

# Hindemith *FORUM*

1 2000



## Die Opern

The Operas · Les opéras

## Europäischer Musikpreis

European Music Prize for Youth ·  
Prix Européen de la Musique pour  
les Jeunes

## 25 Jahre

## Hindemith-Institut

25th Anniversary of Hindemith  
Institute · 25ème anniversaire de  
l'Institut Hindemith

## Hindemith-

## Musikzentrum Blonay

Hindemith Music Centre Blonay ·  
Centre de Musique Hindemith Blonay

## Neuerscheinungen

New Publications · Nouveautés

## Forum

# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

## Die Harmonie der Welt 3

Interview mit Marek Janowski 3 ▼ Interview with Marek Janowski 4 ▼ Interview de Marek Janowski 5  
Hindemith zur *Die Harmonie der Welt* 6 ▼ Hindemith on *Die Harmonie der Welt* 7 ▼ Hindemith: au sujet de *Die Harmonie der Welt* 8

## Cardillac 8

Hindemiths Opern 11 ▼ Hindemith's Operas 11 ▼ Les opéras de Hindemith 12  
Hindemiths Opern auf Tonträgern 14 ▼ Recordings of Hindemith's Operas 14 ▼ Enregistrements CD des opéras de Hindemith 14

## Berichte · Reports · Reportages 15

Europäischer Musikpreis für die Jugend 15 ▼ European Music Prize for Youth 15 ▼ Prix Européen de la Musique pour les Jeunes 15 ▼ 25 Jahre Hindemith-Institut 16 ▼ 25th Anniversary of Hindemith Institute 16 ▼ 25ème anniversaire de l'Institut Hindemith 17 ▼ Symposium *Die Symphonie in den 30er und 40er Jahren* 17 ▼ Symposium *The Symphony during the 1930's and 1940's* 18 ▼ Symposium: *La symphonie dans les années trente et quarante* 18 ▼ Neuveröffentlichungen des Hindemith-Instituts 19 ▼ New Publications of the Institute 19 ▼ Nouvelles publications de l'Institut 19 ▼ Centre de Musique Hindemith Blonay 20 ▼ Neuerscheinungen 21 ▼ New Publications 21 ▼ Nouveautés 21 ▼ CDs 1999 25

## Forum 26

### Impressum · Imprint · Impressum

#### Hindemith-Forum

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

Heft 1/Number 1/Cahier n° 1

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2000

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Norbert Abels (NA), Andreas Eckhardt (AE), Susanne Schaal (SuSch), Giselher Schubert (GS), Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. Februar 2000

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: institut@hindemith.de

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/ Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française:

Ulrique & John Trethewey-Schmidt,

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweis/Picture credits/Illustrations:

Andreas Eckhardt, Hindemith-Institut, Roger

Picard, Andreas Pohlmann, Andrea Schmidt-

Futterer (Cover/Illustrations de la page de

couverture: Hindemith, *Cardillac*, Kostüm-

entwürfe/Costume designs/Dessins des costumes)

Printed in Germany

# DIE HARMONIE DER WELT

## INTERVIEW

Marek Janowski leitete die konzertante Aufführung der Oper **Die Harmonie der Welt** am 26. März 2000 in der Berliner Philharmonie. Heinz-Jürgen Winkler sprach mit dem Dirigenten.

*Herr Janowski, als scheidender Chefdirigent des Orchestre Philharmonique de Radio France blicken Sie auf langjährige Erfahrungen mit dem französischen Musikleben zurück. Welchen Eindruck haben Sie vom Umgang des französischen Publikums mit deutschen Komponisten wie Bruckner oder Hindemith?*

Bruckner war zu meiner Anfangszeit in Paris nicht fest installiert. Zwar hat Daniel Barenboim immer wieder Bruckner-Symphonien aufgeführt, doch kam der Durchbruch erst, als wir in der Saison 1991/92 in der Opéra Bastille einen Bruckner-Zyklus mit allen neun Symphonien spielten. Das Publikum war beeindruckt, und jeder Gastdirigent, der Bruckner-Symphonien aufführen wollte, konnte fortan mit einem Orchester arbeiten, das einen schlüssigen Bruckner-Klang entwickelt hatte.

Aber wir präsentierten dem Pariser Publikum auch gänzlich unbekannte Werke, wie zum Beispiel Regers *Böcklin-Suite*. Von diesem Komponisten ist es kein allzu großer Schritt zum frühen Hindemith und seinen frühen Kammermusiken, die wir in Konzertreihen dem Pariser Publikum vorstellten. Hindemith ist für ein Orchester sehr schwer zu spielen... aber dennoch machbar, da Hindemith als versierter Instrumentalist fast alle Orchesterinstrumente beherrschte und letztlich genau wußte, was er den Musikern in technischer Hinsicht zumuten konnte.

Beim Durchblättern der Pariser Programme der letzten 20 Jahre fiel mir auf, daß von Hindemith so gut wie gar nichts gespielt worden war. Um die technische Qualität des Orchesters zu verbessern und gleichzeitig anspruchsvolle Musik darzubieten, wählte ich dann auch einige symphonische Werke wie die *Bostoner Symphonie*, die *Weber-Metamorphosen* und *Die vier Temperamente*. Seit diesen Aufführungen wurde Hindemith häufiger in Konzerten gespielt und ist, so kann man sagen, mittlerweile etabliert. Ein besonderes Erlebnis und ein großer Erfolg war die konzertante Erstaufführung der Erstfassung des *Cardillac* in Paris. Das ist

sehr, sehr gute Musik. Die geradezu barocken Formen dieser Oper und der fast schon antiszenische Duktus bewirken einen spannungsvollen Gegensatz, der mit zur Qualität dieses Stückes beiträgt.

*Für Sie beginnt mit der Übernahme vom Orchestre de Monte Carlo ab der Saison 2000/2001 und der Staatsphilharmonie Dresden ab 2001 eine neue Ära. Da interessieren uns Ihre programmatischen Akzente!*

Das Orchester von Monte Carlo widmet sich traditionell vornehmlich französischen Komponisten – da können wir das Repertoire des 20. Jahrhunderts nur vorsichtig erweitern. Immerhin bekommt das Orchester jetzt deutlich mehr Stellen, und, wenn Sie mich nach Hindemith fragen, wir könnten dann sicher auch einmal virtuose Werke wie die *Weber-Metamorphosen* ins Programm nehmen.

In Dresden werden wir Hindemith natürlich häufiger spielen. In der nächsten Spielzeit wird unter dem Motto *Bach und ...* eine eigene Konzertreihe stattfinden, bei denen Werke von Bach anderen Komponisten gegenübergestellt werden. Darin werden wir auch das *Cellokonzert* von Hindemith aus dem Jahre 1940 aufführen.

Auf die neue Doppelaufgabe freue ich mich, gerade auch wegen der unterschiedlichen Tradition der beiden Klangkörper. Das ist eine gute Herausforderung für jeden Dirigenten, ein Anspruch an seine Erfahrung und Bildung.

*Welche Eigenschaften verbinden Sie besonders mit dem Beruf des Kapellmeisters, und von welchen Dirigenten wurden Sie beeinflusst?*

Seit meiner frühen Jugend respektiere ich handwerkliches Können – weniger technische Brillanz. Ich habe etwa großen Respekt vor dem handwerklichen Können eines Lorin Maazel oder Herbert von Karajan, ohne mich nun gleich mit ihren ästhetischen Ansichten zu identifizieren.

Jedes Orchesterinstrument ist schwerer zu beherrschen als der technische Ablauf des Dirigierens. Während meines Studiums bei Wolfgang Sawallisch an der Kölner Musikhochschule habe ich erfahren, daß diese handwerklichen Dinge des Dirigierens binnen kurzer Zeit zu erlernen sind. Das Musikalische jedoch bedarf vieler Jahre. In meinen Augen soll der Dirigent, ausgestattet mit besten techni-

schen Mitteln, nichts anderes als der Diener und Vermittler des musikalischen Werkes sein. Auf keinen Fall sollte das Werk als Vehikel zur Eigendarstellung des Interpreten mißbraucht werden.

Eine weitere Eigenschaft eines guten Dirigenten sollte dessen Klanggespür sein. Dieses Klanggefühl wurde bei mir besonders durch den Umgang mit der Schallplatte weiter entwickelt. Insbesondere meine Erfahrungen bei den Aufnahmen von Wagners *Ring des Nibelungen* Anfang der achtziger Jahre prägten meine Vorstellungen von einer klanglichen Ausgewogenheit musikalischer Gedanken. In diesen Aufnahmen versuchten wir ein sehr plastisches Orchesterbild zu zeichnen.

Diese Sensibilität für klangliche Dinge öffnete mir den Zugang zu französischen Komponisten wie d'Indy, Roussel, Debussy und Ravel. Bei diesen Komponisten spielt die Klangfarbe eine weit größere Rolle als bei deutschen Komponisten, beispielsweise Beethoven oder Brahms. Gerade die Arbeit mit dem Orchestre Philharmonique in Paris bestärkte mich in dieser Haltung.

*Wie können Sie Ihre eigenen Klangvorstellungen den so unterschiedlichen Orchestern nahebringen?*

Die französischen Orchester haben eine andere Sensibilität für französische Komponisten als beispielsweise deutsche Orchester. Dennoch ist der Trend zur klanglichen Standardisierung immer mehr spürbar, und es ist eigentlich nicht mehr angebracht, von spezifisch nationalen oder regionalen Klangbildern zu sprechen. Wenn ein Dirigent die Möglichkeit hat, über einen längeren Zeitraum, fünf oder mehr Jahre, mit einem Orchester zu arbeiten, kann er gewisse individuelle klangliche Vorstellungen realisieren. Voraussetzung hierfür ist, daß die künstlerischen Vorstellungen des Dirigenten auf handwerklich hohem Niveau stehen. Das respektieren die Musiker und sind bereit, sich auf seine Ideen einzulassen.

Übrigens: auch die Anforderungen und der hohe technische Anspruch der Plattenaufnahmen haben dazu geführt, daß der Sound der Spitzenorchester sich immer stärker angleicht.

*Sehen Sie die geplante CD-Produktion der Oper **Die Harmonie der Welt** als Konsequenz Ihrer Bemühungen um Hindemiths Opern?*

Ja, durchaus. Die Konzeption der *Harmonie der Welt* und der dahinter stehende philosophische Gedanke vermitteln den Eindruck, daß es sich bei dieser Oper um einen „Über-Mathis“ oder, noch schärfer gesagt, gewissermaßen um einen „Über-Palestrina“ handelt. An dieser Oper beeindruckt mich die brillante Schreibweise und das handwerkliche Geschick. Bereits die Uraufführung enthält zahlreiche von Hindemith verfügte Striche. Das zeigt meines Erachtens, daß Hindemith sich der dramaturgischen Problematik seines umfangreichen Librettos bewußt war. Zahlreiche Kritiker haben ihm vorgeworfen, sein Text sei zu langsam und ausschweifend. Meines Erachtens aber schwebte ihm ein neues dramaturgisches Konzept vor Augen. Ein Konzept, das in den Simultanszenen bereits auf moderne Operndramaturgie verweist, bspw. auf Zimmermanns *Soldaten*.

Die konzertante Aufführung der Oper am 26. März in der Berliner Philharmonie mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester bildet den krönenden Abschluß der CD-Produktion dieses Werkes, die wir momentan vorbereiten. Wir berücksichtigen dabei auch sämtliche dynamischen Änderungen und Ergänzungen, die Hindemith selbst im Laufe der von ihm dirigierte Aufführungen festgehalten hat.

Außerdem haben wir uns entschieden, die im Schott-Verlag publizierte Fassung nicht nur vollständig auf CD einzuspielen, sondern auch erstmals ohne die geringste Kürzung öffentlich aufzuführen.

HJW

## INTERVIEW

**Marek Janowski conducted the concertante performance of the opera *Die Harmonie der Welt* (The Harmony of the Universe) on 26 March 2000 at the Berlin Philharmonic. Heinz-Jürgen Winkler asked the conductor the following questions relating to this event.**

*Mr Janowski, as parting Music Director of the French Radio Philharmonic Orchestra you can look back upon long practical experience with French music. What impression do you have of the French public's reception of and reaction to German composers like Bruckner or Hindemith?*

Bruckner was not yet firmly established when I began in Paris. Daniel Barenboim had indeed repeatedly performed Bruckner's symphonies, but the real breakthrough came when we played a complete Bruckner cycle with all nine

symphonies during the 1991/92 season at the Opéra Bastille. The public was impressed, and any other conductors who wanted to perform Bruckner's symphonies could, from then on, work with an orchestra that had developed an unmistakable Bruckner sound.

But we also presented completely unknown works to the Parisian public, such as Reger's *Böcklin-Suite*. From this composer it is but a small step to early Hinde-



*Marek Janowski bei der Probe/Marek Janowski during a rehearsal/Marek Janowski en répétition*

mith and his early chamber music compositions, which we presented in a concert series. Hindemith is very difficult for the orchestra to play... however, it is playable; Hindemith was, after all, an adept instrumentalist who mastered almost all of the orchestral instruments and knew exactly what he could expect of the musicians as far as technical aspects were concerned.

Leafing through the Paris programmes of the past 20 years, I am struck by the fact that Hindemith was hardly performed at all during this time. In order to improve the orchestra's technical quality while simultaneously offering challenging music, I chose several symphonic works, such as the *Boston Symphony*, the *Weber Metamorphoses* and *The Four Temperaments*. Since these performances Hindemith has been performed more frequently in concerts, and has become, one could say, established. The concertante premiere of the original version of *Cardillac* in Paris was a truly special experience and a great success. This is very, very good music. The almost Baroque forms in this opera together with the anti-scenic ambience together form a tense, lively contradiction that contributes to the quality of this work.

*A new era will begin for you starting in 2000/2001 when you take over the Orchestra of Monte Carlo and, beginning in 2001, the Dresden State Philharmonic. What accents do you intend to place in your programming?*

The Orchestra of Monte Carlo has traditionally dedicated itself to French composers, first and foremost; we can only cautiously attempt to expand the 20th

century repertory. At any rate, the orchestra has more engagements than before and, since you ask about Hindemith, we could surely manage to programme a virtuoso showpiece like the *Weber Metamorphoses*.

In Dresden we will naturally play Hindemith more frequently. During the coming period there will be a special concert series under the motto of *Bach and ...* in which works of Bach are contrasted with those of other composers. We intend to include Hindemith's 1940 *Cello Concerto* in this series.

I am looking forward to my dual task because of the different traditions of the two ensembles. That is a healthy challenge for any conductor, calling forth his entire experience and education.

*What characteristics do you particularly associate with the conducting profession, and which conductors have influenced you?*

Ever since my youth I have always had a great respect for solid workmanship, more than for technical brilliance. I greatly respect the craft of a Lorin Maazel or a Herbert von Karajan without necessarily identifying with their aesthetic views.

Any orchestral instrument is more difficult to master than the technical process of conducting. During my studies with Wolfgang Sawallisch at the Cologne Academy of Music, I found out that these technical aspects of conducting could be learned within a short period of time. The musical aspects, however, require many years. In my view, the conductor, equipped with the best technique possible, should be nothing but the servant and mediator of the musical work. In no case should the work be improperly used as a vehicle for the self-presentation of the interpreter.

A further characteristic of a good conductor would be his sensitivity to sound. I was especially able to develop this feeling for sound through my recording work. In particular, my experiences in recording Wagner's *Ring des Nibelungen* in the early 1980's made a firm imprint on my vision of sonically balanced musical thought. We attempted to draw a very plastic orchestral picture in these recordings.

This sensitivity to sound gave me access to French composers like d'Indy, Roussel, Debussy and Ravel. In the music of these composers, sound as such is of much greater importance than it is in the works of German composers like Beethoven or Brahms. My work with the Philharmonic Orchestra in Paris has confirmed me in this standpoint.

*How can you communicate your conception of sound to the two so different orchestras, bring them closer to it?*

French orchestras have a different sensitivity to French composers than do German orchestras, for example. Nonetheless, the trend towards standardization of sound makes itself increasingly felt, to the point where it is no longer appropriate to speak of national or regional conceptions of sound. When a conductor has the opportunity to work with an orchestra over a longer period of time, say five or more years, he can then realize certain individual sonic ideas. The prerequisite here is that the conductor's artistic ideas be on a high technical level. The musicians respect this and are prepared to give into and accept his ideas. Besides, the high requirements and technical demands of recordings have led to an ever-greater similarity of sound amongst the world's top orchestras.

*Do you regard the planned CD production of the opera **Die Harmonie der Welt** (The Harmony of the Universe) as a consequence of your efforts in behalf of Hindemith's operas?*

Yes, certainly. The conception of *Die Harmonie der Welt* and the philosophic thought behind it give the impression that we are dealing with a "Super-Mathis" here, or, to put it more pointedly, even a "Super-Palestrina". The brilliant writing style and technical adroitness are what impress me about this opera. Hindemith added numerous touches to the work at its world premiere, which makes it clear to me that he was fully aware of the problems of dramaturgy inherent in his extensive libretto. A good many critics have indeed accused this text of being too long-winded, too excessive and extravagant. In my view, however, Hindemith envisioned a new dramaturgic concept. In the use of simultaneous scenes, it points to and anticipates future developments in modern operatic dramaturgy, as found in Zimmermann's *Soldaten*, for instance.

The concertante performance of the opera on 26 March at the Berlin Philharmonic with the Radio Symphony Orchestra will form the grand finale of the CD production of this work that we are now preparing. We take all of the dynamic revisions and completions into account that Hindemith preserved over the course of the performances that he himself conducted.

Besides that, we have decided not only to record the complete version published by Schott Publishers on CD, but also to perform the work in public without any cuts at all. HJW

---

## INTERVIEW

**Le 26 mars 2000, Marek Janowski dirige la version de concert de l'opéra *Die Harmonie der Welt* à la Philharmonie de Berlin. Heinz-Jürgen Winkler l'a interviewé à ce sujet.**

*Monsieur Janowski, après avoir été pendant plusieurs années au centre de la vie musicale française, vous quittez l'Orchestre Philharmonique de Radio France dont vous avez été le chef titulaire. Comment jugez-vous l'accueil réservé par le public français aux compositeurs allemands tels que Bruckner ou Hindemith?*

Au début de mon séjour à Paris, Bruckner n'était pas vraiment intégré au répertoire. Il est vrai que Daniel Barenboim a toujours dirigé ses Symphonies. Mais, la vraie percée date de la saison 1991/92 à l'Opéra Bastille, lors de notre interprétation du cycle des Neuf Symphonies. Le public a été vivement impressionné. Depuis lors, chacun des chefs invités qui voulait

jouer Bruckner a pu disposer d'un orchestre qui avait développé son propre timbre et sa propre sonorité „brucknériens“.

Mais, à l'époque, nous proposons aussi au public parisien des œuvres entièrement inconnues, comme, par exemple, la *Böcklin-Suite* de Reger. Qui sait apprécier ce compositeur n'a pas beaucoup de peine à comprendre les premières œuvres de Hindemith et sa musique de chambre, raison pour laquelle nous l'avons d'ailleurs programmée dans diverses séries de concerts. Hindemith est difficile à jouer pour un orchestre... mais, cela n'est pas impossible, d'autant que le compositeur a pratiqué presque tous les instruments de l'orchestre et savait ainsi très bien ce qu'il pouvait exiger des musiciens.

En feuilletant les programmes parisiens des vingt années précédant mon arrivée en France, j'avais remarqué que la musique de Hindemith n'avait pratiquement pas été jouée du tout. Pour améliorer la qualité technique de l'orchestre et, simultanément, mettre en valeur des partitions exigeantes, j'ai donc également porté mon choix sur quelques-une de ses œuvres symphoniques comme, par exemple, la *Symphonie de Boston*, les *Weber-Métamorphoses* et *Les Quatre Tempéraments*. Après ces exécutions en concert, les compositions de Hindemith ont été jouées plus fréquemment en public et on peut dire que, dès lors, ses œuvres ont été régulièrement à l'affiche. La première audition de la version de concert de *Cardillac* à Paris a été non seulement une très grande expérience musicale, mais également un très grand succès. La qualité musicale de cette œuvre est très, très bonne. La forme tout simplement baroque de cet opéra et le caractère particulier du livret – un défi anti-scénique pour le metteur en scène – créent un contraste plein de tensions qui contribue grandement à la force de l'œuvre.

