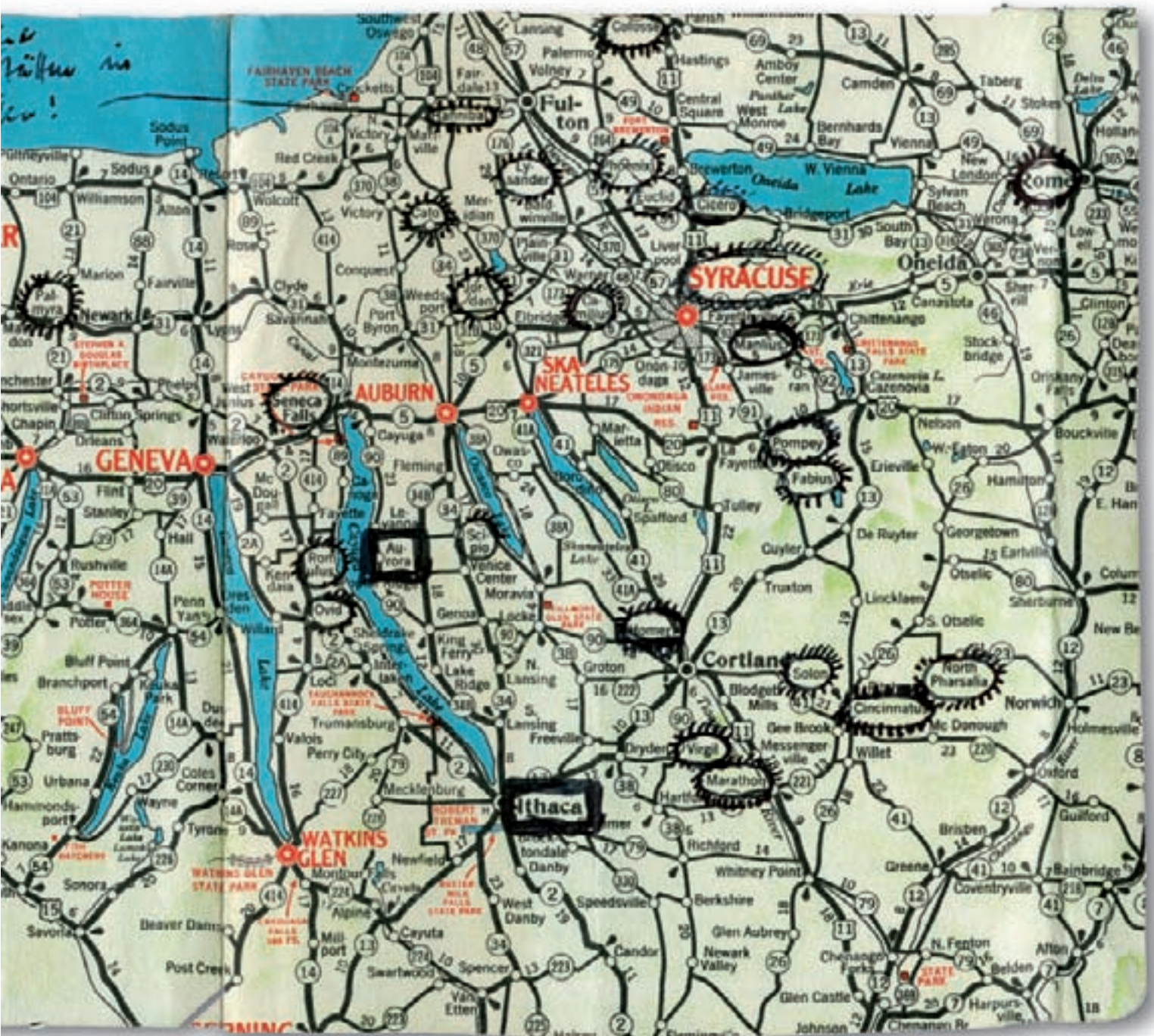


# Hindemith *FORUM*

17 2008



# U.S.A.



# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

**EIN MODERNER KLASSIKER** · Ein Gespräch mit dem Dirigenten Herbert Blomstedt 3 ▼

**A MODERN CLASSIC** · A Conversation with the Conductor Herbert Blomstedt 5 ▼

**UN CLASSIQUE MODERNE** · Un entretien avec le chef d'orchestre Herbert Blomstedt 8

**EIN BISSCHEN DAHEIM SEIN** · Paul Hindemith und die Vereinigten Staaten von Amerika 11 ▼

**TO BE A LITTLE BIT AT HOME** · Paul Hindemith and the United States of America 13 ▼

**ÊTRE UN PEU CHEZ SOI** · Paul Hindemith et les États-Unis d'Amérique 14

**PAUL HINDEMITH UND DIE SINFONIE** 16 ▼

**PAUL HINDEMITH AND THE SYMPHONY** 18 ▼

**PAUL HINDEMITH ET LA SYMPHONIE** 20

**AUS BRIEFEN HINDEMITHS** 11 ▼

**FROM HINDEMITH'S LETTERS** 15 ▼ **EXTRAITS**

**DE LETTRES ÉCRITES PAR HINDEMITH** 18

**Preise** 23 ▼ **Prizes** 23 ▼ **Prix** 23

**Neuveröffentlichung** 25 ▼ **New Publication** 25 ▼

**Nouvelle parution** 25

**Forum** 26

## Impressum · Imprint · Impressum

### Hindemith-Forum

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

Nummer 17/Number 17/Numéro 17

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2008

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Hartmut Lück (HL),

Susanne Schaal-Gotthardt (SSG),

Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. Mai 2008

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.paul-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:

Ansichtskarten aus dem Nachlaß Paul

Hindemiths, Hindemith Institut / Postcards

from the estate of Paul Hindemith / Cartes

postales provenant du fonds de la succes-

sion de Paul Hindemith · Herbert Blomstedt

bei seinem Besuch im Hindemith Institut am

17. März 2008, Fotos von Susanne Schaal-

Gotthardt / Herbert Blomstedt during his

visit to the Hindemith Institute on 17 March

2008. Photos: Susanne Schaal-Gotthardt /

Herbert Blomstedt à l'occasion de sa visite à

l'Institut Hindemith Francfort, le 17 mars

2008. Photos prises par Susanne Schaal-

Gotthardt · Büro Professor Gerd Albrecht ·

Károly Matusz

Umschlag/Cover/Couverture:

Karte vom US-Bundesstaat New York mit

Hindemiths Markierungen antiker Ortsna-

men / Card from New York State with Hin-

demith's markings of ancient place names,

preserved at the Hindemith Institute / Carte

de l'État de New York aux États-Unis.

Entourées d'un trait de crayon par Hinde-

mith, les noms des villes évoquant l'histoire

de l'Antiquité. Cette carte est conservée à

l'Institut Hindemith Francfort.

Printed in Germany

# PAUL HINDEMITH IN DEN USA

## Hindemith in the U.S.A. · Hindemith aux États-Unis

### EIN MODERNER KLASSIKER

#### Ein Gespräch mit dem Dirigenten Herbert Blomstedt

Herbert Blomstedt ist schwedischer Herkunft und wurde 1927 in den USA geboren. Seine umfangreiche musikalische Ausbildung erhielt er u.a. am Königlichen Konservatorium in Stockholm und an der Juilliard School of Music in New York. Als Chefdirigent leitete er u.a. das Sinfonieorchester des Schwedischen Rundfunks und die Staatskapelle Dresden; von 1985 bis 1995 war er Music Director des San Francisco Symphony Orchestra. Nach einer zweijährigen Zwischenstation als Chefdirigent des NDR-Sinfonie-Orchesters Hamburg übernahm er 1998 das Amt des Gewandhauskapellmeisters, das er bis zum Ende der Saison 2004/05 ausübte. Als Gastdirigent arbeitet Herbert Blomstedt mit den renommiertesten Orchestern der Welt.

*Herr Blomstedt, erzählen Sie uns von Persönlichkeiten, die Sie besonders beeindruckten, vielleicht auch prägten!*

Ich hatte das Glück, in Göteborg, wo ich fünf Jahre lebte und das Abitur gemacht habe, von einem vorzüglichen Geigenlehrer, Lars Fermaeus, unterrichtet zu werden. Er war Schüler von Carl Flesch in Berlin und Konzertmeister beim Göteborger Symphonieorchester. Er legte nicht nur großen Wert auf unsere technische Ausbildung, sondern brachte uns die großen Kammermusikwerke näher. Am Ende jeder Stunde wurde im Duett, Trio oder Quartett musiziert. Ich erinnere mich noch an das Zimmer, in dem wir Musik machten. In der Mitte standen zwei große Notenpulte mit eingebautem Licht, an den Wänden Regale mit Büchern und imposanten Notenausgaben. Wenn wir abends spielten, wurde im Raum kein Licht eingeschaltet, lediglich die Notenpulte waren beleuchtet. Dieses Ambiente vermittelte eine romantische Stimmung und ist mir noch gut im



Gedächtnis. Immer wurden Stücke vom Blatt gespielt. Das war eine wunderbare Einführung in die Literatur und sensibilisierte das Gespür für das gemeinsame Musizieren. In Stockholm auf der Musikhochschule hatte ich einen Dirigentenlehrer, Tor Mann, der ein Verfechter der neuen nordischen Musik war. Er war persönlich mit Carl Nielsen und Jean Sibelius bekannt. Durch ihn lernte ich die Musik dieser beiden Komponisten kennen. Entscheidend für meinen Werdegang als Dirigent war jedoch Igor Markevitch, der ein begnadeter Techniker und einer der ersten „modernen“ Dirigenten war. Noch als sein Assistent habe ich sehr viel von ihm gelernt. Anregend waren auch einige wenige Wochen mit Leonard Bernstein in Tanglewood im Sommer 1953. Bernstein und Markevitch waren Antipoden, und es war sehr lehrreich für mich, diese Dirigiermentalitäten vergleichen zu können. Natürlich lernte ich auch das amerikanische Musikwesen kennen. Bereits vor Tanglewood studierte ich an der Juilliard School in New York und erlebte Arturo Toscanini in seiner letzten Saison. Heimlich schlichen wir uns in die Proben, denn Toscanini hatte strikt verboten, seine Proben zu besuchen. So lagen wir versteckt zwischen den Sitzreihen in den Lo-

gen und lauschten, was auf dem Podium geschah. Auch Bruno Walter und Dimitri Mitropoulos, der ja bis 1957 Chefdirigent der New York Philharmonic war, erlebte ich in zahlreichen Konzerten. Mitropoulos war ein faszinierender Mann, der meines Erachtens heute zu wenig gewürdigt wird. Er war technisch hochversiert und besaß stupende musikalische Kenntnisse. Auch den jung verstorbenen Guido Cantelli habe ich als Gastdirigenten der New Yorker Philharmoniker erlebt. An eine Probe mit ihm und den New Yorkern kann ich mich noch gut erinnern. Auf dem Programm stand unter anderem die Italienische Sinfonie von Mendelssohn. Mit Partitur bewaffnet, saß ich weit vorne, um besser hören zu können, was auf der Bühne vor sich ging. Da kam ein alter Herr, auf Stock und Dame gestützt, in den Saal und setzte sich neben mich, um in die Partitur zu schauen. Das war kein geringerer als Otto Klemperer. New York, speziell die Carnegie Hall, war und ist eben ein Mekka für Orchester und Dirigenten!

*Sie haben mit vielen Orchestern in der Neuen Welt und in Europa gearbeitet. Gibt es noch Unterschiede zwischen „amerikanischer“ und „europäischer“ Orchesterkultur? Erzählen Sie uns von Ihren Erfahrungen!*

Ich denke, pauschal läßt sich das nicht werten. Es gibt ja das Klischee, amerikanische Orchester legten mehr Wert auf Brillanz. Aber es fehlt den besten Orchestern Europas nichts an Brillanz. Es wird auch gesagt, die europäischen Orchester, zumal die deutschen, hätten mehr Tiefgang und eine intimere Kenntnis der Wiener Klassik. Das mag bis zu einem gewissen Grad stimmen; aber es kommt darauf an, mit welchem Dirigenten man die besten amerikanischen Orchester hört. Es fehlt dann überhaupt nicht an Klangsinn und Tiefe! Das gilt besonders für die deutsche romantische Musik. Die Wiener Klassik hingegen wird in Amerika weniger gepflegt. Übrigens: in den letzten Jahren leider auch weniger in Europa. Da hapert es manchmal, da muß man in-

tensiv arbeiten. Aber das ist von Orchester zu Orchester verschieden. Ich war mit der Sächsischen Staatskapelle auf USA-Tournee im Jahre 1979. An einem freien Vormittag in Chicago schlich ich mich in eine Probe des Chicago Symphony Orchestra; Erich Leinsdorf probte eine Haydn-Symphonie. Kaum zu glauben, was dort passierte! Es fehlte die Einheit; man spürte, daß kein Konsens darüber bestand, wie man diese Musik spielen sollte. Leinsdorf mußte Note für Note erklären und ständig wiederholen. Sicher war das Ergebnis am Ende respektabel. Anders dagegen, wenn das Orchester Strawinsky oder Bartók spielt, dann klingt das von der ersten Note an vollkommen. Haydn ist viel schwerer! Man muß diese Musik pflegen, vor allem die Artikulation. Das wird in Amerika etwas vernachlässigt, mitunter auch in Europa. Als ich nach Leipzig kam, hatte das Gewandhausorchester selten Haydn gespielt. Gerade die frühe Wiener Klassik bedarf der Pflege, damit sie lebendig bleibt.

*Sowohl mit dem San Francisco Symphony Orchestra als auch mit dem Gewandhausorchester haben Sie Hindemith eingespielt. Gab es unterschiedliche Auffassungen der Musik Hindemiths?*

Eigentlich nicht. Die Orchester sind sich ziemlich ähnlich. Das Gewandhausorchester hat bekanntlich eine viel längere Tradition, vor allem wenn es Beethoven, Brahms und Bruckner spielt. Das ist für dieses Orchester etwas Selbstverständliches. In San Francisco war das zu Beginn meiner Zeit anders. Aber die Musiker dort lernen sehr schnell und haben sich auf die Vorstellungen und Aufgaben, die man an sie heranträgt, eingestellt. Beide Orchester spielen Hindemith sehr ähnlich. Man kann vielleicht sagen, das San Francisco Symphony Orchestra ist das virtuosere Orchester, das Gewandhausorchester dagegen verfügt über ein historisches Wissen und Verständnis, das in den Fingern und Herzen sitzt. Diese Qualitäten ergänzen die Virtuosität in wichtiger Hinsicht.

*Offensichtlich haben Sie ein Faible für Hindemith. Wie lernten Sie Hindemiths Musik kennen?*

Bereits in Stockholm lernte ich Hindemith kennen. Ich habe damals auch Kirchenmusik studiert. Und bei meiner Diplomprüfung habe ich neben Bach auch die zweite Orgelsonate von Hindemith gespielt. [HB singt das Thema des ersten Satzes an.] Das sitzt mir noch immer im Kopf. Ich war von dieser Musik sehr fasziniert. Ich war aber auch Geiger, vor allem

Geiger, und habe sehr viel Quartett gespielt. Unter anderem auch als Student bei dem Cellisten Maurits Frank, der gemeinsam mit dem Bratscher Hindemith im Amar-Quartett musizierte. Ich erinnere mich, wir haben im Kranichsteiner Musikinstitut 1949 einige heitere Stücke von Hindemith gespielt, nämlich den kompletten *Minimax*. Das war sehr lustig, und Maurits Frank hat uns einige Anekdoten über die in Donaueschingen 1923 entstandene Parodie erzählt. Auch das zweite Streichtrio von Hindemith aus dem Jahre 1933 haben wir bei ihm erarbeitet. Für mein Dirigentendebüt in der Stockholmer Philharmonie am 3. Februar 1954 wählte ich die Mathis-Symphonie als Hauptwerk. Das war damals ziemlich neue Musik, erst 20 Jahre alt. Ich hatte das Stück in Boston während eines Studienaufenthaltes mit Richard Burgin studiert. Burgin war gebürtiger Russe und floh nach der russischen Revolution nach Oslo, wo er Konzertmeister war. Von da aus ging er dann in die Vereinigten Staaten. Als Mentor war er hervorragend und ein Musiker von Gottes Gnaden! Mit ihm also hatte ich *Mathis der Maler* studiert und ich war recht gut vorbereitet. Besonders hilfreiche Hinweise hat mir Burgin für die Ausführung der langsamen Einleitung des dritten Satzes *Die Versuchung des heiligen Antonius* gegeben.

*Schildern Sie uns Ihre Erfahrungen bei den Aufnahmen der Hindemithschen Orchesterwerke!*

In San Francisco war es selbstverständlich, Hindemith zu spielen. Ich hatte das Glück, dort eine wunderbare Solobratschistin zu haben, Geraldine Walther. Sie war schlichtweg die beste Musikerin des Orchesters. Wir haben zusätzlich zu den Orchesterwerken *Konzertmusik* op. 50, *Nobilissima Visione*, Mathis-Symphonie und Symphonischen Metamorphosen auch zwei Stücke mit Solobratsche – den *Schwanendreher* und die *Trauermusik* – eingespielt. Nebenbei bemerkt: Frau Walther hat auch von allen Musikern des Orchesters die höchste Gage erhalten. Die Musiker in den USA haben ja individuelle Verträge. Zwar wird ein gleiches Grundgehalt gezahlt, ergänzend hat jeder Musiker einen persönlichen Zusatzvertrag, der unterschiedlich dotiert ist und die wöchentliche Zulage festlegt. Glauben Sie mir, die Zulage von Geraldine Walther war immens! Wir haben alles getan, um sie zu halten. Es war ein Glücksfall, diese Musikerin im Orchester zu haben. Aber auch die anderen Orchestermitglieder waren begeistert von Hindemith. Oft hört man ja das Vorurteil – selbst bei gestandenen Musikern eu-



ropäischer Orchester –, Hindemith sei spröde oder konstruierte Musik. Das ist völliger Unsinn! Die Musik Hindemiths ist oftmals eine Herausforderung für die Orchestermusiker. Aber gerade die Musiker des San Francisco Orchestra lieben diese „Challenges“ und konnten bei Hindemith ihre Virtuosität ausleben. Bei den von uns eingespielten Hindemith-Stücken kann von Konstruktivismus keine Rede sein. Die Musik ist anspruchsvoll und von einer geistreichen Polyphonie durchdrungen.

