" in dancing the waltz, the student played the piece with great verve and much more substantially.*

You know, many young pianists have perfect technical mastery of their instrument and play fantastically. But many seem not to understand that this perfect playing must be placed at the service of something else, namely music-making. Understanding the music, its style, its form and all these things are just as important as playing the piece with a flawless technique, if not more so. If playing the piece with technical perfection is all they value, then they might just as well perform in a circus. But really making music – that's an art!

*You are also active as a conductor and have been Artistic Director of the Tanglewood Music Centre. What experiences have you gathered from these activities?*

At Tanglewood I had mostly administrative duties to fulfil, and I also taught there. When the troubles with my right hand began, I started conducting. Conducting and teaching are very similar; you have to listen attentively in order to find out what isn't working. Then you have to present your diagnosis, like a doctor, and prescribe the right medicine. Tomorrow evening I'll be performing here in Paris with the *Orchestre national d'Île de France*. We're playing the Symphony No. 1 in E minor of Jean Sibelius and the Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16 of Sergei Prokofiev. The pianist is Stephen

Brotzman, a young American musician who has already won the Tchaikovsky International Competition in Moscow.

*What was your impression of the piano compositions for the left hand composed for Paul Wittgenstein?*

I think there is no doubt that Ravel's Concerto for the Left Hand belongs to the greatest masterpieces of music, whether for one or fifteen hands! It is simply one of the greatest works there is! Most of the other pieces are also very good; Prokofiev's Fourth Piano Concerto is fantastic! Composers feel challenged when they are to write for only five fingers. Then they go to their limits and the richness of their invention grows with the challenge. So, very original and unique pieces often arise.

*Are there certain typical characteristics of composers who have written for piano left hand?*

Take Franz Schmidt for example. All his works for keyboard – with the exception of his organ works – were written for Paul Wittgenstein. He never wrote anything for piano two hands. There are three quintets, the Beethoven Variations and a Concerto for the Left Hand that sounds like a Brahms concerto for left hand. Really something! It is a colossal piece, lasts over 45 minutes and is rich in splendid melodies.

*When did you first encounter the music of Paul Hindemith?*

I have known Hindemith's music since my student days with Schnabel. Incidentally, Schnabel considered himself primarily as a composer. And I must say he was an outstanding composer! His music has only recently begun to be played and heard more frequently. He wrote three string quartets which are wonderful, mature music. Back to Hindemith: I got to know his sonatas first. When I was having problems with my right hand, I founded a chamber music group in Washington together with a former fellow student. We occasionally played at the Kennedy Centre and called ourselves the *Theatre Chamber Players of Kennedy Centre*. We did not dedicate ourselves to the usual trio, quartet or quintet repertoire, but took up pieces with unusual instrumental combinations. And Hindemith wrote some such pieces, of course. So we learned the *Serenaden*, Op. 35 and the three songs with the title *Des Todes Tod*, (Death's Death) Op. 23a from the year 1922, composed for an "ideal" string



quartet: two violas and two cellos. That's how a string quartet should be! Among other pieces I also conducted the *Kammermusik* and the dance legend *Hérodiade*. We did a lot of Hindemith!

*How would you evaluate Hindemith's Klaviermusik mit Orchester, Op. 29?*

First of all let's get one thing straight: this is not a piano concerto, but was entitled *Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand)* by the composer. One must bear this in mind when approaching this wonderful piece from a wonderful time, namely 1923. It consists of four movements running into each other without a break. The outer movements are full of motion and have an enormous drive. This is very, very energetic music that must be interpreted with enormous commitment. Hindemith had a superb knack for musical wit and humour. For example, let's take the slow movement, which I think is one of the best that Hindemith ever wrote. You have a basso ostinato in the cello and basses stretching over three bars of an even metre, repeated after three bars and consisting of twelve crochets. This series of notes contains eleven – not twelve – different notes, with only F-sharp missing. I think Hindemith was poking a little fun at the Second Viennese School in this way.

*What demands does this piece make on the pianist?*

It is not easy to play! A lot of octaves – you have to be in good physical condition. I had to work hard on the piece. The last movement has enormous difficulties. There are passages there based on seventh chords. Even when you play these "wrong" notes, they don't sound like wrong notes. Here, again, you notice Hindemith's humour in these passages. They give me great joy to play. The piece is one of his best.

*How did you structure the rehearsal with the Berlin Philharmonic and Simon Rattle?*

We had one rehearsal together that lasted about two and a half hours. Then, when we played the concert for the third time in public, the orchestra seemed to be quite familiar with the piece. They developed their "balance", so to speak. It is a well-known fact that when you don't know a piece, you don't yet know what is important or unimportant. It takes time before you can hear what you have to do. The orchestra is simply phenomenal! Absolutely fantastic! I am full of admiration for this orchestra. They learned quickly, and it is a great, great joy to make music with them.

*When will you play this piece again?*

The first performance in America will be in October in San Francisco. Besides that, I shall be playing the piece in Lisbon; then next year in Amsterdam and Frankfurt.

## COMME UN CHAT À NEUF VIES

Entretien avec Leon Fleisher après la première mondiale de la *Klaviermusik mit Orchester op. 29* pour la main gauche de Paul Hindemith.

*Monsieur Fleisher, comme enfant, vous avez bénéficié de l'enseignement d'Artur Schnabel. Quelles impressions vous a-t-il laissées comme professeur et quelle influence a-t-il eue sur vous?*

Il aurait mieux valu me demander dans quel domaine il n'a pas exercé d'influence sur moi! J'ai commencé à étudier auprès de lui à neuf ans. C'était un maître inhabituel, plein d'inspiration et d'idées. Il incarnait le genre d'homme qui développe ses propres idées à travers la musique. La musique vivait et agissait en lui! C'était quelque chose d'absolument phénoménal!

*Combien de temps avez-vous étudié auprès de lui?*

Dix années durant, jusqu'à mes dix-huit ans. Vous savez sans doute qu'il a pratiqué la musique de chambre avec Hindemith. Paul Hindemith, Bronislav Huberman, Pablo Casals et lui ont joué à Vienne, en 1933, à l'occasion des festivités du centenaire de Johannes Brahms.

*Y a-t-il eu d'autres musiciens qui vous aient impressionné?*

Il est évident qu'Artur Schnabel est celui qui m'a le plus impressionné. Il a été l'influence marquante de ma vie. J'ai grandi à une époque grandiose, les années 1940 à New York. Imaginez les personnalités qui vivaient alors à New York: Sergueï Rachmaninov, Vladimir Horowitz, Moritz Rosenthal et Bronislav Huberman. Je me souviens d'un concert où Béla Bartók a interprété sa Sonate pour deux pianos et percussions. Cette présence de grands artistes à New York, dans les années 1940, est peut-être un des rares aspects positifs de la Deuxième Guerre mondiale. Comme membres de la jeune génération, nous étions livrés pieds et poings liés, pour ainsi dire, à leur influence. Vous savez aussi que de grands compositeurs ont également rejoint les États-Unis à cette époque – Arnold Schönberg, par exemple, ou Igor Stravinski et, bien sûr, Paul Hindemith!

## Dix-sept minutes sensationnelles pour la main gauche

*«Importante, la première tardive de l'œuvre l'était, mais non moins captivante l'interprétation souveraine de Leon Fleisher, longtemps paralysé du bras droit, qui s'entend admirablement avec Simon Rattle à la tête d'une Philharmonie attentive. A n'en pas douter, une soirée musicale historique!»*

Dietrich Bretz · Badische Neueste Nachrichten · 23.12.2004

*«Ces vingt minutes de Hindemith, en trois mouvements, mais en quatre parties à jouer sans interruption, sont une véritable sensation: voilà un jeune gars qui montre ses griffes, un Hindemith qui martèle une anarchie libertaire pleine de vie au tout début de la République de Weimar.»*

Manuel Brug · Die Welt · 11.12.2004

*«On trouve ainsi dans les quatre mouvements des passages incroyablement entraînants, d'une urgence mécanique, avec beaucoup de motifs répétés, mais aussi de nombreux échos brefs, en succession serrée, entre le piano et l'orchestre, qui demandent énormément de précision dans la synchronisation. Le compositeur travaille souvent avec des superpositions rythmiques, des montages de motifs mélodico-rythmiques différents, au milieu desquels le troisième mouvement, bâti sur un ostinato de basse, constitue un îlot de lyrisme et de chant dans la tempête: c'est un duo entre le cor anglais et le piano, suivi d'une cadence du soliste qui pourrait être une des plus belles choses que Paul Hindemith ait jamais écrites, et qui montre bien à quel point le compositeur était un musicien absolu et un digne héritier du contrepoint de Bach.»*

Wolfgang Sandner · Frankfurter Allgemeine Zeitung · 11.12.2004

*Avez-vous jamais entendu Hindemith en concert?*

Je ne m'en souviens pas exactement – peut-être lors d'un concert de musique de chambre, où j'avais à peu près dix ans. Mais je n'en ai pas gardé de souvenir!

*Votre carrière de pianiste est assez différente de celle de vos confrères du clavier. Racontez-nous votre parcours!*

J'ai eu différentes carrières de pianiste. Parfois, je me sens comme un chat dont on sait qu'ils ont neuf vies ! J'en suis à ma huitième, voire à ma neuvième, qui sait? Bon, j'ai obtenu quelques succès. Jeune homme, je remportai, en 1952, le *Concours international de musique Reine-Elisabeth* à Bruxelles. Après ce succès, j'ai fait le tour du monde comme concertiste. Douze ans plus tard, j'ai connu des problèmes à la main droite – impossible

de jouer avec elle. C'était une maladie appelée «dystonie». J'ai passé la plus grande partie de ma vie à rechercher une explication à cette maladie, son origine et son traitement. A l'époque, les médecins ne proposaient aucune thérapie pour la soigner et n'en connaissaient que les symptômes. Pendant cette période, j'ai beaucoup donné de leçons de piano et devins un assez bon professeur, à ce que je crois. Je me mis aussi à la direction d'orchestre. Parallèlement, j'ai étudié le vaste répertoire écrit pour la main gauche du piano – le Concerto pour piano de Ravel, celui de Prokofiev, les *Diversions* de Britten, les deux ouvrages de Richard Strauss, *Parergon* et *Panathenäenzug*, ou encore la musique de chambre de Franz Schmidt. J'entendis alors naturellement raconter que Hindemith avait, lui aussi, écrit une œuvre pour Paul Wittgenstein, mais que personne ne l'avait jamais vue.

