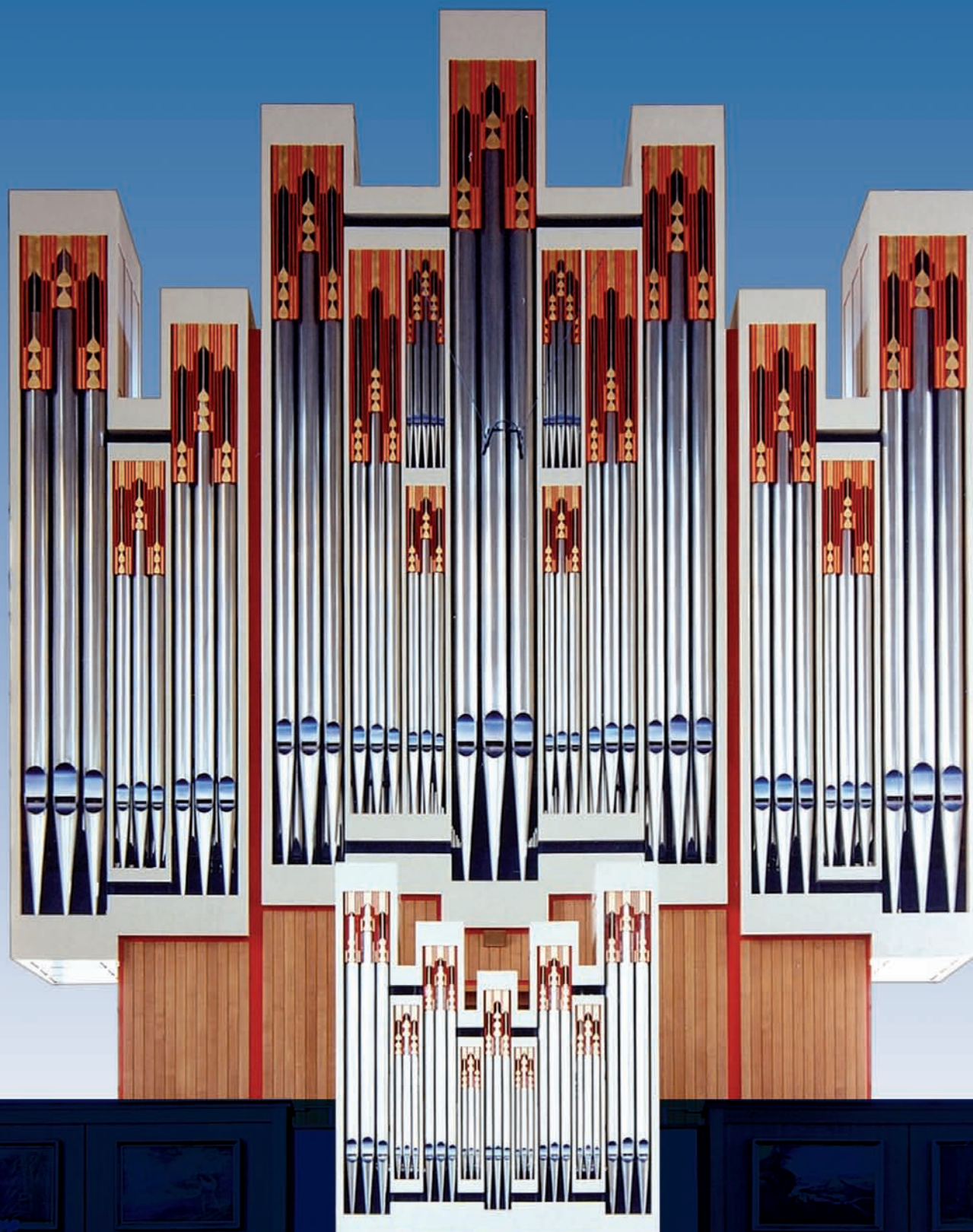


Hindemith *FORUM*

13 2006



Die Orgelwerke

The Organ Works · Les œuvres pour orgue

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

EHRUNGEN 2006 3 ▼ HONOURS 2006 4 ▼

PRIX ET DISTINCTIONS 2006 4

**DIE ORGELWERKE · THE ORGAN WORKS ·
LES ŒUVRES POUR ORGUE**

**TRUNKEN UND HEILIG-NÜCHTERN · Ein
Gespräch mit dem Organisten Martin Lücker 7 ▼
DRUNKEN AND SAINTLY SOBER · A Conversa-
tion with the Organist Martin Lücker 9 ▼**

**NOYÉ, SAINT ET DÉPOUILLÉ · Un entretien avec
l'organiste Martin Lücker 11**

**TRANSPARENZ UND MELANCHOLIE 13 ▼
TRANSPARENCY AND MELANCHOLY 14 ▼
TRANSPARENCE ET MÉLANCOLIE 16**

Forum 18

**CD Neuerscheinungen 20 ▼ CD New Releases 20
▼ Nouveautés sur CD 20**

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

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

Heft 13/Number 13/Cahier n° 13

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2006

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Bernhard Billeter (BB), Philosophische
Fakultät der Universität Zürich (PFUZ),
Giselher Schubert (GS), Heinz-Jürgen
Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/
Etat des informations: 15. Mai 2006

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-Kastel

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: Dominique de
Montaignac

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Susesch Bayat, Frank Brüderli, Ingo Bulla,
Hindemith-Institut, Pertti Nisonen, Rieger-
Orgelbau GmbH (Schwarzbach), Uli Schlittgen

Umschlag/Cover/Couverture:

Prospekt der Rieger-Orgel (1990) in der
Katharinenkirche zu Frankfurt am Main /
View of the Rieger organ (1990) in the
Katharinenkirche, Frankfurt am Main / Buffet
de l'orgue Rieger (1990) de la Katharinen-
kirche à Francfort-sur-le-Main

Printed in Germany



Der Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Professor Dr. Reinhard Fatke, überreicht Dr. Andres Briner die Ehrenpromotionsurkunde / The Dean of the Philosophical Faculty of the University of Zurich, Professor Dr. Reinhard Fatke, presents the Honorary Doctorate Certificate to Dr. Andres Briner / Le Professeur Dr. Reinhard Fatke, doyen de la Faculté de Philosophie de l'Université de Zürich, remet le diplôme de Docteur Honoris Causa au Dr. Andres Briner

Andres Briner

Die Philosophische Fakultät der Universität Zürich verleiht die Würde eines Doktors ehrenhalber an Herrn Dr. Andres Briner in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Musikforschung und deren Vermittlung in eine breite Öffentlichkeit. Als Wissenschaftler und Journalist hat Andres Briner die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begleitet, gefördert sowie in kritischer Unabhängigkeit nachhaltig geprägt und dabei stets deutlich gemacht, daß wissenschaftliche Erkenntnis und deren journalistische Vermittlung eine ebenso produktive wie perspektivenreiche Verbindung eingehen können.

Dr. Andres Briner, geb. am 31. Mai 1923 in Zürich, studierte von 1943 bis 1952 am Konservatorium in Zürich sowie Musikwissenschaft an der Universität Zürich, dort vor allem bei Paul Hindemith, dem ersten Zürcher Ordinarius für Musikwissenschaft, der sein wichtigster Lehrer und Mentor geworden ist. 1953 wurde er in Zürich mit einer Arbeit über den Wandel

der Musik als Zeitkunst (Wien 1955) promoviert. 1955 wechselte Briner in die USA, und zwar als Assistant Professor an das Department of Music an der University of Pennsylvania, wo er in einer der renommierten Musikfakultäten Amerikas arbeiten konnte. Im Jahr 1964 kehrte er nach Europa zurück, um Feuilleton-Redaktor der Neuen Zürcher Zeitung zu werden, und zwar als erster Musikkritiker und Nachfolger von Willi Schuh. 1988 ist Briner in den Ruhestand getreten. Briners Interessen sind weitgefächert und umfassen die gesamte Musikgeschichte, doch sein besonderes Hauptaugenmerk galt stets der Musik des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, für die er sich in seiner publizistischen Tätigkeit mit allem Nachdruck eingesetzt hat. Ein Spiegel dieses vielfältigen Engagements ist der 1993 von Hermann Danuser und Giselher Schubert herausgegebene Sammelband *Musikalische Koexistenz*, der Vorträge, Essays und Kritiken in repräsentativer Auswahl vereint und die Haupteigenschaften von Briners Schreibart beispiel-

haft illustriert: Kürze, Prägnanz und Klarheit. Eine besondere Rolle spielte dabei für ihn stets jene Musik, die in den sich zuspitzenden Paradigmen der Moderne keinen Platz mehr zu haben schien. Paul Hindemith, vor allem dessen Spätwerk, nahm auch unter diesem Gesichtspunkt einen herausragenden Rang ein. Briner publizierte 1971 eine Hindemith-Monographie sowie 1988, gemeinsam mit Dieter Rexroth und Giselher Schubert, einen Hindemith-Dokumentenband. Überdies ist Briner seit 1968 Mitglied der Hindemith-Stiftung, von 1986 bis 1998 war er deren Präsident; damit ist er wesentlich verantwortlich für die Kritische Edition der Werke Hindemiths. Andres Briner ist Musikwissenschaftler und Musikkritiker,

