

18 | 2008



Partitur

PLÖNER MUSIKTAG 2008

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

EDITORIAL 3 ▼ EDITORIAL 3 ▼ EDITORIAL 3

ZEUGNIS VON MODERNITÄT · Hans Werner Henze antwortet 4 ▼ **TESTIMONY OF MODERNITY** · Hans Werner Henze replies to questions 4 ▼ **UN TÉMOIGNAGE DE MODERNITÉ** · Un bref entretien avec Hans Werner Henze 5

EINFACH UND KOMPLEX 6 ▼ SIMPLE AND COMPLEX 10 ▼ SIMPLE ET COMPLEXE 14

HINDEMITH SPRICHT ... Zum Plöner Musiktag 18 ▼ **HINDEMITH SPEAKS ...** About the Plöner Musiktag 19 ▼ **HINDEMITH PARLE ...** du Plöner Musiktag 20

Neuveröffentlichungen 21 ▼ New Publications 21
▼ **Nouvelles publications 21**

Forum 22

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

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

Nummer 18/Number 18/Numéro 18

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2008

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Hans Werner Henze (HWH)

Susanne Schaal-Gotthardt (SSG)

Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. November 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 Music GmbH & Co. KG

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:

Hans Werner Henze (Schott Promotion /

Peter Andersen), Paavo Järvi (Ixi Chen),

Frank Peter Zimmermann (Franz Hamm),

Hindemith-Institut, Musikfest Marzahn-

Hellersdorf (Joerg Buhle, MusikTechService)

Umschlag/Cover/Couverture: Joerg Buhle,

MusikTechService

Printed in Germany

PLÖNER MUSIKTAG 2008

EDITORIAL

Am 11. und 12. Oktober 2008 hat die Musikschule Marzahn-Hellersdorf mit einem großen Musikfest ihr 25jähriges Bestehen gefeiert. Unter dem Motto „Machen ist besser als fühlen!“ stand



Paul Hindemiths Komposition *Plöner Musiktag* im Mittelpunkt der Veranstaltungen. Hindemith komponierte das vierteilige Opus 1932 für Schüler am Internatsgymnasium im Schleswig-Holsteinischen Plön, die es im Laufe eines Tages mit dem Komponisten aufführten. Unter der künstlerischen Leitung von Jobst Liebrecht präsentierten Schüler und Schülerinnen der Marzahn-Hellersdorfer Musikschule zum erstenmal nach 1932 das komplette Stück. Anlässlich dieses Festes hatte die Musikschule fünf zeitgenössischen Komponisten Aufträge erteilt, Musik für die Jugendlichen zu schreiben, die in diesem Rahmen aufgeführt wurde. In einem Festakt wurde der Musikschule der Name des Komponisten Hans Werner Henze verliehen, der seit der Mitwirkung der Musikschule Marzahn-Hellersdorf bei der Einspielung seiner Märchenoper *Pollicino* im Jahre 1999 dieser Institution freundschaftlich verbunden ist.

Hans Werner Henze und die beauftragten Komponisten äußerten sich zu Hindemith und ihren eigenen Kompositionen. Über die Entstehung des *Plöner Musiktages* berichtet Hindemith in einem Vortrag mit dem Titel *Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befehligen*, der in Auszügen wiedergegeben wird. HJW

EDITORIAL

The Marzahn-Hellersdorf Music School celebrated its 25th anniversary with a large music festival on 11 and 12 October 2008. Paul Hindemith's composition *Plöner Musiktag* was at the focus of the events under the motto "Doing Is Better than Feeling!" Hindemith composed the four-part opus in 1932 for pupils at the boarding school in Plön in Schleswig-Holstein, who performed it during the course of a day under the composer's direction. For the first time since 1932, pupils of the Marzahn-Hellersdorfer Music School presented the complete work under the artistic direction of Jobst Liebrecht. On the occasion of this festival, the Music School commissioned five contemporary composers to write music for the young people. At a festive ceremony, the Music School was



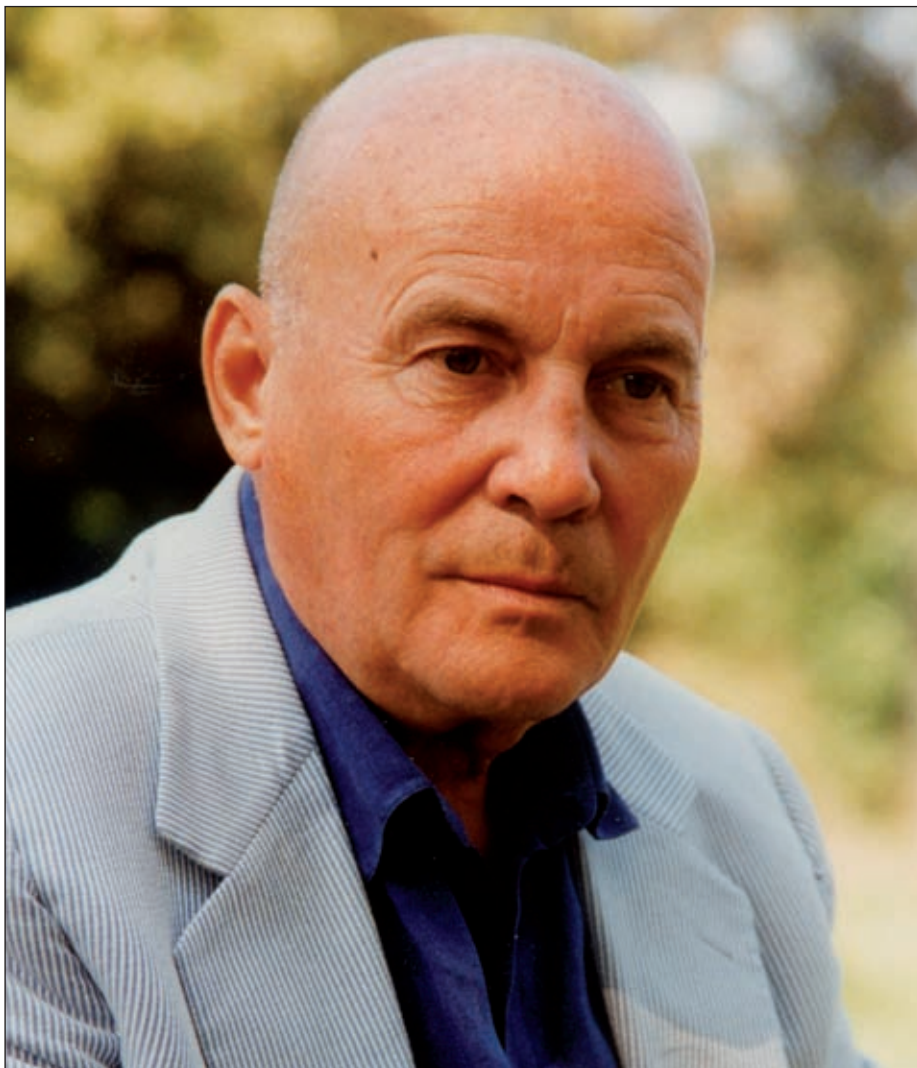
conferred the name of the composer Hans Werner Henze, who has enjoyed a friendship with this institution since the participation of the Marzahn-Hellersdorf Music School at the recording of his fairytale opera *Pollicino* in 1999. Hans Werner Henze and the commissioned composers have offered their comments on Hindemith and their own compositions in this issue. Hindemith reported on the origins of the *Plöner Musiktag* in a lecture entitled "Warning to Youth Who Apply Themselves to Music," excerpts of which have been reproduced here. HJW

EDITORIAL

Les 11 et 12 octobre 2008, le Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf a mis sur pied une grande fête de la musique pour célébrer ses vingt-cinq ans d'existence. Placé sous le thème « Machen ist besser als fühlen! » [« Agir vaut mieux que ressentir ! »], l'évènement accordait une place centrale à *Plöner Musiktag* de Paul Hindemith. Formée de quatre parties, cet œuvre a été écrite en 1932 à l'intention des élèves du lycée-internat de Plön (Schleswig-Holstein) qui l'ont jouée au cours d'une même journée sous la baguette du compositeur. C'est la première fois depuis 1932 que des élèves d'une école de musique, en l'occurrence ceux du Conservatoire de Marzahn-Hellersdorf placés sous la direction de Jobst Liebrecht, ont exécuté l'intégralité de cette pièce.

Pour cet anniversaire, le Conservatoire a également chargé cinq compositeurs contemporains d'écrire de la musique destinée à jeunes instrumentistes en formation. Toutes ces compositions ont été créées à cette occasion. De plus, un moment particulièrement marquant de ces festivités a vu l'attribution du nom de Heinz Werner Henze au Conservatoire de Marzahn-Hellersdorf. Il faut savoir que, depuis l'enregistrement de son opéra féérique *Pollicino*, en 1999, avec son concours, le compositeur Henze a entretenu des contacts étroits autant qu'amicaux avec cette école de musique.

Hans Werner Henze et les cinq compositeurs mandatés pour cette fête anniversaire ont aussi été appelés à s'exprimer au sujet de l'œuvre de Hindemith et leurs propres créations. En écho à ces contributions, on pourra lire avec intérêt les explications données par Hindemith dans ses réflexions *Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befehligen* [« Exhortations à la jeunesse pour qu'elle s'adonne avec application à la musique »] citées en extrait dans le présent Hindemith-Forum. HJW



Wie beurteilen Sie die Rezeption Hindemiths in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts?

Zweifellos sind die Entwicklungen der Musik Hindemithscher Zeitgenossen wie Schönberg, Webern, Strawinsky wichtig und bedeutsam geworden und haben Hindemiths Musik ein wenig an die Seite gedrängt. Das soll aber nicht heißen, daß seine Melodik, seine rhythmischen und tonalen Strukturen nicht ihre Gültigkeit behalten hätten.

Was ist das Reizvolle an Hindemiths Musik?

In der Hindemithschen Musik existiert eine glückhafte, um nicht zu sagen zauberische Beziehung zur deutschen Klassik, aber auch zu so wichtigen Elementen wie der Folklore aller möglichen Länder und Kulturen, die etwas an sich haben, das nicht von ungefähr mit dem Begriff „Musikantentum“ umschrieben wird. Das jedenfalls ist das für mich Reizvolle daran.

HWH · 7. Oktober 2008

TESTIMONY OF MODERNITY

**Hans Werner Henze
replies to questions**

What does it mean for a composer who assigns himself/herself the task of writing music for youths or children?

There is a difference whether one is writing for youths or for children. I think it is a question of sexual development. Writing for children, in any case, is a task during which the composer must try to remember his/her own musical world of ideas during childhood.

Can you tell us something about how the young musicians have responded to your music?

Young people have actually always liked my music a great deal – I assume because they sense that I try to become one of them again, with the help of my musical sketches.

Please tell us about your encounters with Hindemith and his music.

I only met Paul Hindemith on one occasion, namely at the West Berlin Academy of the Arts, when the master was invited

ZEUGNIS VON MODERNITÄT

Hans Werner Henze antwortet

Was bedeutet es für einen Komponisten oder eine Komponistin, sich der Aufgabe zu stellen, Musik für Jugendliche oder Kinder zu schreiben?

Es besteht ein Unterschied darin, ob man für Jugendliche oder für Kinder schreibt. Ich denke, es ist eine Frage der sexuellen Entwicklung. Für Kinder zu schreiben ist jedenfalls eine Aufgabe, bei deren Bewältigung der Komponist versuchen muß, sich an seine eigene musikalische Vorstellungswelt als Kind zu erinnern.

Schildern Sie uns, wie die jungen Musiker und Musikerinnen Ihre Musik aufnahmen?

Junge Menschen haben eigentlich meine Musik immer sehr gern gehabt – ich nehme an, weil sie spüren, daß ich

versuche, an Hand meiner musikalischen Entwürfen wieder einer von ihnen zu sein.

Erzählen Sie uns bitte von Begegnungen mit Hindemith und seiner Musik?

Mit Paul Hindemith bin ich nur ein einziges Mal zusammengetroffen, nämlich in der Westberliner Akademie der Künste, als man den Meister dort zu einer Festlichkeit eingeladen hatte. Mit seiner Musik hatte ich noch in den letzten Jahren des 2. Weltkriegs zu tun: Man konnte einige seiner Werke in Musikalienhandlungen erwerben und dann aus ihnen lernen. Ich erinnere mich lebhaft an die Klaviersonaten, aber auch an Kammermusik (Streichquartette, Bläserensembles) und an die Lektüre von Klavierauszügen zu Opern wie *Neues vom Tage* und *Cardillac*. Damals war für mich kleinen Provinzler die Musik Hindemiths das einzige Zeugnis von Modernität, von Neuer Sachlichkeit und von freier Tonalität. Noch heute findet sich im Hintergrund meines Schaffens so etwas wie die Hindemithsche Musikauffassung.

there for a festivity. I was involved in his music during the final years of the Second World War. It was possible to obtain some of his works in music shops and to learn from them. I vividly remember the piano sonatas, but also chamber music (string quartets, wind ensembles) and reading piano reductions of operas such as *Neues vom Tage* and *Cardillac*. In those days, for a small provincial musician like myself, the music of Hindemith was the only testimony of modernity, of new objectivity and free tonality. Still today, there is something of a Hindemithian conception of music in the background of my production.

How do you evaluate the reception of Hindemith during the second half of the twentieth century?

The developments of the music of Hindemith's contemporaries, such as Schönberg, Webern and Stravinsky are important and significant, and have pushed Hindemith's music a little bit to the side. This does not mean, however, that his melodic language and his rhythmic and tonal structures have not retained their validity.

What is fascinating about Hindemith's music?

In Hindemith's music there exists a happy, if not enchanting relationship to the German classics, but also to such important elements as the folklore of all kinds of countries and cultures which have something of value that is, not without reason, described by the term "Musikantentum" (down-to-earth musicality). That is, at any rate, what I find fascinating about it.

HWH · October 7th, 2008

UN TÉMOIGNAGE DE MODERNITÉ

Un bref entretien avec Hans Werner Henze

Que signifie pour un compositeur d'aujourd'hui le fait de composer de la musique pour des jeunes ou des enfants ?

Il est fort différent d'écrire pour des jeunes gens ou pour des enfants. Je pense que c'est une question de développement sexuel. Écrire de la musique à l'usage des enfants apparaît en tout cas comme une tâche particulièrement difficile pour le compositeur. Il doit tenter de se souvenir à quoi pouvait bien ressembler son monde musical lorsqu'il était lui-même enfant.

Pouvez-vous dire de quelle manière les jeunes musiciens et musiciennes ont reçu les compositions que vous leur avez destinées ?