*Que représente l'enseignement pour vous?*

L'enseignement a pour moi une importance capitale! Mon maître Artur Schnabel enseignait lui aussi avec passion et je crois que son enthousiasme a déteint sur moi. C'est une tâche très, très variée qui a pris une place primordiale dans ma vie. J'ai énormément de plaisir à enseigner!

*J'ai en mémoire une scène d'un documentaire télévisé qui vous est consacré. Vous travaillez avec une jeune Japonaise qui joue La Valse de Ravel. Vous lui demandez si elle sait ce qu'est une valse, mais elle répond que non. Vous lui montrez alors comment on danse la valse et, merveille, après votre brève «initiation», l'étudiante joue avec beaucoup d'élan et plus de substance.*

## CD NEUERSCHEINUNGEN · CD NEW RELEASES · NOUVEAUTÉS SUR CD

### Itzhak Perlman reDiscovered Violin Sonatas.

**Sonate in Es für Klavier und Violine op. 11 Nr. 1 (1918)**

Werke von Nicolò Paganini, Paul Ben-Haim, Pablo de Sarasate, Georg Friedrich Händel, Jean-Marie Leclair, Ernest Bloch, Manuel de Falla, Antonio Bazzini  
Itzhak Perlman, Violine; David Garvey, Klavier

◆ BMG Classics (CD 2004)  
82876 62517 2



Mit den hier eingespielten Werken sollte Itzhak Perlman (geb. 1945) 1965 bei RCA debütieren.

Doch ließ die ungewöhnliche Begabung Perlman das Programm nicht repräsentativ genug wirken; die Firma entschied sich daher, Perlman mit der Einspielung von Konzerten aufwendig zu präsentieren. So kann nun nach vierzig Jahren das ursprüngliche Debut-Programm erstmals veröffentlicht werden; und daß Hindemiths Violinsonate op. 11 Nr. 1 dazu zählte, wird überraschen. Die Interpretation ist bestechend und glutvoll; sie führt die Einspielungen des Werkes etwa durch David Oistrach oder Gidon Kremer auf gleichem Niveau fort. Man muß bedauern, daß Perlman keine weiteren Werke Hindemiths eingespielt hat.

Itzhak Perlman (born in 1945) was supposed to have given his debut with RCA in 1965 with the works

recorded here. However, this programme did not seem to sufficiently reflect Perlman's extraordinary gifts; the firm therefore decided to present the violinist with an extensive recording of concertos instead. Now, forty years later, the original debut programme can be released for the first time; it will surprise some that Hindemith's Violin Sonata, Op. 11 No. 1 is included. The interpretation is convincing and red-hot, continuing the recording tradition of the work by, for example, David Oistrach and Gidon Kremer, on the same high level. One only regrets that Perlman has recorded no other works of Hindemith.

Cet enregistrement de 1965 était censé marquer les débuts d'Itzhak Perlman (\*1945) chez RCA. Mais le programme ne mettait pas suffisamment en valeur les dons exceptionnels du violoniste, si bien que la firme de disques décida de le présenter dans des concertos plus brillants. Quarante ans plus tard, l'enregistrement initial est enfin publié. Avec la surprise de découvrir que Perlman présente la *Sonate* op. 11/1 de Hindemith. Ardente et séduisante, l'interprétation est digne des enregistrements d'un David Oistrach ou d'un Gidon Kremer. Elle fait regretter aux mélomanes que Perlman n'ait pas gravé d'autres œuvres de Hindemith.

### Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber (1943) Theme and Four Variations (The Four Temperaments) for String Orchestra and Piano (1940) Symphonie Mathis der Maler (1933/34)

Los Angeles Philharmonic Orchestra,  
Ltg.: Esa-Pekka Salonen; Emanuel Ax, Klavier

◆ Sony (CD 2005) SK 64087



Esa-Pekka Salonen hatte 1995 Hindemiths Oper *Mathis der Maler* in Covent Garden, London, dirigiert.

Die enge Vertrautheit mit der Oper merkt man seiner Einspielung der Symphonie an, die geradezu „be-redt“, „sprechend“ ausfällt. Trotz der langsamen Tempi wirkt die Musik ungemein intensiv und ausdrucks-voll. Und der Klavierpart der „Vier Temperamente“ wird von Emanuel Ax geradezu brilliant gestaltet; kurz: Hier liegt eine der bemerkenswertesten Hindemith-Einspielungen der letzten Jahre vor.

Esa-Pekka Salonen conducted Hindemith's opera "Mathis der Maler" at Covent Garden, London, in 1995. One notices his intimate familiarity with the opera on this recording of the Symphony, which seems almost "discursive" or "speaking." In spite of the slow tempi, the music has an incredibly intense and expressive effect. And the piano part to the "Four

Temperaments" is brilliantly interpreted by Emanuel Ax. In short, this is one of the most remarkable Hindemith recordings of the past few years.

En 1995, Esa-Pekka Salonen dirige l'opéra *Mathis der Maler* à Covent Garden (Londres). C'est avec plaisir que l'on retrouve les liens de familiarité qu'il entretient avec cet ouvrage dans l'enregistrement particulièrement «parlant» de la symphonie du même nom. Malgré des tempos assez lents, la partition est traduite de manière très intense et expressive. Quant à la partie réservée au piano dans les *Quatre Tempéraments*, Emanuel Ax la tient avec brio. Bref, l'un des plus remarquables enregistrements de Hindemith de ces dernières années.

### Viola d'amore Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier op. 25 Nr. 2 (1922)

Werke von Paul Angerer, Giovanni Toeschi, Johann Nepomuk David, Carl Stamitz  
Christoph Angerer, Viola d'amore; Paul Angerer, Viola d'amore, Cembalo, Violine; Claudia Leitenbauer, Viola da Gamba; Sergio Posada, Klavier

◆ Cavalli-Records (CD 2004)  
CCD 261

Die Viola d'amore zählt zu jenen Instrumenten, die im 20. Jahrhundert wiederbelebt wurden – vor allem auch durch Hindemith: als Komponist und Interpret. Seine Kleine Sonate op. 25 Nr. 2 von 1922 zählt zu den Standardwerken des neuen Re-



Vous savez, beaucoup de jeunes pianistes maîtrisent parfaitement la technique de l'instrument et jouent de façon fantastique. Mais plusieurs semblent ignorer que cette perfection doit être mise au service de quelque chose d'autre, à savoir la musique. Comprendre la musique, son style, sa forme et toutes ces choses est aussi important, sinon plus, qu'exécuter proprement un morceau. Si vous n'attachez d'importance qu'à la perfection technique, vous ferez mieux de vous produire dans un cirque. Mais faire vraiment de la musique, ça c'est un art!

*Vous êtes aussi chef d'orchestre et avez été directeur artistique du Centre de musique de Tanglewood. Quelles expériences avez-vous faites dans ces activités?*

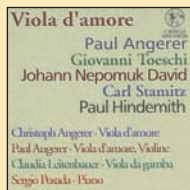
A Tanglewood, je devais surtout m'occuper de tâches administratives et donner des cours. Quand les problèmes de



ma main droite commencèrent à apparaître, je me suis mis à diriger. La direction et l'enseignement se ressemblent beaucoup, car il faut écouter attentivement pour déceler ce qui ne va pas. On pose alors un diagnostic, comme un médecin, pour prescrire le bon remède. Demain soir, je joue ici, à Paris, avec l'Or-

chestre national d'Ile-de-France. Nous donnons la Première Symphonie en mi mineur op. 39 de Jean Sibelius et le Deuxième Concerto de piano en sol mineur op. 16 de Prokofiev. Le soliste est Stephen Brozman, jeune musicien américain qui a déjà remporté le Concours Tchaïkovski de Moscou.

pertoires für das Instrument; sie wird hier von Christoph Angerer (Viola d'amore) und Sergio Posada sehr überzeugend und werbend als Schlußnummer eines Programms



eingspielt, welches weitgehend unbekannt gebliebene Musik erschließt. The viola d'amore is

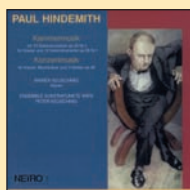
one of those instruments that were revived during the twentieth century, especially by Hindemith as composer and interpreter. His *Kleine Sonate*, Op. 25 No. 2 of 1922 counts as one of the standard works of the instrument's new repertoire; it is very convincingly recorded here by Christoph Angerer (viola d'amore) and Sergio Posada as the final number of a programme containing relatively unknown music.

La viole d'amour est un des instruments «ressuscités» du XX<sup>e</sup> siècle, surtout grâce à l'intérêt que lui porte le compositeur et interprète Hindemith. Sa *Petite sonate* op. 25/2 (1922) est un des modèles du nouveau répertoire écrit pour l'instrument. Interprétée ici de façon très convaincante par Christoph Angerer (viole d'amour) et Sergio Posada (piano), elle conclut brillamment un programme consacré à des partitions largement méconnues.