Beim Gewandhausorchester gab es eigentlich keine Hindemith-Tradition. Zwar wurde Hindemith ab und zu gespielt, aber nicht gepflegt. Und ein Werk wie die Sinfonie *Die Harmonie der Welt* war eine harte Nuß zu knacken. Es dauerte eine Weile, bis die Musiker die Musik verinnerlichten und ihre Musikalität entfalteten.

*Was ist das Besondere an Hindemiths Orchestermusik im Vergleich zu Werken seiner Zeitgenossen?*

Das Schöne bei Hindemiths Musik ist für mich die Fortsetzung der polyphonen Tradition der deutschen Musik. Bei ihm ist jede musikalische Linie lebendig und überschaubar. Er offenbart so viele barocke Züge in seinem Wesen. Bereits mit kleinsten Besetzungen und Mitteln vermag Hindemith Bedeutendes zu sagen. Das schätze ich besonders an ihm. Auch seinen Bezug zur Geschichte. Man spürt in jedem Moment, daß er sehr bewußt



auf Renaissance-, Barockmusik oder die Klassik reagiert. Wie er alte deutsche Volkslieder verwendet oder zweistimmige Bach-Inventionen nachempfunden, ist stets kreativ. Nehmen Sie zum Beispiel den letzten Satz seines Cellokonzertes aus dem Jahre 1940: Überraschende Stimmkombinationen oder Themenaufstellungen, die synchronisiert und unerwartet mit einem dritten Thema kombiniert werden, sind höchst geistreiche Spielformen und bereiten auch dem, der zum erstenmal Hindemith hört, größte Freude.

*Des öfteren haben Sie Hindemiths Musik auch auf Ihre Konzertprogramme gesetzt. Wie reagierte das Publikum auf die Hindemith-Stücke?*

Zunächst reagierten die Zuhörer reserviert. Vielleicht liegt das ja an unseren zu „trockenen“ Interpretationen. Aber man spürt, daß Hindemith vom Publikum zunehmend geschätzt wird. Das liegt daran, daß Hindemiths Musik sehr musikalisch und damit auch lebendig ist. Dies vermögen die Interpreten zu vermitteln, die seine Musik auch lebendig spielen. Vielleicht hat es früher an dieser Lebendigkeit gehapert. Bei vielen Aufführungen oder Einspielungen hatte man den Eindruck, es handle sich bei Hindemiths Musik um sonntägliche kantoriale Pflichtübungen. Nichts gegen Kantoren! Aber Orchestermusiker können schnell in einen gewissen Trott verfallen und lediglich ihre Pflicht ableisten. Voraussetzungen für eine geglückte Interpretation von Hindemiths Musik sind sowohl technische Meisterschaft als auch lebendige Darbietung. Hindemiths eigene Musizierhaltung sollte uns Interpreten darin Vorbild sein. Das Volkstümliche ist nie weit weg von Hindemith.

*Dank Ihrer langjährigen Erfahrung als Orchesterleiter haben Sie einen Überblick über die Rezeption der Hindemithschen Musik in den letzten 50 Jahren. Welche Eindrücke haben Sie?*

Unmittelbar nach dem Kriege war Hindemith ein großer Name. In Deutschland hatte man nach den zwölf Jahren Isolation, bedingt durch die Nazi-Herrschaft, viel nachzuholen. Als ich 1949 zum erstenmal nach Kranichstein zu den Ferienkursen kam, spürte ich sehr stark, daß die Deutschen diesen Nachholbedarf hatten. Ich übrigens auch! Hindemith war damals die Nummer Eins neben Komponisten wie Wolfgang Fortner oder Bernd Alois Zimmermann. Durch das Aufführungsverbot während der Nazizeit

blieb Hindemith weithin unbekannt. Weil Hindemith damals vernachlässigt und etwas Neues war, wählte ich für mein Debütkonzert die Mathis-Symphonie. Vielleicht liegt es auch an meiner missionarischen Ader, daß ich Hindemith auf's Programm setzte. Ich spiele gerne Sachen, die andere nicht spielen, oder Stücke, die zu Unrecht liegengeblieben sind. Was alle anderen aktuell spielen, Mahler zum Beispiel, – da halte ich mich etwas zurück. Dann in den 50er Jahren habe ich erlebt, wie Hindemiths Ruf in der musikalischen Öffentlichkeit schnell verblaßte. Es kamen dann radikalere, revolutionäre Komponisten zum Zuge. Schon bei meinem zweiten Besuch in Darmstadt im Jahre 1956 war Hindemith überhaupt nicht aktuell. Hauptreferent war John Cage. Der Durst nach neuen Impulsen war wohl sehr stark. Niemand redete mehr von Hindemith, das öffentliche Urteil über ihn war gefällt. Das war natürlich ein Vorurteil! Dann kam sicher eine lange Durststrecke für Hindemith. In Amerika nahm ich oft Hindemiths Musik ins Repertoire, weil ich fand, er war zu Unrecht vernachlässigt. Wenn wir heute Hindemith spielen, stoßen wir auf sehr große Zustimmung. Letztes Jahr zum Beispiel habe ich in Tanglewood mit Studenten eine Woche lang gearbeitet und die Mathis-Symphonie einstudiert. Die jungen Leute haben hervorragend gespielt, sehr virtuos und mit großer Musikalität und Selbstverständlichkeit. Für die jungen Musiker ist Hindemith aktuell, ein moderner Klassiker.

*Haben Sie den Komponisten Hindemith als Dirigenten erlebt?*

Hindemith war damals, als ich ihn in Schweden als Dirigenten erlebte, bereits ein Herr in reifen Jahren, etwas korpulent und gemütlich wirkend, aber mit funkelnden Augen und sehr witzig. Wenn er über die Brillengläser blickte, hielt man ihn für einen feinen Professor. Aber für mich war er damals ein Symbol für mehrere hundert Jahre Musikgeschichte. Einem jungen Musiker meines Typs imponierte diese Haltung gegenüber der alten Musik. Als Geiger war ich ein großer Bach-Fan und spielte die Solosonaten Tag und Nacht. In Hindemith fand ich einen Glaubensgenossen, der den Tonfall der alten Musiksprache in unsere Zeit transportiert hatte und damit unsere Musik belebte. Er war für unsere Generation eine Idealfigur. *HJW*

## A MODERN CLASSIC

### A Conversation with the Conductor Herbert Blomstedt

Herbert Blomstedt is of Swedish extraction and was born in the USA in 1927. He received his extensive musical training at the Royal Conservatory in Stockholm and at the Juilliard School of Music in New York. He has been Music Director of the Swedish Radio Symphony Orchestra and the Staatskapelle Dresden, among other orchestras; from 1985 until 1995 he was Music Director of the San Francisco Symphony Orchestra. After a two-year interim period as Music Director of the NDR Symphony Orchestra Hamburg, he took over the office of Gewandhauskapellmeister in 1998, conducting the Gewandhausorchester in Leipzig until the end of the 2004/2005 season. In great demand as a guest conductor, Herbert Blomstedt works with the world's most renowned orchestras.

*Mr. Blomstedt, tell us about personalities who particularly impressed you and perhaps also influenced you.*

I was lucky enough to be taught by an outstanding violin teacher, Lars Fermæus, in Göteborg, where I lived for five years and completed my secondary education. He was a pupil of Carl Flesch in Berlin and concertmaster of the Göteborg Symphony Orchestra. He not only placed particular emphasis on our technical training, but also brought us closer to the great chamber music works. We played duets, trios or quartets at the end of each lesson. I still remember the room in which we played music. In the middle were two large music stands with built-in lights, books on shelves against the wall and imposing score editions. No lights were turned on when we played during the evenings – only the music stands were lit up. This atmosphere created a romantic mood and I still remember it well today. We always sight-read works. That was a wonderful introduction to the literature and made us sensitive to making music together. I had a conducting teacher at the Academy in Stockholm, Tor Mann, who was an advocate of the new Nordic music. He knew Carl Nielsen and

Jean Sibelius personally. It was through him that I became acquainted with the music of these two composers. Igor Markevitch, however, a gifted technician and one of the first "modern" conductors, was decisive for my development as a conductor. I learned a great deal from him when I was still his assistant. There were also several exciting weeks with Leonard Bernstein at Tanglewood in the summer of 1953. Bernstein and Markevitch were antipodes, and it was very instructive for me to compare these conducting mentalities. Of course I became acquainted with American music scene. Already before Tanglewood I studied at the Juilliard School in New York and experienced Arturo Toscanini in his last season. We secretly snuck in to the rehearsals, for Toscanini had strictly forbidden people from watching his rehearsals. So we lay stretched out between the rows of seats in the lodges, listening attentively to what was happening on the podium. I also experienced Bruno Walter and Dmitri Mitropoulos, Music Director of the New York Philharmonic until 1957, in several concerts. Mitropoulos was a fascinating man who, in my opinion, is underappreciated today. He had extensive experience and possessed stupendous musical knowledge. I also experienced the short-lived Guido Cantelli as guest conductor with the New York Philharmonic. I can still remember a rehearsal with him and the New Yorkers very well. The programme included Mendelssohn's Italian Symphony. Armed with a score, I sat way

in front in order to hear better what was happening on the stage. An old man, supported by a cane and a lady, came into the hall and sat next to me to look at the score. This was none other than Otto Klemperer. New York, especially Carnegie Hall, was then and still is now a Mecca for orchestras and conductors!

*You have worked with many orchestras in the new world and in Europe. Are there still differences between "American" and "European" orchestral culture? Tell us about your experiences!*

I don't think one can generalise about these things. There is the cliché that American orchestras attach more value to brilliance. But the best European orchestras are in no way lacking in brilliance. It is also said that European orchestras, especially the German ones, have more depth and a more intimate knowledge of the Viennese classics. This may be true to a certain degree, but it depends on which conductors one hears with the best American orchestras. They lack nothing in depth and sense of sound! This is especially true of German romantic music. The Viennese classics, on the other hand, are less cultivated in America. Incidentally, they have recently been less cultivated in Europe as well, unfortunately. There are problems in that area sometimes; this requires intensive work. But it varies from orchestra to orchestra. I was on a US tour with the Sächsische Staatskapelle in 1979. I snuck into a rehearsal of the Chicago Symphony Orchestra during a free morning in Chicago; Erich Leinsdorf was rehearsing a Haydn symphony. What happened there was unbelievable! There was no unity; one sensed that there was no consensus about how this music should be played. Leinsdorf had to explain, note for note, and repeat constantly. The result was certainly respectable in the end. But it was completely different when the orchestra played Stravinsky or Bartók, because then it sounded perfect from the first note onwards. Haydn is much more difficult! One must cultivate this music, especially the articulation. This is somewhat neglected in America, and meanwhile in Europe, too. When I came to Leipzig, the Gewandhausorchester had rarely played Haydn. The early Viennese classics require cultivation, so that they remain lively.

*You have recorded Hindemith both with the San Francisco Symphony Orchestra and the Gewandhausorchester. Were there different conceptions of the music of Hindemith?*

Not really. The orchestras are quite similar. The Gewandhausorchester has a much longer tradition, as is well known, especially when they play Beethoven, Brahms and Bruckner. This is a matter of course for the orchestra. This was different at the beginning of my time in San Francisco. But the musicians there learn very quickly and were open to the concepts and tasks with which they were presented. Both orchestras play Hindemith in a very similar way. One could perhaps say that the San Francisco Symphony Orchestra is a more virtuoso orchestra and that the Gewandhausorchester, on the other hand, has an historical knowledge and understanding in their fingers and hearts. These qualities complement virtuosity in an important way.

*You obviously have an affinity for Hindemith. How did you become acquainted with the music of Hindemith?*

I already became acquainted with Hindemith's music in Stockholm. I also studied church music at that time. And I played Hindemith's Second Organ Sonata alongside Bach at my diploma examination. [HB sings the theme of the first movement.] I still have that in my head. I was very fascinated by this music. But I was also a violinist, primarily a violinist, and played quartets a great deal. I was also a pupil of Maurits Frank, who played the cello together with the violist Hindemith in the Amar Quartet. I remember that we played several cheerful pieces by Hindemith, the complete *Minimax*, at the Kranichstein Music Institute in 1949. That was a lot of fun, and Maurits Frank told us several anecdotes about this parody which was composed in Donaueschingen in 1923. We also worked on Hindemith's 1933 Second String Trio with him. For my conducting debut at the Stockholm Philharmonie on 3 February 1954, I selected the Mathis Symphony as the main work. This was rather new music then, only 20 years old. I had studied the piece in Boston during a period of study with Richard Burgin. Burgin was born in Russia and fled to Oslo, where he was concertmaster, after the Russian Revolution. From there, he continued to the United States. He was an outstanding mentor and a musician by the grace of God! So I studied *Mathis der Maler* with him and was quite







well prepared. Burgin gave me especially helpful hints for the execution of the slow introduction to the third movement, *Die Versuchung des heiligen Antonius* (The Temptation of St. Anthony).

*Tell us of your experiences in recording Hindemith's orchestral works.*

In San Francisco, it was a matter of course to play Hindemith. I was lucky to have a wonderful solo violist there, Geraldine Walther. She was simply the best musician in the orchestra. In addition to the orchestral works *Konzertmusik* op. 50, *Nobilissima Visione*, the *Mathis Symphony* and *Symphonic Metamorphoses*, we also recorded two pieces with solo viola – *Der Schwanendreher* and the *Trauermusik*. Incidentally, Ms. Walther was also paid the highest salary of all the musicians in the orchestra. The musicians in the USA all have different contracts. The same basic salary is paid, and each musician has an additional personal contract which is of a varying amount and establishes the extra weekly pay. Believe me, Geraldine Walther's extra weekly pay was immense! We did everything we could to keep her. It was a stroke of luck to have this musician in the orchestra. But the other orchestra members were enthusiastic about Hindemith as well. One often hears the prejudice – even among established musicians in European orchestras – that Hindemith is unyielding or constructed, contrived music. This is utter nonsense! The music of Hindemith is often a challenge for the orchestral musicians. But especially the musicians of the San Francisco Symphony love these challenges and were able to give full swing to their virtuosity with Hindemith. The works that we

recorded have nothing to do with constructivism. The music is demanding and full of brilliant polyphony. There was not in fact a Hindemith tradition with the Gewandhausorchester. Hindemith was indeed played now and then, but not truly cultivated. And a work like the *Symphony Die Harmonie der Welt* was a hard nut to crack. It took a while before the musicians had assimilated the music and before their musicality developed in this work.

*What is the special quality of Hindemith's orchestral music compared to works by his contemporaries?*

For me, the beautiful thing about Hindemith's music is the continuation of the polyphonic tradition in German music. With him, each musical line is vital and easily surveyed. He reveals so many baroque traits in his nature. Hindemith can say important things even with the smallest ensembles and means. I especially appreciate this with him. His relationship to history, too. One senses in each moment that he reacts very consciously to Renaissance, baroque or classical music. The way he used old German folksongs or uses Bach two-part inventions as a model is always creative. Take for example the last movement of his Cello Concerto from the year 1940: surprising voice combinations or setting-up themes which are synchronised and unexpectedly combined with a third theme, are very witty, playful forms and give the listener great joy, even if he is hearing Hindemith for the first time.

*You have frequently performed Hindemith's music on your programmes. How does the public react to Hindemith pieces?*

At first the listeners were reserved in their reaction. Maybe this is due to our too "dry" interpretations. But one feels that Hindemith is becoming more appreciated by the public. This is because Hindemith's music is very musical and therefore lively as well. Interpreters who play his music in a lively manner can impart this quality. Perhaps this lively quality was lacking in the past. With many performances or recordings, one had the impression that Hindemith's music consisted of a cantor's Sunday compulsory exercises. Nothing against cantors! But orchestral musicians can easily get into a rut and simply do their duty. The prerequisites for a successful interpretation of Hindemith's music are both technical mastery and a lively performance. Hindemith's own attitude towards music-making should be a model for us interpreters. The vernacular element is never far from Hindemith.

*Thanks to your extensive experience as an orchestral leader, you have an overview of the reception of Hindemith's music over the past 50 years. What impressions do you have?*

Hindemith was a big name right after the war. There was a lot to catch up with in Germany after the twelve years of isolation due to the Nazi regime. When I first came to summer courses in Kranichstein in 1949, I very strongly sensed that the Germans had this need to catch up. So did I, by the way! In those days Hindemith was the Number One Composer alongside composers such as Wolfgang Fortner and Bernd Alois Zimmermann. Hindemith remained unknown for the most part because of the Nazi performance ban. Because Hindemith was neglected in those days and was something new, I chose the *Mathis Symphony* for my debut concert. Maybe it has to do with my missionary tendency that I put Hindemith on the programme. I like to play pieces that others don't play, or pieces that have been lying around unjustifiably neglected. Whatever all the others currently play – Mahler, for example – I back off from that a little. Then I experienced how Hindemith's reputation with the musical public rapidly faded in the 1950s. More radical, revolutionary composers then had their turn. Already at the time of my second visit to Darmstadt in 1956, Hindemith was not at all relevant. The main lecturer was John Cage. The thirst for new impulses was

certainly very strong. No one talked about Hindemith any more, the official verdict concerning him had been made. That was prejudice, of course! Then there came a long dry-spell for Hindemith. In America I took up Hindemith's music in my repertoire because I felt that he was unjustifiably neglected. When we play Hindemith today, we meet with great approval. Last year, for example, I worked with students at Tanglewood for a week rehearsing the Mathis Symphony. The young people played outstandingly - very virtuosic, with great musicality and understanding. For the young musicians, Hindemith is relevant, a modern classic.

*Did you experience the composer Hindemith as a conductor?*

When I saw him in Sweden in those days, Hindemith was already an older gentleman, somewhat corpulent and cosy, but with sparkling eyes and very witty. When he looked over his glasses, one would have thought he was a refined professor. But for me at that time, he was a symbol of several centuries of musical history. This attitude towards old music impressed a young musician of my type. As a violinist, I was a great Bach fan and played the solo sonatas day and night. In Hindemith I found a fellow believer who had transported the tone of the old musical language into our time and revitalised our music with it. He was an ideal figure for our generation.

