

# Hindemith *FORUM*

15 2007

KANONS · CANONS · CANONS

Birthday Canon  
for  
Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge

1 2  
Mu - si - ca di - vi - nas lau - des  
3  
ce - le - bra - - re re - per - -  
- - - - ta est, ut - que  
su - is nu - me - ris Ser - vi -  
at i - psa De - - - o.

Paul Hindemith  
Dec. 1949

COPYRIGHT, 1950, SWEET & CO., LTD., LONDON

# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

**DU KOMPONIST BIST TRIST?** · Die Kanons von Paul Hindemith 3 ▼ **COMPOSER, ARE YOU SAD?** · Canons by Paul Hindemith 5 ▼ **ALORS COMPOSITEUR, TOUJOURS À TON MALHEUR ?** · Les canons de Paul Hindemith 8

**CHARMANTE BAGATELLEN** · Interview mit Stefan Parkman 3 ▼ **CHARMING BAGATELLES** · Interview with Stefan Parkman 5 ▼ **CHARMANTES BAGATELLES** · Entretien avec Stefan Parkman 6

**KOMPONIST ALS EXTREMIST** · Ein Gespräch mit Heinz Holliger 10 ▼ **THE COMPOSER AS EXTREMIST** · A Conversation with Heinz Holliger 11 ▼ **LE COMPOSITEUR, UN EXTRÉMISTE** · Un entretien avec Heinz Holliger 13

**CD Neuerscheinungen 16 ▼ CD New Releases 16 ▼ Nouveautés sur CD 16**

**Forum 19**

## Impressum · Imprint · Impressum

### Hindemith-Forum

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

Heft 15/Number 15/Cahier n° 15  
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2007

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. Mai 2007

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:  
Badisches Staatstheater Karlsruhe,  
Matthias Heyde, Hindemith-Institut, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Umschlag / Cover / Couverture:

*Von Hindemith gezeichnetes Widmungsblatt mit seinem Kanon für die Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge anlässlich ihres 85. Geburtstages am 30. Oktober 1949 / Dedication drawing by Hindemith with his canon for the patroness Elizabeth Sprague Coolidge on the occasion of her 85<sup>th</sup> birthday on 30 October 1949 / Dédicace dessinée par Hindemith et son canon en hommage à Elizabeth Sprague Coolidge, mécène américaine, à l'occasion de son 85<sup>e</sup> anniversaire célébré le 30 octobre 1949*

Printed in Germany



## DU KOMPONIST BIST TRIST?

### Die Kanons von Paul Hindemith

Die jahrhundertealte Tradition des Gesellschaftskanons wurde auch von Komponisten des 20. Jahrhunderts gepflegt: So schrieb Arnold Schönberg Kanons zum Geburtstag seiner Schüler Carl Engel und Alban Berg, zum Jubiläum des Concertgebouw Orkest Amsterdam, für Thomas Mann oder Alma Mahler-Werfel. Alban Berg seinerseits widmete dem Frankfurter Opernhaus einen Gratulationskanon. Unter den jüngeren Komponisten hat sich etwa Heinz Holliger mit einer Vielzahl von Kanons an diese Tradition erinnert. Arnold Schönberg sprach offenbar für viele seiner Kollegen, wenn er im Begleitschreiben zu einem Kanongruß äußerte: „Gerne hätte ich Worte gefunden für Ihr Jubiläum; aber man kanns nicht immer so wie mans sollte. So freut es mich doch wenigstens Noten [...] beisteuern zu können.“

Auch Paul Hindemith hat sich gerne mit musikalischen Grüßen zu Wort gemeldet. In einer von ihm selbst angelegten Sammlung, die sich in seinem Nachlaß

befindet, sind rund dreißig Kanons aus dem Zeitraum von 1928 bis 1963 enthalten. Es waren vor allem „runde“ Geburtstage von Verwandten, Freunden und Bekannten, die ihn zur Komposition von solchen Grüßen anregten. Die Reihe der Adressaten wirft zum einen ein Licht auf seine vielfältigen Beziehungen zu Persönlichkeiten und Institutionen des Musik- und Kulturlebens, die teilweise über Jahrzehnte hinweg Bestand hatten, und spiegelt zum anderen die wechselvollen Umstände seines Lebens und Wirkens wider. Zu Hindemiths ältesten Bekannten gehörte der Münchner Komponist Joseph Haas, der als Mitglied des Programmausschusses der ersten Donaueschinger Musiktage auch als einer seiner frühen Wegbereiter gelten kann. Haas erhielt zu seinem 80. Geburtstag 1959 ebenso einen Glückwunschkanon wie 1956 Othmar Schoeck zum Siebzigsten oder 1957 Igor Strawinsky zum Fünfundsiebzigsten – und letzterer war so erfreut über dieses individuelle Geschenk, daß er seinen Dankesgruß an Hindemith ebenfalls in einen Kanon faßte. Auch dem bekannten Bühnenbildner Emil Preetorius fühlte sich Hindemith so verbunden, dass er ihm zum 75. Geburtstag einen Kanon widmete.

Zu den Widmungsträgern aus dem engsten Familien- und Freundeskreis gehörte neben Dr. Ludwig Strecker, dem Mitinhaber des Schott-Verlags, auch der österreichische Diplomat Dr. Ludwig von Kleinwächter, ein Vetter von Gertrud Hindemith. Kanon-Glückwünsche zu Jubiläen schrieb Hindemith darüber hinaus für bedeutende kulturelle Institutionen wie etwa den RIAS Kammerchor, die Wiener Konzerthausgesellschaft und die Wiener Singakademie.

Manche der Hindemithschen Kanons übernehmen die Funktion einer Danksagung: So ist etwa der Kanon „Suchen Sie eine Unterkunft“ (übrigens der früheste erhaltene Kanon) ein Gruß an die Klavierbauerfamilie Dr. Grotrian-Steinweg in Braunschweig, bei der Hindemith im Oktober 1928 anlässlich eines Konzertaufenthaltes für zwei Nächte logiert hatte. Den Gratulanten zu seinem 50. Geburtstag im November 1945 schickte Hindemith anstelle von schriftlichen Danksagungen Karten mit dem Kanon „O, Threats of Hell and Hopes of Paradise“; 1960 schrieb er zu diesem Zweck den Kanon „Wollte ich allen brieflich danken“.

Hindemiths Kanongrüße hatten bisweilen – den Zeitläuften geschuldet –

## CHARMANTE BAGATELLEN

Auf zwei CDs des Labels Wergo aus den Jahren 1998 bzw. 2000 liegen Aufnahmen von Hindemiths Chorwerken vor, beide Male interpretiert vom Rundfunkchor Berlin. Stefan Parkman, Dirigent der Aufnahme aus dem Jahre 1998, erinnert sich.

*Herr Parkman, gehörten die Aufnahmen mit dem Rundfunkchor Berlin zu Ihren ersten Begegnungen mit der Musik Hindemiths oder kannten Sie bereits vorher Kompositionen von ihm?*

Bevor wir die Wergo-CD mit Chorwerken Hindemiths machten, kannte ich die 1939 entstandenen *Six Chansons*. Diese Lieder gehören zum Standardrepertoire eines jeden Chorleiters. Ich hatte sie mit verschiedenen Chören diverse Male auf-

geführt. Die anderen Chorwerke von Hindemith kannte ich damals noch nicht, sie wurden vom Produzenten ausgewählt und waren Neuland für mich.

*Erzählen Sie uns von Ihren Eindrücken bei den Aufnahmen dieser Werke!*

Wir wählten für die einzelnen Werke unterschiedliche Besetzungsstärke. Während der Einstudierung merkte ich, daß einige Chöre leichter zu merken waren, andere benötigten mehr Zeit. Die *Six Chansons* sind nicht sehr schwer, weil sie einen volksliedhaften Ton anschlagen. Jeder anständige Laienchor vermag die Schwierigkeiten dieser Stücke zu meistern.

Die Weinheber-Madrigale dagegen sind extrem anspruchsvoll und in ihrer Kompositionsweise sehr fortgeschritten. Aufgrund ihres hohen Anspruchs und ihres Schwierigkeitsgrades gehören sie nicht zum Standardrepertoire. Allerdings lohnt es sich, diese Chöre sorgfältig einzustudieren.

Stefan Parkman



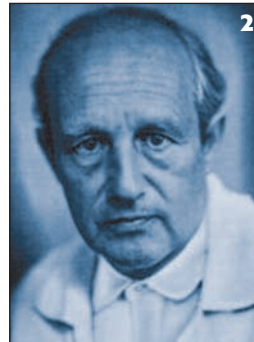
weite Entfernungen zu überbrücken: Den Musikwissenschaftler und Pädagogen Eberhard Preussner, der zu Hindemiths Freundeskreis aus Berliner Tagen gehörte, erreichen 1943 Geburtstagswünsche aus dem amerikanischen Exil, und über dem Kanon für den Schweizer Mäzen Werner Reinhart notierte Hindemith die Widmung: „Mit den herzlichsten Wünschen über Ozeane und scheussliche Ereignisse hinweg, seinem lieben und verehrten Werner Reinhart. Paul Hindemith. New Haven, Conn. Februar 1944.“



Im Exilland Vereinigte Staaten, deren Staatsbürgerschaft Hindemith 1946 erwarb, entwickelten sich bald neue Bekanntschaften, die Gelegenheit zu Glückwunschkanons gaben. Der Komponist Richard Donovan, der zu Hindemiths Kollegen- und Freundeskreis an der Yale University in New Haven zählte, wurde 1941 mit einem Geburtstagskanon bedacht. Die Familie Donovan war auch Gastgeberin zu Weihnachten 1942, als Hindemith, offenbar einer spontanen Laune folgend, einen Weihnachtskanon komponierte. Die einflussreiche amerikanische Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge, für die Hindemith im Jahre 1930

seine *Konzertmusik* op. 49 komponiert hatte, erhielt im Herbst 1949 aus Anlaß ihres 85. Geburtstages einen Kanon, der – im Unterschied zu den meisten anderen – auch für eine Instrumentalbegleitung vorgesehen war.

Hindemith hat sich in vielen seiner Kanons mit musikalischen und/oder textlichen Mitteln den jeweiligen Adressaten genähert. So wählte er für den Geburtstagskanon für Hans Scharoun, den Architekten der Berliner Philharmonie und langjährigen Präsidenten der Berliner Akademie der Künste (West), Verse aus mittelalterlicher Vagantendichtung, die eine Bibelstelle paraphrasieren und sich mehrdeutig auf den Architektenberuf beziehen lassen. Im Kanon zum Jubiläum des Basler Kammerorchesters verrät nicht nur der Text die Verdienste seines Gründers Paul Sacher, der zu den bedeutendsten Mäzenen der zeitgenössischen Musik zählte, sondern auch die Musik: Die erste Zeile der Kanonmelodie entstammt einer Passage aus Arthur Honeggers Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher*, das Sacher mit dem Orchester uraufgeführt hatte. Auf die intensive Beschäftigung mit Vogelstimmen, der sich der Komponist Heinz Tiessen ein Leben lang



widmete, deutet der ihm zum Siebzigsten gewidmete Kanon „Unsre Amseln lassen sich's nicht verdrießen“ hin. Einen elfstimmigen Kanon dachte sich Hindemith als passenden Gruß zum Siebzigsten des Schweizer Dirigenten Ernest Ansermet, der seinen Geburtstag am 11. November feierte. An der Originalhandschrift dieses Kanons läßt sich auch das „Geheimnis“ des Kanonkomponierens studieren: Hindemith notierte die taktweise folgenden Einsätze untereinander und behielt so jederzeit Übersicht über den Gesamtablauf des Kanons.

Den Text des Kanons „Du Komponist bist trist?“ zum siebzigsten Geburtstag seines Verlegers Ludwig Strecker legte er nach Art eines Zungenbrechers an und ließ ihn mit den Worten enden: „Der Segen Gotts schütz' Schotts.“ SSG



#### Worin liegen die Schwierigkeiten dieser Chorwerke?

Die Kunst beim Singen – egal um welche Stücke es sich handelt – liegt darin, daß die Musik leicht klingen muß. Auf keinen Fall darf man schwierigen Stücken anmerken, daß sie technisch schwierig sind. Beispielsweise ist es nicht leicht, in den Weinheber-Madrigalen die zahlreichen großen Intervallsprünge zu treffen. Die intonatorischen Anforderungen sind immens. Dagegen halten sich die rhythmischen Schwierigkeiten in Grenzen. Der Rundfunkchor Berlin zeigte besonders bei den Weinheber-Madrigalen seine Vertrautheit mit deutschen Texten und deren rhythmisch-natürlicher Deklamation. Diese Madrigale, verglichen mit den früheren *Chansons*, sind klangreicher und bieten eine enorme Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten. Fast erscheinen die *Six Chansons* wie eine Vorstufe zu den Madrigalen.

#### Wie sehen Sie die Chöre Hindemiths im Vergleich zu anderen Chorstücken aus dem 20. Jahrhundert?

Lassen Sie es mich so sagen: Es überrascht mich und stimmt mich traurig, daß diese Stücke von Hindemith nicht öfter gesungen werden. Wahrscheinlich liegt es daran, daß sie hohe Ansprüche an die Sänger und Sängerinnen stellen. Dennoch wären diese Chöre eine Alternative zu anderen Chorwerken des 20. Jahrhunderts, beispielsweise den *Five Flower Songs* op. 47 von Benjamin Britten. Die Weinheber-Madrigale gehören zu den avanciertesten Chorwerken im 20. Jahrhundert und sind neben Kompositionen von Debussy oder Ravel zu stellen.