*Une ère nouvelle s'ouvre à vous avec la direction de l'Orchestre de Monte Carlo, dès la saison 2000/2001, et de la Staatsphilharmonie de Dresde, dès 2001. Sur quel type de programmation allez-vous porter l'accent?*

Traditionnellement l'Orchestre de Monte Carlo se consacre principalement aux compositeurs français – là, nous ne pourrions étendre le répertoire du XX<sup>e</sup> siècle qu'avec précaution. L'orchestre obtient cependant des engagements de plus en plus nombreux. Aussi, si vous me questionnez à propos de Hindemith, je pense que nous pourrions certainement proposer des programmes dans lesquels figurent des pièces virtuoses, comme les *Weber-Métamorphoses*.

A Dresde, nous allons naturellement jouer Hindemith plus fréquemment. La saison prochaine, il y aura une série de concerts sous l'affiche *Bach et ....* Nous mettrons côte à côte quelques œuvres de Bach et celles d'autres compositeurs. Nous y incluons le *Concerto pour violoncelle* de Hindemith (1940).

Je me réjouis de cette double tâche, précisément du fait des sonorités très différentes qui marquent la tradition des deux ensembles. C'est un vrai défi pour un chef d'orchestre, exigeant qu'il tire le meilleur de lui-même et de sa formation.

*Quelles sont les qualités particulières qui vous attachent au métier de chef d'orchestre? Et par quels chefs avez-vous été particulièrement influencé?*

Depuis ma jeunesse, je respecte le savoir-faire quasi-artisanal du métier – et moins la splendeur de la technique. J'ai une grande admiration pour l'autorité gestuelle de chefs d'orchestre tels que Lorin Maazel ou Herbert von Karajan, sans m'identifier entièrement à leurs points de vue esthétiques.

Le jeu de chaque instrument de l'orchestre est plus difficile à maîtriser que la direction technique de l'ensemble. Pendant mes études auprès de Wolfgang Sawallisch, à l'Ecole Supérieure de Musique de Cologne, j'ai compris qu'on peut apprendre la technique de direction relativement rapidement. En revanche, acquérir le sens de la musique est un travail de longues années. A mon avis, le chef d'orchestre – serait-il au bénéfice d'excellents moyens techniques – ne doit être que le serviteur et l'intermédiaire de l'œuvre musicale. En aucun cas celle-ci ne saurait devenir le prétexte de la promotion personnelle de l'interprète.

Un bon chef d'orchestre doit encore avoir un sens du son et d'une sonorité bien équilibrée. Dans mon cas, j'ai pu les développer et les approfondir grâce au

travail d'enregistrement de disques. En particulier, mon expérience de l'enregistrement de la *Tétralogie* de Wagner, au début des années quatre-vingts, a influencé ma conception d'un équilibre sonore respectueux de la pensée musicale. A cette occasion, nous avons cherché avec l'orchestre à créer un dessin sonore très plastique.

Cette sensibilité pour la sonorité m'a ouvert la porte des œuvres des compositeurs français tels que d'Indy, Roussel, Debussy et Ravel. Dans leurs œuvres, la couleur du son joue un rôle nettement plus important que dans celles des compositeurs allemands, par exemple Beethoven ou Brahms. Mon travail avec l'Orchestre Philharmonique à Paris a très précisément confirmé ce point de vue.

*Comment pouvez-vous partager votre conception de la couleur sonore avec des orchestres si différents?*

Les orchestres français ont une toute autre sensibilité pour la musique française que – par exemple – les orchestres allemands. Pourtant, la tendance vers une standardisation de la sonorité orchestrale devient de plus en plus perceptible et il serait exagéré aujourd'hui de parler de qualités sonores typiquement nationales ou régionales. Si un chef a la possibilité de travailler avec un orchestre pendant une longue période, disons au-delà de cinq ans, il peut certes parvenir à imprimer une marque sonore spécifique. Encore faut-il que ses conceptions reposent sur un savoir-faire de grande qualité, condition essentielle pour que les musiciens le respectent et le suivent dans ses idées.

Il ne faut pas non plus mésestimer le fait que les exigences techniques extrêmement élevées des enregistrements ont aussi pour conséquence que les couleurs sonores des meilleurs orchestres tendent à se ressembler de plus en plus.

*Considérez-vous l'enregistrement sur CD de l'opéra **Die Harmonie der Welt** comme une conséquence de vos efforts à faire connaître la musique de Hindemith?*

Oui, tout à fait. La conception de *Die Harmonie der Welt* et la pensée philosophique qui a présidé à sa composition donnent l'impression que cette œuvre surpasse l'inspiration de Mathis ou, pour être encore plus précis, développe la réflexion sur Palestrina. Ce qui me frappe le plus dans cet opéra, c'est l'éclat de l'écriture et l'habileté technique.

Déjà lors de la création de l'œuvre, Hindemith avait procédé à des allègements. A mon avis, cela démontre qu'il était conscient de l'ampleur du livret et des problèmes dramaturgiques qu'il pouvait poser. Bon nombre de critiques lui en ont d'ailleurs reproché la longueur sans fin. En fait, je pense qu'il avait l'idée d'un concept dramaturgique tout à fait nouveau, celui d'un spectacle total où les tableaux sont joués simultanément, comme on l'a trouvé plus tard dans le théâtre moderne, par ex. dans *Les Soldats* de Zimmermann.

L'exécution en version de concert de cet opéra, le 26 mars 2000, à la Philharmonie de Berlin, avec l'Orchestre Symphonique de Radio Berlin, est l'aboutissement du travail d'enregistrement sur CD en cours actuellement. Dans cette interprétation, nous tenons compte de toutes les modifications et adjonctions que Hindemith a spontanément apportées à la partition lors de ses propres exécutions de l'œuvre.

Nous avons d'ailleurs décidé que cet enregistrement devait respecter non seulement la version intégrale publiée par l'éditeur Schott, mais aussi, et pour la première fois, ne connaître aucune coupure. HJW

Besetzung der Aufführung am 26. März 2000 in der Berliner Philharmonie  
**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Leitung: Marek Janowski**  
 Cast of Characters, 26 March 2000 at the Berlin Philharmonic  
**Berlin Radio Symphony Orchestra conducted by Marek Janowski**  
 Concert du 26 mars 2000 à la Philharmonie de Berlin.  
**Orchestre symphonique de Radio Berlin, direction: Marek Janowski**

Kepler  
 Ulrich  
 Wallenstein  
 Tansur  
 Susanna

**François Le Roux**  
**Christian Elsner**  
**Robert Wörle**  
**Reinhard Hagen**  
**Sophia Larson**

## HINDEMITH ZUR DIE HARMONIE DER WELT

Paul Hindemith äußerte sich selten und sehr zurückhaltend über seine kompositorischen Pläne und Absichten. Um so bemerkenswerter ist der folgende Ab-

schnitt aus einem umfangreichen Brief an den von Hindemith hochgeschätzten Freund und Musikkritiker Hans Boettcher vom 10. Januar 1940, in dem er ungewohnt ausführlich über den Stand seiner Arbeit an der Oper *Die Harmonie der Welt* berichtet.

[...] *Besonders hat mir's aber der Kep-*

*ler angetan. Ich hatte die Ankündigung des Erscheinens schon gelesen und mir den Kopf zerbrochen, durch welche Finanzoperationen ich in den Besitz des Buches gelangen könnte (Kriegsabsagen, Kohlenkäufe, Miete – unser freies, aber notwendigerweise anspruchsloses Leben erlaubt nur kleine Sprünge), hatte*

nach angestellten Berechnungen mich schon auf später vertröstet – da kamen Sie als 'Nuncius sidereus'. Ich hatte lange Zeit das Original hier (neben den meisten anderen Keplerischen Schriften), aber zum genußreichen Lesen mangeln mir die genügenden sprachlichen Kenntnisse, und bei einer sorgfältigen Übersetzung bliebe mir für die Musik keine Zeit übrig. So las ich mit Hilfe der Harburger'schen Übersetzung und der damals von Ihnen überreichten Trede'schen. [...] Der zu bewältigende Stoff ist Ungeheuer groß, allein die historischen Geschehnisse zwischen 1601 und 1630 verlangen eine gründliche Beschäftigung; und selbst wenn man rein 'stimmungsmäßig' in die Materie hineinwachsen will, braucht man Zeit. Für den Entwurf eines solchen Stoffes spielt auch diese emotionelle Anregung (wenigstens für mich) eine große Rolle, die ständige Betrachtung unseres sternensäten Berghimmels z. B. befördert das Wachsen des Planes ebenso wie Bücher und Studien. Der geistige Inhalt des Stückes (ich erzähle Ihnen ein bißchen – nur Ihnen! – weil Sie von Anfang an diesen Plan guthießen) soll sich um die Suche nach Harmonie in allen Welt- und Lebensdingen drehen und um die Einsamkeit desjenigen, der sie findet. Die Unharmonie des Zeitgeschehens und der Mitmenschen werden dazu dienen, die Samenhaftigkeit künstlerischer und wissenschaftlicher Gedanken und Taten darzulegen; trotz Kometen, Kriegen, Kirchenzwisten, Kaiserwechseln und Krankheiten wird ein großer Gedanke aufblühen und all das laute und wilde Leben überwachsen. Gegenfigur des Helden wird Wallenstein sein (nicht als gegnerische Figur, sondern als Vertreter eines gegensätzlichen Prinzips). Eine andere Hauptfigur ist Rudolf II, ferner Keplers zweite Frau und seine Mutter. Der Szenenablauf wird beginnen mit dem Tode Tycho Brahes in Prag, das zweite Bild soll mit großem Bühnenaufwand in der Prager Burg zur Zeit des Passauer Einfalls und der Konstruktion des Fernrohres spielen. Dann kommt eine lyrische große Szene zwischen Kepler und Susanna (natürlich kein Opernliebesduett!), hierauf wieder große Bühnensache: die Güglinger Hexenszene. Dann eine Szene in Sagan und hierauf der Schluß, der sich mit vielen Verwandlungen vom Sterbezimmer Keplers über die Kurfürstenversammlung und die Planetenwelt ins rein Geistige wendet. Vielleicht kommt noch eine rein illustrative 30jährige Krieg-Szene dazwischen. Das alles soll sehr schön und eindringlich werden und ich will mir rechte Mühe damit geben. Es wird allerdings noch ein Weilchen dauern, ehe ich die Hauptarbeit aufnehmen kann.

[3.457.72]

problem, Kaiserwechseln und Krankheiten wird ein großer Gedanke aufblühen und all das laute und wilde Leben überwachsen. Gegenfigur des Helden wird Wallenstein sein (nicht als gegnerische Figur, sondern als Vertreter eines gegensätzlichen Prinzips). Eine andere Hauptfigur ist Rudolf II, ferner Keplers zweite Frau und seine Mutter. Der Szenenablauf wird beginnen mit dem Tode Tycho Brahes in Prag, das zweite Bild soll mit großem Bühnenaufwand in der Prager Burg zur Zeit des Passauer Einfalls und der Konstruktion des Fernrohres spielen. Dann kommt eine lyrische große Szene zwischen Kepler und Susanna (natürlich kein Opernliebesduett!), hierauf wieder große Bühnensache: die Güglinger Hexenszene. Dann eine Szene in Sagan und hierauf der Schluß, der sich mit vielen Verwandlungen vom Sterbezimmer Keplers über die Kurfürstenversammlung und die Planetenwelt ins rein Geistige wendet. Vielleicht kommt noch eine rein illustrative 30jährige Krieg-Szene dazwischen. Das alles soll sehr schön und eindringlich werden und ich will mir rechte Mühe damit geben. Es wird allerdings noch ein Weilchen dauern, ehe ich die Hauptarbeit aufnehmen kann. Erstens werde ich noch einige Quellenwerke, ohne die ich nicht weiterkomme, und dann muß ich noch sehr ein Bißchen fertig machen. Der Text hat sich sehr hässlich auf dem Beinchen. Er bewegt sich auf der Grundlage von Sprichwörtern und Bräutigal. Bilder. Hauptperson ist die "Düble Frau" als Verkörperung des Witzes, von Teufel <sup>erzogen</sup> die Welt geschickt, und in

Aus Hindemiths Brief vom 10. Januar 1940 an Dr. Hans Boettcher/Reproduction of a page from Hindemith's letter to Boettcher/Extrait de la lettre du 10 janvier 1940 de Hindemith au Dr. Hans Boettcher.

## HINDEMITH ON DIE HARMONIE DER WELT

Paul Hindemith commented only rarely and reservedly on his compositional plans and intentions. For this reason, the following excerpt from an extensive letter to his highly esteemed friend, the music critic Hans Boettcher, is all the more remarkable. In it, the composer reports in detail on the progress of his work on the opera *Die Harmonie der Welt*.

[...] Kepler appeals to me especially. I had already read of the appearance of this book, and wracked my brains over how to get hold of it, what with cancellations of my concerts due to the war, not to mention the cost of coal and rent. Our free but necessarily unpretentious life allows but small luxuries. Following the necessary calculations, I had resigned myself to enjoying this pleasure at some future date, when you came along as my Nuncius sidereus. I had had the original

version here for a long time, along with most of Kepler's writings, but I lacked sufficient linguistic knowledge to really enjoy it, and painstakingly translating it would have left me no time for the music. So I read it with the help of the Harburg translation and the Trede translation that you gave me. [...] The material to master is enormous, the historical events between 1601 and 1630 alone requiring thorough research, and merely to get emotionally involved with the material takes time. For me, at any rate, this interest and involvement, this emotional stimulation, is of great importance in drafting the work; the constant observation of our star-spangled mountain sky, for example, furthers the plan's growth just as much as do books and study. The spiritual content of the piece (I'll tell you a little about it – just you! – because you approved of the idea from the beginning) will centre round the search for harmony in the whole world and in all aspects of life, as well as the loneliness of the person who finds it. The

*disharmony of the current events of our time and of our fellow men will serve to expose the absolute necessity of artistic and scientific endeavour; in spite of all comets, wars, ecclesiastical quarrels, changes of emperor and illnesses, a great idea will and must blossom and grow over all of the raucous, wild aspects of life. The opposing character to the hero will be Wallenstein not as his personal opponent, but as the representative of an opposing principle. Another main figure is Rudolf II, then Kepler's second wife and his mother. The course of events will begin with Tycho Brahe's death in Prague; the second scene, requiring high expenditure in staging, will take place in the castle at Prague, at the time of Passau invasion and the invention of the telescope. Then follows a big lyrical scene between Kepler and Susanna (no operatic love duet, of course!) and then another big scene: the GÜGLING witch scene. After a scene in Sagan comes the finale, moving through many transformations from Kepler's death-bed to the appointed sovereign assembly and the planets and ultimately turning towards the purely spiritual realm. Perhaps a purely illustrative Thirty Years' War scene will come in between. This should all become very beautiful as well as urgent and emphatic, and I intend to take a lot of trouble with it. It will, however, take a while before I'll be able to get going with the main work.*

## HINDEMITH AU SUJET DE DIE HARMONIE DER WELT

Ce n'est que très rarement et non sans grande réticence que Paul Hindemith s'est ouvert de ses projets et intentions de compositeur. C'est dire combien est

remarquable l'extrait d'une longue lettre adressée, le 10 janvier 1940, à son grand ami, le critique Hans Boettcher. Il décrit d'une manière inhabituelle et détaillée l'état du travail de composition de l'opéra *Die Harmonie der Welt*.

[...] J'ai été très intrigué par le cas Kepler. J'avais déjà lu l'annonce de l'édition du livre et me suis creusé la tête pour trouver l'astuce financière qui me permettrait d'entrer en sa possession (en raison de l'annulation de concerts du fait de la guerre, l'achat de charbon, du loyer de notre logement, notre train de vie est modeste – même si nous sommes libres – et ne nous permet donc que de rares écarts). Après maints calculs, je me suis résigné à attendre; le livre sera pour plus tard. Et vous voilà, mon 'Nuncius sidereus' [messager des étoiles]. J'avais l'original ici, depuis longtemps (à côté de la plupart des autres œuvres de Kepler). Mais, je ne maîtrise pas suffisamment la langue pour savourer la lecture comme je le voudrais et si je me plonge dans une traduction détaillée, je n'aurai plus de temps pour la musique. Ainsi, je l'ai lu grâce à la traduction de Harburger et à celle de Trede que vous m'avez envoyée. [...] Si le matériau à analyser est énorme, seuls les événements historiques situés entre 1601 et 1630 exigent un travail détaillé et scrupuleux. Même si on ne voulait que s'immerger dans l'atmosphère de l'œuvre, il faudrait du temps. Et, pour la création d'un tel scénario, la stimulation émotionnelle joue aussi un rôle primordial. Je suis dans ce cas. Ainsi, par exemple, la contemplation régulière du ciel parsemé d'étoiles depuis le sommet d'une montagne favorise-t-elle le mûrissement d'un projet autant que les études et les livres. Le contenu intellectuel de l'œuvre – je vais vous le révéler un peu, mais uniquement à vous, car vous avez

*approuvé ce projet dès le début! – à pour sujet la quête de la parfaite harmonie entre l'univers et les êtres vivants, ainsi que de la solitude de celui que en fait la découverte. Les conflits et les tensions entre les hommes ne pourront cacher combien les pensées et actions des artistes et des scientifiques sont riches et fécondes; et combien, malgré les comètes, les guerres, les schismes et les conflits religieux, les changements d'Empereur et les maladies, une noble pensée peut naître, croître et surmonter tous les cris et la barbarie. Wallenstein sera l'antithèse du héros (non pas hostile au héros, mais plutôt représentatif d'un principe opposé). Parmi les rôles principaux, on comptera également Rudolf II, la deuxième épouse de Kepler et sa mère. La pièce débutera avec la mort de Tycho Brahe à Prague. La mise en scène du deuxième tableau sera luxueuse et décrira l'intérieur du château de Prague lors de l'invasion de Passau et la construction du télescope. Puis, succèdera une grande scène lyrique entre Kepler et Susanna (naturellement sans duo d'amour style grand opéra!), suivie encore une fois d'un temps fort: la scène des sorcières de GÜGLING. Après la scène à Sagan, la conclusion transportera le spectateur, à travers de nombreuses métamorphoses, de la chambre mortuaire de Kepler en passant par l'assemblée des Princes et le monde des planètes jusqu'à un univers de pure spiritualité. Peut-être y aura-t-il encore une scène entièrement consacrée à la guerre de Trente Ans. Tout ceci doit être très beau, très énergique, pénétrant et je me donnerai tous les moyens pour parvenir à mes fins. Toutefois, je vais devoir attendre encore un peu avant de pouvoir aborder l'essentiel.*

# CARDILLAC

Am 22. April 2000 wird an der Oper Frankfurt Paul Hindemiths Erstfassung der Oper *Cardillac* aufgeführt. Über die Inszenierung schreibt der Chefdramaturg der Frankfurter Oper Dr. Norbert Abels.



Am 22. April 2000 wird in der Oper Frankfurt Hindemiths *Cardillac* in der ersten Fassung aus dem Jahre 1926 unter der musikalischen Leitung von Klaus Peter Seibel zur Premiere gelangen. Nicolas Brieger, der vor einhalb Jahren mit Henzes *Boulevard Solitude* bereits eine bedeutende moderne Großstadtoper inszeniert hat, stellt sich – freilich unter ganz anderen stofflichen und formalen Vorzeichen – dem Phänomen der hermetischen Topologie der Stadt Paris erneut. Der Fokus des Bühnenraums Hermann

Feuchters zielt nicht auf das Panorama der Metropole, sondern – hierin der expressionistischen Neuentdeckung barocker Allegorie und Antithetik folgend – auf das geheimnisvolle erdverbundene Kraftfeld in der Tiefe des Häusermeers. Hier befindet sich der Seelenraum des Protagonisten. Nicht Georg Heyms von den Dächern starrer Großstadtbaal, nicht seine abwärts in Hinterhöfe, Obdachlosenasyile und Kaschemmen schießende Dämonen, nicht Benns Krebsbaracken oder Stadlers Waisenhäuser ge-



ben die Perspektive; ebensowenig der mal „Hosianna“, mal „kreuzige ihn“ schreienden Masse in den Straßenszenen der Oper gilt dieser Blick, sondern der demiurgischen Werkstatt des Künstlers. Sie behauptet sich als das Gravitationszentrum von Zeit und Raum. Dem zwanghaften Egoismus eines von der Obsession des absoluten Kunstwerkes inmitten eines grenzenlosen, stinkenden Pfuhls heimgesuchten genialen Handwerkers mit archetypischer Affinität zu den vulkanischen Sphären im Erd- und Seeleninneren verdankt sich der Bühnenbildnerische, inszenatorische und dramaturgische Ausgangspunkt.