**Kammermusik für 12 Soloinstrumente op. 24 Nr. 1 (1922)**  
**Kammermusik für Klavier und 12 Soloinstrumente op. 36 Nr. 1 (1924)**

**Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und 2 Harfen op. 49 (1930)**

Ensemble Kontrapunkte Wien,  
Ltg.: Peter Keuschnig;  
Rainer Keuschnig, Klavier  
◆ Neïro (CD 2004) NP 200-0395



Die Programmzusammenstellung ist schlechterdings vorbildlich: Sie veranschaulicht

ideal Hindemiths weittragende Entwicklung in den 1920er Jahren. Fällt die Interpretation der Kammermusik Nr. 1 wohl artikuliert und direkt aus, so fehlt doch ein wenig der Impetus. Die Blechbläser der Konzertmusik op. 49 hingegen sind kaum zu über treffen: Sie spielen wuchtig-massiv und zugleich auch subtil-differenziert und voller Musikalität. In dieser Aufnahme muß die Konzertmusik op. 49 unbedingt zu Hindemiths originellsten Arbeiten gerechnet werden. The programme is downright exemplary, giving an ideal picture of Hindemith's far-reaching development during the 1920s. Although the interpretation of the *Kammermusik No. 1* seems direct and well articulated, the impetus is somewhat lacking. The brass in the *Konzertmusik*, Op. 49, on the other hand, can hardly be improved upon; they play massively but

also with subtle differentiation and great musicality. Judging from this recording, the *Konzertmusik*, Op. 49 must by all means be considered one of Hindemith's most original works.

La conception du programme présenté par cet enregistrement est tout à fait exemplaire et illustre de façon idéale l'évolution foudroyante de Hindemith au cours de années 1920. Si l'interprétation de la *Kammermusik Nr. 1* est franche et bien articulée, elle manque un peu d'élan. En revanche, les cuivres de la *Konzertmusik* op. 49 sont presque insurpassables: ils jouent à la fois solidement et subtilement, avec beaucoup de musicalité. C'est grâce à la qualité d'interprétation d'enregistrements de ce genre que la *Konzertmusik* op. 49 mérite bien sa réputation de page parmi les plus originales de Hindemith.

**Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber (1943)**  
**Konzertmusik für Streicher und Blechbläser op. 50 (1930)**  
**Béla Bartók: Der wunderbare Mandarin (Suite) op. 19**

The Philadelphia Orchestra,  
Ltg.: Eugene Ormandy  
◆ EMI classics (CD 2004)  
5 86096 2

Eugen Ormandy und das Philadelphia Orchestra zählten zu den namhaftesten Hindemith-Interpreten in den Vereinigten Staaten. Die Ouvertüre *Amor und Psyche* sowie das Klarinettenkonzert hatten sie sogar uraufgeführt. Die hier erstmals auf CD vorgelegten Hindemith-Ein-

spielungen von 1978 zählen zu Ormandys letzten Aufnahmen und vermitteln noch etwas vom berühmten opulenten „Philadelphia Sound“, den Ormandy geprägt hat und der die fehlende Agilität mehr als nur aufwiegt.

Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra have been among the most renowned interpreters of Hindemith in the United States. They even gave the world premieres of the overture *Amor and Psyche* and the Clarinet Concerto. These 1978 Hindemith recordings appearing on CD for the first time are among Ormandy's final recordings. They convey something of Ormandy's famously opulent "Philadelphia sound," more than compensating for a certain lack of agility.

Eugen Ormandy et l'Orchestre de Philadelphie passaient pour les interprètes les plus illustres de Hindemith aux Etats-Unis. Ils ont même donné, en première audition publique, l'ouverture *Amor und Psyche* et le Concerto de clarinette. Réédités pour la première fois sur CD, ces enregistrements de 1978 sont parmi les derniers qu'Ormandy ait réalisés. Ils permettent encore fois de se faire une idée de la fameuse sonorité, particulièrement opulente, que ce chef avait obtenue des instrumentistes de Philadelphie. Cette qualité compense largement le manque d'agilité de cette formation orchestrale.





*Quelles impressions vous font les œuvres pour la main gauche composées pour Paul Wittgenstein?*

Je crois qu'il n'y a pas de doute que le Concerto pour la main gauche de Ravel est un des plus grands chefs-d'œuvre de la musique. Qu'il soit écrit pour une ou quinze mains peu importe! C'est tout simplement un des chefs-d'œuvre absolus! La plupart des autres pièces sont elles aussi très bonnes; le Quatrième Concerto de piano de Prokofiev est fantastique! Les compositeurs se sentent mis au défi quand ils ne peuvent écrire que pour cinq doigts. Ils vont alors jusqu'à leurs limites et leur invention croît avec la gageure à laquelle ils se confrontent. De là, souvent, des pièces très originales et uniques en leur genre.

*Les compositeurs qui ont écrit pour la main gauche montrent-ils des caractéristiques semblables?*

Prenez Franz Schmidt! Toutes ses œuvres pour piano – à part les pièces pour orgue – sont destinées à Paul Wittgenstein. Il n'a jamais écrit pour piano à deux mains. Il laisse trois quintettes, les *Variations sur un thème de Beethoven* et un concerto pour la main gauche qui sonne comme un concerto de Brahms pour la main gauche. Fabuleux! C'est un morceau colossal, qui dure plus de quarante-cinq minutes et abonde en mélodies superbes.

*Quand avez-vous découvert la musique de Hindemith?*

J'ai découvert la musique de Hindemith dès mes études chez Schnabel. Soit dit en passant, Schnabel se voyait d'abord comme un compositeur – et je dois dire qu'il en était un, excellent même! Sa musique est plus souvent jouée et entendue, ces derniers temps. Il a écrit trois quatuors à cordes qui sont de la musique

magnifique, de haute maturité. Mais revenons à Hindemith! J'ai commencé par découvrir ses sonates. Quand mes problèmes ont commencé à la main droite, j'ai fondé un groupe de musique de chambre avec quelques anciens camarades d'études de Washington. Nous jouions de temps à autre au Centre Kennedy et nous avions pour nom *The Theatre Chamber Players of Kennedy Center*. Nous ne nous consacrons pas au répertoire traditionnel pour trio, quatuor ou quintette, mais choisissons des pièces pour formation inhabituelle. Or Hindemith en a écrit quelques-unes. Nous avons donc travaillé les *Sérénades op. 35* ou les trois lieder intitulés *Des Todes Tod op. 23a* (1922) qui sont conçus pour la formation «idéale» du quatuor à cordes, c'est-à-dire deux altos et deux violoncelles. Telle devrait être la formation du quatuor à cordes! J'ai aussi dirigé les *Kammermusiken* et la «légende dansée» *Hérodiade*. Nous avons joué de très nombreuses pièces de Hindemith!

**D'autres occasions sont encore données aux mélomanes d'entendre la *Klaviermusik mit Orchester (piano: main gauche) op. 29* avec Leon Fleisher au piano:**

**les 6, 7, 8 octobre 2005 - Davies Symphony Hall, San Francisco**  
San Francisco Symphony  
dir. Herbert Blomstedt

**le 14 octobre 2005 - Musikverein, Großer Saal, Vienne**  
Radio-Symphonieorchester Wien  
dir. Bertrand de Billy

**les 20, 21 octobre 2005 - Grande Auditório, Lisbonne**  
Orquestra Gulbenkian  
dir. Michael Zilm

*Comment jugez-vous la *Klaviermusik mit Orchester op. 29* de Hindemith?*

On devrait d'abord bien comprendre qu'il ne s'agit pas d'un concerto pour piano, mais de musique pour la main gauche avec accompagnement d'orchestre, comme l'indique le titre. Il faut avoir cela en mémoire lorsqu'on aborde cette pièce merveilleuse, issue d'une période de composition magnifique pour son auteur: l'année 1923. Elle est construite en quatre mouvements enchaînés sans interruption. Le premier et le dernier sont pleins d'entrain; ils ont un «drive» énorme. C'est une musique très, très énergique, qu'il faut interpréter avec beaucoup d'engagement. Hindemith avait un sens magnifique de l'humour en musique. Prenons par exemple le mou-

vement lent, que je tiens pour une de ses meilleures pages! Dans le jeu des violoncelles et des basses, vous avez un ostinato de trois mesures en mètre binaire, répété après trois mesures et composé de douze noires. Cette série compte onze notes de la gamme – et pas douze –, il ne manque que le fa dièse. Je crois que Hindemith a voulu, à cette occasion, se moquer joliment de la Deuxième Ecole de Vienne.

*Quelles exigences la pièce requiert-elle des pianistes?*

Elle n'est pas facile à jouer! Une quantité d'octaves – il faut être en bonne forme physique. J'ai dû y travailler durement. Le dernier mouvement est extrêmement difficile. Il y a des passages basés sur des accords de septième. Même quand on joue ces notes «fausses», elles ne sonnent pas comme des fausses notes. On retrouve là tout l'humour de Hindemith. Ces passages m'ont procuré un immense plaisir. A mes yeux, cet œuvre est une des meilleures de Hindemith.

*Comment se sont passées les répétitions avec la Philharmonie de Berlin et Simon Rattle?*

Nous avons eu une seule répétition d'environ deux heures et demie. A la troisième exécution publique, l'orchestre m'a semblé s'être bien familiarisé avec la pièce. Il avait trouvé son «équilibre». Vous savez, quand on ne connaît pas une œuvre, on ne sait pas encore ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Il faut du temps pour entendre ce qu'il y a à faire. La Philharmonie est un orchestre phénoménal! Absolument fantastique! Je suis plein d'admiration pour cette formation. Ils apprennent vite et c'est un immense plaisir de jouer avec eux.

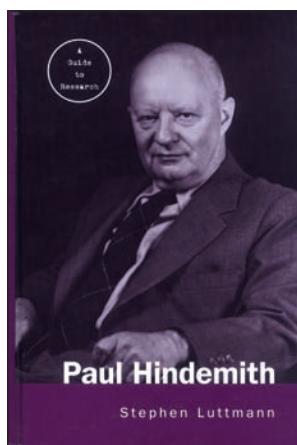
*Quand rejouerez-vous l'ouvrage?*

La première audition aux Etats-Unis aura lieu à San Francisco en octobre. Je le rejouerai encore à Lisbonne, puis à Amsterdam et Francfort l'année prochaine.