HJW

## UN CLASSIQUE MODERNE

### Un entretien avec le chef d'orchestre Herbert Blomstedt

D'origine suédoise, Herbert Blomstedt est né en 1927 aux États-Unis. Il suit des études musicales approfondies à l'Académie Royale de Musique de Stockholm et à la Juilliard School of Music de New York. Devenu chef d'orchestre, il dirige, notamment, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise et la Staatskapelle de Dresde. Puis, de 1985 à 1995, il devient directeur musical du San Francisco Symphony Orchestra. Après avoir été à la tête de l'Orchestre Symphonique NDR de Hambourg pendant deux ans, il occupe le même poste au Gewandhaus en 1998, une fonction qu'il exerce jusqu'à la fin de la saison 2004/05. A titre de chef d'orchestre invité, Herbert Blomstedt dirige les orchestres les plus renommés au monde.

*Herbert Blomstedt, parlez-nous des personnalités qui vous ont particulièrement marqué, peut-être même influencé !*

A Göteborg, où j'ai vécu pendant cinq ans et passé mon bac, j'ai eu la chance de bénéficier de l'enseignement de Lars Fermaeus, un professeur de violon remarquable. Élève de Carl Flesch à Berlin, Fermaeus était violon solo au sein de l'Orchestre Symphonique de Göteborg. Il attachait une grande importance à notre formation technique ainsi qu'à notre connaissance des grandes œuvres de musique de chambre. Une fois le cours terminé, nous répétions en duo, en trio ou en quatuor. Je me souviens très bien des lieux dans lesquels nous nous exerçons. Deux grands pupitres, munis d'un éclairage intégré, étaient dressés au centre de la pièce où des étagères garnies de nombreux livres et partitions ornaient les murs. Lorsque nous jouions le soir, la lumière illuminant la pièce restait éteinte, seules les lampes des pupitres nous éclairaient. Cette ambiance conférait une atmosphère romantique dont je me souviens encore très bien. Nous exécutions les morceaux tout en déchiffrant la partition. C'était une façon merveilleuse de nous ouvrir à la littérature musicale et de nous sensibiliser à la pratique de la



musique jouée en groupe. Mon professeur de direction d'orchestre à l'Académie Royale de Stockholm était Tor Mann, un défenseur de la musique nordique moderne. Il connaissait personnellement Carl Nielsen et Jean Sibelius. C'est lui qui m'a enseigné la musique de ces deux compositeurs. Mais, c'est avec Igor Markevitch, reconnu comme un technicien hors pair et comme l'un des premiers chefs d'orchestre « modernes » que ma carrière a pris un tournant décisif. Il m'a beaucoup appris, même lorsque j'étais seulement son assistant. Les quelques semaines passées au cours de l'été 1953 avec Leonard Bernstein à Tanglewood se sont également révélées très stimulantes. Bernstein et Markevitch : deux antipodes. Cela a été pour moi très instructif de pouvoir comparer ces deux personnalités et leur façon différente de diriger un orchestre. Cela m'a permis naturellement de découvrir la musique américaine. Avant même Tanglewood, j'avais déjà suivi des études à la Juilliard School de New York et vu Toscanini au pupitre à l'occasion de sa dernière saison de concert. Nous nous introduisions en secret dans la salle lorsqu'il répétait, car il avait strictement interdit à quiconque de venir assister à ses répétitions. Nous étions donc allongés entre les rangées de fauteuils et épions ce qui se produisait sur la scène. Lors de nombreux concerts, j'ai également eu l'occasion de voir Bruno Walter et Dimitri Mitropoulos qui fut le chef titulaire du New York Philharmonic jusqu'en 1957. Mitropoulos était un homme fascinant qui, à mon avis, n'est pas suffisamment reconnu aujourd'hui. Très doué techniquement, il possédait des connaissances inouïes du domaine musical. Et puis Guido Cantelli,



mort si jeune, lorsqu'il était chef d'orchestre invité par le New York Philharmonic. Je me souviens encore très bien d'une répétition qu'il effectuait avec les New Yorkais. La Symphonie italienne de Mendelssohn figurait au programme. Muni de la partition, j'étais assis à l'un des premiers rangs afin de pouvoir écouter au mieux ce qui se passait sur la scène. Quand, tout à coup, un homme âgé, soutenu par une cane, arriva dans la salle au bras d'une dame et vint s'asseoir à côté de moi pour lire la partition. C'était l'impressionnant Otto Klemperer. New York, et particulièrement le Carnegie Hall, représentait alors et représente toujours une véritable Mecque pour les orchestres et les chefs d'orchestre !

*Vous avez travaillé avec de nombreux orchestres dans le Nouveau Monde et en Europe. Existe-t-il encore des différences de culture orchestrale entre l'Amérique et l'Europe ?  
Parlez-nous de vos expériences !*

Je pense qu'il est difficile de formuler une appréciation globale. On connaît ce cliché qui laisse entendre qu'un orchestre américain attacherait plus d'importance à la virtuosité. Or, les meilleurs orchestres d'Europe ne manquent pas de virtuosité. On dit également, que les orchestres européens, surtout allemands, dégageraient plus de profondeur et auraient une connaissance plus intime des œuvres classiques viennoises. Cela peut s'avérer exact jusqu'à un certain point, car tout dépend de la personnalité du chef d'orchestre qui dirige les meilleurs orchestres américains. Si le chef est de qualité, l'orchestre ne manquera en aucun cas de sens musical et de profondeur ! Cela vaut notamment pour la musique romantique allemande. Le classique viennois, en revanche, n'est pas très cultivé en Amérique et, d'ailleurs, malheureusement, beaucoup moins également en Europe depuis ces dernières années. Il manque parfois un élément ou un autre. Il est vrai que ce répertoire exige un travail important. Mais cela varie d'un orchestre à l'autre. En 1979, j'étais en tournée aux États-Unis avec la Sächsische Staatskapelle. Au cours d'une matinée libre à Chicago, je me suis introduit dans la salle de répétition du Chicago Symphony Orchestra ; Erich Leinsdorf répétait une symphonie de Haydn. Ce qui se déroula, alors, est à peine croyable ! On sentait qu'il n'y avait aucune unité, aucun consensus sur la façon de jouer cette musique. Leinsdorf a dû l'expliquer note par note et la répéter constamment pour arriver à un résultat final acceptable. En revanche, lorsque l'orchestre joue Stra-

winsky ou Bartók, la musique retentit à la perfection dès la première note. Haydn est beaucoup plus difficile à jouer ! Il faut cultiver cette musique, surtout son articulation. Celle-ci est un peu délaissée en Amérique et, parfois aussi, en Europe. Lorsque je suis arrivé à Leipzig, l'Orchestre du Gewandhaus jouait rarement Haydn. La première période du classique viennois doit être cultivée pour rester vivante.

*Vous avez joué Hindemith avec le San Francisco Symphony Orchestra et l'Orchestre du Gewandhaus. Est-ce que ces orchestres avaient une conception différente de la musique de Paul Hindemith ?*

À vrai dire, non. Les orchestres sont assez semblables. Comme vous le savez, l'Orchestre du Gewandhaus s'appuie sur une plus longue tradition, notamment lorsqu'il joue Beethoven, Brahms et Bruckner. C'est tout à fait normal pour cet orchestre. Au début de mon séjour à San Francisco, il en allait autrement. Mais, là, les musiciens apprennent très rapidement et s'adaptent à la conception et à la mission qu'on leur propose. Les deux orchestres jouent Hindemith de manière très similaire. On peut simplement dire, peut-être, que le San Francisco Symphony Orchestra est plus virtuose. En revanche, l'Orchestre du Gewandhaus dispose d'un savoir et d'une compréhension historiques ancrés dans les doigts et dans le cœur des musiciens. Ces qualités complètent la virtuosité à bien des égards.



*Vous avez apparemment un faible pour Hindemith. Comment avez-vous connu la musique de Paul Hindemith ?*

Dès mon séjour à Stockholm. Car alors, j'ai également suivi des cours de musique d'église et, lorsque j'ai passé mon examen de diplôme, j'ai joué Bach ainsi que la Deuxième sonate pour orgue de Paul Hindemith [Herbert Blomstedt entonne le thème du premier mouvement]. Je l'ai toujours en mémoire. J'étais particulièrement fasciné par cette musique. Il faut dire que j'étais violoniste et vraiment violoniste avant tout ! J'ai joué dans de nombreux quatuors, notamment lorsque j'étais étudiant, avec le violoncelliste Maurits Frank qui a côtoyé l'altiste Hindemith au sein du Quatuor Amar. Je me souviens avoir exécuté des pièces très enlevées de Paul Hindemith au Kranichsteiner Musikinstitut en 1949, comme l'intégralité de *Minimax*. Ce fut très amusant. Maurits Frank nous a raconté quelques anecdotes sur la parodie créée en 1923 à Donaueschingen. Nous avons également étudié à ses côtés le Deuxième Trio à cordes que Hindemith a composé en 1933. Lorsque j'ai commencé à travailler comme chef d'orchestre pour la Philharmonie de Stockholm, le 3 février 1954, j'ai choisi la symphonie *Mathis* comme œuvre principale ; à l'époque, il s'agissait d'une musique assez jeune qui n'avait que vingt ans. J'avais étudié cette pièce à Boston pendant mes études avec Richard Burgin. Russe de naissance, Burgin a fuit son pays après la Révolution russe pour s'établir à Oslo où il a joué comme violon solo. De là, il partit aux États-Unis. C'était un excellent mentor et aussi un musicien touché par la grâce ! J'ai étudié *Mathis der Maler* avec lui et étais bien préparé. Burgin m'a donné des indications très utiles pour l'exécution de l'introduction lente du troisième mouvement *Die Versuchung des heiligen Antonius*.

*Décrivez-nous les expériences acquises lors des enregistrements des œuvres de Paul Hindemith !*

À San Francisco, il était tout à fait naturel de jouer Hindemith. J'ai eu la chance d'avoir là une altiste solo merveilleuse, à vrai dire, la meilleure musicienne de l'orchestre. Outre les œuvres orchestrales, *Konzertmusik* op. 50, *Nobilissima Visione*, la Symphonie *Mathis* et les Métamorphoses symphoniques, nous avons également enregistré deux pièces avec alto solo – le *Schwanendreher* et la *Trauermusik*. Soit dit en passant : Geraldine Walther a perçu le cachet le plus élevé parmi tous les musiciens de l'orchestre. Aux États-Unis, les contrats des

musiciens sont individuels. Chaque musicien reçoit un salaire fixe qui est complété par un autre contrat individuel dans lequel sont fixés sa rémunération personnelle et un supplément hebdomadaire. Et croyez-moi, le supplément de Geraldine Walther était énorme ! Nous avons tout fait pour la retenir. On éprouvait toujours un sentiment de bonheur lorsque cette musicienne jouait dans l'orchestre. Les autres membres de cette phalange étaient également enthousiasmés par la musique de Hindemith. On entend souvent des préjugés – même venant de musiciens avertis qui se jouent dans des orchestres européens – selon lesquels la musique de Paul Hindemith serait cassante et construite. C'est un non-sens absolu ! La musique de Hindemith représente un véritable défi pour les musiciens d'un orchestre. Les musiciens du San Francisco Orchestra aiment justement les challenges et avec Hindemith ils pouvaient exprimer toute leur virtuosité. Quant aux pièces de Hindemith que nous avons enregistrées, il ne peut être question de constructivisme. Il s'agit d'une musique exigeante, empreinte d'une polyphonie pleine d'esprit. L'orchestre du Gewandhaus n'avait pas de tradition Hindemith. Certes, on jouait Hindemith de temps à autre, mais pas régulièrement. Exécuter une œuvre comme la Symphonie *Die Harmonie der Welt* représentait une tâche difficile. Pour que les musiciens intériorisent cette musique et puissent en déployer la musicalité, cela nécessite un certain temps.

*Quelle est la particularité de la musique orchestrale de Paul Hindemith comparée à celle des œuvres de ses contemporains ?*

Ce que j'admire dans la musique d'Hindemith, c'est la pérennité de la tradition polyphonique, caractéristique de la musique allemande. Chacune des lignes de sa musique est vivante et claire. De par son caractère aux nombreux traits baroques, Hindemith sait mettre en lumière des épisodes très importants même avec de petits orchestres et de modestes moyens. Voilà ce que j'apprécie beaucoup en lui. Tout comme ses références à l'histoire. On ressent à chaque moment qu'il réagit de manière très consciente à la musique de la Renaissance, à la musique baroque ou classique. Il utilise de vieux chants populaires allemands ou s'inspire des Inventions de Bach à deux voix en faisant preuve d'une grande créativité. Prenez, par exemple, le dernier mouvement de son Concerto pour violoncelle, composé en 1940. Ses combinaisons de voix surprenantes et les mo-

tifs associés de manière synchronisée et inattendue avec un troisième thème représentent des figures de jeu extrêmement spirituelles et procurent un plaisir immense même à celui qui écoute Hindemith pour la première fois.

*Vous avez souvent inscrit la musique de Hindemith aux programmes de vos concerts. Quelle fut la réaction du public face aux œuvres de Hindemith que vous avez interprétées ?*

Les auditeurs étaient tout d'abord réservés. Peut-être cela est-il aussi dû à nos interprétations un peu trop « sèches ». Mais on sent que le public apprécie de plus en plus Hindemith, sans doute parce que sa musique est joyeuse et, par conséquent, vivante. Et les interprètes qui exécutent sa musique de manière très enjouées peuvent transmettre ce sentiment. Sans doute cette vivacité manquait-elle autrefois. Dans de nombreux enregistrements ou interprétations, la musique de Hindemith apparaissait souvent comme un exercice de chœurs d'église imposé à des fidèles du dimanche. Je n'ai rien contre les chœurs d'église ! Mais les musiciens d'orchestre peuvent rapidement tomber dans une certaine routine et se contenter d'accomplir sans âme leur mission. Une interprétation réussie de la musique de Hindemith suppose une grande maîtrise technique et une interprétation particulièrement vivante. L'attitude de Hindemith lui-même lorsqu'il se montrait interprète ou chef d'orchestre devrait nous montrer l'exemple, à nous les interprètes. La musique populaire n'est jamais très éloignée de Hindemith.

*Grâce à votre longue expérience comme chef d'orchestre, vous avez un aperçu général de la façon dont le public a apprécié la musique de Hindemith au cours de ces cinquante dernières années. Quelle est votre impression à ce sujet ?*

Au sortir de la dernière guerre, le nom de Hindemith était célèbre. Mais, après son isolement de douze ans sous la domination du pouvoir nazi, l'Allemagne avait beaucoup de temps à rattraper. Lorsqu'en 1949, je suis arrivé la première fois à Kränichstein pour les cours de vacances, j'ai bien senti que les allemands souhaitaient combler ce retard. D'ailleurs, moi aussi ! Autrefois, avec les compositeurs Wolfgang Fortner ou Bernd Alois Zimmermann, Hindemith était le numéro un. Mais, comme ses œuvres ont été interdites pendant la période nazie, Hindemith demeurait un inconnu. Lorsque j'ai commencé à diriger un orchestre, j'ai choisi la

Symphonie *Mathis*, justement par ce qu'à cette époque Hindemith était délaissé et représentait quelque chose de nouveau. Peut-être mon esprit missionnaire m'a-t-il incité à l'intégrer dans mes programmes. J'aime jouer des œuvres que les autres n'interprètent pas, ou des pièces délaissées à tort. Je reste réservé vis-à-vis de tout ce que les autres chefs présentent actuellement comme, par exemple, les œuvres de Mahler.

Par la suite, dans les années 50, j'ai vu comment la renommée de Hindemith s'est affaiblie dans l'opinion publique mélomane. Des compositeurs plus radicaux et révolutionnaires étaient en vogue. Déjà, lors de ma deuxième visite à Darmstadt en 1956, Hindemith n'était plus du tout d'actualité. Le grand représentant de la musique contemporaine s'appelait John Cage. Sans doute la soif de nouvelles impulsions était-elle très forte. Plus personne ne parlait de Hindemith, le public avait prononcé son jugement. Il s'agissait naturellement d'un préjugé ! Mais Hindemith a, alors, très certainement, connu une période difficile. En Amérique, la musique de Hindemith faisait souvent partie de mon répertoire, car je considérais qu'il était délaissé à tort. Aujourd'hui, lorsque nous jouons Hindemith, les concerts sont très appréciés. L'année passée, par exemple, j'ai travaillé pendant une semaine avec des étudiants à Tanglewood. Nous avons étudié la Symphonie *Mathis*. Les jeunes musiciens ont joué d'une manière remarquable, avec beaucoup de virtuosité, de musicalité et de naturel. Pour les jeunes musiciens, Hindemith est d'actualité, c'est un classique moderne.

*Avez-vous vu le compositeur Hindemith diriger un orchestre ?*

Lorsque j'ai vu Hindemith, chef d'orchestre, en Suède, c'était un homme d'âge mûr, d'un aspect un peu corpulent, sympathique et tranquille, aux yeux scintillants et au caractère enjoué. Lorsqu'il regardait au-dessus des verres de ses lunettes, il ressemblait à un professeur. Mais, pour moi, il représentait le symbole de plusieurs centaines d'années d'histoire de la musique. Cette attitude à l'égard de la musique ancienne était imposante pour un jeune musicien comme moi. Violoniste et grand fan de Bach, je jouais ses sonates pour violon seul solo et nuit. J'ai trouvé en Hindemith un partenaire qui partageait mes idées et qui a transposé à notre époque le timbre du langage musical ancien. Il a donc stimulé notre approche de la musique. Pour notre génération, il représentait un modèle idéal.

