

Hindemith *FORUM*

20 2009

DAS MARIENLEBEN



INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

Das Marienleben – ein echter Klassiker · Soile Isokoski im Gespräch 3 ▼ **Das Marienleben – A True Classic** · Soile Isokoski in conversation 4 ▼ **Das Marienleben – Un classique oublié** · Un entretien avec Soile Isokoski 6

Dann sang er Lob · Hindemiths *Marienleben* 9 ▼ **Then he sang praise** · Hindemith's *Marienleben* 10 ▼ **Puis il rendit grâce en chantant** · *Das Marienleben* de Hindemith 11

CD Neuerscheinungen 4 ▼ CD New Releases 14 ▼ Nouveautés sur CD 14

Neuveröffentlichungen 16 ▼ New Publications 16 ▼ Nouvelles publications 16

Forum 18

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith
Heft 20/Number 20/Cahier No 20
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2009

Redaktion/Editor/Rédaction: Susanne Schaal-Gotthardt

Beiträge/Contributors/Articles de: Susanne Schaal-Gotthardt (SSG), Giselher Schubert (GS), Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/Etat des informations: 15. November 2009

Hindemith-Institut Frankfurt/Main
Eschersheimer Landstr. 29-39
D-60322 Frankfurt am Main
Tel.: ++49-69-5970362
Fax: ++49-69-5963104
e-mail: institut@hindemith.org
internet: www.paul-hindemith.org

Gestaltung/Design/Graphisme: Stefan Weis, Mainz-Kastel

Herstellung und Druck/Production and printing/Réalisation et Impression: Schott Music International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/Traduction française: Dominique de Montaignac
Bearbeitung/Adaptation: François Margot
Bildnachweise/Picture credits/Illustrations: Soile Isokoski (Heikki Tuuli); Johannes Maria Staud (Universal Edition/Jonathan Irons); Beatrice Sutter-Kottlar (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main); Hindemith-Institut Frankfurt/Main; *Cardillac* (Matthias Creutziger)

Umschlag/Cover/Couverture: Herrgottskirche Creglingen a. Tauber: *Verkündigung Mariae*. Holzschnitt von Tilman Riemenschneider / Herrgottskirche Creglingen a. Tauber: *The Annunciation of Mary*. Woodcut by Tilman Riemenschneider / Église de Notre Seigneur à Creglingen a. Tauber : *l'Annonciation à la Vierge Marie*. Sculpture sur bois de Tilman Riemenschneider.

Printed in Germany

DAS MARIENLEBEN

DAS MARIENLEBEN – EIN ECHTER KLASSIKER

Soile Isokoski im Gespräch

In den über 20 Jahren ihrer Karriere hat sich die finnische Sopranistin Soile Isokoski einen herausragenden Platz unter den Opern- und Liedsängerinnen erobert. Zahlreiche CD-Einspielungen vor allem finnischer und deutscher Musik wurden von der Kritik einhellig als Referenzaufnahmen gelobt. Nun ist ihre jüngste CD, eine Aufnahme von Paul Hindemiths Liederzyklus *Das Marienleben*, erschienen.

Frau Isokoski, wie sah Ihre frühe musikalische Erziehung und Ausbildung aus?

Ich bin von klein auf mit Musik aufgewachsen, denn mein Vater war Pastor einer lutherischen Gemeinde im Norden Finnlands. So lag es mir nahe, ein Musikstudium zu absolvieren. Zwar hatte ich immer schon großes Interesse am Gesang, doch ich dachte damals, wenn ich schon mein berufliches Leben der Musik widme, dann sollte es wenigstens ein „vernünftiger“ Beruf, also Kirchenmusikerin sein. So habe ich an der Sibelius Akademie in Helsinki ein sechsjähriges Studium absolviert und nach dem Examen auch zwei Jahre lang in der Gemeinde meines Vaters als Organistin und Chorleiterin gearbeitet.

Können Sie einen Moment bestimmen, von dem an Sie davon überzeugt waren, dass der Weg einer Karriere als Gesangssolistin der richtige für Sie ist?

Parallel zu meinem Kirchenmusikstudium habe ich auch eine Gesangsausbildung erhalten. Beim Abschlussexamen wurde mir dann die Bestnote zuerkannt und ich bekam dadurch die Möglichkeit, 1986 in Helsinki mein Debütkonzert zu geben. Und dann ging alles sehr schnell: Anfang 1987 gewann ich aus dem Stand den nationalen Gesangswettbewerb in Lappeenranta und im selben Jahr als Re-



präsentantin für Finnland den zweiten Preis des renommierten Gesangswettbewerbs „BBC Singer of the World“ in Cardiff. Mit diesem Wettbewerb, durch den ich auch international bekannt wurde, begann meine Karriere als Gesangssolistin.

Sie sind ja nicht nur eine der bedeutendsten Sopranistinnen auf den Opernbühnen in aller Welt, sondern auch eine großartige Liedsängerin ...