# Stephen Luttmann: Paul Hindemith A Guide to Research

New York / London: Routledge, 2005.  
(Routledge Music Bibliographies)  
ISBN 0-4159-3703-5



▼ Stephen Luttmanns Bibliographie innerhalb der Reihe des Verlages Routledge ist mehr als eine Zusammenstellung von Quellen und Sekundärliteratur. Mit sicherem Urteil und knappen Formulierungen kommentiert er die vorgestellte Literatur zu Hindemith und bietet dem neugierigen Leser erste, hilfreiche Orientierung im Dschungel der Hindemith-Literatur. 1189 durchnummerierte Titel lassen erahnen, welche Mühe hinter der Arbeit zu diesem *Guide to Research* steckt. Systematisch nach verschiedenen Kategorien, wie *Life-and-Works Studies* oder *General Studies of Hindemith's Music*, unterteilt, ist dieses Buch die bisher umfangreichste Hindemith-Bibliographie und wird sicherlich zum Standardwerk für die Hindemith-Forschung avancieren. Drei umfangreiche Anhänge, bestehend aus einem informationsreichen Werkverzeichnis, der Auflistung von Hindemiths Prosatexten und Aufnahmen mit Hindemith als Interpreten, runden den vortrefflich gelungenen Band ab. Ausführliche Indices ermöglichen dem Benutzer ein schnelles Nachschlagen der gewünschten Informationen. Wahrlich: ein *Opus valde laudabile*!

▼ Stephen Luttmann's bibliography, which belongs to the series published by Routledge, is more than a compilation of sources and secondary literature. He comments with certain judgement and concise formulations on the Hindemith literature presented, also offering the curious reader helpful initial orientation in the jungle of Hindemith literature. 1189 numbered titles give an idea of the labour that went into the production of this *Guide to Research*. Subdivided systematically into various categories, such as *Life and Works Studies* and *General Studies of Hindemith's Music*, this book is the most extensive Hindemith bibliography so far and will surely advance to the status of a standard work for Hindemith research. Three extensive appendices, consisting of a catalogue of works rich in information, a list of Hindemith's prose texts and one of recordings with Hindemith as interpreter, round off this splendidly successful volume. Extensive indices enable the user to look up desired information quickly. Truly an *opus valde laudabile*!

▼ La bibliographie de Stephen Luttmann, parue dans la série des éditions Routledge, est plus qu'une compilation de sources et de publications secondaires. Manifestant une grande sûreté de jugement et usant de formules concises, l'auteur commente la littérature scientifique consacrée à Hindemith et fournit au lecteur curieux un premier guide utile dans le dédale des recueils spécialisée. Des références, présentées en 1189 titres de numérotation continue, laissent deviner la somme de travail qui a été nécessaire pour la rédaction de ce *Guide to Research*. Divisé systématiquement en différents chapitres tels que *Life-and-Works Studies* ou *General Studies of Hindemith's Music*, l'ouvrage est la bibliographie la plus complète à ce jour au sujet de Hindemith et deviendra certainement l'ouvrage de référence pour les chercheurs. Trois appendices particulièrement développés, comprenant un catalogue des œuvres présenté de manière fort instructive, la liste des ouvrages écrits de sa main et celle des enregistrements où il intervient comme interprète, complètent ce volume parfaitement réussi. Des index très complets permettent encore à l'utilisateur de trouver rapidement les informations désirées. Oui, un *opus valde laudabile*!

HJW

Walter Salmen / Giselher Schubert (Hrsg.):  
**Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld „elitär – populär“.**  
Mainz (u.a.): Schott, 2005 (Frankfurter Studien, Bd. 10) ISBN 3-7957-0116-3 (ED 9777)



▼ Die Beiträge dieses Bandes widmen sich in vielfältiger Weise dem Phänomen von Wechselbeziehungen zwischen Kunst- und Volksmusik oder, wie der Titel andeutet, zwischen „elitärem und populärem Komponieren“ im 20. Jahrhundert. Ein Blick auf den Inhalt des Bandes zeigt, welche unterschiedlichen Themenbereiche angeschnitten werden und mit welchen differenzierten Methoden die Autoren vorgehen. Nationale und geographische Tendenzen kommen ebenso zur Sprache wie jüngste Entwicklungen in funktionaler Musik. Ein umfangreiches Personenregister bietet rasche Orientierungsmöglichkeit.

▼ The contributions in this volume are dedicated, in a variety of ways, to the phenomenon of interrelationships between art and folk music or, as the title suggests, between

“elitist and popular composition” in the twentieth century. A glance at the volume's content shows the great variety of the thematic areas included and with what differentiated methods the authors approach them. National and geographic tendencies are dealt with, as well as the most recent developments in functional music. An extensive register of names offers quick orientation.

▼ Les articles réunis dans ce volume abordent sous plusieurs aspects les rapports entre musique populaire et musique savante, ou, comme l'indique le titre, entre “la composition élitiste et populaire” au XX<sup>e</sup> siècle. Un coup d'œil à la table des matières montre la diversité des sujets examinés et les différentes méthodes utilisées par les auteurs. Les tendances nationales et géographiques sont traitées comme le sont également les récentes évolutions de la musique fonctionnelle. Un index complet des personnes permet de s'y retrouver rapidement.

HJW

## Paul Hindemith: Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand) op. 29 (1923)

Studienpartitur. Mainz (u.a.):  
Schott, 2004 (ED 9608)



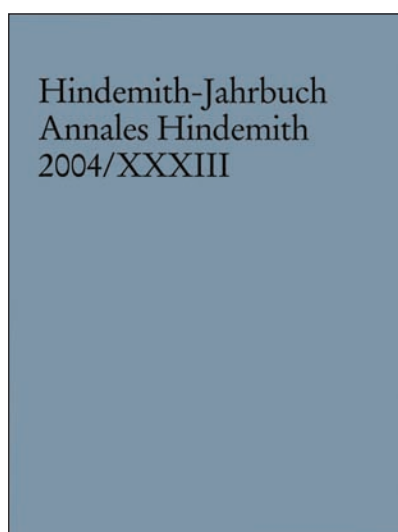
▼ Über 80 Jahre lang war dieses von Paul Wittgenstein in Auftrag gegebene Stück verschollen. Im Nachlaß des österreichischen Pianisten, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verlor, fand sich eine Abschrift mit zahlreichen Fehlern, die anhand im Hindemith-Nachlaß überlieferter Skizzen korrigiert werden konnten. Offensichtlich entsprach diese Art von „neusachlicher“ Musik nicht dem spätromantischen Geschmack Wittgensteins, denn er spielte das Stück niemals öffentlich. Nun endlich ist es in der vorliegenden Studienpartitur der Öffentlichkeit zugänglich und wird aufgrund seiner originellen Faktur das Interesse vieler Musikliebhaber wecken.

▼ This work commissioned by Paul Wittgenstein was lost for over 80 years. A copy containing numerous errors was found in the estate of the Austrian pianist, who had lost his right arm in World War I. With the help of sketches in the Hindemith estate, this copy could be corrected. This kind of “new objective” music was apparently not to Wittgenstein's late-romantic taste, for he never played the work in public. Now it is at last available to the public in the form of this study score, and

its originality will surely attract the interest of many music lovers.

▼ C'est pendant quatre-vingts ans que cette partition, commande de Paul Wittgenstein, a disparu. Une copie en a été retrouvée dans la succession du pianiste autrichien, victime de l'amputation de son bras droit pendant la Première Guerre mondiale; elle comprenait de nombreuses fautes, qui ont pu être corrigées grâce aux esquisses laissées par Hindemith. Cette musique «néo-objective» ne convenait manifestement pas au goût romantique de Wittgenstein qui ne la joua jamais en public. Elle est désormais accessible grâce à la présente partition et, à n'en pas douter, suscitera l'intérêt de maint mélomane par l'originalité de sa facture. *HJW*

**Hindemith-Jahrbuch /  
Annales Hindemith 2004/XXXIII**  
Mainz (u.a.): Schott 2004 (BN 144)



▼ Die Beiträge dieses Bandes spiegeln vielfältige Tendenzen und Interessen der Hindemith-Forschung wider. Im Mittelpunkt der beiden ersten Texte stehen zwei bedeutende Bühnenwerke Hindemiths: Den Einakter *Das Nusch-Nuschi* aus dem Jahre 1920 untersucht Camilla Bork und spürt parodistisch-komödiantische Elemente auf. Bezüge zum Frankfurter Expressionismus und zu Formen des Puppentheaters werden aufgedeckt. Die langjährige Arbeit an der monumentalen Oper *Die Harmonie der Welt* ist Ausdruck der intensiven Beschäftigung Hindemiths mit dem Astronomen Johannes Kepler und dessen Zeit. Siglind Bruhn betrachtet Gestalt und Inhalt des Werkes im Lichte Keplerscher Ideen. Tully Potter befaßt sich in seinen Betrachtungen mit Hindemiths Bratschenspiel und den Besonderheiten seiner Interpretationskunst. Friedbert Streller weist hin auf Stileigenheiten Hindemiths in Werken jüngerer Komponisten in der DDR und beleuchtet die Rezeption Hindemiths im Osten Deutschlands. Auf Spuren Hindemiths in Freiburg im Breisgau wandelt Günther Metz und beschreibt detailliert und akribisch Hindemiths vielfältige Kontakte zu Institutionen und Personen dieser Stadt. Hindemiths Randbemerkungen in seinem Exemplar von Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* sind Ausgangspunkt der Betrachtungen Wolfgang Ratherts zu ästhetischen Dispositionen

beider Komponisten. Eine Ausgabe dieser Anmerkungen sowie ein bisher unveröffentlichter Brief Philipp Jarnachs an Busoni runden diesen Beitrag ab. Mit Darius Milhaud pflegte Hindemith jahrelange Freundschaft. Die zahlreichen Kontakte der beiden Komponisten sind Ausdruck gegenseitiger Wertschätzung und stehen im Mittelpunkt der Untersuchung von Sandra Johnson.