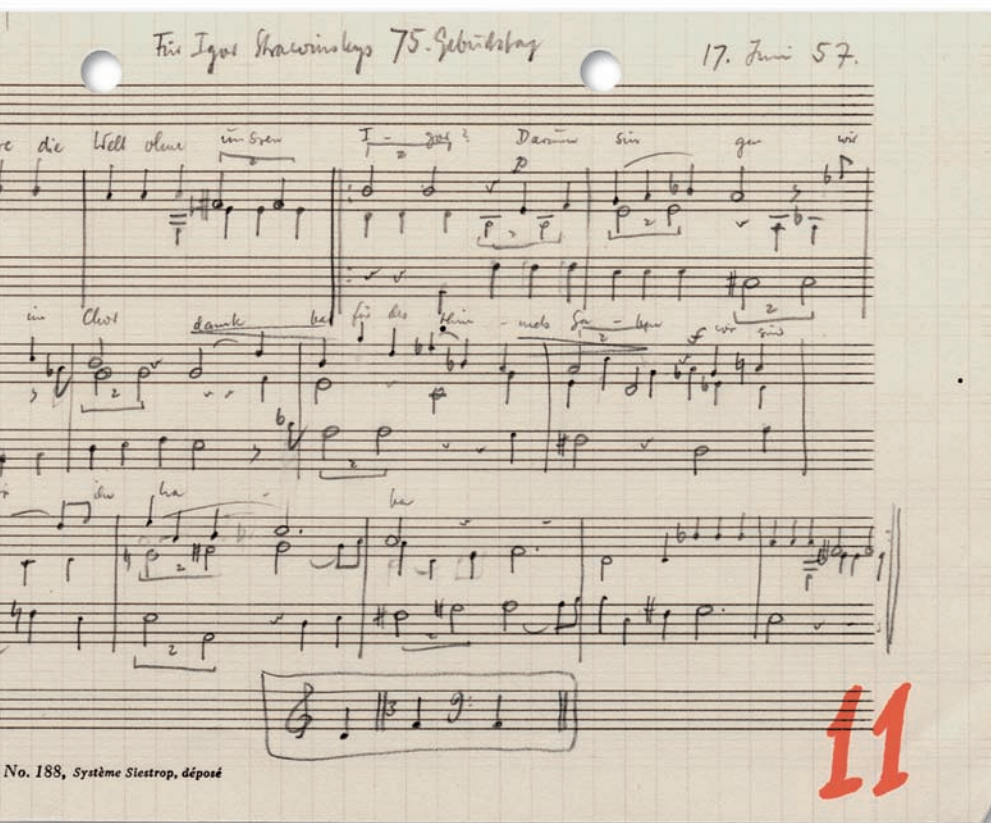
Ein Chorleiter muß versuchen die Balance zu halten zwischen dem Zeitaufwand, ein neues Stück zu proben, und dem Ergebnis dieser Mühen. Vielleicht denken viele Kollegen, die Mühe mit der Musik Hindemiths lohne nicht. Ich bin anderer Ansicht und glaube, ein guter

Laienchor ist in der Lage, die Weinheber-Madrigale auf gutem Niveau zu präsentieren.

Die zu bestimmten Anlässen komponierten Kanons wurden von Ihnen zum ersten Mal aufgenommen. Was macht den Reiz dieser Miniaturen aus?

Von den Hindemith-Kanons konnte ich auswählen, welche wir für die CD einspielen wollten. Beeindruckend bei diesen Stücken ist, daß sie ganz unterschiedlich komponiert sind und jedes seinen eigenen Duktus aufweist. Nuancenreich enthalten diese Miniaturen Humor und Charme. Bei der Aufnahme der Stücke versuchten wir die Kanons möglichst kontrast- und abwechslungsreich zu gestalten und zu kombinieren. Bei einigen sangen wir zunächst unisono die Melodie, ehe wir mit der mehrstimmigen Kanonauflösung begannen; andere sangen wir gleich mehrstimmig. Die Gegenüberstellung dieser charmanten Bagatellen ergibt einen besonderen Reiz.





*Kanon von Paul Hindemith für Igor Strawinsky zum 75. Geburtstag am 17. Juni 1957. Hindemith hat die Kanons in seiner Sammlung mit Rotstift selbst numeriert. / Canon by Paul Hindemith for Igor Stravinsky for his 75<sup>th</sup> birthday on 17 June 1957. Hindemith numbered the canons in his collection himself with a red pen. / Canon de Paul Hindemith pour Igor Strawinsky à l'occasion de son 75<sup>e</sup> anniversaire, le 17 juin 1957. Dans ses archives, Hindemith a numéroté les pièces en canon d'un crayon rouge.*

# COMPOSER, ARE YOU SAD?

Canons by Paul Hindemith

The century-old tradition of the greeting canon was also cultivated by composers of the 20<sup>th</sup> century. Arnold Schönberg wrote canons for the birthdays of his pupils Carl Engel and Alban Berg, for the anniversary of the Amsterdam Concertgebouw Orkest, for Thomas Mann and Alma Mahler-Werfel. Alban Berg, for his part, dedicated a congratulatory canon to the Frankfurt Opera House. Amongst younger composers, Heinz Holliger, for example, reminds us of this tradition with a large number of canons. Arnold Schönberg apparently spoke for many of his colleagues when he stated in the accompanying text to a greeting canon: "I would like very much to have found words for your anniversary, but one can't always do things the way one should. So I am glad at least to have been able to contribute notes [...]."



Paul Hindemith also liked to send messages in the form of musical greetings. A collection found in his estate that

Diese kleinen Preziosen sind mit höchster Meisterschaft und technischem Anspruch geschrieben, dennoch bleiben sie heiter-gelassene Miniaturen. Will man sie in diesem Sinne aufführen, muß man ein besonderes Augenmerk auf deutliche Textaussprache und saubere Intonation legen. *HJW*

## CHARMING BAGATELLES

There are two CDs of Hindemith's choral works on the Wergo label from the years 1998 and 2000, both interpreted by the Berlin Radio Choir. Stefan Parkman, conductor of the 1998 recording, recalls this project.

*Mr. Parkman, were the recordings with the Berlin Radio Choir amongst your first encounters with Hindemith's music or were you already familiar with compositions of his beforehand?*

Before we made the Wergo CD with the Hindemith choral works, I knew the *Six Chansons* composed in 1939. These lieder belong to every choral conductor's standard repertoire. I had performed them a number of times with different choirs. I didn't yet know the other choral works of Hindemith; they were selected by producers and were unknown territory to me.

*Please tell us of your impressions when these works were being recorded.*

We chose different ensemble sizes for the individual works. During the rehearsals I noticed that some choruses were easier to learn and that others required more time. The *Six Chansons* are

not very difficult because they strike a folkloristic tone. Any decent amateur choir can master the difficulties in these pieces. The Weinheber Madrigals, on the other hand, are extremely demanding and very advanced in their manner of composition. They are not part of the standard repertoire because of their great demands and high degree of difficulty. But it is certainly worthwhile to prepare these choruses carefully.

*Wherein lie the difficulties in these choral works?*

The art in singing – regardless of which pieces you sing – is that the music must sound easy. When the pieces are difficult, one must never notice that they are technically difficult. In the Weinheber Madrigals, for example, it is not easy to sing the numerous wide intervallic leaps. The demands on intonation are immense. On the other hand, the rhythmic difficulties are held within

he assembled himself contains about thirty canons from the years 1928 to 1963. It was especially "round birthdays" of relatives, friends and acquaintances that stimulated him to compose these greetings. The series of the people he addressed sheds light on his many relationships to personalities and institutions of musical and cultural life, in some cases lasting over decades, but also reflects the changing circumstances of his life and activities. Amongst Hindemith's oldest acquaintances was the Munich composer Joseph Haas, who, as a member of the programme committee of the first Donaueschingen Music Days, can also be considered one of his early supporters. For his 80<sup>th</sup> birthday, Haas received a greeting canon, as did Othmar Schoeck in 1956 for his 70<sup>th</sup> and Igor Stravinsky in 1957 for his 75<sup>th</sup> – the latter was so delighted by this individual gift that he also expressed his thanks to Hindemith in the form of a canon. Hindemith also felt so close to the renowned set-designer Emil Preetorius that he sent him a canon for his 75<sup>th</sup> birthday as well.

The dedicatees within the closest circle of family and



4

friends included Dr. Ludwig Strecker, the co-owner of Schott Publishers and the Austrian diplomat Dr. Ludwig von Kleinwächter, a cousin of Gertrud Hindemith. Hindemith also wrote greeting canons for the anniversaries of important cultural institutions such as the RIAS Chamber Choir, the Vienna *Konzerthaus* Society and the Vienna Singers' Academy.

Some of Hindemith's canons had the function of an expression of gratitude. For example, the canon "Suchen Sie eine Unterkunft" (Look for a Place to Stay, one of the earliest surviving canons, by the way) is a greeting to the piano-building family of Dr. Grottrian-Steinweg in Braunschweig, with whom Hindemith lodged for two nights on the occasion of a concert performance. For his 50<sup>th</sup> birthday in 1945, instead of written thanks, Hindemith sent cards with the canon "O, Threats of Hell and Hopes of Paradise;" In 1960 he wrote the canon "Wollte ich allen brieflich danken" (I Wanted to Thank Them All by Letters) with this aim.

At times, Hindemith's greeting canons had to span large distances due to the circumstances of his times. The musicolo-



5

gist and pedagogue Eberhard Preussner, who had belonged to Hindemith's circle of friends during his Berlin days, received birthday greetings in 1943 from the composer's American exile, and Hindemith notated the dedication to the Swiss arts patron Werner Reinhart as follows: "With warmest greetings beyond oceans and horrible events to his dear and venerated Werner Reinhart. Paul Hindemith. New Haven, Conn. February 1944."

In his country of exile the United States, the citizenship of which Hindemith acquired in 1946, new acquaintances soon developed, offering occasions for greeting canons. The composer Richard Donovan, who belonged to Hindemith's circle of friends and colleagues at Yale University in New Haven, was honoured by a birthday canon in 1941. The Donovan family were also the hosts at Christmas 1942, when Hindemith wrote a Christmas canon, apparently following a spontaneous whim. The influential American arts patroness Elizabeth Sprague Coolidge, for whom Hindemith had composed his *Konzertmusik* op. 49 in 1930, received a canon in the autumn of 1949 on the



6

bounds. The Radio Choir Berlin especially shows its familiarity with German texts and their natural rhythmical declamation in the Weinheber Madrigals. These madrigals, compared with the earlier *Chansons*, are richer in sound and offer an enormous variety of expressive possibilities. The *Six Chansons* almost seem like a preliminary stage on the way to the madrigals.

*How do Hindemith's choral works compare with other choral pieces of the twentieth century?*

Let me put it this way: it surprises and saddens me that these pieces by Hindemith are not sung more often. It is probably because they make great demands on the singers. Nonetheless, these choruses would be an alternative to other twentieth-century choral works such as the *Five Flower Songs*, Op. 47 of Benjamin Britten. The Weinheber Madrigals belong to the most advanced choral works of the twentieth century and can be placed next to compositions of Debussy and Ravel.

A choral director must try to maintain the balance between the time expenditure needed in rehearsing a new piece and the result of these efforts. Perhaps many colleagues think that the troubles taken with Hindemith's music are not worth it. I am of a different opinion and believe that a good amateur choir is capable of presenting the Weinheber Madrigals at a good level of quality.

*You were the first to record the canons composed for special occasions. What is the special attraction of these miniatures?*

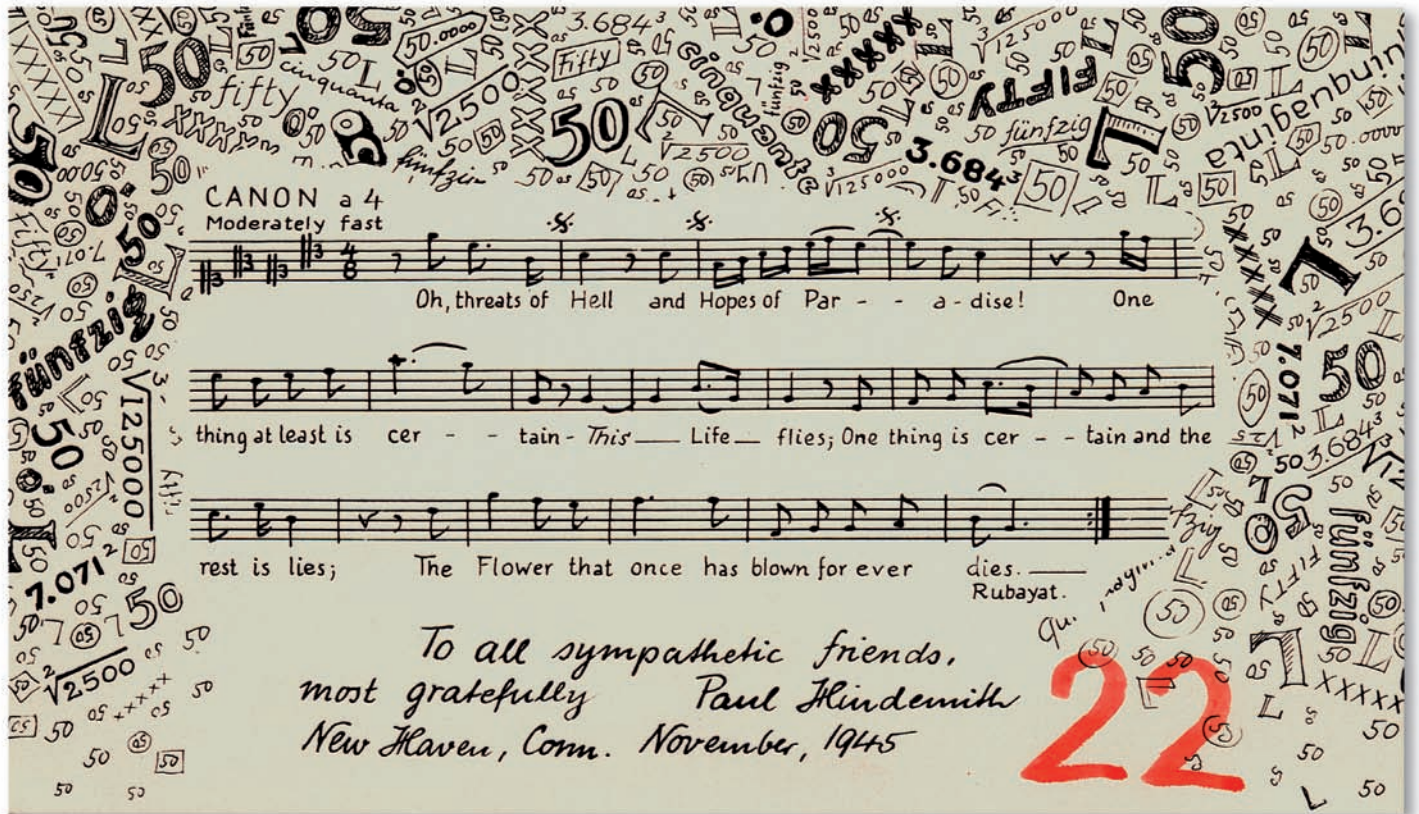
I was allowed to select which of the Hindemith canons we wanted to record for the CD. What is impressive about these pieces is that they are all composed completely differently and that each one has its own special individual quality. These miniatures are rich in nuances and contain humour and charm. When we recorded them, we tried to form and combine the canons so as to attain maximum contrast and variety. With some of them, we first sang the

melody in unison before beginning with the polyphonic canon; others we sang polyphonically right off the bat. Comparing and contrasting these charming bagatelles with each other has its own special attraction. These small, precious pieces are written with the highest degree of mastery and at the highest technical level, but they nonetheless remain cheerful, easy-going miniatures. If one wishes to perform them in this spirit, one must place special emphasis upon clear enunciation and pure intonation. *HJW*

## CHARMANTES BAGATELLES

Deux enregistrements CD (Wergo) des œuvres pour chœur de Paul Hindemith ont été réalisés, en 1998 et en 2000, par le Rundfunkchor de Berlin. Stefan Parkman, le chef de chœur responsable du premier d'entre eux se souvient.





