

Hindemith *FORUM*

14 2006



JAPAN ・ 日本 ・ JAPON

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

UNTERNEHMEN EISBÄR · Interview mit Horst Münster 3 ▼ **OPERATION POLAR BEAR** · Interview with Horst Münster 4 ▼ **OPÉRATION OURS BLANC** · Entretien avec Horst Münster 7

TRANSPARENZ UND KLANGZAUBER · Ein Gespräch mit Seiji Ozawa 9 ▼ **TRANSPARENCY AND THE MAGIC OF SOUND** · A Conversation with Seiji Ozawa 10 ▼ **TRANSPARENCE ET ENCHANTEMENT SONORE** · Un entretien avec Seiji Ozawa 12

„... AUF DEN LEIB GESCHNITTEN“ · Interview mit Nobuko Imai 15 ▼ **“TAILORED TO FIT”** · Interview with Nobuko Imai 16 ▼ **« ... COMME UN GANT »** · Entretien avec Nobuko Imai 17

Forum 19

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

Neuveröffentlichungen 24 ▼ **New Publications** 24 ▼ **Nouvelles publications** 24

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith
Heft 14/Number 14/Cahier n° 14
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2006

Redaktion/Editor/Rédaction:
Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:
Susanne Schaal-Gotthardt (SSG), Giselher Schubert (GS), Heinz-Jürgen Winkler (HJW)
Redaktionsschluß/Copy deadline/
Etat des informations: 15. November 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:
Claudio Grau, Hindemith-Institut,
Cristina Hospenthal, Horst Münster,
Frédéric Paschoud, Akira Tanno, Heikki Tuuli,
Ben Van Duin

Umschlag / Cover / Couverture: Begrüßung der Wiener Philharmoniker in Osaka am 14. April 1956 / The Vienna Philharmonic's greeting in Osaka on 14 April 1956 / L'orchestre de la Philharmonie de Vienne, à Osaka, le 14 avril 1956

Printed in Germany

JAPAN · 日本 · JAPON

UNTERNEHMEN EISBÄR

Der Kontrabassist Horst Münster erinnert sich an die Japan-Tournee der Wiener Philharmoniker im Jahre 1956.

Herr Professor Münster, wie lange waren Sie Kontrabassist bei den Wiener Philharmonikern?

Festes Mitglied bei den Philharmonikern war ich seit April 1961 bis zu meiner Pensionierung im August 1995. Zur Zeit der Japan-Reise gehörte ich zu den Substituten, also zu den Aushilfskräften, die ständig gebraucht wurden und werden, um den Spielbetrieb aufrechtzuerhalten. Das Orchester war und ist ja viel auf Reisen, währenddessen der Opernbetrieb in Wien weiterläuft. Im Jahre 1955 wurde ich von meinem Lehrer Otto Rühm für reif empfunden, im Orchester mitzuspielen, und vorgeschlagen, an der Japan-Tournee teilzunehmen.

Erzählen Sie uns von der Tournee der Wiener Philharmoniker nach Japan im Jahre 1956! Wie kam es zum Engagement und warum wurde Paul Hindemith als Dirigent gewählt?



Ankunft in Nagoya, 13. April 1956 / Arrival in Nagoya, 13 April 1956 / L'arrivée à Nagoya le 13 avril 1956

Die damals sehr berühmte japanische Tageszeitung Asahi Shimbun hatte die Wiener Philharmoniker eingeladen, sich auf einer Konzertreise in Japan zu präsentieren. Dazu wollte man als Dirigenten einen weltweit renommierten Musiker engagieren. So fiel die Wahl auf Paul Hindemith, obwohl er bis dahin noch nicht die Wiener Philharmoniker geleitet hatte. Nach dieser Japan-Reise dirigierte er nur einmal noch

die Philharmoniker anlässlich eines Philharmonischen Konzertes, das war im November 1963, kurz vor seinem Tode.

Für mich als jungen Mann war diese Tournee eine große Sache, durfte ich doch mit hervorragenden Musikern eine solch exotische Reise im Flugzeug über den Nordpol antreten. Der Wiener Neue Kurier berichtete am Tag unserer Abreise und titulierte „Unternehmen Eisbär“ hat heute früh begonnen“. Im Vergleich zum heutigen Konzertbetrieb, der nach ökonomischen Richtlinien durchorganisiert ist, hatten wir damals noch genug Zeit und Muße, um Land und Leute kennenzulernen und die überaus herzliche Gastfreundschaft zu genießen. Daher war die Reise – trotz der großen Entfernung – überhaupt nicht strapaziös.

Schildern Sie uns Ihre Eindrücke von den Reaktionen des japanischen Publikums auf Ihre Konzerte!

Die Zuhörer – vor allem die jüngeren – waren wahrhaft enthusiastisch. Die Zeitungen bedachten uns mit den blumigsten Kritiken und lobten uns über den grünen Klee. Man muß sich die Situation vorstellen: Wir waren damals das zweite Ensemble aus dem Westen, das Japan bereiste und einem gespannten und neugierigen Publikum klassische Musik bot. Unmittelbar vor uns war Karl Münchinger mit dem Stuttgarter Kammerorchester in

◆ 1956 ging Paul Hindemith mit den Wiener Philharmonikern auf Japan-Tournee. 50 Jahre später, im Sommer 2006, leiteten Seiji Ozawa und Nobuko Imai eine internationale Sommerakademie im Hindemith Musikzentrum, Blonay. Diese Ereignisse sind Anlaß gewesen, Japan als Schwerpunkt des vorliegenden Hindemith-Forums zu wählen.

◆ In 1956 Paul Hindemith set out on a tour of Japan with the Vienna Philharmonic. In the summer of 2006, fifty years later, Seiji Ozawa and Nobuko Imai led an International Summer Academy at the Hindemith Music Centre in Blonay. These events are the reason for selecting Japan as the focal point of the present Hindemith Forum.

◆ C'est en 1956 que Paul Hindemith effectue une tournée au Japon avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Cinquante ans plus tard, pendant l'été 2006, Seiji Ozawa et Nobuko Imai, accompagnés, parmi d'autres, de Sadao Harada, ont été les mentors d'une Académie internationale d'été au Centre de Musique Hindemith Blonay. Ces résonances dans le temps et leur écho dans l'unité actuelle d'un lieu ont contribué à faire du Japon le thème principal de la présente livraison du Hindemith Forum.

Japan zu Gast gewesen. Die Wiener Philharmoniker gehörten damals wie heute zu den renommiertesten und angesehensten Orchestern der Welt. Sie können sich vorstellen, daß die Leute schier kopfstanden und uns frenetisch bejubelten. Auf dieser Reise bestand das Orchester aus ungefähr 50 Musikern. Gewisse Kompositionen, zum Beispiel Beethovens 4. Symphonie, mußten wir mit einer Besetzung spielen, die dem damaligen Klangideal nicht entsprach. Es war damals nicht unüblich, bei Beethoven-Symphonien die Kontrabässe mit acht bis zehn Musikern zu besetzen; in Japan waren wir lediglich zu viert.

Wie war Hindemith als Dirigent?

Hindemith trat nicht als Maestro auf. Von der Rolle eines Dirigenten, wie sie damals bereits der junge Herbert von Karajan repräsentierte, distanzierte er sich. Er war ein fabelhaft guter Musiker mit profunden Kenntnissen über die Werke und die Instrumente. Im Umgang mit uns wirkte er – für Wiener Verhältnisse – etwas distanziert und sehr sachbezogen. Sein eigenartiger Humor erstaunte uns das ein oder andere Mal. Er erzählte uns einmal von einer Sängerin, deren Charakteristikum ein sehr ausgeprägtes Tremolo war. Und süffisant fügte er hinzu: „Wenn das Tremolo allerdings den Umfang einer kleinen Terz übersteigt, wird's unerträglich!“

Erinnern Sie sich an ein „Schmankerl“?

Nach einem Konzert spielten wir als Zugabe den Radetzky-Marsch. Hindemith hatte noch während des Applauses uns angesagt, was als Zugabe gespielt werden sollte, und sofort mit dem Stück begonnen. Wir hatten allerdings nicht die Zeit, die Noten aufzuschlagen. Das führte dazu, daß außer den melodieführenden ersten Geigen alle anderen Orchestermusiker etwas ins Schwimmen gerieten. So haben wir erst einmal, wie man in Wien sagt, „zuwi'passt“. Da erklangen zunächst einige abenteuerliche Harmonien, bis daß alle Musiker ihre Noten hergerichtet hatten. HJW

OPERATION POLAR BEAR

The double bassist Horst Münster reminisces on the Vienna Philharmonic's Japan tour in 1956:

Professor Münster, how long were you double bassist with the Vienna Philharmonic?

I was a permanent member of the Philharmonic from April 1961 until my retirement in August 1995. At the time of the Japan tour I was one of the substitutes, meaning temporary workers who were and are always needed to keep the operation going. The orchestra was and is often on tour; at the same time, the opera continues in Vienna. In 1955 I was recommended by my teacher, Otto Rühm, as being mature enough to play in the orchestra; he suggested that I participate in the Japan tour.

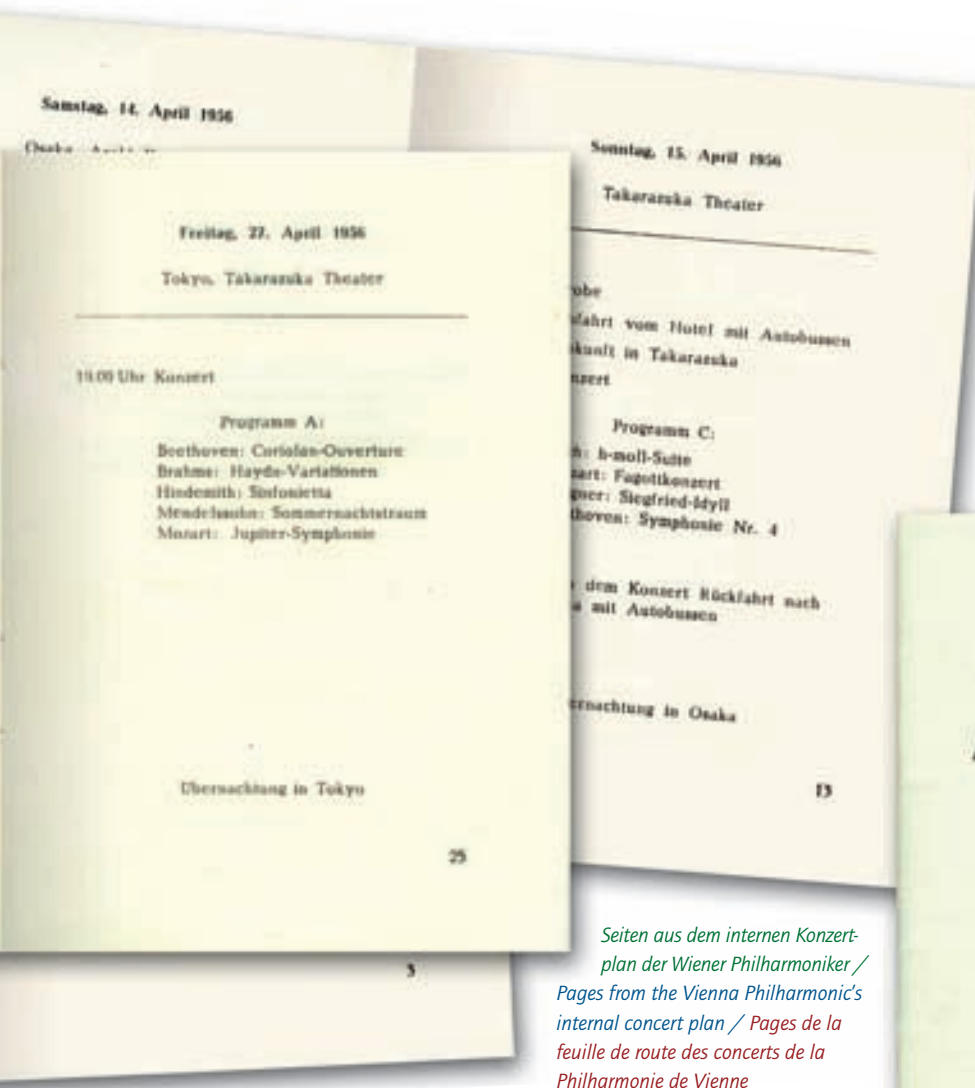
Tell us about the Vienna Philharmonic tour in Japan in 1956! How did the engagement come about and why was Paul Hindemith chosen to be the conductor?

The then very well-known Japanese daily newspaper Asahi Shimbun had invited the Vienna Philharmonic to present itself on a concert tour in Japan. They

wanted to engage a musician with world renown as conductor. That is how Paul Hindemith was chosen, although he had not up until then conducted the Vienna Philharmonic. After this Japan tour, he only conducted the Philharmonic once



Teezeremonie in Kyoto, 22. April 1956 / Tea ceremony in Kyoto, 22 April 1956 / Kyoto, la cérémonie du thé (22 avril 1956)



Seiten aus dem internen Konzertplan der Wiener Philharmoniker /
 Pages from the Vienna Philharmonic's
 internal concert plan / Pages de la
 feuille de route des concerts de la
 Philharmonie de Vienne

more, at a Philharmonic concert in November 1963, shortly before his death.

For me as a young man, this tour was a big event, for I was privileged to undertake such an exotic voyage, flying over the North Pole, with outstanding musicians. The Viennese *Neue Kurier* reported on the day of our departure, using the title "Operation Polar Bear' Has Begun This Morning." Compared to the concert business of today, thoroughly organised according to economic guidelines, in those days we still had enough time and leisure to get to know the country and its people, and to enjoy their very warm hospitality. The trip was therefore not at all strenuous, despite the great distance.

Please describe your impressions of the reactions of the Japanese public to your concerts!