▼ The contributions to this volume reflect a variety of tendencies and interests in Hindemith research. Two important stage works of Hindemith are the subjects of the first two texts. Camilla Bork examines the 1920 one-act opera *Das Nusch-Nuschi*, tracking down elements of parody and comedy. Connections to Frankfurt expressionism and forms of puppet theatre are revealed. The long work on the monumental opera *Die Harmonie der Welt*, which occupied Hindemith over a period of years, is the expression of his intense occupation with the astronomer Johannes Kepler and his time. Siglind Bruhn regards the work's form and content in the light of Keplerian ideas. Tully Potter deals with Hindemith's viola playing in his observations, as well as the peculiarities of his art of interpretation. Friedbert Streller points out Hindemithian stylistic characteristics in works of younger composers in the GDR, also shedding light on Hindemith reception in East Germany. Günther Metz tracks down Hindemith in Freiburg im Breisgau, describing the composer's numerous contacts with institutions and persons of this city in meticulous detail. Hindemith's comments in the margins of his copy of Ferruccio Busoni's *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* are the point of departure for Wolfgang Rathert's observations on the aesthetic dispositions of both composers. The contribution is rounded off by Hindemith's notes themselves and by a previously unpublished letter from Philipp Jarnach to Busoni. Hindemith enjoyed a friendship with Darius Milhaud over many years. The numerous contacts between the two composers are the expression of mutual appreciation; these form the subject of Sandra Johnson's article.

▼ Les articles publiés dans ce volume reflètent la diversité des tendances et des intérêts des chercheurs qui travaillent sur Hindemith. Les deux premiers concernent deux importantes œuvres destinées à la scène. Camilla Bork étudie l'opéra en un acte *Das Nusch-Nuschi* (1920) dont elle met en évidence les éléments relevant de la parodie et de la comédie; elle éclaire également les rapports de l'œuvre avec l'expressionnisme de l'école de Francfort et des formes du théâtre de marionnettes. L'opéra monumental *Die Harmonie der Welt* est le fruit de plusieurs années de travail mené par Hindemith sur l'astronome Johannes Kepler et son époque; Siglind Bruhn en considère la forme et le contenu à la lumière des idées de Kepler. Dans sa contribution, Tully Potter s'intéresse à Hindemith comme altiste et aux particularités de son jeu d'interprète. Friedbert Streller relève des éléments stylistiques inspirés par Hindemith dans les œuvres de compositeurs de l'ancienne RDA et se penche sur l'accueil réservé à Hindemith en Allemagne de l'Est. Günther Metz recherche les traces de Hindemith à Fribourg-en-Breisgau et décrit minutieusement les contacts variés noués par le compositeur avec les institutions et les personnalités de la ville. Les notes de

Hindemith portées dans les marges de son exemplaire de *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* de Busoni servent de base aux réflexions de Wolfgang Rathert sur les attitudes esthétiques des deux compositeurs; son article est complété par la publication du texte de ces remarques et une lettre inédite de Philipp Jarnach à Busoni. Chacun sait que Hindemith entretint une longue amitié avec Darius Milhaud; les nombreux contacts entretenus par les deux compositeurs, qui témoignent de leur estime mutuelle, font l'objet de l'étude de Sandra Johnson. *HJW*

**Musik-Konzepte. Neue Folge**  
**Hrsg. von Ulrich Tadday**  
**Band 125/126: Der späte Hindemith**  
München: Richard Boorberg Verlag, 2004  
ISBN 3-88377-781-1



▼ Der erste Hindemith-Band in dieser Reihe, die bereits seit 27 Jahren existiert! Das vorliegende Doppelheft ist dem Spätwerk gewidmet und gliedert sich in zwei Teile. Als Einleitung stellt Giselher Schubert anhand Hindemiths Briefwechsel dessen biographische Situation und seine ersten Kontakte zum Nachkriegs-Deutschland dar. In ihren Beiträgen untersuchen Ulrich Tadday und Martin Geck kritisch Hindemiths ästhetische Positionen. Wolfgang Lessing befaßt sich mit der Hindemith-Rezeption Adornos. Mit Hindemiths Karriere als Universitätsprofessor in Zürich bzw. als Dirigent setzen sich Laurenz Lüttken und Susanne Schaal-Gotthardt auseinander. In den 50er Jahren nahm Vokalmusik einen besonderen Platz in Hindemiths Schaffen ein. Diesen Aspekt beleuchtet Frank Heidlberger. Einzelnen Werken widmen sich: Heinz-Jürgen Winkler der Neufassung der Oper *Neues vom Tage*, Michael Heinemann der Sinfonie *Die Harmonie der Welt* und Andreas Traub der letzten Sonate der umfangreichen Sonatenreihe, einer Komposition für Baßuba und Klavier. Den Abschluß des Bandes bildet die hier erstmals veröffentlichte Version aus den Jahren 1955/56 des Librettos des 4. Aufzuges der Oper *Die Harmonie der Welt*. Sie weicht von der endgültigen Fassung erheblich ab.

▼ The first Hindemith volume in this series, which has been in existence for 27 years! The present double volume is dedicated to the late works and is divided into two parts. As an introduction, Giselher Schubert depicts Hindemith's biographical situation and initial contacts to post-war Germany as revealed in his letters. Ulrich Tadday and Martin Geck critically



examine Hindemith's aesthetic positions in their contributions. Wolfgang Lessing deals with Adorno's reception of Hindemith. Laurenz Lütteken and Susanne Schaal-Gotthardt come to terms with Hindemith's career as university professor in Zurich and as conductor. Vocal music occupied a central place in Hindemith's production during the 1950s; Frank Heidlberger sheds light on this aspect. Several authors dedicate themselves to individual works: Heinz-Jürgen Winkler to the new version of the opera *Neues vom Tage*, Michael Heinemann to the *Harmonie der Welt* Symphony and Andreas Traub to the final sonata in the extensive series of works in this form, the Sonata for Bass Tuba and Piano. The volume concludes with the 1955/56 version of the libretto to the 4<sup>th</sup> scene of the opera *Die Harmonie der Welt*, published here for the first time. It deviates considerably from the final version.

▼ Voilà le premier volume consacré à Hindemith d'une série qui compte déjà vingt-sept ans d'existence! Ce double cahier aborde l'œuvre tardif du compositeur et s'articule en deux parties. En introduction, Giseler Schubert rappelle la situation biographique de Hindemith à l'aide de sa correspondance et ses premiers contacts avec l'Allemagne d'après-guerre. Les articles d'Ulrich Tadday et Martin Geck examinent d'un œil critique les positions esthétiques défendues par le compositeur. Wolfgang Lessing étudie la manière dont Hindemith a été reçu dans la pensée de Adorno. Laurenz Lütteken et Susanne Schaal-Gotthardt traitent respectivement de la carrière de Hindemith comme professeur d'université à Zurich et comme chef d'orchestre. Frank Heidlberger se penche sur sa musique vocale des années 1950 et l'importance qu'elle revêt dans son œuvre. On peut encore lire des articles sur quelques œuvres abordées isolément: Heinz-Jürgen Winkler porte son attention sur la nouvelle version de l'opéra *Neues vom Tage*, Michael Heinemann sur la Symphonie *Die Harmonie der Welt*, et Andreas Traub sur la dernière pièce d'une longue série de duos, la Sonate pour tuba et piano. Le volume se termine par la publication, pour la première fois, du texte de la version 1955/56 du IV<sup>e</sup> acte du livret de *Die Harmonie der Welt*, rédaction qui s'écarte notablement de la version définitive. HJW

**Fred K. Prieberg: Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945, CD-ROM 2004ff.**  
Information, Kontakt und Bestellmöglichkeit:  
[www.fred-prieberg.de](http://www.fred-prieberg.de).



▼ Ein als ungeheure Fleißarbeit zu bezeichnendes Lebenswerk verbirgt sich hinter den fast 10.000 Seiten dieser CD-ROM (lesbar ab Adobe Acrobat Reader 5.0): In über vierzig

Jahre währender Recherche hat Fred K. Prieberg biographische Materialien und werkbezogene Quellen zu rund 5500 Persönlichkeiten des Musiklebens zwischen 1933 und 1945 gesammelt, und zwar, wie er im Vorwort formuliert, „orientiert nicht an Prominenz, sondern an politischer Präsenz im Musikbetrieb“ (S. 5). So wird neben Einträgen zu Berg, Furtwängler, Hindemith, Pfitzner, Schönberg oder Strauss etwa auch auf die Klavierlehrerin Clara Ehrig aus Stade hingewiesen, die 1934 einen Huldigungsmarsch zur Wahl Hitlers als Staatsoberhaupt komponierte und an Goebbels sandte. Verzeichnet sind außerdem rund 40.000 Titel von (Volks-)liedern, die in NS-Anthologien veröffentlicht wurden: „Denn solches Liedgut spielte zwischen 1933 und 1945 abermals [...] eine politische Rolle. Über die Musik hoffte man, wesentliche, vor allem ‚metaphysische‘ Inhalte der Ideologie vermitteln zu können.“ (S. 6) Prieberg läßt in der Regel die Dokumente sprechen, denen er bisweilen kurze, erhellende oder korrigierende Kommentare zur Seite stellt. Darunter finden sich indes auch solche, die erkennbar seine persönliche Meinung transportieren und somit den für die CD-ROM angestrebten Charakter „lexikographischer“ Objektivität zu unterminieren drohen. Befremdlich wirken auch Kommentare, die von allzu persönlichen Motivationen Zeugnis ablegen: Hinweise auf Standesämter, die Auskünfte verweigerten, Vorwürfe gegen Publikationen des – zweifellos angreifbaren – in Kanada lehrenden Historikers Michael Kater oder gegen die Zunft der deutschen Musikwissenschaftler. Ein wenig mehr Zurückhaltung hierin stünde der CD-ROM besser zu Gesicht. Das Datenmaterial ist eine wertvolle Fundgrube für den historisch Interessierten, der gleichwohl nicht der Illusion erliegen darf, auf der CD-ROM sei das verfügbare Material zur Musik der NS-Zeit vollständig dokumentiert. Diesen Anspruch kann und will Prieberg aber auch nicht erheben: als „work in progress“ sind Aktualisierungen, Korrekturen und Ergänzungen (auch von Nutzern) ausdrücklich erwünscht.