Les jeunes gens ont toujours bien apprécié ma musique – sans doute parce qu'en étudiant mes esquisses musicales, ils se rendent compte que je fais tout ce qui est en mon pouvoir pour redevenir comme eux.

Parlez-nous de vos rencontres avec Hindemith et sa musique ?

Je n'ai rencontré Paul Hindemith qu'une seule fois, à l'Académie des Arts de Berlin Ouest, où le maître avait été invité pour un événement particulier. J'ai encore été en contact avec sa musique au cours des dernières années de la Deuxième

me Guerre mondiale : il était alors possible d'acquérir quelques-unes de ses partitions dans des magasins de musique, de les étudier et de s'en instruire. Je me souviens fort bien de ses sonates pour piano, mais également de sa musique de chambre (les quatuors à cordes, les compositions pour ensembles d'instruments à vent) ainsi que de la lecture des partitions réduites pour le piano des ses opéras comme *Neues vom Tage* et *Cardillac*. Pour le petit provincial que j'étais à cette époque, la musique de Hindemith représentait pour moi un témoignage unique de la modernité, de la Nouvelle Objectivité et de la liberté tonale. Encore aujourd'hui, mes créations comportent en toile de fond comme des traces de la conception musicale de Hindemith.

Quel jugement portez-vous sur l'accueil réservé à Hindemith au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle ?

On a sans doute accordé beaucoup plus d'importance et de signification à la part prise par ses contemporains, comme Schönberg, Webern ou Stravinsky, dans l'évolution de la création musicale. La musique de Hindemith a donc été un peu laissée de côté. Mais cela ne signifie pas que son sens de la mélodie, les structures rythmiques et tonales qui lui sont propres n'aient plus d'intérêt aujourd'hui.

A votre avis, d'où provient l'attrait qu'exerce la musique de Hindemith sur les mélomanes ?

Dans les œuvres de Hindemith, on découvre d'abord un rapport heureux – pour ne pas dire enchanteur – avec la littérature musicale classique allemande. Mais encore également avec d'autres sources essentielles comme le folklore de cultures et de pays très divers, susceptibles de montrer un caractère décrit, non sans raison, comme proche des musiques populaires. Voilà, en tout cas, ce qui fait pour moi le charme de la musique de Hindemith.

HWH · le 7 octobre 2008



Hans Werner Henze mit Kindern aus Montepulciano, 1980 / Hans Werner Henze with the children of Montepulciano, 1980 / Hans Werner Henze en compagnie d'enfants de Montepulciano, 1980

EINFACH UND KOMPLEX

Fünf Komponisten, Detlev Glanert (*1960), Helmut Oehring (*1961), Moritz Eggert (*1965), Jan Müller-Wieland (*1966) und Juliane Klein (*1966), haben Kompositionen zu den Marzahn-Hellersdorfern Musiktagen beigesteuert. Die fünf Musiker äußern sich im folgenden zum Thema „Musik für Jugendliche“ und zu Paul Hindemith.

Was bedeutet es für einen Komponisten oder eine Komponistin, sich der Aufgabe zu stellen, Musik für jugendliche Laien zu schreiben?

Detlev Glanert

Zwei Dinge fallen mir spontan ein. Man muß zunächst darauf achten, seine eigene Musiksprache nicht zu verfälschen. Andererseits muß man Rücksicht nehmen auf die Fähigkeiten der jugendlichen Musiker und Musikerinnen. Was man schreibt, sollte von den Jugendlichen gespielt werden können. Die Kunst ist es, seine eigene Sprache in einer angemessenen Art und Weise technisch zu reduzieren, gleichsam als ob man komplizierte physikalische Vorgänge einem Sechsjährigen erklären will. Einen komplizierten Sachverhalt korrekt und verständlich zu formulieren: das ist die Aufgabe, die sich stellt.

Helmut Oehring

Zunächst muß ich sagen, daß ich kaum Unterschiede mache, ob ich für Jugendliche oder Erwachsene schreibe. Oftmals machen sich die Jüngeren mehr Gedanken um Inhalte als Ältere. Natürlich mache ich mir klar, für welches Publikum und für welche Interpreten ich schreibe. Im Falle von Mühsam's *Musike*, das zum ersten Mal in Marzahn-Hellersdorf aufgeführt wird, war wichtig zu wissen, welche Schwierigkeitsgrade ich den Schülern und Schülerinnen zumuten durfte. Meine ersten Versuche, Musik zu schreiben, entstanden für Puppentheater im Zusammenhang mit musiktheatralischem Geschehen. Das heißt, ich komponierte damals zwar für Profimusiker, aber die Musik war für Kinder gedacht. Noch heute sind für mich Oper, Musiktheater oder Film die spannendsten Formen, Musik mit anderen Künsten zusammenzubringen. Bei der Komposition für die Musikschule Marzahn-Hellersdorf bin ich auf Gedichte des sehr stark politisch denkenden Publizisten und Schriftstellers Erich



Mühsam (1878-1934) gestoßen. Es handelt sich bei den Texten um Schüttelreime, von denen ich einige auswählte und in Musik gesetzt habe. Ein Sprecher trägt die Schüttelreime vor; die Musik läuft ganz eng an der „Atmosphäre“ dieser Schüttelreime entlang. Diese Art von Text – sozusagen eingedampfte Lebensweisheiten – ist sehr skurril und witzig. Wichtig für meine Arbeit damit war es, einfach und komplex zugleich zu schreiben.

Moritz Eggert

Ein Komponist, der sich weigert oder nicht in der Lage ist, Stücke für Jugendliche oder Kinder zu schreiben, sollte sich Gedanken um die Zukunft der Musik machen. Eine musikalische Ästhetik, die einer solchen Verweigerungshaltung zugrunde liegt, bedeutet meines Erachtens das Ende neuer Musik. In allen Epochen der Musikgeschichte entstanden Kompositionen für junge Menschen. Daher kann sich die heutige Musik nicht dieser Anforderung verschließen.

Mit der Musikschule in Marzahn verbindet mich eine lange Freundschaft, die zurückreicht bis 1999. Damals waren Schüler der Musikschule beteiligt an der CD-Produktion von Hans Werner Henzes Märchenoper *Pollicino*. Jobst Liebrecht kenne ich seit meiner Studienzeit in München. Gerade die musikalische Arbeit mit Jugendlichen, die an Orten aufwachsen, wo Kultur oder kulturelle Arbeit vernachlässigt wird, finde ich sehr wichtig. Was Daniel Barenboim in Palästina oder Gustavo Dudamel in Venezuela bewirkt, ist großartig und nachahmenswert. Daher habe ich mich sehr gefreut, in Marzahn-Hellersdorf meinen Beitrag zur Kulturvermittlung zu leisten.

Jan Müller-Wieland

Das Reizvolle an dieser Aufgabe sind die archaischen Züge, die sie evoziert. Erinnerungen an die eigene Zeit als Instrumentalschüler wurden wach; zwischen dem achten und zwölften Lebensjahr lernte ich Geige. Weil ich keine Lust und wohl auch keine Begabung für dieses Instrument zeigte, hörte ich auf. Erst mit sechzehn fand ich zur Musik zurück und begann Kontrabaß zu spielen. Das war meine Welt! Im Grunde lernte ich also nicht von der Pike auf. Die jungen Orchestermitglieder in Marzahn-Hellersdorf erinnern mich stark an diese Phase meines eigenen Lebens; im Grunde kann ich mich sehr gut mit dieser Situation identifizieren. Die jungen Leute sind offener gegenüber neuen Dingen, zum Beispiel dem Skandieren von Worten in meiner Komposition *Ein Traum, was sonst*. Ein Profimusiker würde für diesen Auftritt einen Sondervertrag verlangen. Zurückhaltend war ich in diesem Stück mit „Klingelkram“, also Harfen und Schlagzeug. Weiterhin habe ich schwierige Läufe vermieden ebenso wie unterschiedliche Intervallstrukturen bei schnellen Passagen oder Taktwechsel.

Juliane Klein

Wenn es um Werke für Laien geht, ist man regelrecht gezwungen, zu den Wurzeln vorzudringen. Denn ich kann nicht davon ausgehen, daß die jungen Musiker und Musikerinnen Kenntnisse von notierter Musik des 20. Jahrhunderts haben. Sie begreifen die Musik vielmehr unmittelbar beim Musizieren. So habe ich oft bis auf das Einfachste reduziert und versucht, in diesem Einfachen einen komplexen Zusammenhang herzustellen. So-

zusagen die Spitze des Eisbergs wird notiert, der Eisberg selbst verbleibt im Subtext und teilt sich durch die klingenden Zusammenhänge und Energien mit.

Schildern Sie uns, wie die jungen Musiker und Musikerinnen Ihre Musik aufnehmen?

Detlev Glanert

Bis jetzt habe ich leider noch keine Probe gehört. Jobst Liebrecht, der Dirigent, hat mir berichtet, daß die jungen Musiker sehr positiv auf die „neuen“ Stücke reagierten. Ich habe versucht, mein Stück so zu schreiben, daß es die Musiker mit ihren erlernten Fähigkeiten vollkommen zur Geltung bringen können. Mein Stück *Nächtliche Flußfahrt mit Spottlied* ist für großes Blasorchester; das Spottlied ist in einen Choral eingebaut und beide durchlaufen kontrapunktische Variationen.

Helmut Oehring

Bisher war ich bei noch keiner Probe dabei. Von Jobst Liebrecht, dem Dirigenten der Uraufführung, und aus dem Umfeld von Lehrern und Lehrerinnen habe ich gehört, daß die Schüler mit großer Begeisterung üben und musizierten. Offenbar sind die jungen Musiker mit großem Spaß dabei. Ich habe versucht, einen griffigen Text zu finden. Gleichzeitig sollten sich Musik und Text gegenseitig so aufladen, daß man Lust am Text und Lust an der Musik empfindet. Es sollte gleich „funken“. Ähnlich Blues oder Rock-Song, der sofort ins Herz oder in die Finger geht.

Moritz Eggert

Ich habe bisher nur wenig von den Proben gehört. Mein Stück für Marzahn, *Symphonie 4.0: Fernsehballett*, ist technisch aufwendig. Es müssen Fernseher gefunden werden, die sehr schnell umzuschalten sind. Ich weiß nur, daß sich alle darum gerissen haben, den Staubsaugerpart zu übernehmen, und großen Spaß bei den Proben hatten. Wie Sie sehen, sind die Besetzungen dieser Symphonien sehr skurril. Die erste Symphonie sieht zwölf Schreibmaschinen vor, die zweite beliebige Instrumente mit Kazoos, die dritte Schiffshörner oder Autohupen und jetzt die vierte drei Fernseher und ein Geräuschemsemble. Ich würde dieses Stück eine „domestische“ Symphonie nennen, weil es um Situationen geht, die jeder aus dem täglichen häuslichen Leben kennt.

Jan Müller-Wieland

Bisher hat mich lediglich Jobst Liebrecht informiert, daß die Jugendlichen meine Musik sehr euphorisch aufgenommen haben und mit unmittelbarer Freude musizieren. Insgeheim hatte ich gehofft, daß die Musiker und Musikerinnen ohne Arroganz oder Vorurteile sich der Musik nähern.

Juliane Klein

Die Idee für das in Marzahn aufgeführte Stück von mir, *Tiefenbohrung 08*, entstand schon vor der Anfrage aus Marzahn. Es handelt sich bei dieser Komposition um 41 rudimentär notierte Skizzenblätter, die ich zu einem Orchesterstück formen wollte. Das Orchester hat dann mit großer Liebe zum Detail die Partitur einstudiert. Fragen der Tongebung wurden lebhaft und ausführlich zwischen den Jugendlichen diskutiert und ausprobiert. Dieses Marzahner Orchester hat eine richtige Orchesterkultur aufgebaut. Die jungen Musiker nehmen die ihnen vorgelegten Kompositionen als verbindlichen Text ernst und verstehen die Spannungsmomente der *Tiefenbohrung 08* verblüffend klar und eindeutig; das zeigte sich in den Gesprächen während der Proben.



Wann machten Sie Bekanntschaft mit der Musik Paul Hindemiths?

Detlev Glanert

Im Schulorchester habe ich Kontrabaß gespielt; als eines der ersten Stücke spielten wir damals etwas aus dem *Plöner Musiktag*; über Paul Hindemith hatte ich aber schon einiges aus Büchern erfahren. Meine beiden Lehrer, Diether de la Motte und Hans Werner Henze, schätzten Hindemith sehr, obwohl sie später dann andere ästhetische Wege einschlugen. Nach dem 2. Weltkrieg sahen sie die Chance eines Neubeginns in der Musik, zu dem auch Hindemith gehörte. Henze berichtete uns, daß er während des Krieges sich Hindemith-Partituren unter dem Ladentisch besorgte. Andere Lehrer lehnten später Hindemith aufgrund seiner negativen Äußerungen zur Neuen Musik ab und distanzierten sich von ihm.

Helmut Oehring

Hindemith-Fan wurde ich 1997, als ich den Paul-Hindemith-Preis in Plön erhielt. Damals habe ich von Hindemiths Engagement am Plöner Gymnasium und auch von seinen organisatorischen Aktivitäten in der Türkei erfahren. Als ich aus Marzahn-Hellersdorf die Einladung erhielt, Musik für junge Leute zu schreiben, erinnerte ich mich an diese pädagogischen Aktivitäten Hindemiths, ließ alles stehen und liegen und widmete mich diesem Auftrag. Was mich an Hindemith begeisterte, war seine Nähe zur populären Musik – gerade in den 1920er Jahren – und seine Fähigkeit, auf einem schmalen Grat zwischen anspruchsvoller Avantgarde-Musik und Populärmusik zu wandeln. Auch seine Bereitschaft und seine Neugier, sich mit damals neuen Medien wie Film, Funk oder elektronischer Musik auseinanderzusetzen und aus dieser Beschäftigung heraus Kreatives zu schaffen, waren mir sehr sympathisch. Gerade der „Fall Hindemith“ 1934 machte mir klar, daß er auf der einen Seite Hoffnungsträger der Avantgarde war und auf der anderen Seite von der Nazi-Propaganda unter Joseph Goebbels als „atonaler Geräuschemacher“ tituliert wurde. Daß ein Musiker so stark polarisierte – und auch heute noch polarisiert – und im NS-Reichskulturministerium heftige Kontroversen auslöste, finde ich sehr bemerkenswert.

Besonders anregend finde ich sein Opernschaffen. Gerade die drei frühen Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* mit ihren lasziven und frivol-grotesken Sujets haben mich beeindruckt. Hinzu kommt seine klare übersichtliche musikalische Formung dieser Stücke. Kompo-

sitionsästhetische Ähnlichkeiten zu Kurt Weill, einem Komponisten, den ich sehr schätze, sind evident.