Andres Briner: Musikalische Koexistenz. Mainz: Schott, 1993
294 S. - 1 Abb. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main, Band IV)
ISBN 3-7957-1868-6
Best.-Nr. ED 8073

er ist Gelehrter und Publizist, er ist Anwalt der neuen Musik und zugleich bemüht, diese im Zusammenhang ihrer Traditionen zu verstehen, seine Tätigkeit zielt auf Erkenntnis und Urteil gleichermaßen. Sein jahrzehntelanges Wirken in Zürich, in der Neuen Zürcher Zeitung, ist ein wichtiges Kapitel in der Geschichte der Musik, der Musikwissenschaft und der Musikkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gleichermaßen. Die Stimme von Andres Briner hatte und hat stets Gewicht, gerade weil in ihr Erkenntnis, Urteil und Mitteilung eine heute nur noch selten anzutreffende Symbiose eingehen.

Andres Briner

The Philosophical Faculty of the University of Zurich has awarded the dignity of Honorary Doctorate to Dr. Andres Briner in recognition of his great services to the field of music research and its impartment to a wide public. Andres Briner accompanied the music of the second half of the twentieth century as scholar and journalist, furthered it and also, in critical independence, had a long-term influence upon it. In so doing he has always made it clear that scholarly knowledge and its journalistic impartment can be paired together both productively and in a manner rich in perspectives.

Dr. Andres Briner, born on 31 May 1923 in Zurich, studied from 1943 until 1952 at the Conservatory in Zurich and musicology at the University of Zurich. At the latter he studied primarily with Paul Hindemith, the first Full Professor for Musicology in Zurich, who became his most important teacher and mentor. In 1953 he received his doctorate in Zurich with a dissertation on the transformation of music as *Zeitkunst* (Vienna, 1955). In 1955 Briner went to the USA to serve as Assistant Professor in the Department of Music at the University of Pennsylvania, where he was able to work as part of one of the most renowned music faculties in America. In 1964 he returned to Europe to become feuilleton editor of the Neue Zürcher Zeitung as first music critic and successor to Willi Schuh. In 1988 Briner went into retirement. His interests are very broad, encompassing all of music history, but his main interest has always been the music of the late 19th and the twentieth centuries, to which he has committed himself in his publicist activity with great intensity. This many-sided commitment is reflected in the 1993 collection of writings edited by Hermann Danuser and Giselher Schubert entitled *Musikalische Koexistenz*, bringing together lectures, essays and criticisms in a representative selection and illustrating the

main characteristics of Briner's writing style in exemplary fashion: brevity, succinctness and clarity. Music which seemed no longer to have a place in the increasingly critical paradigms of modernism played a particularly important role for him. Paul Hindemith, especially his late works, occupied top priority from this point of view as well. Briner published a Hindemith monograph in 1971 and in 1988, together with Dieter Rexroth and Giselher Schubert, a Hindemith document volume. Moreover, Briner has been a member of the Hindemith Foundation since 1968, and served as its President from 1986 until 1998. As such, he is responsible for the Critical Edition of the Works of Hindemith.

Andres Briner is a musicologist and music critic, a scholar and publicist; he is an advocate of new music and at the same time takes pains to understand it in the context of its traditions. His activity aims equally towards knowledge and judgement. His decade-long activity in Zurich in the Neue Zürcher Zeitung, is an equally important chapter in the history of music, musicology and music criticism of the second half of the twentieth century. The voice of Andres Briner has always carried and still carries weight, precisely because understanding, judgement and communication are found in it in a symbiosis rarely found today.

Andres Briner

La Faculté de Philosophie de l'Université de Zürich remet le titre de Docteur Honoris Causa au Dr. Andres Briner en reconnaissance des mérites exceptionnels qu'il a montrés dans la recherche du savoir musical et sa diffusion dans un large public. Scientifique et journaliste, Andres Briner a fait corps avec la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle, en a assuré la promotion et l'a marquée durablement de son empreinte de critique objectif. Ce faisant, il a su mettre en évidence, de manière fort significative, qu'il est possible d'allier connaissance scientifique et transmission journalistique sous la forme d'une synthèse particulièrement bénéfique et en même temps riche de perspectives.

Né le 31 mai 1923 à Zürich, Andres Briner débute son cursus musical, de 1943 à 1952, au Conservatoire de Zürich, puis entreprend des études de musicologie à l'Université de Zürich. C'est là, surtout, qu'il peut suivre l'enseignement de Paul Hindemith, premier titulaire de la chaire de musicologie de Zürich, qui devient ensuite son professeur et mentor le plus déterminant. En 1953, il obtient le grade de docteur de l'Université de Zürich avec une thèse dont le sujet porte sur le chan-

gement de la musique comme art du temps (*Wandel der Musik als Zeitkunst*, Vienne 1955). En 1955, Andres Briner fait le voyage des États-Unis où il devient professeur assistant au Department of Music de l'University of Pennsylvania, l'une des facultés de musique les plus renommées d'Amérique universitaire. Il revient en Europe en 1964 pour devenir rédacteur de la rubrique culturelle de la Neue Zürcher Zeitung, plus précisément en tant que premier critique musical et successeur de Willi Schuh. Il prend sa retraite en 1988. Les centres d'intérêt de Andres Briner sont remarquablement variés et touchent à toute l'histoire de la musique ; cependant, il porte une attention toute particulière à la musique de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle à laquelle il consacre, à plusieurs reprises, de nombreuses publications. Publié en 1993 par Hermann Danuser et Giselher Schubert, le recueil *Musikalische Koexistenz* qui réunit un choix significatif de ses conférences, essais et critiques reflète la diversité de son engagement et illustre de façon exemplaire les qualités d'écrivain de Andres Briner: concision, vigueur expressive et clarté. Cette musique qui semble, aujourd'hui plus qu'hier, ne plus assumer le premier rôle dans les paradigmes de la modernité tient toujours pour lui une place prépondérante. De la même manière, Paul Hindemith occupe également un rang exceptionnel dans son œuvre, particulièrement dans ses derniers écrits. En 1971, Andres Briner est l'auteur d'une monographie sur Hindemith et, en 1988, c'est avec Dieter Rexroth et Giselher Schubert qu'il fait publier un recueil de documents ayant trait au compositeur. Andres Briner est en outre membre du Conseil de la Fondation Hindemith depuis 1968 dont il a assumé la présidence de 1986 à 1998 ; son rôle dans la mise en chantier de la *Kritische Edition* des œuvres de Hindemith y a été déterminant. Musicologue et critique musical, Andres Briner est un savant et un auteur de publications qui défend la musique de son temps tout en s'efforçant de révéler ses filiations avec la tradition. La mission qu'il assigne à son travail porte ainsi tant sur la connaissance que sur le jugement. Ses engagements pendant des décennies à Zürich, à la Neue Zürcher Zeitung, se lisent comme un chapitre important de l'histoire de la musique, de la musicologie et de la critique musicale de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les contributions de Andres Briner sont d'importance et sa voix résonne toujours de manière essentielle, précisément parce qu'elle témoigne d'une synthèse, fort rare aujourd'hui, entre la connaissance, le jugement et leur transmission. PFUZ



Paul-Hindemith-Preis Hanau

Der Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau wird im November 2006 der weltberühmten Bratscherin und Professorin an der Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin, Tabea Zimmermann, verliehen. Die Künstlerin hat sich intensiv mit dem Schaffen des in Hanau geborenen Komponisten auseinandergesetzt und in zahlreichen Konzerten seine Kompositionen ausdrucksstark interpretiert. Der mit 10.000 Euro dotierte Preis wird am 8. Dezember 2006 im Congress Park Hanau verliehen; anlässlich der Preisverleihung wird die Künstlerin an diesem Tag ein Konzert geben.

Paul Hindemith Prize Hanau

The Paul Hindemith Prize of the City of Hanau will be awarded to the world-famous violist and professor at the Hanns-Eisler Music Academy in Berlin, Tabea Zimmermann, in November 2006. The artist has committed herself intensively to the music of the Hanau-born composer and given strongly expressive performances of his compositions in numerous concerts. The prize of 10,000

Euros will be awarded on 8 December 2006 in Congress Park, Hanau; on the occasion of the bestowal of the award, the artist will give a concert on that day.