... tatsächlich habe ich ja gar keine offizielle Ausbildung als Opernsängerin gehabt, sondern mich zu Anfang ganz auf das Lied konzentriert – als Opernsängerin habe ich also eigentlich ein ungewöhnlich großes Repertoire von Liedern ...

... was macht für Sie das Reizvolle in den beiden so unterschiedlichen Bereichen aus?

Die Bedingungen auf der Bühne stellen den Sänger natürlich vor ganz besondere Herausforderungen: Wenn man im Ensemble singt und das Orchester fortissimo spielt, hört man sich eigentlich gar nicht – und wenn man auch noch ganz

hinten auf der Bühne steht, muss man berücksichtigen, dass man das Orchester viel später hört, als es erklingt, und dass man deshalb konsequent auf den Dirigenten schauen muss. Das alles ist schon irritierend, wenn man von der Kammermusik herkommt – ganz davon abgesehen, dass man ja auch mehr Stimmvolumen präsentieren muss. Aber in den vielen Jahren meiner Laufbahn als Opernsängerin habe ich den Zauber der Oper kennen- und lieben gelernt: Wenn alles klappt, das Licht, die Bühne, der Dirigent, wenn die Sängerkollegen wirklich in einen musikalischen Dialog eintreten und nicht nur allein an der Rampe singen – das ist natürlich ein überwältigendes Erlebnis.

Eine ganz andere Welt ist das Lied. Jedes Lied, egal ob lang oder kurz, ist eine kleine Szene, die sich wie auf einer imaginären Bühne abspielt. Das ist für mich ganz wichtig: Noch bevor ich ein Lied zu singen anfangen, stelle ich mir diese Szene wie ein Gemälde vor, in dem die Worte der Dichtung visualisiert werden, oder auch wie einen Weg, den die im Lied erzählte Geschichte beschreitet.

Bei Ihren Liedrezitals werden Sie seit über zwanzig Jahren von einer einzigen Pianistin begleitet, Marita Viitasalo. Ist das Zufall oder steckt eine künstlerische Überzeugung dahinter?

Am Anfang war es natürlich ein Zufall. Ich lernte Marita Viitasalo noch während meiner Studienzeit kennen, als sie bei einem Liederabend den finnischen Bariton Walton Grönroos begleitete. Sogleich dachte ich, dass ich mit ihr sehr gut arbeiten könnte – nicht zuletzt auch, weil sie eine Frau ist, und die findet man unter den Liedbegleitern nur selten. Sie hat mich dann sowohl beim Wettbewerb von Lappeenranta als auch in Cardiff am Klavier begleitet.

Zu Beginn meiner Karriere habe ich Engagements manchmal auch deshalb erhalten, weil andere Künstlerinnen erkrankt waren und ich gefragt wurde, ob ich einspringen könne. In diesen Situationen, in denen ja auch Flexibilität und Spontaneität gefragt sind, war Marita Viitasalo jedesmal zur Stelle, wenn ich sie brauchte. So haben wir gelernt, uns auf Anhieb und ohne viele Worte zu verständigen, und das macht die Arbeit viel

leichter. Andererseits ist es natürlich faszinierend, mit Musikern zusammenzuarbeiten, die man nicht so gut kennt, weil diese Begegnungen auch neue Horizonte eröffnen. Doch für mich ist das Vertrauen, das ich in der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit meiner Partnerin entwickeln konnte, ganz besonders wichtig, vor allem bei Liedern, diesen ganz intimen musikalischen Momenten. Ich bewundere die Kollegen, die bei jedem Liederabend mit einem anderen Partner auftreten.

Sie haben vor kurzem eine neue CD mit Hindemiths Vertonung von Rainer Maria Rilkes Gedichtzyklus Marienleben herausgebracht. Wie sind Sie auf dieses Werk aufmerksam geworden?

Das war schon ein eher ungewöhnlicher Weg, einen Liederzyklus kennenzulernen. Die berühmte italienische Primaballerina Carla Fracci und ihr Mann, der Regisseur Beppe Menegatti, planten für das Fest Maggio Musicale Fiorentino in Florenz 1994 eine Realisierung des Zyklus als Tanztheater. In dieser Inszenierung wurde Rilkes Dichtung über die biblische Geschichte Marias überblendet von der wahren Leidensgeschichte einer holländischen Jüdin in einem Konzentrationslager. Carla Fracci tanzte und rezitierte dabei sowohl Rilkes Gedichte als auch Passagen aus Briefen der Gefangenen, ich stand rechts von der Bühne und habe konzertant gesungen. Die Inszenierung war ein Riesenerfolg, und Marita Viitasalo und ich hatten ein neues Werk für unser Liedrepertoire entdeckt. Seit dieser Zeit haben wir das *Marienleben* immer wieder auf dem Programm. Im Konzerthaus in Wien war es ein großer Erfolg, und erst kürzlich habe ich es in der Wigmore Hall in London gesungen. Mehrmals haben wir den Zyklus – oder manchmal auch nur einzelne Lieder daraus – in Finnland gegeben, wo man wirklich sehr aufgeschlossen reagiert hat – ganz anders als in Frankfurt: Hier wollten wir bei einem Liederabend vor einigen Jahren eigentlich unbedingt ein bisschen Hindemith mitbringen, weil wir dachten, der gehört doch zu Frankfurt. Doch da hat man abgewunken. Schade, finde ich, denn es sind wirklich so tolle Lieder, die es zu entdecken gilt. Immer wieder nur dieselben „Schlager“ zu hören – das ist doch langweilig.