*Kanon von Paul Hindemith als Danksagung für die Glückwünsche zu seinem 50. Geburtstag am 16. November 1945 / Canon by Paul Hindemith expressing his gratitude for the congratulatory wishes on his 50<sup>th</sup> birthday on 16 November 1945 / Canon de Paul Hindemith composé en remerciement des vœux qui lui ont été adressés à l'occasion de son 50<sup>e</sup> anniversaire, le 16 novembre 1945*

occasion of her 85<sup>th</sup> birthday which, unlike most of the others, was also conceived with an instrumental accompaniment.

In many of his canons, Hindemith approached the given dedicatee with musical and/or textual means. For example, for the birthday canon for Hans

Scharoun, the architect of the Berlin Philharmonie and President of the Berlin Academy of the Arts (West) for many years, he chose verses from medieval

*Stefan Parkman, les enregistrements que vous avez réalisés à la tête du Rundfunkchor de Berlin ont-ils été pour vous l'occasion de vos premiers contacts avec la musique de Hindemith ou connaissiez-vous déjà ses compositions auparavant?*

Avant l'enregistrement des œuvres chorales pour Wergo, je connaissais déjà les *Six Chansons* créées en 1939. Ces chansons font partie du répertoire de base de chaque chef de chœur. Je les ai interprétées à diverses reprises à la tête de différentes formations vocales. Mais à l'époque, je ne connaissais pas encore les autres œuvres de Hindemith écrites pour chœur. Elles ont été sélectionnées par le producteur et représentaient un tout nouveau répertoire pour moi.

*Quelles ont été vos impressions pendant l'enregistrement de ces pièces !*

Pour chaque œuvre, nous avons choisi un ensemble vocal de niveau différent. Au cours des répétitions, j'ai re-

marqué que certaines œuvres chorales étaient plus faciles à apprendre que d'autres qui demandaient plus de temps. Les *Six Chansons* ne sont pas très difficiles à chanter en raison de leur caractère folklorique ; tout ensemble vocal amateur sérieux doit être en mesure d'en maîtriser les difficultés. En revanche, les Madrigaux composés sur des textes de Weinheber sont des canons d'un tout autre niveau, composés dans un style très élaboré. Les exigences liées à leur exécution et leur degré de difficulté les éloignent du répertoire traditionnel des ensembles de chœur. Malgré cela, il vaut la peine de consacrer du temps à l'étude des œuvres chorales de Hindemith.

*Quelles en sont les difficultés ?*

L'art de bien chanter ces œuvres – peu importe laquelle – consiste à les restituer de la manière la plus légère. On ne doit en aucun cas donner l'impression que ces pièces difficiles sont techniquement difficiles à chanter. Par

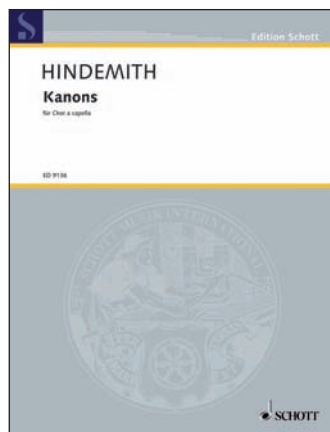
exemple, dans les Madrigaux composés sur des textes de Weinheber, il n'est pas facile de faire coïncider au bon moment les nombreux grands sauts d'intervalles. Les exigences en matière d'intonation sont énormes. En revanche, les difficultés rythmiques ne sont pas excessives. Le Rundfunkchor de Berlin a fait preuve, notamment pour ces Madrigaux, d'une grande familiarité avec les textes allemands et leur déclamation naturellement bien rythmée. Le timbre de ces madrigaux, comparés aux *Chansons* précédentes, est encore plus riche ; ils offrent une multitude de possibilités d'expression. Sous cet aspect, les *Six Chansons* apparaissent presque comme une première étape vers les Madrigaux.

*Comment considérez-vous les œuvres chorales de Hindemith par rapport à la littérature pour chœur du XX<sup>e</sup> siècle?*

Laissez-moi vous dire la chose suivante : je ne suis pas surpris que les œuvres chorales de Hindemith ne soient pas chantées plus souvent, mais, en même

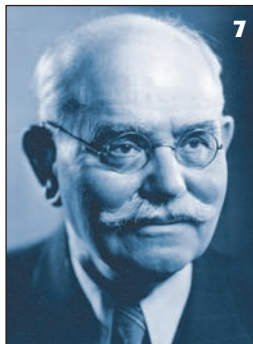
Widmungsträger von einigen Hindemith-Kanons /  
Dedictees of several Hindemith canons /  
Dédicataires de certains des canons de Hindemith

1. Paul Sacher (1906-1999)
2. Emil Preterorius (1883-1973)
3. Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953)
4. Othmar Schoeck (1886-1957)
5. Igor Strawinsky (1882-1971)
6. Werner Reinhart (1884-1951)
7. Joseph Haas (1879-1960)
8. Heinz Tiessen (1887-1971)
9. Ernest Ansermet (1883-1969)
10. Ludwig Strecker (1883-1978)
11. Wiener Konzerthaus



Die vorliegende Ausgabe enthält in chronologischer Anordnung alle a-cappella-Kanons von Paul Hindemith; ein zweiter Band mit Kanons für Stimmen und Instru-

mente ist in Vorbereitung. / The present edition contains, in chronological order, all a-cappella canons of Paul Hindemith; a second volume with canons for voices and instruments is currently in preparation. / L'ouvrage présenté comprend tous les canons a capella de Paul Hindemith classés par ordre chronologique ; un deuxième volume réunissant les pièces en canon pour voix et divers instruments est en préparation.



7

vagabond poetry paraphrasing a Biblical passage and making multiple references to the architect's profession. In the canon for the anniversary of the Basle Chamber Orchestra, not only the text but also the music reveals the merits of its founder, Paul Sacher, one of contemporary music's most important patrons. The first line of the canon melody comes from a passage from Arthur Honegger's oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* which Sacher had premiered with the orchestra. The canon written for the 70<sup>th</sup> birthday of the composer Heinz Tiessen, who intensively occupied himself with birdsong his whole life long, hints at this preoccupation with its title "Unsre Amseln lassen sich's nicht verdrießen" (Our Blackbirds Do Not Let Things Discourage Them). Hindemith found that an eleven-part canon would be a fitting seventieth-birthday greeting for the Swiss conductor Ernest Ansermet who celebrated his birthday on 11 November. The "secret" of the composition of this canon can also be studied when viewing the original manuscript: Hindemith notated the successive bar-for-bar entrances underneath each other, thus retaining an overview of the overall course of the canon at all times. He planned the canon for the sixtieth birth-

day of his publisher, Ludwig Strecker, as a kind of tongue-twister concluding with the words "Der Segen Gotts schütz Schotts" (May God's blessing protect Schott's).

SSG

## ALORS COMPOSITEUR, TOUJOURS À TON MALHEUR ? Les canons de Paul Hindemith

La tradition plus que centenaire d'écriture de pièces en canon comme œuvres de circonstance est également poursuivie par les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle : c'est ainsi que Arnold Schönberg écrit des canons pour l'anniversaire de ses élèves Carl Engel et Alban Berg, à l'occasion du jubilé du Concertgebouw d'Amsterdam, à l'intention de Thomas Mann ou encore de Alma Mahler-Werfel. De son côté, Alban Berg offre à la Frankfurter Opernhaus un canon en guise de remerciement. Parmi les compositeurs plus contemporains, Heinz Holliger, par exemple, se souvient également de cette tradition et compose de nombreux ca-



8

temps, cela m'attriste. C'est sans doute en raison des grandes exigences qu'elles demandent de la part des chanteurs et des chanteuses. Et pourtant, ces pièces constitueraient une bonne alternative aux autres œuvres chorales du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple, aux *Five Flower Songs* op. 47 de Benjamin Britten. Les Madrigaux évoqués plus haut font partie des œuvres chorales les plus remarquables du XX<sup>e</sup> siècle. Ils sont à classer à côté des compositions de Debussy ou Ravel.

Un chef de chœur doit tenter de maintenir un équilibre entre le temps passé à répéter une nouvelle pièce et le résultat de tels efforts. Il est possible que de nombreux collègues pensent qu'il n'est pas rentable de se donner autant de peine pour la musique de Hindemith. Je suis d'un avis différent et prétend qu'un bon chef de chœur doit être en mesure de présenter les Madrigaux Weinheber d'une manière satisfaisante.

C'est la première fois que vous enregistrez les canons que Hindemith a composés pour des occasions particulières. Qu'est-ce qui définit le charme de ces miniatures ?

J'ai pu sélectionner les canons de Hindemith que nous voulions enregistrer. Ce qui m'impressionne dans ces pièces, c'est qu'elles sont toutes composées de manière différente et que chacune a son propre style d'écriture. Riches de nuances, ces miniatures sont empreintes d'humour et de charme. Lors de l'enregistrement, nous avons essayé d'arranger et de combiner ces canons, dans la mesure du possible, d'une manière aussi contrastée que variée. Nous avons d'abord commencé à chanter la mélodie de certains d'entre eux à l'unisson avant d'entamer la résolution du canon à plusieurs voix ; avec d'autres, nous avons tout de suite chanté à plusieurs voix. La comparaison entre ces charmantes ba-

gatelles leur donne un certain charme. Ces petites préciosités ont été composées par une main de maître avec une très grande rigueur technique ; elles restent malgré tout des miniatures amusantes et paisibles. Si l'on veut les interpréter dans ce sens, il est nécessaire de porter une attention toute particulière à la justesse de l'intonation et à la diction qui doit être d'une grande clarté vocale.

Wergo WER 6642 2  
(2000)



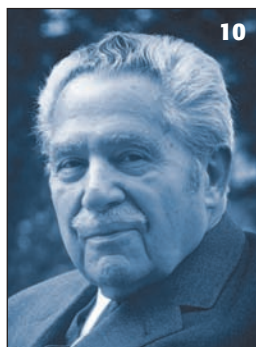
Wergo WER 6629 2  
(1998)



nons. Arnold Schönberg se fait manifestement le porte-parole de nombre de ses collègues lorsqu'il s'exprime en ces termes dans une lettre accompagnant des salutations sous forme de canon : « J'aurais volontiers voulu trouver des mots pour votre jubilé ; mais on ne peut pas toujours faire comme il faudrait. Aussi, je me réjouis de pouvoir, au moins, joindre ces notes [...] ».

Paul Hindemith aime également à envoyer des salutations musicales. Dans un recueil qu'il a lui-même établi et qui figure dans les archives trouvées après son décès, on découvre environ trente canons datant des années 1928 à 1963. Ce sont avant tout les anniversaires « ronds » de parents, d'amis et de connaissances qui l'incitent à la composition de telles salutations. La liste de leurs destinataires met en lumière la diversité des relations qu'il entretient, parfois pendant des décennies, avec des personnalités et des institutions du monde musical et culturel. Simultanément, elle est le reflet des circonstances particulièrement mouvementées de sa vie et de son travail. Parmi les relations les plus anciennes de Hindemith, on peut compter le compositeur munichois Joseph Haas qui, membre de la commission chargée de la programmation des premières Donaueschinger Musiktage, peut être considéré comme l'un de ses premiers compagnons de route. C'est ainsi que Haas est, à l'occasion de son 80<sup>e</sup> anniversaire (en 1959), le destinataire d'un canon de félicitations. Il en va de même de Othmar Schoeck, en 1956, lors de son soixante-dixième anniversaire ou encore d'Igor Stravinsky, en 1957, pour ses soixante-quinze ans – et ce dernier est à ce point touché par ce cadeau personnel qu'il remercie à son tour Hindemith en composant un canon à son intention. C'est encore le décorateur de théâtre Emil Preetorius, dont Hindemith est un proche, qu'il convient de citer au nombre des dédicataires de canon d'anniversaire (à l'occasion de son 75<sup>e</sup> anniversaire).

Au sein de son entourage familial et amical, Hindemith consacre, notamment, des pièces en canon en hommage au Dr. Ludwig Strecker, le co-propriétaire des Editions Schott, et au diplomate autrichien, le Dr. Ludwig von Kleinwächter, un cousin de Gertrude Hindemith. Il écrit également des félicitations sous la même forme à l'occasion des jubilé d'institutions culturelles connues comme, par exemple, le



10

Chœur de chambre RIAS, la Société du Konzerthaus de Vienne et l'Académie de chant de Vienne.