Le Prix Paul Hindemith Hanau

Le Prix Paul Hindemith de la Ville de Hanau sera remis au mois de novembre 2006 à Tabea Zimmermann, altiste célèbre dans le monde entier et professeur à la Hanns-Eisler-Musikhochschule de Berlin. L'artiste s'est tout particulièrement intéressée à l'œuvre du compositeur né à Hanau et s'en est fait l'interprète inspirée à l'occasion de multiples concerts. Le prix, doté de 10.000 euros, sera remis le 8 décembre 2006 dans le Congress Park de Hanau ; ce jour-là, l'artiste donnera un concert à l'occasion de la remise du prix.

Paul-Hindemith-Preis Schleswig-Holstein

Der 26 Jahre alte niederländische Komponist Michael van der Aa wird mit dem Paul-Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik-Festivals ausgezeichnet. Der mit 20.000 Euro dotierte Preis wird am 28. Juli im Rahmen des Festivals verliehen.

Paul Hindemith Prize Schleswig-Holstein

The 26-year-old Dutch composer Michael van der Aa is awarded the Hindemith Prize of the Schleswig-Holstein Music Festival. The prize of 20,000 Euros will be presented on 28 July during the course of the Festival.

Le Prix Paul Hindemith Schleswig-Holstein

Le Prix Paul Hindemith décerné à l'occasion du Festival de Musique du Schleswig-Holstein sera attribué à Michael van der Aa, compositeur néerlandais âgé de 26 ans. Ce prix, doté de 20'000 euros, lui sera remis le 28 juillet 2006 dans le cadre du festival.

22

2

2

6

DIE ORGELWERKE

THE ORGAN WORKS · LES ŒUVRES POUR ORGUE

TRUNKEN UND HEILIG-NÜCHTERN

Ein Gespräch mit dem Organisten Martin Lücker

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

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

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

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

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

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

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

Hindemith und Heiller haben viele Gemeinsamkeiten. Beide fanden Anerken-

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DRUNKEN AND SAINTLY SOBER

A Conversation with the Organist Martin Lücker

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORGELWERKE

Ausgaben · Editions · Éditions

ORGEL SOLO

Zwei Stücke für Orgel (1918)

ED 9850

UA: 12. März 2004, Wien.

Rudolf Scholz

Sonate I für Orgel (1937)

ED 2557

UA: 18. Januar 1938, London.

Ralph Downes

Sonate II für Orgel (1937)

ED 2558

UA: 18. Januar 1938, London.

Ralph Downes

Sonate III für Orgel über alte Volkslieder (1940)

For Frank Boyzan in friendship

ED 3736

UA: 31. Juli 1940, Tanglewood, MA.

Edward George Power Biggs

ORGEL UND ORCHESTER

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

Dem Frankfurter Sender gewidmet

ED 6316 (Studienpartitur) ED 1897

(Solostimme)

UA: 8. Januar 1928, Frankfurt am Main.

Ludwig Rottenberg, Dirigent

Reinhold Merten, Orgel

Concerto for Organ and Orchestra (1962/63)

Auftragswerk der Philharmonic Society

of New York zur Einweihung der neuen

Orgel im Lincoln Center, New York

ED 5033 (Studienpartitur)

ED 5388 (Orgelauszug)

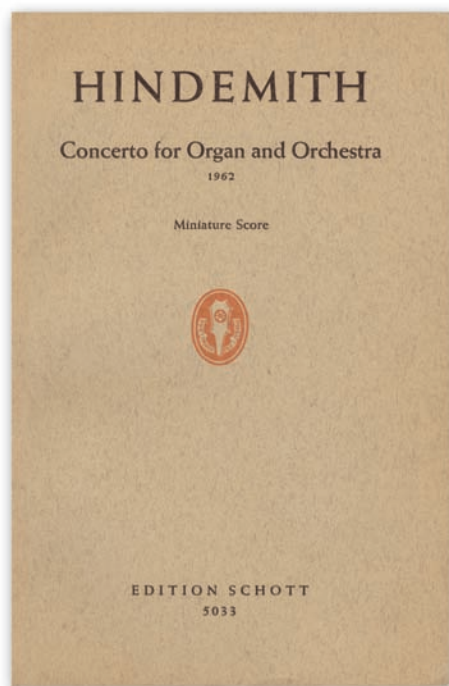
UA: 25. April 1963, New York.

New York Philharmonic Orchestra,

Paul Hindemith, Dirigent

Anton Heiller, Orgel

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



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

NOYÉ, SAINT ET DÉPOUILLÉ

Un entretien avec l'organiste Martin Lückner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRANSPARENZ UND MELANCHOLIE

Paul Hindemith war einer der seltenen Komponisten mit überragenden instrumentaltechnischen Fähigkeiten, und zwar nicht nur auf der Geige und Bratsche, sondern auf nahezu allen Streich-, Tasten- und Blasinstrumenten. Dazu beigetragen haben die frühen Aufenthalte in der Schweiz, wo er in verschiedenen Kurkapellen mitgespielt und sich umfassende Kenntnisse der gehobenen und weniger gehobenen Unterhaltungsmusik angeeignet hat. Später im Exil kamen historische Instrumente hinzu: Für seinen Unterricht an der Yale University in New Haven gründete er ein Collegium musicum, das alte Musik auf möglichst authentische Weise aufführte. Merkwürdigerweise hat er die Orgel, aber auch die Harfe nie traktiert. Dennoch hat er orgelgerecht komponiert. Seine Kenntnisse des Instruments und seiner Spielweise verdankte er Wohltätigkeitskonzerten während des Ersten Weltkriegs für Kriegsverwundete, die Carl Heyse, Lehrer für Klavier und Orgel am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main, mit ihm zusammen gab.

Das Konservatorium hatte 1912 eine Konzertsaalorgel geschenkt erhalten, gebaut von H. Voit & Söhne. Mit ihren 57 Registern auf 3 Manualen und Pedal, elektrischer Traktur, fahrbarem Spieltisch, Walze (Registercrescendo) und Schwelljalousien für alle Manuale (!), stand sie auf der Höhe der Zeit. Hindemith lernte also die Orgel als nachromantisches, grundtöniges Instrument mit schüchternen Anleihen aus der Elsässischen Orgelreform kennen. Dies erklärt wohl seine Abneigung gegen Quint- und Terzregister inklusive Mixturen, die höchstens bei dynamischen Höhepunkten hinzu treten sollten. Auch seine Vorbemerkung zu den beiden Orgelsonaten von 1937 läßt sich darauf zurückführen: „Spielen von Orgeln mit Walzen und Jalousieschwellern steht es frei, durch reichere Farbgebung und dynamische Übergänge den Ausdruck über das in den Stärkegradvorschriften angegebene Maß zu verstärken.“

Während Hindemiths Militärdienstzeit entstanden für Carl Heyse zwei Orgelstücke, die aber verschollen waren und erst 1998 auf einer Auktion von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde angekauft, 2004 zur Uraufführung gebracht und zugänglich gemacht wurden. Die bei Schott erschienene Erstausgabe trägt deshalb die Jahreszahl 2006! Hindemith mußte am 13. August 1917 in den Kriegsdienst einrücken und wurde als Musketier am Gewehr ausgebildet. Ab 18. Janu-



Von Hindemith gezeichnete Weihnachtskarte. Seine Frau Gertrud, im Sternzeichen „Löwe“ geboren, tritt den Blasebalg. Über den Orgelpfeifen ist das Thema der Canzonetta aus dem Orgelkonzert notiert. / Christmas card drawn by Hindemith. His wife Gertrud, born under the astrological sign of Leo the Lion, is working the bellows. The theme of the Canzonetta from the Organ Concerto is noted above the organ pipes. / Carte de vœux de Noël dessinée par Hindemith. Son épouse Gertrud, née sous le signe du «lion», actionne le soufflet. Le thème de la Canzonetta du Concerto pour orgue est mis en exergue au-dessus des tuyaux d'orgue.

ar 1918 „durfte“ er in eine Regimentsmusik eintreten und in Tagolsheim bei Mülhausen im Elsaß die große Trommel schleppen und schlagen. Daneben erhielt er von seinem musikliebenden Regimentskommandeur Graf von Kielmasegg den Auftrag, mit einem selbst zusammengestellten Streichquartett klassische Streichquartette vorzuspielen. Dann wieder klimperte oder drosch er auf einem Klavier vor sich betrinkenden Offizieren Unterhaltungsmusik. Es blieb viel Zeit zum Lesen, Briefe Schreiben und Komponieren. Im April wurde das Regiment an die Front nach Nordfrankreich verlegt. Hindemith erlebte fast täglich Fliegeran-

griffe und Artilleriebeschuß, die er mit erstaunlichem Gleichmut ertrug. Während dieser Zeit entstanden das Streichquartett op. 10 und verschiedene Sonaten op. 11. Die Reinschrift der Orgelstücke ist datiert auf 14. und 15. August 1918.