Was fasziniert Sie am Marienleben?

Diese Musik ist ungeheuer delikat und fein, vor allem auch im Zusammenspiel mit der Pianistin. Als Sängerin muss ich

nicht nur die richtigen Töne singen, sondern auch die Frequenz muss mit dem Klavier übereinstimmen. Eine echte Herausforderung ist die polyphone Dichte, die es auch erforderlich macht, Melodien gewissermaßen vertikal im Satz aufzuspüren. Je besser ich die Musik kenne, desto wunderbarer erscheint mir diese Kunst der Polyphonie. Nehmen Sie zum Beispiel das Klaviervorspiel von dem Lied „Von der Hochzeit zu Kana“: Da sieht man die Leute förmlich tanzen – fast erinnert die Musik ein wenig an Klezmer-Musik. Und dann Rilkes Dichtung: Ich glaube, ich werde mich mein Leben lang mit dieser Dichtung befassen können und immer noch Neues in ihr entdecken. Ganz besonders faszinierend finde ich auch, wie sensibel Rilke sich in die Rolle der Frau einfühlen kann.

Sie singen nicht die Originalfassung des Zyklus von 1922/23, sondern die überarbeitete Version aus dem Jahre 1948 – was waren Ihre Beweggründe dafür?

Für die Ballettproduktion in Florenz hatten die italienischen Verantwortlichen von Anfang an die Zweitfassung vorgesehen. Später haben wir uns dann auch die erste Fassung angesehen und haben aber festgestellt, dass Hindemith Recht hat, wenn er in seinem Vorwort zur Zweitfassung schreibt, dass die erste Fassung für die Sängerin eine kaum zu bewältigende Aufgabe darstellt. Das wird auch einer der Gründe dafür sein, dass es von der Erstfassung praktisch keine Einspielung gibt. Die Zweitfassung ist – auch wenn sie länger ist als die erste – „leichter“ in dem Sinne, dass sie mehr Melodie besitzt und für die Sängerin dankbarer ist. Ich halte mich also lieber an diese Fassung. Gerne singe ich aber auch die sechs Lieder aus dem *Marienleben*, die Hindemith zwischen 1939 und 1959 zu Orchesterliedern umgearbeitet hat.

Wie würden Sie das Marienleben in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einordnen?

Wenn man eine Rangliste erstellen würde, würde ich diesen Zyklus zu den wichtigsten Werken seiner Zeit zählen. Ich finde, es ist ein echter Klassiker und ich will mich immer wieder dafür einsetzen. Und auch wenn die Lieder aufgrund ihrer Schwierigkeiten jedesmal eine neue Herausforderung darstellen, sind Marita Viitasalo und ich doch stets aufs Neue begeistert von diesem grandiosen Werk.

SSG

DAS MARIENLEBEN – A TRUE CLASSIC Soile Isokoski in conversation

The Finnish soprano Soile Isokoski has won an outstanding place for herself among opera and lied singers during her career, which now spans over 20 years. Numerous CD recordings, including German and Finnish music in particular, have been unanimously praised by critics as reference recordings. Her latest CD, a recording of Paul Hindemith's song cycle *Das Marienleben*, has just been issued.

Ms. Isokoski, what was your early musical upbringing and education like?

I grew up with music from an early age because my father was pastor of a Lutheran community in northern Finland. So completing studies in music seemed to me the obvious thing. Although I had always been very interested in singing, I



then thought that if I was to dedicate my professional life to music, it should at least be a "sensible" profession, as a church musician. So I completed a six-year study programme at the Sibelius Academy in Helsinki and, after passing the examination, worked for two years in my father's community as an organist and choir director.

Can you pinpoint a moment when you became convinced that a career as a vocal soloist was the right one for you?

I received vocal training at the same time as my church music studies. I received the best marks at the final examination and thus had the possibility of giving my debut concert in 1986 in Helsinki. And then things moved very rapidly: in early 1987, off the cuff, I won the national singing competition in Lappeenranta and then, that same year, second prize at the renowned singing competition "BBC Singer of the World" in Cardiff representing Finland. My career as a vocal soloist began with this competition, through which I became internationally known.

You are not only one of the most important sopranos on operatic stages throughout the world, but also a magnificent lied singer ...

... As a matter of fact, I had no official training as an opera singer, but concentrated completely on lieder at the beginning – for an opera singer, I therefore have an unusually large repertoire of lieder ...

... What is most stimulating for you in the two areas, as different from each other as they are?