HJJ





## EIN BISSCHEN DAHEIM SEIN

### Paul Hindemith und die Vereinigten Staaten von Amerika

Als Hindemith im Februar 1940 die Vereinigten Staaten mit einem Immigrantenvisum betrat, besaß er aufgrund seiner Eindrücke während der von 1937 bis 1939 unternommenen Konzertreisen bereits ein differenzierteres Bild von dem Land, das ihm nun zur Heimat werden sollte. Seine Gefühle für Land und Leute schwankten zwischen Bewunderung, Be- lustigung und Befremden, waren aber grundsätzlich bestimmt von einem Opti-

mismus, der es ihm ermöglichte, seiner eigenen, durchaus als schmerzhaft emp- fundenen Situation auch positive Seiten abzugewinnen. Hindemith, der auf kei- nen Fall als politischer Flüchtling gelten wollte, distanzierte sich – bewußt oder unbewußt – auch geographisch von den großen Künstler-Emigrantenkreisen, die sich in Kalifornien niedergelassen hatten, und fand statt dessen mit der Yale Uni- versity von New Haven im Ostküstenstaat Connecticut den ersten Platz im Lande, „wo ich fühle, daß man ein bißchen da- heim sein könnte“. Gemeinsam mit sei- ner Frau Gertrud, die nach einer abenteu- erlichen Irrfahrt durch das inzwischen fast vollständig vom Krieg überzogene Europa im September 1940 Amerika er-

der amerikanischen Staatsbürgerschaft.

In beruflicher Hinsicht war Hindemith von Beginn an bestrebt, sich den Mög- lichkeiten, die ihm das Land bot, mit Tat- kraft zu widmen. Im Sommer 1940 gab er Kurse beim Musikfest des Boston Sym- phony Orchestra in Tanglewood. An der Yale University, die ihm mit Beginn des Schuljahres 1940/41 eine Professur für Musiktheorie angeboten hatte, begann er sogleich, die Ausbildungsstrukturen der Universität nach seinen Vorstellungen umzuformen. Zu den Errungenschaften, die auf seine Initiative zurückgehen, gehört unter anderem die Arbeit des Col- legium Musicum, das Pionierarbeit auf dem Gebiet der historischen Auf- führungspraxis leistete. Daß Hindemith

reichte, ließ er sich in New Haven nieder, wo das Paar bald Freunde unter den ansässigen Do- zenten der Universität gewann und sich als an- gesehene, dabei unauf- fällig lebende Mitbürger integrierte. Als nach dem Kriegseintritt der USA deutsche Emigranten plötzlich als Angehörige eines verfeindeten Staa- tes galten und Restrikto- nen der Reise- und Be- wegungsfreiheit in Kauf nehmen mußten, be- obachtete Hindemith die- se Entwicklung mit Sorge und zog sich aus dem öf- fentlichen Leben fast vollständig zurück. Seine feste Verbundenheit mit der neuen Heimat be- kundete er schließlich 1946 durch die Annahme

## AUS BRIEFEN HINDEMITHS

In zahlreichen Briefen be- richtete er von seinen Er- lebnissen und Eindrücken in der Neuen Welt, die der Emigrant Hindemith 1940 als neue Heimat wählte.

### An Gertrud Hindemith aus New York, 2.4.1937

„Ganz dünn am Horizont sah man schon einen winzigen Strich Land und dann wurde es bei allmählich aufgehendem schönsten Sonnenschein wirk- lich interessant. Erst an Long

Island vorüber, Coney Island und was man so sonst noch aus dem Kino alles kennt. Was dann kommt, hat man zwar auch tausendmal in Filmen und Bildern gesehen, es ist aber so phantastisch, daß es sich nicht vorstellen läßt. Außer Stambul ist es sicher die schön- ste Hafeneinfahrt der Welt, der Fluß mit den unzähligen Schif- fen und Booten und der Be- trieb an den Ufern, das ist ei- nes der lebendigsten Bilder, die man sehen kann. Das tollste ist aber die Wolkenkratzerrei von Manhattan. Es gibt hohe, auch sehr hohe Häuser, man ist nicht phantasielos und kann sich vielerlei zusammenreimen. Das hier übertrifft aber alle Phantasie. Es ist wie eine voll-

kommen irre Ritterburg mit un- zähligen Türmen, die schlank und spitz wie Nadeln einander überbieten. Es scheint wieder Märchen zu geben, denn es ist zu unwahrscheinlich, daß Men- schen so etwas aufgerichtet ha- ben sollen. Und seltsamerwei- se hat es nichts Bedrückendes, wie ich mir eigentlich gedacht hatte. Im Gegenteil, es macht einen leichten, frohen Ein- druck.“

### An Gertrud Hindemith aus New York, 3.4.1937

„Nachmittags ging ich in dem Steinbaukasten spazieren. Es mag eindrucksvoll sein, schön ist's sicher nicht. Vielleicht so etwas wie die Radio-City aus- genommen, deren schmaler

Hauptbau von über 300 m Höhe im ganzen etwas Schö- nes hat, dafür sind die Einzel- heiten wenig erfreulich. Riesen- verkehr natürlich und all das, was dem kleinen Mann im- poniert. In der fünften Avenue ein toller Laden am anderen. Der liebe Gott hat die niedrigsten Häuser, seine Kirchen stehen ziemlich verlegen neben den wichtigeren Gebäuden.“

### An Gertrud Hindemith aus New York, 15.4.1937

„Das berühmte New York Phil- harmonic Orchestra ist gar nicht so übermäßig berückend, gegen die Bostoner Leute fal- len die hiesigen sehr stark ab.“

sich 1953 doch dazu entschloß, Amerika endgültig zu verlassen, haben gerade die Mitglieder der Yale University mit großem Bedauern zur Kenntnis genommen.

Daß Hindemith auf vielfältige Weise auch kompositorisch auf seine neue Heimat reagiert hat und aus den mannigfaltigen neuen Anregungen Impulse für sein eigenes Schaffen empfangt, ist nicht zuletzt Ausdruck seiner ethisch-musikalischen Überzeugung, dass es ein „Besserwerden“ gebe, das aufschließt „für Musik, die uns noch unbekannte Symbole benutzt, die in fremde Klänge gehüllt ist, die wir erst mühsam erlernen müssen.“ Mit Blick auf die große Blechbläsertradition der amerikanischen Orchester stattete er viele der in Amerika komponierten Orchesterwerke mit brillanten Blechbläserpassagen aus – angefangen von der *Symphonie in Es* (1940) bis zur *Symphony in B flat for Concert band* (1951), die eigens für ein Militärorchester komponiert ist. Auch eine Annäherung an das Jazz-Idiom ist in manchen dieser Stücke zu hören, etwa in der *Symphonie in Es* oder der *Sinfonia serena*. Auch finden sich Zitate amerikanischer Volkslieder – etwa der „Swashbuckler's Song“ in der Posaunensonate (1941) oder in der *Pittsburgh Symphony* (1958) eine Melodie, die dem Liedgut der vor rund 300 Jahren aus Deutschland nach Pennsylvania eingewanderten Reli-



gionsgemeinschaft der Amish entstammt.

Seine um 1933 begonnene lose Reihe von Klavierliedern nach Texten deutscher Dichter setzte er in den Vereinigten Staaten mit Liedern nach Texten amerikanischer Autoren fort. Das bedeutendste Dokument dieser kompositorischen Auseinandersetzung mit amerikanischer Literatur stellt das „Flieger-Requiem“ dar, das auf dem Gedicht „When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd“ des amerikanischen Nationaldichters Walt Whitman basiert. Hindemith begann die Komposition, die er zwischenzeitlich auch mit dem Titel „An American Requiem“ versehen wollte, im Januar 1946, wenige Tage nach seiner Einbürgerung. Das Oratorium ist zum ei-

nen eine Verneigung vor der kulturellen Tradition des Landes, das den Komponisten so bereitwillig aufnahm, zum anderen ist es – das verrät der Untertitel „A Requiem ‚For Those we Love‘“, der auf das musikalische Zitat eines alten jüdischen Hymnus hinweist – ein Dokument der Trauer und der Anteilnahme am Schicksal der Judenheit während der Nazi-Diktatur.

Aller inneren Verbundenheit mit Amerika zum Trotz zog es Hindemith, der seit 1951 alternierend mit Yale auch an der Universität Zürich lehrte und unter dieser Arbeitsbelastung zunehmend litt, letztlich doch wieder nach Europa. Daß die Jahre in New Haven sich rückblickend als Provisorium erwiesen, mag ihm spätestens

#### **An Gertrud Hindemith aus Chicago, 19.4.37**

„Nachmittags bin ich mit Tompkins an der Grand Central Station nach Chikago abgefahren. [...] Tompkins erklärte mir, daß die komischen Stationsnamen auf der Strecke indianisch seien und war nur schwer davon zu überzeugen, daß Syracuse nicht darunter zu rechnen sei. Man fährt durch viele berühmte Stätten des klassischen Altertums wie Athen, Utica, Rom usw., auch das spätere Europa ist durch Venice, Toledo, Salamanca u.a. würdig vertreten. Ein Vergleich zwischen Harlem und der holländischen Patenstadt zeigt aber, daß man sich besser der Originale bedient.“

#### **An Gertrud Hindemith aus New York, 19.2.1938**

„Letztes Jahr schien mir hier alles, die Stadt und der Betrieb, in mannigfacher Hinsicht interessant, heuer ist kaum mehr als die abstruseste Scheußlichkeit zu bemerken. Es muß schrecklich sein, für immer hierher verurteilt zu sein; vielleicht arbeiten und wimmeln die Leute deshalb so viel, weil sie ja sonst zur Besinnung kämen und sähen, in welchem Zerrbild von Welt sie ihr Leben zubringen.“

#### **An Gertrud Hindemith aus New York, 28.2.1938**

„Nächste Woche mache ich Grammophonplatten und in Chicago treffe ich vielleicht ei-

nen von den Hollywoodmännern. Wollen mal sehen, vielleicht verbringen wir unsere Sommerferien zusammen in Kalifornien. Es ist schon ein komisches Land hier. Neben abgrundtiefem Blödsinn gibt es plötzlich die unglaublichsten Möglichkeiten – um aber etwas ganz ernsthaft zu machen, ist man sicher dreißig Jahre zu früh hier. Immerhin, es läßt sich vieles sehr gut an und ich glaube, wir müssen in Zukunft unser Jahresprogramm sehr mit Berücksichtigung der hiesigen Möglichkeiten aufstellen.“

#### **An Gertrud Hindemith aus New York, 6.3.1938**

„Der folgende Teil von Pennsylvania ist wirklich schön, man

fährt durch die Alleghanies, ein Mittelgebirge mit viel Wasser und mäßig dichtem Wald, das selbst in der jetzigen kahlen Jahreszeit einen angenehmen Eindruck machte. Ich dachte, daß doch auch hier Menschen ihre Heimat haben und daß sie, selbst wenn sie oder ihre Vorfahren erst wenige Jahrzehnte hier wohnten, ihre Wurzeln in diesem Boden haben – und dann erschien es mir seltsam, daß aus dem Gefühl der Bodenständigkeit bis jetzt so gar nichts für die Kunst erwachsen sei. Ich fühlte plötzlich, was für große Möglichkeiten ein eingeborener amerikanischer Komponist haben mußte und begann mich mit ihm zu identifizieren.“



beim Bezug seines neuen Heims am Genfer See so recht zu Bewußtsein gekommen sein, in dem auch die seit 1938 eingelagerten Möbel und Bücher aus Berlin wieder untergebracht werden konnten: „Unser neues Haus läßt sich sehr gut an. Es ist wirklich ein Vergnügen, nach so langen Jahren alle seine Sachen wieder beieinander zu haben.“ Amerikanischer Staatsbürger ist Hindemith freilich stets geblieben. SSG

## TO BE A LITTLE BIT AT HOME

### Paul Hindemith and the United States of America

When Hindemith entered the United States with an immigrant visa in February 1940, he already had a differentiated conception of the country – which was now to become his home – acquired through the impressions gained from concert tours undertaken from 1937 to 1939. His feelings for the country and its people vacillated between admiration, amusement and alienation, but were basically determined by an optimism that also allowed him to gain positive aspects from his own personal situation, which was definitely painful for him. Hindemith, who certainly did not wish to be considered a political refugee, also distanced himself geographically – consciously or

unconsciously – from the large circles of emigrant artists who had settled in California, instead finding the first place in the country “where I feel that one could be a little bit at home” at Yale University in New Haven, Connecticut, on the eastern seaboard. Together with his wife Gertrud, who reached America in 1940 after an adventurous odyssey through Europe, in the meantime almost completely overrun by war, he settled in New Haven, where the couple soon found friends amongst the resident lecturers at the University and were integrated as highly-regarded but inconspicuous fellow citizens. When German emigrants were suddenly regarded as members of an enemy state after the USA entered the war, and had to accept restrictions in their freedom of travelling and movement, Hindemith observed this development with apprehension and withdrew almost completely from public life. He ultimately professed his firm solidarity with the new homeland by accepting American citizenship in 1946.

In regard to his profession, Hindemith aimed to dedicate himself energetically to the possibilities that the country offered him from the very beginning. In the summer of 1940 he gave courses at the Music Festival of the Boston Symphony Orchestra at Tanglewood. At Yale University, which had offered him a professorship in music theory starting with the 1940/41 academic year, he immediately began to reform the educational structure of the University according to his ideas. The attainments originating from his initiative include the Collegium Musicum, which achieved pioneering work in the field of historical performance practice. Hindemith's ultimate decision to leave America once and for all in 1953

was a very sad one for the faculty and students at Yale University.

The fact that Hindemith also reacted compositionally to his homeland in a variety of ways, receiving new impulses for his own works from the manifold new stimuli, is not least the expression of his ethical-musical conviction that there is a “getting better” that opens people up “to music using symbols yet unknown to us, wrapped in strange sounds that we must first painstakingly learn.” In view of the great brass tradition of American orchestras, he endowed many of the orchestral works composed in America with brilliant brass passages – starting with the *Symphony in E-flat* (1940) up to the *Symphony in B-flat for Concert Band* (1951), specially composed for a military orchestra. A rapprochement with the jazz idiom can also be heard in some of these pieces, e.g. in the *Symphony in E-flat* and the *Sinfonia Serena*. One also finds quotations of American folksongs – such as the “Swashbuckler's Song” in the *Trombone Sonata* (1941) and, in the *Pittsburgh Symphony* (1958), a melody originating in the treasury of songs of the Amish religious community that had emigrated from Germany to Pennsylvania approximately 300 years previously.

His loose series of songs with piano accompaniment to texts by German poets, begun in 1933, was continued in the United States with songs to texts by American authors. The most important document of this compositional encounter with American literature is the “Lilac Requiem,” based on the poem “When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd” by the American national poet Walt Whitman. Hindemith began the composition, which he meanwhile wanted to entitle “An American Requiem,” in

#### An Gertrud Hindemith aus San Francisco, 21.2.1939

„Der Anblick der Stadt mit der beleuchteten Riesenbrücke, den unzählbaren Lichtern und Lichtreklamen an den Häusern, dem glänzenden Schein von der rechtsliegenden künstlichen Weltausstellunginsel war zauberhaft, so ganz anders als New York von oben. Schon auf den ersten Blick hat das alles einen mehr orientalischen Charakter, die konzessionslose Viereckigkeit scheint hier noch nicht überall Trumpf zu sein. Nun, wollen mal sehen, wie sich das alles weiter anläßt.“

#### An Gertrud Hindemith aus Los Angeles, 27.3.1939

„Das endgültige Ergebnis meiner Erfahrungen hier ist: Wenn es irgend geht, nicht hierhin gehen müssen, nicht einmal in effigie. Letzten Monat, als ich hier war, schien mir alles, was ich von der Musikindustrie hier hörte, mehr oder weniger komisch. Ich habe auch jetzt wieder [...] über vieles helle Tränen gelacht – aber es ist alles mehr als schändlich. Das Ganze ist ein Alpdruck, ein Goldgräberwahn. Wen Du auch siehst und sprichst, er sucht eins von den herumliegenden Goldklümpchen zu finden. [...] Auf Können und Qualität wird nirgends gesehen – alles hängt davon ab, ob einer den gerade gültigen oder für gültig gehaltenen Geschmack der Menge

trifft. [...] Ich glaube, daß ich von der Idee, hier am Film etwas mitzumachen [...], ziemlich kuriert bin. Ernsthaft kann man das nicht betreiben.“

#### An Gertrud Hindemith aus Buffalo, 7.3.1940

„Liebster Hasha, gestern kam Dein getippter Brief (No 2) [...]. Besonders trostreich ist es allerdings nicht, so liebe Brieflein zu bekommen, denn das daraus hervorkriechende Heimweh nimmt leicht die Formen eines ausgewachsenen Walfisches an. Wenn es Dir nach Deiner Ankunft hier in diesem gottgesegneten Lande auch so geht wie mir, werden wir ein erfreuliches Duett abgeben. Ich fürchte, ich werde mich nie-

mals recht eingewöhnen; wenn die Geldgeschäfte einigermaßen laufen und die Zeitläufte nicht immer idiotischere Bahnen ziehen, kann man wirklich nur temporär hier sein [...]. In den letzten Jahren kam mir die ganze Sache hier gar nicht so sinnlos vor, aber das lag wahrscheinlich daran, daß ich nie länger an einem Ort war und auch keine so lange Verpflichtung vor mir hatte.“

#### An Gertrud Hindemith aus Buffalo, 12.4.1940

„Ich war froh, als sie mir letzten anboten, nächstes Jahr nach dort [Yale University] zu kommen. Es ist der erste Platz im Lande, wo ich fühle, daß man ein bißchen daheim sein

January 1946, just a few days prior to his naturalisation. On the one hand, the oratorio is a bow to the cultural tradition of the country that had so willingly received the composer and, on the other hand, a document of mourning and sympathy for the fate of the Jews during the Nazi dictatorship, as can be gathered from the subtitle "A Requiem 'For Those we Love,'" pointing to a musical quotation of an old Jewish hymn.