▼ A life's work of incredible diligence is behind the nearly 10,000 pages of this CD-ROM (which can be read with Adobe Reader 5.0). Fred K. Prieberg has collected biographical materials and sources pertaining to the works of approximately 5500 personalities in musical life between 1933 and 1945 over the course of more than forty years' continuing research. These are, as he formulates in the preface, "not orientated according to prominence, but according to political presence in the music business." (p. 5) Thus, alongside entries on Berg, Furtwängler, Hindemith, Pfitzner, Schönberg and Strauss, we find an entry on the piano teacher Clara Ehrig from Stade, who in 1934 composed a march in honour of Hitler's election as Head of State and sent it to Goebbels. Approximately 40,000 titles of (folk) songs published in NS anthologies are also registered. "Such songs especially played an important political role between 1933 and 1945. One hoped to convey essential, above all 'metaphysical' contents of the ideology by means of the music." (p. 6) In general Prieberg lets the documents speak, at times placing brief, enlightening or corrective commentaries next to them. Amongst them we nonetheless find some that convey his personal opinion, thus threatening to undermine the character

of "lexicographic" objectivity aimed at for on the CD-ROM. Commentaries bearing witness to all too personal motivations also have an odd effect. These include references to registry offices that refused to give information, accusations against publications of the historian Michael Kater (who teaches in Canada and is doubtless open to attack) or against the clique of German musicologists. A bit more reserve in this respect would have done this CD-ROM good. The data material is a valuable treasure trove for the history buff who must nevertheless not be deluded into thinking that the available material on music of the Nazi period is documented on this CD-ROM in its entirety. Prieberg cannot and will not make this claim; as a work-in-progress, updates, corrections and completions (from users as well) are expressly desired.

▼ On ne peut que saluer le zèle qui se cache derrière les presque dix mille pages de ce cédérom (lisible avec Adobe Acrobat Reader 5.0 et plus), fruit du travail de toute une vie. Au cours de plus de quarante ans de recherches, Fred K. Prieberg a accumulé matériaux biographiques et sources éclairant les œuvres de quelque cinq mille cinq cents personnalités de la vie musicale actives entre 1933 et 1945. Comme il l'explique dans sa préface (p. 5), il a procédé à leur présentation «non en fonction de leur célébrité, mais de leur présence politique dans la vie musicale». C'est ainsi qu'aux côtés d'articles sur Berg, Furtwängler, Hindemith, Pfitzner, Schönberg ou Strauss, on en trouve un, par exemple, sur Clara Ehrig, de Stade, professeur de piano, qui compose, en 1934, une marche en hommage à l'élection de Hitler à la Chancellerie, marche qu'elle fait parvenir à Goebbels. Sont en outre recensés près de quarante mille titres de chansons (populaires) parues dans des anthologies nazies. «Car ce répertoire chanté a, comme souvent dans l'histoire, joué un rôle politique entre 1933 et 1945 [...]. Par la musique, on espérait, en effet, transmettre les contenus essentiels – notamment métaphysiques – de l'idéologie» en vogue (p. 6). Prieberg laisse en général les documents parler d'eux-mêmes, mais il y ajoute parfois un bref commentaire explicatif ou correctif. Certaines de ces notes expriment cependant clairement un avis personnel, ce qui compromet l'objectivité «lexicographique» recherchée par la publication de ce cédérom. Sont également gênants les commentaires qui trahissent une motivation propre à leur auteur: par exemple, la mention des offices d'état civil qui ont refusé de fournir des renseignements ou les reproches adressés aux opinions – certes discutables – de l'historien Michael Kater (qui enseigne au Canada) ou à la corporation des musicologues allemands. Un peu plus de retenue n'aurait pas fait de mal! Les données publiées constituent pourtant une mine d'information particulièrement précieuse pour le chercheur ou le curieux d'histoire. Ils devront cependant être attentifs à ne pas tomber dans l'illusion de croire que le matériau fourni par le cédérom sur la musique de l'époque nazie est complet. Prieberg ne prétend d'ailleurs pas à l'exhaustivité. Il invite plutôt ses lecteurs à lui suggérer des mises à jour, corrections ou compléments d'un ouvrage qu'il voit comme un «work in progress». SSG

## Rückblicke

Vom 17. bis zum 19. Januar 2005 fand anlässlich des 110. Geburtstages von Paul Hindemith in Tel Aviv eine internationale Konferenz „Paul Hindemith in seiner Welt“ statt. Die Organisation der Veranstaltung lag in den Händen von Joseph Dorfman und Tal Rockman (Tel Aviv University), Hans-Jürgen Nagel (Direktor des Goethe-Institutes, Tel Aviv) und Giselher Schubert (Direktor des Hindemith-Institutes, Frankfurt am Main). Begleitet wurde diese Tagung von einer Ausstellung, die neben zahlreichen Dokumenten und Photos auch Zeichnungen Hindemiths präsentierte. In verschiedenen Sitzungen wurden die vielfältigen Beziehungen Hindemiths zu Kunst, Politik, Literatur oder Astronomie beleuchtet. In einer abschließenden Konferenz gedachte man der Wirkung Hindemiths als Theoretiker und Lehrer. In abwechslungsreichen Konzerten interpretierten Studenten und Studentinnen der S. Rubin Israel Academy of Music neben Kompositionen Hindemiths auch Werke seiner Zeitgenossen. Als Gastinterpreten traten auf: Hans-Joachim Dumaier (Orgel), Siegfried Mauser (Klavier) und Gottfried Schneider (Violine).



achim Dumaier (Orgel), Siegfried Mauser (Klavier) und Gottfried Schneider (Violine).

Das junge Schweizer Amar Quartett organisierte heuer zum zweiten Male eine *Hommage à Hindemith*, die unter dem Motto „Tanz um Streicher“ stand. An jeweils zwei Abenden musizierte das Quartett allein und gemeinsam mit Freunden im Züricher ZKO-Haus am 28./29. Januar bzw. im Basler Gare du Nord am 4./5. Februar 2005. Ausgewählt wurden Kompositionen Hindemiths, die dem Tanz als Form, Rhythmus und Ausdruck verpflichtet sind und in verschiede-

nen Konstellationen und Kombinationen farbenreiche Perspektiven auf Hindemith eröffneten. Begleitet wurden die Konzerte von einer Ausstellung, die Dokumente zu den gespielten Stücken boten. Für gesteigerten Sinnengenuß sorgten kulinarische Köstlichkeiten in den Pausen und nach den Konzerten. Charles Clerc als Rezitator präsentierte mit Charme und Witz eine Blütenlese aus Hindemith-Briefen und Erinnerungen. Neben „ernsten“ Kompositionen, wie beispielsweise dem 2. und 6. Streichquartett, fanden auch parodistische Stücke des Komponisten Eingang ins Programm. So erklang ein Fragment des botokudischen Komponisten H. Timednih, das Hindemithschen Witz und seine Neigung zu derben Späßen offenbart. Den Abschluß der zweitägigen Veranstaltung bildete das Ballett „Die vier Temperamente“ in einer Choreographie von Julia Medugno. Auf die nächstjährige *Hommage à Hindemith* darf man gespannt sein!

## Reminiscences

An international conference entitled „Paul Hindemith in His World“ took place in Tel Aviv from 17 to 19 January 2005 to mark the occasion of Paul Hindemith's 110th birthday. The organisation of the events lay in the hands of Joseph Dorfman and Tal Rockman (Tel Aviv University), Hans-Jürgen Nagel (Director of the Goethe Institute, Tel Aviv) and Giselher Schubert (Director of the Hindemith Institute, Frankfurt-am-Main). The conference was accompanied by an exhibition presenting drawings by Hindemith alongside extensive documentation and numerous photos. Hindemith's multifarious relationships to art, politics, literature and astronomy were illuminated at various meetings. His activities as a theoretician and teacher were considered during a concluding conference. Students from the S. Rubin Israel Academy of Music interpreted compositions of Hindemith and his contemporaries in highly diversified concerts. Hans-Joachim Dumaier (organ), Siegfried Mauser (piano) and Gottfried Schneider (violin) appeared as guest interpreters.

The young Amar Quartet from Switzerland organised a *Hommage à Hindemith* for the second time this year, under the motto of „Dance around Strings.“ The Quartet performed alone and together with friends on two evenings each at the ZKO House in Zurich on 28/29 January

2005 and at the Gare du Nord in Basel on 4/5 February 2005. Compositions of Hindemith owing a great deal to dance, in terms of form, rhythm and expression, were chosen. These revealed colourful perspectives on Hindemith in different constellations and combinations. The concerts were accompanied by an exhibition offering documentation on the pieces being played. Culinary delicacies offered intensified sensual enjoyment during the intervals and after the concerts. Charles Clerc, as reciter, presented a choice selection of Hindemith letters and reminiscences with charm and wit. Alongside „serious“ compositions, such as the 2<sup>nd</sup> and 6<sup>th</sup> String Quartets, for instance, parody pieces by the composer also found their way into the programme. Thus a fragment by the „Botokudish“ composer H. Timednih was performed, revealing Hindemith's wit and earthy sense of humour. The ballet „The Four Temperaments“ choreographed by Julia Medugno brought the two-day event to a conclusion. We keenly anticipate next year's *Hommage à Hindemith*!