Conditions on the stage naturally present very special challenges to the singer: when one sings in the ensemble and the orchestra plays fortissimo, one doesn't actually hear oneself at all – and when one stands way behind on the stage, one must take into consideration that one hears the orchestra much later than it sounds, and that one must therefore watch the conductor at all times. This is all quite irritating when one comes from chamber music – and then, one must also present more vocal volume. But during the many years of my career as an opera singer, I have gotten to know – and love – the magic of opera. When everything works – the lighting, the stage, the conductor – when the singer colleagues really enter into a musical dialogue and not only sing alone on the ramp – that is naturally an overwhelming experience.

The lied is a completely different world. Each lied, whether short or long, is a small scene that plays as if on an imaginary stage. That is very important for me: even before I begin singing a lied, I imagine this scene like a painting in which the words of the poetry are visualised, or else like a path taken by the story told in the lied.

At your lied recitals, you have been accompanied by a single pianist, Marita Viitasalo, for over twenty years. Is that pure chance or is there an artistic conviction behind this?

At the beginning it was chance, of course. I became acquainted with Marita Viitasalo while still a student when she accompanied a lied recital of the Finnish baritone Walton Grönroos. I immediately thought that I could work with her very well, not least because she is a woman and there aren't many women among lied accompanists. She accompanied me at the competitions in both Lappeenranta and Cardiff.

At the beginning of my career I sometimes received engagements because other artists had become ill and I was asked if I could step in. In these situations, in which flexibility and spontaneity are also required, Marita Viitasalo was always on the spot when I needed her. So we have learned to communicate right away and without many words, which makes the work much easier. On the other hand, it is of course fascinating to work together with musicians whom one does not know so well, because these encounters also open up new horizons. But for me, the trust that I was able to develop during continuous cooperation with my partner is especially important, with lieder above all, these very intimate musical moments. I admire colleagues who appear with a different partner at each lied recital.

You have recently released a CD with Hindemith's setting of Rainer Maria Rilke's poetic cycle Marienleben. What drew this work to your attention?

That was indeed a rather unusual way to get to know a song cycle. The famous Italian prima ballerina Carla Fracci and her husband, the producer Beppe Menegatti, planned a realisation of the cycle as dance theatre for the 1994 Maggio Musicale Fiorentino Festival in Florence. In this production, Rilke's poetry about the Biblical history of Mary was overlaid by the true story of the suffering of a Dutch Jewess in a concentration camp. Carla Fracci danced and recited both Rilke's poem and passages from letters of the prisoners; I stood to the right of the stage and sang concertante. The production was a resounding success and Marita Viitasalo and I had discovered a new work for our lied repertoire. Ever since then, we have continued to include *Das Marienleben* on our programmes. It was a great success at the Konzerthaus in Vienna, and just recently I sang it at the Wigmore Hall in London. We have performed the cycle – or sometimes just individual songs from it – in Finland several times, where people reacted to it very positively, completely differently from in Frankfurt. Several years ago we wanted to include a little Hindemith at a lied recital here because we thought, after all, he belongs to Frankfurt. But they turned it down. It's a pity because they are really such great songs worth discovering. Always hearing the same "hits" over and over – that's boring.



What do you find fascinating about *Marienleben*?

This music is incredibly delicate and fine, especially in the interplay with the pianist. As a singer, I must not only sing the correct notes, but the frequency must agree with the piano. The polyphonic density is a real challenge; this also makes it necessary to more or less track down the melodies vertically in the writing. The better I get to know the music, the more wonderful this art of polyphony appears to me. For example, take the piano part of the lied "Von der Hochzeit zu Kana": you can practically see people dancing – the music is almost a little bit reminiscent of Klezmer music. And then Rilke's poetry: I believe I shall be able to occupy myself with this poetry a whole life long and always discover new things in it. I find it especially fascinating how sensitively Rilke can empathise with the woman's role.

You sing not only the original version of the cycle of 1922/23, but also the revised version of 1948 – what were your motives for so doing?

The Italians in charge of the ballet production in Florence had scheduled the second version from the very beginning. Later, however, we also looked at the first version and felt that Hindemith was right when he wrote, in the preface to the second version, that the first version confronts the singer with an almost insurmountable task. That is certainly one of the reasons why there are hardly any recordings of the first version. The second version is – even if it is longer than the first – "easier" in the sense that it has more melody and is more grateful for the singer. I therefore prefer to stick to this version. But I also enjoy singing the six lieder from *Marienleben* that Hindemith adapted as orchestral songs between 1939 and 1959.

*What place would you assign *Das Marienleben* in the music history of the twentieth century?*

If one were to compile a ranking list, I would count this cycle among the most important works of its time. I find that it is a true classic and I want to continue committing myself to it. And even if the lieder present a new challenge each time because of their difficulties, Marita Viitasalo and I are always inspired anew by this grandiose work. SSG

DAS MARIENLEBEN – UN CLASSIQUE OUBLIÉ

Un entretien avec Soile Isokoski

Après plus de vingt ans de carrière, Soile Isokoski, soprano finlandaise, appartient au nombre des meilleures chanteuses d'opéras et de lieder. La critique, unanime, a également vanté les mérites de ses nombreux enregistrements, notamment ceux qui sont consacrés au répertoire des pages finlandaises et allemandes. Son dernier CD – qui vient de paraître – est consacré au cycle de lieder *Das Marienleben* de Paul Hindemith.