Despite all inner ties with America, Hindemith, who had also taught at the University of Zurich since 1951, alternating with Yale, and who increasingly suffered from the burden of this workload, ultimately returned to Europe. The fact that the years in New Haven retrospectively proved to be a provisional agreement may only have entered his consciousness when he moved into his new home on Lake Geneva, in which the furniture and books from Berlin, in storage since 1938, could also be accommodated: "Our new house is promising very well. It really is a pleasure to have one's things together again after so many years." Of course, Hindemith remained an American citizen. SSG

## ÊTRE UN PEU CHEZ SOI

### Paul Hindemith et les États-Unis d'Amérique

Lorsque Hindemith arrive aux États-Unis, en février 1940, au bénéfice d'une autorisation d'immigration, il se fait, en raison de ses impressions glanées entre 1937 et 1939 lors des ses tournées de concerts, une image contrastée de ce pays qui va maintenant devenir son pays d'adoption. Ses sentiments à l'égard de l'Amérique et de son peuple oscillent entre admiration, amusement et étonnement. Mais, fondamentalement, ils sont marqués d'un optimisme qui lui permet de trouver aussi des côtés positifs à une situation douloureuse et éprouvante. Hindemith ne voulait en aucun cas être considéré comme un réfugié politique ; c'est pour cette raison que – consciemment ou inconsciemment – il reste à distance, même géographiquement, de l'important cercle des artistes émigrés qui se sont établis en Californie. C'est à l'occasion de son séjour à la Yale University de New Haven, située sur la côte est, dans l'Etat du Connecticut, qu'il découvre dans ce pays le premier lieu « où (il) sent que l'on pourrait être un peu chez soi ». Il s'installe à New Haven avec son épouse Gertrud qui rejoint les États-Unis en septembre 1940 après une odyssée aventureuse à travers une Europe presque entièrement gagnée par la guerre. Paul Hindemith et sa femme se créent rapidement des amitiés au sein du corps professoral de l'université et s'intègrent à la société où ils font figure d'un couple de citoyens estimés, vivant dans la

discrétion. Lorsque les États-Unis entrent en guerre, les émigrés allemands sont soudain tenus pour des ressortissants d'un Etat ennemi et doivent accepter des restrictions à leur liberté de voyage et de mouvement. Hindemith observe cette évolution avec inquiétude et se retire presque entièrement de la vie publique. Finalement, il manifeste un profond attachement à sa nouvelle patrie lorsqu'il acquiert, en 1946, la nationalité américaine.

Sur le plan professionnel, Hindemith s'efforce, dès le début, de consacrer toute son énergie aux possibilités que lui offre l'Amérique. Pendant l'été 1940, il donne des cours à Tanglewood, dans le cadre du festival de musique du Boston Symphony Orchestra. Puis, il entreprend de réorganiser, selon ses propres conceptions, les structures de la Yale University qui lui a proposé une chaire d'enseignement de théorie musicale au début de l'année universitaire 1940/41. Parmi les réalisations dues à son initiative, on citera notamment le travail du Collegium Musicum qui fait œuvre de pionnier en matière d'interprétation respectueuse de la pratique historique. C'est avec beaucoup de regret que les membres de la Yale University apprennent, en 1953, la décision de Hindemith de quitter définitivement le territoire de l'Amérique.

Voir ainsi Hindemith s'adapter sur bien des plans à son nouveau pays d'adoption et tirer des nombreuses idées nouvelles qui le nourrissent une impulsion à son travail de composition témoigne, notamment, de la force de ses convictions éthiques et musicales : il dit vivre une « évolution » qui ouvre des perspectives « vers un langage musical, dont les symboles nous sont encore inconnus, toute enveloppée dans des sons étrangers que, non

könnte [...]. Ich bin eigentlich völlig darauf vorbereitet, lange hierzubleiben – mit Yale im Hintergrunde ist der Gedanke ganz erfreulich – und die Schweiz als Sommer- oder Herbstaufenthalt im Auge zu behalten. Dieses gottverlassene Europa bietet ja für uns doch sonst keinerlei gute Möglichkeiten mehr, und hier kann man noch ungehindert und mit Erfolg arbeiten."

#### An Gertrud Hindemith aus Buffalo, 14.7.1940

"Ich komme immer mehr zur Überzeugung, daß sich der Willy [Strecker] stark in den Finger schneidet mit der Erwartung meiner freudigen Heimkehr nach Beendigung des Schlammassels. Die Aussichten hier sind gut für mich, ich gewöhne mich langsam an Land und Leute und finde, daß beides nicht schlechter ist als anderswo auch, sondern im Gegenteil große Vorteile bietet. Und wenn erst der gute Alte [Gertrud Hindemith] hier ist, wird alles ein Paradies sein, und dann wüßte ich wirklich nichts, was mich veranlassen könnte, es aufzugeben."

#### An Willy Strecker aus New Haven, Yale University, 27.10.1940

"Die Schule ist sehr erfreulich. Nicht groß, aber sehr gut eingerichtet (schöne Bibliothek und alles sonstige) und mit einer ganzen Anzahl guter Begabungen. Man kann eine Menge guter Arbeit hier tun und die Aussichten auf erfreuliche Früchte sind ebensogut wenn nicht noch besser als irgendwo sonst. Überhaupt hat das Musikleben in den letzten vier Jahren ungeheure Fortschritte gemacht; der Starbetrieb hat sehr an Wichtigkeit verloren, überall bemerkt man das Streben nach wesentlichen Dingen, und der Lerneifer ist unbegrenzt und

fast unglaublich. Hier gibts also noch große Aufgaben, die zu lösen sind, und offenbar ist das, was ich dazu tun kann, willkommen und brauchbar. Ich werde mich vermutlich auch in Zukunft sehr wohl fühlen in dieser Arbeit."





sans peine, nous devons d'abord apprendre à connaître ». Portant son regard sur la grande tradition des orchestres de cuivres américains, il enrichit nombre de ses œuvres orchestrales composées en Amérique de brillants passages pour cuivres – de la *Symphonie en mi bémol* (1940) jusqu'à la *Symphonie en B flat for Concert band* (1951), spécialement écrite pour un orchestre militaire. Dans certaines de ces pièces, on remarque également des tentatives d'utilisation du langage du jazz, comme, notamment, dans la *Symphonie en mi bémol* ou dans la *Sinfonia serena*. Ou ce sont des citations de chants populaires américains – comme le « Swashbuckler's Song » de la *Sonate pour trombone* (1941) ou la *Pittsburgh Symphony* (1958), un air issu du

répertoire de chant des Amish, communauté religieuse originaire d'Allemagne, émigrée en Pennsylvanie depuis trois cents ans environ.

Hindemith poursuit, aux États-Unis, en s'inspirant de textes d'auteurs américains, l'écriture de son cycle de *Lieder*, commencé vers 1933 sur la base d'œuvres de poètes allemands. Mais la partition la plus représentative de cette appropriation de la littérature américaine est sans doute le « *Flieger-Requiem* », écrit d'après le poème « *When Lilacs Last in the Door-Yard bloom'd* » dû à la plume de l'homme de lettres américain, Walt Whitman. Hindemith se met à la composition de cette œuvre – qu'il veut d'abord intituler « *An American Requiem* » – en janvier 1946, quelques jours après avoir

travail – revient finalement s'établir en Europe. Les années passées à New Haven se révèlent, rétrospectivement, comme étape provisoire dans sa vie ; mais il est possible qu'il en a seulement pris conscience à l'occasion de son emménagement dans sa nouvelle demeure, au bord du Lac Léman, lorsqu'il a pu se retrouver dans ses meubles et au milieu de ses livres entreposés depuis 1938 dans un garde-meuble à Berlin : « Notre nouvelle maison est agréable. Après tant d'années, c'est un réel plaisir que de pouvoir réunir toutes ses affaires ». Hindemith a pourtant toujours conservé la citoyenneté américaine. SSG

## FROM HINDEMITH'S LETTERS

Paul Hindemith reported, in numerous letters, on his experiences in and impressions of the New World, which the emigrant Hindemith chose as his new homeland in 1940.

### To Gertrud Hindemith from New York, 2 April 1937

"One could see a tiny strip of land, thin on the horizon, then becoming really interesting un-

der the gradual, most beautiful sunrise. First passed by Long Island, Coney Island and what all else we know from the cinema. What follows is what one has already seen thousands of times in films and pictures, but it is so fantastic that you can't imagine it. Except for Istanbul it is surely the most beautiful harbour entrance in the world, the river with countless ships and boats and the activity on shore – that is one of the liveliest pictures that one can see. But the greatest of all are the skyscrapers in Manhattan. There are high, some very high buildings; people are not without imagination and one can conjecture many kinds of things. But this here goes bey-

ond all imagination. It is like a completely crazy medieval castle with countless towers, slender and pointed like needles, each outdoing the other. Fairytales seem to come to life once again, for it is too improbable that people can have erected such things. And, strangely enough, there is nothing oppressive about it, as I would have thought. On the contrary, it makes a light, cheerful impression."

### To Gertrud Hindemith from New York, 3 April 1937

"This afternoon I went for a walk in the box of toy stone building bricks. It may be impressive, but it is certainly not beautiful. With the possible ex-

ception of something like Radio-City, the slender main construction (over 300 metres high) of which has something beautiful about it, but the details are less delightful. There is very heavy traffic of course, and everything that impresses the ordinary man; one great shop after the other on Fifth Avenue. The Lord God has the lowest buildings; his churches stand rather sheepishly next to the more important buildings."

### To Gertrud Hindemith from New York, 15 April 1937

"The famous New York Philharmonic Orchestra is not so exceedingly enchanting; they don't play as well as the people in Boston, not by a long shot."

# PAUL HINDEMITH UND DIE SINFONIE

In seinem reichen orchestralen Œuvre hat Paul Hindemith sechs Mal den Titel „Sinfonie“ verwendet und damit an die am höchsten entwickelte instrumentale Form der mitteleuropäischen Musikgeschichte angeknüpft. Es sind dies die *Sinfonie „Mathis der Maler“*, die *Sinfonie in Es*, die *Sinfonia Serena*, die *Symphony in B flat for Concert Band*, die *Sinfonie „Die Harmonie der Welt“* und die *Pittsburgh Symphony*. Ferner gesellen sich zwei als *Sinfonietta*, also als quasi „kleine Sinfonie“ bezeichnete Werke hinzu, und einige weitere Orchestermusiken greifen die traditionelle Viersätzigkeit der klassischen Sinfonie auf, ohne aber den eingeführten Gattungsnamen zu verwenden. Hierzu zählen etwa solche Werke wie die *Sinfonischen Tänze* oder die *Sinfonischen Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber*.

Dennoch müssen bei Paul Hindemith bezüglich der „Sinfonie“ gewisse Einschränkungen gemacht werden. Diese Gattung steht nämlich ganz offensichtlich nicht im Zentrum seines orchestralen Schaffens, wie es bei den Meistern der Klassik und Romantik bis hin zu Anton Bruckner und Gustav Mahler der Fall war. Das zeigt sich schon darin, daß Hindemith seine als „Sinfonie“ bezeich-

neten Werke nicht numeriert hat, sondern es bei einer spezifischen Charakterisierung durch die Tonart, die Besetzung oder inhaltlich-semantic Hinweise im Titel beließ.

Betrachtet man Hindemiths gesamtes orchestrales Schaffen, so treten neben die zu „Sinfonien“ erklärten Werke ganz andere formale und konzeptionelle Überlegungen, von denen hier nur eine, besonders signifikante erwähnt sei: das Mo-

1925 verwendet Hindemith auch genau diese Bezeichnung: *Konzert für Orchester*, übrigens eines der ersten dieses Titels im 20. Jahrhundert; des weiteren bezeichnete Hindemith einige Werke als „Konzertmusik“, was mehr oder weniger in eine ähnliche Richtung zielt. Besonders deutlich wird dieser Ansatz in der *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* op. 50, die Hindemith 1930 zum 50jährigen Jubiläum des Boston



ment des Konzertanten. Und zwar nicht im Sinne eines Solokonzertes – solche sind bei ihm ohnehin in reicher Zahl vorhanden –, sondern im Sinne eines Konzerts für Orchester, also eines konzertant-virtuosen Werkes für die gesamte jeweilige Besetzung. In seinem Opus 38 von

Symphony Orchestra komponierte. Im Gegensatz zu einem verbreiteten populären Beinamen ist dies keine „Boston Symphony“, ein irreführender und auch nicht auf Hindemith zurückgehender Titel. Denn dies ist eben keine klassisch-romantische „Sinfonie“, sondern, ganz ab-

## To Gertrud Hindemith from Chicago, 19 April 1937

“This afternoon I departed for Chicago with Tompkins from Grand Central Station. [...] Tompkins explained to me that the strange names on the route are Indian and could only with difficulty be convinced that Syracuse was not such a name. One travels through many famous cities of classical antiquity such as Athens, Utica, Rome, etc. and latter-day Europe is also represented with dignity by Venice, Toledo, Salamanca, etc. A comparison between Harlem and its Dutch namesake shows, however, that one is better off with the original.”

## To Gertrud Hindemith from New York, 19 February 1938

“Last year everything here, the city and its activity, seemed of manifold interest to me; this year, I notice nothing but the most abstruse hideousness. It must be dreadful to be sentenced to living here forever; perhaps the people work and swarm so much because otherwise they would come to their senses and see in what a travesty of the world they spend their lives.”

## To Gertrud Hindemith from New York, 28 February 1938

“Next week I shall be making gramophone records and shall perhaps be meeting one of the Hollywood men in Chicago.

Who knows, maybe we'll spend our summer holidays together in California. This is indeed a very strange country. Next to abysmal idiocy there are suddenly the most unbelievable possibilities – but it is surely thirty years too early to do anything very seriously here. Nonetheless, many things are shaping up well and I believe we must take the possibilities here very much into consideration when arranging our annual programme in the future.”

## To Gertrud Hindemith from New York, 6 March 1938

“The next part of Pennsylvania is really beautiful; one travels through the Alleghenies, a low mountain range with a great

deal of water and moderately thick forests which makes an agreeable impression even during the present cold season. I thought that people had their homeland here, too, and that they had their roots in the soil here, even if they or their ancestors had only been here a few decades – and then it seemed strange to me that, so far, practically nothing in the way of art has matured out of the feeling of down-to-earthness. I suddenly sensed what great possibilities a native-born American composer would have and began to identify with him.”



gesehen von den gegenüber der Sinfonie-Form veränderten Satztypen, ein höchst originelles konzertantes Werk für zwei oft antiphonal gegeneinander gestellte Formationen: eine nach Hindemiths Vorschrift „stark“ zu besetzende Streichergruppe und zwölf Solo-Blechbläser (vier Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und eine Baßtuba), an deren spieltechnische Fertigkeiten außergewöhnliche Anforderungen gestellt werden, die über das in der Gattung „Sinfonie“ bis dahin Gebräuchliche weit hinausgehen.

Welche Bedeutung man auch immer der Gattung Sinfonie in Hindemiths Schaffen beimesen mag – eines seiner populärsten und weltweit meistgespielten Werke ist die *Sinfonie „Mathis der Maler“* von 1933-34. Dies liegt nicht nur an der bündigen formalen Anlage in eher vorklassischer Dreisätzigkeit, sondern auch am zeitgeschichtlichen Hintergrund. Die Uraufführung durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, schon während der Nazizeit, war nicht nur ein großer Publikumserfolg, sondern auch eine Demonstration gegen die braunen Machthaber, die Hindemiths Schaffen als „gemeinste Perversion der deutschen Musik“ (Alfred Rosenberg) verunglimpften. Dabei ging es nicht nur um die berühmte Badewannen-Szene in Hindemiths Oper *Neues vom Tage*, worüber sich Adolf Hitler angeblich empört hatte, sondern auch um den geistigen Gehalt des Mathis-Stoffes für die schon in Arbeit befindliche Oper gleichen Titels. Die Ablehnung Hindemiths durch die Nazis war in diesem Zusammenhang kein Wunder, denn die Bezeichnungen der drei Sinfoniesätze (deren Musik später in die Oper einging) nach den ausdrucksstarken Bildern des berühmten *Isenheimer Altars*

von Mathias Grünewald waren kein Stoff für faschistischen Heldenkult: das *Engelkonzert* ist eine Musik gegen irdische Funktionalisierung (Ähnliches konnte man schon in dem Text aus *Des Knaben Wunderhorn* lesen, den Gustav Mahler in seiner *Vierten Sinfonie* vertont hat, wo es heißt: „Kein' Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden.“), die *Grablegung* erklingt als introvertierte Trauermusik, und die *Versuchung des Heiligen Antonius* zeigt den unbeugsamen Einzelnen im Kampf gegen die Mächte der Finsternis. Keine Musik für Reichsparteitage ...

Demgegenüber bietet die *Sinfonia Sere-na*, unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden, ein spannendes, teils lyrisches, teils durchaus konzertantes Musizieren, welches letzteres sich besonders in den beiden Mittelsätzen zeigt: der zweite, an der Stelle des Scherzos, ist eine Parodie des bekannten *Yorck'schen Marsches* von Ludwig van Beethoven, hier ausschließlich für Bläser und Schlagzeug gesetzt; der langsame 3. Satz ist für zwei reine Streichergruppen und vier Streichersolisten geschrieben, die miteinander dialogisieren und konzertieren.

Zwei der Sinfonien Paul Hindemiths sind orchestrale Vorgriffe auf im Entstehen begriffene Opern. Das war bei *Mathis der Maler* so, wobei die Uraufführung der Oper in Deutschland schon nicht mehr stattfinden konnte. Das zweite Beispiel ist die *Sinfonie „Die Harmonie der Welt“* von 1951, die der Oper gleichen Titels über den Astronomen Johannes Kepler vorausging. Die Idee einer Sphärenharmonie, eines Abbildes universaler harmonischer Verhältnisse in der Musik, beschäftigte Hindemith seit der Abfassung

seiner *Unterweisung im Tonsatz*. Der Theorie sollte so etwas wie eine praktische Demonstration seiner musikalisch-philosophischen Vorstellungen folgen. Die Satztitel *Musica Instrumentalis*, *Musica Humana* und *Musica Mundana* bringen dieses Aufsteigen zu immer höherer und vollkommenerer Harmonie zum Ausdruck, es ist eine Musik größter Kunstfertigkeit traditioneller und moderner Strukturelemente, die im Finalsatz eine gewaltige Passacaglia auftrümt und damit an bedeutende Vorbilder anknüpft: die Finalsätze aus Ludwig van Beethovens *Eroica* und Johannes Brahms' *Vierter Sinfonie*.