Hindemith compose également des canons à titre de remerciement :

ainsi le canon « Suchen Sie eine Unterkunft » [Cherchez-vous un logis] (qui est d'ailleurs le premier canon à avoir été conservé) est composé pour remercier le facteur de pianos Dr. Grottrian-Steinweg et sa famille d'avoir logé Hindemith, en octobre 1928, pendant deux nuits, après un concert donné à Braunschweig. A ses amis qui le félicitent à l'occasion de son 50<sup>e</sup> anniversaire en novembre 1945, Hindemith fait parvenir le canon intitulé « O, Threats of Hell and Hopes of Paradise » plutôt que d'écrire des cartes de remerciement. De même, en 1960 – il atteint alors l'âge de 65 ans –, il conçoit le canon « Wollte ich allen brieflich danken » [Si je voulais tous les remercier par lettre].

Il arrive parfois qu'au gré des circonstances historiques les messages de félicitation sous forme de canons envoyés par Hindemith aient à parcourir de fort longues distances : le musicologue et pédagogue Eberhard Preussner, qui faisait partie du cercle de ses amis proches, reçoit ainsi, en 1943, des bons vœux d'anniversaire adressés par le compositeur depuis son exil américain ; quant au canon dédié au mécène suisse Werner Reinhart, Hindemith le fait précéder de l'envoi suivant : « Avec mes félicitations et vœux les plus affectueux au-delà des océans et des événements les plus terribles, à son cher et vénéré Werner Reinhart. Paul Hindemith. New Haven, Conn., février 1944 ».

Aux États-Unis, le pays d'exil, dont il devient citoyen en 1946, Hindemith noue bientôt de nouvelles connaissances, ce qui lui donne l'occasion de composer tout autant de canons de félicitations. En 1941, il souhaite de cette manière ses vœux d'anniversaire au compositeur Richard Donovan qui fait partie du cercle de ses collègues et amis de l'Université Yale à New Haven. En 1942, à Noël, la famille Donovan est l'hôte de Paul Hindemith qui, suivant manifestement à une inspiration spontanée, compose un canon de Noël pour l'événement. Le mécène américain très influent, Elizabeth Sprague Coolidge, à l'intention de laquelle Hindemith compose en 1930 sa *Konzertmusik* op. 49, est également le dédicataire, à l'occasion de son 85<sup>e</sup> anniversaire célébré en automne 1949, d'un

canon qui – contrairement à la plupart des autres – peut également être joué avec un accompagnement instrumental.

Dans nombre de ses pièces en canon, Hindemith établit un rapport avec leurs dédicataires en recourant à des correspondances musicales ou littéraires. C'est ainsi qu'il porte son choix sur des vers issus de poèmes populaires du Moyen-Âge qui paraphrasent un passage de la Bible et font allusion, à plusieurs reprises, au métier d'architecte pour le canon d'anniversaire destiné à Hans Scharoun, l'architecte de la Philharmonie de Berlin et président de longue date de l'Académie des arts de Berlin (ouest). Dans le canon composé pour le jubilé de l'Orchestre de chambre de Bâle, ce n'est pas seulement le texte qui décrit les mérites de son fon-



11

dateur Paul Sacher, un des mécènes les plus prestigieux pour la musique contemporaine, mais également l'inspiration musicale : la première ligne de la mélodie du canon est issue d'un passage de l'Oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger exécuté pour la première fois par Sacher à la tête de son orchestre. Le canon « Unsre Amseln lassen sich's nicht verdrießen », [Nos merles ne se laissent pas contrarier] dédié au compositeur Heinz Tiessen pour son soixante-dixième anniversaire, évoque la passion de cet homme pour l'étude des chants d'oiseaux à laquelle il consacra toute sa vie. Hindemith imagine un canon à onze voix en l'honneur du chef d'orchestre suisse, Ernest Ansermet, qui fête son soixante-dixième anniversaire le 11 novembre. Le manuscrit original de cette pièce permet également de comprendre le « secret » de la composition d'un canon : Hindemith note l'une en dessous de l'autre les entrées qui se succèdent mesure par mesure ce qui lui permet de garder ainsi une vue d'ensemble de l'enchaînement du canon.

Enfin Hindemith conçoit encore le canon – « Du Komponist bist trist? » –, composé en hommage au soixante-dixième anniversaire de son éditeur, Ludwig Strecker, comme un virelai qu'il termine par ces mots : « Der Segen Gottes schütz' Schotts ».

SSG

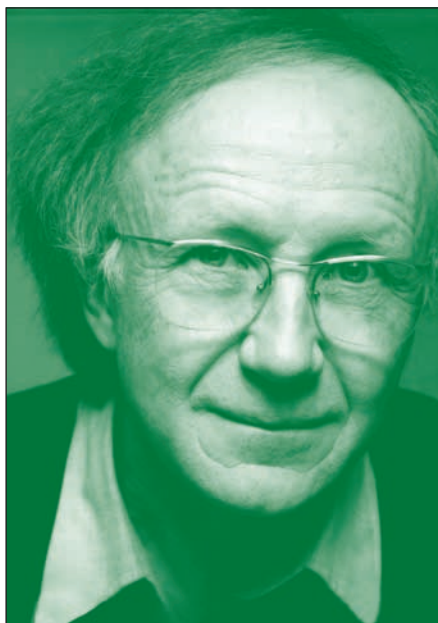
# KOMPONIST ALS EXTREMIST

Ein Gespräch mit Heinz Holliger

*Als Instrumentalist wissen Sie um die physischen Anstrengungen beim Musizieren. Inwieweit haben diese Erfahrungen Auswirkungen auf Ihre kompositorische Arbeit?*

Ich bin der Auffassung, Technik hat mit Ökologie zu tun: mit einem Minimum an Energie muß man ein Maximum an Effizienz erreichen. Je näher ein Musiker an die Grenzen seiner physischen Möglichkeiten gelangt, desto ausdrucksloser wird er. Ein Musiker ist am ausdrucksvollsten, wenn er immer noch Reserven hat. Das merkt ein aufmerksames Publikum. Als Komponist habe ich mich sehr viel mit Grenzgebieten beschäftigt. Dazu gehören Fragen wie, was geschieht vor der Entstehung des Tones, vom Atem bis zum Ton? Aber auch was nach dem Klang passiert, der Übergang vom Klang zur Stille, hat mich beschäftigt. Da, denke ich, sind reiche Felder zu bebauen. Auch war ich interessiert an der Belastung und Überwältigung der menschlichen Physis durch die Technik. In meinem Stück *Cardiophonie* aus dem Jahre 1971 produziert der Spieler seinen eigenen – in medizinischem Sinne gemeinten – *Circulus vitiosus* bis zum Kollaps. Ich wollte damit nicht zeigen, daß man noch schneller, höher oder lauter spielen kann, sondern wollte als Oboist körperliche Grenzen erkunden. Für mich ist Komponieren ein Grenzgängertum. Ich kenne kein Meisterwerk, das nicht extrem ist. Nehmen Sie Kompositionen von Mozart: die Jupitersymphonie oder die Streichquintette, alles extreme Kompositionen. Jeder große Komponist geht bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten, bis an einen Punkt, den er nicht mehr übersteigen kann. Dabei kann was völlig Einfaches entstehen, wie bei Webern zum Beispiel, dem ein besonderer Extremismus eigen ist. Vielleicht hat Hindemith darunter gelitten, daß er von Zeitgenossen als Musiker, als Praktiker, der möglichst schnell ein Resultat erzielen will, hingestellt wurde. Ich finde, er ist mit vielen Stücken an Grenzsituationen gegangen. Zum Beispiel im Zyklus *Die junge Magd* auf Texte von Georg Trakl oder in den frühen Liedern *Des Todes Tod*. Aber auch in seinem letzten Werk, der *Messe*, sucht er in Ausdruckstiefen vorzustoßen, die den Sängern alles abverlangen. Auch das *Oktett* oder die *Pittsburgh Symphony* aus dem Jahre 1958 gehören zu diesen extremen Kompositionen. Hindemith mit dem Epitheton Handwerker zu versehen und zu glauben, damit ihn und sein Werk charakterisiert zu ha-

ben, greift zu kurz und ist lediglich eine Schablone. Freilich ist Hindemith ein famoser Handwerker, aber in seiner Art war er auch ein Extremist. Als Bratscher hat er oft rauhebeinig gespielt, um Grenzen aus-



zumachen und zu erforschen. In seinen frühen Kompositionen, beispielsweise in seinen Kammermusiken, hat er Extrempositionen bezogen. Das war nicht nur Neobarock, wie man heute gerne seine Musik aus den 1920er Jahren abtut. Das war eine Maske, hinter der ein hohes Maß an Experimentierfreude steckte. Als Quartettspieler hat er ja auch Quartette von Schönberg oder Webern gespielt und war mit den neuesten Strömungen in der modernen Musik vertraut. In den 1950er Jahren, als er wieder in die nicht mehr existierende Heimat zurückkam, fühlte er wohl die Notwendigkeit, sich irgendwie abzusichern. Vielleicht sagte er auch Dinge, die er in so einschränkender Weise selber gar nicht vollzogen hat.

*Herr Holliger, in zahlreichen Kompositionen setzen Sie sich – wie auch Paul Hindemith – mit alten Satztechniken und Stilen auseinander. Was bedeutet für Sie diese Auseinandersetzung?*

Ich habe bei Sándor Veress am Berner Konservatorium ein strenges, traditionelles Studium durchlaufen. Es bereitete mir großes Vergnügen, mich mit komplizierten Kontrapunkttechniken zu beschäftigen, und ich versuchte Lösungen zu finden vergleichbar einem Schachspieler, der Zugkombinationen erforscht. Ich selber spiele kein Schach, aber kontrapunktische Rätsel zu lösen ist meine Art des Schachspiels. Das ist etwas, das mir in der modernen Musik fehlt. Als ich später bei Pierre Boulez studiert habe, existierte das Wort Polyphonie quasi nicht. Die Musik ist auf die Vertikale bezogen, und die melo-

dischen Figuren sind nur Ableitungen eines harmonischen Feldes. Daher habe ich für mich das polyphone Denken weiter entwickelt, von den frühesten Stücken an. Manche sind sehr waghalsig gemacht. Auch mit alten Satztechniken beschäftigte ich mich. Gerade habe ich ein Machaut-Projekt abgeschlossen, das ich vor fünf Jahren begonnen hatte. 1969 habe ich ein Stück *Dona nobis pacem* geschrieben, in dem ich Musik von Ockeghem durch die Enge führen wollte, Intervalle halbieren wollte. Aber das habe ich dann aufgegeben, ich schaffte es nicht. Erst im Scardanelli-Zyklus ist mir das so gelungen, wie ich es mir vorstellte. Viele kleine Kanons habe ich anlässlich von Geburtstagen geschrieben, also reine Gelegenheitsstücke, ähnlich den Kanons von Hindemith. Ich habe auch einen 36-stimmigen Tripelkanon auf ein Osterei geschrieben.

*Bereits früh in Ihrem Schaffen spielten poetische Texte eine große Rolle. Was fasziniert Sie an Poesie und welchen Einfluß nimmt sie auf Ihr Schaffen?*

Während meiner Studienzeit bin ich dreispurig gefahren und habe auch gedichtet, ziemlich häßliche Gebilde. Diese Beschäftigung war fast gleichwertig meinen musikalischen Aktivitäten. Die Musik, ob ich spiele oder dirigiere, ist für mich eine sehr sprachliche Angelegenheit. Das Deklamatorische hat mir wahrscheinlich mein Lehrer Sándor Veress injiziert. Auch wenn ich Instrumentalmusik schreibe, gibt mir ein Wort, ein Fragment eines Satzes oder ein Gedicht den Anstoß zu musikalischen Gedanken. Allerdings nicht in dem Sinne von Illustration der Worte, sondern vergleichbar einem Spiegel, den ich gegen die Worte halte. Ich habe auch Texte gewählt, die meine Musik überhaupt nicht nötig haben. Aber ich habe dann etwas anderes daraus gemacht. Gedichte des Scardanelli-Zyklus könnte man gegen andere austauschen und der gleichen Musik unterlegen. Bei Hölderlin sind diese Gedichte schon austauschbar. Alle sind als fünffüßige Jamben gefaßt. Die Musik ist wie ein Gegenbild dazu. Zusammen ergeben Gedicht und Musik dann eine Einheit. Neben Hölderlin gehören Robert Walser und Nelly Sachs zu meinen Favoriten. Der Text meines ersten Bühnenstücks aus dem Jahre 1963, *Der magische Tänzer*, stammt von Nelly Sachs. Es handelt sich um eine Pantomime mit Marionetten, Schauspielern, Tänzern und Sängern. Auch Samuel Beckett hat mich sehr fasziniert. Seit meiner Jugendzeit hat mich Georg Trakl immer begleitet. Hindemiths *Die junge Magd* hat mir sehr imponiert, und ich halte das Stück für eines seiner größten. Von mei-



nen frühesten Liedern, die in den Liedkompositionen von Alban Berg oder Anton Webern ihre Vorbilder hatten, bis zu Instrumentalkompositionen, die einzelne Worte quasi verstecken, und meinen jüngsten Projekten beschäftige ich mich mit Texten. Jüngst habe ich mich mit Palindromgedichten von Oskar Pastior auseinandergesetzt, der sehr stark mit Permutationen von Phonemen arbeitet. Zum Teil habe ich die Buchstaben als Morserhythmen, als Solmisationssilben oder als *Soggetti cavati* dargestellt.