Bezeichnend erscheint es in der Tat, daß das Modell des *Cardillac*, E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, nach Ernst Bloch „die erste Kriminalgeschichte der Weltliteratur, zugleich eine tragische Künstlerexistenz in die Mitte stellt.“ Die Unvereinbarkeit von Ethik und Ästhetik, eine axiomatische Behauptung aus den Kunstautonomiedebatten der Moderne, fand sich dort als Wechselwirkung von Kunst und Verbrechen bereits vorgebildet. Die Doppelexistenz, auch bei Gogol, Poe, Stevenson, Dostojewskij und Wilde variiert, präsentiert sich in Hindemiths Oper als Gleichnis des beziehungslos gewordenen modernen Künstlers, der für die Autonomie des Werkes zum Verzicht auf jedes Ethos, jede Verantwortung und – darüber hinaus – jede Liebe zu einem Menschen bereit ist. Enggeführt bis zur Identität erscheinen Künstler- und Verbrechen. *Cardillac*, dem manischen Serienmörder, wird das Schicksal der eigenen Tochter im Vergleich mit seinen Schmuckstücken zur Nebensache. Für Nicolas Brieger stand bereits bei den ersten vorbereitenden Arbeitstreffen fest: „Mich interessiert nicht die Kriminalgeschichte, sondern die Tragik des um Reinheit kämpfenden Künstlers, eines Menschen, der sich weder dem sozialen Gesellschaftszwang noch der ‚naturhaften‘ Familienordnung unterwirft, sondern einzig dem souveränen Absolutheitsanspruch des Kunstwerkes.“

Stark ins Gewicht fällt bei *Cardillac* das so produktive wie antinomische Verhältnis von Text und Musik. Ferdinand Lions Libretto wies alle poetischen Ingredienzen des Spätexpressionismus auf. Hindemiths Komposition aber perhorreszierte geradezu jedes Sentiment, hütete sich vor jedem Anflug von „Kuhstallwärme“ oder „fliegender Idealität“. Aus solchem polaren Spannungsfeld bezieht das Stück seine zwischen äußerster Hitze und äußerster Kälte oszillierende Atmosphäre. Exemplarisch offenbart sich die Inkommensurabilität von sexueller Begier-

de und musikalischer Indifferenz der Szene gegenüber beim „Flötenduet“ kurz vor dem Mord, der konsequent schließlich ganz ohne Musik durchgeführt wird.

Hindemiths Absage an Kolorit und Seelenzeichnung, seine Besinnung auf die Form, sein neopolyphoner Verzicht auf dramatische Charakterstudien besitzen 75 Jahre nach dem Höhepunkt der neuen Sachlichkeit zu Beginn des neuen Jahrhunderts wieder einen äußerst suggestiven Zug, und Musils Prognose eines Verlustes von Seele und eines Debakels des Anthropozentrismus beginnt jetzt erst in der Lebenswelt zu wirken. NA

---

**The original 1926 version of Hindemith's *Cardillac* will be given its premiere on 22 April 2000 at the Frankfurt Opera, directed by Klaus Peter Seibel. The Head Dramatic Advisor of the Frankfurt Opera, Dr. Norbert Abels, has contributed the following comments concerning the staging.**

Nicolas Brieger, who already staged a significant modern big-city opera a year and a half ago (Henze's *Boulevard Solitude*), has once again met the challenge of the phenomenon of the hermetic topography of the city of Paris, this time of course in a completely different situation with regard to form and subject matter. Hermann Feuchter's stage area does not focus on the metropolitan panorama, but rather on the mysteriously tellurian field of force in the depths of the sea of houses, this being an expressionist rediscovery of Baroque allegory and antithesis. This is where the inner lives of the protagonists take place. Neither Georg Heym's metropolitan Baal staring down from the roofs, nor his demons shooting it out in dives, back alleys and shelters for the homeless, neither Gottfried Benn's crayfish huts nor Stadler's orphanages give the same perspective. Neither do the opera's street scenes, with the crowd shouting "Hosanna!" and then "Crucify him!" provide the essential focus. This we find rather in the demiurgic workshop of the artist, which remains the gravitational centre of time and space. The brilliant craftsman with an archetypal affinity for volcanic spheres in the geological as well as psychological sense, his solipsistic obsession with the absolute work of art while surrounded by an endless, stinking cesspool, is convincingly portrayed thanks to the point of departure in staging, dramaturgy and décor.

It is indeed characteristic that the model for *Cardillac*, E.T.A. Hoffmann's tale *Das Fräulein von Scuderi* (The Girl from Scuderi), according to Ernst Bloch "the first thriller of world literature status", simultaneously deals with an artist's tragic existence. The incompatibility of ethics and aesthetics, an axiomatic assertion from the debates over artistic autonomy of the modern period, is found preformed here as a correlation of art and crime. Double existence, variedly present in Gogol, Poe, Stevenson, Dostoyevsky and Wilde, is manifest in Hindemith's opera as a parable of the alienated modern artist, prepared to deny himself all ethics, responsibility and even love for the sake of his art's autonomy. The artist's life and criminality are so closely woven together as to be almost identical. To *Cardillac*, the manic mass-murderer, his own daughter's fate is a minor matter compared to his jewels. At the first preparatory work sessions it was clear to Nicolas Brieger that "what interested me was not so much the crime novel aspect, but the tragedy of the artist's struggle to maintain purity, in which he refuses to subjugate himself either to society's demands to found a 'proper', conventional family or to any other societal compulsions, but insists on the absolute claim of his art."

The antimonious relationship of words to music in *Cardillac* carries great weight. Ferdinand Lion's libretto shows all the poetic ingredients of late Expressionism. Hindemith's composition, however, is practically devoid of all sentiment, guards against any hint of "cowshed warmth" or "flying idealism". The work's oscillating atmosphere between extreme heat and extreme coldness results from this polarized field of tension. The incommensurability of sexual greed and musical indifference is revealed in exemplary fashion in the scene vis-à-vis the "Flute Duet" just before the murder, which is consequently carried out without any music at all.

Hindemith's abnegation of colouring and soul-portrayal, his contemplation of form and his neo-polyphonic renunciation of character study reveal a highly suggestive trait to us at the beginning of a new century, 75 years after the zenith of the New Objectivity (Neue Sachlichkeit). Musil's predicted loss of the soul and the debacle of an anthropocentric orientation are beginning to reveal themselves in today's world. NA

**Le 22 avril 2000, la version originale de l'opéra *Cardillac* de Paul Hindemith est présentée à l'Opéra de Francfort. Dr. Norbert Abels, dramaturge de l'Opéra de Francfort, s'exprime ainsi à ce sujet.**

La première de l'opéra *Cardillac* de Hindemith, dans la version originale de 1926, sera interprétée sous la direction de Klauspeter Seibel. Le metteur en scène, Nicolas Brieger, a déjà monté de manière magistrale, il y a dix-huit mois, *Boulevard Solitude* de Henze, un remarquable opéra moderne dont l'action est concentrée dans une grande ville. Avec *Cardillac* et un matériel très différent dans sa for-

sant inspecter la cité depuis les toits par le dieu Baal et ses démons qui s'abattent sur les arrière-cours, les asiles des sans-abris et les cabarets borgnes. Ce n'est pas non plus la vision d'un Benn sur les baraques des victimes du cancer ni celle d'un Stadler sur les orphelinats. Ce ne sont pas même les mises en scène de la foule scandant une fois „Hosianna“, une autre fois „Qu'on le crucifie!“. Il s'agit bien plutôt de la représentation de l'atelier du suprême démiurge : l'artiste. C'est là que se situe le centre de gravité de l'espace et du temps. La mise en scène, le décor et la dramaturgie parviennent à mettre en exergue l'activité d'un créateur qui est convaincu qu'il n'y a pas de réalité en dehors de lui-même, qui est obsédé par

tique, question emblématique du débat contemporain sur l'autonomie de l'art. Cette ambivalence, dont maintes variantes ont été proposées par Gogol, Poe, Stevenson, Dostoïevski et Wilde, s'incarne ici dans la personne d'un artiste moderne qui, au nom de l'autonomie de la création artistique, est prêt à renoncer à toute relation, nie tout ethos, toute responsabilité et se refuse encore à tout amour pour ses semblables. Les destinées du criminel et de l'artiste se rejoignent jusqu'à se ressembler. Pour *Cardillac*, meurtrier en série, le sort de sa propre fille est sans importance au regard de la création de ses bijoux. Nicolas Brieger a déjà fait comprendre, dès les premières séances de répétition, que: „Ce n'est pas l'histoire criminelle qui m'intéresse. C'est la tragédie d'un artiste qui lutte pour la pureté, d'une personne qui ne se soumet ni aux pressions de la société familiale 'naturelle' ni à l'ordre social, mais ne reconnaît que les exigences absolues et souveraines de la création“.

La relation fructueuse autant que contradictoire entre le texte et la musique est d'une grande importance dans cet opéra. Le livret de Ferdinand Lion comporte tous les éléments poétiques de l'expressionnisme tardif. Au contraire, la manière de composer de Hindemith ne connaît guère d'abandon au sentiment, s'éloigne de tout relent de „chaleur d'écurie“ et fait fi de tout idéalisme passager. Sur un tel champ de tensions, l'œuvre gagne une atmosphère qui oscille entre chaleur brûlante et froid glacial. L'exemple le plus fort en est la puissance du désir sexuel et l'indifférence musicale qui lui fait écho dans la scène du „duo pour flûtes“, peu avant le meurtre: finalement, suite cohérente, le tableau se déroule sans accompagnement musical.

Le refus de Hindemith pour tout coloris et tout sentiment, sa conception formelle de l'œuvre et sa renonciation néo-polyphonique à toute caractérisation dramatique redonnent à cette œuvre – soixante-quinze ans après l'apothéose du néoréalisme et au début du nouveau millénaire – un caractère particulièrement prémonitoire: le pronostic de Musil d'une perte d'âme et d'une débâcle anthropocentrique ne commence, en effet, qu'à peine à se confirmer. NA



*Kostümentwürfe von Andrea Schmidt-Futterer zur Aufführung von Hindemiths Oper Cardillac in Frankfurt/*  
*Costume designs by Andrea Schmidt-Futterer for the performance of Hindemith's opera Cardillac in Frankfurt/*  
*Dessins des costumes créés par Andrea Schmidt-Futterer pour la représentation de Cardillac de Hindemith à Francfort*

me et son contenu, il aborde à nouveau le phénomène de la topologie hermétique de la ville de Paris. Le décor monté par Hermann Feuchter ne cherche pas à mettre en valeur le panorama de la métropole. En revanche, suivant la redécouverte expressionniste des allégories et de l'antithèse baroques, il met en évidence les champs de force mystérieux émanant du terroir urbain et tout ce qui vit dans cet océan de foyers. Cette vision reflète l'âme intérieure du protagoniste. Les perspectives offertes au spectateur ne sont pas celles d'un Georg Heyms fai-

la perfection d'une œuvre – à achever au milieu d'une mare puante et sans frontières – et qui se sent, comme tout artiste, des affinités avec les entrailles de la terre et les circonvolutions de l'âme.

Il est significatif que Ernst Bloch ait décrit le modèle de *Cardillac*, l'œuvre de E.T.A. Hoffmann *Das Fräulein von Scuderi*, comme „le premier roman qui fasse co-exister crime et vie tragique d'un artiste“. C'est la première fois, en effet, qu'est mise en évidence la possibilité d'une corrélation entre art et crime sur fond d'incompatibilité entre éthique et esthé-

**Leitung/Musical Direction/Direction: Klauspeter Seibel**  
**Inszenierung/Staging/Mise en scène: Nicolas Brieger**  
**Bühnenbild/Scenery/Décor: Hermann Feuchter**  
**Kostüme/Costumes/Costumes: Andrea Schmidt-Futterer**  
**Dramaturgie/Dramaturgy/Dramaturgie: Norbert Abels**  
**Chor/Choir/Chœur: Andrés Máspero**

**Besetzung/Cast of Characters/Distribution**  
 Der Goldschmied Cardillac **Claudio Otelli**  
 Die Tochter **Gunnel Bohman**  
 Der Offizier **Christopher Lincoln**  
 Der Goldhändler **Magnus Baldvinsson**  
 Der Kavalier **Michael König**  
 Die Dame **Monika Krause**  
 Der Führer der Prévôté **Franz Mayer**

## HINDEMITHS OPERN

Paul Hindemith, der in jungen Jahren kurz zwischen der Malerei und der Musik geschwankt haben soll und selbst einige Theaterstücke im Stil des Surrealismus Apollinaires verfaßte, plante bereits 1913/14, noch während seiner Studienzeit bei Arnold Mendelssohn, die Komposition einer Oper nach Wilhelm Buschs *Der Vetter auf Besuch*. Er führte die Komposition jedoch nicht zu Ende und kommentierte in späteren Jahren: „Schon nach den ersten zwanzig Seiten verachte ich mich und diese Sorte Musik und so wurde das Stück nie ganz fertig – gottlob.“ Seine intensiven literarischen Neigungen, sein ungewöhnlich sicheres literarisches Urteilsvermögen und seine langjährigen Erfahrungen als Konzertmeister im Orchester der Frankfurter Oper führten ihn dann 1919 zu einem Schlüsselwerk des Expressionismus: zu Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (op. 12). In den beiden folgenden Jahren ergänzte er diesen Einakter durch das *Spiel für burmanische Marionetten* das *Nusch-Nuschi* (nach Franz Blei, op. 20) und die *Sancta Susanna* (nach August Stramm, op. 21) zu einem Tryptichon von Einaktern, die stilistisch Hindemiths Expressionismus repräsentieren und zugleich aber auch aus der Tradition des Pariser *Grand Guignol* hergeleitet werden können. Der Skandal Erfolg dieser Einakter mit ihrer Thematisierung von Sexualität machte Hindemith rasch bekannt und berüchtigt und ließ ihn intensiv nach weiteren brauchbaren Opernstoffen und Librettisten suchen. Dabei hatte er äußerst genaue Vorstellungen: „Mir ist das Problem der neuen Oper vollkommen klar“, schrieb er 1923 an seinen Verleger, „und ich bin sicher, es jetzt sofort restlos lösen zu können – soweit das menschenmöglich ist.“ 1925 fand er den Stoff, der ihn fesselte: die Gestalt des Goldschmieds Cardillac aus E.T.A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi*: Das Libretto schrieb ihm in enger Zusammenarbeit Ferdinand Lion, einer der hervorragendsten Librettisten der Zeit. Die Oper *Cardillac* (op. 39), die Fritz Busch 1926 in Dresden uraufführte, gilt als ein Hauptwerk der Neuen Sachlichkeit. Seine beiden nächsten Bühnenwerke, den Sketch *Hin und zurück* (1927, op. 45a) und die lustige Oper *Neues vom Tage* (1928/29) schrieb Hindemith mit dem bekannten Berliner Revue-Autor Marcellus Schiffer. Sie repräsentieren Hindemiths äußerst erfolgreiche Beiträge zum viel diskutierten Genre der Zeitoper und spielen auch auf vielfältige Formen der

Unterhaltungsmusik an. Als sich die nun geplante Zusammenarbeit mit Dichtern wie Brecht, Benn, Zuckmayer oder Penzoldt aus unterschiedlichen Gründen zerbrach, beschloß Hindemith, selbst ein Libretto zu schreiben. „Schließlich weiß ich, was ich will“, erklärte er selbstbewußt, „und die Worte haben diese Dichter doch immer nur machen können, wenn ich ihnen ganz genau vorgeschrieben habe, was sie tun sollen.“ So entstand die Oper *Mathis der Maler*, die Hindemith 1935 vollendete und in der er mit unverkennbarem Zeitbezug das problembeladene Verhältnis von bekennender Kunst und brutaler politischer Gewalt thematisiert. Die Oper durfte denn auch nicht in Nazi-Deutschland gespielt werden, sondern wurde erst 1938 in Zürich uraufgeführt. Die Thematik dieser Oper führt Hindemith in anderen ästhetisch-politischen Dimensionen in seiner Oper *Die Harmonie der Welt* weiter aus. In ihrem Mittelpunkt steht der Astronom Johannes Kepler, der resignierend einsehen muß: „Vergeblich – das wichtigste Wort am End, das man als Wahrheit tiefinnerst erkennt.“ Hindemith gestaltet die „Unharmonie des Zeitgeschehens“, in der sich gleichwohl der „große künstlerische und wissenschaftliche Gedanke“ zu behaupten vermag. Hindemith konzipierte diese Oper bereits 1938/39, konnte sie aber erst nach seiner Emigrationszeit und den Nachkriegsjahren 1957 vollenden. Freilich hatte Hindemith Anfang der fünfziger Jahre seine Opern *Cardillac* und *Neues vom Tage* gründlich revidiert: *Cardillac* aus dramaturgischen Gründen, *Neues vom Tage* aus Besetzungsgründen. Mit seiner letzten, 1961 uraufgeführten Oper *Das lange Weihnachtsmahl* auf ein Libretto von Thornton Wilder kehrt Hindemith zum Genre des Operneinakters zurück. Hindemith wollte dieses elegisch gestimmte Werk durch ein heiteres ergänzen, nahm Kontakte zu Tardieu, Ustinoff, Wilder und Ionesco auf, doch konnte er seine Pläne nicht mehr verwirklichen.

Neben diesen Opern schrieb Hindemith auch Bühnenwerke für besondere Zwecke, die zum Teil einen experimentellen Charakter tragen, etwa Musik zum Weihnachtsmärchen *Tuttifantchen* (1922), mit Brecht das *Lehrstück* (1929), das einen offenen Werkcharakter besitzt und das Publikum in die Aufführung mit einbezieht, oder das Spiel *Wir bauen eine Stadt* (1930), das für Kinder gedacht ist. So spiegelt das Hindemithsche Œuvre für die Bühne die Vielfalt seines Schaffens wider, das von der Gebrauchsmusik bis zur Bekenntnisoper, vom Expressionismus bis zu einer Art Postmoderne reicht.