Bezieht sich die *Sinfonie „Mathis der Maler“* auf einen bedeutenden Renaissance-Künstler, so die Ballettmusik *Nobilissima Visione* aus den Jahren 1937-38 – aus welcher heute meist nur die dreisätzige Orchestersuite gespielt wird – auf den mittelalterlichen christlichen Idealisten Franz von Assisi, der gegen die auch kirchliche Korruption seiner Zeit eine Theologie der Armut vertrat, eine radikale Rückkehr zur Nachfolge Jesu Christi im ursprünglichsten Sinne von dessen Anspruch: „Was ihr einem der Geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.“ Die Musik zeigt den Gegensatz zwischen der weltfernen Einsamkeit des Heiligen in seiner selbst gewählten Armut und der Brutalität der Soldateska und gipfelt im *Sonnengesang*, wiederum einer machtvollen Passacaglia.

Aber Hindemith wäre nicht Hindemith, gäbe es nicht neben so vielen ernsthaften Themen auch den Humor und die Parodie, zwei so sympathische Eigenschaften, die für den Menschen wie den Komponisten Hindemith außerordentlich typisch sind. Eines seiner humorvollsten Werke sind die *Sinfonischen Metamor-*

#### To Gertrud Hindemith from San Francisco, 21 February 1939

"The view of the city with the giant lit-up bridge, the innumerable lights and lit-up advertisements on the buildings, the brilliant appearance of the artificial World's Fair island to the right was magical, completely different from New York from above. Already at first glance everything has a more oriental character; the uncompromising squareness does not yet seem to have the upper hand here. Well, we'll see how things go here."

#### To Gertrud Hindemith from Los Angeles, 27 March 1939

"The final result of my experiences here is: don't come here, if at all possible, not even as an effigy. Last month when I was here, everything I heard about the music industry here seemed more or less strange to me. Now I have again [...] laughed many bright tears over it – but everything is more than scandalous. The whole thing is a nightmare, gold-digger madness. Whoever you see and speak to is looking for one of the gold nuggets lying about. [...] Nobody looks for ability and quality – everything depends on hitting on the currently valid taste of the masses, or what it is considered to be

currently valid. [...] I believe I have been rather cured of the idea [...] of working on a film here. One cannot do such a thing seriously."

#### To Gertrud Hindemith from Buffalo, 7 March 1940

"Dearest Hasha, your typed letter came yesterday (No. 2) [...]. It is not especially comforting to receive such sweet letters, for the homesickness creeping out from under the table can readily take the form of a full-grown whale. If, after your arrival here in this God-blessed land, you feel as I do, we shall be a delightful duo. I'm afraid I shall never get completely acclimatised; when the financial aspects run halfway decently

and current events don't take ever more idiotic courses, one can really only be here temporarily. [...]. During the last years the whole thing here didn't seem at all so pointless, but that was probably because I was never in one place for very long and didn't have any long obligation before me."

#### To Gertrud Hindemith from Buffalo, 12 April 1940

"I was happy when they recently offered me the possibility of going there [Yale University] next year. It is the first place in this country where I feel that I could be a little bit at home [...]. I am actually completely prepared to stay here a long time – with Yale in the

phosen über Themen von Carl Maria von Weber, worin er die recht harmlosen Themen aus Webers vierhändiger Klaviermusik sowie aus dessen Turandot-Ouvertüre gleichsam auf Hochglanz poliert. Typisch ungarische Wendungen und im Finale ein echt romantisches Hornquartett verleihen dem Werk jene umwerfende Schmissigkeit, die einfach unwiderstehlich wirkt. Der verschmitzt lächelnde Komponist konnte sich hier noch jedes Mal über stürmischen Beifall freuen. HL

## PAUL HINDEMITH AND THE SYMPHONY

Paul Hindemith used the title "Symphony" six times in his rich orchestral oeuvre, thus picking up the thread of the most highly developed instrumental form of Central European music history. These works are the *Sinfonie "Mathis der Maler"*, the *Sinfonie in Es*, the *Sinfonia Serena*, the *Symphony in B flat for Concert Band*, the *Sinfonie "Die Harmonie der Welt"* and the *Pittsburgh Symphony*. In addition, two works join the list with the title *Sinfonietta*, i.e. a more or less "small symphony," and several other *Orchestermusiken* take up the traditional four-movement structure of the classical symphony without making use of the generic name. These include such works as the *Sinfonische Tänze* and the *Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber*.

Nonetheless, certain qualifications must be made with Paul Hindemith as regards the "symphony." This genre is quite obviously not at the centre of his orchestral production, as was the case with classical and romantic masters up to and including Anton Bruckner and Gustav Mahler. This is already shown by the fact that Hindemith did not number his works designated as "symphony," but was content to entitle them according to a specific characterisation through key, ensemble or features having to do with semantics or content.

If one observes Hindemith's entire orchestral production, completely different formal and conceptual considerations enter in alongside the works designated as "symphonies." One of these considerations, a particularly significant one, is the *concertante* aspect. Not in the sense of a solo concerto – he produced a large number of such works – but in the sense of a concerto for orchestra, a virtuoso, *concertante* work for the entire given ensemble.

In his Opus 38 of 1925, Hindemith uses precisely this designation: *Konzert für Orchester*, incidentally one of the first works using this title in the twentieth century. In addition, Hindemith designated several works as *Konzertmusik*, which points in a more or less similar direction. This approach is particularly clear in the *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* op. 50, which Hindemith composed in 1930 for the 50<sup>th</sup> jubilee of the Boston Symphony Orchestra. Contrary to a widespread popular nickname, this is not a "Boston Symphony", a misleading title which Hindemith never gave the work. This is not a classical-romantic symphony, but a highly original *concertante* work for two frequently anti-

phonally opposed formations, apart from the fact that the movement types are different from those of the symphony-form. The two formations are: 1) a group of strings, "large" according to Hindemith's instruction, and 2) twelve solo brass instruments (four horns four trumpets, three trombones and one tuba) of which extraordinary technical demands are made, going far beyond what was customary in the genre of the "symphony" up until that time.

Whatever significance one may attribute to the genre of the symphony in Hindemith's production – one of his most popular and most frequently performed works worldwide is the *Sinfonie "Mathis der Maler"* of 1933-34. This is not only because of the concise formal design in a rather pre-classical three-movement structure, but also due to the work's historical background. The world premiere by the Berlin Philharmonic under Wilhelm Furtwängler, already during the Nazi period, was not only a great success with the public, but also a demonstration against the brown-shirt powers-that-be who had disparaged Hindemith's oeuvre as the "lowest perversion of German music" (Alfred Rosenberg). It was not merely the famous bathtub scene in Hindemith's opera *Neues vom Tage* that had apparently so enraged Adolf Hitler, but also the spiritual content of the Mathis material for the opera of the same title which was already being written. Hindemith's rejection by the Nazis was not surprising in this connection, for the titles of the three symphonic movements of the symphony (the music of which later went into the opera), named after the strongly expressive pictures of the famous *Isenheimer Altar* by Matthias Grünewald, were not suitable material for the fascist cult of the

background, the thought is quite delightful – and to keep Switzerland in mind as a place to stay during the summer or autumn. Otherwise, this God-forsaken Europe offers us no good possibilities and one can work here successfully and without hindrance."

### To Gertrud Hindemith from Buffalo, 14 July 1940

"I am becoming ever more convinced that Willy [Strecker] is deluding himself in his expectation of my happy return after the end of the whole mess. The outlook is favourable for me here; I am gradually getting accustomed to the country and people and find that both are not worse than

anywhere else but, on the contrary, offer great advantages. And when the good old lady [Gertrud Hindemith] has arrived here, everything will be a paradise, and then I really don't know what could cause me to give it up."

### To Willy Strecker from New Haven, Yale University, 27 October 1940

"The school is most delightful. Not large, but very well equipped (beautiful library and everything else) and with quite a number of good talents. One can do quite a lot of good work here and the prospects of gratifying fruits of one's labour are just as favourable as anywhere else. Musical life in general has

made incredible progress during the last four years; the star system has lost much of its importance and one notices a striving towards essential things everywhere; the eagerness to learn is unlimited and almost unbelievable. There are, therefore, still great tasks to accomplish here, and what I can do in this direction is welcome and usable. I shall probably feel very happy with this work in the future as well."

## EXTRAITS DE LETTRES ÉCRITES PAR HINDEMITH

De nombreuses lettres de sa main livrent ses impressions et décrivent les expériences vécues dans ce Nouveau Monde, pays que Paul Hindemith choisit pour émigrer en 1940.

### À Gertrud Hindemith, de New York, le 2/4/1937

« Déjà, à l'horizon, on parvenait à déceler une fine bande





hero: the *Engelkonzert* is music against earthly functionality (one could already read something similar in the text of *Des Knaben Wunderhorn*, which Gustav Mahler set in his *Fourth Symphony*, where it states: "Kein' Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden." – There is no music on earth that can be compared to ours.). The *Grablegung* sounds as introverted mourning music, and the *Versuchung des Heiligen Antonius* shows the unfaltering individual in the struggle against the forces of darkness. This was no music for Reich party conferences ... In contrast to this, the *Sinfonia Serena*, composed immediately after the end of the Second World War, offers a relaxed,

by turns lyrical or thoroughly *concertante* music, with the latter especially prominent in the two central movements. The second, in place of a scherzo, is a parody of the famous *Yorck'scher Marsch* by Ludwig van Beethoven, scored here exclusively for winds and percussion; the slow third movement is written for two pure string groups and four string soloists who enter into dialogue and concerto-like playing with each other.

Two of the symphonies of Paul Hindemith are orchestral anticipations of operas in the making. This was the case with *Mathis der Maler*, whereby the world premiere of the opera could no longer take place in Germany. The sec-

music of great skill in its use of traditional and modern structural elements which culminate in a tremendous passacaglia in the final movement, continuing the tradition of important models – the final movement of Ludwig van Beethoven's *Eroica* and Johannes Brahms' Fourth Symphony.

If the *Sinfonie "Mathis der Maler"* is based upon an important Renaissance artist, the ballet music *Nobilissima Visione* from the years 1937-38 – from which only the three-movement orchestral suite is usually played today – is based upon the medieval Christian idealist Franz von Assisi, who represented a theology of poverty in opposition to the corruption of the church of his time. He

de terre qui, lentement, prit un aspect vraiment intéressant sous un superbe soleil levant. Nous avons d'abord longé Long Island, Coney Island et finalement tout ce que l'on connaît grâce au cinéma. Ce qui suit, nous l'avons déjà vu mille fois dans les films ou en photos ; mais c'est tellement fantastique qu'on ne peut pas se le représenter. Avec Istanbul, c'est sûrement la plus belle entrée portuaire au monde : le fleuve et ses innombrables bateaux de toutes sortes, l'affairement des quais – voilà un des tableaux les plus vivants qu'il est donné d'admirer. Mais le plus impression-

nant, ce sont les gratte-ciels de Manhattan. Il y a de grands, et même de très grands, immeubles. On ne manque pas d'imagination et on peut se représenter beaucoup de choses, mais ce panorama dépasse toute prévision. C'est comme un château fort, totalement déconcertant, aux innombrables tours, qui se surpassent toutes les unes les autres, élancées et pointues comme des aiguilles. Des contes semblent naître, car il est incroyable que des hommes aient pu construire quelque chose de semblable. Curieusement, cela n'a rien d'oppressant, comme je l'avais

imaginé initialement. Bien au contraire, il règne ici une impression de légèreté et de gaîté ».

#### À Gertrud Hindemith, de New York, le 3/4/1937

« Cet après-midi, je me suis promené dans ce module de blocs en pierres. Cela est certes impressionnant, mais, en tout cas, on ne peut pas dire que cela soit beau. Hormis, peut-être, le Radio-City dont le bâtiment principal, élancé, d'une hauteur de plus de 300 m, dégage dans l'ensemble une certaine beauté. Les détails de la construction sont en revanche moins réjouissants. Naturellement, il

règne ici une circulation folle et tout ceci impressionne le petit homme que je suis. Dans la Cinquième Avenue, de superbes magasins se succèdent les uns aux autres. Le Bon Dieu occupe les maisons les plus basses, ses églises sont plantées là, comme désespérées, à côté d'édifices plus élevés ».

#### À Gertrud Hindemith, de New York, le 15/4/1937

« Le célèbre New York Philharmonic Orchestra n'est pas aussi enchanteur qu'on le prétend. Par rapport aux musiciens de Boston, les instrumentistes sont ici nettement moins performants ».

advocated a radical return to the emulation of Jesus Christ in the most original sense from the latter's quotation: "Whatever you have done for the least of my brothers, you have done for me." The music shows the contrast between the other-worldly solitariness of the saint in his self-chosen poverty and the brutality of the band of soldiers, culminating in the *Sonnenge-sang*, again a powerful pas-sacaglia.

But Hindemith would not be Hindemith if there were not also humour and parody alongside so many serious subjects – two so agreeable characteristics which are extremely typical for the man as well as the composer Hindemith. One of his most humorous works is the *Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber*, in which he more or less polishes the rather harmless themes from Weber's four-hand piano music and Turandot Overture to a mirror-finish. Typically Hungarian turns of phrase and, in the finale, a genuinely romantic horn quartet lend the work a devastating snappiness which is simply irresistible. The mischievously smiling composer could still enjoy a thunderous ovation each time with this work.

HL



## PAUL HINDEMITH ET LA SYMPHONIE

Dans son riche répertoire d'œuvres orchestrales, Paul Hindemith utilise six fois le terme « symphonie ». Il reprend ainsi la forme instrumentale la plus développée dans l'histoire de la musique d'Europe centrale. Ces œuvres s'intitulent *Symphonie « Mathis der Maler »*, *Symphonie en mi bémol*, *Sinfonia Serena*, *Symphony in B flat for Concert Band*, *Symphonie « Die Harmonie der Welt »* et *Pittsburgh Symphony*. Deux *Sinfonietta*, que l'on peut considérer comme de « petites symphonies », complètent ce répertoire avec d'autres pièces pour orchestre qui repren-

nent la forme traditionnelle en quatre mouvements de la symphonie classique, sans que le genre en soit cité. Les *Sinfonische Tänze* ou les *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Carl Maria von Weber* en font partie.

Il est toutefois nécessaire d'apporter des nuances à l'utilisation par Hindemith du terme « symphonie ». Ce genre n'occupe pas une place centrale dans ses œuvres orchestrales, comme cela a été le cas pour les grands maîtres de la musique classique et romantique, voire même pour Anton Bruckner et Gustav Mahler. Le fait que Hindemith n'ait pas attribué de numéro à ses œuvres intitulées « symphonie » en est une preuve. Il les caractérise par leur tonalité ou en donnant, dans le titre, des indications sur leur contenu et leur sémantique.

### À Gertrud Hindemith, de Chicago, le 19/4/37

« Cet après-midi, je suis parti avec Tompkins de Grand Central Station pour Chicago. [...] Tompkins m'a expliqué que les noms étranges des gares qui jalonnent le trajet sont d'origine indienne et il a été très difficile de le convaincre que Syracuse n'en faisait pas partie. On parcourt de nombreux lieux célèbres de l'Antiquité classique tels que Athènes, Utique, Rome etc., et même l'Europe plus récente y est évoquée, notamment, par Venise, Tolède, Salamanque. Une comparaison entre Harlem et la ville hollandaise qui lui a donné

son nom montre toutefois qu'il est préférable de s'en remettre à l'original ».

### À Gertrud Hindemith, de New York, le 19/2/1938

« L'année dernière, ici, tout, la ville et son activité, me semblait intéressant à maints égards. Aujourd'hui je ne remarque que peu d'éléments qui ne soient pas d'une horreur repoussante. Cela doit être terrible d'être condamné à vivre ici ; peut-être est-ce la raison pour laquelle les gens travaillent et fourmillent autant, car, sinon, ils réfléchiraient et verraient dans quel monde caricatural ils passent leur vie ».

### À Gertrud Hindemith, de New York, le 28/2/1938

« La semaine prochaine, je vais enregistrer des disques et peut-être rencontrerai-je l'un de ces messieurs de Hollywood. On verra bien, peut-être pourrons-nous passer nos vacances d'été ensemble en Californie. C'est vraiment un drôle de pays. Au-delà de la profonde absurdité qui règne ici, tout à coup surviennent des possibilités incroyables – mais pour réaliser quelque chose de très sérieux, nous sommes arrivés ici sans doute trente ans trop tôt. Tout de même, nombre d'affaires se présentent bien et je crois que, dans le futur,

nous devons établir notre programme annuel en tenant particulièrement compte des possibilités locales ».

### À Gertrud Hindemith, de New York, le 6/3/1938

« La partie de la Pennsylvanie à laquelle je me réfère maintenant est vraiment belle. On traverse les Alleghanys, un massif de montagnes de hauteur moyenne avec beaucoup d'eau et relativement peu de forêts denses, ce qui donne une impression agréable, même en cette période dénudée de l'année. Je pensais que les gens avaient également leur patrie ici et que leurs racines étaient ancrées



Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre orchestrale de Paul Hindemith, elle comprend, outre ces « symphonies », d'autres axes de réflexions conceptuelles et formelles. La plus significative étant le mouvement « concertant ». Non pas dans le sens d'un concerto pour instrument solo – de tels concertos existent déjà en grand nombre dans son répertoire –, mais au sens d'un concerto pour orchestre, c'est-à-dire d'une œuvre virtuose concertante conçue pour un type particulier d'orchestre. Hindemith utilise précisément cette dénomination dans son opus 38 de 1925 : *Konzert für Orchester*, d'ailleurs l'un des premières pièces portant ce titre au XX<sup>e</sup> siècle. Hindemith donne le nom de « Konzertmusik » à certaines de ses œuvres, ce qui va plus ou moins dans le même sens. Cette vision trouve une réalisation concrète dans la *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* op. 50, que Hindemith a composée en 1930 à l'occasion du 50<sup>ème</sup> anniversaire du Boston Symphony Orchestra. Contrairement à son surnom populaire, il ne s'agit pas d'une « Boston Symphony », un titre ambigu qu'il ne faut pas attribuer à Hindemith. En effet, il ne faut pas y voir une « symphonie » au sens classique et romantique du terme, puisque la typicité de ses mouvements n'est pas celle de la forme de symphonique traditionnelle. C'est bien plus d'une œuvre concertante très originale à laquelle on a affaire écrite pour deux formations souvent opposées l'une à l'autre d'une manière antiphonale : un groupe de violonistes, à représenter « fortement » selon les instructions de Hindemith, et douze solistes d'instruments de cuivre (quatre cors, quatre trompettes, trois trombones et un tuba basse) dont on exige une grande adresse dans la tech-

nique du jeu, qui dépasse largement ce qui est habituellement demandé dans le genre « symphonie ».