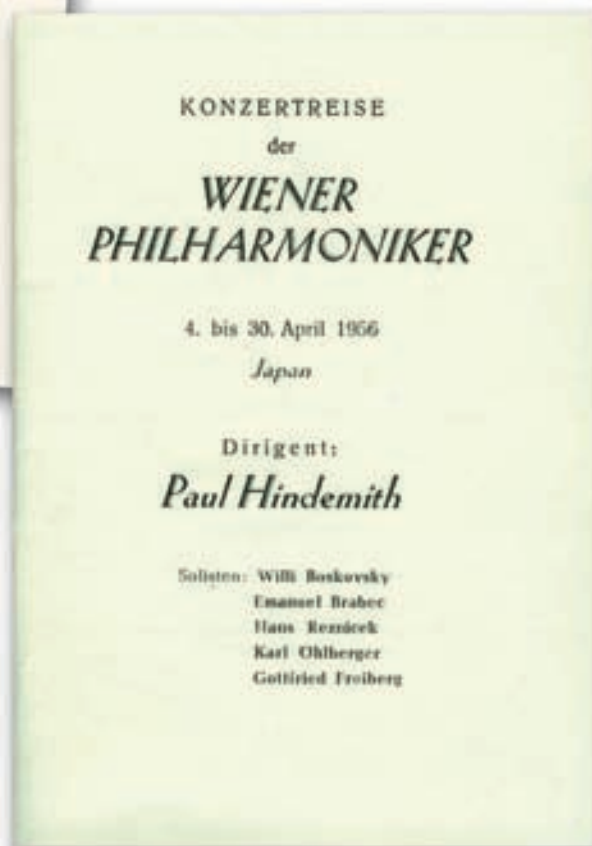
The listeners – especially the young people – were truly enthusiastic. The newspapers bestowed the most flowering, gushy criticism upon us, praising us to the skies. You have to imagine how the situation was: at that time, we were

only the second ensemble from the West that had toured Japan, offering classical music to an excited and curious public. Just before us, Karl Münchinger and the Stuttgart Chamber Orchestra had been guests in Japan. The Vienna Philharmonic, then as now, was one of the world's most renowned and distinguished orchestras. You can imagine how the audiences went absolutely wild, applauding us in a state of frenetic exultation. The orchestra consisted of about 50 musicians on this tour. We had to play certain compositions, such as Beethoven's Fourth Symphony, with an ensemble size that did not correspond to the sonic ideal of that time. In those days it was not unusual to play the Beethoven symphonies with eight to ten double basses; in Japan there were only four of us.

What was Hindemith like as a conductor?

Hindemith did not walk onto the stage like a maestro. He distanced himself from

the role of the conductor as already represented in those days by the young Herbert von Karajan. He was a fabulous musician with profound knowledge of the works and instruments. When working with us, he seemed – by Viennese standards – somewhat distanced and very objective. His idiosyncratic sense of humour astonished us now and then. He once told us about a singer whose chief characteristic was a very marked tremolo. He then added smugly, "But when the tremolo exceeds the interval of a minor third, it becomes unbearable!"



Do you remember any encores, any "desserts?"

We played the Radetzky March after one concert. During the applause Hindemith had told us what we would play as an encore and started the piece immediately. However, he didn't leave us any time to open the music, in order to read our parts on the music stands. The result was that all the instruments, except the first violins carrying the melody, found themselves in a muddle. As they say in Vienna, this time we really "zuwipasst" – it was very chaotic. At first there were some adventurous harmonies until all the musicians had finally got their music organised on the music stands.

HJW



Paul Hindemith dirigiert die Wiener Philharmoniker in Tokyo / Paul Hindemith conducting the Vienna Philharmonic in Tokyo / Paul Hindemith dirigeant la Philharmonie de Vienne à



Tokyo

OPÉRATION OURS BLANC

Le contrebassiste Horst Münster se souvient de la tournée de concerts accomplie en 1956, au Japon, avec l'Orchestre de la Philharmonie de Vienne.

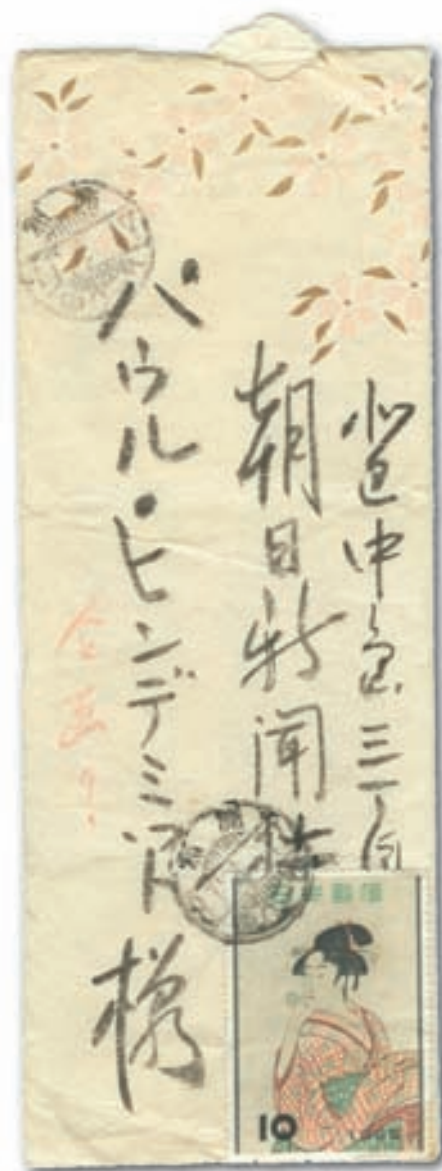
Monsieur le Professeur Münster, pendant combien de temps avez-vous été contrebassiste au sein de l'Orchestre de la Philharmonie de Vienne ?

J'ai été membre permanent de la Philharmonie d'avril 1961 jusqu'à ma retraite en août 1995. Au moment de la tournée au Japon, je faisais partie des remplaçants, c'est-à-dire, des auxiliaires dont on avait et a toujours besoin pour mener à bien le programme des représentations de concerts. Comme aujourd'hui, l'orchestre était continuellement en tournée, pendant que les opéras continuent d'être joués à Vienne. En 1955, mon professeur Otto Rühm a été de l'avis que j'étais mûr pour jouer dans l'orchestre et me recommanda pour que je sois de la tournée au Japon.

Racontez-nous la tournée de la Philharmonie de Vienne au Japon en 1956 ! Comment l'orchestre a-t-il été engagé et pourquoi le choix s'est-il porté sur Paul Hindemith comme chef d'orchestre ?

Le quotidien japonais *Asahi Shimbun*, très célèbre à l'époque, avait invité la Philharmonie de Vienne à se produire au cours d'une tournée de concerts au Japon. Pour cela, on voulait engager un chef d'orchestre de renommée mondiale. C'est ainsi que l'on choisit Paul Hindemith, bien que, jusque là, il n'avait jamais dirigé l'orchestre. Après ce voyage au Japon, il ne dirigea qu'une seule fois encore la Philharmonie de Vienne, à l'occasion d'un concert donné en novembre 1963, juste avant sa mort.

Pour moi, jeune homme à l'époque, cette tournée fut un grand événement. Imaginez-vous, pouvoir participer à un tel voyage, vers des horizons lointains, en avion et par-dessus le Pôle nord en compagnie de musiciens aussi remarquables ! Le jour de notre départ, le journal *Der Wiener Neue Kurier* a fait paraître un article intitulé « L'opération Ours blanc a commencé ce matin ». Par rapport aux programmes de concert actuels qui sont entièrement organisés selon des critères économiques, on avait à l'époque suffisamment de temps et de loisir pour découvrir le pays, faire la connaissance de ses habitants et apprécier la chaleur de



Dankbrief einer japanischen Konzertbesucherin an Paul Hindemith / Thank-you letter to Paul Hindemith from a Japanese concert-goer / Mots de gratitude d'une mélomane japonaise à Paul Hindemith

leur hospitalité. Aussi, ce voyage ne fut absolument pas fatigant, malgré la distance.

Donnez-nous vos impressions sur les réactions du public japonais lors des concerts !

Les auditeurs – notamment les plus jeunes – étaient vraiment enthousiastes. Nous avons reçu des critiques très élogieuses de la part des journaux dans un langage particulièrement fleuri. Il faut se représenter la situation à cette époque : nous étions le deuxième ensemble orchestral venant de l'Ouest à parcourir le Japon à proposer de la musique classique à un public impatient et curieux. Peu avant nous, Karl Münchinger avait été l'invité du Japon à la tête de l'Orchestre de Chambre de Stuttgart. Tout

comme aujourd'hui, la Philharmonie de Vienne appartenait, à l'époque, au nombre des orchestres les plus renommés et les plus appréciés au monde. Vous pouvez donc vous imaginer que le public était presque déchaîné et nous acclamait avec frénésie. Lors de ce voyage, l'orchestre comptait cinquante musiciens environ. Nous avons ainsi dû jouer certaines partitions, comme, par exemple, la *Quatrième Symphonie* de Beethoven, avec une distribution qui ne correspondait pas à l'idéal sonore de l'époque. En effet, pour les symphonies de Beethoven, il n'était pas inhabituel, à cette époque, de pouvoir compter sur huit à dix musiciens pour les contrebasses ; au Japon, nous n'étions que quatre !

Comment était Hindemith comme chef d'orchestre ?

Hindemith n'avait pas les allures d'un maestro. Il prenait ses distances par rapport au rôle de chef d'orchestre tel que le personnifiait déjà à l'époque le jeune Herbert von Karajan. C'était un musicien fabuleux qui possédait de profondes connaissances des œuvres et des possibilités instrumentales. Dans ses relations avec nous, il montrait – pour nous autres viennois – une grande réserve et un grand savoir. Son hu-



「生き物」のような旋律 ウィーン・フィル 八幡で九州初演奏

雄渾の心をゆさぶるウィーン
フィルの八幡演奏会 音楽記者 藤田

音楽の神髄を表現するウィーン・フィル・ハーモニー・オーケストラの九州初演奏会が、八幡市立音楽堂で、十九日午後七時、演奏された。この演奏会は、ウィーン・フィル・ハーモニー・オーケストラの九州初演奏会として、八幡市立音楽堂で、十九日午後七時、演奏された。この演奏会は、ウィーン・フィル・ハーモニー・オーケストラの九州初演奏会として、八幡市立音楽堂で、十九日午後七時、演奏された。



人力車に歓声

ウィーン・フィル一行九州入り

今夕、八幡で演奏会

工藤クラブに同い、こども
観客をとりはらう休ん

だ。午後九時、八幡市立音楽堂で、ウィーン・フィル・ハーモニー・オーケストラの九州初演奏会が、八幡市立音楽堂で、十九日午後七時、演奏された。

mour singulier nous étonna plus d'une fois. Un jour, il nous a parlé d'une chanteuse dont le trait caractéristique était un trémolo très prononcé. Puis, d'un air suffisant, il a ajouté : « Mais lorsque le trémolo dépasse le volume d'une tierce mineure, cela devient insupportable ! »

Vous souvenez-vous d'une anecdote particulière?

A la fin d'un concert, nous avons joué la marche de Radetzky. Le public demandant un bis, Hindemith nous a communiqué la pièce à jouer sous les applaudissements et s'est mis immédiatement à diriger. Nous n'avions pas eu le temps d'ouvrir la partition, si bien que, hormis les premiers violons qui menaient la mélodie, tous les autres musiciens de l'orchestre étaient un peu dans l'embaras. Nous avons alors essayé de nous accorder (« zuvi'past » comme on dit à Vienne). Mais jusqu'à ce que tous aient pu mettre leur partition en place, les premières harmonies ont résonné de manière bien aventureuse. HJW

TRANSPARENZ UND KLANGZAUBER

Ein Gespräch mit dem Dirigenten Seiji Ozawa

Ende Juni im Musikzentrum Blonay. Seiji Ozawa, Nobuko Imai, Pamela Frank und Sadao Harada unterrichten im Rahmen der im Vorjahr gegründeten Internationalen Musikakademie Schweiz junge ausgewählte Streicher aus verschiedenen Ländern. Nach einem Probespiel entschieden Sadao Harada und Seiji Ozawa, wer mit wem im Quartett zusammenspielt, um verschiedene Werke des immensen Repertoires einzustudieren. Abwechslung in die intensive Probenarbeit brachten das ein oder andere Spiel der Fußball-Weltmeisterschaft. Auch Seiji Ozawa verfolgte aufmerksam das Geschehen auf dem grünen Rasen.



Seit wann interessieren Sie sich für Fußball?

Ha, ha, ha! Als ich High-School Student in Japan war, spielte ich drei Jahre lang mit großer Begeisterung fast jeden Tag Rugby und war ein begeisterter Fan dieser Sportart. Viel später dann, als sich mein Sohn und meine Tochter vehement für Fußball interessierten, beschäftigte auch ich mich mit den Regeln und den Feinheiten dieses Spiels. Aktiv habe ich nie Fußball gespielt. Wissen Sie, Fußball und Musik haben vieles gemeinsam. Präzision, Spielfreude, Teamgeist oder Be-

geisterung für die Sache sind Elemente, die in beiden „Disziplinen“ wirken.

Herr Ozawa, Paul Hindemith war im April 1956 als Dirigent mit den Wiener Philharmonikern auf einer Konzerttour in Japan. Haben Sie Erinnerungen an diesen Besuch?

Oh ja, das war damals ein großes Ereignis in Japan. Tageszeitungen berichteten auf den Titelseiten von diesen Konzerten. Selbst die Kaiserin und etliche Prinzessinnen besuchten die Konzerte. Ich war damals High School Student und verfolgte aufmerksam in der Presse die einzelnen Konzerte. Wenn ich mich recht erinnere, gab es auch Wohltätigkeitskonzerte mit populären Stücken des klassischen Konzertrepertoires: von Mozarts *Eine kleine Nachtmusik* über Mendelssohns Musik zu *Ein Sommernachtstraum* bis zum Strauss-Walzer *An der schönen blauen Donau*. Es entstand eine euphorische Begeisterung in Japan, als die Tournee dieses weltberühmten Orchesters angekündigt worden war. Man kann mit Fug und Recht behaupten, daß dieses Ereignis zu den kulturell bedeutendsten in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte.