GS

## PAUL HINDEMITH'S OPERAS

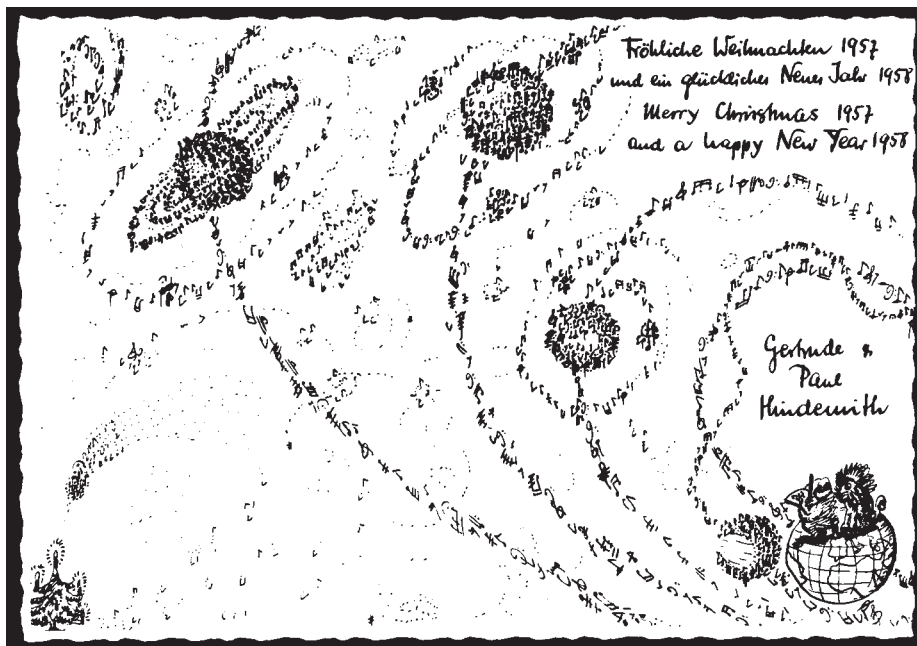
Paul Hindemith is said to have wavered between painting and music during his younger years; he even wrote several plays in Apollinaire's surrealistic style. In 1914, while still a pupil of Arnold Mendelssohn, he was already planning the composition of an opera based on Wilhelm Busch's *Der Vetter auf Besuch*. He left the composition unfinished, however, and commented in later years: "Already after the first twenty pages I despised myself and this kind of music, and so the piece was never finished – thank God." His intense literary inclinations, his uncommonly certain literary discernment and his extensive experience as concertmaster of the Frankfurt Opera Orchestra led him to a key work of Expressionism in 1919: Kokoschka's *Mörder, Hoffnung der Frauen* Op. 12. In the following two years, he added the Burmese puppet show known as *Nusch-Nuschi* (based on Franz Blei, Op. 20) and *Sancta Susanna* (based on August Stramm, Op. 21), thus completing a triptych of one-acters, stylistically representing Hindemith's Expressionism yet at the same time drawing from the Parisian tradition of the *Grand Guignol*. The scandalous success of these one-acters, with their main theme of sex, rapidly made Hindemith famous and infamous, allowing him to look for further useful opera subjects and librettists. He had extremely specific ideas about these: "The problem of modern opera is perfectly clear to me", he wrote to his publisher in 1923, "and I am sure that I can solve it completely – as far as is humanly possible." In 1925 he found the material that he was looking for: the figure of the goldsmith Cardillac from E.T.A. Hoffmann's novella *Das Fräulein von Scuderi*. Ferdinand Lion, one of the finest librettists of the day, wrote the libretto in close collaboration with the composer. The opera *Cardillac* (Op. 39), first conducted in 1926 by Fritz Busch in Dresden, is recognized as one of the most representative works of the Neue Sachlichkeit (New Objectivity). His next two stage works, the comedy sketch *Hin und zurück* (Op. 45a) and the comic opera *Neues vom Tage* (1928/29) were written with the well-known Berlin review author Marcellus Schiffer. These represent Hindemith's exceptionally successful contributions to the much-discussed genre of the Zeitoper (topical opera) and incorporate a wide variety of elements from popular music. When further plans to collaborate with poets such as Brecht, Benn, Zuckmayer and Penzoldt came to

naught for various reasons, Hindemith decided to write a libretto himself. "After all, I know what I want", he declared confidently, "and those poets could at any

counterbalance this elegiac work with a cheerful one, and made contact with Tardieu, Ustinov, Wilder and Ionesco, but he was unable to realize this plan.

vives inclinations pour la littérature, son jugement littéraire tout à fait exceptionnel et ses longues années comme premier violon de l'Orchestre de l'Opéra de Francfort l'ont amené à composer, en 1919, une œuvre clé de l'expressionnisme: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (op. 12) d'après un livret de Kokoschka. Au cours des deux années suivantes, il composa d'autres pièces brèves: *Spiel für burmanische Marionetten*, *Nusch-Nuschi* (op. 20, d'après Franz Blei) et *Sancta Susanna* (op. 21, d'après August Stramm), ce qui constitue un triptyque de tableaux en un acte, représentatif du style expressionniste de Hindemith et, en même temps, comparable à la tradition parisienne du *Grand Guignol*.

Le scandaleux succès de ces pièces en un acte avec leur traitement thématique de la sexualité assit rapidement la réputation, parfois considérée comme sulfureuse, de Hindemith. Il s'est tout de suite mis à la recherche d'autres sujets d'opéras et de librettistes. Il avait des idées très arrêtées sur ce point: „Le problème du nouvel opéra m'est entièrement connu“, écrit-t-il en 1923 à son éditeur, „et je suis convaincu que je saurai le résoudre complètement – pour autant que cela soit humainement possible.“ En 1925, il trouve le sujet qui va le captiver: l'orfèvre *Cardillac*, personnage de la nouvelle de E.T.A. Hoffmann, *Das Fräulein von Scuderi*. Ferdinand Lion, un des meilleurs librettistes de l'époque, écrit le livret en collaboration étroite avec le compositeur. L'opéra *Cardillac* (op. 39), dont la création a été dirigée par Fritz Busch en 1926 à Dresde, compte parmi les chefs d'œuvres du néoréalisme. Les deux œuvres suivantes que Hindemith écrit pour le théâtre, le sketch *Hin und zurück* (op. 45a, 1927) et l'opéra drolatique *Neues vom Tage* (1928/29) ont été les fruits d'une collaboration avec le célèbre auteur de revues Marcellus Schiffer. Ces œuvres constituent les contributions les plus réussies de Hindemith au genre – très discuté – du *Zeitoper* auquel elles ajoutent l'inspiration multiforme de la musique légère. Quand, pour des raisons diverses, la coopération prévue avec des auteurs tels que Brecht, Benn, Zuckmayer ou Penzoldt n'aboutit pas, Hindemith se décide à écrire son livret lui-même. „Finalement, je sais ce que je veux“, s'est-il exclamé, un jour, conscient de sa propre valeur, „et ces auteurs n'ont pu composer des textes que lorsque je leur ai décrit avec grande précision ce qu'il fallait faire“. Ainsi en a-t-il été de l'opéra *Mathis der Maler*, une œuvre que Hindemith a achevée en 1935 et dans laquelle il traite – évidemment en étroite relation avec les événements de son temps – des



Von Paul Hindemith gezeichnete Weihnachtskarte mit Motiven zur Oper *Die Harmonie der Welt*/New Year's card by Paul Hindemith, 1957/58; motif from *Die Harmonie der Welt*/Carte de Nouvel An de Paul Hindemith 1957/58. Motif: *Harmonie der Welt*

rate only come up with those words after I had told them exactly what they were to do." Thus the opera *Mathis der Maler* was completed in 1935. Hindemith's subject here is the problem-ridden relationship between declared art and brutal political violence; he treats it with unmistakable reference to the situation of his own time and place. The opera, banned in Nazi Germany, received its premiere in 1938 in Zürich. Hindemith further expanded this subject matter into other aesthetic and political dimensions in his opera *Die Harmonie der Welt*. The astronomer Johannes Kepler, the central figure, resignedly comes to the following conclusion: "The most important two words that one can fully, in the centre of one's being, recognize as truth are: 'in vain.'" Hindemith realizes the "disharmony of the events of his time", in which both great artistic and great scientific thought can stand their ground. The composer conceptualised this opera as early as 1938/39 but could only complete it in exile during the post-war period in 1957. In the early 1950's Hindemith also extensively revised the operas *Cardillac* and *Neues vom Tage*: the former for dramaturgical reasons, the latter due to the cast of characters. With his final opera, *The Long Christmas Dinner*, with a libretto by Thornton Wilder and premiered in 1961, Hindemith returned to the genre of the one-acter. He had wanted to

Besides these works, Hindemith also wrote stage works for specific purposes, sometimes with experimental character, such as the music to the Christmas tale *Tuttifantchen*, the Brecht collaboration *Lehrstück* with its open character including audience participation, and the children's stage work *Wir bauen eine Stadt*. Thus Hindemith's works for the stage reflect the variety of his production, from Gebrauchsmusik (music for use) to the confessional opera, from Expressionism to a kind of Post-Modernism. GS

## LES OPERAS DE HINDEMITH

Paul Hindemith a, dans sa jeunesse, brièvement hésité entre la peinture et la musique et écrit quelques pièces de théâtre dans le style surréaliste d'Apollinaire. Mais, en 1913/1914, soit pendant la période de ses études auprès de Arnold Mendelssohn, il avait déjà le projet de composer un opéra d'après le texte de Wilhelm Busch *Der Vetter auf Besuch*. Cette œuvre est cependant restée inachevée. Quelques années plus tard, Hindemith en parlait en ces termes: „Déjà après les vingt premières pages, je me méprisais et je méprisais ce style de musique; le résultat fut que cette œuvre est restée inachevée – Dieu soit loué!“ Ses

rapports problématiques entre artiste et politique. En raison de l'interdiction de représentation de cet opéra en Allemagne décrétée par le régime nazi, la création a eu lieu à Zurich, en 1938. Hindemith a encore approfondi ses réflexions sur les relations entre l'esthétique et le politique dans un autre opéra, *Die Harmonie der Welt*. Au cœur de ces tensions, on trouve l'astronome Johannes Kepler. Résigné, celui-ci finit par devoir admettre : „Vainité. Telle est la seule vérité“. Tout en décrivant le chaos de l'univers („Unharmonie“), le compositeur tient à clamer haut et fort la valeur de „la grande pensée artistique et scientifique“. Il a déjà l'idée de cet opéra en 1938/1939, mais ne peut l'achever qu'en 1957, après

ses années d'émigration et d'après-guerre. Il a d'ailleurs également revisité ses opéras *Cardillac* et *Neues vom Tage* au début des années cinquante: *Cardillac* pour des raisons de dramaturgie et *Neues vom Tage* du fait de problèmes de distribution. La création du dernier opéra de Hindemith, *Das lange Weihnachtsmahl*, sur un livret de Thornton Wilder, eut lieu en 1961. Dans cette œuvre, le compositeur revient au genre d'opéra en un acte. Il avait l'intention d'ajouter une suite plus gaie à cette pièce élégiaque et a pris contact à cet effet avec Tardieu, Ustinoff, Wilder et Ionesco, mais n'a pas pu réaliser ses ambitions et ses projets.

A part ces opéras, Hindemith a composé d'autres œuvres destinées au théâ-

tre, mais qui poursuivent des buts différents: elles ont en partie un caractère expérimental, comme, par exemple, la musique pour un conte de Noël *Tuttifantchen* (1922), *Lehrstück* (1929), une œuvre, travaillée avec Brecht, au caractère ouvert prévoyant la participation du public ou, encore, le jeu *Wir bauen eine Stadt* (1930), conçu pour les enfants. Ainsi les œuvres de Hindemith pour le théâtre reflètent-elles la diversité de ses autres compositions qui vont de la *Gebrauchsmusik* (musique d'utilité) à la *Bekennnisoper* (l'opéra de confession), de l'expressionnisme à une forme de style post-moderne. GS

### **Mörder, Hoffnung der Frauen**

op. 12 (1919)

Oper in einem Akt

(Text: Oskar Kokoschka)

UA: 4. Juni 1921 Württembergisches

Landestheater Stuttgart

Dir.: Fritz Busch

Spielleitung: Otto Erhardt

Bühnenausstattung: Oskar Schlemmer

### **Das Nusch-Nuschi** op. 20 (1920)

Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt (Text: Franz Blei)

UA: 4. Juni 1921 Württembergisches

Landestheater Stuttgart

Dir.: Fritz Busch

Spielleitung: Otto Erhardt

Bühnenausstattung: Oskar Schlemmer

### **Sancta Susanna** op. 21 (1921)

Oper in einem Akt (Text: August Stramm)

UA: 26. März 1922 Frankfurter

Opernhaus Frankfurt am Main

Dir.: Ludwig Rottenberg

Regie: Ernst Lert

Bühnenbild: Ludwig Sievert

### **Cardillac** op. 39 (1925/26)

Oper in drei Akten (Text: Ferdinand Lion)

UA: 9. November 1926 Sächsisches

Staatstheater Dresden

Dir.: Fritz Busch

Regie: Issai Dobrowen

Bühnenbild: Raffaello Busoni

### **Hin und zurück** op. 45a (1927)

Sketch mit Musik

(Text: Marcellus Schiffer)

UA: 17. Juli 1927 Deutsche

Kammermusik Baden-Baden

Dir.: Ernst Mehlich

Regie: Walther Brügemann

Bühnenbild: Heinz Porep

### **Neues vom Tage** (1928/29)

Lustige Oper in drei Teilen

(Text: Marcellus Schiffer)

UA: 8. Juni 1929 Krolloper Berlin

Dir.: Otto Klemperer

Spielleitung: Ernst Legal

Bühnenbild: Traugott Müller

### **Lehrstück** (1929)

(Text: Bertolt Brecht)

UA: 28. Juli 1929 Deutsche

Kammermusik Baden-Baden

Dir.: Alfons Dressel und Ernst Wolff

Regie: Bertolt Brecht

Kostüme: Heinz Porep

### **Mathis der Maler** (1934/35)

Oper in sieben Bildern

(Text: Paul Hindemith)

UA: 28. Mai 1938 Stadttheater Zürich

Dir.: Robert F. Denzler

Inszenierung: Karl Schmid-Bloß und

Hans Zimmermann

Bühnenbild: Roman Clemens

### **Cardillac** (Neufassung) (1952)

Oper in vier Akten (Text: Paul Hindemith nach Ferdinand Lion)

UA: 20. Juni 1952 Stadttheater Zürich

Dir.: Víctor Reinshagen

Regie: Hans Zimmermann

Bühnenbild: Max Röthlisberger

### **Neues vom Tage** (1953/54)

Lustige Oper in 2 Akten, Neufassung

(Text: Marcellus Schiffer;

Umarbeitung: Paul Hindemith)

UA: 7. April 1954

Teatro di San Carlo Neapel

Dir.: Paul Hindemith

Inszenierung: Alessandro Brissoni

Bühnenbild: C. M. Cristini

### **Die Harmonie der Welt** (1956/57)

Oper in fünf Aufzügen

(Text: Paul Hindemith)

UA: 11. August 1957 Bayerische

Staatsoper München

Dir.: Paul Hindemith

Regie: Rudolf Hartmann

Bühnenbild: Helmut Jürgens

### **The long Christmas Dinner / Das lange Weihnachtsmahl** (1960/61)

Oper in einem Akt (Text: Thornton Wilder – deutsch Paul Hindemith)

UA: 17. Dezember 1961

Nationaltheater Mannheim

Dir.: Paul Hindemith

Inszenierung: Hans Schüler

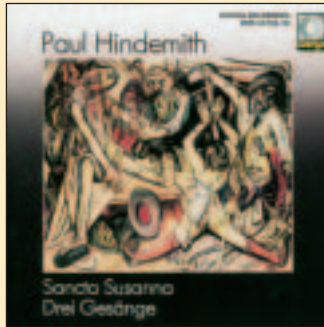
Bühnenbild: Paul Walter

Kostüme: Gerda Schulte

# CD-AUFNAHMEN VON HINDEMITHS OPERN

RECORDINGS OF HINDEMITH'S OPERAS · ENREGISTREMENTS CD DES OPERAS DE HINDEMITH

**Mörder, Hoffnung der Frauen**  
Schauspiel in einem Akt op. 12 (1919): Franz Grundheber (Mann), Gabriele Schnaut (Frau), Wilfried Gahmlich (1. Krieger), Victor von Halem (2. Krieger), Bengt-Ola Magnusson (3. Krieger), Lucy Peacock (1. Mädchen), Gabriele Schreckenbach (2. Mädchen), Béatrice Haldas (3. Mädchen), verstärkter RIAS-Kammerchor, RSO Berlin, Gerd Albrecht.



**Sancta Susanna**  
Oper in einem Akt op. 21 (1921): Susan Bullock (Susanna), Della Jones (Klementia), Ameral Gunson (Alte Nonne), Leeds Festival Chorus, BBC Philharmonic, Yan Pascal Tortelier.



◆ Wergo (CD 1987)  
WER 60132-50

**Das Nusch-Nuschi**  
Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt op. 20 (1921): Harald Stamm (B.), Marten Schumacher (Spr.), Victor von Halem (B.), Josef Becker (B.), David Knutson (T.), Wilfried Gahmlich (T.), Peter Maus (T.), Alejandro Ramirez (T.), Verena Schweizer



◆ Chandos (CD 1998)  
CHAN 9620

**Cardillac** op. 39  
Oper in drei Akten (1925/26): Dietrich Fischer-Dieskau (Cardillac), Leonore Kirschstein (Die Tochter), Donald Grobe (Der Offizier), Karl Christian Kohn (Der Goldhändler), Eberhard Katz (Der Kavalier), Elisabeth Söderström (Die Dame), Willi Nett (Der Führer der Prévôté), Kölner Rundfunkchor, Kölner RSO, Joseph Keilberth.



(S.), Celina Lindsley (S.), Gabriele Schreckenbach (A.), Gudrun Sieber (S.), Georgine Resick (S.), Gisela Pohl (A.), Werner Marschall (T.), Manfred Kleber (T.), RSO Berlin, Gerd Albrecht.  
◆ Wergo (CD 1988)  
WER 60146-50

**Sancta Susanna**  
Oper in einem Akt op. 21 (1921): Helen Donath (Susanna), Gabriele Schnaut (Klementia), Gabriele Schreckenbach (Alte Nonne), Damen des RIAS Kammerchors, RSO Berlin, Gerd Albrecht.

◆ Wergo (CD 1986)  
WER 60106-50



◆ DGG (2 CD 1991; Aufnahmen 1962/69) 431 741-2

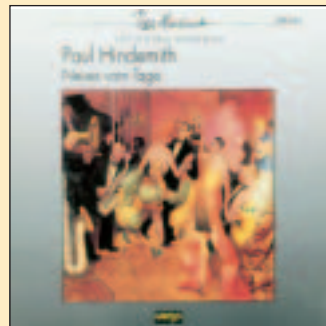
**Hin und zurück**  
Sketch mit Musik (1927) op. 45a: Carl Halvorson (Robert), Jeanne Ommerlé (Helene), Richard Holmes (Der Professor), Robert



Osborne (Der Krankenwärter), Austin Wright Moore (Ein Weiser), The New York Chamber Ensemble, Stephen Rogers Radcliffe.

◆ Albany Records (CD 1995)  
TROY173

**Neues vom Tage**  
Oper in drei Akten (1928/29): Elisabeth Verres (Laura), Claudio Nicolai (Eduard), Ronald Pries (Der schöne Herr Hermann), Horst Hiestermann (Herr M.), Martina Borst (Frau M.), Oscar Garcia de Gracia (Hoteldirektor), Arwed Sandner (Standesbeamter), Celso Antunes (1. Manager, Oberkellner), Wolf Geuer (2. Manager), Thomas Donecker (3. Manager), Christoph Scheeben (4. Manager, Fremdenführer), Dieter Gillissen (5. Manager), Heribert Feckler (6. Manager),



Sabine Bitter (Zimmermädchen), Chor der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König.

◆ Wergo (2 CD 1991)  
WER 6192-2

**Mathis der Maler** (1934/35)  
[Ausz.]: Dietrich Fischer-Dieskau (Mathis), Pilar Lorengar (Regina), Donald Grobe (Albrecht von Brandenburg), RSO Berlin, Leopold Ludwig.

◆ DGG (2 CD 1991; Aufnahmen: 1962/69) 431 741-2

**Mathis der Maler**  
Oper in sieben Bildern (1934/35): James King (Albrecht von Brandenburg), Dietrich Fischer-Dieskau (Mathis), Gerd

Feldhoff (Lorenz von Pommersfelden), Manfred Schmidt (Wolfgang Capito), Peter Meven (Riedinger), William Cochran (Hans Schwalb), Alexander Malta (Truchsess von Waldburg), Donald Grobe (Sylvester von Schaumburg), Rose Wagemann (Ursula), Ursula Koszut (Regina), Trudeliene Schmidt (Gräfin Helfenstein), Karl Kreile (Der Pfeifer des Grafen), Chor des Bayerischen Rundfunks, SO des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik.



◆ EMI (3 CD 1995; Aufnahme: 1979) 7243 5 55237 2 3

**Mathis der Maler**  
Oper in sieben Bildern (1934/35): Josef Protschka (Albrecht von Brandenburg), Roland Hermann (Mathis), Victor von Halem (Lorenz von Pommersfelden), Hermann Winkler (Wolfgang Capito), Harald Stamm (Riedinger), Heinz Kruse (Hans Schwalb), Ulrich Hielscher (Truchsess von Waldburg), Ulrich Reiß (Sylvester von Schaumburg), Sabine Hass (Ursula), Gabriele Rossmannith (Regina), Marilyn Schmiege (Gräfin Helfenstein), John Cogram (Der Pfeifer des Grafen), Chor des Norddeutschen Rundfunks, Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Gerd Albrecht.