*Welche Beziehung haben Sie zur Musik Paul Hindemiths?*

Als Oboist habe ich natürlich die Oboensonate gespielt. Ich fand sie ein bißchen zu einfach, aber sie ist überhaupt nicht einfach zu spielen. Sie hat Stellen, die sich mit dem zweiten Satz *Grablegung* der Mathis-Symphonie treffen. Das Musikantische der Sonate lenkt ab vom Doppelbödigen, fast Hintergründigen, besonders im zweiten Satz. Die Englischhornsonate und die *Serenaden* op. 35 habe ich mit viel Spaß gespielt. Hindemith habe ich als Dirigenten erlebt. Bei der Uraufführung seines *Marsch für Orchester über den alten „Schweizerton“* habe ich 1960 im Basler Kammerorchester unter Paul Sacher mitgespielt. Das Stück ist für die Universität Basel anlässlich ihres 500jährigen Bestehens geschrieben worden. Ich kann mich noch erinnern, daß Hindemith mit seiner Frau Gertrud auf dem Trottoir hin- und herging, die Hände in den Hosentaschen und die Baskenmütze auf dem Kopf. Er machte einen ziemlich grimmiges Gesicht. Wenn man ihm beim Dirigieren zuschaute, machte das keinen überwältigenden Eindruck. Aber das Resultat seiner Dirigate waren sehr strukturierte Aufführungen, gerade bei einem komplexen Stück wie den Hiller-Variationen von Max Reger. Mit 9 Jahren spielte ich im Jugendorchester Klarinette. Mein Lehrer für Klarinette hatte die 3. Klaviersonate von Hindemith auf dem Klavier. Beim Lesen der Noten war ich sehr beeindruckt und fand die Musik unglaublich. Aber sonst war ich als Junge viel mehr von französischer oder ungarischer Musik beeinflusst. Auf dem Klavier habe ich nie Hindemith gespielt. Gemeinsam mit dem Tonhalle Orchester Zürich und Schülern der Hochschule haben wir im September 2005 die Mathis-Symphonie und die *Nocturnes* von Debussy musiziert. Nach dem ersten Partiturlesen war ich etwas enttäuscht von der Mathis-Symphonie, aber als ich dann mit dem Klang vertrauter wurde, war ich ganz fasziniert. Im dritten Satz *Versuchung des Heiligen Antonius* gibt es

labyrinthische Stellen und perfekt ausgehörte Passagen, die zeigen, welch scharfes Gehör Hindemith hatte. Daher ist seine Musik so ökonomisch orchestriert und so farbenreich, es gibt keine unnötigen Füllstimmen.

Eine amüsante Geschichte zum Thema „Begegnung mit Hindemith“ hat mir mal Joel Krosnick, der langjährige Cellist des Juilliard String Quartet, erzählt. Zu Beginn der 50er Jahre, also als Joel etwa zehn Jahre alt war, lebte er in New Haven, ging dort zur Schule und hatte Cellounterricht. Unterwegs mit dem Cellokasten begegnete ihm das ein oder andere Mal auch Paul Hindemith, der den kleinen Joel eines Tages ansprach und sich nach seinen musikalischen Aktivitäten erkundigte. Ein anderes Mal traf Hindemith wieder den Jungen, ging schnurstracks auf ihn, zog einen Zettel mit Noten aus der Tasche und forderte den Knaben auf: „Sing mir das mal vor!“ Es waren wohl ziemlich schwere Solfeggien, aber der junge Cellist hat sie glockenrein vom Blatt gesungen. Darauf ging Hindemith zu seinen Yale-Studenten und erzählte ihnen: „Ich habe einen zehnjährigen Jungen auf der Straße getroffen, der hat die Melodie besser vom Blatt gesungen als Ihr alle!“

*Hindemith beklagte in den 50er Jahren ein großes Durcheinander von Stilen, die Überbetonung von Virtuosität und die Neigung vieler Musiker zum Esoterischen. Für ihn waren diese Phänomene Zeichen von künstlerischer Verantwortungslosigkeit gegenüber menschlicher Gemeinschaft. Wie stehen Sie zu dieser Haltung?*

Wahrscheinlich hatte Hindemith diese Vielfalt oder auch – wenn man will – dieses Durcheinander von Stilrichtungen in den USA erlebt. Und ich denke diese „Anything goes“-Haltung war ihm suspekt, weil sie nicht reflektiert oder theoretisch fundiert war. Er wollte eben nicht oberflächlich wirken. Als Komponist fühlte sich Hindemith freier und war nicht in seinen eigenen theoretischen Ausführungen befangen. In seinem Urteil über Hindemith – ebenso wie in seinem Urteil über Strawinsky – hat sich Theodor W. Adorno getäuscht. Hindemiths Musik ist eben nicht, wie Adorno zu konstatieren glaubt, „der Geist ausgegangen“. Freilich war Adorno ein hochgebildeter Musiker und kenntnisreicher Kritiker, der seine Meinung vehement vertrat und zu seinen Bekenntnissen stand. Das scheint mir in der heutigen Musikwelt leider zu fehlen; das Publikum protestiert kaum mehr bei Musik. Und auch bei vielen heutigen Komponisten weiß man nicht, wo sie hinwollen. Das ist schade.

In der Tat ist es für mich eine große Genugtuung, wenn Ausführende und Publikum sich bemühen, Stücke mit extremen Ansprüchen zu verstehen. Ein Interpret, der sich um das Verständnis der Stücke bemüht und hinter dem steht, was er macht, wird dem Publikum diese Stücke besser nahebringen. Ein Publikum merkt, wenn ein Musiker sich voll und ganz für die Komposition einsetzt. Dann kommt Kommunikation oder Verständnis zwischen Komponist, Interpret und Zuhörer zustande.

HJW

---

## THE COMPOSER AS EXTREMIST

### A Conversation with Heinz Holliger

*As an instrumentalist, you are well acquainted with the physical effort of playing music. To what extent have these experiences had an effect on your compositional work?*

I am of the opinion that technique has to do with ecology: one must attain a maximum of efficiency with a minimum of energy. The closer a musician gets to the limit of his physical possibilities, the less expressive he becomes. A musician is at his most expressive when he still has reserves. An attentive audience notices this. As a composer, I have occupied myself a great deal with borderline areas. Questions such as what happens before the sound is made, from the breath to the tone, go along with this. But I have also been occupied with what happens after the sound, the transition from sound to silence. Here, I think, there are rich fields to be cultivated. I was also interested in the burdening and overwhelming of the human body by technique. In my piece *Cardiophonie* of 1971, the player produces his own *circulus vitiosus* – in the medical sense – up to the point of collapse. I did not wish to show that one can play yet faster, higher or louder, but wanted to explore physical limits as an oboist. For me, composition is walking on the borders. I don't know any masterpiece that is not extreme. Take the symphonies of Mozart: the Jupiter Symphony or the string quintets, all extreme compositions. Every great composer



*Mr Holliger, in numerous compositions you come to terms – like Paul Hindemith – with earlier compositional techniques and styles. What does this confrontation mean to you?*

I studied in the strict, traditional way with Sándor Veress at the Bern Conservatory. It was a great pleasure to occupy myself with complicated contrapuntal techniques and I tried to find solutions rather like a chess player who researches move combinations. I don't play chess myself, but solving contrapuntal puzzles is my kind of chess playing. That is something that I miss in modern music. When I later studied with Pierre Boulez, the word "polyphony" hardly existed. Music is based upon vertical relationships, and the melodic figures are only derivations of a harmonic field. That is why I further developed polyphonic thinking for myself, from the earliest pieces onwards. Some are very daringly made. I also occupied myself with early compositional techniques. I have just finished a Machaut project that I began five years ago. In 1969 I wrote a piece called *Dona nobis pacem* in which I wanted to put music of Ockeghem through a sieve, dividing the intervals in half. But then I gave that up, I couldn't manage it. I only succeeded in the Scardanelli Cycle the way I imagined it in that respect. I wrote many small canons for people's birthdays, purely incidental pieces, similar to the canons of Hindemith. I also wrote a 36-voice triple canon on an Easter egg.

*Poetic texts already played an important role in your early works. What is it about poetry that fascinates you and how does it influence your composing?*

During my student years I drove in three lanes, also writing poems, rather ugly things. This occupation was almost as important to me as my musical activities. Music, whether I play or conduct it, is a very linguistic kind of activity for me. The declamatory element was probably injected into me by my teacher, Sándor Veress. Even when I write instrumental music, a word, a fragment of a sentence or a poem starts off my musical thinking. Not in the sense of word illustrations, to be sure, but comparable to a mirror which I hold up to the words. I have also chosen texts that didn't need my music at all. But then I made something different out of them. One could exchange poems of the Scardanelli Cycle with other ones and place them under the same music. With Hölderlin, these poems are indeed interchangeable. They are all in iambic pentameter. The music is like a

complementary image of them. Music and poetry then form a unity together. Besides Hölderlin, Robert Walser and Nelly Sachs are amongst my favourites. The text of my first theatrical work from 1963, *Der magische Tänzer* (The Magical Dancer), is by Nelly Sachs. This is a pantomime with marionettes, actors, dancers and singers. Samuel Beckett also fascinated me a great deal. Georg Trakl has always accompanied me ever since my youth. Hindemith's *Die junge Magd* impressed me greatly and I consider this work one of his greatest. I have always concerned myself with texts, from my earliest lieder, modelled after the lied compositions of Alban Berg or Anton Webern, to instrumental compositions which more or less hide individual words and my latest projects. Most recently I have been coming to terms with the palindrome poems of Oskar Pastior, who works very intensively with permutations of phonemes. At times I have represented the letters as Morse rhythms, solmisation syllables or as *soggetti cavati*.

*What is your relationship to the music of Paul Hindemith?*

As an oboist, I have naturally played the Oboe Sonata. I find it a bit too simple, but it is not at all simple to play. It has passages that go together with the second movement, *Grablegung*, of the Mathis Symphony. The musical quality of the Sonata distracts from its ambiguous, almost cryptic elements, especially in the second movement. I have enjoyed playing the English Horn Sonata and the Serenades, Op. 35 very much. I experienced Hindemith as a conductor. I played at the premiere performance of his *Marsch für Orchester über den alten "Schweizertone"* in 1960 with the Basle Chamber Orchestra under Paul Sacher. The piece was composed in honour of the 500<sup>th</sup> anniversary of the University of Basle. I can still remember that Hindemith and his wife, Gertrud, paced back and forth on the pavement, he with his hands in his pockets and wearing a beret. He made a rather grim face. When one saw him conducting, he didn't make an overwhelming impression. But the results of his conducting were very structured performances, especially with complex pieces like the Hiller Variations of Max Reger. At age nine I played clarinet in the youth orchestra. My clarinet teacher had the Third Piano Sonata of Hindemith on the piano. I was very impressed when I read it and found the music unbelievable. But otherwise I was more influenced by French and Hungarian music in my youth. I never played Hindemith on the piano. In



September 2005 we performed the Mathis Symphony and the *Nocturnes* of Debussy together with the Zurich Tonhalle Orchestra and students of the Academy. I was somewhat disappointed with the Mathis Symphony after the first reading of the score, but after becoming more familiar with the sound I became quite fascinated. In the third movement, *Versuchung des Heiligen Antonius* (The Temptation of St. Anthony), there are labyrinthine sections and perfectly "heard-through" passages which show what a sharp ear Hindemith had. That's why his music is so economically orchestrated and so rich in colour; there are no unnecessary, filled-in voices.

Joel Krosnick, the long-time cellist of the Juilliard String Quartet, told me an amusing story on the subject of "encounters with Hindemith." In the early 1950s, when Joel was about ten years old, he lived in New Haven, went to school there and had cello lessons. Whilst on his way with the cello case, Paul Hindemith encountered him a few times, spoke to young Joel one day to find out about his musical activities. Another time Hindemith met the boy again, went straight towards him, pulled out a page of music and told the boy, "Sing that!" They were rather difficult exercises in *solfeggio*, but the young boy sight-sang them as clear as a bell. Then Hindemith went to his students at Yale and told them, "I met a ten-year-old boy on the street who sight-sang the melody better than all of you!"

*During the 1950s, Hindemith complained of a great confusion of styles, the overemphasis on virtuosity and the tendency of many musicians towards esotericism. To him these were signs of artistic irresponsibility towards the human community. What is your position towards this attitude?*

Hindemith probably experienced this multiplicity or – if you will – this confusion of styles in the USA. And I think he was suspicious of this "anything goes" attitude, because it was neither well reflected nor founded in theory. He did not want to seem superficial. Hindemith himself felt freer as a composer and was not caught in his own theoretical speculations. Theodor W. Adorno was mistaken in his verdict on Hindemith – as in his verdict on Stravinsky. It was not true that "the spirit had gone out" of Hindemith's music, as Adorno stated. Of course Adorno was a highly trained musician and knowledgeable critic who vehemently stated his opinion and stood by his beliefs. This seems to me to be lacking in the musical world today; the audience hardly ever protests against music.

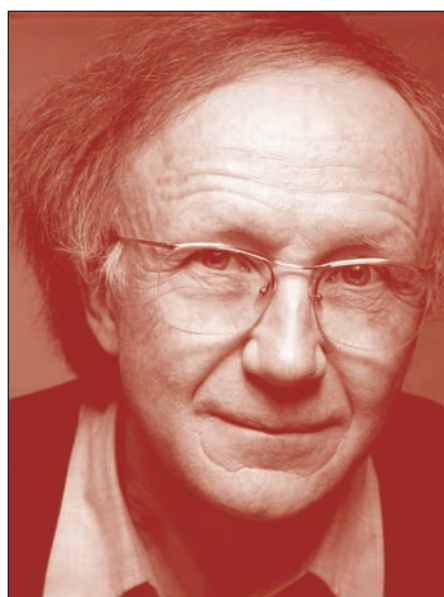
And with many contemporary composers, one doesn't know what they're getting at. That is a pity.

It is for me very rewarding indeed when performers and listeners both try to understand pieces which make extreme demands. An interpreter who makes the necessary effort to make the works understood and stands by what he does will succeed better in making these works accessible to the public. The audience notices when a musician totally commits himself to the composition. This is when communication and understanding arise between composer, interpreter and listeners.