Er konnte, ja mußte im Felde ohne Hilfe eines Klaviers komponieren. Außerdem war er von den neuesten musikalischen Strömungen abgeschnitten. Dennoch zeigen die Orgelstücke in ihrer stilistischen Uneinheitlichkeit erstaunlich moderne expressionistische Züge: Die freitonale, stark chromatische Harmonik ist stellenweise kaum mehr funktional zu deuten. Wir finden im dahinhuschenden

Präludium und im titellosen zweiten Stück, einem kontrapunktisch durchgeformten Sonatensatz, starke Einflüsse des schlanker gewordenen Spätstils von Max Reger, mit dem Hindemith bestens vertraut war. Auch wenn Hindemith bis 1923 gelegentlich zusammen mit Carl Heyse Konzerte gegeben hat, so unterblieb dennoch eine Uraufführung der Orgelstücke. Vermutlich hatte Hindemith bald das Interesse daran verloren. Er nahm sie auch nicht in sein Verzeichnis der Werke auf, die in einer zukünftigen Gesamtausgabe erscheinen sollten, wohl weil er das Autograph durch Kriegseinwirkung verloren glaubte und keine Abschrift davon besaß. Allerdings wäre es wie bei der Klaviersonate op. 17 von 1920 möglich gewesen, die Stücke aus den Skizzenbüchern zu rekonstruieren. (Die Rekonstruktion der Klaviersonate durch den Schreibenden ist dem Band V, 9: *Klaviermusik I* der Gesamtausgabe beigegeben.)

In den zwanziger Jahren komponierte Hindemith sieben als *Kammermusiken* bezeichnete Kammerkonzerte, darunter abschließend 1927 das für Orgel zur Einweihung der von Friedrich Weigle für den Frankfurter Rundfunk gebauten Orgel. Dieses Instrument bescheidener Größe (19 Register auf 2 Manualen und Pedal) verfügte hauptsächlich über Grundstimmen, das zweite Manual war schwellbar. Die ungestüme Komposition weist Kennzeichen der Zeit auf: Linearität, Transparenz, neue Sachlichkeit statt klanglichen „Schwulsts“ und Gleichberechtigung zwischen Solist und solistischem, merkwürdigerweise hauptsächlich aus Blasinstrumenten bestehenden Ensemble. Daß bei

Hindemith die Sachlichkeit nicht mit einem Verlust an Ausdruck einhergeht, zeigt am unmittelbarsten der sehr ruhige Mittelsatz, der mit einem triomphartigen Orgelsolo im Kanon der unteren kleinen None beginnt. Der langsame Satz wird von äußerst vitalen, gelegentlich beinahe frivol klingenden Sätzen umrahmt.

Kein Interesse zeigte Hindemith an liturgisch gebundener Orgelmusik. Seine Orgelsonaten führen eine von Mendelssohn begonnene deutsche Tradition weiter, die kaum Sonatensatzformen aufweist, sich hingegen an kontrapunktischen Formen und im Tonsatz an Vokalphonie orientiert, was einen orgelgemäßen Stil entstehen läßt. *Sonate I* ist zweisätzig. Die Zusammengehörigkeit der beiden zunächst grundverschiedenen Teile des ersten Satzes wird aus einer Reprise hörbar, in der das Hauptthema in die neue Taktart übertragen ist. Der mit einem sehr langsamen Trio und einer rezitativischen Fantasie beginnende zweite Satz endet nachdenklich. Nicht spieltechnisch, nur formal leichter ist *Sonate II*. Als Ritornellsatz, Pastorale und Fuge lassen sich die heiteren, dennoch besinnlichen Sätze beschreiben. In der drei Jahre später in den USA entstandenen *Sonate III* werden deutsche Volkslieder eingesetzt. Hindemith besaß in seiner Bibliothek eine umfangreiche Sammlung deutscher Volkslieder, in welcher die drei verwendeten, aber auch andere wie der *Schwannendreher* angestrichen sind. Nicht leicht ist im ersten Satz das im Baß liegende Volkslied dem Hörer kenntlich zu machen, so melodios bezwingend ist die Oberstimme. Der dritte Satz bietet einen übermütigen, ja witzigen Kehraus.

Das letzte Instrumentalwerk Hindemiths ist sein zweites Orgelkonzert, 1962/63 für die Orgeleinweihung der Philharmonic Hall in New York geschrieben. Der Solist der Uraufführung, Anton Heiller, stand mit dem Komponisten in regem Kontakt. Ihm verdanke ich im Unterricht wichtige Hinweise zur Registrierung (s. oben) und zur Artikulation: Was nicht durch Legatobogen gekennzeichnet ist, soll streng non legato gespielt werden. Angesichts der 170-registrigen Konzertsaalorgel von New Haven soll Hindemith ausgerufen haben: „Tot, trotz aller Mühen!“ – Es sind melancholische Züge, die dieses Konzert auszeichnen. Man darf vermuten, daß er darin seine Resignation angesichts neuester kompositorischer Richtungen (Vortrag *Sterbende Gewässer*) zugunsten einer über die *Harmonie der Welt* hinauszielenden Beschäftigung mit dem Geist überwunden hat, liegt doch dem letzten Satz der Hymnus *Veni Creator Spiritus* zugrunde. BB

TRANSPARENCY AND MELANCHOLY

Paul Hindemith was one of the rare composers with outstanding instrumental-technical abilities, not only on the violin and viola but also on nearly all the string, keyboard and wind instruments. His early residencies in Switzerland contributed to this, where he played in various spa or-

Diskographie · Discography · Discographie

Erste Sonate für Orgel (1937) Zweite Sonate für Orgel (1937) Sonate für Orgel nach alten Volksliedern (1940)

- ◆ CHANDOS (CD 1992) CHAN 9097
Piet Kee
- ◆ Nimbus records (CD 1994) NI 5411
Kevin Bowyer
- ◆ MDG (CD 1996) 304 0696-2
Rosalinde Haas
- ◆ apex (CD 2003) 2564 60227-2
Elisabeth Ullmann

Erste Sonate für Orgel (1937)

- ◆ Alte Oper Frankfurt (CD 1991)
AOF 91-8-001
Martin Lückner



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

- ◆ Koch Schwann (CD 1995) 3-1202-2 H1
Orgel und Dirigent: Martin Haselböck
Wiener Symphoniker
- ◆ RCA (CD 1995) 09026 61730 2
Martin Lückner
Ensemble Modern, Dir.: Markus Stenz
- ◆ cpo (CD 1996) 999 261-2
Rosalinde Haas
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt,
Dir.: Werner Andreas Albert
- ◆ TELDEC (CD 1998) 3984-21773-2
Albert de Klerk
Concerto Amsterdam

chestras and assimilated extensive knowledge of elevated and less elevated entertainment music. Later, in exile, historical instruments were added to this background. For his teaching at Yale University in New Haven he founded the Collegium Musicum, an ensemble which performed early music in the most authentic way possible. Strangely, he never included the organ or the harp. He did nonetheless compose for the organ in an idiomatic manner. He owed his knowledge of the instrument and its manners of playing to the benefit concerts he gave for soldiers wounded during the First World War, together with Carl Heyse, teacher of piano and organ at the Hoch Conservatory in Frankfurt am Main. In 1912 the Conservatory was given a concert hall organ built by H. Voit and Sons. With its 57 stops on three manuals and pedals, electronic action, moveable console, cylinder (register crescendo), and swell shutters for all manuals (!), this instrument was state of the art for its time. Thus Hindemith got to know the organ as a late romantic, instrument with a strong fundamental tone and diffident borrowings from the Alsatian organ reform. This probably explains his antipathy towards fifth and third stops including mixtures, which, at best, were to be added at dramatic climaxes. His prefaces to the two Organ Sonatas of 1937 can be traced back to this time: "Players of organs with cylinders and swell shutters are free to strengthen the expression, by means of richer coloration and dynamic transitions, beyond the extent indicated in the instructions concerning the degree of power."