◆ Wergo (3 CD 1994)  
WER 6255-2

## Europäischer Musikpreis für die Jugend

▼ Der vom Deutschen Musikrat und der Europäischen Union der Musikwettbewerbe für die Jugend (EMCY) veranstaltete Wettbewerb Europäischer Musikpreis für die Jugend wurde im Oktober 1999 in Weimar ausgerichtet. Als Veranstaltungsort war das hoch über der Stadt gelegene Musikgymnasium Belvedere gewählt worden, dessen Räumlichkeiten ideale Voraussetzungen für konzentriertes Musizieren in entspannter Atmosphäre boten. Der Wettbewerb galt diesmal der Formation Duo für Klavier und Streich- oder Blasinstrument in den zwei Altersklassen Junior (bis 17 Jahre) und Senior (bis 22 Jahre). Als Pflichtstücke waren Sonatensätze von Paul Hindemith vorgesehen, dessen bedeutendes, alle gebräuchlichen Instrumente umfassendes Sonatenwerk heute Eingang in das Standardrepertoire jedes Musikers gefunden hat. Darüber hinaus hatten die jungen Musiker zwei komplette Sonaten aus beliebigen Epochen sowie eine in den letzten 35 Jahren entstandene Komposition zu präsentieren. Zur Teilnahme hatten sich 25 Duos aus insgesamt 14 europäischen Staaten gemeldet, die sich zuvor als Preisträger der jeweiligen nationalen Wettbewerbe hatten bewähren müssen. Damit war, wie Eckart Rohlf, Generalsekretär der EMCY, und Hans Peter Pairott, Präsident der EMCY und Bundesgeschäftsführer von *Jugend musiziert*, betonten, „eine Mindestqualität auf europäischer Ebene [garantiert]. Hier begegnen sich zugleich Ausbildungsergebnisse verschiedener Schulen, verschiedener Lehrerpersönlichkeiten, verschiedener Ausbildungstraditionen. Dies erlaubt den Erfahrungsaustausch zwischen Ost und West, zwischen Nord und Süd.“

Der Präsident der Hindemith-Stiftung, Professor Dr. Andreas Eckhardt, überreichte drei Sonderpreise der Hindemith-Stiftung für die beste Interpretation der Pflichtstücke aus dem Sonatenwerk.

Das Rahmenprogramm der einwöchigen Veranstaltung, zu der auch ein Opernabend und der Besuch in der Gedenkstätte Buchenwald gehörten, wurde durch eine Multi-Media-Präsentation der CD-ROM *Paul Hindemith – Leben und Werk* bereichert. Susanne Schaal vom Hindemith-Institut erläuterte anhand dieser CD-ROM den interessierten Zuhörern Paul Hindemiths Bedeutung für die Entwicklung der modernen Musik. SuSch

## European Music Prize for Youth

▼ The competition European Music Prize for Youth, organized by the German Music Council and the European Union of Music Competitions (EMCY), was held in Weimar in October 1999. The Belvedere Music High School, situated high above the city and possessing ideal conditions for concentrated music making in a relaxed atmosphere, was chosen as the site of the event. This time, the competition was for duos in the combination of piano with a stringed or wind instrument in two age categories: Junior (up to 17 years of age) and Senior (up to 22). Sonata movements by Paul Hindemith were mandatory pieces; this comprehensive series of sonatas for all the instruments in current use has become firmly established in the standard repertory of all musicians. In addition to these, the young musicians were required to present two complete sonatas from periods of their choice as well as a composition written within the past 35 years. From a total of 14 European countries, 25 duos registered to participate, each performer of which had already been required to prove himself/herself by first winning his/her own national competitions. Thus, as Eckart Rohlf, General Secretary of the EMCY, and Hans Peter Pairott, President of the EMCY and Managing Director of *Jugend musiziert* (Young People Making Music), emphasized, “a minimum level of quality of European standard is thereby [guaranteed]. People with different training results from differing schools, teaching personalities and traditions encounter one another here. This allows for ample opportunities for exchange between East and West, North and South.”

The president of the Hindemith Foundation, Prof. Dr. Andreas Eckhardt, presented three special awards of the Hindemith Foundation for the best interpretations of the required Hindemith sonata movements.

The programme of the one-week event, which included an evening at the opera as well as a visit to the Buchenwald Memorial Site, was further enriched by a multi-media presentation of the CD-ROM *Paul Hindemith – His Life and Work*. Susanne Schaal from the Hindemith Institute expounded upon Paul Hindemith's significance in the development of modern music, on the basis of this CD-ROM, for the benefit of interested listeners. SuSch

## Prix Européen de la Musique pour les Jeunes

▼ Le concours Prix Européen de la Musique pour les Jeunes, organisé par le Conseil allemand de la musique et l'Union Européenne des concours musicaux pour la jeunesse (EMCY), s'est déroulé à Weimar, en octobre 1999, à l'École de musique du Belvédère. Cet établissement est situé dans les hauts de la ville et offre des conditions idéales pour la pratique de la musique: concentration et cadre agréable. Le règlement du concours prévoyait l'exécution d'œuvres en „duo“, pour piano et instrument à cordes ou piano et instrument à vent, pour deux catégories d'âge: juniors (jusqu'à 17 ans) et seniors (jusqu'à 22 ans). L'interprétation d'un mouvement d'une des sonates de Paul Hindemith était obligatoire. Dans l'œuvre de ce compositeur, on trouve, en effet, des pièces de répertoire qui peuvent être exécutées par bon nombre d'instrumentistes. Les jeunes musiciens devaient en outre jouer trois sonates dont l'une composée au cours des trente-cinq dernières années. Vingt-cinq duos provenant de quatorze pays européens se sont présentés, tous au bénéfice du Premier prix du concours national de leur pays, condition préalable à l'inscription à Weimar. Eckart Rohlf (Secrétaire général EMCY) et Hans Peter Pairott (Président EMCY et directeur fédéral de *Jugend musiziert*) s'accordent pour affirmer que „cette démarche a garanti une qualité minimale de niveau européen. Le concours offre aussi un lieu de rencontre pour celles et ceux qui ont bénéficié d'une formation musicale dans des écoles diverses, sous l'autorité de professeurs de musique et selon des traditions de formation différentes. Ces rencontres permettent des échanges d'expériences entre l'Est et l'Ouest, entre le Nord et le Sud.“

Le Président de la Fondation Hindemith, Prof. Dr. Andreas Eckhardt, a remis trois prix spéciaux, octroyés par la Fondation Hindemith pour la meilleure interprétation des œuvres du maître.

Ce concours, qui a duré une semaine, comprenait également à son programme une soirée à l'opéra et une visite du monument commémoratif de Buchenwald. Lors de sa présentation du CD-ROM *Paul Hindemith – sa vie et son œuvre*, Susanne Schaal, collaboratrice de l'Institut Hindemith, captiva ses auditeurs en décrivant l'influence de Hindemith sur l'évolution de la musique moderne. SuSch

## 25 Jahre Hindemith-Institut

▼ Am 19. November 1999 feierte das Hindemith-Institut sein 25jähriges Bestehen. Zu diesem Anlaß veranstaltete die Stadt Frankfurt einen festlichen Empfang im Kaisersaal des Frankfurter Römers. Die Ansprachen hielten der Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, Dr. Hans Bernhard Nordhoff, und der Präsident der Hindemith-Stiftung, Professor Dr. Andreas Eckhardt. Für die musikalische Umrahmung sorgte das Buchberger-Quartett mit den Kopfsätzen der Streichquartette op. 16 und 32 von Paul Hindemith.



Prof. Dr. Andreas Eckhardt, Präsident der Hindemith-Stiftung/Prof. Dr. Andreas Eckhardt, President of the Hindemith Foundation/Prof. Dr. Andreas Eckhardt, Président de la Fondation Hindemith

### Aus der Ansprache von Andreas Eckhardt:

Der 25. Geburtstag unseres Hindemith-Institutes hier in Frankfurt ist für uns als einer Stiftung mit dem Sitz in der Schweiz gewiß auch ein Anlaß, darüber nachzudenken, ob die damalige Entscheidung nicht nur richtig, sondern auch angemessen war, dieses Institut mit dem überaus wertvollen Hindemithschen Nachlaß nach Frankfurt zu vergeben. Der Stiftung lag ja damals auch ein Angebot der Stadt Zürich vor; und die Entscheidung für Frankfurt fiel durchaus nicht leicht. Daß wir diese Entscheidung – zusammen mit den Schweizer Kollegen im Stiftungsrat – nie bereut haben, beweist das Jubiläum des Institutes, das wir hier feiern können.

Sachliche und atmosphärische Gründe gaben wohl danach den Ausschlag, nach Frankfurt zu gehen: die großzügigen räumlichen Angebote der Stadt, ihr weltoffener Geist, ihr ausgeprägter Bür-

gersinn, ihr reges aufstrebendes, vielschichtiges Kulturleben, und sicher auch die Nähe zu Mainz mit dem Schott-Verlag, Hindemiths einzigem Verleger. In Frankfurt ist Paul Hindemith herangewachsen, von Frankfurt aus entfaltete er seit den frühen 20er Jahren seine weltweite Wirkung; er sprach stets Frankfurter Dialekt; noch sein Englisch blieb in aparter Weise frankfurterisch gefärbt, und in Frankfurt ist er 1963 gestorben. Er hat allerdings in dieser Stadt mit seiner Musik wohl nie bemerkenswert große Erfolge erzielt, ohne daß er deshalb nun gleich hier verkannt worden wäre. Und vor allem war Frankfurt im Gründungsjahr des Instituts 1974 geistig immer noch die Stadt Adornos, des heftigsten Gegners der Hindemithschen Musik. Umso mehr überraschte damals das Angebot der Stadt, das wir als eine in die Zukunft weisende Demonstration kultureller Liberalität auffaßten, als ein Zeichen der Tolerierung dessen, was vom jeweils aktuellen Hauptstrom abweicht und anders ist. Den damals Verantwortlichen, allen voran dem damaligen Präsidenten der Stiftung, Dr. Arno Volk, war bewußt, daß ein Hindemith-Institut in dieser Stadt sich in keinem allzu gemütlchen Klima zu profilieren hätte. Wir selbst wissen nur zu gut, daß Hindemith unter den großen Komponisten dieses Jahrhunderts der umstrittenste ist. Seine epochale Bedeutung steht wohl fest, aber sie wird kontrovers diskutiert. Wir als Hindemith-Stiftung, die wir dem Werk des Komponisten verpflichtet sind und in seinem Sinne auch die aktuelle Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik fördern, können selbstverständlich nicht das Hindemith-Bild der Gegenwart prägen oder bestimmen – das geschieht unabhängig von unserem Willen und unseren Vorstellungen mit jeder Aufführung seiner Werke –, aber wir können das Verständnis für seine Kunst fördern. Und auf diesem Gebiet hat das Hindemith-Institut in den 25 Jahren seines Bestehens sachliche und qualitätvolle Arbeit geleistet. AE

### 25th Anniversary of Hindemith Institute

▼ The Hindemith Institute celebrated its twenty-fifth anniversary on 19 November 1999. To mark this occasion, the City of Frankfurt organized a festive ceremony in the Kaisersaal des Frankfurter Römers (Emperor's Hall of the Frankfurt Roman). The Department Head of Culture, Dr. Hans Bernhard Nordhoff, and the President of the Hindemith Foundation, Prof. Dr. Andreas Eckhardt, delivered the speeches. To form a background to the festivities, the Buchberger Quartet per-

formed the first movements of Paul Hindemith's String Quartets Op. 16 and Op. 32.

### Excerpts from the speech delivered by Andreas Eckhardt:

The twenty-fifth birthday of our Hindemith Institute here in Frankfurt gives us, a foundation with its headquarters in Switzerland, occasion to consider whether the decision to bestow the invaluable Hindemith estate upon this Institute in Frankfurt was not only correct, but also appropriate. An offer from Zürich had also been submitted to the Foundation, and the decision in favour of Frankfurt was not at all easy to make. The fact that we, together with our Swiss colleagues in the Foundation Council, have never regretted this decision, is proven by the jubilee that we are privileged to celebrate today.

Objective and atmospheric reasons were the determining factors to go to Frankfurt: the generous spaciousness of the city, its spirit of openness to the world, its marked public spirit, its brisk, aspiring, many-sided cultural life, and surely also the proximity of Schott Publishers, in Mainz, Hindemith's only publishers. Paul Hindemith grew up in Frankfurt, developed his worldwide influence while based in Frankfurt and always spoke Frankfurt dialect; his English remained singularly coloured by the Frankfurt dialect and in 1963 he died in Frankfurt. Although he had never achieved any notable major successes in this city, one could hardly say that his stature was underestimated here. And above all, in the year of the Institute's founding, 1974, Frankfurt was spiritually still the city of Adorno, the sharpest opponent of Hindemith's music. The offer from Frankfurt came all the more surprisingly, therefore, and we interpreted it as a demonstration of future-orientated cultural liberality, as a sign of tolerance towards that which deviated and differed from the current mainstream. The person then responsible, Dr. Arno Volk, was perfectly aware that a Hindemith Institute in this city would not have the most conducive climate in which to bloom. We ourselves know only too well that Hindemith is the most disputed among the great composers of this century. His significance for his own time is beyond question, but it remains controversially discussed. We, as the Hindemith Foundation, with our obligation to the work of this composer and to the confrontation with present-day music as he would have wished it, are of course in no position to determine or influence Hindemith's image today. His image is established anew, regard-



less of our wishes and ideas, with each performance of his works. But we can further an understanding of his art. And in this area, the Hindemith Institute has achieved professional, objective work of high quality in the 25 years of its existence. AE

## 25ème anniversaire de l'Institut Hindemith

▼ Le 19 novembre 1999, l'Institut Hindemith célébrait ses 25 ans d'existence. Pour fêter l'évènement, la Ville de Francfort a organisé une réception au Kaisersaal du Römer, au cours de laquelle le Chef de service de la culture de la Ville de Francfort, Dr. Hans Bernhard Nordhoff, et le Président de la Fondation Hindemith, Dr. Andreas Eckhardt, se sont exprimés. En intermède, le Quatuor Buchberger a interprété les premiers mouvements des Quatuors à cordes op. 16 et op. 32 de Paul Hindemith.

### Extrait de l'allocution de Andreas Eckhardt:

Le 25ème anniversaire de l'Institut Hindemith, ici, à Francfort, nous donne l'occasion de nous poser la question suivante: notre Fondation, dont le siège est en Suisse, a-t-elle eu raison d'installer cet institut à Francfort et d'y faire abriter la très riche succession de Hindemith. A l'époque, nous avons aussi reçu une offre de la Ville de Zurich et le choix de Francfort n'a pas été facile. Mais, l'anniversaire que nous fêtons aujourd'hui en est la preuve éloquente, nous n'avons pas, ni nos collègues suisses du Conseil de la Fondation, à rougir de cette décision.

Plusieurs éléments objectifs et subjectifs ont pesé lourd dans la décision en faveur de Francfort: la généreuse mise à disposition de locaux par la Ville, son esprit d'ouverture au monde, son sens de la cité, la diversité ambitieuse de sa vie culturelle et aussi, sans doute, la proximité de Mayence et des Editions Schott, éditeur des œuvres du compositeur. Paul Hindemith a grandi à Francfort; à partir des années vingt, cette ville a vu pousser les racines d'une œuvre qui devait le mener partout dans le monde; il a toujours parlé le dialecte de Francfort et même son anglais est resté coloré par l'accent local; enfin, en 1963, il est décédé à Francfort. Il faut pourtant avouer que la musique de Hindemith n'a jamais connu ici un très grand succès, sans que le compositeur soit pour autant sous-estimé. Il est aussi remarquable de se souvenir qu'en 1974, année de l'ouverture de l'Institut, Francfort connaissait toujours le règne intellectuel d'Adorno, le plus violent des opposants à la musique

de Hindemith. L'offre de la ville en fut d'autant plus surprenante. Nous l'avons comprise comme une sage volonté d'ouverture culturelle, de pari sur l'avenir et, également, comme le signe d'une nouvelle tolérance à ce qui, dans le passé, n'était pas à la mode ou tout simplement différent. Les responsables d'alors, en particulier le Président de la Fondation, Dr. Arno Volk, étaient conscients qu'un Institut Hindemith aurait de la peine à se faire une place ici, à Francfort, compte tenu du climat culturel dominant. Nous qui sommes réunis ici savons très bien que Hindemith est un des compositeurs parmi les plus controversés du XXe siècle. Son importance historique est reconnue, mais fait l'objet de maintes discussions. La Fondation Hindemith se doit de promouvoir son œuvre et mettre en valeur ses liens avec la musique contemporaine. Seule, elle ne peut pourtant pas influencer la manière dont les œuvres de Hindemith sont perçues aujourd'hui. Cela est indépendant de sa volonté et des attentes qu'elle peut ressentir avant l'exécution de chacune des œuvres du maître. En revanche, la Fondation peut participer à la compréhension de son art. Dans ce domaine, l'Institut Hindemith a fourni un travail de très haute qualité et de très grande utilité pendant ses vingt-cinq ans d'existence. AE

## Symposium Die Symphonie in den 30er und 40er Jahren

▼ Vor dem Hintergrund von Hindemiths facettenreichem symphonischen Schaffen initiierten Peter Ackermann, der Vize-Präsident der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, der ehemalige Würzburger Ordinarius Wolfgang Osthoff und Giselher Schubert, Leiter des Hindemith-Instituts, ein internationales Symposium zur Symphonie in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts. Besonders die Vielfalt des symphonischen Schaffens im Werk der Zeitgenossen von Paul Hindemith beschäftigte die angereichsten Musikwissenschaftler und Komponisten.

Der polnische Komponist und Kompositionslehrer Krzysztof Meyer eröffnete die Vortragsreihe mit einem Beitrag zu Prokofieffs sechster Symphonie und beleuchtete den Zusammenhang zwischen kompositorischem Schaffen und biographischen Konstellationen. Finalprobleme und eventuelle liturgische Einflüsse behandelte Wolfgang Osthoff in seinem Beitrag zu Schostakowitschs 8. Symphonie.

Zum Anlaß des 50jährigen Bestehens des Boston Symphony Orchestras im Jahre 1930 entstanden eine Reihe von Symphonien, deren unterschiedliche Konzep-

tionen Giselher Schubert demonstrierte. Yoko Rieger-Yokota verwies in ihrem Beitrag zu Pfitzners Symphonien aus den Jahren 1939 und 1940 auf Parallelen und unterschiedliche Gestaltungsmomente. Eine ausführliche Analyse der Symphonie in Es (1940) von Paul Hindemith bot Winfried Kirsch in seinem Referat. Johann Peter Vogel untersuchte die Rezeption neuer Musik in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg in der Sinfonie aus dem Jahre 1947 von Wolfgang Fortner.

Den Symphonien zweier ehemaliger Kompositionslehrer an der Frankfurter Hochschule waren die Beiträge von Egbert Kahlke und Peter Cahn gewidmet. Kahlke zeigte die einheitsbildende Funktion von harmonischen Strukturen im ersten Satz von Gerhard Frommels erster Symphonie in E-Dur, op. 13, während Cahn sich analytisch mit der zweiten Symphonie seines Kompositionslehrers Kurt Hessenberg auseinandersetzte.

Eine Übersicht über das erstaunlich fruchtbare symphonische Schaffen österreichischer Komponisten gab Hartmut Krones. Mit den symphonischen Erstlingswerken der britischen Komponisten Benjamin Britten, Michael Tippett und William Walton beschäftigte sich Guido Heldt und verwies auf charakteristische britische Eigenheiten. Mit dem Schaffen des italienischen Komponisten und Musikhistorikers Gian Francesco Malipiero machte Bernhard Janz die Zuhörer vertraut, indem er auf einzelne formale Aspekte der Werke einging.

Die beiden Referate von Beate Carl und Heinz-Jürgen Winkler untersuchten das Schaffen der französischen Komponisten Olivier Messiaen und Darius Milhaud. Während Beate Carl detailliert auf die Tonalität des Thème d'amour im 6. Satz der Turangalila-Symphonie einging, wies Winkler auf einheitliche formale Gestaltungsweisen in Milhauds frühen „großen“ Symphonien hin.

Ales Brezina demonstrierte anhand von Bohuslav Martinus erster Symphonie die Behandlung von Concerto grosso-Techniken und die Verarbeitung tschechischer Symphonietraditionen. Sandra Müller-Berg verglich zwei in Anspruch und Wirkung unterschiedliche Kompositionen: Ruth Crawford's Three Songs und Aaron Coplands Short Symphony. Das abschließende Referat von Wolfgang Rathert untersuchte das Verhältnis von Igor Strawinskys Symphonie en Ut zu symphonischen Traditionen und behandelte die Problematik neoklassizistischen Komponierens. In einer lebhaften Schlußdiskussion waren sich alle Teilnehmer einig, daß weitere Studien zu diesem vielfältigen und kontroversenreichen Themengebiet angebracht seien.