HJW

## LE COMPOSITEUR, UN EXTRÉMISTE

Un entretien avec Heinz Holliger



*Comme instrumentiste vous savez par expérience quels sont les efforts physiques requis pour jouer d'un instrument. Dans quelle mesure ces expériences ont-elles un impact sur votre travail de compositeur ?*

Je pense que la technique est liée à l'écologie : il faut un minimum d'énergie pour obtenir un maximum d'efficacité. Plus un musicien se rapproche de ses limites physiques, moins il sera expressif. Un musicien est très expressif lorsqu'il lui reste encore des réserves. Un public attentif le remarque. Comme compositeur, je me suis très souvent penché sur les cas limites, notamment sur les questions que l'on se pose pour savoir ce qui se

passé avant la production du son, depuis la respiration jusqu'à l'émission du son. Mais c'est également ce qui se passe après l'émission du son, le passage du son au silence, qui m'a fasciné. Je pense qu'à ce niveau il y a encore de nombreux champs à cultiver. De même, je me suis intéressé aux limites de la physiologie humaine et à la capacité d'en surmonter les limites grâce à la technique. Dans ma pièce *Cardiophonie* (1971), l'exécutant produit son propre cercle vicieux – au sens médical du terme – jusqu'au collapsus. Je ne voulais pas démontrer par là que l'on peut jouer de façon encore plus rapide, plus aiguë ou plus forte, mais, comme hautboïste, je voulais simplement sonder les limites du corps humain. La composition représente pour moi l'art de montrer ses limites. Je ne connais pas de maître qui ne soit pas fasciné par l'extrême. Prenez les compositions de Mozart : que ce soit la *Jupitersymphonie* ou les quintettes à cordes, toutes sont des compositions extrêmes. Tous les grands compositeurs vont jusqu'aux limites de leurs possibilités et atteignent un point qu'ils ne peuvent plus dépasser. Ce qui n'empêche pas de créer quelque chose de très simple, comme, par exemple, chez Webern, caractérisé par un extrémisme particulier. Peut-être que Hindemith a souffert d'avoir été présenté par ses contemporains comme un musicien, un praticien de la musique qui veut aboutir le plus rapidement possible à un résultat. Je trouve pourtant que, dans de nombreuses pièces, il est également allé à l'extrême. Par exemple, dans le cycle *Die junge Magd*, composé sur des textes de Georg Trakl ou bien dans ses lieder de jeunesse *Des Todes Tod* ; tout comme dans sa dernière œuvre, la Messe, où il essaie de pénétrer dans des graves expressifs qui exigent tout de la part des chanteurs. De même, l'Octuor ou la *Pittsburgh Symphony* de 1958 figurent parmi ces compositions que l'on peut qualifier d'extrêmes. Tenir Hindemith pour un artisan et croire l'avoir ainsi caractérisé ainsi que son œuvre, c'est une façon trop restreinte de le présenter et constitue uniquement un cliché. A vrai dire, Hindemith était un excellent artisan, mais également un extrémiste – dans son style. Comme altiste, il a souvent joué avec rudesse pour cerner et connaître la limite extrême de son instrument. Dans ses compositions de jeunesse, notamment dans sa musique de chambre, il a pris des positions extrêmes. Ce n'était pas simplement du néo-baroque comme on aime qualifier aujourd'hui sa musique des années 1920. C'était un masque derrière lequel se cachait, au plus haut degré, le plaisir de l'expérimentation. Com-

# Sommerkanon

H. Holliger

Heinz Holliger: Sommerkanon IV aus: Übungen zu Scardanelli für kleines Orchester, Folge 1 (1978-1985) / Heinz Holliger: Summer Canon IV from: Exercises for Scardanelli for Small Orchestra, Series 1 (1978-1985) / Heinz Holliger: Canon d'été IV, extrait des Exercices consacrés à Scardanelli pour petit orchestre, Suite 1 (1978-1985)

me membre d'un quatuor à cordes, il a interprété les quatuors de Schönberg ou Webern et connaissait bien les derniers courants de la musique moderne. Dans les années 1950, lorsqu'il revint dans son pays natal – qui n'avait plus rien à voir avec celui qu'il avait quitté –, il a ressenti la nécessité de se protéger d'une manière ou d'une autre. Peut-être a-t-il alors

affirmé des convictions de principe qu'il ne s'était jamais imposées de manière aussi restrictive.

Heinz Holliger, dans de nombreuses compositions, vous vous êtes consacré à l'étude des styles et des techniques musicales d'autrefois – comme d'ailleurs Paul Hindemith. Que signifie pour vous pareille démarche?

qui la parcourent. Mais j'ai abandonné ce projet, je n'y suis pas arrivé. Ce n'est que dans le cycle Scardanelli que j'ai réussi à réaliser ce que je voulais. J'ai écrit de nombreux petits canons à l'occasion d'anniversaires, de pures œuvres de circonstances, semblables aux canons de Hindemith. J'ai également écrit un triple canon à 36 voix sur un œuf de Pâques.

J'ai suivi des études traditionnelles très rigoureuses au Conservatoire de Berne auprès de Sándor Veress. L'étude de la technique fort compliquée du contrepoint m'a procuré énormément de plaisir ; j'essayais toujours de trouver des solutions, comme un joueur d'échec qui recherche diverses combinaisons de coups. Personnellement, je ne joue pas aux échecs, mais trouver des solutions aux énigmes du contrepoint, c'est ma façon personnelle de jouer aux échecs. Lorsque j'ai poursuivi mes études auprès de Pierre Boulez, le mot polyphonie n'existait pratiquement pas pour moi. La musique est représentée par la position verticale des notes sur la portée et les figures mélodiques ne sont que des dérivés d'un champ harmonique. C'est la raison pour laquelle j'ai développé ma propre pensée polyphonique dès mes premières pièces. Certaines sont composées de façon très hasardeuse. Je m'inspire également des anciennes techniques musicales. Je viens d'achever un projet sur Machaut que j'ai commencé il y a cinq ans. En 1969, j'ai écrit la pièce *Dona nobis pacem*, dans laquelle je voulais faire subir une concentration à la musique d'Ockeghem et diviser en deux les intervalles



*Dès vos premières compositions, les textes poétiques ont toujours joué un grand rôle. Qu'est-ce qui vous fascine dans la poésie et quel impact a-t-elle sur votre travail ?*

Au cours de mes études, j'avais trois cordes à mon arc. J'écrivais également des poèmes – des textes assez laids. La composition de ces vers avait presque autant de valeur que mes activités musicales. Pour moi, la musique, que je la joue ou la dirige, est une affaire de langage. C'est sans doute mon professeur Sándor Veress qui m'a donné le goût de la déclamation. Même lorsque j'écris de la musique instrumentale, un mot, le fragment d'une phrase ou bien un poème m'incitent à la réflexion musicale. Non pas dans le sens d'une illustration des mots, mais de façon comparable à un miroir que je tiens devant les mots. J'ai également choisi des textes dont ma musique n'a pas du tout besoin. Alors, j'en fais autre chose. Il serait possible d'échanger les poèmes du cycle *Scardanelli* contre d'autres poèmes et de les soumettre à la même musique. Chez Hölderlin, il est déjà possible d'interchanger ces poèmes. Ils sont tous conçus comme des iambes de cinq pieds et la musique est presque comme une contrepartie. Ensemble, le poème et la musique forment un tout. Outre Hölderlin, Robert Walser et Nelly Sachs font également partie de mes favoris. Le texte de ma première œuvre scénique écrite en 1963, *Der magische Tänzer*, est inspiré de Nelly Sachs. Il s'agit d'une pantomime composée de marionnettes, d'acteurs, de danseurs et de chanteurs. Samuel Beckett m'a également beaucoup fasciné. Et depuis ma jeunesse, Georg Trakl ne me quitte plus. *Die junge Magd* de Hindemith m'a énormément impressionné et je considère cette pièce comme l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre. Je me suis consacré à des textes dès mes premiers lieder qui avaient comme modèles Alban Berg ou Anton Webern ; il en a ensuite été de même pour mes compositions instrumentales – qui cachent quasiment chacune un mot – ainsi que pour mes derniers projets. Je me suis penché récemment sur les poèmes en palindromes d'Oskar Pastior qui travaille particulièrement par permutations de phonèmes. J'ai représenté les lettres en partie par des rythmes en morse, des syllabes de solmisation ou encore des soggetti cavati.

*Quelle est votre relation avec la musique de Paul Hindemith ?*

Comme hautboïste, j'ai naturellement joué sa Sonate pour hautbois. Je la trouvais un peu trop simple mais, en fait, elle n'est pas du tout si simple à jouer. Elle

comporte des passages qui ressemblent au deuxième mouvement, *Grablegung*, de sa symphonie *Mathis*. L'interprétation joyeuse de la sonate vous détourne du mystère en double fond, presque même de l'obscur, notamment dans le deuxième mouvement. J'ai joué la Sonate pour cor anglais et les *Sérénades* op. 35 avec beaucoup d'enthousiasme. J'ai connu Hindemith en tant que chef d'orchestre. Lors de la première exécution de sa *Marsch für Orchester über den alten „Schweizerton“*, en 1960, je jouais dans l'Orchestre de chambre de Bâle sous la baguette de Paul Sacher. La pièce a été écrite à l'occasion du 500<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'Université de Bâle. Je revois encore très bien Hindemith accompagné de sa femme Gertrude, faisant les cent pas, les mains dans les poches et coiffé de son béret basque ; il semblait assez courroucé. Lorsqu'on l'observait diriger un orchestre, cela n'avait rien d'imposant. Mais à chaque fois, il donnait finalement une interprétation extrêmement structurée, surtout quand il s'agissait d'une pièce complexe comme celle des *Variations Hiller* de Max Reger. J'ai joué de la clarinette dans un orchestre de jeunes à l'âge de neuf ans. Mon professeur de clarinette avait la partition de la Troisième Sonate pour piano de Paul Hindemith sur son piano. J'ai été très impressionné par la pièce en lisant les notes et ai tout de suite trouvé cette musique incroyable. Mais sinon, jeune garçon, j'ai été plutôt influencé par la musique française ou hongroise. Je n'ai jamais joué Hindemith au piano. En septembre 2005, nous avons joué la symphonie *Mathis* et les *Nocturnes* de Debussy avec l'orchestre de la Tonhalle de Zürich et les élèves du Conservatoire. Après la première lecture, j'ai été un peu déçu de la symphonie *Mathis*, mais après m'être familiarisé avec les sonorités qu'elle développe, j'ai été fasciné. Le troisième mouvement, *Versuchung des Heiligen Antonius*, comprend des passages construits comme un labyrinthe et d'autres parfaitement élaborés qui témoignent de l'ouïe fine dont Hindemith était doué. C'est pourquoi sa musique est à ce point colorée et qu'elle est orchestrée de manière aussi économique, sans aucune voix de remplissage.

A propos de « Rencontre avec Hindemith », Joel Krosnick, violoncelliste de longue date du Quatuor Juilliard me raconta un jour une histoire amusante. Au début des années 1950, alors qu'il avait environ dix ans, Joel vivait à New Haven, allait à l'école et prenait des cours de violoncelle. En route, portant son violoncelle, il lui est arrivé de rencontrer Paul Hindemith. Celui-ci s'adressa un jour à lui

pour l'interroger sur ses activités musicales. Une autre fois, Hindemith rencontra à nouveau le jeune garçon, se dirigea directement vers lui, tira de sa poche un papier sur lequel étaient écrites quelques notes et lui demanda : « Chante-moi ce que tu lis ! ». Il s'agissait de lignes de sol-fège assez difficiles mais le jeune violoncelliste les a chantées parfaitement en lisant la partition. Hindemith s'en alla alors retrouver ses étudiants à l'Université Yale et leur dit : « J'ai rencontré un jeune garçon dans la rue qui a chanté cette mélodie en déchiffrant les notes bien mieux que vous tous ! »

*Hindemith se plaignait dans les années 50 de la grande confusion des styles, de l'importance exagérée mise sur la virtuosité et de la tendance de nombreux musiciens à l'ésotérisme. Ces phénomènes étaient pour lui le signe d'un manque de responsabilité envers la communauté des hommes. Que pensez-vous de cette attitude ?*

Hindemith avait sans doute vécu cette multiplicité ou bien – si l'on veut – ce mélange de styles différents aux États-Unis. Et je pense que la devise « anything goes » qualifiant cet art lui était suspecte car elle n'était ni réfléchie ni fondée théoriquement. Or, il ne voulait pas agir de façon superficielle. Comme compositeur, Hindemith se sentait plus libre et n'avait pas de parti pris à défendre dans ses propres déclarations théoriques. Theodor W. Adorno s'est trompé dans son jugement sur Hindemith – comme d'ailleurs dans celui porté sur Strawinsky. La musique d'Hindemith n'est pas telle qu'Adorno croit le constater lorsqu'il affirme que « l'esprit s'est épuisé ». Il est vrai qu'Adorno était un musicien très cultivé et un critique fort savant qui défendait ses idées avec véhémence. Il restait fidèle à ses convictions. Il me semble qu'aujourd'hui cette attitude fait défaut dans le monde musical. Le public ne proteste pour ainsi dire plus. Et chez de nombreux compositeurs actuels, on ne sait pas vraiment où ils veulent en venir. C'est bien dommage.

Il est vrai que j'éprouve une grande satisfaction lorsque je constate que l'interprète et le public s'efforcent de comprendre la pièce exécutée avec une extrême exigence. Un musicien qui met tout en œuvre pour saisir le sens de la pièce qu'il joue et apprécie ce qu'il fait pourra mieux faire comprendre cette pièce à son auditoire. Le public sent si le musicien s'engage entièrement pour la composition qu'il défend. Il se crée alors une communication ou une compréhension entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur.

HJW

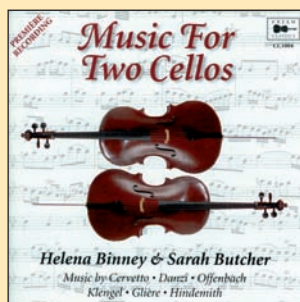
## Music For Two Cellos Duett für zwei Violoncelli (um 1942)

Helena Binney & Sarah Butcher,  
Violoncello

◆ Cello Classics CC1004 (2002)

Hier liegt die Ersteinspielung des *Duets für zwei Celli* vor, eines kurzen, vergnüglichen Gelegenheitswerkes Hindemiths von 1942/43, das sich erst in seinem Nachlaß fand. Die Musikerinnen spielen es vielleicht etwas zu ernst und gewichtig ein – weniger Emphase wäre vielleicht besser gewesen.

This is the first recording of the *Duet for Two Cellos*, a brief, enjoyable occasional work by Hindemith written in 1942/43 and only found in his estate. The musicians play it perhaps a bit too seriously and heavily – less emphasis might have been better.



Premier enregistrement du *Duo pour deux violoncelles*, une œuvre de circonstance, brève autant qu'enjouée, composée par Hindemith en 1942/43 et découverte dans ses archives après son décès. L'interprétation est sans doute marquée d'un peu trop de sérieux voire même de pesanteur – un peu moins d'emphase aurait été plus convenable.