Two organ works were written for Carl

Heyse during Hindemith's period of military service; these disappeared, however, later to be bought only in 1998 at an auction held by the Vienna Society of Friends of Music, premiered in 2004 and then made generally accessible. The first edition published by Schott therefore bears the year 2006! Hindemith had to begin military service on 13 August 1917 and was trained as a musketeer of firearms. From 18 January 1918, he "was allowed" to join a regimental music ensemble, hauling and beating the bass drum in Tagolsheim near Mulhouse in Alsatia. Alongside this he received the order from his music-loving regiment commander, Count von Kielmansegg, to play classical string quartets with an ensemble of his own formation. Then he banged and tinkled entertainment music for drinking officers. There was plenty of time for reading, letter writing and composing. In April the regiment was transferred to the front in northern France. Hindemith experienced air attacks and artillery fire on an almost daily basis, enduring it with amazing equanimity. He composed the String Quartet, Op. 10 and various Sonatas, Op. 11 during this time. The fair copy of the organ pieces is dated 14 and 15 August 1918. He could, indeed had to, compose without the help of a piano in the field. He was also cut off from the latest musical currents. Nonetheless the organ pieces reveal astonishingly modern, expressionistic traits in their stylistic lack of uniformity. The freely tonal, highly chromatic harmony is at times hardly explainable in terms of functional thinking. In the darting, whisking Prelude and the untitled second piece – a contrapuntally struc-

tured sonata movement – we find the strong influences of Max Reger's later, more slender style, with which Hindemith was well acquainted. Although Hindemith occasionally gave concerts with Carl Heyse until 1923, a performance of the organ pieces was still not forthcoming. Hindemith had probably lost interest on them by then. He did not include them in the catalogue of works that was to appear in a future complete edition, probably because he thought the autograph manuscript had been lost during the war and he had no other copy. At any rate, it would have been possible, as with the Piano Sonata, Op. 17 of 1920, to reconstruct the pieces from the sketchbooks. (The reconstruction of the Piano Sonata by this writer is included in Vol. V, 9: *Piano Music I* of the *Complete Edition*.)

During the 1920s Hindemith composed seven chamber concertos designated as *Kammermusiken*, concluding in 1927 with the one for organ written for the consecration of the organ built by Friedrich Weigle for the Frankfurt Radio. This instrument of modest size (19 stops on 2 manuals and pedal) primarily made use of foundation voices and the second manual was swellable. The tumultuous composition shows signs of the times: linearity, transparency and new objectivity in place of sonic bombast. It is characterised by equality between the soloist and the ensemble, which is also used soloistically and, oddly, consists primarily of wind instruments. Objectivity does not mean a lack expressivity in Hindemith's music; this fact is shown most directly in the very calm middle movement, which begins with a trio-like organ solo in canon to the lower minor ninth. The slow movement is framed by extremely vital, occasionally almost frivolous-sounding movements.

Hindemith showed no interest in liturgical organ music. His organ sonatas continue a German tradition begun by Mendelssohn almost devoid of movements in sonata form, orientated instead upon contrapuntal forms and vocal polyphonic writing. The resultant style is entirely appropriate for the organ. *Sonata I* is cast in two movements. The unity of the two apparently very different parts of the first movement is audible in a recapitulation in which the new metre has been brought in. The second movement, beginning with a very slow Trio and a recitative-like Fantasy ends in a contemplative mood. *Sonata II* is simpler in form, but not technically easier. The cheerful yet pensive movements can be described as *ritornello* movement, pastoral and fugue. German folksongs make an appearance in the *Sonata III* written

◆ EMI Classics (CD 2000) 5 56831 2
Wayne Marshall
Berliner Philharmoniker,
Dir.: Claudio Abbado

◆ DECCA (CD 2003) 473 722-2
Leo van Doeselaar
Royal Concertgebouw Orchestra,
Dir.: Riccardo Chailly

Concerto for Organ and Orchestra (1962/63)

◆ TELDEC (CD 1988) 8.44067
Anton Heiller
ORF-Symphonieorchester,
Dir.: Milan Horvat

◆ Koch Schwann (CD 1995)
3-1202-2 H1
Martin Haselböck
Wiener Symphoniker,
Dir.: Rafael Frühbeck de Burgos

◆ cpo (CD 1996) 999 261-2
Rosalinde Haas
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt,
Dir.: Werner Andreas Albert

◆ apex (CD 2003) 2564 60227-2
Anton Heiller
ORF-Symphonieorchester,
Dir.: Milan Horvat



three years later in the USA. Hindemith had an extensive collection of German folksongs in his library in which the three songs he used are underlined, as are others such as *Der Schwanendreher*. It is not easy to bring out the first movement's folksong in the bass line so that the listener will take notice of it, since the upper line is so melodious. The third movement offers a frolicsome, even humorous last dance.

Hindemith's final instrumental work is his Second Organ Concerto, written in 1962/62 for the organ consecration at New York's Philharmonic Hall. The soloist at the premiere, Anton Heiller, was in close contact with the composer. I am grateful to him for important instructions concerning registration given during lessons (see above). As for articulation: whatever is not marked by legato phrase-lines should be played strictly *non legato*. Referring to the 170-stop concert hall organ in New Haven, Hindemith is said to have cried out, "Dead, despite all troubles!" This Concerto is distinguished by melancholy traits. One may assume that the composer had overcome his resignation over the latest compositional directions (as in his lecture entitled *Dying Waters*) in favour of an occupation with the spirit going beyond the *Harmony of the World*. This can be gathered from the fact that the final movement is based upon the hymn *Veni Creator Spiritus*. BB

TRANSPARENCE ET MÉLANCOLIE

Paul Hindemith est l'un des rares compositeurs à posséder de remarquables aptitudes pour la technique instrumentale, non seulement pour le violon et l'alto mais également pour presque tous les instruments à cordes, à clavier et à vent. Les séjours de ses débuts en Suisse, où il a l'occasion de jouer dans différents orchestres de stations thermales et d'acquérir de vastes connaissances en matière de musique de divertissement – de bonne ou moindre qualité –, ont contribué à l'affermissement de ces dispositions. Plus tard, lors de son exil, s'est ajoutée la pratique des instruments à caractère historique : lors de ses cours dispensés à Yale (New Haven), il fonde un Collegium Musicum qui exécute, autant que possible, la musique ancienne en respectant son authenticité. Curieusement, il ne porte pas un intérêt particu-

lier pour l'orgue ni pour la harpe. Mais il sait parfaitement composer pour le premier. Il doit ses connaissances de l'instrument et de la technique attendue de son interprète aux concerts de bienfaisance qu'il a donnés pour les blessés de guerre pendant la première guerre mondiale aux côtés de Carl Heyse, professeur de piano et d'orgue au Conservatoire Hoch de Francfort-sur-le-Main.

C'est en 1912 que ce Conservatoire s'est vu donner un orgue de concert construit par H. Voit & Söhne. Doté de 57 registres répartis sur 3 claviers manuels et pédalier, d'une mécanique électrique, d'une console mobile, d'un rouleau (de crescendo) et de volets pour tous les claviers manuels (!), il était, pour l'époque, à la pointe de la technique. Hindemith fait donc connaissance avec l'orgue comme d'un instrument postromantique, de sonorité sourde et d'emprunts à la Réforme Alsacienne de l'Orgue. Cela peut expliquer son aversion pour les registres de quintes et de tierces ainsi que pour les superpositions de jeux qu'il était recommandé de n'ajouter qu'au plus fort de la dynamique. Une répulsion à laquelle on attribue également sa remarque introductive aux deux sonates pour orgue de 1937 : «Les organistes jouant sur des orgues dotés de rouleaux et de boîtes à volets sont libres d'accentuer l'expression, au-delà des indications (forte, fortissimo) données dans la partition, par une coloration plus riche et des transitions dynamiques».

Pendant qu'il est astreint au service militaire, Hindemith compose deux pièces pour orgue à l'intention de Carl Heyse. Elles disparaissent peu après. Elles sont acquises en 1998, lors d'une vente aux enchères, par la Société des Amis de la Musique de Vienne. Ces deux œuvres sont jouées pour la première fois en 2004 et deviennent alors accessibles pour tous les organistes. C'est la raison pour laquelle la première édition de leur partition, parue chez Schott, est datée de l'année 2006 ! Revenons à la période de leur gestation. Le 13 août 1917, Hindemith est appelé sous les drapeaux et suit une école de recrue de carabinier. A partir du 18 janvier 1918, il «est autorisé» à faire partie de la musique du régiment. C'est à Tagolsheim, près de Mulhouse, en Alsace, qu'il se met à tenir la grosse caisse. En outre, le comte de Kiellmanning, son commandant de régiment, amateur de musique, le charge de jouer le répertoire classique, en public, avec un quatuor à cordes constitué à cet effet. Puis, il s'essaie également au piano ou joue de la musique de divertissement en frappant les touches du clavier devant des officiers en train de s'enivrer. Il lui

reste beaucoup de temps pour lire, écrire des lettres et composer. Au mois d'avril, le régiment est déplacé sur le front au nord de la France. Presque chaque jour Hindemith essuie des attaques aériennes et se trouve sous le feu de l'artillerie qu'il supporte avec une impassibilité étonnante. C'est au cours de cette période qu'il écrit le Quatuor à cordes op. 10 et les Sonates op. 11. La copie au net des partitions des pièces pour orgue est datée des 14 et 15 août 1918.