Moritz Eggert

Schon ganz früh. Wenn man wie ich in Frankfurt aufgewachsen ist, kommt man an Paul Hindemith gar nicht vorbei. Zumal wenn man in der Nähe vom Kuhhirtenturm, der ehemaligen Frankfurter Wohnung Hindemiths, gewohnt hat. Zu meiner Zeit als Schüler am Dr. Hoch'schen Konservatorium oder an der Musikhochschule gehörte Hindemith schlichtweg zum fast täglichen Brot. So habe ich oft Kammermusikwerke von Hindemith als Pianist gespielt und die verschiedensten Orchestermusiker begleitet. Besonders schätze ich seine Opernkompositionen, insbesondere den *Cardillac* und die frühen Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna*. Mein Lieblingsstück ist der sogenannte „Sketch mit Musik“ *Hin und zurück*, 1927 entstanden auf einen Text des Librettisten Marcellus Schiffer. Das ist einfach furiose Musik!

Jan Müller-Wieland

Während meines Kontrabaß-Studiums lernte ich Hindemith kennen. Seine Sonate für Kontrabaß und Klavier spielte ich auswendig. Es ist ein wunderbares Stück und gehört meines Erachtens zu seinen besten Sonatenwerken. Auch andere Sonaten lernte ich kennen, beispielsweise

die Klaviersonaten in den Einspielungen von Glenn Gould. Mein Weg zu Hindemith führte also über seine Kammermusik. Mein Vater hat als junger Arzt mit seinen Kollegen sehr oft im häuslichen Rahmen musiziert und eben auch Hindemith gespielt. Als ich dann Musik studierte, fragte er immer nach, ob ich mich denn auch mit Hindemith beschäftige. Von den Orchesterstücken mag ich besonders die *Mathis-Symphonie* und die *Symphonischen Metamorphosen*. Als Kind hörte ich – ohne zu wissen, von wem es stammt – Hindemiths *Wir bauen eine Stadt*.

Juliane Klein

Als Jungstudentin lernte ich als eines der ersten Stücke über einen meiner Lehrer, Ludwig Walter, Hindemiths *Mathis-Symphonie* kennen. Anhand einer Plattenaufnahme und der Partitur habe ich das Stück intensiv studiert. Fasziniert war ich von der Natürlichkeit und der Einprägsamkeit dieser Musik. Später dann habe ich mich spielend und analysierend mit dem *Ludus tonalis* auseinandergesetzt. Noch später dann im Studium war Hindemith leider weniger präsent.

Hindemiths Musik merkt man an, daß sie sich ganz und gar sentimentalen Regungen fernhält und einfach nur Musik der Musik wegen sein will. Privates bleibt außen vor! Und kommt dann natürlich sehr Hindemith-spezifisch durch die Hintertür wieder hinein.

Was ist das Reizvolle an Hindemiths Musik?

Detlev Glanert

Ganz besonders reizen mich das Un-domestizierte und Provokante aus den späten 1910er und den 1920er Jahren. Diese Art des Musikmachens und -komponierens fasziniert mich. Weniger anfreunden konnte ich mich bis jetzt mit seinen „strengen“ Kompositionen aus seiner mittleren oder späteren Zeit. Eine Komposition, die ich heute noch sehr mag, sind zum Beispiel die frühen *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9 aus dem Jahre 1917. Schon die Wahl der expressionistischen Texte deutet das Aufbegehren eines jugendlichen Stürmers und Drängers an. Allein wie der junge Komponist den riesengroßen Orchesterapparat behandelt und ihn zum Erklingen bringt, ist eindrucksvoll. Man merkt freilich, daß Komponisten wie Richard Strauss oder Gustav Mahler ihre Schatten werfen. Dieses draufgängerische Musikmachen, das ja Hindemith auch noch in den frühen 1920er Jahren auszeichnet, gehört zu seiner antitraditionellen Haltung und macht sich bereits in diesen drei Gesängen bemerkbar, ganz besonders eindrucksvoll im dritten Gesang „Aufbruch der Jugend“.

Auch seine Parodiestücke, zum Beispiel der *Minimax* für Streichquartett, zeugen von scharfem Witz und derbem Humor, das gefällt mir.

Helmut Oehring

Das Spannendste bei Hindemiths Musik und an seiner Person ist, daß er keine Berührungsängste zeigt, weder wenn es um theoretisch-intellektuelle Dinge noch wenn es um „Herzensangelegenheiten“ geht. Diese Haltung vermisste ich manchmal in der Branche der neuen Musik. Zu stark tendieren einige Komponisten und Musiker zur Kopfmusik. Bei Hindemiths Musik ist immer auch dieses Pulsieren, dieser Drive zu spüren, der einen körperlich mitreißt. Das scheint mir ein wichtiger und reizvoller Aspekt seiner Musik zu sein. Eine Wurzel seiner Musik ist dieses lusthafte Musizieren; eine andere Wurzel ist, daß seine Musik sich avantgardistischen Forderungen stellt und kompositionstechnisch höchsten Ansprüchen gerecht wird. Kurzum: Er hat die ihm begegnenden sozialen wie auch technischen Möglichkeiten ausgeschöpft.

Moritz Eggert

Der frühe, freche Hindemith mit seiner Lust zum Experimentieren ist mir sehr sympathisch. Ich finde die Art und Weise, wie er sich auf dem weiten Feld zwischen traditioneller Tonalität und Atona-





lität bewegt, hat eine eigene musikalische Sprache ausgeprägt, die unverkennbar ist. Seine Musik läßt sich gut parodieren. Daß Musik als Vorlage von Parodien taugt, setzt voraus, daß diese Musik charakteristische Züge aufweist, eben ein eigenes Idiom darstellt.

Insofern ist Hindemith in meinen Augen ein Gegenpol zur Wiener Schule, deren Apologeten nach dem 2. Weltkrieg festzulegen glaubten, was musikalisch die Stunde geschlagen hat. Es gibt noch andere Komponisten neben Hindemith, deren Musik im Schatten der Wiener Schule stand, jetzt aber gottlob wesentlich höher geschätzt und intensiver rezipiert wird. Zum Beispiel Béla Bartók oder Igor Strawinsky.

Jan Müller-Wieland

Ein Markenzeichen seiner Musik ist, daß er Sentimentalität in seinen Kompositionen vermeidet. Ihm gelingt es, mit wenigen Strichen Markantes zu erzeugen. Darüber hinaus ist Hindemiths Musik uneitel; sie strebt nicht nach metaphysischen Dingen, will also keine Offenbarungs- oder Weltmusik sein. Diese Haltung ist mir sehr geheuer!

Juliane Klein

Für mich ist seine Orchestermusik sehr farbenfroh und den Instrumenten auf den Leib geschneidert. Das beruht wohl darauf, daß Hindemith sich den Klang und Zusammenklang der einzelnen Instrumentengruppen hervorragend vorzustellen vermochte. Darüber hinaus ist der Bau seiner Kompositionen enorm stabil, so stabil, daß das Architektonische mitunter zu stark hervortritt und andere Aspekte der Musik verdeckt. Aber die Deutlichkeit und Klarheit seiner Musik wirken in unserer Zeit, der etwas Willkür-

liches anhaftet und in der alles möglich zu sein scheint, als fester Halt und Orientierungspunkt. Außerdem schätze ich an Hindemith, daß er Modeerscheinungen als solche erkennt und gerade aktuellen künstlerisch-musikalischen Trends nicht nachfolgt. Er ist eben kein „Konjunkturmusiker“.

Inwiefern kann Paul Hindemith heute als Vorbild für junge Komponisten oder Komponistinnen fungieren?

Detlev Glanert

Spontan würde ich sagen, daß die große Breite und die Universalität seines Schaffens nachahmenswert sind. Ich glaube, es ist heute nicht mehr an der Zeit, sich in einem kleinen Spezialgebiet – sozusagen hinter verschlossenen Türen – zu tummeln. Ein Komponist sollte möglichst viele verschiedene musikalische Gebiete erkunden. Auf keinen Fall sollte er sich zu schade sein, für Kinder oder Jugendliche zu komponieren. Das ist meines Erachtens ein ethischer Imperativ und gehört zur gesellschaftlichen Verpflichtung eines Komponisten.

Moritz Eggert

Gerade seine Vielseitigkeit kann angehenden Musikern zum Vorbild gereichen. Heute scheinen viele Komponisten, gerade hier bei uns in Deutschland, zu einem verfeinerten Einzelstil zu neigen. Hindemiths Weg und seine Ansichten zur Musik und zum Musikleben wären in diesem Falle bestimmt ein heilsames Gegenmittel, um dieser extremen Individualisierung Einhalt zu gebieten. Bekanntlich hat er auch für Jugendliche und Laien geschrieben, und zwar nie banale, sondern immer anspruchsvolle Musik, die dem

Leistungsstand der Adressaten angepaßt ist und gleichzeitig auf hohem Niveau steht. Die praktischen Dinge zu pflegen, wie Musizieren oder Dirigieren, und gleichzeitig in der Lage zu sein, über Musik nachzudenken, das finde ich äußerst vorbildhaft. In anderen Ländern, zum Beispiel in England, ist Hindemiths Musik Bezugspunkt für viele Komponisten oder Musiker, anders als in Deutschland. Mein Kompositionslehrer in London, Robert Saxton, war und ist ein begeisterter Hindemith-Fan. Seine Augen leuchteten, wenn er von Hindemith erzählte.

Jan Müller-Wieland

Aus der Erfahrung mit meiner Kompositionsklasse an der Münchner Musikhochschule kann ich berichten, daß Hindemith in den Komponisten-„Charts“ rangiert. Offenbar lieben die Studenten das Schlichte und Unprätentiöse an Hindemiths Musik. Das Prinzip, mit wenigen Mitteln viel Wirkung – ohne Effekthascherei – zu erzielen, ist eine Offenbarung für zwei meiner Studenten, die sich intensiv mit dem Stück *Der Dämon* op. 28 aus dem Jahre 1922 auseinandersetzen. Das ermuntert auch mich, im Austausch mit den Studenten dieser Musik näher zu kommen. Während meines Studiums war das anders; die Neugier für Schönberg und atonale Musik war sehr groß. Man kann sagen, daß diese damaligen Vorlieben oder Tendenzen sich nicht unmittelbar fortsetzten. Vielmehr scheint die Entwicklung mehrgleisiger zu verlaufen. Hindemith ist heute ein Teil dieses „Schienennetzes“. Viele junge Komponisten oder Komponistinnen legen Wert darauf, mit musikalischen Mitteln eine Geschichte zu erzählen. Das Narrative spielt eine große Rolle.

Beeindruckend an Hindemith ist auch sein steter Bezug zur Praxis und damit das „Ausgehörte“ seiner Kompositionen. Wenn ich heute instrumentiere, nehme ich aus Gewohnheit die Position des Kontrabassisten ein. Rechts von mir stelle ich mir die Hörner vor, die Geigen sind weit weg, die Cellospieler unmittelbar vor einem. Diese Raumvorstellung ist noch ganz fest verankert in mir. Das ist Zeichen einer gewissen Unbefangenheit.

Juliane Klein

Vorbild für junge Musiker könnten Hindemiths umfassende Instrumentenkenntnisse sein. Nicht nur, daß er um die Schwierigkeiten und Eigenheiten jedes Instrumentes wußte, er beherrschte ja auch sehr viele. Das kann man jedem angehenden Musiker nur empfehlen! Je weiter sich die Komponistenausbildung von der Praxis entfernt, desto seltsamer werden die Anforderungen der Komponisten an die Musiker. Oftmals stehen dann Dinge auf dem Notenpapier, die ein gestandener Musiker nicht realisieren kann beziehungsweise es fehlt an Verständnis für die Realisation des Notentextes. Das passiert bei Hindemith nie! Vielleicht auch, weil sich Hindemith sehr explizit um die Ausbildung jüngerer Generationen gekümmert hat, wie zum Beispiel mit dem *Plöner Musiktag*. HJW

SIMPLE AND COMPLEX

Five composers – Detlev Glanert (born 1960), Helmut Oehring (born 1961), Moritz Eggert (born 1965), Jan Müller-Wieland (born 1966) and Juliane Klein (born 1966) – have contributed compositions to the Marzahn-Hellersdorf Music Days.

In the present issue, these five musicians will comment on the subject of “music for young people” and on Paul Hindemith.

What does it mean for a composer to confront the task of writing music for young amateurs?

Detlev Glanert

Two things spontaneously occur to me. One must take care not to falsify one's own musical language. On the other hand, one must consider the abilities of the young musicians. What one writes should be playable by the young people. The art is to technically reduce one's own language in an appropriate way, more or less as if one wanted to explain complicated physical processes to a six-year-old. The task is to formulate complicated facts correctly and comprehensibly.

Helmut Oehring

First of all, I must say that I hardly differentiate between writing for youths or adults. Young people often think more about content than older people. Of course I make it clear for myself what au-

dience and what interpreters I am writing for. In the case of Mühsam's *Musike*, which will be performed for the first time in Marzahn-Hellersdorf, it was important to know the maximum degree of difficulty for the pupils. My first attempts at writing music were for puppet theatre in connection with music-theatrical happenings. That means I wrote in those days for professional musicians but the music was intended for children. Still today, opera, music theatre and film are the most exciting forms for bringing music together with other arts. With the composition for the Marzahn-Hellersdorf Music School, I came across poems of the very strongly politically committed publicist and author Erich Mühsam (1878-1934). These texts are spoonerisms, several of which I selected and set to music. A speaker recites the spoonerisms and the music runs very closely along the “atmosphere” of these spoonerisms. This type of text – concentrated worldly wisdom – is very bizarre and witty. It was important for my work to write in a manner that is both complex and simple at the same time.

Moritz Eggert

A composer who refuses or is unable to write pieces for youths or children should speculate on the future of music. A musical aesthetic based on such an attitude of refusal means the end of modern music, in my opinion. Compositions for young people were written during all periods of music history. For this reason, music today cannot close itself off to this requirement.

I enjoy a long friendship with the Music School in Marzahn, going back to 1999. Back then, pupils of the Music



School participated in the CD production of Hans Werner Henze's fairytale opera *Pollicino*. I have known Jobst Liebrecht since I was a student in Munich. I find it especially important to work on music with young people who grow up in places where culture or cultural work is neglected. What Daniel Barenboim is doing in Palestine and what Gustavo Dudamel is doing in Venezuela is wonderful and deserving of imitation. That's why I was very glad to make my contribution to cultural conveyance in Marzahn-Hellersdorf.