## Günter Wand-Edition Vol. 15 Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser op. 50 (1930)

Walter Braunfels  
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Dir.: Günter Wand

◆ Hänssler PH06002 (2007)

Günter Wand zählte die *Konzertmusik für Streicher und Blechbläser* op. 50 zu seinen Lieblingswerken aus der Feder Hindemiths und er hat es häufig und gerne in seinen Konzerten berücksichtigt. Er interpretiert sie voller Schwung, Elan und Spannung. Enttäuschend wirkt an dieser Aufnahme von 1970 nur das doch sehr durchwachsene, träge spieltechnische Niveau des Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters.



Günter Wand counted the *Konzertmusik für Streicher und Blechbläser* op. 50 among his favourite works from Hindemith's pen, and he performed it gladly and frequently in his concerts. His interpretation is full of verve, élan and excitement. The only disappointing thing about this 1970 recording is the very mediocre, stodgy technical level of the Cologne Radio Symphony Orchestra at that time.

Günter Wand comptait la *Konzertmusik pour orchestre à cordes et cuivres* op. 50 parmi les œuvres préférées de son répertoire. Il la portait souvent au programme de ses concerts. L'interprétation qu'il en donne est pleine d'élan, de vivacité et de tension. Seule déception de cet enregistrement de 1970 : un niveau de jeu particulièrement mou et peu homogène de l'Orchestre symphonique de la Radio de Cologne.

## BBC Legends – Jochum Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber (1943)

Joseph Haydn  
London Symphony Orchestra,  
Dir.: Eugen Jochum

◆ IMG Artists BBCL 4176-2  
(2006)

Eugen Jochum bietet eine fulminante Lesart der *Sinfonischen Metamorphosen*, und da sich bei diesem Mitschnitt einer Aufführung des Werkes vom 23. Juni 1977 das London Symphony Orchestra in bester Spiellaune zeigt, liegt hier eine der brilliantesten Aufnahmen des Werkes vor. Sie stimulierte denn auch das Londoner Publikum zu Beifallsstürmen.

Eugen Jochum offers a fiery reading of the *Symphonic Metamorphoses*, and since the London Symphony Orchestra shows itself in its best playing mood in this live recording made on 23 June 1977, this is accordingly one of the most brilliant recordings of the work. The Orchestra then draws thunderous applause from its London audience.

Eugen Jochum propose ici une version explosive des *Métamorphoses symphoniques* dans un enregistrement de concert donné le 23 juin 1977 par l'Orchestre symphonique de Londres. Sans doute une des interprétations les plus brillantes de l'œuvre qui provoqua des applaudissements enthousiastes de la part du public londonien.

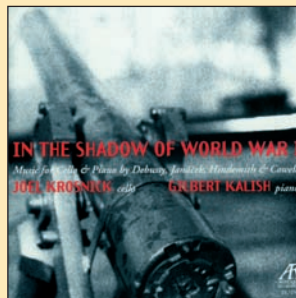


## In the Shadow of World War I Sonate für Violoncello und Klavier op. 11 Nr. 3 (1919)

Claude Debussy, Leoš Janáček,  
Henry Cowell  
Joel Krosnick, Cello;  
Gilbert Kalish, Piano

◆ Arabesque Z6709 (1998)

Hindemiths Cellosonate op. 11 Nr. 3 zählt zu seinen radikalsten Kammermusikwerken. In dieser Einspielung werden glücklicherweise gerade die avantgardistischen Züge der Musik akzentuiert: durch ein Musizieren in dynamischen und artikulatorischen Extremen. Gleichwohl wirkt der „wilde“, ja hemmungslose Impetus des Spielens stets gestaltet und wird als Ausdrucksqualität der Musik erfahrbar.



Hindemith's Cello Sonata op. 11 No. 3 counts among his most radical chamber music works. Precisely the most avant-garde aspects of the music are emphasised in this recording, fortunately – the extremes of dynamics and articulation. For all that, the „wild,“ uninhibited impetus of the playing never sounds formless, and can be readily experienced as an expressive quality of the music.

La Sonate pour violoncelle op. 11 no 3 de Hindemith fait partie de ses œuvres de musique de chambre les plus radicales. Dans cet enregistrement, les traits avant-gardistes de la musique sont heureusement particulièrement bien rendus par une exécution musicale d'une dynamique et d'une articulation extrêmes. En même temps, l'impulsion « sauvage », voire sans retenue, qui marque le jeu montre toujours une remarquable structure ajoutant à la qualité d'expression de la musique.

## Ludus tonalis (1942) / Suite „1922“ op. 26 (1922)



Boris Berezovsky, Piano  
◆ Warner 2564 63412-2 (2006)

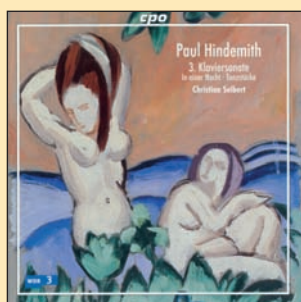
Boris Berezovskys Einspielung des *Ludus tonalis* ist eine Tat! Er nutzt die von Hindemith so sorgsam durchgestaltete musikalische Struktur zu reich differenzierter Ausdrucksgestaltung. Die *Suite „1922“* verwandelt er in eine ungemein nuancierende Abhandlung über Rhythmen, ohne ihr den Übermut zu nehmen.

Boris Berezovsky's recording of the *Ludus tonalis* is quite a feat! He uses the musical structure so carefully structured by Hindemith to achieve richly differentiated expressive formation. He transforms the „Suite 1922“ into an unbelievably finely nuanced treatise on rhythms without sacrificing any of the work's high spirits.



L'interprétation du *Ludus tonalis* par Boris Berezovsky est un exploit! Le pianiste utilise la structure musicale, minutieusement élaborée par Hindemith, comme base d'une expression sonore à la palette richement différenciée. Il interprète également la *Suite* « 1922 » en lui donnant le caractère d'une étude de rythmes extrêmement nuancée, sans rien retrancher de son exubérance.

**Tanzstücke op. 19 (1920) / In einer Nacht op. 15 (1917/19) / 3. Klaviersonate (1936)**  
Christian Seibert, Piano  
◆ cpo 777 171-2 (2007)



Christian Seiberts Hindemith-Einspielungen ergänzen – auch spieltechnisch – diejenigen von Berezovsky. Seibert erweist sich als ein idealer Interpret Hindemithscher Klaviermusik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Man wünschte sich spontan weitere Einspielungen dieses bemerkenswerten jungen deutschen Pianisten!

Christian Seibert's Hindemith recordings complement – also technically – those of Berezovsky. Seibert reveals himself as an ideal interpreter of Hindemith's piano music, between expressionism and new objectivity. One hopes for more recordings by this remarkable young German pianist!

Les enregistrements de pièces pour piano de Hindemith par Christian Seibert peuvent opportunément compléter – sans avoir à rougir d'une comparaison sur le plan technique – ceux proposés par Berezovsky. Le pianiste Seibert se révèle un interprète idéal de la musique pour clavier de Hindemith entre expressionnisme et Nouvelle Objectivité. On attend avec intérêt d'autres enregistrements de ce remarquable jeune pianiste allemand !

#### Flötenduos im 20. Jahrhundert Kanonische Sonatine op. 31 Nr. 3 (1923)

John Cage, Goffredo Petrassi, Toru Takemitsu, Bruno Maderna, Isang Yun, Jean Françaix  
Münchener Flötenduo: Elisabeth Weinzierl, Edmund Wächter  
◆ Melisma MELI 7163-2 (1998)



Die *Kanonische Sonatine für 2 Flöten* op. 31 Nr. 3 ist ein kleines Meisterwerk aus der Hochzeit der Neuen Sachlichkeit Hindemiths: eine kompositionstechnisch schlechterdings bestechende Arbeit. Hier wird sie geradezu „prickelnd“ eingespielt, so daß ihre Agilität und Lebendigkeit ganz erfahrbar wird.

The *Kanonische Sonatine für 2 Flöten* op. 31 No. 3 is a small masterwork from the halcyon days of Hindemith's new objectivity – a genuinely brilliant work in terms of compositional technique. It is played in a thrilling manner here, allowing the listener to experience its agility and vitality to the utmost.

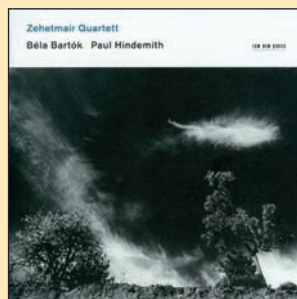
La *Sonatine en canon pour 2 flûtes* op. 31 no 3 est un petit chef d'œuvre emblématique de la Nouvelle Objectivité de Hindemith : un travail remarquablement séduisant en matière de technique de composition. Elle est interprétée ici avec un tel « pétilllement » que le mélomane en ressent toute l'agilité et la vitalité.

#### Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

Béla Bartók  
Zehetmair Quartett  
◆ ECM New Series  
1874 476 5779 (2007)

Die Einspielung des 4. Streichquartetts op. 22 durch das Zehetmair-Quartett ist – man übertreibt kaum – schlechterdings sensationell! Den Musikern gelingt es, mit ihrer ungemein engagierten, spieltechnisch makellosen Interpretation die Aufbruchsstimmung der frühen 1920er Jahre lebendig werden zu lassen, mit der Hindemiths Musik identifiziert wurde. Spürbar bleibt freilich auch eine melancholische Grundstimmung seiner Musik. Hoffentlich folgen weitere Hindemith-Einspielungen durch dieses Quartett.

The recording of the 4<sup>th</sup> String Quartet, Op. 22 by the Zehetmair Quartet is – one hardly exaggerates in saying this – absolutely sensational! With their incredibly committed, technically flawless interpretation, the musicians succeed in bringing to life the revolutionary mood of the early 1920s with which Hindemith's music was identified. A melancholy basic mood of his music can also be sensed, however. It is to be hoped that more Hindemith recordings by this Quartet will follow.



L'enregistrement du Quatrième quatuor à cordes op. 22 présenté par le Quatuor Zehetmair est – on exagère à peine – absolument exceptionnel ! Grâce à un jeu extraordinairement engagé, les interprètes parviennent à recréer l'ambiance de renouveau des années 1920 à laquelle fut associée la musique de Hindemith. Un fond d'ambiance mélancolique reste néanmoins perceptible. Espérons que d'autres enregistrements par le Quatuor Zehetmair d'œuvres de Hindemith paraissent bientôt !

#### to the new world and beyond Concerto for Orchestra op. 38 (1925)

Igor Stravinsky  
Symphony Orchestra of Norrlands Opera, Dir.: Kristjan Järvi  
◆ CCn'C SACD 02962 (2006)  
Hier liegt endlich eine neue Einspielung des *Konzertes für Orchester* op. 38 vor, die auch aufnahmetechnisch die orchestrale Brillanz dieser bestechenden Partitur wiedergibt. Sie macht in der souveränen Interpretation durch Kristjan Järvi deutlich, daß Hindemiths „willkürlicher“ Stilexkurs in die Formenwelt des musikalischen Barocks (I. Satz) eine besondere Form von Modernität repräsentiert.



Here we finally have a new recording of the *Concerto for Orchestra*, Op. 38 which also reproduces the orchestral brilliance of this gripping score in its recording technique. The recording makes it clear, through Kristjan Järvi's sovereign interpretation, that Hindemith's "arbitrary" stylistic excursion into the formal world of the musical Baroque (1<sup>st</sup> movement) represents a special form of modernity.

Ce nouvel enregistrement du *Concerto pour orchestre* op. 38 restitue avec une qualité technique remarquable la brillance orchestrale de cette séduisante partition. L'interprétation fort souveraine de Kristjan Järvi démontre clairement combien l'incursion délibérée de Hindemith dans l'univers des formes propres au Baroque musical (Premier mouvement) constitue une forme particulière de modernité.

**Paul Hindemith Kammermusik  
Sonate für Viola und Klavier op.  
11 Nr. 4 (1919) / Kanonische  
Variationen für zwei Violinen  
(1931) / Duett für Viola und  
Cello (1934) / Sonate für Viola  
allein op. 25 Nr. 1 (1922) / Ka-  
nonisches Vortragsstück für  
zwei Violinen (1931)**

Philipp Naegel, Violine; Christ-  
ine Raphael, Violine; Philipp Na-  
egel, Viola; Philippe Muller, Cello;  
Günther Krieger, Piano

◆ Da Camera Magna  
DaCa 77 602 (1982)



Mit dieser CD werden Einspielun-  
gen – es handelt sich durchweg  
um Wiederveröffentlichungen – vor  
allem von selten berücksichtigten  
Werken Hindemiths aus dem Be-  
reich seiner Musik für Laien und  
Musikliebhaber veröffentlicht. Und  
man ist dankbar, Beispiele aus die-  
sem wichtigen Bereich seiner Kom-  
positionsarbeit kennenlernen zu  
können, zumal sie gediegen, sorg-  
fältig und alles andere als „dilettan-  
tisch“ interpretiert werden.

This CD brings together re-issues of  
recordings of rarely performed  
works by Hindemith from the area  
of his production concerned with  
music for amateur musicians. One  
is also grateful to become ac-  
quainted with examples from this  
important area of his compositional  
activity, especially since they are  
carefully and tastefully interpreted  
here – anything but „amateurishly.“

La reprise sur ce CD d'enregistre-  
ments d'œuvres de Hindemith  
rarement jouées mais composées  
à l'intention d'interprètes  
mélomanes amateurs donne la  
possibilité de pouvoir apprécier des  
exemples de son répertoire musical  
dédié à de simples exécutants,  
occasion d'autant plus intéressante  
que l'interprétation proposée est  
soignée et d'une grande pureté,  
sans rien de « dilettante ».

**Sonate für Violine solo op. 11  
Nr. 6 (1917/18)**

J.S. Bach, Bernd Alois  
Zimmermann  
Rebekka Hartmann, Violine  
◆ FARAO B 108029 (2006)

Hindemiths erste *Sonate für Violine*  
solo op. 11 Nr. 6, die erst seit 2001



wieder vollständig aufgeführt wer-  
den kann, ist ein musikalisch und  
spieltechnisch „dankbares“ Werk:  
Sie gibt den Interpreten alle Mög-  
lichkeiten, das Können unange-  
strengt ins rechte Licht zu rücken.  
Und Rebekka Hartmanns Fähigkei-  
ten erweisen sich in diesem sehr  
anspruchsvollen Programm als  
schier unerschöpflich – eine in je-  
der Hinsicht empfehlenswerte Ver-  
öffentlichung.