Quelle que soit l'importance que l'on veut bien attribuer à la symphonie dans l'œuvre de Hindemith, l'une de ses pièces les plus populaires et les plus jouées dans le monde n'est autre que la *Symphonie « Mathis der Maler »* de 1933/34. Et cela, en raison de sa forme claire et plutôt préclassique en trois mouvements, et du contexte historique de sa création. Sa première exécution en public par les Berliner Philharmoniker, placés sous la baguette de Wilhelm Furtwängler, a déjà lieu pendant la période nazie. Elle connaît un énorme succès auprès du public et a été une véritable démonstration à l'encontre des Chemises brunes qui dénigraient l'œuvre de Hindemith en la qualifiant de « la plus ignoble perversion de la musique allemande » (Alfred Rosenberg). Après la célèbre scène de la baignoire dans l'opéra *Neues vom Tage* qui, paraît-il avait choqué Adolf Hitler, c'est la portée intellectuelle du thème de Mathis choisi pour l'opéra, déjà en cours de composition et portant le même titre, qui suscite la critique. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que les nazis aient éprouvé de l'aversion à l'égard de Hindemith, car les titres des trois mouvements de la symphonie (dont les motifs furent ensuite repris dans l'opéra), inspirés par les images très expressives du célèbre Retable d'Issenheim de Mathias Grünewald, n'étaient pas, tant s'en faut, des sujets particulièrement édifiants pour le culte héroïque du fascisme. L'*Engelkonzert* est une musique contre la fonctionnalisation terrestre (on pouvait déduire pareille interprétation du texte de la pièce *Des Knaben Wunderhorn* que Gustav Mahler a mise en musique dans sa Qua-

trième Symphonie : « Il n'existe pas de musique sur terre qui ne puisse être comparée à la nôtre ») ; la *Grablegung* sonne comme une musique funèbre introvertie et la *Versuchung des Heiligen Antonius* évoque le solitaire inflexible dans son combat contre les puissances de l'ombre. Pas vraiment une musique pour le congrès du parti du Reich ...

Face à cela, la *Sinfonia Serena*, créée peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, est une musique en partie lyrique et en partie absolument concertante, comme c'est le cas dans les deux mouvements centraux : le deuxième, remplaçant le scherzo, est une parodie de la célèbre *Yorck'sche Marsch* de Ludwig van Beethoven, composée exclusivement pour cuivres et percussion ; le troisième mouvement, lent, est écrit pour deux groupes de violonistes et quatre violonistes solistes qui dialoguent entre eux et jouent de manière concertante.

Deux des symphonies de Paul Hindemith sont des anticipations orchestrales d'opéras, encore à l'état de gestation. C'était le cas pour *Mathis der Maler*, alors que la première représentation publique de l'opéra ne peut déjà plus avoir lieu en Allemagne. Le deuxième exemple est celui de la symphonie « *Die Harmonie der Welt* » de 1951 qui précède l'opéra du même nom consacré à l'astronome Johannes Kepler. L'idée d'une harmonie sphérique, d'une reproduction des rapports universels et harmoniques de la musique a toujours préoccupé Hindemith depuis la rédaction de son *Unterweisung im Tonsatz*. Une démonstration pratique de ses idées musicales et philosophiques devait donc faire suite à la théorie. Les titres des mouvements comme *Musica Instrumentalis*, *Musica Humana* et

dans cette terre, même si leurs ancêtres ou eux-mêmes ne vivent ici que depuis quelques décennies - et puis, j'ai trouvé étrange que le sentiment d'appartenance au pays ne les ait pas encore incités à produire quelque chose pour l'art. J'ai subitement ressenti qu'un compositeur d'origine américaine devrait avoir de grandes possibilités et ai commencé à m'identifier à lui ».

#### À Gertrud Hindemith, de San Francisco, le 21/2/1939

« Cette ville à l'immense pont éclairé, aux innombrables lumières et publicités lumineuses apposées sur les mai-

sons, avec la lueur brillante de l'île artificielle, située à sa droite et créée pour accueillir l'exposition universelle, donne d'en haut un spectacle magique, d'une toute autre manière que New York. Au premier coup d'œil, l'ensemble présente un caractère plus oriental. Ici, le quadrillage sans concession ne semble pas encore être un atout. Nous verrons bien comment tout cela va se développer ».

#### À Gertrud Hindemith, de Los Angeles, le 27/3/1939

Voici le résultat définitif de mes expériences : si possible, ne pas devoir pénétrer dans cette ville, pas même sous

forme d'effigie. Lorsque je suis venu ici, le mois dernier, toute la musique industrielle que j'ai entendue me semblait plus ou moins curieuse. Bien des choses m'ont à nouveau [...] fait rire aux larmes – mais l'ensemble est bien plus que scandaleux. Tout est un véritable cauchemar, une illusion de chercheur d'or. Chaque personne que tu vois ou à laquelle tu t'adresses cherche à découvrir l'une de ces petites pépites d'or qui traînent ici. [...] On ne fait aucunement attention au savoir-faire et à la qualité – ce qui est important est de répondre aux goûts de la foule, celui qui se révèle valable aujourd'hui

ou considéré comme valable. [...] Je crois que je suis bien guéri de l'idée de participer à une réalisation cinématographique [...]. On ne pourrait pas l'exercer avec sérieux.

#### À Gertrud Hindemith, de Buffalo, le 7/3/1940

« Ma bien-aimée, Hasha, j'ai reçu hier ta lettre tapée à la machine (n° 2) [...]. Mais, ce n'est pas particulièrement réconfortant de recevoir ces chères petites lettres, car le mal du pays qui m'affecte alors prend la forme d'une énorme baleine.

Si tu te sens comme moi après ton arrivée ici, dans ce pays béni de Dieu, nous for-



*Musica Mundana* expriment cette ascension vers une harmonie toujours plus élevée et plus parfaite. Il s'agit d'une musique montrant un grand talent artistique et qui comporte des éléments structurels

traditionnels et modernes. Dans le mouvement final, elle dresse une passacaille imposante, dans la continuité de modèles célèbres : le mouvement final de *l'Eroica* de Ludwig van Beethoven ainsi

que celui de la Quatrième Symphonie de Johannes Brahms.

Si la symphonie « *Mathis der Maler* » se réfère au célèbre artiste de la Renaissance, la musique de ballet *Nobilissima Visione*, composée dans les années 1937/38 – dont on ne joue plus aujourd'hui que la suite pour orchestre en trois mouvements – se réfère à l'idéalisme chrétien du Moyen-âge. François d'Assise en est le héros qui représente une théologie de la pauvreté qui se dresse contre la corruption de l'Eglise en prônant un retour radical vers Jésus Christ au sens le plus originel de sa parole: « Ce que vous faites à l'un des plus humbles de mes frères, c'est à moi que vous le faites ». La musique montre l'opposition entre la solitude du Saint, vivant loin du monde et dans la pauvreté - qu'il a lui-même choisies – et la brutalité d'une troupe de soldats. Elle atteint son apogée dans *Sonnenengesang*, une passacaille puissante.

Mais Hindemith ne serait pas lui-même si, à côté de ces thèmes fort sérieux, on ne retrouvait pas l'humour et la parodie, ces deux qualités humaines fort séduisantes qui caractérisent particulièrement sa personnalité. Parmi les œuvres empreintes de cet humour exceptionnel, il faut citer les *Métamorphoses symphonique sur des thèmes de Carl Maria von Weber*, dans lesquelles le compositeur fait briller les thèmes très anodins de la musique pour piano à quatre mains de Weber ainsi que son ouverture de Turandot. Les expressions typiquement hongroises et un quatuor pour cor, réellement romantique dans le final, confèrent à l'œuvre un brio étourdissant dont l'effet est irrésistible. Le compositeur, souriant d'un air malicieux, a dû se réjouir à chaque fois des applaudissements frénétiques du public. HL

merons ensemble un gai duo. Je crains de ne pouvoir jamais vraiment m'y habituer ; si les affaires financières fonctionnent à peu près et si les événements ne prennent pas une tournure encore plus idiote, on ne peut vraiment rester ici que temporairement. [...]. Durant ces dernières années, toute l'affaire ne m'a pas du tout semblé insensée, ici, mais cela est sûrement dû au fait que je ne suis jamais resté longtemps au même endroit et que je n'avais pas de longues obligations devant moi ».

**À Gertrud Hindemith, de Buffalo, le 14/7/1940**

« Je suis de plus en plus persuadé que Willy [Strecker] se met le doigt dans l'œil en attendant mon joyeux retour après la fin de cette mélasse. Ici, je vois de bonnes perspectives pour moi. Je m'habitue lentement au pays et à sa population et trouve que l'un et l'autre ne sont pas plus désagréables qu'ailleurs. Ils présentent même de réels avantages. Mais tout cela ne deviendra un paradis que lorsque ma bonne dame [Gertrud] me rejoindra ici. Et alors, je ne sais vraiment pas ce qui pourrait m'inciter à abandonner ce paradis ».

**À Willy Strecker, de New Haven, Yale University, le 27/10/1940**

« C'est un plaisir de voir cette école. Pas grande, mais très bien aménagée (une belle bibliothèque et tout le reste) et comprenant de nombreux talents. On peut y effectuer du bon travail et les perspectives de récolter les fruits escomptés sont également encourageantes, voire même meilleures que n'importe où ailleurs. Du reste, la vie musicale a réalisé d'énormes progrès au cours de ces quatre dernières années ; l'activité orientée vers une carrière de star a perdu de son importance. On

remarque partout l'effort porté aux choses essentielles. Le désir d'apprendre est illimité et presque incroyable. Il existe encore ici de grandes tâches à accomplir et, apparemment, la contribution que je peux y apporter semble appréciée et utile. Je pense que je vais bien aimer ce travail, probablement même à l'avenir ».



## Internationaler Hindemith Wettbewerb

In Zusammenarbeit mit der Kulturstiftung Schloß Britz und der Musikschule Paul Hindemith Neukölln veranstaltet die Klangwerkstatt Berlin e.V. vom 10. bis 14. September 2008 einen internationalen Hindemith-Wettbewerb für junge Geiger und Pianisten. Die Veranstaltung findet im Schloß Britz in Berlin-Neukölln statt. Teilnahmeberechtigt sind Musiker und Musikerinnen aus allen Nationen, die das 26. Lebensjahr am 1. September 2008 noch nicht vollendet haben. Die Hindemith-Stiftung hat zwei Sonderpreise in Höhe von je 500 Euro für die beste Interpretation eines Hindemith-Werkes ausgeteilt. Anmeldungen bis spätestens zum 1. August 2008 an: International Music Management Mühlenweg 115, Schwante, 16727 Oberkrämer, Deutschland. E-mail: [intmusicmanagement@yahoo.com](mailto:intmusicmanagement@yahoo.com). Weitere Informationen unter: [www.musikschuleneukoelln.de](http://www.musikschuleneukoelln.de)

## International Hindemith Competition

In cooperation with the Britz Castle Cultural Foundation and the Paul Hindemith Music School in Neukölln, Klangwerkstatt Berlin e.V. (Sound Workshop Berlin, registered association) will be organising an international Hindemith competition for young violinists and pianists from 10 to 14 September 2008. The event will take place at Britz Castle in Berlin-Neukölln. Musicians from all nations who have not reached the age of 26 on 1 September 2008 may participate. The Hindemith Foundation is offering two special prizes amounting to 500 Euros each for the best interpretation of a work by Hindemith. Applications should be sent by 1 August 2008 at the latest to: International Music Management, Mühlenweg 115, Schwante, 16727 Oberkrämer, Germany. E-mail: [intmusicmanagement@yahoo.com](mailto:intmusicmanagement@yahoo.com). Further information under: [www.musikschuleneukoelln.de](http://www.musikschuleneukoelln.de)

## Concours International Hindemith

En collaboration avec la Kulturstiftung Schloß Britz et la Musikschule Paul Hindemith Neukölln, la Klangwerkstatt Berlin e.V. met sur pied, du 10 au 14 septembre 2008, un Concours International Hindemith pour jeunes violonistes et pianistes. Les épreuves auront lieu au château Schloß Britz à Berlin-Neukölln. Sont admis à participer à ce concours les musiciens de toutes nationalités qui n'ont pas encore atteint l'âge de 26 ans révolus le 1<sup>er</sup> septembre 2008. La Fondation Hinde-

mith décerne deux prix à hauteur de 500 euros chacun en récompense de la meilleure interprétation d'une œuvre de Paul Hindemith. La date de clôture des inscriptions est celle du 1<sup>er</sup> août 2008. Les inscriptions sont à envoyer à : International Music Management Mühlenweg 115, Schwante, 16727 Oberkrämer, Allemagne (e-mail: [intmusicmanagement@yahoo.com](mailto:intmusicmanagement@yahoo.com)) Pour tout autre renseignement, veuillez consulter le site [www.musikschuleneukoelln.de](http://www.musikschuleneukoelln.de).

## Paul-Hindemith-Preis Hanau

Der Dirigent Gerd Albrecht wird mit dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau ausgezeichnet. Der mit 10.000 Euro dotierte Preis wird alle zwei Jahre vergeben. Der Festakt findet im November statt, zeitlich möglichst nah am Geburtstag von Paul Hindemith. Ort ist der nach dem Hanauer Komponisten benannte Saal im Congress Park Hanau.

Gerd Albrecht erhält diese Auszeichnung aufgrund seines Engagements für zeitgenössische Musik, verbunden mit seiner musikpädagogischen Arbeit, insbesondere seinem Anliegen, Kindern einen Zugang zur Kultur und zur Musik zu schaffen.

Gerd Albrecht wurde 1935 in Essen geboren. 1962 bekam er in Lübeck als jüngster Musiker Deutschlands den Titel des Generalmusikdirektors. Es folgten Führungspositionen unter anderem an der Deutschen Oper Berlin und beim Züricher Tonhalle-Orchester und in Hamburg, wo er von 1988 bis 1997 Generalmusikdirektor und Operndirektor war. 1991 wählten ihn die Musiker der Tschechischen Philharmonie zum ersten nichttschechischen Chefdirigenten des Orchesters, das er zwei Jahre lang leitete. Von 1998 bis zum März 2007 leitete er das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokio. Im Jahr 2000 übernahm er das Dänische Radio-Sinfonieorchester in Kopenhagen. 1989 gründete Albrecht die Hamburger Jugendmusikstiftung, die er bis heute finanziert. Wesentliche Teile sind ein „Klingendes Museum“ für Kinder und die Förderung junger hochbegabter Musiker bei Konzertauftritten.

## Paul Hindemith Prize Hanau

The conductor Gerd Albrecht has been awarded the Paul Hindemith Prize of the City of Hanau. The prize, endowed with 10,000 Euros, is awarded every other year. The ceremony will take place in November, as close as possible to Paul Hindemith's birthday, in the hall named after the Hanau composer at the Congress Park Hanau.

Gerd Albrecht is receiving this award because of his commitment to contemporary music together with his work in the area of music pedagogy, especially his concern with providing children with access to culture and music.

Gerd Albrecht was born in 1935 in Essen. In 1962 he received the title of *Generalmusikdirektor* in Lübeck, Germany's youngest musician to be thus honoured. There followed positions of leadership at institutions including the Deutsche Oper Berlin, the Zürich Tonhalle-Orchester and

in Hamburg, where he was both Music Director and Opera Director from 1988 until 1997. In 1991 the musicians of the Czech Philharmonic chose him to be the first non-Czech Music Director of their orchestra, which he then directed for two years. From 1998 until March 2007 he directed the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokyo. In the year 2000 he took over the Danish Radio Symphony orchestra in Copenhagen. In 1989 Albrecht founded the Hamburg Youth Music Foundation, which he finances to the present day. Essential parts of this foundation are a "Sounding Museum" for children and the furtherance of young, highly gifted musicians in their concert performances.

## Le Prix Paul Hindemith Hanau

Le Prix Paul Hindemith de la Ville de Hanau sera décerné, en 2008, au chef d'orchestre Gerd Albrecht. Cette distinction, dotée de 10'000 euros et remise tous les deux ans, sera attribuée lors d'une cérémonie qui aura lieu au mois de novembre, à une date proche de celle de l'anniversaire de la naissance du compositeur, dans la salle Paul Hindemith – ainsi dénommée en hommage à ce fils de la Ville de Hanau – du Congress Park Hanau.

Gerd Albrecht se voit distinguer de ce mérite particulier en raison de son engagement pour la musique contemporaine, auquel s'ajoute celui qu'il voue à la pédagogie musicale, notamment à son initiative destinée à donner aux jeunes enfants une porte d'accès à la culture et à la pratique de la musique.

Gerd Albrecht naît en 1935 à Essen. En 1962, il devient directeur général de la musique à Lübeck, plus jeune musicien d'Allemagne à accéder à cette fonction. Puis, il assume d'autres postes de direction, au Deutsche Oper à Berlin, à l'Orchestre de la Tonhalle de Zürich et à Hambourg où il est directeur général et directeur de l'opéra de 1988 à 1997. En 1991, les musiciens de la Philharmonie tchèque le choisissent comme premier chef d'orchestre titulaire étranger à la tête de leur orchestre, formation qu'il dirige pendant deux ans. De 1998 à mars 2007, il dirige le Yomiuri Nippon Symphony Orchestra à Tokyo. En 2000, il est en charge de l'Orchestre Symphonique de la Radio danoise, à Copenhague. En 1989, Albrecht crée pour les jeunes, la Fondation Hamburger Jugendmusikstiftung à laquelle il apporte encore aujourd'hui son appui financier. C'est sous son égide que le « Klingendes Museum » s'ouvre aux enfants et que de jeunes talents sont promus à l'affiche de concerts.