Jan Müller-Wieland

The stimulating thing about this task is the archaic traits that it evokes. Memories of my own period as an instrumental pupil are awakened; I learned the violin from age 8 to 12. Because I had no interest and probably no talent for this instrument, I stopped. I only returned to music at sixteen and began playing the double bass. That was my world! Basically, therefore I didn't learn from the bottom up. The young orchestral members in Marzahn-Hellersdorf strongly remind me of this phase in my own life: I can basically identify with this situation very well. The young people are more open towards new things, for example the scanning of words in my composition *Ein Traum, was sonst* (*A Dream, What Else?*). A professional musician would demand a special contract for this appearance. I held myself back in this piece as regards "cling-a-ling" sounds – harp and percussion. I also avoided difficult runs as well as different intervallic structures in fast passages or metre changes.

Juliane Klein

When one is concerned with writing works for amateurs, one is really forced to penetrate to the roots. I cannot take it for granted that the young musicians are knowledgeable about notated music of the 20th century. Rather, they grasp the music much readily whilst playing it. So I have often reduced things to the simplest elements and tried to create a complex continuity within this simplicity. The tip of iceberg, so to speak, is notated, but the iceberg itself remains in the subtext and communicates through the sounding correlations and energies.

Can you tell us how young musicians have responded to your music?

Detlev Glanert

I have not heard a rehearsal so far. Jobst Liebrecht, the conductor, has reported to me that the young musicians

reacted very positively to the "new" pieces. I have tried to write my piece so that the musicians with their learned abilities can show it to full advantage. My piece *Nächtliche Flußfahrt mit Spottlied* (*Night River Journey with Mocking Song*) is for a large wind orchestra; the mocking song is built into a chorale and both are subjected to contrapuntal variations.

Helmut Oehring

I haven't been to a rehearsal yet. From Jobst Liebrecht, the conductor of the premiere, and from what the teachers have been saying, I've heard that the pupils practiced and made music with great enthusiasm. Apparently they are having a lot of fun with it. I tried to find a gripping text. At the same time, music and text should mutually charge each other so that you feel enthusiasm for both the text and the music. It should "turn you on" right away, similarly to a blues or rock song that immediately goes to your heart or into your fingers.

Moritz Eggert

I have so far only heard a little bit of the rehearsals. My piece for Marzahn, *Symphony 4.0: Television Ballet*, is technically elaborate. One must find televisions on which the channels can be changed very quickly. I only know that everyone wanted to play the vacuum-cleaner part and that they had a lot of fun at the rehearsals. As you see, the ensembles of these symphonies are very bizarre. The first symphony calls for twelve typewriters, the second for any instruments with kazoos, the third for ship's horns or automobile horns and now, the fourth calls for three televisions and a noise ensemble. I would call this piece a "domestic" symphony because it's about situations that everyone knows from daily household life.

Jan Müller-Wieland

Jobst Liebrecht has so far informed me that the young people have received my music with great enthusiasm and play with great joy. I had altogether hoped that the musicians would approach the music without arrogance or prejudice.

Juliane Klein

The idea for my piece which is being performed in Marzahn, *Tiefenbohrung 08* (*Deep Drilling 08*), already existed before the request from Marzahn came. This composition is about 41 rudimentarily notated sketch sheets which I wanted to form into an orchestral piece. The orchestra then rehearsed the score with much loving attention to detail. The young people discussed and tried out



questions of tone in a lively and detailed manner. This Marzahn Orchestra has built up a genuine orchestral culture. The young musicians take the score presented to them seriously as an authoritative text and understand moments of tension in *Tiefenbohrung 08* in an extremely clear and definite way; they showed this in the discussions during the rehearsals.

When did you become familiar with the music of Paul Hindemith?

Detlev Glanert

I played the double bass in the school orchestra. One of the first pieces we played then was something from the *Plöner Musiktag*; I had already found out something about Paul Hindemith from books. Both of my teachers, Diether de la Motte and Hans Werner Henze, valued Hindemith highly, although they pursued different aesthetic paths. After the Second World War they saw the chance for a new beginning in the music to which Hindemith also belonged. Henze told us that he got hold of Hindemith scores under the counter. Other teachers later rejected Hindemith because of his negative statements about new music and distanced themselves from him.

Helmut Oehring

I became a Hindemith fan in 1997, when I received the Paul Hindemith Prize in Plön. At that time I learned of Hindemith's commitment at Plön High School and also of his organisational activities in Turkey. When I was invited by Marzahn-Hellersdorf to write music for young people, I remembered this pedagogical activity of Hindemith, let everything else sit and dedicated myself to this commission. What made me enthusiastic about Hindemith was his closeness to popular music – especially in the 1920s – and his ability to tread the narrow path between demanding avant-garde music and popular music. His curiosity and readiness to come to terms with the new media of his time, such as film, radio and electronic music, and to create something new from this activity, was very sympathetic to me. The "Hindemith Case" of 1934 made it clear to me that he was the white hope of the avant-garde on the one hand and was branded as an "atonal noisemaker" by the Nazi propaganda under Joseph Goebbels on the other hand. I find it most remarkable that a musician could so strongly polarise – and still polarises today – and could trigger intense controversies in the Nazi Reich Cultural Ministry.

I find his operatic production especially stimulating. The three early one-acters *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* and *Sancta Susanna* impressed me with their lascivious and frivolously grotesque subjects. Then there is also his clear musical form in these pieces. There are obvious compositional-aesthetic similarities to Kurt Weill, a composer whom I greatly admire.

Moritz Eggert

Already very early on. When you grow up in Frankfurt, as I did, you can't help but run into Paul Hindemith. Especially when you have lived near the Kuhhirtenturm (Cowherd's Tower), Hindemith's former flat in Frankfurt. During my time as a student at Dr. Hoch's Conservatory and at the Music Academy, Hindemith was simply part of one's daily bread. I often played chamber works by Hindemith as a pianist, accompanying all kinds of orchestral musicians. I especially appreciate his operatic compositions, above all *Cardillac* and the early one-acters *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* and *Sancta Susanna*. My favourite piece is the so-called "sketch with Music" *Hin und zurück*, written in 1927 to a text by the librettist Marcellus Schiffer. That is simply wild music!

Jan Müller-Wieland

I got to know Hindemith while studying the double bass. I played his Sonata for Double Bass and Piano from memory. It is a wonderful piece and is, in my opinion, one of his best sonatas. I also became familiar with other sonatas, such as the piano sonatas recorded by Glenn Gould. My path to Hindemith, therefore, was via his chamber music. As a young doctor, my father had often played music at home with his colleagues, including that of Hindemith. When I then studied music, he repeatedly asked me if I occupied myself with Hindemith. Of the orchestral works, I particularly like the Mathis Symphony and the Symphonic Metamorphoses. As a child I heard Hindemith's *Wir bauen eine Stadt* without knowing who the composer was.

Juliane Klein

As a young student, Hindemith's Mathis Symphony was one of the first of his works I got to know through one of my teachers, Ludwig Walter. I studied the piece intensively with the help of a score and recording. I was fascinated by the naturalness of this music and by the strong impression it made. I later came to terms with *Ludus Tonalis* by playing and analysing it. Hindemith was unfortunately less present later on during my studies.

One notices in Hindemith's music that it stays clear of all sentimental impulses and simply wants to be music for the sake of music. Private aspects don't enter into it! And then, of course, that very specific Hindemith quality returns through the back door.

What do you find fascinating about Hindemith's music?

Detlev Glanert

I am especially fascinated by the undomesticated and provocative aspects of his works from the late 1910s and the 1920s. This kind of music-making and composing fascinates me. I have so far been less enthusiastic about his "strict" compositions from his middle and late periods. One composition that I still like today is for example the early *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9 written in 1917. Already the choice of the expressionist texts indicates the rebellion of a youthful *Stürmer und Dränger*. Simply the way in which the young composer treats the giant orchestral apparatus and makes it sound impressive. One notices, of course, that composers such as Richard Strauss or Gustav Mahler cast their shadows. This daredevil way of making music which still characterised Hindemith during the early 1920s belongs to his anti-traditional attitude and is already noticeable in these songs, especially impressively in the third song, "Aufbruch der Jugend".

His parody pieces, such as *Minimax* for string quartet, give evidence of a sharp wit and bawdy humour that appeals to me very much.

Helmut Oehring

The most exciting thing about Hindemith's music and person is that he shows no fear of making contact, neither when dealing with theoretical-intellectual matters nor where "matters of the heart" are concerned. I miss this attitude sometimes in the new music branch. Some composers tend too strongly towards "head music." With Hindemith's music



there is always this pulsation as well, this drive that you can feel that carries one away physically. This seems to me to be an important and stimulating aspect of his music. One root of his music is this zest for music-making; another is that his music makes avant-garde demands and does justice to the highest compositional-technical standards. To sum up: he exhausted both the social and technical possibilities with which he was confronted.



Moritz Eggert

The early, cheeky Hindemith with his zest for experimentation is very sympathetic to me. The way in which he moves in the broad field between traditional tonality and atonality produced a musical language of his own which is unmissable. His music can be parodied very well. In order for music to be good for parodying, it must have characteristic traits – it must have its own idiom.

As far as that goes, I see Hindemith as an antithesis to the Viennese School, whose apologists thought they knew what the music of the hour was after the Second World War. There are other composers besides Hindemith whose music was overshadowed by the Viennese School, but now, thank goodness, are a good deal better appreciated and seriously received, such as Béla Bartók and Igor Stravinsky.

Jan Müller-Wieland

One trademark of his music is that he avoids sentimentality in his compositions. He succeeds in creating striking things with a few strokes. In addition, Hindemith's music is free of vanity; it does not strive towards metaphysical things and does not attempt to be revelationist or world music. I have a good feeling with this attitude!

Juliane Klein

For me, his orchestral music is very brightly coloured and tailor-made for the instruments. That is probably due to the fact that Hindemith had the outstanding ability to imagine the sound and combined sounds of the individual instrumental groups. In addition, the structure of the compositions is extremely stable, so stable that the architectonic aspect occasionally comes too strongly to the fore, covering up other aspects of the music.

But the clarity and precision of his music have a firmly stabilising effect in our time, which adheres to a certain arbitrariness and in which anything seems to be possible; it provides a point of orientation. Moreover, I appreciate Hindemith's recognition of fashions for what they are; he does not follow current artistic-musical trends. He is not a "boom-composer."

To what extent can Paul Hindemith today serve as a model for young composers?

Detlev Glanert

I would say spontaneously that the great breadth and universality of his production are worthy of imitation. I don't believe that this is a time for amusing oneself in a small specialist area – behind closed doors, so to speak. A composer should find out about as many different musical areas as possible. By no means should he think that he is too good to compose for children and youths. In my opinion, this is an ethical imperative and is part of a composer's social responsibility.

Moritz Eggert

His versatility can serve as a model for developing musicians. Many composers today, especially here in Germany, seem to tend towards a refined, single style. Hindemith's path and views on music and musical life would certainly be, in such cases, a wholesome antidote to arrest this extreme individualisation. As is well known, he also wrote for youth and amateurs – never banal, but always demanding music adapted to the technical level of the recipients and, at the same, of a high standard. I find it extremely exemplary to cultivate practical things such as music-making and conducting and, at the same time, being able to reflect on

music. In other countries, in England for example, Hindemith's music is the reference point for many composers and musicians, unlike in Germany. My composition teacher in London, Robert Saxton, was and is an enthusiastic Hindemith fan. His eyes light up when he talks about Hindemith.

Jan Müller-Wieland

From my experience with my composition class at the Munich Music Academy, I can report that Hindemith ranks highly in the composer "charts". Apparently students love the clear and unpretentious quality of Hindemith's music. The principle of attaining a large effect with restricted means – without playing around with gimmicks – is a revelation for two of my students who were intensively involved with the piece *Der Dämon* op. 28 of 1922. That also encouraged me to approach this music more closely in exchange with the students. During my studies things were different; the curiosity about Schönberg and atonal music was very great. One can say that the predilections or tendencies of those days have not continued to prevail. A far more prevalent development is the tendency to run on different tracks. Hindemith is today part of this "track network." Many young composers highly value the idea of telling a story with musical means. The narrative plays an important role.

Another impressive feature of Hindemith is his constant connection to practical music-making and, with that, the "audible element" of his compositions. When I orchestrate today, I habitually assume the double bassist's position. To the right I imagine the horns; the violins are far away and the cellists right in front. This conception of space is still firmly anchored in me. That is a sign of a certain lack of inhibition.

Juliane Klein

Hindemith's comprehensive knowledge of instruments could serve as a model for young musicians. Not only that he was aware of the difficulties and idiosyncrasies of each instrument, but he actually mastered many of them. One can only recommend that to every aspiring musician! The more remote a composer's training is from practical music-making, the stranger are the demands that the composer makes on the performer. Often there are things on paper that a seasoned musician cannot realise, or there is a lack of understanding for the realisation of the musical text. That never happens with Hindemith! Perhaps also because Hindemith was very explicitly concerned about the training of younger generations, for example with the *Plöner Musiktag*. *HJW*

SIMPLE ET COMPLEXE

Cinq compositeurs, Detlev Glanert (né en 1960), Helmut Oehring (né en 1961), Moritz Eggert (né en 1965), Jan Müller-Wieland (né en 1966) et Juliane Klein (né en 1966) ont apporté leur contribution à la grande fête de la musique, mise sur pied par le Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf pour célébrer ses vingt-cinq ans d'existence, en écrivant chacun une pièce originale pour l'occasion. Ils s'expriment ci-dessous sur le thème de la « musique pour les jeunes » ainsi qu'au sujet de Paul Hindemith.

Que signifie pour un compositeur comme vous le fait d'écrire de la musique pour de jeunes amateurs ?

Detlev Glanert

Deux éléments me viennent spontanément à l'esprit. D'une part, il est important de veiller à ne pas travestir son propre langage musical. D'autre part, il faut tenir compte des aptitudes dont font preuve les jeunes musiciens et musiciennes. Naturellement, il est également nécessaire d'adopter un style d'écriture musicale que les jeunes pourront ensuite jouer aisément. Tout l'art consiste à faire subir une forme de réduction technique à son propre langage, comme si on voulait expliquer des expériences de physique à un enfant de six ans. Parvenir à formuler de manière correcte et compréhensible un fait compliqué : c'est en cela que réside la difficulté.