Hindemith's first *Sonata for Solo Vi-  
olin*, Op. 11, No. 6, which can only  
be played in its entirety again since  
2001, is a musically and technically  
„grateful“ work, as it gives the mu-  
sician every opportunity to show  
his/her abilities in the best light  
without strain. And Rebekka Hart-  
mann's abilities prove nearly inex-  
haustible in this very demanding  
programme – a programme to be  
recommended in every respect.

La première *Sonate pour violon*  
seul op. 11 no 6 qui n'a pu être  
intégralement présentée en public  
qu'en 2001 est une œuvre particu-  
lièrement « gratifiante » du point  
de vue musical et technique : elle  
offre aux interprètes toutes les pos-  
sibilités pour mettre en valeur leur  
savoir faire. Et le pouvoir d'interpré-  
tation de Rebekka Hartmann  
semble être absolument inépu-  
isable dans ce programme de très  
haut niveau – une publication à  
recommander à tous points de vue.

**Declarations –  
Music Between the Wars  
String Quartet No. 4, Op. 22**

Leoš Janáček,  
Ruth Crawford Seeger  
Pacifica Quartet  
◆ Čedille CDR 90000 092  
(2006)

Hindemiths 4. Streichquartett op.  
22 aus den Händen des Pacifica  
Quartetts aus den Vereinigten Staa-  
ten: das bedeutet perfektes Ensem-  
blespiel, das ausdrucksvoll indivi-  
dualisiert wird. In dem hier einge-  
spielten Programm kann sich vor  
allem auch die Originalität der Hin-  
demithschen Quartettmusik eben-  
so subtil wie wuchtig entfalten.

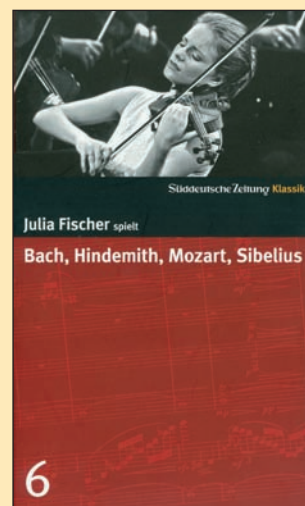
Hindemith's 4<sup>th</sup> String Quartet, Op.  
22 from the hands of the Pacifica  
Quartet from the United States:  
that means perfect ensemble play-  
ing in an expressively individual  
manner. In the programme recorded  
here, it is above all the originality of  
Hindemith's quartet music that is  
allowed to unfold both subtly and  
vehemently.



Le Quatrième quatuor op. 22 de  
Hindemith joué par le Quatuor  
Pacifica (USA) permet de découvrir  
un jeu d'ensemble parfait dont  
l'individualisation est impres-  
sionnante. Dans cet enregistrement,  
l'originalité marquant la musique  
de quatuor de Hindemith s'épa-  
nouit aussi subtilement que massi-  
vement.

Jahrhundert Geiger Vol. 6:  
Julia Fischer  
**Sonate für Violine allein g-Moll  
op. 11 Nr. 6**  
Jean Sibelius, J.S. Bach,  
W.A. Mozart  
Julia Fischer, Violine  
◆ Süddeutsche Zeitung Klassik  
ISBN 10: 3-86615-377-5  
(2006)

Julia Fischer, Jahrgang 1983, zu den  
„Jahrhundert Geigern“ zu zählen  
mag allzu voreilig und übertrieben  
wirken. Hört man jedoch ihre Auf-  
nahme der Solosonate op. 11 Nr. 6  
– es handelt sich um einen Konz-  
ertmitschnitt vom 17. Februar  
2003 – so ist man schlechterdings  
überwältigt und kann dieser Zuord-  
nung nur zustimmen. Die Aufnahme  
ist in allen Bereichen schlech-  
terdings perfekt und hat als Refer-  
enz-Aufnahme zu gelten.



To count Julia Fischer, born in 1983,  
among the „violinists of the century“  
may appear premature and ex-  
aggerated. But when one hears her  
recording of the Solo Sonata, Op.  
11 No.6 – a live concert recording  
of 17 February 2003 – one is  
simply overwhelmed and can only  
agree with this designation. The  
recording is utterly perfect in all  
respects and can be considered a  
reference recording.

Compter déjà Julia Fischer, née en  
1983, au nombre des « violonistes  
du siècle » peut paraître précipité  
et exagéré. Mais si l'on écoute son  
interprétation de la Sonate pour  
violon seul op. 11 no 6 – enregis-  
trée ici lors d'un concert donné le  
17 février 2003 – on est très forte-  
ment impressionné par son talent,  
on ne peut donc qu'approuver cet-  
te appréciation. Voilà donc un enre-  
gistrement parfait à tous les points  
de vue qui fait figure de référence.

GS



# FORUM

▼ Aufgrund des großen Erfolges der imposanten Inszenierung von Hindemiths Oper *Mathis der Maler* in der Spielzeit 2006/07 setzt das Badische Staatstheater Karlsruhe das Werk auch in der nächsten Saison auf den Spielplan. Alexander Schulin führt Regie, für Kostüme und Bühnenbild sind Ursina Zürcher bzw. Christoph Sehl verantwortlich. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Jochem Hochstenbach. Termin der Wiederaufnahme: 3. Oktober 2007

▼ Thanks to the great success of the impressive staging of Hindemith's opera **Mathis der Maler** during the 2006/07 season, the Badisches State Theatre Karlsruhe will include the work on its programme for the next season as well. Alexander Schulin is the Director, with Ursina Zürcher and Christoph Sehl responsible for costumes and scenery respectively. The musical direction is in the hands of Jochem Hochstenbach. Date of the new production: 3 October 2007.

▼ En raison du succès considérable rencontré par la magnifique mise en scène de l'opéra de Hindemith « Mathis le peintre » au cours de la saison 2006/07, le Badische Staatstheater de Karlsruhe porte à nouveau cette œuvre à l'affiche de sa prochaine saison. La mise en scène est assurée par Alexander Schulin, les costumes et les décors sont de Ursina Zürcher et Christoph Sehl, le tout placé sous la direction musicale de Jochem Hochstenbach.  
Reprise le 3 octobre 2007

▼ Auf dem Programm des diesjährigen Festival Pablo Casals Prades steht Hindemiths 1922 entstandene Vertonung des Gedicht-Zyklus' *Die junge Magd* von Georg Trakl. Solistin ist die Mezzosopranistin Charlotte Hellekant, begleitet vom Chilingirian Quartet, Andras Adorjan (Flöte) und Philippe Berrod (Klarinette). Termin: 9. August 2007, Arboussols, Prieuré de Marcevol.

▼ Hindemith's 1922 setting of the poetry cycle *Die junge Magd* by Georg Trakl is on the programme of this year's Festival Pablo Casals Prades. The soloist will be mezzo soprano **Charlotte Hellekant**, accompanied by the Chilingirian Quartet, Andras Adorjan (flute) and Philippe Berrod (clarinet).  
Date: 9 August 2007, Arboussols, Prieuré de Marcevol.

▼ Au programme du Festival Pablo Casals de Prades 2007, l'œuvre de Hindemith composée en 1922 sur le cycle de poèmes *Die junge Magd* de Georg Trakl figure en bonne place. La mezzo-soprano Charlotte Hellekant sera accompagnée par le Quatuor Chilingirian avec Andras Adorjan à la flûte et Philippe Berrod à la clarinette. Prieuré de Marcevol, Arboussols, le 9 août 2007.



▼ In der Avery Fisher Hall des New Yorker Lincoln Center spielt das American Symphony Orchestra unter seinem Musikdirektor **Leon Botstein** Hindemiths *Theme with four variations (according to the four temperaments)*. Termin: 18. November 2007.

▼ The American Symphony Orchestra will be performing Hindemith's *Theme with Four Variations (according to the Four Temperaments)* under its Music Director, Leon Botstein at Avery Fisher Hall in New York's Lincoln Centre. Date: 18 November 2007.

▼ C'est sous le toit du Avery Fisher Hall du Lincoln Center de New York que l'American Symphony Orchestra interprètera, placé sous la baguette de son directeur musical Leon Botstein, *Theme with four variations (according to the four temperaments)* de Hindemith. Le 18 novembre 2007.

▼ Im Salle Pleyel in Paris interpretiert Christoph Eschenbach mit dem Orchestre de Paris am 17. und 18. Oktober 2007 Hindemiths 1940 komponierte *Symphonie in Es*.

▼ Christoph Eschenbach will be interpreting Hindemith's 1940 *Symphony in E-flat* with the Orchestre de Paris on 17 and 18 October 2007 at the Salle Pleyel in Paris.



▼ A la Salle Pleyel à Paris, **Christoph Eschenbach** dirige la *Symphonie en mi bémol*, composée en 1940 par Hindemith, avec l'Orchestre de Paris. Les 17 et 18 octobre 2007.

▼ Das **Zehetmair Quartett** gastiert am 2. November 2007 in der Zankel Hall der New Yorker Carnegie Hall und präsentiert neben Streichquartetten von Mozart und Schumann Hindemiths 4. Streichquartett op. 22 aus dem Jahre 1922.

▼ The Zehetmair Quartet will be making a guest performance on 2 November 2007 in Zankel Hall of New York's Carnegie Hall, presenting Hindemith's 4<sup>th</sup> String Quartet, Op. 22 composed in 1922, alongside string quartets of Mozart und Schumann.

▼ Le Quatuor Zehetmair sera présent au Carnegie Hall (Zankel Hall), à New York, le 2 novembre 2007 avec, à son programme, des quatuors à cordes de Mozart et Schumann ainsi que le Quatrième quatuor à cordes op. 22 (1922) de Hindemith.

▼ In Paris, London und Chicago dirigiert Riccardo Muti das Chicago Symphony Orchestra und präsentiert Paul Hindemiths *Nobilissima Visione* als Orchestersuite nach der Musik der Tanzlegende. Termine: 2. Oktober 2007, Paris, Salle Pleyel; 5. Oktober 2007, London, Royal Festival Hall; 20./21. Oktober 2007, Chicago, IL, Davis Hall.

▼ Riccardo Muti is conducting the Chicago Symphony Orchestra in Paris, London and Chicago, presenting Paul Hindemith's **Nobilissima Visione** as an orchestral suite drawn from the music of the legendary ballet. Dates: 2 October 2007, Paris, Salle Pleyel; 5 October 2007, London, Royal Festival Hall; 20/21 October 2007, Chicago, IL, Davis Hall.

▼ Riccardo Muti présente la suite d'orchestre *Nobilissima Visione* de Paul Hindemith, composée d'après la musique de la légende dansée, à la tête de l'Orchestre symphonique de Chicago à Paris, Londres et Chicago. Paris, Salle Pleyel, le 2 octobre 2007; Royal Festival Hall, Londres, le 5 octobre 2007 ; Davis Hall, Chicago, IL, les 20 et 21 octobre 2007.

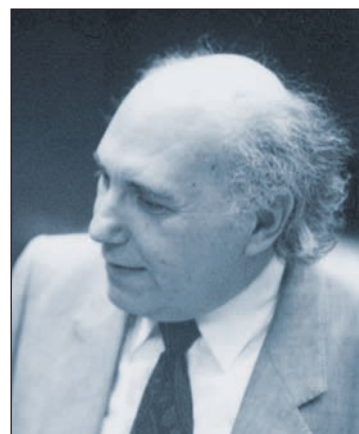
▼ Der Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, **Mariss Jansons**, nimmt sich eines der bekanntesten Orchesterwerke Hindemiths an, der *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber*. Termine: 1./2. November 2007, Herkulesaal der Münchener Residenz; 3. November 2007, Großer Saal des Wiener Musikvereins.

▼ The Music Director of the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Mariss Jansons, will be interpreting one of Hindemith's best known orchestral works, the *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber*. Dates: 1/2 November 2007, Herkulesaal of the Munich Residenz; 3 November 2007, Great Hall of the Vienna Musikverein.

▼ Mariss Jansons, chef titulaire de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, adopte dans son répertoire l'une des œuvres les plus célèbres de Hindemith, la *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber*. Herkulesaal de la Münchener Residenz, les 1<sup>er</sup> et 2 novembre 2007 ; Großer Saal du Musikverein de Vienne, le 3 novembre 2007.

▼ Am 23. Januar 2007 feierte Professor **Hans Dieter Resch** seinen 75. Geburtstag. Resch, der als Rektor über 20 Jahre lang die Geschichte der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst lenkte, hat als langjähriges Mitglied des Stiftungsrats auch einen gewichtigen Beitrag zur Arbeit der Hindemith-Stiftung geleistet.

▼ Professor Hans Dieter Resch celebrated his 75<sup>th</sup> birthday on 23 January 2007. Resch, who as Rector of the Frankfurt Academy of Music and the Performing Arts guided that institution's fortunes for over 20 years, also made a substantial contribution to the work of the Hindemith Foundation as a member of the Foundation Council for many years.



▼ C'est le 23 janvier 2007 que le Professeur Hans Dieter Resch a célébré son 75<sup>e</sup> anniversaire. Recteur placé pendant vingt ans à la tête de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort, Hans-Dieter Resch a également contribué de manière particulièrement significative aux activités de la fondation Hindemith dont il est membre du Conseil.

▼ C'est le 23 janvier 2007 que le Professeur Hans Dieter Resch a célébré son 75<sup>e</sup> anniversaire. Recteur placé pendant vingt ans à la tête de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort, Hans-Dieter Resch a également contribué de manière particulièrement significative aux activités de la fondation Hindemith dont il est membre du Conseil.

Weitere Konzerte mit Werken von Paul Hindemith unter [www.schott-music.com](http://www.schott-music.com) / Further concerts with works of Paul Hindemith under [www.schott-music.com](http://www.schott-music.com) / Pour prendre connaissance de tous les concerts programmés avec des œuvres de Paul Hindemith, veuillez consulter : [www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)