Dans ces conditions, Hindemith a pu, voire même dû composer sans l'aide d'un piano. Bien que tenu éloigné des courants musicaux les plus récents, les pièces qu'il compose pour l'orgue présentent malgré tout des traits expressionnistes étonnement modernes, notamment en ce qui concerne le caractère hétéroclite du style : par moment, l'harmonie tonale mais souple, très chromatique, ne s'impose presque plus de façon fonctionnelle. Dans le prélude, particulièrement fluide, et dans le deuxième mouvement sans titre – un mouvement de sonate entièrement construit de façon contrapuntique –, nous retrouvons de fortes influences du style tardif, mais dépouillé, de Max Reger avec lequel Hindemith était très lié. Même s'il est arrivé à Hindemith de donner occasionnellement des concerts aux côtés de Carl Heyse jusqu'en 1923, une première exécution publique des deux pièces pour orgue n'a jamais eu lieu. Sans doute le compositeur n'y voyait-il plus d'intérêt. Il ne les répertorie pas non plus dans sa liste où figurent les œuvres destinées, à terme, à l'édition complète de ses œuvres, sans doute parce qu'il croit l'autographe perdu dans la tourmente de la guerre et qu'il n'en possède pas de copie. Toutefois, comme c'est le cas des Sonates pour piano op. 17 de 1920, il aurait sans doute été possible de reconstituer ces pièces à partir des cahiers d'esquisses du compositeur. (la reconstitution des sonates pour piano réalisée par l'auteur figure au volume V, 9: (*Musique pour piano I*) des œuvres complètes de Hindemith)

Dans les années vingt, Hindemith compose sept concertos de chambre sous le titre de *Kammermusik* ; parmi eux, dernier du genre, le Concerto pour orgue écrit en 1927 à l'occasion de l'inauguration de l'orgue construit par Friedrich Weigle pour la salle de concert de la Radio de Francfort. Cet instrument de taille modeste (19 registres sur 2 claviers manuels et pédalier) possédait principalement des jeux de fond et un deuxième clavier manuel dont la dynamique pouvait varier progressivement. La composition de l'œuvre, impétueuse, est marquée par son époque : linéarité, transpa-

New York Philharmonic

LEONARD BERNSTEIN, *Music Director*

ONE HUNDRED TWENTY-FIRST SEASON 1962-1963

Thursday Evening, April 25, 1963, at 8:30
Friday Afternoon, April 26, 1963, at 2:15
Saturday Evening, April 27, 1963, at 8:30
Sunday Afternoon, April 28, 1963, at 3:00

6575th, 6576th, 6577th, 6578th Concerts

Paul Hindemith, *Conductor*

ANTON HEILLER, *Organist*

WEBER Overture to "Euryanthe"

HINDEMITH Concerto for Organ and Orchestra

WORLD PREMIERE

Commissioned by the New York Philharmonic
in celebration of its opening season
in Lincoln Center for the Performing Arts.

Crescendo: Moderato maestoso—

Allegro assai

Canzonetta in triads, and two Ritornelli

Phantasia super Veni Creator Spiritus

ANTON HEILLER

INTERMISSION

REGER Variations and Fugue on a Merry Theme
of Johann Adolph Hiller, Opus 100

Steinway Piano

Columbia Records

The use of cameras in this auditorium is not allowed

Next Saturday Series "B" Concert—May 25

Programm der Uraufführung des Concerto for Organ and Orchestra (1962/63) / Programme of the premiere of the Concerto for Organ and Orchestra (1962/63) / Programme de la première exécution publique du Concerto pour orgue et orchestre (1962/63)

rence, nouvelle objectivité au lieu de «grandiloquence» musicale et parité des rôles entre le soliste et l'ensemble orchestral, curieusement constitué en majeure partie d'instruments à vent. Le mouvement central, très calme, commence par un solo d'orgue à la neuvième inférieure sous forme de trio traité en canon – ce qui démontre que la nouvelle objectivité prônée par Hindemith ne signifie pas pour autant perte d'expression. Le mouvement lent est encadré des épisodes traversés par une extrême vitalité et caractérisés par des sonorités presque frivoles à l'occasion.

En vérité, Hindemith ne montre aucun intérêt pour la musique d'orgue liée à la li-

turgie. Ses sonates pour orgue poursuivent une tradition allemande, instaurée par Mendelssohn. Celle-ci ne privilégie guère la forme sonate, mais s'oriente, par contre, vers des lignes contrapuntiques et, dans la composition musicale, vers une polyphonie vocale qui définissent un style en parfaite conformité avec l'orgue. La *Sonate I* comprend deux mouvements. Dans le premier, l'homogénéité des deux parties, tout d'abord fondamentalement différentes, est rendue audible par la reprise dans laquelle le thème principal est à nouveau reporté. Le deuxième mouvement qui commence par un trio très lent et une fantaisie de style récitatif se termine sur des tons son-

geurs. La *Sonate II* est plus facile, non pas en ce qui concerne la technique de jeu, mais uniquement sur le plan formel. Les mouvements gais, quoique méditatifs, peuvent être décrits comme un mouvement de ritournelle, une pastorale ou une fugue. Des chansons populaires allemandes sont intégrées dans la *Sonate III*, créée trois années plus tard aux États-Unis. Hindemith possédait dans sa bibliothèque une collection importante de chansons populaires allemandes au sein de laquelle les trois mélodies utilisées dans cette pièce – mais aussi d'autres, telle le *Schwanendreher* – ont été annotées et soulignées par le compositeur. Dans le premier mouvement, le timbre mélodieux de la voix supérieure domine tellement qu'il n'est pas facile de faire reconnaître à l'auditeur le thème populaire formé par la basse. Le troisième mouvement offre un dernier motif pétulant, voire même drôle.

La dernière œuvre instrumentale d'Hindemith n'est autre que son Deuxième concerto pour orgue, créé en 1962/63 à l'occasion de l'inauguration de l'orgue du Philharmonic Hall de New York. Anton Heiller, le soliste de la première, a bénéficié d'une préparation en contact étroit avec le compositeur. Grâce à son témoignage, je lui dois d'importantes indications concernant la registration (voir ci-dessus) et l'articulation : ce qui n'est pas marqué par un legato doit être strictement joué non legato. C'est au sujet de l'orgue de salle de concert de New Haven, doté de 170 registres, que Hindemith se serait écrié : «Mort, malgré tous les soins prodigués!».

Ce sont des traits mélancoliques qui donnent son caractère principal à ce Concerto. On peut supposer que son écriture a permis à Hindemith de surmonter la résignation qu'il exprime à l'égard des nouvelles tendances de la composition musicale de l'époque (exposée dans la conférence *Sterbende Gewässer*) en mettant en exergue une force intellectuelle dont les fins dépassent *Die Harmonie der Welt*; pourtant, le dernier mouvement de l'œuvre est basé sur l'hymne du *Veni Creator Spiritus*. BB

FORUM

▼ Die bereits für letztes Jahr geplante allerdings verschobene szenische Aufführung von Hindemiths frühem Einakter **Sancta Susanna** feiert am 22. September 2006 am Teatro alla Scala in Mailand Premiere. Die musikalische Leitung übernimmt Marko Letonja, der Chefdirigent und Musikdirektor des Sinfonieorchesters und der Oper Basel. Für die Inszenierung zeichnet Giancarlo Cobelli verantwortlich. Kostüme und Bühnenbild liegen in den Händen von Alessandro Ciammarighi. Weitere Vorstellungen: 23., 25., 26., 28. September und 2. Oktober 2006.

Auch Riccardo Muti, ehemals musikalischer Leiter der Mailänder Scala, nimmt sich Hindemiths Einakter an und präsentiert das Stück in einer konzertanten Aufführung mit dem New York Philharmonic Orchestra in der Avery Fisher Hall im Lincoln Center, New York. Die Sopranistin Tatjana Serjan in der Titelrolle und die Mezzosopranistin Brigitte Pinter als Schwester Clementia sind die Solistinnen. Premiere am 7. Juni 2006. Weitere Aufführungen: 8., 9. und 12. Juni 2006.