Musikalische Auflockerung garantieren Traute Dechant-Murtefeld und Bernd Ickert, die in einem Klavierabend vierhändige Werke von Mozart, Debussy, Stravinsky und Hindemith spielten. Zu Gehör kamen die *Klavariationen G-Dur* KV 501 von Mozart, die *Six Epigraphes antiques* von Claude Debussy, Igor Stravinskys *Psalmensymphonie* in einer Bearbeitung von Bernd Ickert und als Abschluß Paul Hindemiths eigene vierhändige Fassung seiner Symphonie *Mathis der Maler*.

Die Referate werden in der Reihe *Frankfurter Studien* des Hindemith-Instituts veröffentlicht. HJW

## Symposium The Symphony during the 1930's and 1940's

▼ With Hindemith's multi-faceted symphonic oeuvre forming a background, Peter Ackermann, Vice-President of the Academy of Music and the Performing Arts, Wolfgang Osthoff, former Full Professor at Würzburg and Giselher Schubert, Director of the Hindemith Institute, initiated an international Symposium on the symphony during the 1930's and 1940's. The musicologists and composers who took part especially dealt with the wide variety of symphonic composition practiced by Paul Hindemith's contemporaries.

The Polish composer and composition teacher Krzysztof Meyer began the lecture series with a contribution on Prokofiev's *Sixth Symphony* and illuminated the correlation between compositional production and biographical constellations.

Wolfgang Osthoff treated problems in the composition of finales and possible liturgical influences in his contribution on Shostakovich's *Eighth Symphony*.

A number of symphonies were commissioned by the Boston Symphony Orchestra in 1930 to mark its fiftieth anniversary; Giselher Schubert demonstrated the varying concepts underlying these symphonies. Yoko Rieger-Yokota pointed out parallels and different moments of formation in her contribution on Pfitzner's *Symphonies* of 1939 and 1940. Winfried Kirsch offered a detailed analysis of Paul Hindemith's *Symphony in E-flat* (1940). Johann Peter Vogel examined the reception of new music in post-World War II Germany with the example of Wolfgang Fortner's *Symphony* of 1947.

Egbert Kahlke and Peter Cahn contributed presentations on the symphonies of two former Frankfurt Academy composition teachers. Kahlke demonstrated the unifying function of harmonic structures in the first movement of Gerhard Frommel's *First Symphony in E major*, Op. 13, while Cahn came to grips analytically with

the *Second Symphony* by his own composition teacher, Kurt Hessenberg. Hartmut Krones provided us with an overview of the astonishingly fruitful symphonic production of Austrian composers. The first symphonic works of the British composers Benjamin Britten, Michael Tippett and William Walton were the concern of Guido Heldt, who pointed out characteristically English idiosyncrasies. Bernhard Janz introduced the symposium participants to the music of the Italian composer and music historian Gian Francesco Malipiero by concentrating on individual formal aspects of his works.

The papers by Beate Carl and by Heinz-Jürgen Winkler both examined the symphonic works of the French composers Olivier Messiaen and Darius Milhaud. While Beate Carl dealt in detail with the tonality of the *Thème d'amour* in Milhaud's early "large" symphonies.

Ales Brezina demonstrated the treatment of *concerto grosso* techniques and the processing of Czech symphonic traditions in Bohuslav Martinu's *First Symphony*.

Sandra Müller-Berg compared two compositions differing from one another greatly in aim and effect: Ruth Crawford's *Three Songs* and Aaron Copland's *Short Symphony*. The concluding paper by Wolfgang Rathert investigated the relationship between Igor Stravinsky's *Symphonie en Ut* and symphonic traditions and treated the problematic nature of neo-classicist composition. After a lively concluding discussion, the participants were all in agreement that further studies in this varied and controversial area would be both advisable and appropriate.

Traute Dechant-Murtefeld and Bernd Ickert guaranteed musical relaxation by presenting a recital of four-hand piano works by Mozart, Debussy, Stravinsky and Hindemith. The compositions heard were the *Piano Variations in G major*, K. 501 by Mozart, *Six Epigraphes antiques* by Debussy, Igor Stravinsky's *Symphony of Psalms* in a transcription by Bernd Ickert and finally Paul Hindemith's own four-hand version of his symphony, *Mathis der Maler*.

The papers will be published in the series *Frankfurter Studien* of the Hindemith Institute. HJW

## Symposium: La symphonie dans les années trente et quarante

▼ Un symposium international a récemment été mis sur pied, à Francfort, dont le sujet était: *La symphonie dans les années trente et quarante du XX<sup>e</sup> siècle*. Les multiples facettes des créations sym-

phoniques de Hindemith en constituaient la toile de fond. Les initiateurs de cette manifestation avaient pour nom: Peter Ackermann, Vice-Président de la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*, Wolfgang Osthoff, ancien professeur à Würzburg, et Giselher Schubert, Directeur de l'Institut Hindemith. Les musicologues et compositeurs invités ont porté une attention particulière à la riche diversité des créations symphoniques des contemporains de Hindemith.

Le compositeur et professeur de composition polonais Krzysztof Meyer a ouvert la série de conférences par une contribution portant sur la *Sixième Symphonie* de Prokofiev en mettant en évidence la relation entre créativité symphonique et constellations biographiques. Dans son exposé sur la *Huitième Symphonie* de Chostakovitch, Wolfgang Osthoff a abordé les problèmes liés au *Finale* de cette œuvre et à l'éventualité d'influences liturgiques.

En 1930, plusieurs symphonies ont été composées à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Orchestre Symphonique de Boston. Dans son discours, Giselher Schubert en a décrit les différentes conceptions. Yoko Rieger-Yokota a tiré divers parallèles entre les *Symphonies* composées par Pfitzner entre 1939 et 1940 et dépeint les différentes étapes de leur réalisation. L'exposé de Winfried Kirsch a présenté une analyse approfondie de la *Symphonie en mi bémol* (1940) de Paul Hindemith. En prenant en exemple la *Symphonie* de Wolfgang Fortner (1947), Johann Peter Vogel a examiné l'accueil réservé à la nouvelle musique en Allemagne après la Deuxième guerre mondiale.

Les conférences de Egbert Kahlke et Peter Cahn ont porté sur les symphonies de deux anciens professeurs de composition de l'Académie de Francfort. Examinant le premier mouvement de la *Première Symphonie en mi majeur* op. 13 de Gerhard Frommel, Kahlke a dépeint l'homogénéité donnée à l'œuvre par les structures harmoniques. Peter Cahn a analysé la *Deuxième Symphonie* du professeur de composition Kurt Hessenberg.

Hartmut Krones a fait un panorama de la surprenante richesse des œuvres symphoniques dues aux compositeurs autrichiens. Guido Heldt a parlé des qualités et des caractères spécifiques de la musique anglaise, en examinant les premières œuvres symphoniques de Benjamin Britten, Michael Tippett et William Walton. En étudiant les aspects formels de plusieurs de ses œuvres, Bernhard Janz a invité les auditeurs à faire connaissance avec les créations du compositeur et historien Gian

Francesco Malipiero. Les deux exposés de Beate Carl et Heinz-Jürgen Winkler ont mis en lumière la créativité des compositeurs français Olivier Messiaen et Darius Milhaud. Beate Carl a détaillé la tonalité du *Thème d'amour* dans le sixième mouvement de la *Turangalila-Symphonie* et Winkler a décrit l'unité formelle de la construction des „grandes“ symphonies du jeune Milhaud.

Ales Brezina a, quant à lui, examiné la technique du *concerto grosso* et les références à la tradition symphonique tchèque dans la *Première Symphonie* de Bohuslav Martinu. Sandra Müller-Berg a

comparé deux œuvres dont les inspirations et les effets sont très différents: *Three Songs* de Ruth Crawford et *Short Symphony* de Aaron Copland. La contribution de Wolfgang Rathert, présentée en clôture du Symposium, a porté sur la relation entre la *Symphonie en Ut* d'Igor Stravinski et la tradition symphonique, ainsi que sur le caractère problématique de la composition des œuvres néoclassiques. La discussion finale a été animée et tous les participants se sont accordés pour dire que ce domaine controversé et riche mérite encore d'autres études et recherches.

En intermède musical, Traute Dechant-Murtfeld et Bernd Ickert ont interprété, au piano, des œuvres à quatre mains, soit les *Variations pour piano en sol majeur* KV 501 de Mozart, les *Six Epigraphes antiques* de Claude Debussy, la *Symphonie de Psaumes* d'Igor Stravinski dans un arrangement de Bernd Ickert et, en conclusion, l'arrangement de Paul Hindemith de sa *Symphonie Mathis der Maler*.

Les contributions présentées lors de ce Symposium seront publiées dans la série des *Frankfurter Studien*, éditée par l'Institut Hindemith. HJW

## Neuveröffentlichungen des Instituts

## · New Publications of the Institute

## · Nouvelles publications de l'Institut

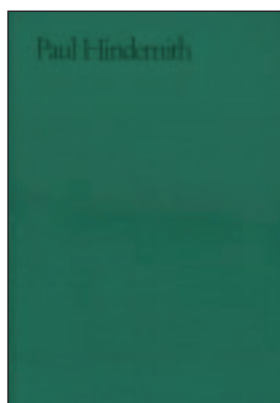
In der Gesamtausgabe der Werke von Paul Hindemith ist jüngst erschienen: The complete edition of the works of Paul Hindemith has just issued the following volume:

A l'édition complète des œuvres de Paul Hindemith s'ajoute le volume suivant:

### **Paul Hindemith, Sämtliche Werke, Band VI,3 Klavierlieder III**

hrsg. von Howard Boatwright.  
Mainz: Schott 1999

▼ Der Band enthält zwischen 1940 und 1960 entstandene Klavierlieder auf deutsche, französische, englische und lateinische Texte, die von Hindemith als musikalische Geschenke



seiner Frau Gertrud zu besonderen Gelegenheiten überreicht wurden, darunter 20 Erstveröffentlichungen.

In Zusammenhang mit vorbereitenden Arbeiten zu einer etwaigen Gesamtausgabe seiner Werke gruppierte er die autographen Manuskripte – so weit in seinem Besitz bzw. so weit ihm die Titel der Lieder präsent waren – nach der Sprache der Verse und legte sie nach diesem Prinzip in Konvoluten ab.

▼ The volume contains songs with piano accompaniment from 1940-60 to German, French, English and Latin texts that Hindemith presented as musical gifts to his wife, Gertrud, on special occasions, including 20 first issues. In connection with preparations for a possible complete edition of his works, the composer

grouped the autograph manuscripts according to language together, at least those that were in his possession and bore titles.

▼ Ce volume contient les lieds avec piano composés par Hindemith en hommage à sa femme Gertrud, entre 1940 et 1960, sur des textes allemand, français, anglais et latin. Vingt d'entre eux sont publiés pour la première fois.

Dans la perspective d'une édition complète de ses œuvres, Hindemith a regroupé en recueils les manuscrits autographes de ces compositions – pour autant qu'ils aient été en sa possession ou que les titres des lieds lui aient été connus – en les classant selon la langue des auteurs des textes.

### **Hindemith-Jahrbuch 1999/XXVIII**

Mainz 1999

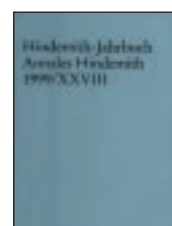
*Andres Briner*, Marius Décombaz · *Alexander J. Fisher*, Paul Hindemith, Gottfried Benn, and the Defense of the Autonomy of Art in the Late Weimar Republic · *Andres Briner*, Im Zeichen Friedrich Nietzsches · *Wolfgang Rathert*, Das Unaufhörliche – ein verkanntes Hauptwerk Hindemiths? · *Gunther Nickel / Susanne Schaal*, Die Dokumente zu einem gescheiterten Opernplan von Paul Hindemith und Ernst Penzoldt · *Gerald Kilian*, Paul Hindemiths *Symphonie „Mathis der Maler“* · *Gerd Sannemüller*, Hindemith-Tage in Lübeck (1932)

▼ Den Schwerpunkt dieses Jahrbuches bilden Aufsätze zur Problematik der Zusammenarbeit zwischen Hindemith und zeitgenössischen Dichtern. Während die Beiträge von Rathert und Fisher das Oratorium *Das Unaufhörliche* in den Vordergrund stellen, dokumentiert der Beitrag

von Nickel und Schaal den gescheiterten Plan eines gemeinsamen Opernprojekts von Hindemith und Ernst Penzoldt. Andres Briner geht den Spuren von Nietzsches Gedankenwelt, teilweise vermittelt durch Benn, in Hindemiths Werken nach. Gerald Kilian deutet Ausdruckscharaktere und formale Strukturen in Hindemiths Oper *Mathis der Maler* als bedeutungstragende Gestaltqualitäten in diesem symbolträchtigen Werk.

▼ Essays on the problematical nature of the collaboration between Paul Hindemith and contemporary poets form the main emphasis of this yearbook. While the essay by Rathert and Fisher place the oratorio *Das Unaufhörliche* in the foreground, the contribution of Nickel and Schaal documents the failed plan for an operatic collaboration between Hindemith and Ernst Penzoldt. Andres Briner looks for traces of Nietzsche's world of thought, partially imparted by Benn, in the works of Hindemith. Gerald Kilian interprets expressive character and formal structures in Hindemith's opera, *Mathis der Maler*, as conveyors of meaning in this symbolically laden work.

▼ Le sujet principal de ces annales est formé d'articles qui traitent de la collaboration entre Hindemith et les poètes de son temps. Les contributions de Rathert et de Fisher se concentrent sur l'oratorio *Das Unaufhörliche* et celle de Nickel et Schaal sur l'échec d'un projet d'opéra de Hindemith avec Ernst Penzoldt. Andres Briner explore les traces de la pensée de Friedrich Nietzsche dans les œuvres de Hindemith – en partie selon l'interprétation qu'en donne Benn. Gerald Kilian met en lumière les styles d'expression et les structures formelles de l'opéra *Mathis der Maler*, qualités essentielles de cette œuvre.



## Centre de Musique Hindemith Blonay

▼ Das Musikzentrum der Hindemith-Stiftung in Blonay ist in dem um die Jahrhundertwende errichteten *Chalet Lacroix* untergebracht, das 1976 von der Stiftung erworben und modernisiert wurde. 1988 vergrößerte die Stiftung dieses Musikzentrum durch den Neubau eines *Pavillons*, 2000 durch die vollständige Renovierung eines weiteren Gebäudes als *Maison Marius Décombaz*. *Chalet*, *Pavillon* und *Maison Marius Décombaz* sind von einem 15000 m<sup>2</sup> großen Park mit altem Baumbestand umgeben, der den Blick auf den Genfer See und die Alpen freigibt. Die Schönheit und Ruhe dieser Umgebung fördern die konzentrierte Arbeit und zugleich die erholsame Entspannung.

Das Musikzentrum kann bis zu 43 Personen beherbergen. Das *Chalet* umfaßt einen Eßsaal für bis zu 60 Personen sowie einen großen Salon mit angrenzender Bibliothek, die das Durchführen kleinerer Veranstaltungen wie Vorspielabende oder Empfänge erlauben. Im ausgebauten Untergeschoß befinden sich drei Übungsstudios. Der *Pavillon* besitzt drei Musikräume, deren größter für die Arbeit von Kammerorchestern geeignet ist. Zur Verfügung stehen insgesamt sieben Flügel, Aufnahme- und Abspielgeräte, eine TV-Video-Kamera, Lexika und Partituren von Kammermusikwerken, darunter die Werke Hindemiths in Partituren und auf Tonträgern.

In eigener Verantwortung oder in Zusammenarbeit mit Konservatorien und Musikhochschulen bietet die Hindemith-Stiftung jungen Musikern Interpretations-, Instrumental- und Kompositionskurse an, die von namhaften Musikern oder Ensembles geleitet werden.

Das Hindemith-Musikzentrum Blonay kann auch zu günstigen Konditionen von Fremdveranstaltern für Berufsmusiker, musikalische Laien oder für den musikalischen Nachwuchs gemietet werden, sofern sie ein überzeugendes Kursprogramm erarbeiten wollen.

Samuel Dähler leitet seit April diese Einrichtung. Seine Vorgängerin, Frau Anne-Charlotte Van Cleef, organisierte seit der Gründung des Zentrums die vielfältigen Aktivitäten und tritt nun in den wohlverdienten Ruhestand. GS

▼ The Music Centre of the Hindemith Foundation in Blonay is housed in the *Chalet Lacroix*, built at the turn of the century. It was acquired and then renovated by the Foundation in 1976. In 1988 the Foundation enlarged this Music Centre by building a new *Pavillon*, and again in

2000 through the complete renovation of another building now called the *Maison Marius Décombaz*. *Chalet*, *Pavillon* and *Maison Marius Décombaz* are surrounded by a 15,000-square-metre park full of older trees and revealing a view of Lake Geneva and the Alps. The beauty and tranquillity of this environment are

programme. Beginning in April 2000, Mr Samuel Dähler will take over the leadership of the Hindemith Music Centre in Blonay. His predecessor, Ms Anne-Charlotte Van Cleef, held this office since Lacroix was established, and will now begin a well-earned retirement. GS



Blick auf das Hindemith-Musikzentrum Blonay, Chalet Lacroix/View of the Hindemith Music Centre in Blonay, Chalet Lacroix/Vue du Centre de Musique Hindemith à Blonay

highly conducive to concentrated work as well as to restful relaxation.

The Music Centre can accommodate up to 43 people. The *Chalet* has a dining hall for up to 60 people as well as a large salon with adjoining library, allowing for smaller presentations such as recitals or receptions. The completed and expanded lowest storey includes three practice studios. The *Pavillon* contains three music rooms of suitable size for work with chamber orchestras. Altogether there are seven grand pianos, stereos for recording and listening, a TV video camera, encyclopaedias and chamber music scores, including the works of Hindemith in scores and recordings.

The Hindemith Foundation offers courses in interpretation, instrumental performance and composition for young musicians, on its own and/or in cooperation with conservatories and academies; these are supervised by renowned musicians and ensembles.

The Hindemith Music Centre in Blonay can also be rented at reasonable rates by outside organizations for professional musicians, musical amateurs or for musical progeny, as long as they desire to work diligently on a convincing course

▼ Le Centre de Musique de la Fondation Hindemith est situé à Blonay, en Suisse, dans le *Chalet de Lacroix*, construction du début du XX<sup>e</sup> siècle, acquise et rénovée en 1976. En 1988, la Fondation a complété la capacité d'accueil du Centre de Musique en faisant construire un *Pavillon*. En 2000, elle pourra compter sur une maison supplémentaire rénovée en mémoire de Marius Décombaz. Le *Chalet*, le *Pavillon* et la *Maison Marius Décombaz* sont situés dans un parc de 15'000 m<sup>2</sup>, agrémenté de nombreux vieux arbres, avec une vue imprenable sur le Lac Léman et les Alpes. La beauté et le calme de cette situation contribuent à la qualité du travail, à la concentration et à la détente de chacun des hôtes.

Le Centre de Musique peut héberger jusqu'à quarante-trois personnes. Le *Chalet* est doté d'une salle à manger de soixante places ainsi que d'un grand salon et d'une bibliothèque. Des concerts et d'autres réunions de modeste envergure peuvent s'y tenir. Trois studios de répétition sont aménagés en sous-sol. Le *Pavillon* est équipé de trois salles de musique dont la plus grande permet le travail d'un orchestre de chambre. Sept pianos à queue, des installations d'enregist-

tremement et d'écoute, une caméra vidéo avec télévision, des encyclopédies et partitions de musique de chambre sont mis à la disposition des visiteurs. Les partitions et enregistrements des œuvres de Hindemith y figurent en bonne place.

Seule ou en collaboration avec des Conservatoires ou des Académies de Musique, la Fondation Hindemith pro-

pose à de jeunes musiciens des cours d'interprétation, de perfectionnement ou de composition donnés sous l'égide d'instrumentistes ou d'ensembles renommés.