## Manifestations passées

A l'occasion du 110<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Hindemith, une conférence internationale, «Paul Hindemith dans son monde», s'est tenue à Tel Aviv du 17 au 19 janvier 2005. L'organisation de cette rencontre était placée entre les mains de Joseph Dorfman et Tal Rockman (Université de Tel Aviv), Hans-Jürgen Nagel (directeur de l'Institut Goethe, Tel Aviv) et Giselher Schubert (directeur de l'Institut Hindemith, Francfort am Main). Aux côtés du colloque, on pouvait admirer une exposition qui présentait non seulement de nombreux documents et photos, mais aussi des dessins du compositeur. Au cours de diverses contributions, les conférenciers ont mis en lumière les multiples relations entretenues par Hindemith avec le monde des arts, la politique, la littérature ou l'astronomie. Le dernier sujet abordé était consacré à son rayonnement comme théoricien et professeur. Plusieurs concerts ont permis d'entendre des étudiants de la S. Rubin Israel Academy of Music interpréter des compositions de Hindemith et de ses contemporains, en compagnie d'instrumentistes invités qui avaient pour nom Hans-Joachim Dumaier (orgue), Siegfried Mauser (piano) et Gottfried Schneider (violin).



Pour la deuxième fois, le jeune quatuor à cordes suisse Amar a mis sur pied un *Hommage à Hindemith* placé sous le thème de «la danse autour des cordes». En deux soirées, le quatuor a présenté son programme, seul ou avec des amis, d'abord dans la salle de l'Orchestre de chambre de Zurich, (28/29 janvier), puis à Bâle, à la Gare du Nord (4/5 février 2005). Les œuvres choisies étaient des compositions de Hindemith inspirées de la danse, dans leur forme, rythme ou expression; regroupées en constellations et combinaisons diverses, elles ouvraient des perspectives colorées sur l'inspiration du compositeur. Les concerts étaient complétés par la présentation d'une exposition faisant la part belle à des documents illustrant les œuvres jouées. Des délices culinaires servis à l'entracte et après le concert contribuaient au plaisir des sens. Charmant ses auditeurs, le comédien Charles Clerc lut avec beaucoup d'esprit un florilège de lettres et de souvenirs de Hindemith. Aux côtés d'œuvres dites «sérieuses», comme les Quatuors à cordes n° 2 et n° 6, le programme comprenait également des pièces de caractère parodique, dont un fragment du compositeur H. Timednih, révélateur du goût de Hindemith pour les canulars (en l'occurrence un anagramme que le compositeur n'hésite pas à qualifier de «botokudisch», néologisme occasionnel tout aussi humoristique). En conclusion de cette manifestation de deux jours, c'est le ballet «Les Quatre tempéraments» qui a été présenté dans une chorégraphie de Julia Medugno. On attend avec impatience le prochain *Hommage à Hindemith*!

## Ausblicke

Die diesjährige Studienwoche der Hochschule Musik und Theater Zürich hat zum Thema „Hindemith und die Zwanzigerjahre“ und findet vom 26. bis zum 30. September in der Züricher Hochschule statt. In verschiedenen Projekten werden Hindemith-Kompositionen vorgestellt, einstudiert und aufgeführt. Behandelt werden neben Kammermusikwerken und Liedern aus den 20er Jahren auch Hindemiths letzte vollendete Komposition, die Messe aus dem Jahre 1963. In einem Workshop unter der Leitung von Professor Dr. Hans-Joachim Hinrichsen wird Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* im Mittelpunkt stehen. Der Musikwissenschaftler und Pianist Bernhard Billeter erläutert in einem Workshop seine Editionsarbeit an zwei frühen Kompositionen Hindemiths, der Klaviersonate op. 17, 1920 entstanden, und den Zwei

Orgelstücken aus dem Jahre 1918. Ergänzend zu diesen Veranstaltungen werden Seminare zu literatur- und kunsthistorischen Problemen der 20er Jahre angeboten.

Unter dem Titel „Kunst – Handwerk – Kunst“ veranstaltet die Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden gemeinsam mit der Hindemith-Stiftung und dem Hindemith-Institut ein Symposium, das sich Paul Hindemith und der „Neuen Musik“ in der DDR widmet. In Form von Referat und Gegenreferat äußern sich die Teilnehmer zu ästhetischen, musiktheoretischen, pädagogischen oder gattungsspezifischen Problemen. Umrahmt werden die Vorträge von Konzerten der Dozenten und Studierenden der Hochschule. Anliegen der Organisatoren, Michael Heinemann und Giseler Schubert, ist es, die spezielle Rezeption Hindemithscher Musik und Ideen in der DDR ab 1950 nachzuzeichnen und die Entwicklung einer eigenständigen „Neuen Musik“ im Osten Deutschlands aufzuzeigen.

Termin: Sonntag, 13. November bis Mittwoch, 16. November 2005.

## Prospects

The theme of this year's week of studies at the Academy of Music and Theatre in Zurich is "Hindemith and the 1920s" and will take place from 26 to 30 September at the Zurich Academy. Hindemith compositions will be introduced, rehearsed and performed during the course of various projects. These will include not only chamber works and songs from the 1920s, but also the Mass of 1963, Hindemith's last completed composition. Hindemith's *Unterweisung im Tonsatz* will be the subject of a workshop given by Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen. The musicologist and pianist Bernhard Billeter will give a workshop illuminating his editing work on two early Hindemith compositions, the Piano Sonata, Op. 17 (1920) and the Two Pieces for Organ (1918). To round off these events, seminars on literary and art-historical problems of the 1920s will be offered.

The "Carl Maria von Weber" Academy of Music in Dresden, together with the Hindemith Foundation and the Hindemith Institute, will be organising a symposium entitled "Art-Craftsmanship-Art" dedicated to Hindemith and the "New Music" of the GDR. Participants will present their points of view on aesthetic, music theoretical, pedagogical and genre problems in the form of papers and re-

sponses to papers. The lectures will be framed by concerts given by instructors and students at the Academy. The organisers, Michael Heinemann and Giseler Schubert, are concerned with retracing the specific reception of Hindemith's music and ideas in the GDR from 1950 onwards and demonstrating the development of an independent "New Music" in East Germany.

Dates: Sunday, 13 November until Wednesday, 16 November 2005.

## Evènements à venir

La semaine d'études 2005 de la Haute école de musique et d'art dramatique de Zurich (du 26 au 30 septembre) a pour thème «Hindemith et les années 1920». Dans le cadre de divers projets, les étudiants travailleront, présenteront et interpréteront des compositions de Hindemith. En dehors de la musique de chambre et les lieder des années 1920, la dernière composition achevée de Hindemith, la Messe de 1963, sera également mise au programme de la semaine d'étude. Un atelier, dirigé par le professeur Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, sera consacré au traité de Hindemith *Unterweisung im Tonsatz*. Le musicologue et pianiste Bernhard Billeter commentera son travail d'éditeur de deux compositions de jeunesse de Hindemith, la *Sonate pour piano op. 17* (1920) et les *Deux Pièces pour orgue* (1918). Le programme de ces manifestations sera encore complété par la tenue de séminaires de littérature et d'histoire de l'art des années 1920.

Sous le titre «Kunst – Handwerk – Kunst», la Haute école de musique Carl-Maria-von-Weber (Dresde) organise, conjointement avec la Fondation Hindemith et l'Institut Hindemith Francfort, un colloque consacré à Paul Hindemith et à la musique contemporaine en RDA. Dans des exposés contradictoires, les participants s'exprimeront sur les problèmes esthétiques, pédagogiques et théoriques caractéristiques d'un tel genre musical. Les conférences seront encadrées de concerts donnés par des professeurs et étudiants de la Haute école. Le but poursuivi par les organisateurs, Michael Heinemann et Giseler Schubert, est de pouvoir retracer la réception particulière de la musique et des idées de Hindemith en Allemagne de l'Est à partir de 1950 et de mettre en lumière l'apparition d'une «musique nouvelle» originale dans la culture de ce pays.

Dates: du dimanche 13 au mercredi 16 novembre 2005

# FORUM

▼ Die Generalmusikdirektorin und künstlerische Leiterin der Hamburgischen Staatsoper, Simone Young, debütiert an ihrer neuen Wirkungsstätte mit Paul Hindemiths Oper *Mathis der Maler*. Für die Inszenierung zeichnet Christian Pade verantwortlich. Die Kostüme und das Bühnenbild gestaltet Alexander Lintl. Premiere: 25. September 2005. Weitere Aufführungen: 1., 7., 16., 21., 27. und 30. Oktober 2005.

▼ The Principal Conductor and Artistic Director of the Hamburg State Opera, **Simone Young**, will make her debut at her new place of activity with Paul Hindemith's opera *Mathis der Maler*. Christian Pade is responsible for the staging, with costumes and scenery by Alexander Lintl. Premiere: 25 September 2005. Further performances: 1, 7, 16, 21, 27 and 30 October 2005.

▼ Simone Young, nouvelle directrice artistique et Generalmusikdirektorin de l'Opéra national de Hambourg, fait ses débuts en présentant l'opéra de Hindemith *Mathis der Maler*. La mise en scène est assurée par Christian Pade; les costumes et décor sont de Alexander Lintl. Première: le 25 septembre 2005. Reprises: les 1, 7, 16, 21, 27 et 30 octobre 2005.