▼ The scenic performance, planned already for last year but postponed, of Hindemith's early one-act opera *Sancta Susanna* will celebrate its premiere on 22 September 2006 at the Teatro alla Scala in Milan. The musical direction will be in the hands of Marko Letonja, principal conductor and music director of the Basel Symphony Orchestra and Opera. Giancarlo Cobelli will be responsible for the production. Costumes and scenery are in the hands of Alessandro Ciammarighi. Further performances will take place on 23, 25, 26, 28 September and 2 October 2006. Riccardo Muti, former music director of the Milan Scala, will also be taking on Hindemith's one-act, presenting the piece in a concertante performance with the New York Philharmonic Orchestra at Lincoln Centre's Avery Fisher Hall. The soloists will be soprano Tatiana Serjan in the title role and mezzo soprano Brigitte Pinter as Sister Clementia at the premiere on 7 June 2006. Further performances will be taking place on 8, 9, and 12 June 2006.

▼ La première de la représentation de *Sancta Susanna*, l'opéra de jeunesse en un acte de Hindemith, prévue pour l'année dernière puis reportée, aura lieu le 22 septembre 2006 au Théâtre de la Scala de Milan. La direction musicale est assurée par Marko Letonja, chef d'orchestre et directeur musical de l'Orchestre symphonique et de l'Opéra de Bâle. La mise en scène est placée sous la responsabilité de Giancarlo Cobelli. Les costumes et les décors sont confiés à Ciammarighi. D'autres représentations auront lieu les 23, 25, 26 et 28 septembre ainsi que le 2 octobre 2006.



Riccardo Muti lui-même, ancien directeur musical de la Scala de Milan, a également jeté son dévolu sur l'opéra en un acte de Hindemith. Il dirige cette œuvre en version de concert avec le New York Philharmonic Orchestra sous le toit du Avery Fisher Hall du Lincoln Center de New York. Les solistes sont la soprano Tatjana Serjan dans le rôle principal et la mezzo-soprano Brigitte Pinter dans celui de la sœur Clementia. La première sera donnée le 7 juin 2006 ; d'autres représentations auront lieu les 8, 9 et 12 juin 2006.

▼ Hindemith schreibt im Vorwort zum Klavierauszug seiner Komposition *Hérodiade*: „Hérodiade ist ein Versuch, Worte, poetische Idee, lyrischen Ausdruck und Musik in ein einheitliches Ganzes zusammenzuschmelzen, dabei aber auf das Ausdrucksmittel, das einer solchen Mischform am natürlichsten sich darbieten würde, den Gesang nämlich, völlig zu verzichten.“ Das als Ballett 1944 entstandene und von Hindemith als *Récitation orchestrale* bezeichnete Stück von Stéphane Mallarmé wird im Rahmen des Luzern-Festivals 2006 von der Camerata Zürich unter Christoph Mueller und der Sprecherin Anne-Marie Blanc in der Luzerner Lukaskirche am 6. September aufgeführt.

▼ Hindemith wrote the following in the preface to the piano reduction of his composition **Hérodiade**: „Hérodiade is an attempt to blend together words, a poetical idea, lyrical expression and music into a unified whole, whilst completely renouncing the expressive means that would most naturally lend itself to such a mixed form – namely singing.“ The piece with a text by Stéphane Mallarmé, written as a ballet in 1944 and designated by Hindemith as a *récitation orchestrale*, will be performed during the course of the 2006 Lucerne Festival by the Camerata Zurich under Christoph Mueller with Anne-Marie Blanc as speaker at Lucerne's St. Luke's Church on 6 September.



▼ Hindemith s'exprime ainsi dans l'introduction de la version réduite pour piano de cette partition : «*Hérodiade* est un essai visant à faire porter jusqu'à leur fusion les mots, idée poétique, expression lyrique et musicale afin de constituer un ensemble homogène tout en renonçant complètement au moyen d'expression – le chant – qui conviendrait le mieux à un tel mélange de formes.»

Créée en 1944 sous la forme d'un ballet et qualifiée par Hindemith de *Récitation orchestrale*, la pièce de Stéphane Mallarmé sera présentée avec la participation de la narratrice Anne-Marie Blanc, le 6 septembre 2006, dans le cadre du Festival de Lucerne (*Lukaskirche*), par la Camerata de Zürich placée sous la direction de Christoph Mueller.

▼ Die 1948 erschienene Neufassung des Liederzyklus **Das Marienleben** (Text von Rainer Maria Rilke) wurde von Zeitgenossen, wie beispielsweise Hans Werner Henze, ob ihrer „Rückkehr zur Tonalität“ heftig kritisiert. Hindemith hielt dieses Opus für einen Meilenstein in seiner musikalischen Entwicklung. Die Sopranistin Soile Isokoski und die Pianistin Marita Viitasalo widmen sich dieser Neufassung in einem Konzert am 10. Oktober 2006 im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses.



▼ The new version of the song cycle *Das Marienleben* (text by Rainer Maria Rilke) published 1948 was vehemently criticised by contemporaries such as Hans Werner Henze for its "return to tonality." Hindemith considered this work a milestone in his musical development. The soprano Soile Isokoski and the pianist Marita Viitasalo will be dedicating themselves to this new version in a concert on 10 October 2006 in the Mozart-Saal, Vienna.

▼ La version retravaillée par Hindemith du cycle des lieder *Das Marienleben* (textes de Rainer Maria Rilke), parue en 1948, a suscité de violentes critiques de la part de ses contemporains, comme, par exemple, Hans Werner Henze, en raison de son «retour à la tonalité». Hindemith considère pourtant cette œuvre comme une étape particulièrement importante de son évolution musicale. La soprano Soile Isokoski et la pianiste Marita Viitasalo consacrent un concert, donné le 10 octobre 2006 dans la *Mozart-Saal* de la *Wiener Konzerthaus*, à cette nouvelle version de *Das Marienleben*.

▼ Erstmals in New York präsentiert das New York Philharmonic Orchestra unter ihrem Chefdirigenten Lorin Maazel in der Avery Fisher Hall des Lincoln Centers die **Klaviermusik mit Orchester** (*Klavier: linke Hand*) op. 29 von Paul Hindemith. Wie bei der Uraufführung des Werkes im Dezember 2004 in der Berliner Philharmonie wird Leon Fleisher den Solopart übernehmen. Aufführungen am 30. November und 2. Dezember.

▼ For the first time in New York, the New York Philharmonic Orchestra under their Musical Director Lorin Maazel will be presenting Paul Hindemith's *Klaviermusik mit Orchester* (*Klavier: linke Hand*), Op. 29 at Lincoln Centre's Avery Fisher Hall. As at the work's premiere in December 2004 at the Berlin Philharmonie, the soloist will be Leon Fleisher. Performances are on 30 November and 2 December.

▼ C'est sous le toit du Avery Fisher Hall du Lincoln Center que le New York Philharmonic Orchestra interprète pour la première fois à New York la *Klaviermusik mit Orchester* (*Klavier: linke Hand*) op. 29 de Paul Hindemith sous la direction de son chef titulaire Lorin Maazel. Comme ce fut le cas lors de la première mondiale de l'œuvre en décembre 2004 à la *Philharmonie* de Berlin, c'est le pianiste Leon Fleisher qui jouera partie soliste (représentations les 30 novembre et 2 décembre 2006).



Seit der Uraufführung spielte Leon Fleisher dieses Stück weltweit mit verschiedenen Orchestern und Dirigenten in zahlreichen Konzerten. Hier eine Auswahl seiner Auftritte / Since the premiere, Leon Fleisher has performed this piece all over the world with various orchestras and conductors in numerous concerts. Here is a selection of his appearances / Depuis cette première exécution publique de l'œuvre, Leon Fleisher a joué ce concerto dans le monde entier avec différents orchestres et chefs lors de nombreux concerts. C'est ainsi que la *Klaviermusik mit Orchester* (*Klavier: linke Hand*) op. 29 de Paul Hindemith a déjà été entendue à :

San Francisco, 5., 7., 8.10.2005
San Francisco Symphony, Dir.: Herbert Blomstedt

Wien, 14.10.2005
Radio-Symphonieorchester Wien, Dir.: Bertrand de Billy

Lissabon, 20., 21.10.2005
Orquestra Gulbenkian, Dir.: Michael Zilm

Prag, 2., 3.2.2006
Czech Philharmonic Orchestra, Dir.: Robert Spano

Frankfurt am Main, 2., 3.3.2006
hr-Sinfonieorchester, Dir.: Hugh Wolff

Amsterdam, 9., 10.3.2006
Koninklijk Concertgebouworkest, Dir.: Markus Stenz

Toronto, 1.4.2006
Toronto Symphony Orchestra, Dir.: Hugh Wolff

Paris, 16.6.2006
Orchestre National de France, Dir.: Kurt Masur

Weitere Konzerte mit Werken von Paul Hindemith unter www.schott-music.com
Further concerts with works of Paul Hindemith under www.schott-music.com

Pour d'autres exécutions d'œuvres de Hindemith en concert, veuillez consulter le site www.schott-music.com

Fagottkonzerte des 20. Jahrhunderts

Konzert für Trompete, Fagott und Streichorchester (1949/52)
Heitor Villa-Lobos: Ciranda das sete notas (1933), André Jolivet: Concerto pour Basson, Orchestre à cordes, Harpe et Piano (1954), Sofia Gubaidulina: Konzert für Fagott und tiefe Streicher (1975)
Sergio Azzolini, Fagott; Matthias Höfs, Trompete; Kammerakademie Potsdam, Ltg.: Maurice Bourgue

◆ Capriccio CD 67 139 (2005)



Die Einspielung des im Hindemithschen Werkkatalog singulär gebliebenen *Konzertes für Trompete, Fagott und Streichorchester* überzeugt durch die unaufdringliche Brillanz der Solisten. Sie setzen interpretatorisch auf melodische Kontinuität und agile rhythmische Artikulation; und auf diese Weise verwandeln sie etwa den nachkomponierten Finalsatz des Werkes in ein Kabinettstück Hindemithscher Kompositionskunst.