Helmut Oehring

Tout d'abord, je dois vous dire que je ne fais presque pas de différence lorsque j'écris de la musique pour des jeunes gens ou destinée à des adultes. Souvent, de jeunes amateurs réfléchissent souvent plus intensément au contenu de la partition qu'ils s'approprient à jouer que leurs aînés. Naturellement, je tiens aussi compte du public et des interprètes pour lesquels je compose. Dans le cas de « Mühsam's Musike », exécuté pour la première fois en public à Marzahn-Hellersdorf, il était capital de connaître le niveau de difficulté que je pouvais exiger des élèves. Il faut dire que mes premiers pas de compositeur je les ai fait dans l'environnement d'un théâtre de marionnettes. Certes, à cette occasion, j'ai écrit une partition pour des musiciens profes-

sionnels, mais la musique était destinée à des enfants. Aujourd'hui encore, l'opéra, le théâtre musical ou le film sont pour moi les formes parmi les plus intéressantes à travailler dans la mesure où elles permettent de lier la musique à d'autres arts. Lorsque je me suis penché sur le projet destiné au Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf, je suis tombé par hasard sur des poèmes d'Erich Mühsam (1878-1934), publiciste et écrivain à la pensée politique fortement marquée. Ces textes sont formés de contrepèteries. J'en ai extrait certaines pour les mettre en musique. Un orateur lit les textes choisis et la musique s'associe étroitement à « l'atmosphère » de ces contrepèteries. Ce genre de texte – pour ainsi dire des expériences de vie condensées – montre une très grande originalité et un humour décapant. Il était important pour moi d'écrire de manière simple et complexe à la fois.

Moritz Eggert

Un compositeur qui refuse ou n'est pas en mesure d'écrire des pièces pour des jeunes ou des enfants devrait, à mon avis, se poser des questions sur l'avenir de la musique. Une esthétique basée sur un tel comportement aboutirait, à mon sens, au tarissement de toute création musicale. Des compositions ont été conçues spécialement pour les jeunes à toutes les époques de l'histoire de la musique. Par conséquent, la musique contemporaine ne saurait se couper de cette veine créatrice. Depuis 1999, une longue amitié me lie au Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf. Elle a pris naissance lorsque des élèves de cette école ont participé à la production du CD de l'opéra féérique *Pollicino* de Hans Werner Henze. Je connais Jobst Liebrecht depuis l'époque où j'étais étudiant à Munich. Je considère qu'il est capital de promouvoir les activités musicales auprès des jeunes qui grandissent dans un environnement où la culture en général et la discipline culturelle sont cruellement délaissées. Ce qu'accomplissent Daniel Barenboim en Palestine ou Gustavo Dudamel au Venezuela est, à ce titre, remarquable et constitue un exemple à suivre. J'ai donc été très heureux de pouvoir offrir une contribution de passeur de culture en participant au projet du Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf.

Jan Müller-Wieland

Le caractère « archaïsant » que pareille tâche peut évoquer en constitue tout le charme. Elle éveille, en effet, des souvenirs de l'époque où l'on était soi-même jeune instrumentiste : de huit à douze ans, j'ai appris le violon. Mais comme je



n'avais pas envie de jouer de cet instrument et ne possédais aucun talent, j'ai abandonné cette pratique. Ce n'est qu'à l'âge de seize ans que je suis revenu à la musique pour me familiariser avec l'art de la contrebasse. Et j'ai découvert mon propre monde ! En fait, je n'ai pas appris à jouer de cet instrument en passant par toutes les étapes habituelles. Les jeunes membres de l'orchestre du Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf me rappellent cette phase de ma vie. Je peux très bien m'identifier à eux dans cette situation. Les jeunes gens sont beaucoup plus ouverts lorsqu'ils sont confrontés à des activités nouvelles, comme, par exemple, la manière de scander des mots dans ma composition « Ein Traum, was sonst » [« Un songe, quoi d'autre »]. Un musicien professionnel exigerait d'être mis au bénéfice d'un contrat particulier pour exécuter ce morceau. Dans cette pièce, je suis resté sur la réserve en ce qui concerne « l'attirail sonore », c'est-à-dire les harpes et les percussions. En outre, j'ai évité de composer des passages difficiles, d'utiliser des structures d'intervalles différents dans les mouvements rapides ou d'y apporter des changements de mesure.

Juliane Klein

Lorsqu'il s'agit de pièces écrites pour des amateurs, on est obligé de commencer à la racine. Je pars de la supposition que les jeunes musiciens n'ont pas une connaissance approfondie de l'écriture de la musique du XX^e siècle. Ils saisissent plutôt le sens de la musique directement en l'exécutant. J'ai donc réduit ma composition à sa plus simple expression et tenté, simultanément, de créer un rapport complexe dans ce monde de simplicité. En quelque sorte, il s'agit de mettre évidence la tête d'un iceberg dont la plus grande partie reste immergée dans le texte sous-jacent, le rapport entre le visible et l'invisible se révélant dans les tensions entre les éléments qui les constituent et les énergies sonores qui en sont l'expression.

Comment les jeunes musiciens ont-ils perçu votre musique?

Detlev Glanert

Je n'ai malheureusement assisté à aucune répétition jusqu'à présent. Le chef d'orchestre, Jobst Liebrecht, m'a rapporté que les jeunes musiciens ont réagi très positivement aux pièces « nouvelles ». J'ai essayé d'écrire ma partition pour que les musiciens puissent la mettre parfaitement en valeur par leurs seules connaissances. J'ai composé « Nächtliche Flußfahrt mit Spottlied » (« Voyage de nuit sur le fleuve au chant d'un persifleur ») pour grand orchestre d'instruments à vent ; l'air de moquerie ironique est intégré dans un chant choral et les deux formes se mêlent au gré de variations contrapuntiques.

Helmut Oehring

Jusqu'à présent je n'ai assisté à aucune répétition. J'ai appris de la bouche de Jobst Liebrecht, le chef d'orchestre de la première exécution publique, ainsi que de celle de quelques professeurs que les élèves ont répété et joué avec beaucoup d'enthousiasme. Apparemment, les jeunes musiciens éprouvent du plaisir à interpréter ma musique. J'ai essayé de porter mon choix sur un texte expressif. En même temps, la musique et le texte doivent se répondre pour que l'on ait envie de les écouter ensemble. Cela doit tout de suite faire « tilt ». Comme la musique de blues ou de chansons rock qui vont droit au cœur ou aux doigts.

Moritz Eggert

Je n'ai pas encore entendu beaucoup de répétitions. Ma pièce, *Symphonie 4.0: Fernsehballett*, est techniquement assez complexe à jouer. Il faut pouvoir disposer de télévisions qui peuvent être permu-

tées très rapidement. Je sais simplement que les jeunes se sont tous disputés la partie de l'aspirateur et qu'ils se sont bien amusés pendant les répétitions. Comme vous le voyez, la distribution de l'instrumentation des symphonies est très inhabituelle. La première symphonie prévoit douze machines à écrire, la deuxième, différents instruments avec des kazoos, la troisième des cornes de bateau ou des klaxons de voiture et celle-ci, la quatrième, trois télévisions accompagnées d'un ensemble sonore. Je donnerais volontiers à cette pièce le titre de Symphonie « domestique » étant donné qu'il s'agit de situations que chacun connaît dans sa vie quotidienne.

Jan Müller-Wieland

Le chef d'orchestre Jobst Liebrecht m'a seulement confié que les jeunes ont accueilli ma pièce avec beaucoup d'enthousiasme et la jouent avec plaisir. J'avais espéré, en secret, que les musiciens approcheraient cette musique sans arrogance ni préjugés.

Juliane Klein

L'idée de ma pièce « Tiefenbohrung 08 » jouée au Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf est née avant même d'en recevoir la commande. Dans cette composition, il s'agit d'esquisses notées de façon élémentaire sur quarante et une feuilles que je voulais transformer en une grande pièce orchestrale. L'orchestre de Marzahn a étudié la partition avec un grand souci du détail. Les questions relatives à l'intonation ont été vivement discutées et de manière très complète, puis testées par les jeunes instrumentistes. Cet orchestre bénéficie d'une réelle culture orchestrale. Les jeunes musiciens prennent très au sérieux les compositions qui leur sont présentées et les considèrent comme des textes qu'ils ont la mission de jouer. Il est surprenant de voir combien ils comprennent clairement et sans équivoque les moments de tension de « Tiefenbohrung 08 ». Chacun a pu s'en rendre compte en discutant avec les étudiants lors des répétitions.

Quand avez-vous découvert la musique de Paul Hindemith ?

Detlev Glanert

J'ai joué de la contrebasse dans l'orchestre d'un collège ; la première pièce que nous avons exécutée était extraite de *Plöner Musiktag* ; mais, j'avais déjà lu des articles sur Paul Hindemith. Mes deux professeurs Diether de la Motte et Hans Werner Henze avaient une grande estime pour Hindemith bien qu'ils se soient en-

gagés plus tard dans une autre voie esthétique que la sienne. Après la Deuxième Guerre mondiale, ils ont constaté qu'un renouveau de la musique s'avérait possible. Hindemith y a également contribué. Henze nous a raconté que, pendant la guerre, il se procurait les partitions de Hindemith sous le comptoir. Plus tard, d'autres professeurs ont rejeté Hindemith en raison de ses propos négatifs sur l'évolution de la musique contemporaine.

Helmut Oehring

Je suis devenu un admirateur de Hindemith en 1997, lorsque le prix Paul Hindemith m'a été décerné. C'est à ce moment-là que j'ai découvert l'engagement de Hindemith au Lycée de Plön ainsi qu'en Turquie où il a contribué à réformer l'enseignement de la musique. Lorsque j'ai reçu l'invitation du Conservatoire de musique de Marzahn-Hellersdorf à écrire de la musique pour des jeunes gens, je me suis souvenu du travail pédagogique de Hindemith. J'ai tout laissé de côté et me suis entièrement consacré à cette tâche. Ce qui m'enchantait dans le personnage de Hindemith, c'est sa proximité avec la musique populaire – notamment dans les années 1920 – et sa capacité de passer, comme sur le fil d'un rasoir, d'une musique d'avant-garde extrêmement exigeante à la musique populaire. La disposition et la curiosité dont il a fait preuve pour travailler avec les nouveaux médias de l'époque tels que le film, la radio ou la musique électronique et pour créer de la musique en fonction de ces moyens, m'est fort sympathiques. La lecture du « cas Hindemith » tel que l'histoire de l'année 1934 le révèle m'a fait comprendre combien, d'un côté, il était porteur d'espoir pour l'avant-garde et, d'un autre côté, pourquoi il avait été accusé de n'être qu'un « atonaler Geräuschemacher » [« bruiteur atonal »] par la propagande nazie de Joseph Goebbels. Je trouve très remarquable qu'un musicien ait à ce point focalisé l'attention sur lui grâce à sa musique – et la focalise encore aujourd'hui – et qu'il ait déclenché de violentes controverses au sein du Ministère de la culture du Reich.

J'apprécie ses œuvres scéniques, toutes d'un remarquable intérêt. Particulièrement ses trois opéras de jeunesse en un acte *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* et *Sancta Susanna* ainsi que leurs personnages lascifs, grotesques et frivoles qui exercent une grande fascination. À cela s'ajoute la forme musicale claire et bien organisée de ces pièces. En matière de composition, les ressemblances esthétiques avec Kurt Weill, un compositeur que j'estime beaucoup, sont également évidentes.

Moritz Eggert

Très tôt. Lorsqu'on grandit à Francfort, comme moi, on ne peut pas ignorer Paul Hindemith. Surtout lorsque l'on a habité à proximité de la « Kuhlhirtenturm », lieu de son ancien logement à Francfort. Hindemith faisait presque partie de ma vie quotidienne pendant mes études au Dr. Hoch's Konservatorium ou à la Musik-hochschule. J'ai souvent joué au piano ses œuvres de musique de chambre et en accompagnant divers musiciens dans des orchestres. Parmi ses compositions, j'apprécie notamment ses œuvres scéniques comme *Cardillac* et ses opéras de jeunesse en un acte *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* et *Sancta Susanna*. Ma pièce préférée est celle intitulée « Un sketch avec de la musique » *Hin und zurück*, créée en 1927 d'après un texte du librettiste Marcellus Schiffer : une musique tout simplement traversée par une fougue irréprensible !

Jan Müller-Wieland

J'ai découvert la musique de Hindemith pendant mes études de contrebasse. Je jouais par cœur sa sonate pour contrebasse et piano. À mon avis, cette pièce merveilleuse compte parmi ses meilleures sonates. J'ai également appris à apprécier d'autres pièces, comme les sonates pour piano dans l'enregistrement de Glenn Gould. J'ai fait la connaissance de Hindemith par sa musique de chambre. Mon père, jeune médecin à l'époque, jouait très souvent de la musique avec ses collègues à la maison et, notamment, le répertoire de Hindemith. Pendant mes études musicales, il me demandait toujours si je consacrais aussi une part de mon travail à Hindemith. Parmi ses œuvres orchestrales, j'apprécie notamment la symphonie *Mathis der Maler* et les *Symphonische Metamorphosen*. Enfant, j'écoutais – *Wir bauen eine Stadt* – sans savoir quel compositeur avait bien pu créer cette œuvre.

Juliane Klein

Jeune étudiante, j'ai appris à connaître la symphonie *Mathis der Maler* grâce à mon professeur, Ludwig Walter. C'est d'ailleurs l'une des premières pièces que j'ai étudiée. J'étais fascinée par le naturel de cette musique et par la facilité avec laquelle on pouvait la mémoriser. Plus tard, j'ai été confrontée au *Ludus tonalis*, l'ai joué tout en l'analysant. Ensuite, Hindemith s'est malheureusement montré moins présent dans mes études.

On reconnaît la musique de Hindemith à ce qu'elle se distance totalement des émotions et des sentiments, sa finalité étant d'être tout simplement de la mu-



sique pour la musique. Tout ce qui est d'ordre personnel reste en dehors de sa justification ! Et rentre, naturellement, d'une manière très particulière à Hindemith, par la porte de derrière.

Qu'est-ce qui fait, selon vous, le charme de la musique de Hindemith ?

Detlev Glanert

Sa musique débridée et provocante des années 1910 et 1920 me séduisent tout particulièrement. Cette manière de composer et de faire exécuter de la musique me fascine. En revanche, j'ai eu davantage de difficultés à me familiariser avec ses compositions plus « strictes », écrites au milieu et à la fin de sa carrière. Aujourd'hui, j'apprécie toujours les *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* (Trois Chants pour soprano et grand orchestre) op. 9, une œuvre de jeunesse écrite en 1917. Le choix de textes expressionnistes permet de mieux comprendre le caractère révolté d'un jeune réactionnaire qui se place dans la mouvance du *Sturm und Drang* allemand. La façon dont le compositeur tire parti de ce très grand orchestre et le fait résonner est impressionnante. Certes, on peut sentir l'influence de compositeurs comme Richard Strauss ou Gustave Mahler. Cette partition un peu casse-cou, typique du Hindemith des années 1920, relève de son attitude anti-conformiste : on le ressent bien dans ces trois chants et, particulièrement, dans le troisième, « Renouveau de la jeunesse », très expressif.

De même ses parodies, comme *Minimax* pour quatuor à cordes, témoignent d'un sens aigu de la plaisanterie et d'un humour parfois cru. Cela me plaît bien.