Le Centre de Musique Hindemith Blonay peut aussi être mis à la disposition de musiciens professionnels, amateurs ou étudiants à des conditions parti-

culièrement favorables, pour autant que la forme et la qualité du programme de leur séjour soient convaincantes.

Dès le 1<sup>er</sup> avril 2000, c'est M. Samuel Dähler qui dirige le Centre de Musique. Auparavant, et cela depuis sa création, Mme Anne-Charlotte Van Cleef en a organisé toutes les activités. Elle prend désormais une retraite bien méritée. GS

## NEUERSCH E I N U N G E N . NEW P U B L I C A T I O N S . N O U V E A U T E S

### Bücher

Die Vielfalt der Hindemithschen Aktivitäten spiegelt sich in der Literatur über den Komponisten wider. Neben analytischen Arbeiten von Ann-Katrin Heimer, Michael Kube und Günther Metz zu einzelnen Werken und Werkgattungen legt Kiwha Kim den Schwerpunkt auf das musikpädagogische Wirken Hindemiths. Die beiden Bände aus den Schriftenreihen der Berliner Hochschule der Künste und der Kölner Musikhochschule sind der glanzvollen Berliner Zeit Hindemiths bzw. seiner Rolle als Komponist zwischen Tradition und Avantgarde gewidmet. Die mit zahlreichen Abbildungen versehenen Essays spiegeln Hindemiths vielseitige Tätigkeiten als Musiktheoretiker, Komponist, Künstler und Pionier auf dem Gebiet der elektronischen Musik wider.

In einer ausführlichen Studie setzt sich der Frankfurter Cellist und Musikpädagoge Wolfgang Lessing mit der Rezeption Hindemiths bei Adorno auseinander.

Aus einem „kollegialen“ Blickwinkel beleuchtet der dänische Komponist Niels Viggo Bentzon einzelne Werke Hindemiths und gibt zu erkennen, daß er in seinen Kompositionen Hindemithsche Vorstellungen aufgreift.

Mit verschiedenen Ansätzen nähern sich zwei Studien der Hindemith-Oper *Mathis der Maler*, eines seiner Schlüsselwerke. Gudrun Breimann beleuchtet die Rezeption von Hindemiths Oper *Mathis der Maler* in den ersten Jahren der nationalsozialistischen Diktatur und den daraus entstehenden Skandal um sein Werk unter sozialhistorischem Blickwinkel. Siglind Bruhn dagegen bedient sich traditioneller geistesgeschichtlicher Kategorien und zeigt Zusammenhänge mit Grünewalds Isenheimer Altar.

Einen bibliophilen Glanzpunkt der neueren Hindemith-Literatur bildet die von Christine Fischer-Defoy und Susanne Schaal herausgegebene und mit Erläuterungen versehene Facsimile-Ausgabe des reich mit Karikaturen und Zeichnungen

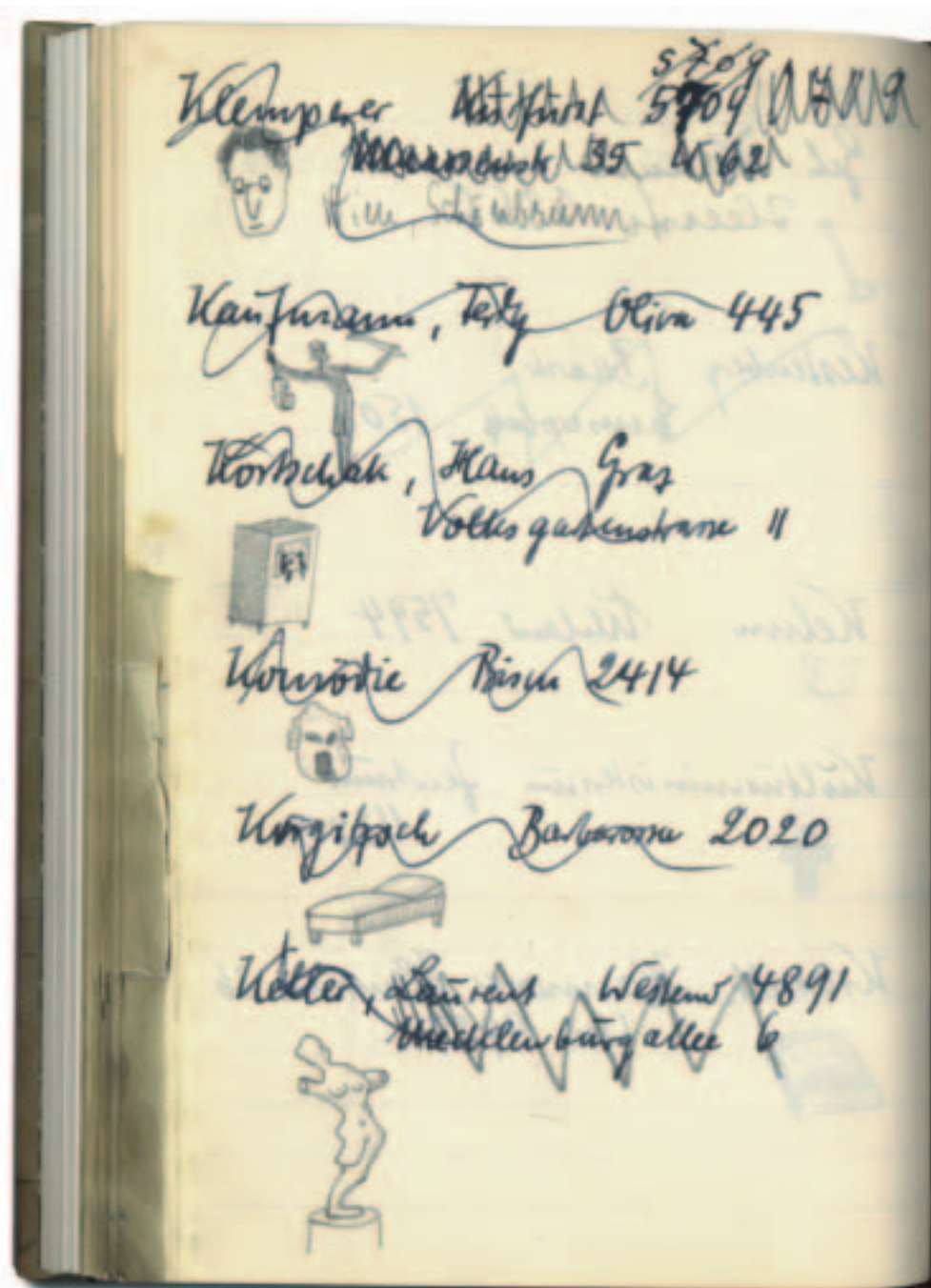


Berliner abc: aus Paul Hindemiths Adressbuch / Berliner abc: from Paul Hindemith's address book / Paul Hindemith carnet d'adresses: Berliner abc

versehenen Adreßbuchs des Komponisten aus seiner Berliner Zeit. In seinem Vorwort zu dieser Ausgabe schreibt Walter Jens:

*Paul Hindemith: Ein Mann mit zwei Gesichtern – demütig und lustig, bescheiden und sehr entschieden zugleich. Dabei als Schriftsteller nie langweilig, sondern fähig, zu immer neuen Variationen im Stil: salopp, keck, ironisch, magistral (aber mit Respekt vor den Schülern), kenntnisreich (Wieviel Geld bekommt man für ausgediente Schnelltriebwagen einer Modelleisenbahn, wenn man das Land zu verlassen gedenkt?), alleweil auf der Höhe der Situation und, da er das Handwerk mit selbstverständlicher Vollkommenheit beherrschte, also gewiß nicht um eine Antwort verlegen, wenn der Leser, gestützt auf das Adreßbuch und geleitet durch eine kundige, auch in abgelegenen Lokalitäten nicht in die Irre gehende Ciceronin, Christine Fischer-Defoy, ihm Fragen stellend, durch die Straßen Berlins folgt, einmal mitten in die City, die Hindemith faszinierte und ein anderes Mal hinaus ins Grüne, wo er sich zuhause fühlte: für ein paar Jahre ein Berliner, wie's Albert Einstein in Caputh war.*

*Daß es nicht dauern konnte, das freundlich-dialektische Wechselspiel zwischen drinnen und draußen, der Metropole und der Mark ringsum, hat Hindemith spätestens in dem Augenblick gewußt, als er neben die Adresse Deutsches Theater einen Zettel zeichnete, auf dem das Programm des Hauses unter der neuen Herrschaft zu lesen ist: Darbietungen, die mit den Nummern begannen „Heute Fackelzug. Morgen Judenhetze.“*



Bentzon, Niels Viggo:  
**Paul Hindemith**  
Århus: Artia 1997

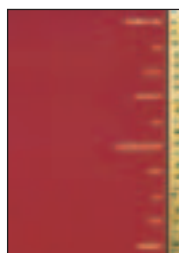


Bolin, Norbert (Hrsg.):  
**Paul Hindemith –  
Komponist zwischen  
Tradition und Avantgarde.  
10 Studien**  
Bericht über das Paul-  
Hindemith-Symposium 14.-  
17. November 1996 an der  
Hochschule für Musik Köln.  
Mainz: Schott 1999  
(Kölner Schriften zur Neuen  
Musik, Bd. 7)

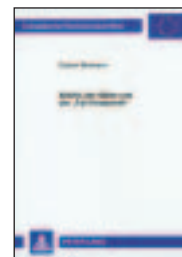


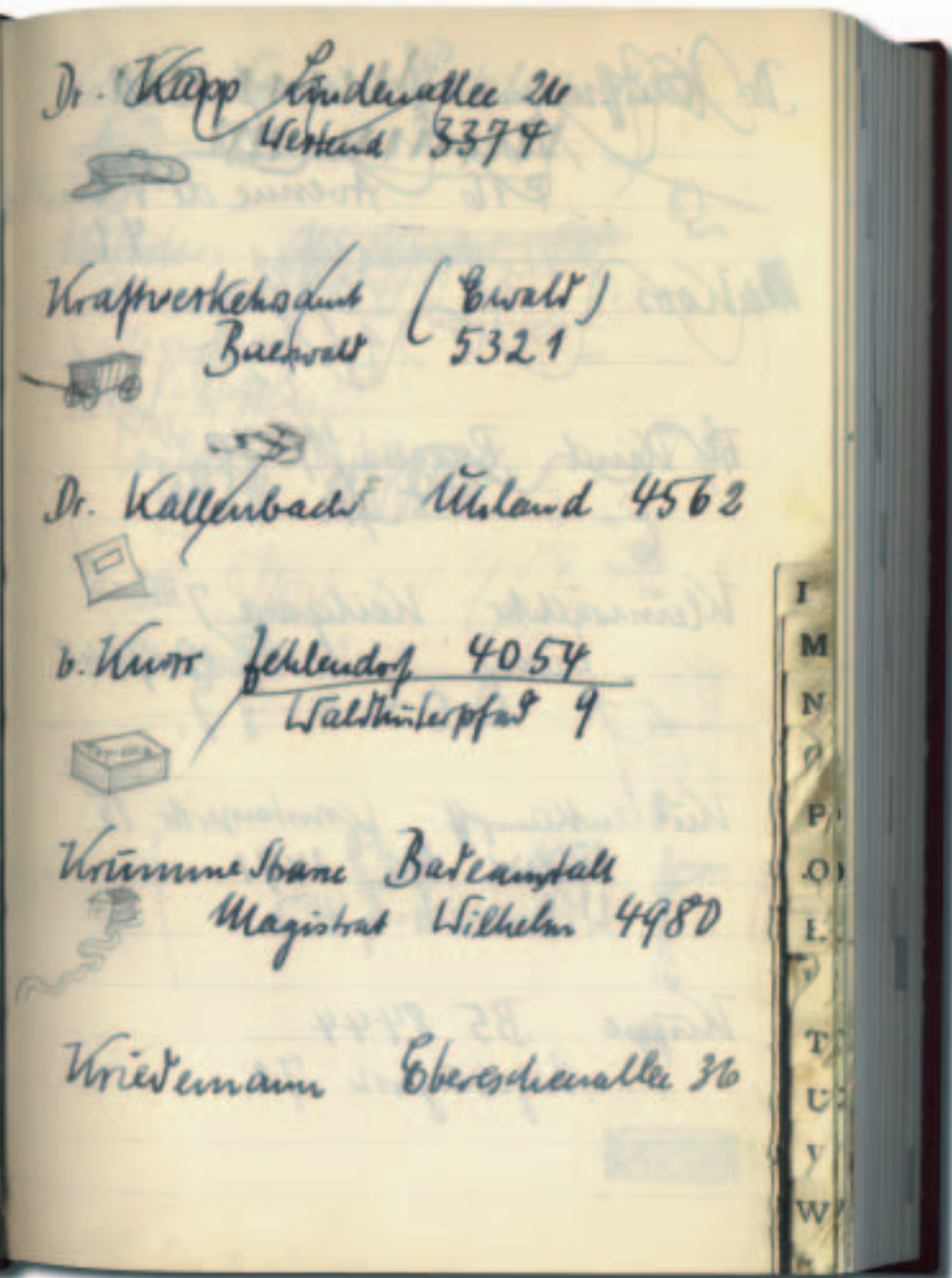
Bruhn, Siglind:  
**The Temptation of  
Paul Hindemith**  
Mathis der Maler as a  
Spiritual Testimony.  
Stuyvesant,  
NY: Pendragon Press 1998

**Berliner abc. Das private  
Adreßbuch von Paul Hindemith  
1927 bis 1938**  
Hg. von Christine Fischer-Defoy u.  
Susanne Schaal mit einem Vorwort  
von Walter Jens.  
Berlin: Transit 1999



Breimann, Gudrun:  
**Mathis der Maler  
und der „Fall Hindemith“**  
Studien zu Hindemiths Opernlibretto im  
Kontext der kulturgeschichtlichen und poli-  
tischen Bedingungen der 30er Jahre. Frankfurt  
am Main u.a.: Lang 1997  
(Europäische Hochschulschriften Reihe 36,  
Musikwissenschaft, Bd. 165)  
Zugl.: Münster, Universität, Diss. 1996





## Books

The variety of activities related to Hindemith is reflected in the literature on the composer. Besides analytical works by Ann-Katrin Heimer, Michael Kube and Günther Metz on individual compositions and genres, Kiwha Kim places the main emphasis on Hindemith's pedagogical work. The two volumes from the Berlin Academy of the Arts Publication Series and the Cologne Music Academy Publication Series are dedicated to his brilliant Berlin period and his role as composer between tradition and the avant-garde. The essays, generously provided with numerous illustrations, reflect Hindemith's multifarious activities as music theorist, composer, artist and pioneer in the field of electronic music.

The Frankfurt cellist and music pedagogue Wolfgang Lessing deals critically with the reception of Hindemith by Adorno.

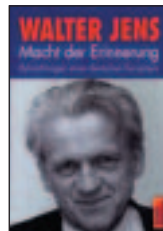
From a colleague's point of view, Niels Viggo Bentzon illuminates individual works of Hindemith, and makes it clear that he takes up certain concepts of Hindemith in his own compositions.

Two studies approach the Hindemith opera *Mathis der Maler*, one of his key works, in different ways. Gudrun Breimann illuminates the reception of *Mathis* during the first years of the National Socialist dictatorship and the scandal that took place around this work from a social-historical standpoint. Siglind Bruhn, on the other hand, makes use of traditional categories of the history of thought and reveals correlations with Grünewald's Isenheim altar.

*Berliner abc*: aus Paul Hindemiths Adressbuch /  
*Berliner abc*: from Paul Hindemith's address book /  
*Paul Hindemith carnet d'adresses: Berliner abc*



Bullmann, Franz / Rathert, Wolfgang / Schenk, Dietmar (Hrsg.):  
**Paul Hindemith in Berlin**  
 Essays und Dokumente.  
 Mit einem Beitrag von Mathias Hansen.  
 Berlin: Hochschule der Künste 1997  
 (HdK-Archiv, Bd. 2)



Jens, Walter:  
**Auf einen Komponisten:  
 Paul Hindemith –  
 Ein Mann will einen Berg besteigen**  
 In: Walter Jens: Macht der Erinnerung.  
 Betrachtungen eines deutschen  
 Europäers. Düsseldorf / Zürich: Artemis  
 und Winkler 1997, S. 185-207

Heimer, Ann-Katrin:  
**Paul Hindemiths Klavierlieder  
 aus den dreißiger Jahren**  
 Quellen – Entstehungs-  
 geschichte – Analysen.  
 Schliengen: Ed. Argus 1998  
 (Sonus, Bd. 2) Zugl.: Frankfurt  
 am Main, Hochschule für  
 Musik und Darstellende Kunst,  
 Diss. 1997



Kim, Kiwha:  
**Studien zum musikpädagogischen  
 Werk Paul Hindemiths**  
 Frankfurt am Main  
 u. a.: Lang 1998 (Europäische  
 Hochschulschriften Reihe 36,  
 Musikwissenschaft, Bd. 177)  
 Zugl.: München, Universität, Diss. 1995



A bibliophile highlight of recent Hindemith literature is the facsimile edition of the composer's address book during his Berlin period. Edited by Christine Fischer-Defoy and Susanne Schaal and provided with elucidations, it is richly adorned with caricatures and drawings. This issue is further enriched by Walter Jens's foreword, from which the following passages are extracted:

*Paul Hindemith – a man with two faces – submissive and funny, modest and yet very decisive at the same time. As a writer, never dull, but always capable of new stylistic variations: nonchalant, audacious, ironic, masterful (but respectful towards pupils), knowledgeable (How much money do you get for a worn out rapid intercity coach from a model electric railroad when you're considering leaving the country?), always on top of the situation and, since complete mastery of the craftsmanship of one's trade was a matter of course with him, never at a loss for an answer when the reader asks him questions. Following the address book and led by an experienced and infallible tour guide, Christine Fischer-Defoy, through the streets of Berlin into out-of-the-way-localities, the reader finds himself in the middle of the city that so fascinated the composer, then into the surrounding countryside where the composer really felt at home. He was a Berliner for a few years, as was Einstein a resident of Caputh. Hindemith knew that this friendly, dialectical hot-and-cold-shower between the metropolis and the environs could not last, at the latest when he wrote the following on a slip of paper next to the address of the German Theatre, on which we can read the theatre's programme under its new leadership: Performances that began with the presentation "Torch Procession Today. Jew-baiting Tomorrow."*

## Livres

La diversité des activités de Hindemith trouve un écho dans la littérature qui est publiée à son sujet.

Ann-Katrin Heimer, Michael Kube et Günther Metz sont les auteurs de travaux d'analyse d'œuvres particulières ou regroupées selon leur genre. Kiwha Kim met l'accent sur les effets pédagogiques que l'on peut tirer des créations de Hindemith. Les deux volumes de la série de textes publiés par l'Académie des Arts de Berlin et de l'Académie de Musique de Cologne sont dédiés l'un au glorieux séjour de Hindemith à Berlin, l'autre à son rôle de compositeur à mi-chemin entre tradition et avant-garde. Ces essais, accompagnés de nombreuses illustrations, reflètent la grande diversité des activités de Hindemith tant comme théoricien que comme compositeur, artiste et pionnier dans le domaine de la musique électronique.

Dans une étude approfondie, le violoncelliste et pédagogue de Francfort, Wolfgang Lessing, expose en détail la réception de l'œuvre de Hindemith par Adorno.

Confraternellement, le compositeur danois Niels Viggo Bentzon porte son attention sur plusieurs œuvres de Hindemith en révélant comment il s'inspire des conceptions du maître dans ses propres compositions.

Deux études très différentes sont consacrées à l'opéra *Mathis der Maler*, une des œuvres majeures de Hindemith. D'un point de vue socio-historique, Gudrun Breimann éclaire le lecteur sur l'accueil réservé à cet opéra pendant les premières années de la dictature national-socialiste, ainsi que sur le scandale qui en a rejailli sur toute son œuvre. Siglind Bruhn, en revanche, suivant des catégories historiques traditionnelles, décrit les relations entre cette œuvre et „Le Retable d'Issenheim" de Grunewald.