Herr Ozawa, Sie waren lange Jahre musikalischer Direktor des Boston Symphony Orchestra. Hindemith musizierte zum ersten Mal mit diesem Orchester anlässlich seiner ersten Amerika-Tour im Jahre 1937. Ganz besonders war er von der Leichtigkeit der Blechbläser überwältigt. Erzählen Sie von Ihren Erfahrungen mit dem Orchester?

Schon fast seit 30 Jahren arbeite ich mit diesem Orchester zusammen! Fast meine ganze Karriere verbrachte ich mit diesem Ensemble! Wie bekannt, gehört das Boston Symphony Orchestra zu den großen und traditionsreichen Orchestern in den USA. Serge Koussevitzky und später Charles Munch waren die Dirigenten, die den „Sound“ dieses Ensembles formten. Als sie begannen, französische Orchestermusik mit diesen Musikern zu interpretieren, kreierten sie einen farbigen und einmaligen Klang.

Meine Ausbildung in Japan genoß ich bei Professor Saito, einem der renom-

miertesten Pädagogen der damaligen Zeit in Japan. Er stand fest in einer deutschen Tradition und rückte daher Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann oder Brahms in den Mittelpunkt seines Unterrichts. Über französische Musik wußte ich damals so gut wie nichts. Als ich nach Boston kam, wurde ich gebeten, französische Komponisten aufzuführen und einzuspielen. So lernte ich die großen Orchesterwerke von Debussy, Ravel oder Fauré kennen und lieben. Natürlich wollte ich auch die Werke auführen, die ich in Japan studiert hatte, also die deutsche Tradition. Am Anfang gab es einige Schwierigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, doch nach fünf Jahren fanden wir uns zusammen. Klaus Tennstedt, ein von mir hochgeschätzter Kollege, liebt die Art des Boston Symphony Orchestra, deutsche Musik zu spielen. Auch andere deutsche Dirigenten, wie beispielsweise Kurt Masur, luden wir oft zu Gastkonzerten ein. Das Boston Symphony Orchestra ist wirklich ein Orchester mit zwei Gesichtern, nicht im Sinne eines Januskopfes, sondern mit zwei überaus heiteren.

Sie haben beeindruckende Aufnahmen von französischen Orchesterwerken vorgelegt. Was fasziniert Sie an diesen Komponisten?

Wie gesagt, Debussy und Ravel begegnete ich zum ersten Mal in Boston. Sofort war ich vom Farbenreichtum und der Transparenz dieser Musik angetan. Jedes Soloinstrument im Orchester hat seine eigene charakteristische Farbe, seien es die Holzbläser oder die Streicher. Es war schon ein großes Glück für mich, diese Musik zuerst von solch hervorragenden Instrumentalisten wie denen des Boston Symphony Orchestra zu hören. Als ich die Musiker bat, Brahms zu spielen, änderten sie sofort ihr Klangbild und musizierten mit neuem Idiom. Das ist einfach wunderbar! Wenn ich ein neues Stück aufführen möchte, lasse ich mir lange Zeit und studiere intensiv die Partitur. Dann beginnen die Proben mit dem Orchester. Wenn ich ein ganz neues, mir unbekanntes Stück einstudiere, mache ich mich zunächst am Klavier mit dem Werk vertraut.

Hindemiths Konzertmusik op. 50 für Streichorchester und Blechbläser entstand 1930 als Auftragskomposition des Boston Symphony Orchestra. Welche Erfahrungen machten Sie mit diesem Werk?

Das erste Mal, als ich das Boston Symphony Orchestra leitete, spielten wir dieses Stück. Es war im Sommer 1962 in Tanglewood, dem Sommerdomizil des



Orchesters. Die Musiker spielten sehr souverän und mit großem Engagement. Ich bin sehr angetan von dieser Komposition. Serge Koussevitzky bestellte im Jahre 1929 bei einigen zeitgenössischen Komponisten Kompositionen für das 50jährige Bestehen des Bostoner Orchesters. Neben Hindemith erhielt auch Stravinsky einen Auftrag und komponierte seine Psalmensinfonie. Hindemiths Konzertmusik op. 50 ist eine Herausforderung für die Blechbläser und stellt große Anforderungen. Der besondere Klangreiz dieses Werkes entsteht durch die blockartige Gegenüberstellung von Streicher- und Blechbläusersatz. Virtuose Passagen sorgen für Abwechslung und ein vielfältig abgestuftes Klangbild. Trotz strenger formaler Konstruktion verliert das Stück nie den Charakter eines spontanen gemeinsamen Musizierens.

Ein Meilenstein in Ihrer Karriere als Dirigent war sicherlich der erste Preis beim Dirigentenwettbewerb 1959 im französischen Besançon. Erzählen Sie uns von anderen wichtigen Begegnungen in Ihrem Leben?

Nach meinen ersten Europa-Erfahrungen in Besançon ging ich als Student nach Tanglewood. Im selben Jahr leitete Herbert von Karajan einen Dirigentenkurs in Berlin, an dem insgesamt sechs junge Dirigenten teilnahmen. Willy Brandt, der damalige Bürgermeister von Berlin, empfing uns Kursteilnehmer. Nun, ich durfte bleiben und mit Maestro Karajan zusammenarbeiten. Bis zu seinem Tod im Jahre 1989 behandelte er mich als Studenten, nicht in der Manier eines besserwissenden Oberlehrers, vielmehr als beratender Mentor. Meinen Ideen und Vorstellungen gegenüber war er sehr aufgeschlossen. Auch kümmerte er sich herzlich um mich

und meine Familie. Daß manche ihn als Tyrannen titulierten, kann ich nicht nachvollziehen. Eine seiner Fähigkeiten bestand darin, das Orchester zum Musizieren zu animieren. Niemals drängte er die Musiker, immer ließ er ihren musikalischen Vorstellungen freien Lauf. Natürlich behielt er die Kontrolle über das Geschehen. Eine weitere Fähigkeit von ihm war, lange musikalische Phrasen zu

weben und große musikalische Bögen zu schlagen. Darin setzt er die Tradition Wilhelm Furtwänglers fort. Beeindruckend zum Beispiel sind seine Sibelius-Interpretationen.

In den letzten Jahren beschäftigten Sie sich intensiv mit der Gattung „Oper“. Bitte beschreiben Sie uns Ihre Eindrücke!

Immer wieder forderte mich Herbert von Karajan auf, Opern aufzuführen. Vor vielen Jahren legte er mir nahe, *Così fan tutte* in Salzburg zu dirigieren. Nach diesem Erlebnis war ich verrückt nach Oper! Als ich künstlerischer Leiter des Boston Symphony Orchestra wurde, gab es nur selten Gelegenheiten, Opern zu dirigieren. Gerne hätte ich mich öfter dieser Gattung angenommen. Als mich im Jahre 2002 die Wiener Staatsoper bat, deren musikalischer Leiter zu werden, gab ich zu bedenken: „Ich habe bisher noch nicht viele Opern aufgeführt, aber ich liebe die Oper.“ Das Orchester ist einfach phantastisch! Die Musiker hören aufmerksam den Sängerinnen und Sängern auf der Bühne zu.

Beobachtet man Sie hier in Blonay, spürt man, mit welcher Begeisterung Sie unterrichten. Was fasziniert Sie am Unterrichten?

Unterrichten ist wie eine Droge! Wenn man einmal damit angefangen hat, kann man nicht mehr damit aufhören. Es macht große Freude, mit jungen Musikern auf höchstem Niveau arbeiten zu können, und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich junge Künstler innerhalb kurzer Zeit fortentwickeln. Ich habe keine besonderen Lehrmethoden wie zum Beispiel mein Lehrer Saito, der sehr, sehr streng war. Ich bevorzuge es, den Schüler

anzuhören und anschließend zu entscheiden, wie weiter vorzugehen ist.

Was ist das Besondere an diesem Kurs hier in Blonay?

Für mich sind das Quartettspiel und der -satz die Basis des klassischen Orchesters. Deshalb hielten wir die jungen Musiker und Musikerinnen an, sich als Streichquartette zusammenzufinden. Wenn man als junger Mensch die Meisterwerke dieses immensen und bedeutenden Repertoires kennenlernt, ebnet man sich den Weg zum Solisten oder hervorragenden Orchestermusiker. Davon bin ich felsenfest überzeugt! Ohne die Kenntnis dieses Repertoires wird man nie ein großer Solist! Wenn Sie die Begeisterung und Intensität wahrnehmen, mit denen sich die jungen Musiker diesen phantastischen Kompositionen nähern, verstehen Sie, welche große Bedeutung dieser Musik zukommt. Und denken Sie daran, Hindemiths Karriere begann als Geiger und Bratscher in Streichquartetten! Ich bin überzeugt, daß diese frühen Quartetterfahrungen sich in seinem Wirken als Komponist, Theoretiker oder Pädagogen niederschlugen. HJW

TRANSPARENCY AND THE MAGIC OF SOUND

A Conversation with the Conductor Seiji Ozawa

Late June, Blonay Music Centre. Seiji Ozawa, Nobuko Imai, Pamela Frank and Sadao Harada are teaching young selected string players from different countries during the course of the International Music Academy-Switzerland founded last year. After an audition, Sadao Harada and Seiji Ozawa decide who should play with whom in a quartet, to rehearse diverse works from the immense repertoire.

The Football World Championship brought an occasional change to this intensive rehearsal work. Seiji Ozawa also followed the action on the green football field with great interest.

Since when have you been interested in football?

Ha, ha, ha! When I was a high school student in Japan I played rugby with great enthusiasm almost every day for three years and was a keen fan of this kind of sport. Much later, when my son and daughter were passionately interested in football, I also familiarised myself with the rules and fine points of this sport. I have never actively played football. You know, football and music have a lot in common. Precision, the joy of playing, team spirit and enthusiasm for the activity are important elements influencing both "disciplines."



Mr. Ozawa, Paul Hindemith was on a concert tour in Japan as conductor of the Vienna Philharmonic in April 1956. Do you remember this visit?

Oh yes, that was a big event in Japan then. Daily newspapers gave front-page reports on these concerts. Even the Empress and several princesses attended the concerts. I was a high school student then and attentively followed the individual concerts in the press. If I remember correctly, there were also benefit concerts with popular pieces from the classical repertoire, ranging from Mozart's *A Little Night Music* and Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream* to Strauss's *Blue Danube Waltz*. There was euphoric enthusiasm in Japan when the tour of this world-famous orchestra was announced. One can rightly maintain that this event was one of the most important cultural events in Japan after the Second World War.

Mr. Ozawa, you were Music Director of the Boston Symphony Orchestra for

many years. Hindemith performed with this orchestra for the first time during his first American tour in 1937. He was especially bowled over by the lightness of the brass. Will you tell us about some of your experiences with this orchestra?

I have worked with this orchestra for almost 30 years! I have spent almost my entire career with this ensemble! As is well known, the Boston Symphony Orchestra is one of the greatest orchestras in the USA, and one of those with the richest tradition. Serge Koussevitzky and later Charles Munch were the conductors who "formed" the sound of this ensemble. When they began playing French orchestral music with these musicians, they created a colourful and unique sound.

I was privileged to study with Professor Saito in Japan, one of the most renowned Japanese pedagogues in those days. He stood firmly in the German tradition and therefore emphasised works of Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms in his teaching. In those days I knew next to nothing about French music. When I came to Boston, I was asked to perform and record French composers. That's how I got to know and love the great orchestral works of Debussy, Ravel and Fauré. Of course I also wanted to perform the works from the German tradition I had studied in Japan. In the beginning there were some difficulties and differences of opinion, but after five years we found a common ground. Klaus Tennstedt, a colleague whom I highly value, loves the way the Boston Symphony Orchestra plays German music. We have often invited other German conductors, such as Kurt Masur, to perform guest concerts as well. The Boston Symphony is really an orchestra with two faces, not at all Janus-faced, but with two very cheerful faces.

You have brought out impressive recordings of French orchestral works. What is it that fascinates you about these composers?

As I said, I encountered Debussy and Ravel for the first time in Boston. I was immediately taken with the colourful richness and transparency of this music. Each solo instrument in the orchestra has its

own characteristic colour, whether woodwind or string instrument. It was indeed a great stroke of luck for me to first hear this music played by such outstanding instrumentalists as those of the Boston Symphony. When I asked the musicians to play Brahms, they changed their sound immediately and played in a new idiom. That is simply wonderful! When I want to perform a new work, I allow myself plenty of time and study the score intensively. Then the rehearsals with the orchestra begin. When I study a brand new piece that I don't know, I first familiarise myself with the work at the piano.

*Hindemith's *Konzertmusik*, Op. 50 for String Orchestra and Brass was composed on commission from the Boston Symphony Orchestra in 1930. What experiences have you had with this work?*

We played this piece the first time I conducted the Boston Symphony Orchestra. It was the summer of 1962 in Tanglewood, the summer residence of the orchestra. The musicians played in sovereign manner and with great commitment. I am very moved by this composition. Serge Koussevitzky commissioned several contemporary composers to write works celebrating the 50th anniversary of the Boston Symphony in 1929. Besides Hindemith, Stravinsky also received a commission and composed his *Symphony of Psalms*. Hindemith's *Konzertmusik*, Op. 50 is a challenge for the brass and makes great demands. The special, attractive sound quality of this work arises from the block-like juxtaposition of string and brass writing. Virtuoso passages guarantee variety and a variegated, graduated sound. Despite its strict formal construction, the piece never loses the character of making music together spontaneously.



Winning first prize at the 1959 Conducting Competition in Besançon, France was surely a milestone in your career as a conductor. Could you please tell us about other important encounters in your life?