Helmut Oehring

Le plus captivant dans la musique et la personne de Hindemith est sans doute qu'il ne redoute en rien la confrontation. Qu'il s'agisse de phénomènes intellectuels et théoriques ou « d'affaires de cœur ». Je regrette parfois l'absence de cette attitude dans la musique d'aujourd'hui. Certains compositeurs et musiciens ont trop souvent tendance à mettre l'accent sur la musique intellectuelle. Dans la musique de Hindemith, on ressent toujours ce bouillonnement et ce dynamisme qui vous emportent physiquement. C'est là un aspect important et particulièrement séduisant de sa musique. Cette façon ludiquement engagée de composer des œuvres constitue l'une des racines de sa musique. Une autre consiste à répondre aux exigences d'avant-garde et à satisfaire à des règles de technique de composition de très haut niveau. Bref : il a épuisé toutes les possibilités sociales et techniques qu'il a rencontrées.

Moritz Eggert

Le jeune Hindemith, tout effronté, entièrement traversé par son envie et son plaisir d'expérimentation, m'est fort sympathique. Je trouve que la manière dont il jongle entre la tonalité traditionnelle et l'atonalité donne du caractère à un langage musical propre qu'on ne saurait méconnaître. Sa musique se laisse facilement parodier, ce qui suppose qu'elle montre des traits fort caractéristiques qui la rapproche d'un idiome particulier.

Sur ce point, Hindemith est à mes yeux le pôle opposé de l'école de Vienne dont les tenants ont cru pouvoir fixer après la Deuxième Guerre mondiale la seule règle de ce qui sonne musicalement. Excepté Hindemith, il existe d'autres compositeurs dont la musique a été tenue dans l'ombre de l'école de Vienne, mais qui sont aujourd'hui, Dieu merci !, considérablement plus estimés et mieux accueillis. Par exemple, Béla Bartók ou Igor Stravinsky.

Jan Müller-Wieland

Une des caractéristiques de sa musique est qu'il évite toute sentimentalité dans ses compositions. Il réussit à produire une phrase musicale marquante en quelques traits. En outre, la musique de Hindemith n'est pas dominée par la coquetterie ; elle ne conduit pas à la métaphysique et ne veut pas représenter une musique révélatrice ou universelle. Cette attitude est pour moi au-delà de toute suspicion !

Juliane Klein

Personnellement, je trouve sa musique orchestrale très colorée et parfaitement adaptée aux instruments. Cela est certainement dû au fait que Hindemith pouvait très bien se représenter le timbre et l'ensemble sonore des différents groupes d'instruments. En outre, la structure de ses compositions est extrêmement stable, si stable même que leur architecture domine parfois trop fortement la pièce et couvre d'autres aspects de sa musique. Mais la netteté et la clarté de ses compositions fournissent un appui sûr, un point de repère à notre époque où l'arbitraire est naturel et où tout semble possible. Par ailleurs, j'apprécie son attitude lorsque, reconnaissant les phénomènes de mode, il ne succombe pas aux tendances en vogue dans les domaines artistique et musical. Hindemith n'est pas un « musicien de conjoncture ».

Dans quelle mesure Paul Hindemith peut-il représenter aujourd'hui un modèle pour les jeunes compositeurs ?

Detlev Glanert

Spontanément, je vous répondrai que l'étendue et l'universalité de ses œuvres sont dignes d'être imitées. Je crois qu'il n'est plus l'heure, aujourd'hui, de se cantonner dans un domaine spécialisé – en quelque sorte à huis clos. Chaque compositeur doit plutôt explorer, dans la mesure du possible, les nombreux domaines musicaux différents qui sont à sa disposition. Et il ne doit en aucun cas se considérer comme trop bon pour composer des œuvres destinées à des enfants ou à des jeunes. À mon avis, il s'agit là d'un impératif éthique qui fait partie des obligations sociales de tout compositeur.

Moritz Eggert

L'étendue des connaissances de Hindemith peut amener les jeunes compositeurs à le prendre pour modèle. Aujourd'hui, de nombreux créateurs, particulièrement en Allemagne, ont tendance à se doter d'un style individuel raffiné. Le parcours de Hindemith et ses idées de la musique et de la vie musicale représen-

tent assurément, dans ce cas, un remède pour mettre fin à cet individualisme forcené. Comme on le sait, Hindemith a également écrit de la musique pour les jeunes et les amateurs, une musique jamais banale et toujours exigeante, adaptée aux possibilités de ses interprètes et, en même temps, d'un niveau fort élevé. Je trouve qu'il est parfaitement exemplaire de s'enquérir des aspects pratiques de l'interprétation ou de la direction et d'être en mesure, parallèlement, de réfléchir sur la musique. Dans d'autres pays, comme en Angleterre, la musique de Hindemith est une référence pour de nombreux compositeurs ou musiciens, plus largement qu'en Allemagne. Robert Saxton, mon professeur de composition à Londres, était et reste un admirateur passionné de Hindemith. Ses yeux ont toujours brillé d'enthousiasme lorsqu'il parlait de Hindemith.

Jan Müller-Wieland

De l'expérience acquise avec ma classe de composition de la Münchner Musikhochschule, je peux affirmer que Hindemith occupe une place de choix dans le « palmarès » des compositeurs. Les étudiants semblent apprécier la simplicité, la droiture et l'aspect non prétentieux de sa musique. Le principe selon lequel on obtient beaucoup d'effets avec peu de moyens – sans recherche de techniques particulières – fut une véritable révélation pour deux de mes étudiants lorsqu'ils ont intensivement étudié le ballet *Der Dämon* op. 28, créé en 1922. Aussi, le dialogue à instaurer avec les étudiants m'incite à me rapprocher de cette musique. Pendant mes études, c'était différent ; la curiosité à l'égard de Schönberg et de la musique atonale était considérable. On peut dire que ces préférences ou ten-

dances de l'époque n'ont pas été directement poursuivies au-delà d'une certaine date. Bien au contraire, la tendance actuelle semble évoluer vers plusieurs voies. Aujourd'hui, Hindemith appartient à ce « réseau ferroviaire ». Un grand nombre de jeunes compositeurs ou compositrices attachent de la valeur au fait de raconter une histoire avec tous les moyens musicaux qu'ils ont à leur disposition. Le narratif joue un grand rôle.

Ce qui frappe dans l'œuvre de Hindemith, c'est sa référence permanente à la pratique et aux « caractères audibles » de ses compositions. Aujourd'hui, lorsque je joue d'un instrument, je prends par habitude la position du contrebassiste. À ma droite, je me représente les cors, les violons sont, eux, très éloignés et les violoncellistes placés directement devant moi. Cette disposition spatiale est encore bien ancrée en moi. C'est le signe d'une certaine ingénuité.

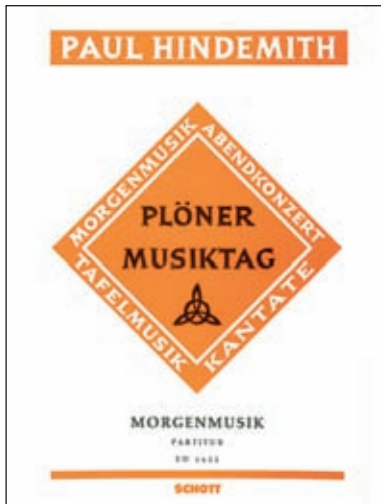
Juliane Klein

Les vastes connaissances instrumentales de Hindemith pourraient servir de modèle aux jeunes musiciens. Non seulement il connaissait les difficultés et les particularités de chaque instrument mais, en plus, maîtrisait la pratique de nombre d'entre eux. On ne peut que recommander son exemple à chacun de ses élèves ! Plus la formation des compositeurs s'éloigne de la pratique, plus leurs exigences à l'égard des musiciens sont curieuses. Souvent, des notes figurent sur la partition qu'un musicien averti ne peut pas jouer, qu'il ne sait pas comment les interpréter. Cela ne se produit jamais chez Hindemith ! Peut-être parce qu'il s'est toujours soucié très clairement de la formation des jeunes générations, comme ce fut le cas avec le *Plöner Musiktag*. HJW



HINDEMITH SPRICHT ... Zum Plöner Musiktag

Paul Hindemith hielt im April 1937 in der New Yorker Greenwich-Settlement-Music School einen Vortrag mit dem Titel „Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen“. Gleich zu Beginn berichtet Hindemith seinen Zuhörern vom Plöner Musiktag und weist auf die besonderen Umstände bei der Entstehung dieser „Musik nach Maß“ hin.



„Ich will Ihnen schildern, wie sich bei einer Gelegenheit die Jugend besonders eifrig der Musik hingab und möchte, daß Sie diese kleine Geschichte als eine Aufmunterung für Ihre eigene Arbeit ansehen und daß sie Ihnen die Erklärung für einen Teil meiner Musik gibt, der für ähnliche Gelegenheiten geschrieben wurde. Es handelt sich um den schon erwähnten *Plöner Musiktag*. Der Titel besagt, daß es sich um das kleine Städtchen Plön in Holstein handelt und daß dort ein ganzer Tag ausschließlich der Musik gewidmet war. In Plön befindet sich eine große staatliche Schule, in der Knaben und Mädchen wohnen, die neben ihren wissenschaftlichen Lehrfächern dank der fast fanatischen Aktivität ihres Musiklehrers alle Musikunterricht genossen. Die etwa 300 Studierenden der Schule bildeten einen großen Chor, ein Orchester von etwa 50 Spielern, mehrere Kammermusikgruppen und Spielkreise für Blockflöten. Sie führten alle erdenkliche, ihrem Können angemessene Musik auf und kamen schließlich so weit, daß sie eine Mozart-Symphonie recht gut aufführen konnten. Vor ein paar Jahren hatte ich ein Konzert in Kiel, der nächsten größeren Stadt bei Plön. Eine Anzahl der Plöner Kinder war in einem Lastauto herübergekommen und gaben ihrer Freude durch demonstrativen Beifall Ausdruck. Nachher ka-

men sie zu mir und baten mich, am nächsten Tag zu ihnen nach Plön hinüberzukommen, wo sie mir etwas von ihrer musikalischen Tätigkeit zeigen wollten. Ich fuhr hin und erlebte beim Musizieren der Buben und Mädchen einen Vormittag reinsten Vergnügens. Sie führten neben anderer Musik ein kleines Stück von mir auf, das ich früher für eine Schar spielender Kinder in Berlin geschrieben hatte: *Wir bauen eine Stadt*. Die Musik dieses Stückes ist kurz und einfach, das Ganze ist mehr ein Rahmen für die schöpferische Tätigkeit der Kinder als eine regelrechte Komposition. Hier war nun aus dem etwa 10 Minuten langen Stück eine einstündige Aufführung geworden, bei der die ganze Schule mitwirkte, sei es als Musiker, Sänger oder Schauspieler, sei es als Bediener der umfangreichen Aufbauten und elektrischen und anderen technischen Anlagen, die von den Kindern in monatelanger Arbeit vorbereitet worden waren. Wir freundeten uns so an, daß ich ihnen versprach, bei nächster Gelegenheit einmal ein paar Tage bei ihnen zu wohnen und mit ihnen zu musizieren.

In den Besprechungen mit den Kindern, dem Direktor und dem Musiklehrer der Schule ergab sich, daß bei dieser Gelegenheit in ausgiebigstem Maße Musik gemacht werden solle und schließlich einigten wir uns auf die Form: Es sollte ein kleines Musikfest werden, an dem sich alles beteiligen sollte, um Musik auszuführen, die ich eigens zu diesem Zwecke schreiben würde. Zuhörer sollten zwar nicht ausgeschlossen sein, sie sollten sich aber nur auf die nächsten Angehörigen der Schule beschränken, im übrigen wollten wir ausschließlich zu unserem eigenen Ergötzen musizieren. In der folgenden Zeit arbeitete ich einen ungefähren Plan für das Fest aus, fand den alten Kan-

tatentext und komponierte einige Stücke, die mittlerweile schon geübt werden konnten und das Rückgrat des gesamten Tagesprogrammes bilden sollten. Im übrigen blieb sowohl die Herstellung wie das Studium der Musik ganz auf die drei Tage beschränkt, die uns der Direktor für die Einübung und Abhaltung des Treffens freigegeben hatte. Ich wollte mich ja ganz den technischen Fertigkeiten der Kinder anpassen und das kann man nur, wenn man bei ihnen ist, ihnen auf Mund und Finger sieht und zu erforschen sucht, was sie zu spielen wünschen.

An drei schönen Maitagen [tatsächlich wurde der *Plöner Musiktag* am 20. Juni 1932 aufgeführt] fand das Fest statt. Ich war mit einigen Schülern als Helfer von Berlin herübergekommen und nach einem lauten und eindrucksvollen Empfang stürzten wir uns alle in die Arbeit. Aus allen Ecken des Schulgebäudes tönte Musik. Das Orchester probte im Garten, der Chor sang auf der Wiese, andere übten im Wald. Ich mußte fortwährend Musik liefern, an der schon gelieferten ändern, wegnehmen und zufügen. Einige ganz unmusikalische Kinder waren eigentlich von der Teilnahme ausgeschlossen worden, aber ihre Verzweiflung über die Tatsache war so ehrlich, daß wir sie doch noch im Schlagzeug unterbrachten, wo sie nach gründlichem Proben und unter Mithilfe der anderen Spieler denn auch ihren Mann stellten. Einer konnte nur das Xylophon spielen, also mußte ihm eine Stimme angefertigt werden. Die Klasse der jüngsten Schüler war tief betrübt: Sie konnten noch nicht recht Noten lesen und waren demnach unverwendbar. Das einzige Instrument, das sie notdürftig spielen konnten, war die kleine Schulblockflöte in C. Es blieb also nichts anders übrig, als sie damit zu beschäftigen und so schrieb ich ihnen im Eröff-

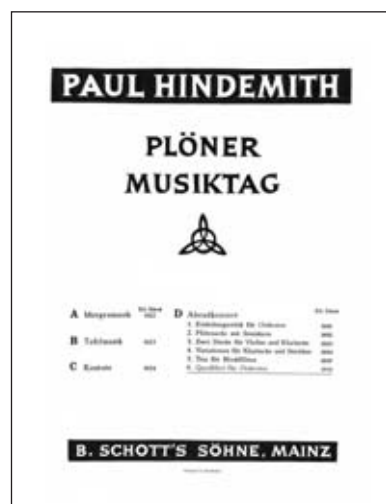


nungsmarsch der Kantate ein Trio, in welchem die ganze Klasse als Blockflötenchor unter Begleitung des übrigen Orchesters auftreten konnte. Ein kleiner Junge unter ihnen, der schon musikalische Kenntnisse hatte, wurde mit seiner Truppe in einen noch unbesetzten Teil des Geländes geschickt um das Stück einzüben und nach einer Stunde kam die ganze Gesellschaft wieder und spielte ihre Partie auswendig. Auf diese Weise verbrachten wir üabend zwei Tage, am dritten fand das Fest statt."