## Schleswig-Holstein Musik Festival 2008

Den mit 20.000 Euro dotierten Paul-Hindemith-Preis erhält heuer der 1975 geborene ungarische Komponist Márton Illés. Er studierte in seiner Heimat die Fächer Klavier, Komposition und Schlagzeug; anschließend setzte er seine Klavierstudien als Postgraduierter bei Karl-Heinz Kämmerling in Hannover fort. Von 1997 bis 2005 folgten weitere kompositorische Studien in Basel bei Detlev Müller-Siemens und in Karlsruhe in der Kompositionsklasse von Wolfgang Rihm. Bei internationalen Klavierwettbewerben in Spanien und der Schweiz wurden ihm höchste Auszeichnungen zuteil. Zahlreiche Auftragskompositionen namhafter Institutionen und Musikfestivals belegen sein hohes Renommee in der musikalischen Welt. Seit 2005 lehrt Márton Illés Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe.

## Schleswig-Holstein Music Festival 2008

The Hungarian composer Márton Illés, born in 1975, will receive this year's Paul Hindemith Prize, endowed with 20,000 Euros. He studied piano, composition and per-

cussion in his native country, subsequently continuing studies in piano on a post-graduate basis with Karl-Heinz Kämmerling in Hannover. From 1997 until 2005 followed further compositional studies in Basle with Detlev Müller-Siemens and in Karlsruhe in the composition class of Wolfgang Rihm. He received the highest awards at international piano competitions in Spain and Switzerland. Numerous composition commissions from renowned institutions and music festivals bear witness to his high reputation in the musical world. Márton Illés has been teaching music theory at the State Academy of Music in Karlsruhe since 2005.

## Festival de musique Schleswig-Holstein 2008

Le Prix Paul Hindemith, doté de 20'000 euros, sera décerné cette année au compositeur hongrois Márton Illés. Né en 1975, Márton Illés accomplit des études de piano, de composition et de percussion dans son pays ; puis, il les poursuit auprès de Karl-Heinz Kämmerling, professeur de piano à Hanovre, ville où il achève un troisième cycle de formation. De 1997 à 2005, il suit encore d'autres cours de composition à Bâle aux

côtés de Detlev Müller-Siemens et à Karlsruhe dans la classe de Wolfgang Rihm. Márton Illés est titulaire de très hautes distinctions décernées à l'issue de concours de piano de renommée internationale en Espagne et en Suisse. Ses nombreuses compositions, commandes d'institutions réputées, et sa participation aux plus prestigieux festivals de musique témoignent de sa grande renommée dans le monde de la musique. Depuis 2005, Márton Illés enseigne la théorie de la musique à la Staatliche Hochschule für Musik de Karlsruhe.



## NEUVERÖFFENTLICHUNG · NEW PUBLICATION · NOUVELLE PARUTION

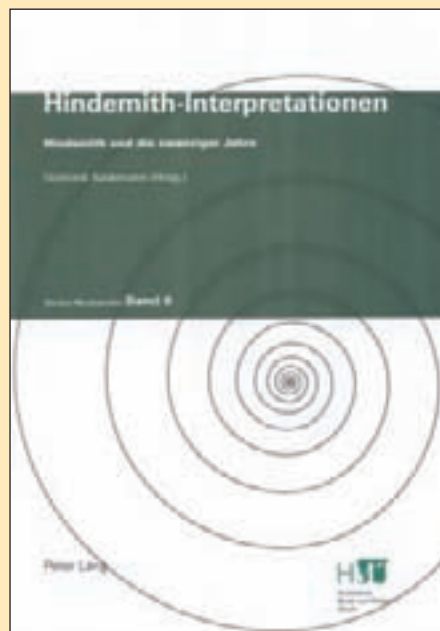
### Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre.

Herausgegeben von Dominik Sackmann  
Bern u.a.: Peter Lang, 2007  
(Zürcher Musikstudien Band 6)  
ISBN 978-3-03911-508-2

▼ Im Mittelpunkt der vorliegenden Beiträge, die zur Studienwoche „Hindemith und die zwanziger Jahre“ der Hochschule Musik und Theater Zürich entstanden sind, stehen Hindemiths Werke und seine Musikanschauung in der Zwischenkriegszeit. Zur Sprache kommen Hindemiths Positionen zu Strömungen wie Expressionismus, Neoklassizismus oder Neue Sachlichkeit. Weiterhin vermitteln Einblicke in seine Kontakte zu Schriftstellern, Librettisten, Interpreten oder Choreographen ein abwechslungsreiches Bild des damals noch suchenden, aber schon berühmten Komponisten und Interpreten Hindemith.

▼ Hindemith's works and musical views between the wars are the focus of the present contributions, created for the study week "Hindemith and the Nineteen-Twenties" at the Academy of Music and Theatre in Zurich. Hindemith's positions concerning currents such as expressionism, neoclassicism and new objectivity are discussed. Moreover, insights into his contacts with authors, librettists, interpreters and choreographers convey a variegated picture of the still searching, but already famous composer and interpreter Hindemith.

▼ Les contributions nourrissant ce recueil d'articles édité sous l'égide de la Hochschule Musik und Theater de Zürich ont été présentées dans le cadre de la semaine d'études vouée à « Hindemith et les années vingt ». Principalement consacrées aux œuvres de Paul Hindemith ainsi qu'à sa conception de la musique pendant la période de l'entre-deux-guerres, elles évoquent les prises de position du compositeur à l'égard des cou-



rants de l'époque tels que l'expressionnisme, le néoclassicisme ou la nouvelle objectivité. En outre, un échantillon de ses contacts avec des écrivains, des librettistes, des interprètes ou des chorégraphes permet de saisir l'image multiforme du compositeur et interprète Hindemith qui, s'il bénéficie déjà, à cette date, d'une enviable renommée, n'en demeure pas moins un artiste encore à la recherche de lui-même.

### Beiträge / Contributions / Table des matières:

Siegfried Mauser: Expressionismus und Neue Sachlichkeit in den zwanziger Jahren / Hans-Peter Schwarz: Die Konkurrenz der Avantgarden. Zur Malerei der Klassischen Moderne / Wolfgang Rathert: Hindemiths Bühnenwerke der zwanziger Jahre und die „Verhaltenslehren der Kälte“ / Hans-Joachim Hinrichsen: Textwahl als ästhetisches Programm. Paul Hindemiths Hölderlin-Lieder / Giseler Schubert: Zwischen Fronten. Hindemith, Brecht und Benn / Giseler Schubert: Von Freund- und Feindschaften. Hindemiths frühe musikalische Kontakte / Harry Joelsson-Strohbach: Winterthurer Quellen zu Paul Hindemith, vornehmlich aus dem Nachlaß Werner Reinharts / Dominik Sackmann: „Dem korrumpierenden Einflüsse der Öffentlichkeit“ ausgesetzt. Paul Hindemith und die ältere Musik / Steffen A. Schmidt: Hindemith als Ballettkomponist: *Die vier Temperamente* (1940) in der Choreographie von George Balanchine (1946) / Bettina Richter: Alltagszauber. Visuelle Kommentare zu einer bewegten Zeit.

# FORUM

▼ In Stuttgart und Würzburg präsentieren das Stuttgarter Kammerorchester und Alexander Lonquich in der Doppelrolle als Dirigent und Pianist Hindemiths *Theme with four variations (according to the four temperaments)*. Hindemith schrieb das Stück 1940, seinem ersten Jahr als Emigrant in den USA.

Termine: Stuttgart 24. Juni 2008; Würzburg 27. und 28. Juni 2008.

Im gleichen Jahr entstand die monumentale *Symphonie in Es*. Das Orchestra Dimanche unter dem Dirigenten Takao Kanayama spielt das Werk am 17. August 2008 im Tiara Koto Auditorium in Tokyo.

▼ The Stuttgart Chamber Orchestra and Alexander Lonquich, in double role of conductor and pianist, will be presenting Hindemith's *Theme with four variations (according to the four temperaments)* in Stuttgart and Würzburg. Hindemith wrote the work in 1940, his first year as an emigrant in the USA.

Dates: Stuttgart 24 June 2008; Würzburg 27 and 28 June 2008.

The monumental *Symphony in E-flat* was written during the same year. The Orchestra Dimanche conducted by Takao Kanayama will perform this work on 17 August 2008 at the Tiara Koto Auditorium in Tokyo.

▼ Le Stuttgarter Kammerorchester et **Alexander Lonquich**, dans le double rôle de chef d'orchestre et de pianiste, présentent à Stuttgart et à Würzburg les *Theme with four variations (according to the four temperaments)* de Paul Hindemith, pièce écrite en 1940, au cours la première année vécue par le compositeur immigré aux États-Unis.

Stuttgart, le 24 juin 2008 ; Würzburg, les 27 et 28 juin 2008.

La même année 1940, Hindemith compose la monumentale *Symphonie en mi bémol*. L'Orchestra Dimanche interprète cette œuvre le 17 août 2008, à l'Auditorium Tiara Koto de Tokyo, sous la baguette de Takao Kanayama.



▼ Kammermusikwerke Hindemiths stehen auf den Programmen diverser Musik-Festivals. Das Jerusalem Chamber Music Festival Ensemble spielt das 1938 entstandene *Quartett* für Klarinette, Geige, Cello und Klavier am 9. und 10. August 2008 im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals in Pronstorf und Itzehoe sowie am 21. September 2008 in Bonn beim diesjährigen Beethovenfest.

Ebenfalls im Rahmen des Bonner Beethovenfestes musizieren der Geiger Serge Zimmermann und der Pianist Nicholas Rimmer auf Burg Wissem in Troisdorf am 7. September 2008. Auf dem Programm steht Hindemiths frühe **Sonate in Es op. 11 Nr. 1**.

Die 1941 vollendete *Sonata for Trombone and Piano* erklingt bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern im Landsdorfer Gutshaus am 14. August 2008. Interpreten sind der Posaunist Frederic Belli und der Pianist Nicholas Rimmer.

Auf dem Festival *Carinthian Summer 2008* interpretiert der Harfenist Xavier de Maistre Hindemiths Solosonate aus dem Jahre 1939. Das dem dritten Satz vorgesetzte Gedicht *Auftrag* von Ludwig H.Chr. Hölty (1748-1776) wird von der Schauspielerin Brigitte Karner rezitiert.

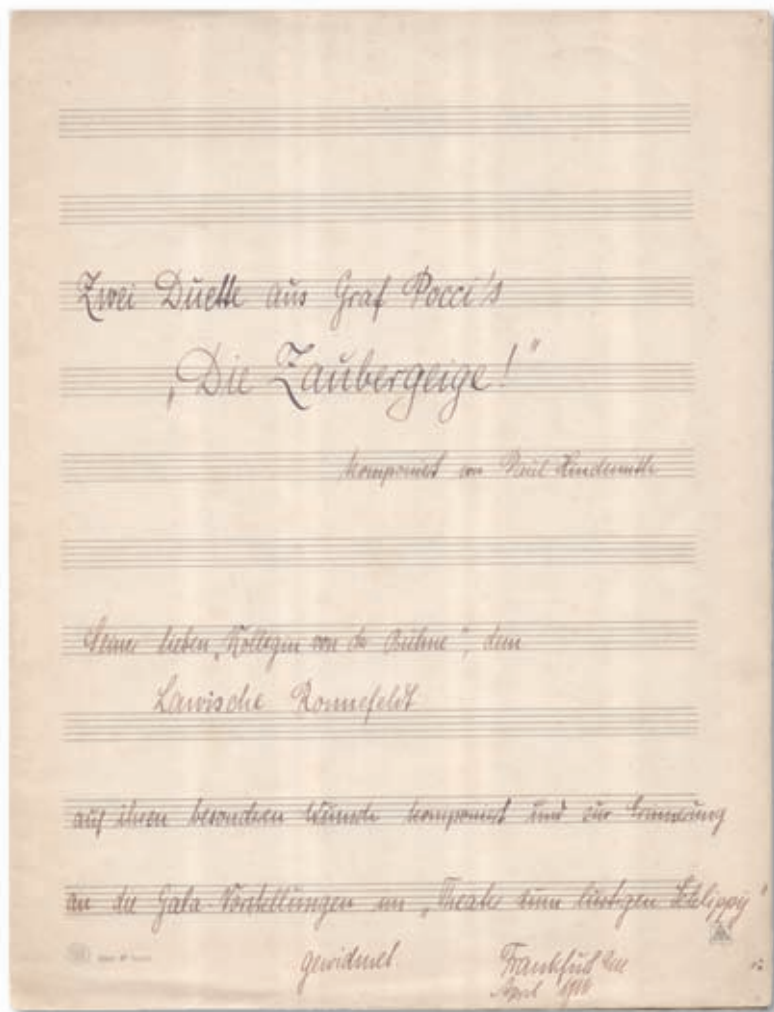
▼ Chamber works by Hindemith are on the programmes of diverse music festivals. The Jerusalem Chamber Music Festival Ensemble will play the 1938 *Quartet for clarinet, violin, cello and piano* on 9 and 10 August 2008 during the course of the Schleswig-Holstein Music Festival in Pronstorf and Itzehoe, as well as on 21 September 2008 in Bonn at this year's Beethoven Festival.

Also during the course of the Bonn Beethoven Festival, violinist Serge Zimmermann and pianist Nicholas Rimmer will perform Hindemith's early *Sonata in E-flat*, Op. 11 No. 1 at Wissem Castle in Troisdorf on 7 September 2008.

The *Sonata for Trombone and Piano*, completed in 1941, will be performed at the Mecklenburg-Vorpommern Festival at the Landsdorfer Gutshaus on 14 August 2008. The interpreters will be trombonist Frederic Belli and pianist Nicholas Rimmer.

At the Festival *Carinthian Summer 2008*, harpist Xavier de Maistre will interpret Hindemith's solo Sonata composed in 1939. The poem *Auftrag* by Ludwig H.Chr. Hölty (1748-1776), placed before the third movement in the score, will be recited by actress Brigitte Karner.





▼ Les œuvres de musique de chambre de Paul Hindemith figurent cette année aux programmes de nombreux festivals. Le Jerusalem Chamber Music Festival Ensemble joue le *Quatuor*, composé en 1938, pour clarinette, violon, violoncelle et piano, les 9 et 10 août 2008 à Pronstorf et Itzehoe, dans le cadre du Schleswig-Holstein Musik Festival. Il en fera de même le 21 septembre 2008 à Bonn, à l'occasion de la « Beethovenfest ».

C'est également dans le cadre ce festival à Bonn que le violoniste Serge Zimmermann et le pianiste Nicholas Rimmer se produisent, le 7 septembre 2008, au Burg Wissem, à Troisdorf, avec, à leur programme, la *Sonate en mi bémol* op. 11 n°1 de Hindemith.

La *Sonata for Trombone and Piano*, achevée en 1941, est à l'affiche, le 14 août 2008, du Landsdorfer Gutschaus, dans le cadre du Festival de Mecklenbourg-Poméranie occidentale. Les interprètes en sont le tromboniste Frederic Belli et le pianiste Nicholas Rimmer.

A l'occasion du Festival *Carinthischer Sommer 2008*, le harpiste Xavier de Maistre donne sa vision des Sonates pour un seul instrument que Hindemith a composées en 1939. L'actrice Brigitte Karner récite également le poème *Auftrag* de Ludwig H. Chr. Hölty (1748-1776) qui sert de prologue au troisième mouvement.

▼ Im Januar 2008 hat Frau Cornelia Bürgin (Bern) der Hindemith-Stiftung ein Manuskript Hindemiths mit dem Duett zu Graf Pocci's Märchendrama *Die Zaubergeige* geschenkt. Die Brüder Paul und Rudolf Hindemith, die in den 1910er Jahren häufig Gast bei der Familie Ronnefeldt in Frankfurt waren, bauten für die jüngeren Kinder der Familie das Puppentheater „Zum lustigen Schlippy“. Frau Bürgin ist die Tochter von Luise Ronnefeldt, im Familienkreis „Lawische“ genannt. Hindemith notierte auf das Titelblatt: „Seiner lieben ‚Kollegin von der Bühne‘, dem Lawische Ronnefeldt auf ihren besonderen Wunsch komponiert und zur Erinnerung an die Gala-Vorstellung im Theater zum lustigen Schlippy gewidmet. Frankfurt a M April 1916.“

▼ In January 2008, Ms. Cornelia Bürgin (Bern) donated a Hindemith manuscript of the duet to Count Pocci's fairytale drama *Die Zaubergeige* (The Magic Violin) to the Hindemith Foundation. The brothers Paul and Rudolf Hindemith, who were frequent guests of the Ronnefeldt family in Frankfurt during the 1910s, built the puppet theatre "Zum lustigen Schlippy" for the younger children of the family. Ms. Bürgin is the daughter of Luise Ronnefeldt, called "Lawische" in the family circle. Hindemith notated on the title page: "Dedicated to his dear 'colleague from the stage' Lawische Ronnefeldt, composed according to her special wish and in memory of the gala performance at the theatre 'Zum lustigen Schlippy.' Frankfurt a M April 1916."

▼ C'est en janvier 2008 que Mme Cornelia Bürgin (Berne) a fait donation à la Fondation Hindemith d'un manuscrit de Paul Hindemith comportant le Duo extrait du drame féérique *Die Zaubergeige* de Graf Pocci. Les frères Paul et Rudolf Hindemith – qui ont souvent été les invités de la famille Ronnefeldt, à Francfort, au cours des années 1910 – ont construit un théâtre de poupées, « Zum lustigen Schlippy », pour les jeunes enfants de cette famille. Cornelia Bürgin est la fille de Luise Ronnefeldt, surnommée « Lawische » dans sa famille. Sur la feuille de garde, Hindemith a noté ce qui suit: « Duo composé à la demande de ma chère «collègue de scène», Lawische Ronnefeldt, à laquelle il est dédié en souvenir de la représentation de gala au Theater zum lustigen Schlippy. Frankfurt a M[ain], avril 1916. »

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)