I went to Tanglewood as a student following my first European experiences in Besançon. During the same year Herbert von Karajan led a conducting course in Berlin, at which six young conductors participated. Willy Brandt, then Mayor of Berlin, received us participants. So I was able to stay and work with Maestro Karajan. He treated me as a pupil right up until his death in 1989, not in the manner of a superior, arrogant teacher, but rather as an advisory mentor. He was very open to my ideas and conceptions. He was also very kind in looking after me and my family. I cannot understand why some people call him a tyrant. One of his abilities was to motivate the orchestra to play music. He never forced the musicians, but always allowed them to play freely according to their own musical conceptions. Of course he maintained control over the event. Another of his abilities was to weave long musical phrases and create huge musical arches. In this, he continued the tradition of Wilhelm Furtwängler. His Sibelius interpretations are impressive, for example.

In recent years you have been intensively involved with the opera genre. Please describe your impressions!

Herbert von Karajan time and again urged me to perform operas. Many years ago he urged me to conduct *Così fan tutte* in Salzburg. After this experience I was crazy about opera! When I became

Music Director of the Boston Symphony Orchestra, there were rarely opportunities to conduct operas. I would like to have worked with this genre more often. When the Vienna State Opera invited me to become their Music Director in 2002, I told them: "I have not yet conducted many operas, but I love opera." The orchestra is simply fantastic! The musicians listen attentively to the singers on the stage.

When one observes you here in Blonay, one senses the enthusiasm with which you teach. What is it about teaching that so fascinates you?

Teaching is like a drug! Once you've started it you can't give it up any more. It gives me great joy to work with young musicians at the highest level, and it is fascinating to observe how young artists develop within a short period of time. I have no particular teaching method like my teacher, Saito, for example, who was very, very strict. I prefer to listen to the pupil and then decide how to proceed from there.

What is special about this course here in Blonay?

For me, quartet playing and quartet writing are the basis of the classical orchestra. That is why we urge the young musicians to form string quartets. When one becomes acquainted with this immense and significant repertoire at an early age, one paves the way towards being a soloist or an outstanding orchestral musician. I am firmly convinced of that! Without knowledge of this repertoire one will never become a great soloist! When you perceive the enthusiasm and intensity with which the young musicians approach these fantastic compositions, you understand the great importance of this music. And remember, Hindemith's career began as a violinist and violist in string quartets! I am convinced that these early quartet experiences significantly influenced his work as composer, theorist and pedagogue.

HJW

TRANSPARENCE ET ENCHANTEMENT SONORE

Un entretien avec le chef d'orchestre Seiji Ozawa

Fin juin au Centre de Musique Hindemith Blonay.

C'est dans le cadre de l'International Music Academy Switzerland, créée en 2005, que Seiji Ozawa, Nobuko Imai, Pamela Frank et Sadao Harada enseignent la musique à de jeunes instrumentistes à cordes en provenance de différents pays d'Europe et préalablement sélectionnés. A l'issue d'une audition, Sadao Harada et Seiji Ozawa décident de la composition de quatuors à cordes en arrêtant la composition de chaque groupe instrumental en fonction du répertoire à étudier. Un seul divertissement les détournent de l'intense travail au programme : la transmission télévisée de l'une ou l'autre rencontre de football à l'affiche du mondial. Seiji Ozawa lui-même suit avec beaucoup d'attention les joutes qui se déroulent sur le gazon ...

Depuis quand vous intéressez-vous au football ?

Oh, là, là! Lorsque j'étais étudiant à la High-School au Japon, pendant trois ans, je jouais presque tous les jours au rugby avec beaucoup d'engouement. J'étais un supporter acharné de ce sport. Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsque mon fils et ma fille se sont passionnés pour le football, que je me suis intéressé aux règles et aux subtilités du football, mais je n'ai jamais pratiqué ce sport. Vous savez, le football et la musique ont beaucoup de choses en commun : la précision, le plaisir du jeu, l'esprit d'équipe ou encore la passion sont des caractéristiques que vous retrouvez dans les deux « disciplines ».

Seiji Ozawa, en avril 1956 Paul Hindemith était à la tête de la Philharmonie de Vienne à l'occasion d'une tournée de concert au Japon. Avez-vous conservé des souvenirs de cette visite ?

Ah oui, ce fut à l'époque un grand événement au Japon. Ces concerts fai-





Au Japon, j'ai pu bénéficier d'une formation auprès du professeur Saito, l'un des pédagogues les plus renommés de l'époque dans ce pays. Il était habité par la tradition allemande et accordait donc aux œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann ou Brahms une place centrale dans son enseignement. A cette époque, je ne connaissais pratiquement rien de la musique française. Lorsque je suis arrivé

quelques difficultés et divergences d'opinion, mais cinq ans plus tard tout était résolu. Klaus Tennstedt, un collègue que j'estime particulièrement, aime la façon dont l'Orchestre symphonique de Boston joue la musique allemande. De même, nous avons souvent invité d'autres chefs d'orchestre allemands, comme, par exemple, Kurt Masur, dans le cadre des « Gastkonzerte ». L'Orchestre symphonique de Boston est vraiment un orchestre à double visage, non pas à l'instar de Janus, mais parce que tous les deux sont extrêmement enjoués.

Vous avez réalisé des enregistrements impressionnants d'œuvres symphoniques françaises. Qu'est-ce qui vous fascine tant chez ces compositeurs ?

Comme je l'ai déjà indiqué, j'ai abordé le répertoire Debussy et Ravel à Boston pour la première fois. Je fus immédiatement subjugué par la richesse des couleurs et la transparence de cette musique. Chaque instrument de l'orchestre bénéficie d'une couleur caractéristique bien distincte, qu'il s'agisse des instruments à vent ou des instruments à cordes. J'ai eu la chance d'entendre cette

saient la une des quotidiens. Même l'impératrice et de nombreuses princesses assistèrent à ces concerts. J'étais à ce moment-là élève à la High School et suivais attentivement chaque concert dans la presse. Si je me souviens bien, on donnait même des concerts de bienfaisance au cours desquels furent jouées des œuvres populaires du répertoire classique des concerts : depuis *Une petite musique de nuit* de Mozart, *Un songe de nuit d'été* de Mendelssohn jusqu'à la valse de Strauss *Le beau Danube bleu*. Un fort enthousiasme s'est manifesté au Japon lorsque la tournée de ce célèbre orchestre a été annoncée. On peut affirmer, à juste titre, que cet événement a compté parmi les manifestations culturelles les plus importantes au Japon au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

Seiji Ozawa, pendant de nombreuses années vous avez été Directeur musical de l'Orchestre symphonique de Boston. Hindemith dirigea pour la première fois avec cet orchestre à l'occasion de sa première tournée en Amérique en 1937. Il fut tout particulièrement impressionné par la légèreté des instruments à vent. Pouvez-vous relater les expériences que vous avez vécues avec cet orchestre ?

Je travaille avec cet orchestre depuis presque 30 ans maintenant ! J'ai consacré presque toute ma carrière à cet ensemble ! Comme vous le savez, l'Orchestre symphonique de Boston fait partie des grands orchestres riches de traditions aux États-Unis. Serge Koussevitzky et plus tard Charles Munch furent les chefs d'orchestre qui formèrent le « son » de cet ensemble musical. Lorsqu'ils ont commencé à interpréter la musique du répertoire français avec ces musiciens, ils ont façonné une sonorité colorée et unique.



Konzert im Hotel Beau-Rivage Palace, Lausanne / Concert at the Hotel Beau-Rivage Palace, Lausanne / Concert donné à l'Hôtel Beau-Rivage Palace à Lausanne



musique pour la première fois jouée par des instrumentistes aussi brillants que ceux qui font partie de l'Orchestre symphonique de Boston. Lorsque je demandais aux musiciens de jouer Brahms, aussitôt ils modifiaient leur image sonore et jouaient avec un nouvel idiome. C'est tout simplement merveilleux ! Lorsque je désire jouer une nouvelle œuvre, je prends le temps d'étudier intensivement la partition. Ensuite, je commence les répétitions avec l'orchestre. Et lorsque j'étudie une œuvre que je ne connais pas, je me familiarise d'abord avec elle en la jouant au piano.

La Konzertmusik pour orchestre à cordes et cuivres op.50 d'Hindemith fut créée en 1930 sur commande de l'Orchestre symphonique de Boston. Quelles sont vos expériences avec la direction de cette œuvre ?

Lorsque j'ai dirigé l'Orchestre symphonique de Boston pour la première fois, nous avons joué cette œuvre. C'était l'été 1962 à Tanglewood, la résidence d'été de l'orchestre. Les musiciens jouèrent de manière très souveraine et avec un fort engagement. Cette composition me charme énormément. En 1929, Serge Koussevitzky passa des commandes auprès de quelques compositeurs contem-

porains en l'honneur du cinquantième anniversaire de l'Orchestre de Boston. Outre Hindemith, Stravinski reçut également une commande et composa sa *Symphonie des Psaumes*. La *Konzertmusik op. 50* d'Hindemith est très exigeante et représente un défi pour les cuivres. Le charme particulier de la sonorité de cette œuvre est créé par le face à face entre l'ensemble des cordes et celui des cuivres. Les passages virtuoses lui confèrent des effets variés et une image sonore aux multiples nuances. Malgré sa construction sévère et formelle, la pièce ne perd jamais le caractère d'un jeu spontané auquel s'adonne un ensemble musical.

Le Premier Prix que vous avez reçu lors du Concours des chefs d'orchestre à Besançon, en 1959, fut sans aucun doute l'une des étapes les plus importantes de votre carrière. Pouvez-vous nous relater d'autres rencontres importantes dans votre vie ?

Après mes premières expériences européennes à Besançon, je suis parti comme étudiant à Tanglewood. La même année, Herbert von Karajan donnait des cours pour chefs d'orchestre à Berlin auxquels participaient, en tout, six jeunes chefs d'orchestre. Willy Brandt, le maire de la ville à l'époque, nous a tous reçus à cette occasion. A partir de là, je fus autorisé à rester et à travailler avec le maestro Karajan. Jusqu'à sa mort, en 1989, il me traita comme un étudiant, non pas à la manière d'un savant professeur, mais plutôt comme mentor et conseiller. Il restait très ouvert à mes idées et à mes conceptions. Il s'est aussi occupé de moi et de ma famille en faisant preuve d'une grande affection. Je ne peux pas vraiment comprendre ceux qui le qualifiaient de tyran. Il avait, entre autres, le don de pouvoir inciter l'orchestre à jouer de la musique. Il n'obligeait jamais les musiciens et les laissait libres d'exprimer leurs propres conceptions musicales. Naturellement, il gardait le contrôle de l'ensemble. Il pouvait également tisser de longues phrases et réaliser de grandes courbes musicales. Dans ce domaine, il poursuivit la tradition de Wilhelm Furtwängler. Ses interprétations de Sibelius, par exemple, sont particulièrement impressionnantes.

Ces dernières années, vous vous êtes particulièrement intéressé à l'opéra. Pourriez-vous nous décrire vos impressions à ce sujet ?

A plusieurs reprises, Herbert von Karajan me demanda de diriger des opéras. Il

y a plusieurs années, il insista même pour que je dirige *Così fan tutte* à Salzbourg. A l'issue de cette représentation, je suis devenu un fou de l'opéra ! En tant que directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Boston, je n'ai eu que très peu l'occasion de diriger des opéras. J'aurais volontiers accepté de me consacrer plus souvent à ce genre musical. Lorsqu'en 2002 l'Opéra national de Vienne m'a demandé de devenir son directeur musical, j'ai réfléchi et me suis dit : « Jusqu'à présent, je n'ai pas encore dirigé beaucoup d'opéras, mais j'aime l'opéra. » L'Orchestre est tout simplement fantastique ! Les musiciens écoutent attentivement les chanteuses et les chanteurs qui se produisent sur scène.

Vient-on de loin vous observer à Blonay et remarque-t-on l'enthousiasme avec lequel vous enseignez ? Qu'est-ce qui vous fascine tant dans l'enseignement ?

L'enseignement, c'est comme une drogue ! Lorsque l'on a commencé à enseigner, on ne peut plus s'arrêter. C'est un réel plaisir que de pouvoir travailler au plus haut niveau avec de jeunes musiciens et il est fascinant d'observer leur évolution constante autant que rapide. Je n'ai pas de méthodes d'enseignement particulières, comme, par exemple, mon professeur Saito qui était très, très sévère. Je préfère d'abord écouter l'élève et décider ensuite dans quelle voie je dois l'orienter.

Quelle est la particularité de ce cours, ici, à Blonay ?

Pour moi, le jeu du quatuor à cordes et sa forme musicale constituent la base de tout orchestre classique. C'est pourquoi, nous incitons les jeunes musiciens à se regrouper pour former des quatuors à cordes. Lorsque, jeune musicien, on s'initie aux œuvres maîtresses de ce répertoire immense et si remarquable, on se fraie un chemin pour devenir un soliste ou un brillant musicien d'orchestre. J'en suis fermement convaincu ! Sans l'acquisition de ce répertoire on ne peut jamais devenir un grand soliste ! Si vous remarquez l'enthousiasme et l'intensité avec lesquels les jeunes musiciens approchent ces merveilleuses compositions, vous comprendrez l'importance accordée à cette musique. Et n'oubliez pas que Hindemith commença sa carrière comme violoniste et altiste dans des quatuors à cordes ! Je suis persuadé que ses expériences de jeune instrumentiste au sein de quatuors eurent un impact sur son travail de compositeur, de théoricien et de pédagogue. HJW

„... AUF DEN LEIB GESCHNITTEN“

Interview mit Nobuko Imai

Wie kamen Sie zur Bratsche?