HINDEMITH SPEAKS ...

About the Plöner Musiktag

In April 1937, Paul Hindemith delivered a lecture at the Greenwich Settlement Music School in New York entitled "Warning to Youth Who Apply Themselves to Music." Right at the beginning, Hindemith reported on the *Plöner Musiktag* (*Day of Music in Plön*) to his listeners, pointing out the special circumstances of the origin of this "music made to order."



"I wish to show you how young people, on one occasion, dedicated themselves to music in a particularly eager way, and would like you to regard this little story as an encouragement for your own work. It should also give you an explanation for a portion of my music which has been written for similar occasions. This occasion was the aforementioned *Plöner Musiktag*. The title already says that that it concerns the small town of Plön in Holstein and that an entire day was exclusively dedicated to music there. There is a large state school in Plön where boys and girls live; thanks to the almost fanatical activity of their music teacher,

they all receive musical instruction in addition to their scholarly principal subjects. The approximately 300 pupils at the school formed a large choir, an orchestra consisting of about 50 players, several chamber music groups and groups for recorder players. They performed all conceivable music, within their ability, ultimately managing to perform a Mozart Symphony rather well.

A few years ago I had a concert in Kiel, the nearest larger city to Plön. A number of the children from Plön came there in a truck and gave expression to their joy through demonstrative applause. They came to me afterwards, asking me to come over to Plön to see them the next day so that they could show me some of their musical activities. I drove there and experienced a morning of pure enjoyment making music with the boys and girls. Alongside other music, they performed a small piece of mine that I had earlier written for a troop of children in Berlin: *Wir bauen eine Stadt*. The music of this piece is short and simple, the whole thing more of a framework for the children's creative activity than a proper composition. From the piece originally lasting about 10 minutes, they gave a performance lasting nearly an hour in which the entire school participated – musicians, singers, and actors, as well as those operating the extensive electrical and technical set-ups which had been prepared by the children for months before. We became such good friends that I promised to stay with them for a few days and make music with them at the next possible opportunity.

In the discussions with the children, the director and the music teacher of the school, it was decided that there should be a maximum of music-making at this occasion, and finally we agreed upon the form in which this was to be done: there would be a small music festival, at which everyone would participate, performing music that I would write especially for this occasion. Listeners were not to be excluded, but should nevertheless be limited to the closest relatives of the pupils, for we wished to make music exclusively for our own amusement. During the following time I worked out an approximate plan for the festival, found the old cantata text and composed some pieces that could meanwhile be practiced and would form the backbone of the entire day's programme. Otherwise, both the production and the study of the music were limited entirely to the three days which the director had allotted to us for the practicing and holding of the gathering. I wished to adapt myself completely to the technical abilities of



the children and one can only do that when one spends time with them, observing how they play and trying to find out what they want to play.

The festival took place on three fine May days [the *Plöner Musiktag* was actually performed on 20 June 1932]. I had come over from Berlin with some of my pupils as helpers and, after a loud and impressive reception, we all threw ourselves into the work. Music sounded from all corners of the school building. The orchestra rehearsed in the garden, the choir sang on the lawn, other practiced in the wood. I had to deliver music incessantly, and also change, delete and add to what had already been delivered. Several completely unmusical children had actually been excluded from participating, but their desperation over this fact was so honest that we finally found places for them in the percussion, where they were finally able to meet the challenge after thorough rehearsal and with the help of their colleagues. One of them could only play the xylophone, so a part had to be written out for him. The class of the youngest pupils was very sad; they couldn't yet read music properly and were unusable for that reason. The only instrument that they could scantily play was the little school recorder in C. There was nothing else to do but to give them something for that instrument, and so I wrote a Trio for them in the opening march of the cantata in which the entire class could perform as a recorder choir accompanied by the rest of the orchestra. One little boy amongst them, who already had some musical knowledge, was sent with his troop to an unoccupied part of the school grounds in order to rehearse the piece and, after an hour, the whole group returned and played their part by memory. In this manner we spent three days practicing and the festival took place on the third day."



HINDEMITH PARLE ... du Plöner Musiktag

En avril 1937, Paul Hindemith donne une conférence à la Greenwich-Settlement-Music School de New York portant le titre « Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen » [« Exhortations à la jeunesse pour qu'elle s'adonne avec application à la musique »]. Dès le début de son intervention, Hindemith parle à son auditoire du Plöner Musiktag et relate les circonstances particulières qui l'ont conduit à la conception de cette « musique sur mesure ».

« Je vais vous décrire comment, un jour, des jeunes gens se sont adonnés assidûment à la musique et j'aimerais que vous considériez cette petite histoire comme un encouragement pour votre propre travail. Elle a également valeur d'explication pour une partie de mes compositions, celles écrites pour de pareilles occasions.

Je veux parler, comme déjà dit, du Plöner Musiktag. Ce nom, à lui seul, indique que l'on fait référence à la petite ville de Plön, dans la région de l'Holstein, où toute une journée a été exclusivement consacrée à la musique. Plön abrite une grande école publique où cohabitent des garçons et des filles qui, outre un enseignement portant sur des branches scientifiques, bénéficient tous de cours de musique grâce à l'activisme presque fanatique d'un de leur professeur de musique. Les trois cents élèves de l'école ont formé une grande chorale, un orchestre de près de cinquante exécutants, plusieurs groupes de musique de chambre ainsi que des cercles de flûtistes. Ils ont abordé toutes sortes de répertoires à la mesure de leurs aptitudes. Ils ont même pu interpréter une symphonie de Mozart de manière fort satisfaisante.

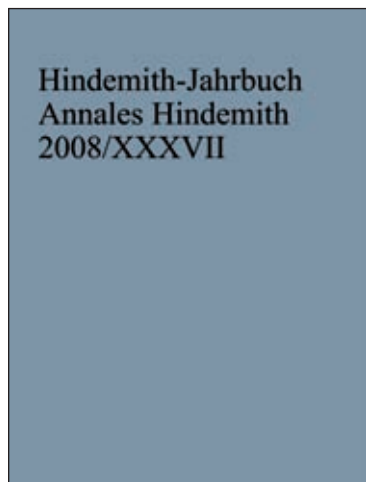
Il y a quelques années, j'ai donné un concert à Kiel, la plus grande ville à proximité de Plön. Plusieurs enfants de Plön s'y sont déplacés en camion et, dans la salle, ont manifesté leur enthousiasme par des applaudissements fort démonstratifs. Après le concert, ils sont venus me voir et m'ont demandé de leur rendre visite, le lendemain, à Plön. Ils voulaient me faire connaître l'intensité de leur activité musicale. Je m'y suis donc rendu et, durant toute une matinée, j'ai éprouvé le plus grand plaisir à écouter ces garçons et ces filles interpréter de la musique. Ils ont exécuté différentes œuvres ainsi qu'une petite pièce que j'avais écrite autrefois pour une troupe d'enfants jouant à Berlin et intitulée *Wir bauen eine Stadt*. La musique de cette pièce est courte et simple, le tout constituant plus un cadre destiné à l'épanouissement de l'activité créatrice des enfants qu'une véritable composition. A Plön, les quelques dix minutes attribuées à ce jeu se sont transformées en une interprétation d'une heure, à laquelle toute l'école a participé que ce soit comme musicien, chanteur ou acteur, ou encore comme régisseur des innombrables décors, installations électriques et autres techniques qui avaient été préparées pendant des mois par les enfants. Nous avons tellement sympathisé que je leur ai promis qu'à une prochaine occasion je viendrai séjourner quelques jours parmi eux pour jouer de la musique en leur compagnie.

En discutant avec les enfants, le directeur et le professeur de musique de l'école, nous avons convenu qu'on jouerait abondamment de la musique à cette occasion. Ensuite, nous nous sommes entendus sur la forme : il s'agirait d'une petite fête de la musique, à laquelle tout devrait concourir pour que soit interprétée l'œuvre que j'écrirai spécialement à cet effet. Les auditeurs ne seraient pas exclus, mais ne devraient être que des proches de l'école. En fait, nous voulions jouer exclusivement

pour notre propre plaisir. Peu de temps après, j'ai conçu un premier projet pour cet événement. J'ai retrouvé l'ancien texte d'une cantate et composais quelques pièces, aptes à être étudiées sans délai, et susceptibles de constituer l'épine dorsale de l'ensemble du programme de cette journée. D'ailleurs, l'étude comme la mise sur pied de l'œuvre se sont déroulées dans la limite des trois jours de congé que le directeur de l'école nous avait accordés pour les répétitions et la célébration de notre rassemblement. Je voulais absolument prendre en compte les aptitudes techniques des enfants. Et cela n'est possible qu'en étant parmi eux, pour voir bouches et doigts s'exprimer et tenter de ressentir ce qu'ils ont envie de jouer.

La fête eut lieu pendant trois belles journées du mois de mai [en vérité, le *Plöner Musiktag* a été exécuté le 20 juin 1932]. Je suis arrivé de Berlin avec quelques élèves que j'avais prié de m'assister. Après avoir été gratifié d'un accueil aussi bruyant qu'impressionnant, nous nous sommes mis immédiatement au travail. De tous les recoins du bâtiment de l'école, la musique se mit à retentir. L'orchestre répétait dans le jardin, la chorale chantait dans le parc, d'autres s'exerçaient dans la forêt. Je devais continuellement fournir de nouvelles pages de partitions, apporter des modifications à celles que j'avais déjà distribuées, procéder à des coupes, ajouter des compléments. Certains des enfants, considérés comme peu doués, avaient été écartés. Mais leur désespoir s'est avéré si profond que nous les avons placés à la percussion où, après de sérieuses répétitions et grâce à l'aide d'autres exécutants, ils se sont finalement montrés à la hauteur de la tâche. L'un d'entre eux ne sachant jouer que du xylophone, j'ai dû écrire une partie spécialement dédiée à cet instrument. La classe des plus jeunes élèves était profondément attristée : faute d'être déjà en mesure de lire des notes, ils ne pouvaient pas participer comme les autres. Le seul instrument qu'ils parvenaient à jouer de manière approximative était la petite flûte à bec en do. Il ne restait donc plus qu'à les affecter à cet instrument. C'est ainsi que j'ai écrit le Trio de l'ouverture de la Cantate à leur intention : toute la classe pouvait ainsi trouver sa place comme un chœur de flûtes à bec accompagné par tout l'orchestre. Parmi eux, un petit garçon qui possédait déjà de bonnes connaissances musicales a été envoyé avec son groupe dans une partie encore inoccupée du parc de l'école pour étudier la pièce. Une heure plus tard, ils tous sont revenus jouer par cœur leur partie respective. C'est ainsi que nous avons passé deux jours à répéter, le troisième restant entièrement consacré à notre petite fête de la musique ».

Hindemith-Jahrbuch /
Annales Hindemith 2008/XXXVII
 Mainz (u.a.): Schott 2008 (BN 148)
 ISBN-13 978-3-7957-0148-2



▼ Ein Gespür für die vielfältigen künstlerischen Möglichkeiten, Musik und Szene miteinander zu verbinden, hat Hindemith seit seinen frühesten kompositorischen Versuchen gezeigt. Von dem verschollenen Singspiel *Der Vetter auf Besuch* (1912/1913) bis zum Einakter *Das lange Weihnachtsmahl* (1961) durchziehen zahlreiche Bühnenwerke unterschiedlicher Art sein Œuvre wie ein roter Faden. Dazu zählt auch die Kombination von Musik und Tanz, mit der sich Hindemith erstmals 1920 auseinandersetzte. Im diesjährigen Band der *Annales Hindemith* stehen zwei seiner Ballettprojekte im Fokus: Thomas Betzwieser untersucht die Zusammenarbeit Hindemiths mit Oskar Schlemmer für das *Triadische Ballett*, und Steffen A. Schmidt befasst sich mit dem Ballett *Theme with four Variations (According to the Four Temperaments)* (1940), das Hindemith für George Balanchine komponierte. Das vorliegende *Hindemith-Jahrbuch* wird eröffnet von Wolfgang Rathert, der Hindemiths Bühnenwerke der Zwanziger Jahre unter dem mentalitätsgeschichtlichen Gesichtspunkt der „Verhaltenslehren der Kälte“ betrachtet. Michael Kube stellt Hindemiths Beschäftigung mit dem Klavier vor, und Constantin Houy ordnet Hindemiths Auseinandersetzung mit dem „Tristan-Akkord“ in den Kontext der umfangreichen musiktheoretischen Forschung zu diesem Thema ein.

▼ Since his earliest compositional attempts, Hindemith had always showed a feeling for the widest variety of artistic possibilities of connecting music and scenery with each other. From the missing singspiel *Der Vetter auf Besuch* (1912/1913) to the one-act opera *Das lange Weihnachtsmahl* (1961), numerous stage works of different kinds run through his œuvre like a red thread. These also include the combination of music and dance, with which Hindemith first came to terms in 1920. Two of his ballet projects are the focus of this year's volume of the *Annales Hindemith*: Thomas Betzwieser investigates Hindemith's collaboration with Oskar Schlemmer on the

Triadische Ballett and Steffen A. Schmidt concerns himself with the ballet *Theme with four Variations (According to the Four Temperaments)* (1940) which Hindemith composed for George Balanchine.

The present *Hindemith-Jahrbuch* is introduced by Wolfgang Rathert, who observes Hindemith's stage works of the 1920s from the viewpoint of "behavioural sciences of coldness" – a point of view having to do with the history of mentalities. Michael Kube introduces Hindemith's occupation with the piano and Constantin Houy integrates Hindemith's confrontation with the "Tristan chord" within the context of the extensive music-theoretical research on this subject.

▼ C'est avec un incontestable talent que, dès ses premières compositions, Hindemith a su tirer parti des nombreuses ressources artistiques à sa disposition pour conjuguer musique et scène. De son opérette, malheureusement disparue, *Der Vetter auf Besuch* (1912/1913) à l'opéra en un acte *Das lange Weihnachtsmahl* (1961), un grand nombre de partitions destinées à la scène, souvent de style très différent, ponctuent l'ensemble de son œuvre. A cette première association s'ajoute bientôt la combinaison de la musique et de la danse à laquelle Paul Hindemith a touché, pour la première fois, en 1920. Ce sont deux de ses projets de ballet qui sont au cœur des thèmes abordés par les *Annales Hindemith* 2008: Thomas Betzwieser y livre, en effet, son étude sur la collaboration entre Hindemith et Oskar Schlemmer pour le *Triadische Ballett*; quant à Steffen A. Schmidt, il traite du ballet *Theme with four Variations (According to the Four Temperaments)* (1940) que Hindemith a composé pour George Balanchine.