Soile Isokoski, quel a été votre éducation et votre formation musicale ?

Dès mon plus jeune âge, j'ai grandi avec la musique à mes côtés, car mon père était pasteur dans une paroisse luthérienne située au nord de la Finlande. Il m'a donc été facile d'accomplir des études musicales. J'ai toujours porté un intérêt particulier au chant, mais, à l'époque, je me disais que si je vouais ma vie professionnelle à la musique, je devrais au moins opter pour un métier « raisonnable » : j'ai, par conséquent, décidé de devenir une musicienne active au sein de l'église. J'ai alors suivi un cursus de six années à l'Académie Sibelius de Helsinki. Après l'obtention de mon diplôme, j'ai travaillé pendant deux ans dans la paroisse de mon père comme organiste et chef de chœur.

Pouvez-vous dire à quel moment précis vous avez été convaincue qu'une carrière de chanteuse soliste représentait le meilleur choix ?

Parallèlement à mes études de musique d'église, j'ai suivi une formation de chanteuse. Près avoir obtenu la meilleure note à l'examen final, j'ai eu la possibilité, dès 1986, de donner mon premier concert à Helsinki. Puis, tout s'est déroulé très vite : début 1987, j'ai rapidement gagné le Concours national de chant de Lappeenranta et, la même année, à Cardiff, le deuxième prix du Concours de chant « BBC Singer of the World », fort renommé, où je représentais la Finlande. C'est grâce à ce concours qui m'a fait connaître sur la scène internationale que j'ai pu commencer ma carrière de soliste.

Vous êtes assurément l'une des meilleures sopranos d'opéra du monde mais aussi une chanteuse de lieder d'exception ...

... Effectivement, officiellement, je n'ai pas bénéficié d'une formation de chanteuse d'opéra. Au début, je me suis plutôt concentrée sur le lieder. C'est dire que, comme artiste de la scène lyrique, je maîtrise donc également un répertoire exceptionnellement important de lieder ...

... Où vont vos préférences dans ces deux domaines si différents ?

Les conditions d'un travail sur la scène constituent naturellement un défi très particulier pour un chanteur : lorsque l'on se présente aux côtés d'un ensemble et que l'orchestre joue fortissimo, on ne s'entend pas chanter. Si, de plus, on joue au fond de la scène, il ne faut pas oublier que l'on entend l'orchestre avec un temps de retard et qu'il est donc nécessaire d'observer attentivement le chef d'orchestre. Tout cela est quelque peu déstabilisant lorsque l'on vient de la musique de chambre – mis à part le fait que, dans ce cas, vous devez encore donner un volume sonore plus important à votre voix. Mais, au fil des nombreuses années de ma carrière de chanteuse d'opéra, j'ai appris à connaître et à aimer la magie que représente la scène. Lorsque tout est en harmonie, les lumières, les décors, le chef d'orchestre, lorsque les collègues chantent en se fondant dans un véritable dialogue musical sans tenir uniquement le rôle de solistes sur le devant de la scène – vous vivez, évidemment, une expérience unique.

Le lieder constitue un tout autre monde. A chaque pièce – peu importe qu'elle soit longue ou courte – correspond une petite mise en scène qui se déroule dans un théâtre imaginaire. C'est ce qui revêt pour moi une grande importance : bien avant de commencer à chanter un lieder, je me représente cette scène comme un tableau dans lequel les mots du livret sont visualisés, ou bien, comme un chemin emprunté par l'histoire racontée par le lieder.

Lors de vos récitals de lieder, vous êtes toujours accompagnée, depuis plus de vingt ans, par une seule pianiste, Marita Viitasalo. Est-ce un hasard ? Ou bien une conviction artistique se cache-t-elle derrière ce choix ?

Au début, c'était bien sûr un hasard. J'ai fait la connaissance de Marita Viitasalo lorsque j'étais encore étudiante, alors qu'elle accompagnait, au cours d'un concert de lieder, le baryton finlandais Walton Grönroos. J'ai immédiatement pensé que je pourrais très bien collaborer avec elle – également, parce qu'elle était une

(bb)

9. Von der Hochzeit zu Kana.

Handwritten musical score for "Von der Hochzeit zu Kana" by Paul Hindemith, 1948. The score is written on five systems of staves. The first system shows a piano introduction in 3/2 time, marked 'ff' (fortissimo). The second system continues the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system shows a vocal entry with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system continues the vocal part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Von der Hochzeit zu Kana, *Neufassung* / *new version* / *nouvelle version* 1948

femme. Parmi les musiciens, il est assez rare que des femmes accompagnent les chanteurs de lied. C'est ainsi que Marita Viitasalo a joué à mes côtés la partie du piano lorsque j'ai passé les Concours de Lappeenranta et de Cardiff.