Récemment paru, le facsimilé du carnet d'adresses de Hindemith à l'époque de son séjour à Berlin est un véritable ouvrage pour bibliophiles. Ce livre, édité par Christine Fischer-Defoy et Susanne Schaal, est riche en commentaires, caricatures et illustrations. Dans la préface de cette édition, Walter Jens s'exprime ainsi:

*Paul Hindemith: un homme à deux visages – humble et amusant, modeste et très décidé en même temps. En tant qu'écrivain, jamais ennuyeux, mais toujours capable de créer des surprises de style: nonchalant, osé, ironique, magistral (mais respectueux de ses élèves), curieux de tout (quel est le prix de vente d'une vieille locomotive miniature, si l'on songe à émigrer?), toujours maître de la situation, doué d'un savoir-faire évident, jamais dépourvu d'une réponse adaptée aux circonstances. Guidé par le cicérone expérimenté Christine Fischer-Defoy, qui ne se perd jamais, même dans les localités les plus éloignées, le lecteur prend plaisir à flâner dans son carnet d'adresses. Hindemith le conduit ainsi par la main au travers des rues et boulevards de Berlin, parfois jusqu'au cœur de la cité qui le fascinait tant, parfois jusqu'à la campagne avoisinante qu'il chérissait par dessus tout et où il se sentait chez lui: bref, pendant quelques années il est, avec le lecteur, un „Berliner", comme Einstein à Caputh.*

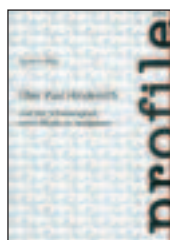
*Que cette vie n'ait pu continuer éternellement, ni cet échange sur un ton d'aimable dialectique entre la ville et le monde, entre métropole et province, tout cela est bientôt devenu clair aux yeux de Hindemith. Au plus tard lorsque, en regard de l'adresse du „Deutsches Theater", il a dessiné l'affiche du programme de la nouvelle direction, avec la légende suivante: „Aujourd'hui Procession aux flambeaux, demain Chasse aux juifs".*



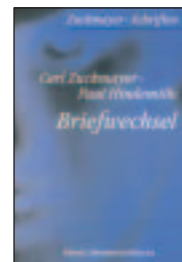
Lessing, Wolfgang:  
**Die Hindemith-Rezeption  
Theodor W. Adornos**  
Mainz: Schott 1999. Zugl.: Frankfurt am Main,  
Hochschule für Musik und Darstellende  
Kunst, Diss. 1997



Kube, Michael:  
**Hindemiths frühe  
Streichquartette**  
Studien zu Form, Faktur und Harmonik. Kassel  
u.a.: Bärenreiter-Verlag 1997  
(Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 45)  
Zugl.: Kiel, Universität,  
Diss. 1996



Metz, Günther:  
**Über Paul Hindemith und die Schwierigkeit,  
seine Musik zu rezipieren**  
Überarbeiteter Text eines am  
19. November 1995 an der Hochschule für Musik  
und Theater Hamburg  
gehaltenen Vortrags.  
Saarbrücken: Pfau 1998 (Profile; 1)



Carl Zuckmayer – Paul Hindemith:  
**Briefwechsel**  
Ediert, eingeleitet und kommentiert v. Gunther  
Nickel und Gisela Schubert.  
St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998  
(Zuckmayer-Schriften, Bd. 1)



# CDs 1999

**Symphonie „Mathis der Maler“** (1933/34) [Fassung für Klavier zu vier Händen] / **Rag Time** (wohltemperiert) (1921) [Fassung für Klavier zu vier Händen] / **Sonate für Klavier vierhändig** (1938): Andreas Grau, Götz Schumacher (Pno.).

◆ Wergo (CD 1999) WER 6633-2



Nach ihrer hochgerühmten Einspielung von Stockhausens *Mantra* für Wergo widmen sich Andreas Grau

und Götz Schumacher der Hindemithschen Musik für Klavier vierhändig und für zwei Klaviere. Zu den eingespielten Werken zählt auch die *Mathis*-Sinfonie in der Fassung für Klavier zu vier Händen, die Hindemith gleichzeitig mit der Orchesterfassung anfertigte.

Following their highly praised recording of Stockhausen's *Mantra* for Wergo, Andreas Grau and Götz Schumacher have dedicated themselves to Hindemith's works for two pianists, both at one and at two pianos. Also included amongst the recorded works is the *Mathis* Symphony in the version for piano, four hands, prepared by Hindemith simultaneously with the orchestral version.

Après leur interprétation digne d'éloges de *Mantra* de Stockhausen pour Wergo, Andreas Grau et Götz Schumacher se sont consacrés à la musique à quatre mains et pour deux pianos de Hindemith. Parmi les œuvres enregistrées, on découvre la version pour piano à quatre mains de la *Symphonie Mathis* que Hindemith avait travaillée en même temps que la partition pour orchestre.

**Symphonie „Die Harmonie der Welt“** (1951) / Pittsburgh Symphony (1958): Dresdner Philharmonie, Herbert Kegel.

◆ Berlin Classics (CD 1999; Aufnahme 1987) 0093912BC

Herbert Kegel hat sich wie kein anderer Dirigent in der ehemaligen DDR umfänglich für die Musik des 20. Jahrhunderts eingesetzt. Die vorliegende Wiederveröffentlichung von Einspielungen aus dem Jahre 1987 zählt zu seinen letzten Aufnahmen, die seine bestechende musikalische Kompetenz dokumentiert.



Amongst conductors in the former GDR, Herbert Kegel has proven himself to be a champion

of the music of the twentieth century second to none. The present reissue of recordings from the year 1987 includes his last recordings, thus serving as a brilliant testimony to his fascinating musical competence.

Aucun chef d'orchestre de l'ancienne RDA ne s'est investi avec autant d'énergie que Herbert Kegel dans l'interprétation de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Cette réédition sur CD contient ses derniers enregistrements effectués en 1987, témoignage d'une vision musicale hors du commun.

**Konzert für Violine und Orchester** (1939) / **Kammermusik Nr. 4 op. 36, Nr. 3 für Solo-Violine und größeres Kammerorchester** (1925) / **Suite aus Tuttifantchen** (1922): Queensland Symphony Orchestra: Dene Olding (Vl.), Queensland Symphony Orchestra, Werner Andreas Albert.

◆ cpo (CD 1999) 999527-2

Werner Andreas Albert vervollständigt seine Einspielungen sämtlicher Konzerte Hindemiths mit Aufnahmen der Violinkonzerte, ergänzt durch die *Tuttifantchen-Suite* für kleines Orchester. Solist ist



der Australier Dene Olding, der sich vor allem als Interpret von Werken des 20. Jahrhunderts einen Namen gemacht hat.

Werner Andreas Albert completes his recording series of the complete concertos of Hindemith with these recordings of the violin concertos and rounded off by the *Tuttifantchen-Suite* for small orchestra. The soloist is the Australian Dene Olding, who has especially made a name for himself as an interpreter of 20th century works.

Avec ces enregistrements du *Concerto pour violon* et de la *Suite Tuttifantchen* pour petit orchestre, Werner Andreas Albert complète l'enregistrement intégral des *Concertos* de Hindemith. Le soliste est l'australien Dene Olding qui s'est fait remarquer par ses interprétations de la musique du XX<sup>e</sup> siècle.

**Drei Stücke für Violoncello und Klavier op. 8, Ausz. [Nr. 1]** (1917) / **Sonate für Violoncello und Klavier op. 11 Nr. 3** (1921) / **A Frog he went a-courting. Variations for Violoncello and Piano** (1941): Wendy Warner (Vc.), Eileen Buck (Pno.).

◆ Bridge (CD 1999) 9088

Wendy Warner, eine der besten jüngeren amerikanischen Cellistinnen, spielt auf ihrer Debüt-CD die wichtigsten Cellowerke Hinde-



miths ein. Wendy Warner studierte am Curtis Institute of Music sowie bei Mstislav Rostropovich;

1990 gewann sie den ersten Preis beim Rostropovich-Wettbewerb in Paris.

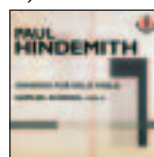
Wendy Warner, one of the finest American cellists of the younger generation, performs the most important of Hindemith's 'cello works on her début CD. She studied at the Curtis Institute of Music as well as with Mstislav Rostropovich; in 1990 she won First Prize at the Rostropovich Competition in Paris.

Wendy Warner, une des meilleures jeunes violoncellistes américaines a étudié au Curtis Institute of Music et auprès de Mstislav Rostropovich; en 1990, elle a gagné le Premier prix du Concours Rostropovich à Paris. Cet enregistrement réunit les plus importantes œuvres pour violoncelle de Hindemith.

**Sonate für Bratsche allein op. 11 Nr. 5** (1919) / **Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1** (1922) / **Sonate für Bratsche allein op. 31 Nr. 4** (1923) / **Sonate für Bratsche allein** (1937): Samuel Rhodes (Vla.).

◆ Helicon (CD 1999) HE 1040

Samuel Rhodes hat als Bratscher des Juilliard Quartets bereits an der Einspielung aller Streichquartette Hindemiths mitgewirkt. Hier spielt er alle Solosonaten für Bratsche ein, über die er auch einen aufschlussreichen Text im Booklet beisteuert.



Samuel Rhodes took part in the recordings of the complete Hindemith string quartets as violist with the Juilliard Quartet. Here he performs the complete solo sonatas for viola, illuminated by his own informative supplementary text booklet.

Samuel Rhodes a déjà participé à l'enregistrement de l'intégrale des *Quatuors à cordes* de Hindemith comme altiste du Quatuor Juilliard. Ici, il interprète toutes les *Sonates pour alto solo*. Il ajoute à son interprétation une explication approfondie dans le livret de présentation de l'enregistrement.

**Wir bauen eine Stadt.** Spiel für Kinder. Kinder der Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg – Ltg.: Jürgen Jürgens. Studenten der Staatlichen Hochschule für Musik Hamburg

Ltg.: Christoph Eschenbach.

◆ DGG (CD 2000) 459 894-2

Diese Wiederveröffentlichung einer Aufnahme des Spiels für Kinder *Wir bauen eine Stadt* von 1970 leitete



Christoph Eschenbach, der damit sein inoffizielles „Debüt“ als Dirigent gab. Sein „offizielles“ Dirigierdebüt gab Eschenbach zwei Jahre später mit einer Aufführung der *3. Symphonie* Bruckners.

This reissue of a 1970 recording of the Spiel for children *Wir bauen eine Stadt*, conducted by Christoph Eschenbach, marked his unofficial début as a conductor. He gave his official début two years later with a performance of Bruckner's *Third Symphony*.

Rédition d'un enregistrement de 1970 du jeu pour enfants, *Wir bauen eine Stadt*, effectué sous la direction de Christoph Eschenbach, à l'occasion de ses premiers pas inofficiels de chef d'orchestre. Ses débuts „officiels“ ont suivi, deux ans plus tard, par l'interprétation de la *Troisième Symphonie* de Bruckner.

**Rag Time (wohltemperiert)** (1921) Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Ltg.: Ingo Metzmacher.

◆ EMI (CD 2000) 7243 5 56970 2 8



Ingo Metzmachers Neujahrskonzert mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg umfaßte ausschließlich Musik des 20. Jahrhunderts: das mitreißende, das Publikum enthusiastisierende Programm (Live-Mitschnitt!) schloß Hindemiths wüsten *Rag Time (wohltemperiert)* ein, der erst 1987, 24 Jahre nach Hindemiths Tod, veröffentlicht wurde.

Ingo Metzmacher's New Year's Concert with the Hamburg State Philharmonic Orchestra consisted exclusively of 20th century music. The electrifying programme (live recording!) that literally swept the public off its feet included Hindemith's wildly dissolute *Rag Time (well-tempered)*, unpublished until 1987, 24 years after the composer's death.

Le concert de Nouvel An présenté par Ingo Metzmacher et l'Orchestre symphonique de Hambourg comprenait uniquement de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Ce programme, qui a passionné le public (enregistrement en direct!), comprenait le *Rag Time* de Hindemith, une œuvre sauvage et chaotique qui n'a été publiée qu'en 1987, vingt-quatre ans après la mort du compositeur.

▼ Anlässlich der Aufführung von Hindemiths Oper *Cardillac* findet am 16. April eine Matinee mit dem Bratscher Ludwig Hampe statt. Herr Hampe wird auf der *Viola d'amore* von Paul Hindemith u. a. die *Kleine Sonate für Viola d'amore und Klavier op. 25/2* von Paul Hindemith aus dem Jahre 1922 spielen.

▼ On the occasion of the performance of Hindemith's opera **Cardillac**, a matinee with the violist Ludwig Hampe will take place on 16 April. Mr Hampe will

perform, among other works, Paul Hindemith's *Little Sonata for Viola d'Amour and Piano*, Op. 25/2 on Paul Hindemith's own instrument.

▼ Parallèlement à la représentation de l'opéra *Cardillac* a lieu, le 16 avril 2000, un concert où l'altiste Ludwig Hampe joue la viole d'amour avant appartenu à Hindemith. Parmi plusieurs œuvres, il interprète la *Petite Sonate pour viole d'amour et piano op. 25/2* que le maître composa en 1922.

## ▼ Hindemiths **Neues vom Tage**

wird im März an zwei deutschen Bühnen gespielt. Am 19. März fand unter der musikalischen Leitung von Peter Leonard und in der Inszenierung von Thomas Mittmann die Premiere in Augsburg statt. Weitere Vorstellungen: 25., 31. März/7., 16. April/7., 30. Mai

Am 25. März ging in Aachen unter Jeremy Hulin's musikalischer Leitung und in Claus Schmitz Inszenierung die Premiere über die Bühne. Weitere Vorstellungen: 30. März / 2., 8., 22., 26. April / 19., 24. Mai / 10., 16. Juni.

▼ Hindemith's *Neues vom Tage* (News of the Day) was performed in March on two German stages. The premiere in Augsburg, under the musical direction of Peter Leonard and with staging by Thomas Mittmann, took place on 19 March. Further performances: 25, 31 March / 7, 16 April / 7, 30 May. The premiere in Aachen, under the musical direction of Jeremy Hulin and with staging by Claus Schmitz took place on 25 March. Further performance: 30 March / 2, 8, 22, 26 April / 19, 24 May / 10, 16 June.

▼ *Neues vom Tage* de Hindemith est interprété sur les scènes de deux théâtres allemands. Dès le 19 mars, sous la direction de Peter Leonard et avec une mise en scène de Thomas Mitmann, à Augsburg (d'autres représentations sont programmées les 25, 31 mars / 7, 16 avril / 7, 30 mai). Depuis le 25 mars, à Aix-la-Chapelle, sous la direction de Jeremy Hulin's et avec une mise en scène de Claus Schmitz (d'autres représentations: 30 mars / 2, 8, 22, 26 avril / 19, 24 mai / 10, 16 juin).

▼ Eine konzertante Aufführung von Hindemiths *Spiel für burmanische Marionetten op. 20 Das Nusch-Nuschi* findet am 13. Januar 2001 in Amsterdam statt. Das Radio Filharmonisch Orkest spielt unter der Leitung von Gerd Albrecht, der sich bereits in zahlreichen Aufführungen und Einspielungen um die Frühwerke Hindemiths verdient machte.

▼ A concertante performance of Hindemith's musical play for Burmese marionettes, *Das Nusch-Nuschi*, Op. 20, will take place on 13 January 2001 in Amsterdam. The Radio Filharmonisch Orkest will be

conducted by Gerd Albrecht, who has already earned a well-deserved reputation as a champion of Hindemith's early works through numerous performances and recordings.

▼ Une interprétation en version de concert du jeu pour marionnettes birmanes, **Das Nusch-Nuschi** op. 20, a été donnée, le 13 janvier 2001, à Amsterdam, par le Radio Filharmonisch Orkest, placé sous la direction de Gerd Albrecht. Ces artistes se sont déjà fait, à de nombreuses reprises, les défenseurs de l'œuvre de jeunesse de Hindemith.



▼ Am 13. Januar 2000 verstarb Seine Exzellenz Botschafter im Ruhestand Herr Dr. Karl Herbert Schober im Alter von 83 Jahren. Herr Schober war lange Jahre Mitglied des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung und guter Freund der Familie Hindemith.

▼ His Excellence the Retired Ambassador Dr. Karl Herbert Schober died on 13 January 2000 at the age of eighty-three. Dr. Schober was a member of the Board of Trustees of the Hindemith Foundation for many years and a good friend of the Hindemith family.

▼ Le 13 janvier 2000, son Excellence Dr. Karl Herbert Schober, ambassadeur à la retraite, est décédé à l'âge de 83 ans. Proche de la famille Hindemith, Dr. Karl Herbert Schober fut pendant de longues années membre du Conseil de la Fondation Hindemith.

▼ Der mit 20.000,- DM dotierte **Hindemith-Preis**, der im Gedenken an Paul Hindemiths Wirken in Plön jährlich im Rahmen des Schleswig-Holstein Musikfestivals vergeben wird, ist in diesem Jahr dem Komponisten Matthias Pintscher zuerkannt worden.

▼ This year's Hindemith Prize of 20,000 DM, conferred annually during the course of the Schleswig-Holstein Music Festival in memory of Paul Hindemith's pedagogical activities in Plön, has been awarded to the composer Matthias Pintscher.

▼ Doté de DM 20'000, le Prix-Hindemith a été attribué, comme chaque année, à Plön. Il a été remis au compositeur Matthias Pintscher dans le cadre du Festival de musique du Schleswig-Holstein en mémoire des activités de Hindemith dans cette ville.

▼ Das Institut erhielt als großzügiges Geschenk von der Familie Stresemann (Berlin) das Skizzenbuch von Paul Hindemith zur *Sinfonietta in E* (1949/50). Die mit weichem Bleistift beschriebenen in den USA gekauften 39 Einzel-Notenblätter sind in zwei braune Kartons eingebunden. Auf dem vorderen Karton findet sich in Hindemiths Handschrift die mit rotem Kugelschreiber notierte Titelangabe: *Sinfonietta in E* (1949/50).

▼ The Institute has received a generous gift from the Stresemann family (Berlin) in the form of Hindemith's sketchbook to his *Sinfonietta in E* (1949/50). The 39 loose-leaf single pages, bought in the USA and written in soft pencil, are bound together between two brown sheets of cardboard. The title, *Sinfonietta in E* (1949/50), is found written in Hindemith's handwriting with a red pen on the front cardboard sheet.

▼ L'Institut Hindemith a récemment bénéficié de très grande générosité de la famille Stresemann (Berlin) qui lui a remis un cahier d'esquisses de la *Sinfonietta en mi* (1949/50) de Paul Hindemith. Inséré dans deux cartables bruns, il se compose de trente-neuf feuillets de papier de musique acheté aux Etats-Unis sur lesquels le compositeur a écrit sa partition au crayon. Sur le premier cartable figure le titre **Sinfonietta in E** (1949/50), écrit de la main de Paul Hindemith à l'aide d'un stylo à bille rouge.

*Seiten aus Skizze, Autograph und Partitur von Hindemiths Sinfonietta in E (1949/50) / Illustrations of sketches, autograph and score from Hindemith's Sinfonietta in E (1949/50) / Esquisses, autographes et partition de la Sinfonietta en mi (1949/50)*

▼ In der Beethovenhalle Bonn findet am 29. September 2000 ein ungewöhnlicher Konzertabend statt. In einem sechstündigen Konzert mit barockem Buffet und einer Bar aus den 20er Jahren werden sämtliche *Kammermusiken* von Hindemith in Verbindung mit J.S. Bachs *Brandenburgischen Konzerten* aufgeführt. Es spielen das Concerto Köln und das Ensemble Köln unter Leitung von Robert HP Platz.

▼ An unusual concert is scheduled to take place on 29 September 2000 at the Beethovenhalle in Bonn. The complete Kammermusik series of Hindemith will be performed in conjunction with J.S. Bach's *Brandenburg Concertos* in a six-hour concert, with a Baroque buffet as well as a bar from the 1920's. The performers are the Concerto Cologne and the Cologne Ensemble under the direction of Robert HP Platz.

▼ Le 29 septembre 2000, un concert très particulier sera donné à la Beethoven-Halle de Bonn. D'une durée de six heures, il permettra d'entendre l'intégrale des **Kammermusiken** de Hindemith et les *Six Concertos Brandebourgeois* de J.-S. Bach, interprétés par le Concerto Köln et le Köln-Ensemble, sous la direction de Robert Platz. Un buffet baroque et un bar XX<sup>e</sup> siècle permettront également aux mélomanes de se restaurer.