Cette dernière livraison des *Annales Hindemith* s'ouvre sur un essai de Wolfgang Rathert consacré aux œuvres de Hindemith portées à la scène au cours des années vingt examinées sous l'aspect l'histoire des mentalités, notamment sous l'angle des « Théories du comportement de la froideur ». Pour sa part, Michael Kube se penche sur les rapports de Hindemith avec le piano. Quant à Constantin Houy, il évalue l'analyse de Hindemith sur « l'accord de Tristan » dans le contexte des nombreuses recherches élaborées sur ce thème par la théorie musicale. SSG

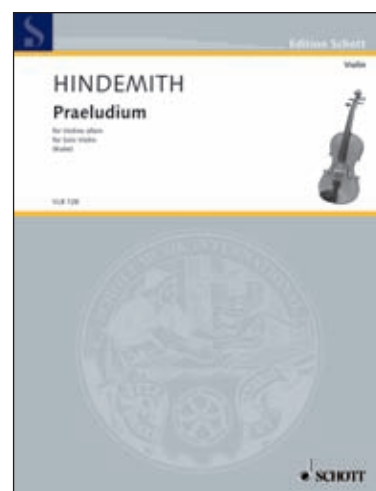
Paul Hindemith: Praeludium für Violine allein (1922)

Herausgegeben von Michael Kube.
 Mainz (u.a.): Schott, 2008. VLB 128. –
 ISMN 979-0-001-15287-7

▼ Ende November 1922 gastierte Paul Hindemith mit dem Amar-Quartett in Kopenhagen. Dem dänischen Geiger Thorwald Nielsen schrieb Hindemith einen kurzen mit *Praeludium für Violine allein* bezeichneten Satz, der zum erstenmal 1993 auf der Basis autographischer Skizzen in dem von Hermann Danuser betreuten Band V, 5 der Hindemith-Gesamtausgabe erschien. Die vorliegende Ausgabe basiert auf einer in der Musikabteilung der Kongelige Bibliotek in Kopenhagen auf-

bewahrten Kopie der autographen Reinschrift, die sich lediglich in Details von den autographen Skizzen unterscheidet. Die Provenienz der Kopie und der Verbleib des Thorwald Nielsen gewidmeten Hindemith-Autographs sind ungeklärt.

▼ Paul Hindemith gave a guest performance with the Amar Quartet in Copenhagen in late November 1922. Hindemith wrote a short movement for the Danish violinist Thorwald Nielsen designated as *Praeludium für Violine allein*, which appeared for the first time in 1993 in Volume V.5 of the Hindemith Complete Edition edited by Hermann Danuser, based upon autograph sketches. The present edition is based on a copy of the autograph fair copy, which only differs from the autograph sketches in some details, in the music department of the Kongelige Bibliotek in Copenhagen. The origin of the copy and the whereabouts of the Hindemith autograph dedicated Thorwald Nielsen remain unclear.



▼ Fin novembre 1922, Paul Hindemith est invité à jouer avec le Quatuor Amar à Copenhague. Il compose alors une brève pièce en un mouvement intitulée *Praeludium für Violine allein* à l'intention du violoniste danois Thorwald Nielsen. Ce prélude a fait l'objet d'une première publication, en 1993, basée sur des esquisses de manuscrits autographes portées au volume V, 5 de l'édition complète des œuvres de Hindemith, livraison placée sous la direction scientifique d'Hermann Danuser. La présente édition s'appuie sur une copie, conservée au département de la Musique de la Bibliothèque Royale de Copenhague, de la partition autographe mise au net de cette œuvre. Elle ne se distingue des esquisses que sur quelques rares points de détails. On ignore tout de la provenance de cette copie et on ne connaît pas non plus le lieu où peut se trouver la partition originale de la main de Hindemith dédiée à Thorwald Nielsen.

FORUM

▼ Der Geiger **Frank Peter Zimmermann** präsentiert in mehreren Konzerten Hindemiths Violinkonzert aus dem Jahre 1939. Gemeinsam mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR und dessen ersten Gastdirigenten Andrey Boreyko gastiert er am 22. und 23. Januar 2009 im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle und am 25. Januar im Neckarforum in Esslingen. Die Düsseldorfer Symphoniker unter Bruno Weil begleiten den Geiger in drei Konzerten in der Düsseldorfer Tonhalle am 30. Januar, 1. Februar und 2. Februar 2009.

Und am 12. Juni 2009 musiziert Frank Peter Zimmermann mit dem Beethoven Orchester unter Stefan Blunier in der Bonner Beethovenhalle.



▼ The violinist Frank Peter Zimmermann will be presenting Hindemith's 1939 Violin Concerto at several concerts. Together with the Radio Symphony Orchestra Stuttgart of the SWR and their Principal Guest Conductor, Andrey Boreyko, he will perform on 22 and 23 January 2009 at the Beethoven Hall of the Stuttgart Liederhalle and on 25 January at the Neckarforum in Esslingen. The Düsseldorf Symphony Orchestra under Bruno Weil will accompany the violinist at three concerts at the Düsseldorf Tonhalle on 30 January, 1 February and 2 February 2009.

Frank Peter Zimmermann will also perform with the Beethoven Orchestra under Stefan Blunier at the Bonn Beethovenhalle on 12 June 2009.

▼ A l'occasion de plusieurs concerts, le violoniste Frank Peter Zimmermann présente le Concerto pour violon composé en 1939 par Hindemith. Aux côtés de l'Orchestre symphonique de la Radio SWR de Stuttgart et Andrey Boreyko, principal chef invité, il se sera les 22 et 23 janvier 2009 à la Liederhalle de Stuttgart (Salle Beethoven) et le 25 janvier au Neckarforum de Esslingen. Puis, c'est sous la baguette de Bruno Weil que les Düsseldorfer Symphoniker accompagneront, à leur tour, le violoniste dans trois concerts donnés à la Tonhalle de Düsseldorf les 30 janvier, 1^{er} et 2 février 2009. Enfin, le 12 juin 2009, Frank Peter Zimmermann jouera avec l'Orchestre Beethoven placé sous la direction de Stefan Blunier à la Beethovenhalle de Bonn.

▼ Zwei deutsche Opernhäuser nehmen Hindemiths 1926 uraufgeführte Oper **Cardillac** auf den Spielplan. Am 11. Januar findet die Premiere im Großen Haus des Braunschweiger Staatstheaters statt. Die Inszenierung liegt in den Händen von Klaus Weise, das Staatstheaterorchester leitet Georg Menskes. Für das Bühnenbild und die Kostüme sind Martin Kukulies und Fred Fenner verantwortlich.

Die Dresdner Semperoper bringt die Oper am 15., 18., 21. und 23. März. Unter seinem Generalmusikdirektor Fabio Luisi spielt das Orchester der Sächsischen Staatsoper. Philipp Himmelmann zeichnet für die Inszenierung verantwortlich, Bettina Walter für die Kostüme. Das Bühnenbild stammt von Johannes Leiacker.

▼ Two German opera houses are including Hindemith's opera *Cardillac*, premiered in 1926, on their schedules. The premiere at the Großes Haus of the Braunschweig State Theatre will take place on 11 January. Klaus Weise is in charge of the staging with the State Theatre Orchestra directed by Georg Menskes. Martin Kukulies und Fred Fenner are responsible for scenery and costumes.

The Semperoper in Dresden will perform the opera on 15, 18, 21 and 23 March. The Orchestra of the Saxon State Opera will perform under their Music Director, Fabio Luisi. Philipp Himmelmann is responsible for the staging, Bettina Walter for the costumes. The scenery is by Johannes Leiacker.

▼ Deux maisons d'opéras allemandes portent à leur programme *Cardillac*, l'opéra de Hindemith monté pour la première fois en 1926. Le Staatstheater de Braunschweig (Großes Haus) présentera cette œuvre dès le 11 janvier 2009 dans une mise en scène confiée à Klaus Weise et avec l'appui de l'Orchestre du Staatstheater placé sous la direction de Georg Menskes. Les décors et les costumes sont dus au talent de Martin Kukulies et Fred Fenner.

Le Semperoper de Dresde proposera *Cardillac* les 15, 18, 21 et 23 mars 2009. L'Orchestre du Sächsische Staatsoper sera placé sous la baguette de son directeur musical Fabio Luisi. Philipp Himmelmann est l'auteur de la mise en scène, Bettina Walter des costumes et Johannes Leiacker des décors.



▼ Hindemiths letztes Bühnenwerk, die 1961 uraufgeführte einaktige Oper *Das lange Weihnachtsmahl*, geht zusammen mit dem 1927 entstandenen Sketch *Hin und zurück* op. 45a im Amphithéâtre der Pariser Cité de la musique über die Bühne. Die musikalische Leitung hat Lionel Peintre, Mireille Laroche ist für die Inszenierung verantwortlich. Die Aufführung entsteht als Koproduktion der Péniche Opéra und der Opéra de Metz. Termin: 23. April 2009

▼ Hindemith's final stage work, the one-act opera *Das lange Weihnachtsmahl* premiered in 1961, will be performed together with the 1927 sketch *Hin und zurück* op. 45a at the Amphithéâtre of the Pariser Cité de la musique. The music director is Lionel Peintre, with Mireille Laroche in charge of the staging. The performance is a co-production of the Péniche Opéra and the Opéra de Metz. Date: 23 April 2009

▼ Dernière œuvre de Hindemith dédiée à la scène, l'opéra en un acte *Das lange Weihnachtsmahl*, donné pour la première fois en public en 1961, ainsi que le sketch *Hin und zurück* op. 45a, créé en 1927, seront présentés, le 23 avril 2009, à l'Amphithéâtre de la Cité de la musique à Paris. Coproduction de l'Opéra Péniche et de l'Opéra de Metz, la direction musicale en sera assurée par Lionel Peintre et la mise en scène par Mireille Laroche.



▼ Der 1921 entstandene Operneinakter *Sancta Susanna* op. 21 wird am 24., 26. und 28. April 2009 in der Opéra National de Montpellier gespielt. Dirigent der Aufführungen ist Alain Altinoglu, Jean-Paul Scarpitta obliegt die Inszenierung.

▼ The 1921 one-act opera *Sancta Susanna* op. 21 will be performed on 24, 26 and 28 April 2009 at the Opéra National de Montpellier. The performances will be conducted by Alain Altinoglu with Jean-Paul Scarpitta in charge of the staging.

▼ *Sancta Susanna* op. 21, l'opéra en un acte créé en 1921, sera proposé les 24, 26 et 28 avril 2009 à l'Opéra National de Montpellier. Toutes les représentations seront placées sous la baguette d'Alain Altinoglu et la mise en scène confiée à Jean-Paul Scarpitta.

▼ Die *Symphonie in Es*, 1940 während Hindemiths ersten Jahres in den USA entstanden, nehmen Ricardo Muti und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ins Programm zweier Konzerte in der Münchner Residenz am 19. und 20. Februar 2009.

▼ The *Symphony in E-flat*, written in 1940 during Hindemith's first year in the USA, will be on two programmes at the Munich Residenz on 19 and 20 February 2009, performed by the Bavarian Radio Symphony Orchestra under Ricardo Muti.

▼ Ricardo Muti et l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise ont choisi la *Symphonie in Es*, composée par Hindemith lors de la première année de son séjour aux États-Unis, pour l'affiche de deux concerts qu'ils donneront à la Münchner Residenz les 19 et 20 février 2009.

▼ An der Orgel des Großen Saals des Wiener Konzerthauses interpretiert Martin Haselböck am 18. März 2009 Hindemiths erste *Orgelsonate* aus dem Jahre 1937.

▼ Martin Haselböck will interpret Hindemith's First Organ Sonata of 1937 at the organ of the Grand Hall of the Vienna Konzerthaus on 18 March 2009.

▼ Au pupitre de l'orgue de la Grande Salle du Konzerthaus de Vienne, Martin Haselböck interprétera, le 18 mars 2009, la Première sonate pour orgue écrite par Hindemith en 1937.



▼ In der Frankfurter Alten Oper spielt das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter der Leitung seines Chefdirigenten Paavo Järvi Hindemiths Symphonie **Mathis der Maler**. Das erste Konzert am 18. Februar 2009 findet im Rahmen der Jugendkonzerte des Hessischen Rundfunks statt.
Termine: 19. und 20. Februar 2009

▼ The Hessen Radio Symphony Orchestra under the direction of their Music Director, Paavo Järvi, will perform Hindemith's Symphony *Mathis der Maler* at the Frankfurt Alte Oper. The first concert on 18 February 2009 will take place during the course of the youth concerts on Hessen Radio.
Dates: 19 and 20 February 2009

▼ L'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort, placé sous la baguette de son directeur Paavo Järvi, a le projet d'interpréter la symphonie *Mathis der Maler* de Hindemith à l'occasion de trois concerts donnés les 18, 19 et 20 février 2009 à l'Alte Oper de Francfort, dans le cadre des concerts pour les jeunes mis en place par la Radio de Francfort.

▼ Im galicischen La Coruña interpretieren der Bratscher Gérard Caussé und das Orquesta Sinfónica de Galicia unter Jakob Hrusa Hindemiths Bratschenkonzert **Der Schwanendreher**.
Termin: 30. Januar 2009
Dieses Bratschenkonzert steht auch auf dem Programm des Preisträgerkonzertes des ARD Musikwettbewerbes 2008, Viola, am 22. Februar 2009. Mario Venzago dirigiert das MDR Sinfonieorchester.

▼ In La Coruña, Galicia, the violist Gérard Caussé and the Orquesta Sinfónica de Galicia under the direction of Jakob Hrusa will perform Hindemith's Viola Concerto *Der Schwanendreher*.

Date: 30 January 2009

This Viola Concerto is also on the programme of the winners' concert of the 2008 ARD Music Competition 2008, for viola, on 22 February 2009. Mario Venzago will conduct the MDR Symphony Orchestra.

▼ A La Corogne, en Galicie, l'altiste Gérard Caussé et l'Orquesta Sinfónica de Galicia, dirigé par Jakob Hrusa, exécuteront, le 30 janvier 2009, le Concerto pour alto *Der Schwanendreher* de Hindemith.

Cette œuvre pour alto figure également, le 22 février 2009, au programme du concert final des lauréats du Concours 2008 de l'ARD, première chaîne de télévision allemande. A cette occasion, Mario Venzago dirigera l'Orchestre symphonique de la Radio MDR.



Weitere Konzerte mit Werken von Paul Hindemith unter www.schott-music.com / Further concerts with works of Paul Hindemith under www.schott-music.com / Pour prendre connaissance de la liste de tous les concerts portant à leur programme des œuvres de Paul Hindemith, veuillez consulter : www.schott-music.com