This recording of the *Concerto for Trumpet, Bassoon and String Orchestra*, still unique in the Hindemith catalogue, convinces the listener by the unobtrusive brilliance of the soloists. They emphasise melodic continuity and agile rhythmic articulation in their interpretation; and in this way transform the final movement of the work, for example, into a gem of the Hindemithian art of composition.

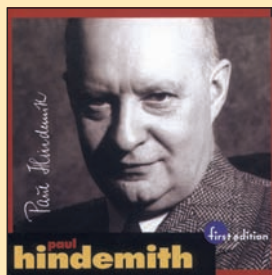
L'enregistrement de ce *Concerto pour basson et orchestre à cordes* resté unique dans le catalogue des œuvres de Hindemith est rendu particulièrement convaincant grâce à la virtuosité discrète des solistes. Leur interprétation, construite sur une articulation agile et respectueuse des rythmes, met l'accent sur la continuité mélodieuse de l'œuvre; et, de la sorte, ils donnent au mouvement final, composé ultérieurement, un sens musical précieux qui le distingue dans l'art de la composition de Hindemith.

Kammermusik Nr. 2 op. 36 Nr. 1 (1924)

Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester op. 48 (1930), Klavierkonzert (1945)
Lee Luvisi, Klavier; Raphael Hillyer, Viola; The Louisville Orchestra, Ltg.: Jorge Mester, Lawrence Leighton Smith

◆ first edition CD 0022 (2003)

Sowohl die *Konzertmusik* op. 48, hier eingespielt mit dem hervorragenden ehemaligen Bratscher des Juilliard Quartets, Raphael Hillyer, als auch das große Klavierkonzert von 1945 haben leider nicht die Beachtung gefunden, die sie verdienen. Deshalb kommt die Wiederveröffentlichung dieser Einspielungen von 1969 bzw. 1987 zur rechten Zeit, Einspielungen, welche die Vernachlässigung unerklärlich wirken lassen. Zudem legt Lee Luvisi eine schlechterdings brillante Aufnahme der *Kammermusik Nr. 2* vor. Auch das Spiel von The Louisville Orchestra läßt keine Wünsche offen, so daß man das Fehlen der Aufnahme der *Sinfonietta in E* bedauert, die Hindemith 1950 für das Orchester komponiert hat.



The *Konzertmusik* op. 48, recorded here with the outstanding former violist of the Juilliard Quartet, Raphael Hillyer, as well as the great *Piano Concerto* of 1945 have unfortunately not found the recognition they deserve. These recordings from 1969 and 1987 are therefore well-timed; they make the works' neglect all the more inexplicable. Moreover, Lee Luvisi presents an absolutely brilliant recording of the *Kammermusik No. 2*. The playing of the Louisville Orchestra leaves nothing to be desired either, so that one only regrets that the recording of the *Sinfonietta in E* is missing – a work that Hindemith composed for this Orchestra in 1950.

La *Konzertmusik* op. 48, interprétée ici par Raphael Hillyer, l'ancien et très remarquable altiste du Quatuor Juilliard, tout comme le grand *Concerto pour piano* de 1945 n'ont malheureusement pas suscité l'intérêt qu'ils méritent. Aussi, ces nouveaux enregistrements de 1969 et 1987 arrivent-ils au bon moment; on ne s'explique d'ailleurs pas cette négligence. Lee Luvisi présente également un enregistrement très brillant de la *Kammermusik Nr. 2*.

Même l'exécution de *The Louisville Orchestra* nous comble de façon telle que l'on vient à regretter l'absence de l'enregistrement de la *Sinfonietta en mi* que Hindemith composa en 1950 pour cet orchestre.

Konzertstück für Trautonium und Streicher (1931)

Werke von Erik Satie
Oskar Sala, Trautonium;
Münchener Kammerorchester, Ltg.: Hans Stadlmair

◆ apex/Warner
CD 2564 60239-2 (2004)

Hindemiths *Konzertstück für Trautonium und Streicher* dürfte wohl kaum mehr in der hier eingespielten authentischen Fassung im Konzertsaal zu hören sein, weil weder das Instrument noch Spieler verfügbar sind. Umso dankbarer ist man für diese Einspielung, mit der Oskar Sala zugleich auch alle Möglichkeiten des Trautoniums ins beste Licht rückt. Zudem erweist sich Hindemiths *Konzertstück*, das aus dem Oratorium *Das Unaufhörliche* zitiert, als eine eindruckliche Ergänzung der Reihe seiner *Konzertmusiken*.

Hindemith's *Konzertstück für Trautonium und Streicher* is probably never heard in the concert hall any more in the authentic version recorded here, because neither the instrument nor the player are available. One is all the more grateful for this recording, in which Oskar Sala shows all the possibilities of the *Trautonium* in the most favourable light. Moreover, Hindemith's *Konzertstück*, quoting from the oratorio *Das Unaufhörliche*, proves itself to be a striking completion to the series of his *Konzertmusiken*.



Cette pièce de concert pour trautonium avec accompagnement d'orchestre à cordes, enregistrée ici dans sa version authentique, n'est plus entendue dans les salles de concert qui ne disposent plus ni de l'instrument ni de son interprète. C'est donc un vrai bonheur de pouvoir présenter cet enregistrement dans lequel Oskar Sala met brillamment en lumière toutes les possibilités du trautonium. Cette œuvre de Hindemith, dont l'un des motifs cite *Das Unaufhörliche*, constitue, à n'en pas douter, un complément important de la série de ses *Konzertmusiken*.

Thema und vier Variationen Die vier Temperamente (1940), I. Klaviersonate

Der Main (1936), *Sonate für Violoncello und Klavier* (1948)
Natalia Gutman, Violoncello;
Anatoly Vedernikov, Klavier;
Leningrader Kammerorchester, Ltg.: Lazar Gozman

◆ Melodia CD 10 00879 (2004)

Anatoly Vedernikov (1920-1993) zählt neben Gilels und Richter zu den bedeutendsten Pianisten der ehemaligen Sowjetunion. Und wie Richter hat sich Vedernikov, der als Mitarbeiter Prokofievs auch im Westen dem Namen nach bekannt geworden ist, intensiv für Hindemith auf höchstem pianistischen Niveau eingesetzt. Seine hier endlich auch einem westlichen Publikum zugänglich gemachte Einspielung von 1965 der I. Klaviersonate setzt singuläre Maßstäbe; diese Einspielung erweist sich als die Referenzaufnahme des Werkes schlechthin!

Anatoly Vedernikov (1920-1993) was considered, alongside Gilels and Richter, one of the most important pianists of the former Soviet



Union. Like Richter, Vedernikov, who as Prokofiev's collaborator made a name for himself in the West, was also intensely committed to Hindemith at the highest pianistic level. His 1965 recording of the *First Piano Sonata* sets unique standards; this recording can be considered the number one reference recording of this work in existence!

Anatoly Vedernikov (1920-1993) compte, avec Gilels et Richter, parmi les pianistes les plus prestigieux de l'ancienne Union Soviétique. Et, comme Richter, Vedernikov, dont le nom est connu à l'ouest grâce à sa collaboration avec Prokofiev, s'est consacré à l'œuvre de Hindemith en affichant un niveau pianistique extrêmement élevé. Son enregistrement de la Première Sonate pour piano en 1965, rendu enfin accessible à un public occidental, pose les jalons d'un style particulier; cet enregistrement révèle purement et simplement Vedernikov comme l'interprète de référence de l'œuvre!

GS