Das ist eine lange Geschichte! Ich begann Violine zu spielen, als ich sechs Jahre alt war. Meine Mutter achtete sehr darauf, daß ich regelmäßig und fleißig übte. Viel lieber hätte ich mit anderen Kindern im Freien gespielt. Nach dem Konservatorium ging ich auf die Toho Schule, eine Art von Elite-Musikschule, wo Hideo Saito die Streicher unterrichtete. Er selbst studierte in seinen jungen Jahren Cello bei Julius Klengel und Emanuel Feuermann und entwickelte eine Methode des Streichinstrumentenspiels in Japan. Alle Geiger mußten sich auch mit der Bratsche auseinandersetzen und deren Grifftechniken üben.



Im Jahre 1964 reiste das Toho-Schulorchester nach New York, um an der Weltausstellung teilzunehmen. Herr Ozawa und Herr Saito waren unsere Dirigenten. Wir spielten unter anderem Mozarts Divertimento KV 136 und Tschaikowskys Serenade, also Stücke, die in diesen Tagen hier in Blonay auch das Ensemble der jungen Musiker und Musikerinnen einübt. Nach einigen Konzerten in verschiedenen Städten traten wir auch in Tanglewood auf. Eines Nachmittags besuchte ich ein Konzert. Weil wir keine Karten für die Aufführung hatten, saßen wir im Freien auf einer Wiese hinter der Konzertbühne. Es wurde *Don Quixote* von Richard Strauss gespielt, ein Stück, das ich damals zum ersten Mal hörte. Wir lauschten aufmerksam einer wunderschönen Cello-Passage, als ich plötzlich eine sonore, sehr kantable Stimme vernahm, die von einer Bratsche stammte.

Ich war hin und weg! Dieses Erlebnis werde ich nie vergessen. Damals entschied ich mich, Bratsche zu spielen. Der damalige Solobratscher des Boston Symphony Orchestra war Joseph de Pasquale, der später im Philadelphia Orchestra spielte und am Curtis Institute unterrichtete. Nachdem ich ihm vorgespielt hatte und er meine Hände begutachtete, sagte er: „Nun gut, du kannst Bratsche studieren.“ Für meine Körpergröße habe ich nämlich ungewöhnlich große Hände. Leider konnte er mich nicht unterrichten, so landete ich nach Überwindung bürokratischer Hürden in Yale, wo ich bei David Schwarz und Broadus Erle studierte. Vorher absolvierte ich meinen Abschluß an der Toho Schule in Tokyo. In Japan suchte ich verzweifelt nach einer Bratsche. In einer Zeitungsannonce fand ich schließlich ein relativ großes Instrument mit einem nur mäßigen Klang. Allerdings wußte ich noch nicht, welches Stück ich bei der Abschlußprüfung spielen sollte. Schließlich fand ich das Bratschenkonzert von Bartók und spielte es bei meinem Konzertexamen.

Gibt es Stücke für Bratsche, die Sie besonders gerne spielen?

Das ist schwer zu sagen! Ich denke, die Hindemith-Stücke für dieses Instrument gehören mit zu den feinsten Kompositionen, denn sie sind

dem Instrument sozusagen auf den Leib geschnitten. Ich mag sie ganz besonders gern. Seine Stücke für Bratsche solo oder für Bratsche und Klavier habe ich alle eingespielt. Ich habe fest vor, seine Stücke für Viola und Orchester ebenfalls aufzunehmen. Aber das ist noch Zukunftsmusik!

Welche technische Schwierigkeiten hat ein Bratscher zu meistern, der sich mit Hindemiths Stücken auseinandersetzt?

Ich denke, es gibt keine besonderen technischen Schwierigkeiten in seinen Stücken. Er schreibt nichts „Unspielbares“ für das Instrument. Was vielen Interpreten Mühe bereitet, ist die Vielfalt musikalischen Ausdrucks in seinen Kompositionen, seine „Vielfältigkeit“. Viele glauben, Hindemith müsse stets kräftig und sehr rhythmisch gespielt werden. Sie vergessen dabei, daß in Hindemiths Stücken

viele Passagen sehr lyrisch sind und daher mit einer gewissen Eleganz und sehr kantabel zu interpretieren sind. Diese Stellen kontrastieren mit den rhythmischen Abschnitten und müssen entsprechend präsentiert werden. Hinzu kommt Hindemiths ganz eigener Humor, der sich beispielsweise im Bratschenkonzert *Der Schwanendreher* offenbart. Auch disponiert Hindemith seine Kompositionen klar und deutlich. Bei Max Reger dagegen findet man oft harmonische Folgen, die endlos weiterzuschreiten scheinen. Die Konturen der musikalischen Form scheinen bei Reger weniger stark profiliert als bei Hindemith.

Hier in Blonay unterrichten Sie junge Musiker und Musikerinnen, die sich als Streichquartette formierten. Was bedeutet für Sie das Unterrichten und welche Eindrücke haben Sie hier gesammelt?

Üblicherweise betreue ich nicht so oft Kammermusikensembles, sondern Bratscher oder Bratscherinnen. Nur gelegentlich werde ich gebeten, Streichtrio, -quartett oder -quintett zu unterrichten. Daher ist es für mich etwas Besonderes, hier in Blonay Quartette zu beraten. Es ist faszinierend zu sehen, wie intensiv sich die jungen Leute mit den ausgewählten Stücken auseinandersetzen. Im Vergleich zu Musikern meiner Generation haben sie bereits in ihrem Alter ein sehr hohes technisches wie auch musikalisches Niveau erreicht. Das ermöglicht ihnen, sehr tief in den Gehalt der Stücke einzudringen. Zu meiner Zeit versuchten wir erst einmal die Stücke zu spielen, ohne uns weiter um musikhistorische oder interpretatorische Fragen zu kümmern. Die Studenten hier beschäftigen sich mit stilistischen, technischen oder auch formal-analytischen Problemen. Sie haben eine sehr schnelle Auffassungsgabe, und es macht Riesenspaß, ihre Fortschritte begleiten zu dürfen. Stellen Sie sich vor: einige von ihnen sind noch nicht einmal zwanzig Jahre alt!

Welche Rolle spielt Kammermusik für Sie?

Kammermusik, ganz besonders das Streichquartett, ist in meinen Augen eine Art essentiellen Musikmachens. Denn der vierstimmige Satz ist der Kern europäisch-abendländischer Musikentwicklung nach 1600. In einem Streichtrio muß oftmals ein Instrument Doppelgriffe spielen, um einen vollständigen Klang zu bilden. Im Streichquartett ist jede Stimme wesentlich, um einen vollendeten Sound zu kreieren. Diese Art des Musikmachens lernt man nicht, wenn man nur Solostücke für sein Instrument studiert!



Spielen Sie lieber öffentlich auf dem Podium oder ziehen Sie die Studioatmosphäre vor?

Das sind quasi zwei Arten der musikalischen Gestaltung. Beim öffentlichen Musizieren bedarf es einer hohen Konzentration und Energie, um das ganz Stück zu präsentieren. Dabei darf man den Blick für das Ganze nicht aus den Augen verlieren, sonst verliert man eine gewisse Spannung. Natürlich muß man sich den akustischen Verhältnissen anpassen, um ein Maximum an Klang hervorzubringen. Im Studio achtet man auf die kleinsten Details, um ein möglichst farbindensives Klangbild zu zeichnen. Bei Aufnahmen trachtet man danach, immer etwas mehr aus dem Stück herauszuholen, immer tiefer in sein Wesen einzudringen.

Was sind Ihre Pläne in der nächsten Zeit?

Ich hatte immer Träume in meinem Leben! Seit fünfzehn Jahren gibt es in Japan jährlich im Mai ein Viola-Festival, das ich mit ins Leben gerufen habe. In der Zwischenzeit ist es ein großes Festival mit vielen Konzerten, bei denen auch viele neue Werke für Bratsche vorgestellt werden, sowohl Originalkompositionen oder Auftragswerke für das Instrument als auch Transkriptionen. Zum 100. Geburtstag von Hindemith organisierten wir ein Hindemith-Festival, das von den Zuhörern begeistert aufgenommen wurde. Leute standen Schlange für Karten zu diesen Konzerten! Unserer Einladung, bei diesem Ereignis mitzuwirken, folgten weltberühmte Musikerinnen wie Tabea Zimmermann oder Kim Kashkashian. Neben Kammermusikwerken für Bratsche spielten wir auch alle Streichquartette von Hindemith sowie das Heckelphontrio

op. 47. Gegenseitig machten wir uns Mut und motivierten uns. So eine Veranstaltung müssen wir unbedingt wieder auf die Beine stellen!

HJW

"TAILORED TO FIT"

Interview with Nobuko Imai

How did you come to play the viola?

That is a long story! I began playing the violin when I was six years old. My mother saw to it that I practiced regularly and diligently. I would have much preferred to play with other children outdoors. After the Conservatory I went to the Toho School, a kind of elite music school, where Hideo Saito taught string instruments. He had himself studied cello with Julius Klengel and Emanuel Feuermann in his younger days and developed a method of string instrument playing in Japan. All violinists also had to come to terms with the viola and practice its fingering techniques.

In 1964 the Toho School Orchestra travelled to New York in order to participate in the World's Fair. Mr. Ozawa and Mr. Saito were our conductors. Among other works we played Mozart's Divertimento, K. 136 and Tchaikovsky's Serenade, pieces which are also being rehearsed by the ensemble of young musicians these days here in Blonay. After several concerts in different cities, we also performed at Tanglewood. One afternoon I attended a concert. Since we had no tickets for the performance, we sat outdoors on the lawn behind the concert

stage. They played Richard Strauss's *Don Quixote*, a piece I heard then for the first time. We listened attentively to a wonderfully beautiful cello passage when I suddenly heard a sonorous, very cantabile voice played by a viola. I was simply blown away! I will never forget this experience. That's when I decided to play the viola. The then solo violist of the Boston Symphony Orchestra was Joseph de Pasquale, who later played in the Philadelphia Orchestra and taught at the Curtis Institute. After I had played for him and he examined my hands, he said, "Alright then, you can study viola." I have unusually large hands for the size of my body. Unfortunately he could not teach me, so after overcoming bureaucratic hurdles I ended up at Yale, where I studied with David Schwarz and Broadus Erle. I finished my studies at the Toho School in Tokyo beforehand. I desperately searched for a viola in Japan. I finally found a relatively large instrument with an only moderately good sound through a newspaper advertisement. At any rate, I didn't yet know which piece I would play at the final examination. Finally I found the Viola Concert of Bartók and played it at my concert examination.

Are there pieces for the viola that you particularly enjoy playing?

That is difficult to say! I think the pieces for this instrument by Hindemith belong to the finest compositions, for they are tailored to fit the instrument, so to speak. I am especially fond of them. I have recorded all his pieces for solo viola and for viola and piano. I firmly intend to record his pieces for viola and orchestra as well. But that still lies in the future!

Which technical difficulties must be mastered by a violist who tackles Hindemith's pieces?

I don't think there are any particular technical difficulties in his pieces. He doesn't write anything "unplayable" for the instrument. What causes many interpreters trouble is the variety of musical expression in his compositions, his "many faces." Many believe that Hindemith must always be played powerfully and very rhythmically. They forget that many passages in Hindemith's pieces are very lyrical and are therefore to be interpreted very cantabile and with a certain elegance. These spots contrast with the rhythmical sections and must be presented accordingly. Then there is Hindemith's very own brand of humour, revealed in the viola concerto *Der Schwanendreher*, for example. Hindemith also plans his

compositions clearly and distinctly. With Max Reger, on the other hand, one often finds harmonic successions that seem to continue on indefinitely. The contours of the musical form seem to be less strongly profiled in Reger than in Hindemith.

Here in Blonay you teach young musicians who form string quartets. What does teaching mean to you and what impressions have you gathered here?

Usually I don't instruct chamber ensembles so often, but violists. I am only occasionally asked to teach string trios, quartets or quintets. Therefore it is something special for me to advise quartets here in Blonay. It is fascinating to see how intensively the young people come to grips with the selected pieces. Compared to musicians of my generation, they have, already at their age, reached a very high technical and musical level. This enables them to penetrate very deeply into the content of the pieces. When I was young we first tried to play the pieces without bothering any further about music historical or interpretative questions. The students here concern themselves with stylistic, technical and also formal-analytical problems. They grasp things very quickly and it is lots of fun to be able to accompany their progress. Just imagine: some of them are not even twenty years old!

What role does chamber music play for you?

Chamber music, and most especially the string quartet, is, in my view, an essential kind of music-making. This is because four-part writing is the core of European-Western musical developments since 1600. In a string trio, one instrument must often play double-stops in order to form a complete sound. In the string quartet, each voice is essential in order to create a perfect sound. One doesn't learn this kind of music-making when one only studies solo pieces for one's own instrument!

Do you prefer playing publicly on the podium or in the atmosphere of a studio?

These are more or less two different types of musical interpretation. When playing in public one needs a high degree of concentration and energy in order to present the entire piece. In so doing, one must never lose sight of the overall work or else one will lose a certain tension. Of course one must adjust to the acoustic relations in order to produce a maximum of sound. In the studio one pays attention to the smallest de-

tails in order to draw a sound-picture with the most intensive colours possible. When making recordings one reflects afterwards how one could always draw more out of the piece, always penetrating more deeply into its essence.

What are your plans for the immediate future?

I have always had dreams in my life! For the past fifteen years there has been an annual Viola Festival each May in Japan which I helped to found. In the meantime it has become a large festival with many concerts at which many new works for the viola are introduced, not only original compositions or commissioned



works for the instrument, but also transcriptions. We organised a Hindemith Festival to mark Hindemith's 100th birthday, and this was enthusiastically received by the public. People were queuing up for tickets to these concerts! World famous musicians such as Tabea Zimmermann and Kim Kashkashian accepted our invitation to participate in this event. Alongside chamber works for

the viola, we played all the string quartets of Hindemith as well as the Heckelphone Trio, Op. 47. We greatly encouraged and motivated each other. We will have to launch such an event once again, by all means! *HJW*

« ... COMME UN GANT »

Entretien avec Nobuko Imai

Comment êtes-vous venue à l'alto ?