Au début de ma carrière, j'ai obtenu des engagements parce que d'autres artistes étaient malades. On m'a demandé si je pouvais les remplacer au pied levé. Dans de telles situations, il faut faire preuve d'une certaine flexibilité et de spontanéité ; Marita Viitasalo était toujours disponible lorsque j'avais besoin d'elle. Nous avons donc appris à nous comprendre d'emblée et en peu de mots. Cela facilite notre travail. D'un autre côté, il est naturellement fascinant de travailler avec des musiciens que l'on connaît moins car de telles rencontres ouvrent de nouveaux horizons. Or, pour ma part, la confiance que j'ai pu développer envers ma partenaire tout au long de cette longue collaboration constitue un lien de réciprocité extrêmement important, surtout lorsqu'on s'immerge, ensemble, dans des lieder, ces moments musicaux de forte intimité. J'admire les chanteurs qui se produisent à chaque concert de lieder avec un autre partenaire.

Vous avez enregistré récemment un nouveau CD présentant l'écrit musical que Hindemith a composé pour mettre en valeur le cycle de poèmes de Rainer Maria Rilke Marienleben. Comment cette œuvre a-t-elle attiré votre attention ?

La façon dont j'ai découvert ce cycle de lieder est plutôt inhabituelle. La célèbre ballerine italienne Carla Fracci et son époux, le metteur en scène Beppe Menegatti, avaient prévu de présenter ce cycle comme un ballet pour le Festival Fest Maggio Musicale Fiorentino de Florence en 1994. Dans cette mise en scène, le poème de Rilke, fondée sur la vie de Marie telle que la Bible la relate, se transforme en un fondu enchaîné qui raconte la véritable histoire de la souffrance d'une juive hollandaise dans un camp de concentration. Carla Fracci dansait et récitait en même temps des poèmes de Rilke et des passages de lettres écrites par la prisonnière. J'étais située à droite sur la scène et j'ai chanté cette œuvre en version de concert. Cette mise en scène a connu un immense succès. Avec Marita Viitasalo, nous avons ainsi découvert une nouvelle page pour notre répertoire. Depuis lors, *Das Marienleben* figure régulièrement dans nos programmes. Au Konzerthaus de Vienne, la pièce a connu un succès extraordinaire et, récemment, je l'ai chantée au Wigmore Hall de Londres. À plusieurs reprises, nous avons donné l'ensemble du cycle – parfois même seulement quelques-uns des lieder

– en Finlande, où les auditeurs ont réagi de manière très positive. Il en fut tout autrement à Francfort. Voici déjà quelques années, lors d'un concert, nous ne voulions pas manquer de présenter quelques-uns des lieder de Hindemith, car nous pensions que ce compositeur faisait partie de l'histoire de Francfort. Mais on nous a répondu négativement. Je trouve cela fort dommage, car il s'agit de très belles œuvres qui méritent d'être découvertes. Toujours entendre les mêmes « rengaines » – cela devient fastidieux.

Quelle fascination avez-vous pour Marienleben ?

Il s'agit d'une musique extrêmement délicate et d'une grande finesse, notamment dans le jeu qui est développé entre le chanteur et le pianiste. En ce qui me concerne, je ne dois pas seulement chanter les bonnes notes, il faut que le timbre soit aussi en harmonie avec celui du piano. L'épaisseur polyphonique vous oblige à aller à la découverte des mélodies, conçues, en quelque sorte, de manière verticale dans chaque air : voilà ce qui constitue un véritable défi. Plus j'apprends à connaître cette musique, plus l'art de la polyphonie me paraît merveilleux. Prenez, par exemple, l'introduction au piano du lied « Von der Hochzeit zu Kana » : on voit littéralement les gens danser. La musique rappelle presque celle de la tradition klezmer. Et puis la poésie de Rilke : je crois que je pourrai me consacrer toute ma vie à ces pages et aller constamment de découvertes en découvertes. Ce qui me fascine particulièrement, c'est aussi de voir avec quelle sensibilité Rilke parvient à se mettre à la place de la femme et à comprendre son rôle.

Vous ne chantez pas la version originale du cycle de 1922/23 mais la version revue de 1948. Quelles en sont les raisons ?

Pour la production du ballet, à Florence, les responsables italiens avaient prévu, dès le début, de présenter la deuxième version. Naturellement, nous avons ensuite pris également connaissance de la première. Nous avons dû admettre que Hindemith avait raison en affirmant dans la préface de sa deuxième version que la partition originale représentait une tâche à peine réalisable pour la cantatrice. C'est sans doute pourquoi il n'en existe pratiquement aucun enregistrement. Même si la deuxième version est plus longue que la première, elle reste néanmoins plus « facile », car la mélodie y occupe une place plus importante, ce qui est plus agréable pour la cantatrice. Je préfère donc m'en tenir à cette version. Toutefois, j'aime également chanter les six lieder de *Marienleben* dans la version que Hindemith a écrite, de 1939 à 1959, pour orchestre.

Comment classeriez-vous Marienleben dans l'histoire de la musique du XX^e siècle ?