▼ E.T.A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi* liefert den Stoff für Ferdinand Lions Textbuch zu Hindemiths Oper *Cardillac* op. 39. Die Handlung spielt in Paris während der Regentschaft Ludwigs XIV. Ins Zentrum seiner Interpretation der Hoffmannschen Erzählung stellt Lion die Person des pathologischen Goldschmiedes Cardillac, der sich nicht von seinen kunstvollen Schmuckstücken trennen kann. Um sie wieder in seinen Besitz zu bringen, scheut er selbst vor Mord an den Käufern seiner Preziosen nicht zurück. Die Opéra National de Paris hat für die

kommende Saison diese „Pariser“ Oper auf ihren Spielplan gesetzt. Für die Inszenierung ist André Engel verantwortlich, die musikalische Leitung übernimmt Kent Nagano. Premiere: 24. September 2005.

Weitere Termine: 28. September, 1., 8., 11., 14., 17., 20. Oktober 2005.

▼ Zur Einstimmung des Pariser Publikums in Hindemiths Klangwelten singt **Mireille Delunsch** in der Bastille-Oper am 21. September 2005, drei Tage vor der *Cardillac*-Premiere, Hindemiths *Sechs Lieder aus Das Marienleben*. Begleitet wird sie von dem Nationalopernorchester unter Leitung von Kent Nagano. Dieses Werk, für Klavier und Sopran konzipiert und basierend auf Gedichten von Rainer Maria Rilke, gehört mit zu den bedeutendsten Liedkompositionen des 20. Jahrhunderts und spielt in verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten eine herausragende Rolle. Er selbst kommentiert 1948 im Vorwort der revidierten Fassung: „Der starke Eindruck, den schon die erste Aufführung auf die Zuhörer machte – erwartet hatte ich gar nichts –, brachte mir zum ersten Male in meinem Musikerdasein die ethischen Notwendigkeiten der Musik und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewußtsein.“ Die Orchesterfassung von sechs Liedern dieses Zyklus entstand in den Jahren 1939 und 1959 und wurde unter Leitung des Komponisten mit der Sopranistin Bonna Sundberg erstmals am 21. September 1959 in Kopenhagen aufgeführt.

▼ E.T.A. Hoffmann's novella *Das Fräulein von Scuderi* provided the material for Ferdinand Lion's libretto to Hindemith's opera *Cardillac*, Op. 39. The action takes place in Paris during the reign of Louis XIV. The pathological goldsmith Cardillac, whom Lion places at the centre of his interpretation of Hoffmann's tale, cannot part from his artistic creations of jewelry. He will stop at nothing to regain possession of them, not even at murdering those who buy his treasures. The Opéra National de Paris has scheduled this "Parisian" opera for the coming season. André Engel will be responsible for the staging, with Kent Nagano in charge of the musical direction. Premiere: 24 September 2005. Further dates: 28 September, 1, 8, 11, 14, 17, 20 October 2005.





▼ To accustom the Parisian public to Hindemith's sound world, Mireille Delunsch will be singing the composer's *Sechs Lieder aus Das Marienleben* at the Bastille Opera on 21 September 2005, three days prior to the *Cardillac* premiere. She will be accompanied by the National Opera Orchestra under the direction of **Kent Nagano**. This work, based upon poems of Rainer Maria Rilke and conceived for soprano and piano, belongs to the most significant song compositions of the twentieth century and plays a prominent role in various creative phases of the composer. He himself commented in the preface to the revised version of 1948 as follows: "The strong impression that it made on the listeners already at the first performance – I had expected nothing – made me conscious for the first time in my existence as a musician of the ethical necessities of music and moral responsibilities of the musician." The orchestral version of six songs from this cycle was made in 1939 and 1959; it received its premiere in Copenhagen on 21 September 1959 with the soprano Bonna Sundberg under the direction of the composer.

▼ L'argument du livret écrit par Ferdinand Lion pour l'opéra de Hindemith *Cardillac* (opéra en trois actes op. 39) est tiré d'une nouvelle d'E.T.A. Hoffmann, *Mademoiselle de Scudéry*. L'action se déroule à Paris sous le règne de Louis XIV. Au cœur de sa lecture du conte d'Hoffmann, Lion réserve la première place à *Cardillac*, un orfèvre déséquilibré qui ne peut supporter l'idée de se séparer de ses œuvres d'art et qui est prêt à en assassiner les acheteurs pour les récupérer. L'Opéra-Bastille a inscrit cet opéra «parisien» au programme de sa prochaine saison. La mise en scène est confiée à André Engel, la direction musicale à Kent Nagano.

Première: le 24 septembre 2005; autres représentations: les 28 septembre, 1er, 8, 11, 14, 17 et 20 octobre 2005.



▼ Pour permettre au public parisien de se familiariser avec l'univers musical de Hindemith, Mireille Delunsch chante six lieder tirés de *Das Marienleben* à l'Opéra-Bastille, le 21 septembre 2005, trois jours avant la première de *Cardillac*. Elle sera accompagnée par l'Orchestre national de l'Opéra sous la direction de Kent Nagano. Composée à l'origine pour soprano et piano cette œuvre, écrite sur des poèmes de Rainer Maria Rilke, est un des principaux cycles de lieder du XX<sup>e</sup> siècle. Il a joué un rôle particulièrement éminent dans les différentes périodes de création du compositeur. En 1948, dans la préface de la version révisée du cycle, Hindemith s'exprime ainsi: «La forte impression que la première exécution publique exerça aussitôt sur les auditeurs – je ne m'y attendais pas du tout – m'a fait prendre conscience, pour la première fois de ma vie, de l'importance des contraintes éthiques de la musique et des obligations morales du musicien.» La version pour orchestre des six lieder de ce cycle date de 1939/ 1959. Elle a été interprétée, pour la première fois, sous la direction du compositeur, le 21 septembre 1959 à Copenhague, par le soprano Bonna Sundberg.



▼ Werke von Paul Hindemith gehören zum festen Repertoire von **Wolfgang Sawallisch**. Am 21., 22. und 25. Oktober 2005 dirigiert er in drei Konzerten des Philadelphia Orchestra im Kimmel Center in Philadelphia Hindemiths *Symphonie in Es* aus dem Jahre 1940. Hindemith setzt sich in diesem monumentalen Orchesterwerk mit symphonischen Traditionen des 19. Jahrhunderts auseinander und reflektiert u.a. Klangtechniken Anton Bruckners oder Richard Wagners.

▼ Works of Paul Hindemith belong to the permanent repertoire of Wolfgang Sawallisch. On 21, 22 and 25 October 2005 he will be conducting Hindemith's *Symphony in E-flat* (1940) at three concerts of the Philadelphia Orchestra at Kimmel Centre in Philadelphia. Hindemith comes to grips with the symphonic traditions of the 19<sup>th</sup> century in this monumental orchestral work, reflecting sound techniques of Anton Bruckner and Richard Strauss, amongst others.

▼ Les œuvres de Paul Hindemith font partie du répertoire favori de Wolfgang Sawallisch. Les 21, 22 et 25 octobre 2005, le chef prestigieux dirige trois fois la *Symphonie en mi bémol* (1940) au Kimmel Center (Philadelphie) à la tête de l'Orchestre de Philadelphie. Dans cette œuvre monumentale, Hindemith s'empare des traditions symphoniques du XIX<sup>e</sup> et s'inspire entre autres des sonorités de Bruckner et de Wagner.

▼ Bratschenwerke von Paul Hindemith gehören zum festen Repertoire von Tabea Zimmermann, die es vorzüglich versteht, die Werke mit Elan und Esprit zu interpretieren. Am 21. September 2005 präsentiert sie sich in der Frankfurter Alten Oper als Dirigentin und Solistin und musiziert mit dem Chamber Orchestra of Europe. Auf dem Programm steht Hindemiths *Kammermusik Nr. 5 für Solo-Bratsche und größeres Kammerorchester* op. 36 Nr. 4. Das Werk gehört zu Hindemiths Favoriten, das er im Laufe seiner Karriere als Bratscher unzählige Male zum Besten gab. Das furiose und humorvolle Finale gründet auf einem berühmten Militärmarsch, dem *Bayerischen Defiliermarsch*, und karikiert Militarismus und pomphafte Präsentation militärischer Stärke.



▼ Viola works of Paul Hindemith belong to the permanent repertoire of **Tabea Zimmermann**, who knows very well indeed how to interpret them with verve and spirit. She will be performing on 21 September 2005 as conductor and soloist at the *Alte Oper* in Frankfurt with the Chamber Orchestra of Europe. Hindemith's *Kammermusik No. 5 for Solo Viola and Large Chamber Orchestra*, Op. 36 No. 4 will be on the programme. This work was one of Hindemith's favourites; he himself performed it brilliantly on countless occasions during the course of his career as a violist. The vehement and humorous Finale is based upon a famous military march, the Bavarian *Pass in Review March*, and caricatures militarism and the pompous presentation of military strength.

▼ Les œuvres pour alto de Paul Hindemith font partie du répertoire que Tabea Zimmermann aime à visiter régulièrement. Cette extraordinaire artiste s'y entend magnifiquement pour en donner des interprétations dominées par sa verve et son élan. Le 21 septembre 2005, elle est aux côtés de l'Orchestre de chambre

d'Europe à l'*Alte Oper* (Frankfurt/M.), à la fois comme soliste et chef d'orchestre. Au programme, on pourra entendre la *Kammermusik Nr. 5 op. 36/4* de Hindemith, composée pour alto solo et orchestre de chambre. C'est l'une des œuvres favorites du maître qui l'a jouée à de très nombreuses reprises au cours de sa carrière d'altiste. Basé sur le thème d'une célèbre marche militaire, le *Bayerischer Defiliermarsch*, le Finale, effréné et spirituel, persifle le militarisme et la pompe ostentatoire des défilés militaires.