C'est une longue histoire ! J'ai commencé à jouer du violon à l'âge de six ans. Ma mère veillait soigneusement à ce que je m'exerce régulièrement et avec assiduité. J'aurais plutôt préféré jouer dehors avec les autres enfants. Après le Conservatoire, je suis allée à l'école Toho, un conservatoire de musique prestigieux où Hideo Saito donnait des cours de violon. Lui-même avait étudié le violon dans sa jeunesse auprès de Julius Klengel et Emanuel Feuermann avant de concevoir, au Japon, une méthode pour apprendre à jouer des instruments à cordes. C'est ainsi que tous les violonistes devaient également se familiariser avec l'alto et étudier les techniques de jeu de cet instrument.

En 1964, l'Orchestre de l'école de Toho se rendit à New York pour participer à l'Exposition Universelle. Seiji Ozawa et Hideo Saito étaient nos chefs d'orchestre. Nous avons joué, entre autres, le *Divertimento KV 136* de Mozart et la *Sérénade* de Tchaïkovsky, des pièces que l'ensemble musical des jeunes musiciens réunis en académie étudie ces jours-ci à Blonay. Après avoir donné plusieurs concerts dans différentes villes, nous sommes arrivés à Tanglewood. Un après-midi, je suis allée écouter un concert. Comme nous n'avions pas obtenu de places, nous étions assis en plein air sur une pelouse située derrière la scène. On jouait *Don Quichotte* de Richard Strauss, une pièce que j'entendais alors pour la première fois. Nous écoutions attentivement un merveilleux passage au violoncelle lorsque, soudain, j'ai entendu une voix sonore, très chantante, provenant d'un alto. J'étais aux anges ! Je n'oublierai jamais ce moment. J'ai alors décidé de jouer de l'alto.

A cette époque, l'altiste soliste de l'Orchestre symphonique de Boston était Joseph de Pasquale qui joua plus tard dans l'Orchestre de Philadelphie et enseigna au Curtis Institute. A l'issue de mon audi-

tion devant lui, il examina attentivement mes mains et me dit : « Eh bien, tu peux étudier l'alto. » En effet, j'ai des mains inhabituellement grandes pour ma taille. Malheureusement, il n'a pas pu me donner de cours. Aussi, après avoir surmonté bien des obstacles bureaucratiques, je suis arrivée à Yale où j'ai étudié auprès de David Schwarz et Broadus Erle. Auparavant, j'avais obtenu mon diplôme de fin d'études à l'école Taho de Tokyo. Après avoir désespérément cherché un alto au Japon, c'est finalement dans une annonce parue dans le journal que j'ai trouvé un instrument relativement grand mais d'une sonorité moyenne. Or, je ne savais pas encore quel serait le morceau que je devrais jouer le jour de l'examen. Finalement, j'ai porté mon choix sur le Concerto pour alto de Bartók, celui que j'ai joué lors de mon examen de concert.

Existe-t-il des pièces pour alto que vous aimez particulièrement jouer ?

C'est difficile à dire ! Je pense que les partitions de Hindemith pour cet instrument font partie des compositions les plus délicates qui existent, car elles vont, pour ainsi dire, comme un gant à cet instrument. Je les apprécie particulièrement. J'ai enregistré toutes ses œuvres pour alto solo ou alto et piano. J'ai la ferme intention d'enregistrer ses pièces pour alto à cordes et orchestre. Mais ce n'est encore qu'un projet !

Quelles difficultés techniques un altiste doit-il surmonter lorsqu'il se saisit des pièces d'Hindemith ?

Je ne pense pas qu'il y ait de difficultés techniques particulières dans les pièces d'Hindemith. Il n'a rien écrit d'« injouable » pour cet instrument. Les difficultés que rencontrent de nombreux interprètes sont dues à la variété de l'expression musicale exprimée dans ses compositions, à sa musique « multifacettes ». Beaucoup d'entre eux pensent qu'Hindemith doit toujours être joué de façon très puissante et très rythmique. Ils oublient que dans ses œuvres de nombreux passages sont très lyriques et que, par conséquent, ils doivent être interprétés avec une certaine élégance et de manière très mélodique. Ces passages contrastent avec ceux marqués par le rythme et doivent donc être présentés selon leur esprit particulier. À cela s'ajoute l'humour singulier d'Hindemith qui apparaît, par exemple, dans le concerto pour alto et petit orchestre *Der Schwanendreher*. De plus, Hindemith structure ses compositions de façon claire et distincte, alors que chez Max Reger, par exemple, on rencontre souvent des suites

de motifs harmoniques qui semblent ne jamais s'arrêter. Les contours de la forme musicale paraît ainsi avoir moins de profil que chez Hindemith.

Ici, à Blonay, vous enseignez à de jeunes musiciens qui forment des ensembles sous forme de quatuors à cordes. Que signifie l'enseignement pour vous et quelles impressions en avez-vous retirées ?

Normalement, je ne me consacre pas très souvent aux ensembles de musique de chambre mais plutôt aux altistes. Ce n'est qu'occasionnellement que l'on me demande d'enseigner à des trios, des quatuors ou des quintettes à cordes. Mon rôle de conseillère à Blonay est donc pour moi quelque chose de très particulier. Il est fascinant de voir avec quelle intensité ces jeunes gens travaillent les pièces choisies. Par rapport aux musiciens de ma génération, ils possèdent déjà un niveau technique et musical très élevé pour leur âge. Cela leur permet de pénétrer très profondément au cœur des pièces. De mon temps, on essayait d'abord de jouer les morceaux sans se soucier des questions liées à l'histoire de la musique ou à l'interprétation. Ici, les étudiants traitent les problèmes stylistiques et techniques, voire même les problèmes analytiques de la forme. Ils ont l'esprit vif et comprennent rapidement. C'est un réel plaisir pour moi de pouvoir les accompagner dans leurs progrès. Figurez-vous : certains d'entre eux n'ont pas encore vingt ans !

Quel rôle joue pour vous la musique de chambre ?

La musique de chambre et, tout particulièrement, le quatuor à cordes représente à mes yeux un genre musical essentiel pour jouer de la musique. L'harmonisation à quatre voix constitue, en effet, le noyau de la musique européenne occidentale qui se développe après 1600. Dans un trio à cordes, il n'est pas rare qu'un instrument joue en doubles cordes permettant ainsi d'obtenir une sonorité complète. Dans le quatuor à cordes, chaque voix est importante pour créer un son parfait. Cette façon de jouer, on ne l'apprend pas si l'on n'étudie que des pièces destinées seulement à son instrument !



Préférez-vous jouer en public, sur scène, ou bien en studio ?

Il s'agit, en l'occurrence, de deux formes d'interprétation musicale différentes. Jouer devant un public nécessite beaucoup de concentration et d'énergie pour présenter l'ensemble de la pièce. De plus, il ne faut pas perdre de vue la conception d'ensemble, sinon la tension baisse. Naturellement, il faut s'adapter aux conditions acoustiques de l'environnement pour obtenir un maximum de rendu sonore. Dans un studio, les moindres détails sont importants pour créer, dans la mesure du possible, une image sonore extrêmement colorée. Lors des enregistrements, on vise surtout à obtenir un peu plus de la pièce et à pénétrer toujours plus profondément dans son caractère.

Quels sont vos prochains projets ?

J'ai toujours fait des rêves dans ma vie ! Depuis quinze ans, chaque année au mois de mai, il y a au Japon un festival d'alto à la création duquel j'ai participé. Depuis, c'est un haut lieu de la musique avec de nombreux concerts au cours desquels sont présentées nombre d'œuvres nouvelles écrites pour l'alto, compositions originales, œuvres de commande ou transcriptions. Pour le 100^e anniversaire d'Hindemith, nous avons organisé un Festival – Hindemith qui fut accueilli avec enthousiasme par les auditeurs. A chacun de ces concerts, le public faisait la queue pour obtenir des billets ! Des artistes de renommée mondiale, telles que Tabea Zimmermann ou Kim Kashkashian, ont répondu à notre invitation et sont venues jouer lors de ce festival. Outre les œuvres de musique de chambre pour alto, nous avons également joué tous les quatuors à cordes d'Hindemith ainsi que son *Trio pour piano, alto et heckelphone op. 47*. Nous nous encourageons et nous motivions réciproquement. Il faut absolument que nous organisions à nouveau une telle manifestation !

HJW

FORUM

▼ Gemeinsam mit dem Gürzenich-Orchester Köln unter seinem Generalmusikdirektor Markus Stenz interpretiert **Olli Mustonen** in einer Reihe von Konzerten Hindemiths *Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand)* op. 29. Termine: 10. Februar 2007, Megaron – Athen; 21. Februar 2007, Großer Saal des Konzerthauses, Wien; 25./26./27. Februar, Philharmonie, Köln.

▼ Together with the Gürzenich Orchestra Cologne under its Music Director, Markus Stenz, Olli Mustonen will interpret Hindemith's *Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand)* op. 29 in a series of concerts. Dates: 10 February 2007, Megaron – Athens; 21 February 2007, Large Hall of the Konzerthaus, Vienna; 25/26/27 February, Philharmonie, Cologne.

▼ Accompagné par l'Orchestre Gürzenich de Cologne, placé sous la baguette de son directeur musical attitré Markus Stenz, Olli Mustonen interprète, parmi d'autres concertos portés au programme d'une tournée européenne, la *Klaviermusik mit Orchester (Klavier: linke Hand)* op. 29. de Paul Hindemith (10 février 2007, Megaron – Athènes ; 21 février 2007, Grande Salle du Konzerthaus, Vienne ; 25, 26 et 27 février 2007, Philharmonie, Cologne).

▼ Ludwig Finscher, Mitherausgeber der Hindemith-Gesamtausgabe, hat am 24. November in Rom aufgrund seiner Leistungen auf dem Gebiete der Geschichte der abendländischen Musik seit 1600 den hochdotierten Balzan-Preis 2006 erhalten. Im Jahre 1963 wurde Paul Hindemith als einer der ersten Preisträger mit diesem Preis ausgezeichnet.

▼ **Ludwig Finscher**, co-editor of the Hindemith Complete Edition, was awarded the highly endowed Balzan Prize on 24 November in Rome for his achievements in the area of the history of Western music since 1600. Paul Hindemith was one of the first to be awarded this prize in 1963.

▼ Ludwig Finscher, coéditeur de l'Édition complète des œuvres de Hindemith, a reçu le Prix Balzan, distinction de haute tenue et richement dotée, le 24 novembre 2006, à Rome, en reconnaissance de ses travaux sur l'histoire de la musique occidentale depuis 1600. Paul Hindemith figure également parmi les premiers lauréats du Prix Balzan. Il se l'est vu attribuer en 1963.



▼ Das Schweizer Amar Quartett veranstaltet zum vierten Mal eine *Hommage à Hindemith*, heuer unter dem Titel *Sabinchen, ein Sopran*. Neben Zürich, Basel und Stans ist 2007 zum erstenmal das Grand Hotel Bad Ragaz Gastgeber der Veranstaltung. Als Gäste sind die Sopranistin Julia Rempe und der Schauspieler Hans Schenker eingeladen. Termine: www.amarquartet.ch

▼ The **Amar Quartet** of Switzerland is organising a *Hommage à Hindemith* for the fourth time, this year under the title *Sabinchen, ein Sopran*. Besides Zurich, Basel and Stans, the Grand Hotel Bad Ragaz will host the event for the first time in 2007. Soprano Julia Rempe and actor Hans Schenker have been invited as guests. Dates: www.amarquartet.ch

▼ C'est pour la quatrième fois que le Quatuor Amar, formation suisse, organise une série de concerts sous forme d'hommage à Hindemith, placé cette année sous le titre *Sabinchen, ein Sopran*. Après Zürich, Bâle et Stans, c'est, pour la première fois, le Grand Hotel de Bad Ragaz qui accueille l'ensemble en 2007. Les invités sont la soprano Julia Rempe et l'acteur Hans Schenker (pour le calendrier des représentations, veuillez consulter www.amarquartet.ch).



Concert Music for Brass and Strings Op. 50 (1930) / Nobilissima visione - Suite (1938) / Symphonia serena (1946) / Clarinet Concerto (1947) / Horn Concerto (1949) / Symphony in B flat for Concert Band (1951)
Philharmonia Orchestra London, Paul Hindemith
Louis Cahuzac, clarinet; Dennis Brain, horn
◆ EMI 2 CD 3 77344 2 (2006)



Hindemiths Aufnahmen eigener Werke mit dem Philharmonia Orchestra, London, von 1956 zählen zu seinen besten Aufnahmen überhaupt und sind bislang wohl auch von anderen Dirigenten nicht übertroffen worden. Man muß dankbar sein, daß EMI diese wirklich „klassischen“ Einspielungen preisgünstig wieder zugänglich gemacht hat.

Hindemith's recordings of his own works with the Philharmonia Orchestra, London, made in 1956, are amongst his very best recordings and have probably not yet been surpassed by other conductors. One must be grateful that EMI has made these truly "classic" recordings available again and at reasonable prices.

C'est en 1956 que Hindemith a réalisé des enregistrements de ses propres œuvres avec le Philharmonia Orchestra de Londres. Ce sont, à vrai dire, ses meilleurs enregistrements et aucun autre chef d'orchestre ne s'est montré à pareil niveau d'interprétation jusqu'à présent. Il faut être reconnaissant à EMI de proposer à nouveau ces enregistrements très « classiques » à un prix intéressant.

Fritz Reiner (1888-1963)
Mathis der Maler Symphony from the opera
J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Richard Strauss, Schostakowitsch
NBC Symphony Orchestra, Fritz Reiner

◆ artone 4 CD 222372-354 (2005)

Diese Aufnahme der Mathis-Symphonie mit dem NBC Symphony Orchestra von 1946 ist offenbar die einzige Aufnahme eines Hindemith-Werkes durch Fritz Reiner, die sich erhalten hat. Das ist schade, denn Reiner bietet eine Hindemith-Lesart voller Dynamik und Impetus in ungewöhnlich schnellen Tempi, welche die Modernität dieser Musik eindrucksvoll erfahrbar macht.