Si l'on devait établir un classement, je compterais ce cycle au nombre des œuvres les plus importantes de son époque. Je trouve que c'est un véritable classique – même s'il s'agit d'un classique oublié – et je le défendrai toujours. Et même si, en raison de leur niveau de difficulté, les lieder représentent à chaque fois un nouveau défi, Marita Viitasalo et moi-même serons toujours séduites, à chaque fois, par les enchantements de cette œuvre grandiose. SSG



Jakobskirche Rothenburg ob der Tauber: Der Tod der Maria. Holzschnitt aus der Schule Tilman Riemenschneider / Jakobskirche Rothenburg ob der Tauber: The Death of Mary. Woodcut from the school of Tilman Riemenschneider / Église Saint-Jacques de Rothenburg ob der Tauber : la mort de la Vierge Marie. Sculpture sur bois de l'école de Tilman Riemenschneider

DANN SANG ER LOB

Hindemiths *Marienleben*

Der Klavierliederzyklus *Das Marienleben* nach dem gleichnamigen Zyklus von fünfzehn Gedichten, die Rainer Maria Rilke 1912 veröffentlichte, zählt fraglos zu Hindemiths Hauptwerken. Carl Orff nannte Hindemith in einem Nachruf sogar den „Meister des *Marienlebens*“. Und in seiner einflussreichen Geschichte der modernen Musik *Die moderne Musik seit der Romantik* von 1928 schätzte Hans Mersmann Hindemiths Zyklus als die „erste Erfüllung der neuen Musik der Zwanziger Jahre“ schlechthin ein. Mit Rilkes Gedichten bereits gut vertraut, soll Hindemith erst durch das Erlebnis der berühmten „Stuppacher Madonna“ (um 1517/19) des Matthias Grünewald (um 1480–1528) den Mut gefasst haben, eine Vertonung dieses gewaltigen Zyklus in Angriff zu nehmen. Wiederholt wies er dann auf die Mühen hin, die ihm die Komposition bereitete. Unter das zuletzt fertig gestellte Lied *Vom Tode Mariae II* schrieb er wie befreit ein Zitat aus dem Gedicht *Argwohn Josephs*: „Dann sang er Lob ...“. Und in einem Brief an seinen Verleger bekannte er: „Ich habe die Stücke sehr gerne und bin sicher, dass sie bis jetzt das Beste von mir sind – und ich glaube auch nicht, daß zur Zeit ein Liederzyklus von ähnlichen Ausmaßen komponiert worden ist.“

Der Liederzyklus, dessen Vertonung Hindemith als 26-jähriger am 27. Juni 1922 mit der Komposition der Nr. 11 *Pietà* aufnahm und am 4. Juli 1923 mit derjenigen von Nr. 14 *Vom Tode Mariae II* abschloss, besitzt größte Bedeutung im Prozess seiner Selbstfindung als Komponist. Er hält die für Hindemith und die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts entscheidende Verwandlung des expressionistischen Ausdruckskonzeptes in das der Neuen Sachlichkeit fest. Ist *Pietà* mit ihrer gänzlich freien, ungemein suggestiv-gestischen, sich in das Gedicht einfühlenden musikalischen Gestaltung noch ein Inbegriff des Hindemithschen Expressionismus, so findet er in den weiteren Vertonungen in unmittelbarem Anschluss an Gestaltungsprinzipien der Dichtung zur Neuen Sachlichkeit: durch eine historische Stilisierung der Musik im Sinne eines Neo-Barocks, welche die sich „zurückfühlende Haltung“ der Rilkeschen Gedichte aufgreift, durch ein Übernehmen der Art des dichterischen Sagens und Mitteilens etwa als Bericht, Klage, Geständnis, Wiegenlied, Hymnus usw., durch einen entsprechenden musikalischen Tonfall und schließlich durch die Wahl einer bestimmten musikalischen



Die Sängerin der Uraufführung 1923: Beatrice Lauer-Kottlar (1883-1935) / *The singer at the world première in 1923: Beatrice Lauer-Kottlar (1883-1935) / Beatrice Lauer-Kottlar (1883-1935), chanteuse de la première audition publique en 1923*

Form als aufwendig ausgestaltete Ausdrucksform des Sinngehaltes der Verse. Diese Verwandlung des musikalischen Ausdruckskonzeptes tritt denn auch besonders prägnant in der Passacaglia (Nr. 2), im Fugato (Nr. 9), im basso ostinato (Nr. 8) oder in der Variation (Nr. 14) hervor, die durch Hindemith erstmals in Liedvertonungen zur Textausdeutung angewendet werden. Doch geht die Bedeutung, die Hindemith selbst dem Werk zum Maß, weit über das Entwickeln neuer musikalischer Ausdrucksprinzipien hinaus. Er bekannte in späteren Jahren: „Der starke Eindruck, den schon die erste Aufführung auf die Zuhörer machte – erwartet hatte ich gar nichts –, brachte mir zum

ersten Mal in meinem Musikerdasein die ethischen Notwendigkeiten der Musik und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewusstsein.“