This recording of the Mathis Symphony with the NBC Symphony Orchestra made in 1946 is apparently the only still extant recording of a Hindemith work by Fritz Reiner. This is a pity, for Reiner offers a Hindemith reading full of dynamics and impetus in unusually fast tempi, making this music's modernity impressively palpable.



Cet enregistrement de la *Mathis-Symphonie*, réalisé en 1946 avec le NBC Symphony Orchestra, semble être le seul encore conservé que Fritz Reiner ait réalisé d'une œuvre de Hindemith. C'est fort dommage, car Reiner en présente une version empreinte de dynamique et d'impétuosité dans des tempos extraordinairement rapides, interprétation qui révèle de manière grandiose la modernité de cette musique.

klemperer the cologne years vol. 1
Nobilissima Visione
Beethoven, Brahms
Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, Otto Klemperer
◆ ANDANTE 2 CD AN2130 (2005)



Hindemiths Suite aus dem Ballet *Nobilissima Visione* zählte zu den Werken des Komponisten aus der späteren Zeit, die Klemperer am meisten schätzte; er hatte sie denn auch mit dem Philharmonia Orchestra eingespielt. Dieser Mitschnitt eines Konzertes vom Februar 1954 reicht nicht nur an diese Einspielung heran, sondern übertrifft sie an Spontaneität und Gelöstheit.

Hindemith's Suite from the ballet *Nobilissima Visione* is one of the composer's later works most highly valued by Klemperer; he also recorded it with the Philharmonia Orchestra. This recording of a concert made in February 1954 not only achieves the level of the Philharmonia recording, but surpasses it in spontaneity and relaxedness.

La Suite que Hindemith composa de son ballet *Nobilissima Visione* fait partie des œuvres tardives du compositeur pour lesquelles Klemperer avait la plus grande estime ; il l'avait ainsi enregistrée avec le Philharmonia Orchestra de Londres. Le présent CD, la captation d'un concert de février 1954, n'égale pas seulement celui de Londres mais le surpasse même en spontanéité et en légèreté.

Cardillac
Cologne Radio Symphony Orchestra & Chorus, Joseph Keilberth (1968)
Dietrich Fischer-Dieskau, Leonore Kirschstein, Donald Grobe, Karl Christian Kohn, Eberhard Katz, Elisabeth Söderström, Willi Nett
◆ Allegro 2 CD OPD-1427 (2005)

Joseph Keilberths Aufnahme des *Cardillac* in der Erstfassung mit dem unübertroffenen Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelrolle besitzt Referenz-Status. Diese Aufnahme, die ursprünglich von der DGG veröffentlicht wurde, liegt hier in einer etwas verhallten Wiederveröffentlichung vor, die aufnahmetechnisch leider nicht die gegenwärtigen Möglichkeiten nutzt. Gleichwohl ist man froh, daß diese Aufnahme wieder erhältlich ist.



Joseph Keilberth's recording of *Cardillac* in its first version with the unsurpassed Dietrich Fischer-Dieskau in the title role has the status of a reference work. This new issue of the recording, originally released by DGG, is somewhat muffled and unfortunately does not make use of present-day possibilities in recording technology. That said, it is still a good thing that this recording is available again.

L'enregistrement de *Cardillac*, dans sa version originale, réalisé par Joseph Keilberth, avec l'inégalé Dietrich Fischer-Dieskau dans le rôle principal, constitue une véritable référence. Cette réédition, enregistrée initialement pour DGG, présente toutefois une réverbération du son qui n'est malheureusement pas à la hauteur des possibilités techniques d'enregistrement actuellement disponibles. Pourtant, il est heureux que cet enregistrement soit à nouveau offert aux mélomanes.

Encores

Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt Schubert, Wolf, J.S. Bach, Isaac, Beethoven, Wagner, Piazzolla, Bruckner, Haydn, Puccini, Ives Leipziger Streichquartett

◆ MDG CD 307 1362-2 (2006)
Nach dem Minimax hat sich das fabelhafte Leipziger Streichquartett nun auch der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ angenommen; freilich spielen sie das Werk nun nicht wie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt sondern schlechterdings brillant. Hoffentlich nimmt sich das Ensemble nun auch einmal der seriösen Quartette Hindemiths an.

After Minimax, the fabulous Leipzig String Quartet has recorded the Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ as well; of course they don't play the work like a "bad health-spa orchestra sight-reading by the fountain at seven in the morning," but absolutely brilliantly. It is to be hoped the ensemble will take up the serious quartets of Hindemiths.



Après *Minimax*, l'excellent Quatuor de Leipzig se saisit maintenant l'Ouverture du « Fliegender Holländer »; naturellement, les artistes ne jouent pas comme le ferait « un mauvais orchestre d'hôtel d'une station de cure, à 7 heures du matin, près d'une fontaine, en déchiffrant la partition », mais font preuve d'une grande virtuosité. Chacun en vient donc à espérer qu'un jour le Quatuor de Leipzig abordera également les quatuors eux-mêmes de Paul Hindemith.

4. Streichquartett op. 22

Samuel Barber, Arnold Schönberg Borodin Quartet

◆ Melodia CD 10 00978 (2005)
Diese mitreißende Einspielung des 4. Quartetts op. 22 von 1962 dokumentiert zugleich auch die oft unterschätzte Hindemith-Rezeption in der untergegangenen Sowjetunion. Das Ensemble interpretiert das Werk als Ausdrucksmusik: extrem in den Tempi und mit „sprechender“ Agogik, ohne den musikalischen Sinn zu vergewaltigen.

This thrilling recording of the 4th Quartet, Op. 22 made in 1962 simultaneously documents the often underestimated reception of Hindemith in the former Soviet Union. The ensemble interprets the work as expressive music: extreme in its tempi and with a "parlando" agogic sense without forcing the musical meaning.



Cet enregistrement, particulièrement entraînant du *Quatrième Quatuor* op 22 (1962), témoigne de la manière dont l'œuvre de Hindemith, souvent sous-estimée au sein d'une Union soviétique brisée sous le joug, a été reçue. Le Quatuor Borodin interprète l'œuvre comme une musique très expressive : extrême dans les tempos et d'une agogique « parlante » qui ne fait toutefois pas violence au sens musical.

American Maestros

Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber Copland, Holst, Vaughan Williams, Berlioz, Schostakowitsch, Enesco, Händel
Atlanta Symphony Orchestra, Robert Shaw

◆ Telarc 2 CD 80606 (2003)
Robert Shaw zählte zu den namhaftesten Hindemith-Interpreten in den USA; seine Einspielung des von ihm bei Hindemith in Auftrag gegebenen Flieder-Requiem übertrifft sogar die von Hindemith geleitete Aufnahme des Werkes. Seine Einspielung der *Sinfonischen Metamorphosen* kehrt, wie nicht anders zu erwarten, den „Amerikanismus“ des Werkes nach außen: brillant in der Klanggestaltung, dynamisch in der Wahl der Tempi.

Robert Shaw is one of the most famous Hindemith interpreters in the USA; his recording of the Lilac Requiem which he commissioned from Hindemith even surpasses the one Hindemith conducted of this work. His recording of the *Sinfonischen Metamorphosen* brings out the work's "Americanisms," as is to be expected: brilliant in its sound, dynamic in its choice of tempi.



Robert Shaw comptait parmi les interprètes les plus renommés de Hindemith aux États-Unis ; son enregistrement du *Flieder-Requiem*, commandé par ses soins au compositeur, surpasse en qualité l'enregistrement dirigé par Hindemith lui-même. Quant à l'enregistrement des *Métamorphoses Symphoniques*, il met en valeur, comme il y a lieu de s'y attendre, « l'américanisme » de l'œuvre: brillant dans l'interprétation sonore et dynamique dans le choix des tempos.

Chamber Music with Clarinet Drei Stücke / Two Duets for Violin and Clarinet / Variations for Clarinet and Strings / Ludus minor / Sonata for Clarinet and Piano / Wind Septet

Csaba Klenyán, clarinet; Péter Somogyi, violin; István Lukácskó, double bass; István Varga, cello; Zoltán Gyöngyössi, flute; Zsolt Kovács, oboe; András Horn, clarinet; Péter Soós, horn; Attila Jankó, bassoon; Bence Horváth, trumpet; Ildikó Cs. Nagy, piano
Budapest Chamber Symphony
◆ Hungaroton HCD 32325 (2006)

Diese Einspielungen mit ungarischen Interpreten empfehlen sich mit einigen Erstaufnahmen, so etwa des *Ludus minor* für Klarinette und Cello, der *Drei Anekdoten für Radio* oder der Variationen für Klarinette und Streicher aus dem *Plöner Musiktag*. Und da auf bestem Niveau musiziert wird, sollten diese Einspielungen in keiner Hindemith-Diskothek fehlen.



These recordings with Hungarian interpreters can be recommended for several premiere recordings, including the *Ludus minor* for clarinet and cello, the *Drei Anekdoten für Radio* and the Variations for Clar-

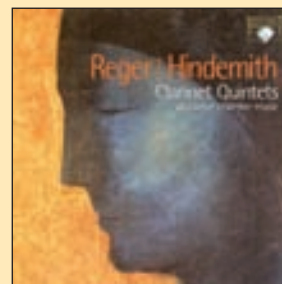
inet and Strings from the *Plöner Musiktag*. Since the performances are first class, these recordings should be in every Hindemith discotheque.

Ce disque, enregistré par des interprètes hongrois, est à recommander vivement à la curiosité des mélomanes, en particulier pour les premières apparitions au disque du *Ludus minor* (clarinette et violoncelle), des *Drei Anekdoten für Radio* ou des variations pour clarinette et cordes extraites de *Plöner Musiktag*. L'interprétation est de haut niveau : ce CD mérite donc de figurer dans la discothèque de tout connaisseur de l'œuvre de Hindemith.

Kleine Kammermusik op. 24 Nr. 2 (1922) / Klarinettenquintett op. 30 (2. Fassung 1954) / Trio für Klavier, Bratsche und Heckelphon op. 47 (1928) / Sonate für Trompete und Klavier (1939)

Max Reger
Valerius Ensemble

◆ Brilliant Classics 2 CD 8161 (2006)



Hier ist ein abwechslungsreiches Hindemith-Programm eingespielt: zügig, unverkrampft, werkgetreu und auf spieltechnisch bestem Niveau. Das Valerius Ensemble wird von Musikern aus den Niederlanden gebildet und bestätigt indirekt die hohe Wertschätzung, die Hindemiths Musik gerade in den Niederlanden besitzt.

The Hindemith programme recorded here is full of variety: brisk, relaxed, faithful to the score and on the highest technical level. The Valerius Ensemble consists of Dutch musicians and confirms the especially high level of appreciation of Hindemith's music in The Netherlands.

Voici un enregistrement d'œuvres variées de Hindemith. L'interprétation rapide, détendue et fidèle à la partition montre un excellent niveau technique. Le Valerius Ensemble, constitué de musiciens provenant des Pays-Bas, confirme ainsi la haute estime dont bénéficie la musique de Hindemith dans son pays de résidence.

GS

▼ Im Badischen Staatstheater Karlsruhe inszeniert Alexander Schulin Hindemiths Oper *Mathis der Maler*. Für das Bühnenbild ist Christoph Sehl zuständig, die musikalische Leitung übernimmt Jochem Hochstenbach. Die Premiere ist am 17. März 2007.

▼ Alexander Schulin will produce Hindemith's opera **Mathis der Maler** at the Badisches Staatstheater in Karlsruhe. Christoph Sehl is responsible for the staging, Jochem Hochstenbach for the musical direction. The premiere is on 17 March 2007.

▼ Au *Badisches Staatstheater* de Karlsruhe, Alexander Schulin met en scène l'opéra *Mathis der Maler* de Paul Hindemith. Les décors sont confiés à Christoph Sehl et la direction musicale à Jochem Hochstenbach. Première représentation : le 17 mars 2007.



▼ Paul Hindemiths letzte Oper *Das lange Weihnachtsmahl* / *The Long Christmas Dinner* erhielt als Weltersteinspielung des Jahres den Echo Klassik Preis 2006. Das Libretto schrieb Thornton Wilder, die deutsche Textfassung erstellte der Komponist. Marek Janowski leitet das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. WER CD 6676 2

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

▼ Paul Hindemith's last opera, *Das lange Weihnachtsmahl* / *The Long Christmas Dinner* has received the **Echo Klassik Prize 2006** as the world premiere recording of the year. The libretto was written by Thornton Wilder, with the German text version by the composer. Marek Janowski conducts the Radio Symphony Orchestra Berlin. WER CD 6676 2

▼ L'interprétation au disque de *Das lange Weihnachtsmahl* / *The Long Christmas Dinner*, le dernier opéra de Paul Hindemith, s'est vu distinguée par le prix Echo Klassik 2006 au titre de « premier enregistrement mondial de l'année ». Le livret est écrit par Thornton Wilder et la version allemande de la main du compositeur. Marek Janowski dirige l'Orchestre symphonique de la Radio de Berlin. WER CD 6676 2



▼ Schleswig-Holstein Musik Festival 2006
 Den diesjährigen Paul-Hindemith-Preis hat der 1970 geborene niederländische Komponist Michel van der Aa erhalten. Das Preisgeld in Höhe von 20.000 Euro wird von der Hindemith-Stiftung (Blonay/Schweiz) und den drei Hamburger Stiftungen Rudolf und Erika Koch-Stiftung, Walther und Käthe Busch-Stiftung und Gerhard Trede-Stiftung getragen. Michel van der Aa absolvierte zunächst eine Ausbildung als Toningenieur, bevor er Komposition bei Diderik Wagenaar, Gilius van Bergeijk und Louis Andriessen studierte. Bei zahlreichen renommierten Festivals, wie den Donaueschinger Musiktage, der Gaudeamus Muziekweek oder der Zagreb Biennale, wurden seine Kompositionen gespielt. Seine neueste Oper *After Life* wurde im Juni 2006 zur Eröffnung des Holland Festival uraufgeführt.

▼ Schleswig-Holstein Music Festival 2006
 The Dutch composer Michel van der Aa, born in 1970, has been awarded this year's Paul Hindemith Prize. The prize money amounting to 20.000 Euros has been provided by the Hindemith Foundation (Blonay/Switzerland) and three Hamburg foundations: the Rudolf and Erika Koch Foundation, the Walther and Käthe Busch Foundation and the Gerhard Trede Foundation. Michel van der Aa first completed his training as a sound engineer before studying composition with Diderik Wagenaar, Gilius van Bergeijk and Louis Andriessen. His compositions have been performed at numerous renowned festivals, including the Donaueschinger Music Days, the Gaudeamus Music Week and the Zagreb Biennale. His music-theatre works have especially found international recognition. His latest opera, *After Life*, was premiered in June 2006 at the opening of the Holland Festival.

▼ Festival de Musique en Schleswig-Holstein 2006

C'est dans le cadre du Festival de Musique en Schleswig-Holstein que le Prix Paul Hindemith a été décerné, cette année, au compositeur hollandais, né en 1970, Michel van der Aa. Ce prix, d'une valeur de 20.000 euros, est doté conjointement par la Fondation Hindemith (Blonay/Suisse) et trois autres fondations dont le siège est à Hambourg : la Fondation Rudolf et Erika Koch, la Fondation Walther et Käthe Busch et la Fondation Gerhard Trede.

Michel van der Aa a terminé d'abord des études d'ingénieur du son avant de poursuivre une formation de compositeur auprès de Diderik Wagenaar, Gilius van Bergeijk et Louis Andriessen. Ses œuvres sont jouées dans plusieurs festivals renommés, tels que les Journées musicales de Donaueschingen, la semaine musicale Gaudeamus Muziekweek ou la Biennale de Zagreb. Son dernier opéra *After Life* a été interprété pour la première fois en juin 2006 à l'occasion de l'ouverture du Holland Festival.



▼ Die Jugendmusikschule der Stadt Zürich wählte heuer Paul Hindemith zu ihrem Jahresthema. Zur ersten Veranstaltung im Luzerner Kultur- und Kongreßzentrum reisten rund 250 Musiklehrende samt Schulleitung und -verwaltung.

Giselher Schubert und Luitgard Schader vom Hindemith-Institut referierten über Leben und Werk des Komponisten.

Im Zentrum des Referats von Luitgard Schader standen die Kompositionen Paul Hindemiths für Laienmusiker und Schüler. Unter Anleitung des Chorleiters Wolfgang Schady sangen die Anwesenden ad hoc

eine Passage aus *Wir bauen eine Stadt*.

Die vielen begeisterten Rückmeldungen von Teilnehmern zeigen, daß es eine rundum gelungene Veranstaltung war.

▼ The Youth Music School of the City of Zurich has chosen the composer Paul Hindemith as its subject of the year. About 250 music teachers, together with school directors and administrators, travelled to the first event at the Lucerne Culture and Congress Centre. Giselher Schubert and Luitgard Schader from the Hindemith Institute gave talks about the composer's life and work.

Paul Hindemith's compositions for amateur musicians and schoolchildren were the subject of Luitgard Schader's lecture. Participants sang a passage ad hoc from *Let's build a town* under the direction of choral conductor Wolfgang Schady.

The large number of enthusiastic responses from participants showed that it was a successful event in every sense.

▼ La Jugendmusikschule de la Ville de **Zürich** a choisi le compositeur Paul Hindemith comme thème de l'année 2007. Première étape de cette opération pédagogique, environ 250 professeurs de musique, membres de la direction et l'administration des écoles compris, se sont rendus au Centre de Culture et des Congrès (KKL) à Lucerne. Ils ont entendus Giselher Schubert et Luitgard Schader, de l'Institut Hindemith Francfort, leur présenter la vie et l'œuvre du compositeur allemand. Le thème central de l'exposé de Luitgard Schader a porté sur les partitions de Paul Hindemith destinées aux musiciens amateurs et aux élèves des conservatoires. Placés sous la direction du chef de chœur Wolfgang Schady, les participants ont spécialement travaillé un passage de *Nous bâtissons une ville*.

Les témoignages aussi nombreux que positifs reçus des participants laissent à penser que cette manifestation fut une réussite.



Mitarbeiter der Zürcher Jugendmusikschule am Vierwaldstätter See / Employees of the Zurich Youth Music School on Vierwaldstätter Lake / Collaborateurs de la Jugendmusikschule de Zürich sur les bords du Lac des Quatre Cantons

Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith 2006/XXXV.

Mainz (u.a.): Schott 2006 (BN 146)
ISBN 978-3-7957-0146-8



▼ Der thematische Schwerpunkt der vorliegenden *Annales Hindemith* liegt auf einer Auswahl von Werken aus dem umfangreichen Konzert-schaffen des Komponisten. Elisabeth Schmierer untersucht die drei Cellokonzerte (*Konzert für Violoncello und Orchester* op. 3, *Kammermusik Nr. 3* op. 36 Nr. 2 und *Konzert für Violoncello und Orchester*) und akzentuiert deren musikalische Faktur im Kontext ihrer jeweiligen Entstehungsgeschichte. Eine umfangreiche Analyse der drei Bratschenkonzerte (*Kammermusik Nr. 5* op. 36 Nr. 4, *Konzertmusik* op. 48 und *Der Schwanendreher*) unternimmt Ian Kemp. Markus Fahlbusch hebt in seinem Beitrag über die beiden frühen Klavierkonzerte (*Klaviermusik mit Orchester. Klavier linke Hand* op. 29 und *Kammermusik Nr. 2* op. 36 Nr. 1) auf den Aspekt des Konzertierens ab. Hindemiths Klavierkonzert von 1945 steht im Zentrum der Ausführungen von Eckhart Richter. Das Jahrbuch wird eröffnet mit einem Beitrag von Clytus Gottwald, dem bedeutenden Chorleiter und langjährigen Anwalt für die Neue Musik in Deutschland, der sein Bild von „Hindemith, dem treuen Protestanten“ entwirft. Jürgen Schaarwächter gibt Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Violakonzerts von William Walton, das Hindemith 1929 in London uraufführte. Dokumente zur Rezeptionsgeschichte von Hindemith in der böhmischen Stadt Aussig (Ústí nad Labem) hat Lenka Přibyllová zusammengestellt. SSG

▼ The thematic emphasis of the present *Annales Hindemith* is on a selection of works from the composer's extensive concert oeuvre. Elisabeth Schmierer examines the three cello concertos (*Konzert für Violoncello und Orchester* op. 3, *Kammermusik Nr. 3* op. 36/ 2 and *Konzert für Violoncello und Orchester*), accentuating their musical facture in the context of the respective histories of how they came to be written. Ian Kemp undertakes an extensive analysis of the three viola concertos (*Kammermusik Nr. 5* op. 36/ 4, *Konzertmusik* op. 48 and *Der Schwanendreher*). In his contribution on the two early piano concertos (*Klaviermusik mit Orchester. Klavier linke Hand* op. 29 and *Kammermusik Nr. 2* op. 36 Nr. 1), Markus Fahlbusch refers to their concertante aspects. Hindemith's Piano Concerto of 1945 is at the focal point of Eckhart Richter's remarks.

The Yearbook begins with a contribution from Clytus Gottwald, the important choral director and long-time advocate of new music in Germany, who sketches his portrait of "Hindemith, the faithful Protestant." Jürgen Schaarwächter gives insights into the story of how William Walton's Viola Concerto came to be composed; Hindemith performed

the premiere of this work in London in 1929 in London. Documents on the history of Hindemith's reception in the Bohemian city of Aussig (Ústí nad Labem) have been collected together by Lenka Přibyllová. SSG

▼ Le thème central des *Annales Hindemith 2006* est consacré à une sélection d'œuvres issues du répertoire des nombreux concertos écrits par le compositeur. Elisabeth Schmierer analyse les trois concertos pour violoncelle (*Konzert für Violoncello und Orchester* op. 3, *Kammermusik Nr. 3* op. 36 Nr. 2 et *Konzert für Violoncello und Orchester*) et met l'accent sur leur facture musicale dans le contexte de l'histoire de leur création respective. Ian Kemp procède à une vaste analyse des trois concertos pour alto (*Kammermusik Nr. 5* op. 36 Nr. 4, *Konzertmusik* op. 48 et *Der Schwanendreher*). Dans son article sur les deux concertos pour piano de jeunesse (*Klaviermusik mit Orchester. Klavier linke Hand* op. 29 et *Kammermusik Nr. 2* op. 36 Nr. 1), Markus Fahlbusch jette un regard particulier sur l'aspect de la représentation en concert. Le Concerto pour piano, composé par Hindemith en 1945, occupe une place de choix dans l'exposé d'Eckhart Richter.

La contribution qui sert d'introduction à ces annales est rédigée par Clytus Gottwald, grand chef de chœur, défenseur de longue date de la musique de son temps en Allemagne et propagateur de l'image de « Hindemith, le fidèle protestant ». Jürgen Schaarwächter évoque quant à lui l'histoire de la naissance du Concerto pour alto de William Walton qu'Hindemith interpréta en première audition publique en 1929 à Londres. Enfin, citons Lenka Přibyllová qui a rassemblé des documents sur l'histoire de la manière dont l'œuvre de Hindemith a été reçue à Aussig (Ústí nad Labem), ville de Bohême. SSG

Camilla Bork: Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920.

Mainz (u.a.): Schott 2006 (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Instituts Frankfurt/Main, Band XI) ISBN 3-7957-0117-1 (ED 9902)



▼ In ihrer Arbeit untersucht Camilla Bork die künstlerische Entwicklung Hindemiths zwischen 1917 und 1923 anhand von Kompositionen, denen – bis auf *Das Nusch-Nuschi* – expressionistische Texte von Else Lasker-Schüler, Ernst Wilhelm Lotz, Georg Trakl, Oskar Kokoschka und August Stramm zugrundeliegen. Es handelt sich um *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, die drei Opernaktstücke *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Sancta Susanna* op. 21 sowie die Lieder für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett *Die junge Magd* op. 23 Nr. 2.

In den ersten beiden Kapiteln diskutiert sie anhand der einschlägigen Literatur Fragen des musikalischen Expressionismus und beleuchtet die Verbindungen Hindemiths zum kulturellen Umfeld in Frankfurt, insbesondere zum sogenannten „Frankfurter Expressionismus“, der sich an den Frankfurter Bühnen in der Rezeption des Vorkriegsexpressionismus manifestiert. Ausführlich geht Bork im analytisch-interpretatorischen Teil auf die genannten Kompositionen ein und untersucht schwerpunktmäßig, welchen Wert Hindemith dem Text in den verschiedenen Werken im einzelnen beimißt und welche Beziehung zwischen Textform und Musik besteht. Bilanzierend stellt sie fest: „Ohne selbst musikalisch expressionistisch zu sein, lassen sich die besprochenen Werke aus dem Frankfurter Kulturleben heraus – im Zeichen des Expressionismus – umfassender verstehen.“

▼ In her work, Camilla Bork examines Hindemith's artistic development between 1917 and 1923 with the help of compositions, based – with the exception of *Das Nusch-Nuschi* – expressionistic texts by Else Lasker-Schüler, Ernst Wilhelm Lotz, Georg Trakl, Oskar Kokoschka and August Stramm. These works are *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, the three one-act operas *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Sancta Susanna* op. 21 and the songs for alto voice, flute, clarinet and string quartet entitled *Die junge Magd* op. 23 / 2.

In the first two chapters, she discusses questions of musical expressionism with the help of relevant literature, illuminating the Hindemith's relationship to the cultural environment in Frankfurt, especially to the so-called "Frankfurt Expressionism" manifested on the stages of Frankfurt in reception of pre-war expressionism.

In the analytical-interpretative part, Bork deals in detail with the compositions mentioned, examining the value Hindemith attributed to the text in the various individual works, in terms of emphasis, as well as the relationship between text form and music. She summarises thus: "Without being musically expressionistic themselves, the works discussed can be more comprehensively understood in the context of the cultural life of Frankfurt, marked as it was by expressionism."

▼ Dans cet ouvrage, Camilla Bork étudie l'évolution artistique de Hindemith de 1917 à 1923 en analysant ses compositions écrites sur des textes expressionnistes tels ceux d'Else Lasker-Schüler, d'Ernst Wilhelm Lotz, de Georg Trakl, d'Oskar Kokoschka et d'August Stramm – à l'exception du texte *Das Nusch-Nuschi*. Il s'agit des *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, des trois opéras en un acte *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Sancta Susanna* op. 21 des lieder pour voix d'alto avec flûte, clarinette ainsi que du Quatuor à cordes *Die junge Magd* op. 23 Nr. 2.

Dans les deux premiers chapitres, elle examine les questions liées à l'expressionnisme musical en s'appuyant sur la littérature qui lui donne son assise et éclaire les relations que Hindemith entretient avec son environnement culturel à Francfort. Elle aborde notamment ce qu'il convient d'appeler le « Frankfurter Expressionismus » qui se manifeste sur les scènes de théâtre de Francfort dans le mouvement de réception réservé à l'expressionnisme de l'avant-guerre.

Dans la partie consacrée à l'analyse et à l'interprétation, Bork approfondit son étude des compositions mentionnées ci-dessus et examine, sur des points précis, la valeur que Hindemith attribue à chaque texte en particulier et la relation qui existe entre la forme du texte et la musique. En conclusion, elle constate que : « Sans relever elles-mêmes d'un expressionnisme musical, les œuvres traitées sont plus largement compréhensibles – dans le contexte de l'expressionnisme ».