Solche herausfordernden ethisch-moralischen Verpflichtungen sowohl den Zuhörern als auch dem Werk und den eigenen kompositorischen Fähigkeiten gegenüber brachten Hindemith alsbald dazu, seine musikalische Gestaltung des *Marienlebens* möglichst zu verbessern. Er wollte ein Werk, an dem er hing und das ihm sehr ans Herz gewachsen war, noch weiter vervollkommen. So begann er bereits 1924, einzelne Takte zu modifizieren. Um 1935 nahm er sich dann eine gründliche Revision des ganzen Zyklus vor. Er arbeitete in jenen Jahren an seiner Tonsatzlehre *Unterweisung im Tonsatz*; und unverkennbar fand er über den Revisionen gewissermaßen durch Selbstbeobachtung zu neuen musiktheoretischen Prinzipien, die er dann als „harmonisches Gefälle“ oder „übergeordnete Zweistimmigkeit“ beschrieb. (Das „harmonische Gefälle“ bewertet die harmonische Spannungsabfolge von Akkorden, die „übergeordnete Zweistimmigkeit“ reguliert die Anlage eines vielstimmigen musikalischen Satzes.) Doch regte ihn umgekehrt auch die musiktheoretische Arbeit an, die tonalen Verhältnisse in der Musik des *Marienlebens* planvoller, systematischer und vor allem auch hörbarer auszugestalten und auf den Sinn der Dichtung abzustimmen. Im März 1941 entwickelte er dann einen grundlegenden Revisionsplan für das ganze Werk, nach welchem alle kompositorischen Maßnahmen der Ausdeutung der Gedichte dienstbar zu machen waren. Er verknüpfte nun die Lieder durch ein Netz thematisch-motivischer Bezüge oder gab den tonalen Zentren, die er deutlich spürbar werden lässt, außermusikalische Bedeutungen. Der Gestalt des Christus ordnet er die Tonalität „E“ zu (d.h. der Grundton „E“ steht im Zentrum der jeweils herrschenden Tonbeziehungen), Maria diejenige von „A“. Solche tonalen Chiffren erhalten auch bestimmte in den Gedichten ausgedrückte Stimmungen oder Gefühle wie die „Unbegreiflichkeit“, der „irdische Aufbruch“, die „Unendlichkeit“ oder die „Idyl-

Das Marienleben op. 27 (1922-23)
Gedichte von Rainer Maria Rilke
„Für Sopran und Klavier komponiert und Frau Emma Lübbecke geschenkt“

Uraufführung: 15. Oktober 1923,
Frankfurt/Main

Sopran: Beatrice Lauer-Kottlar
Klavier: Emma Lübbecke-Job

Das Marienleben (1935-1948)
Gedichte nach Rainer Maria Rilke
für Sopran und Klavier

Uraufführung: 3. November 1948,
Hannover

Sopran: Annelies Kupper
Klavier: Carl Seemann

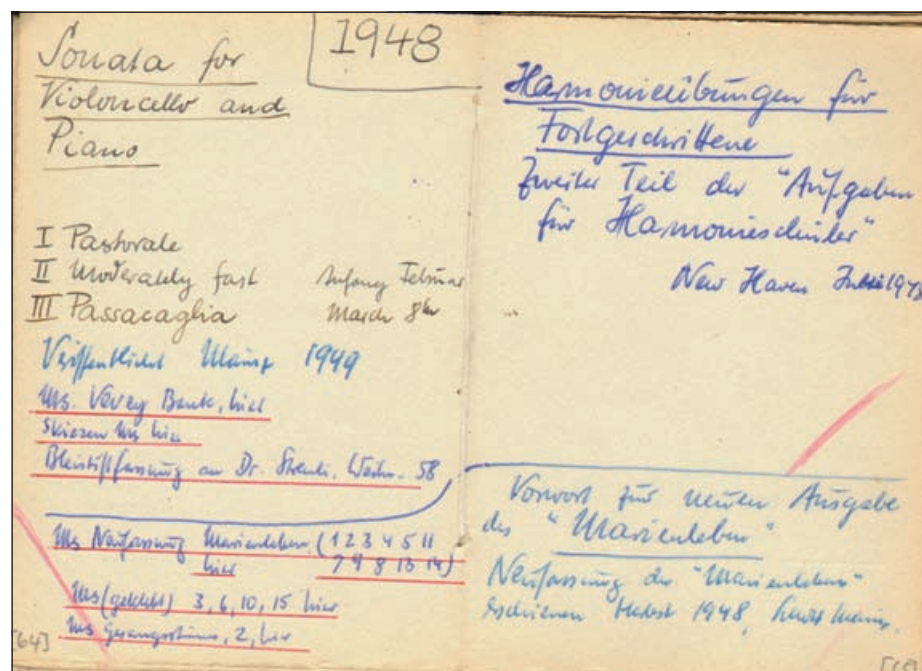
lik". Auf diese Weise kann Hindemith den Sinn der Dichtung verdeutlichen oder auslegen, ohne die Autonomie der musikalischen Gestaltung auszuhöhlen oder zu unterlaufen. Zudem bemühte er sich, den Vokalpart von seinen Instrumentalisten zu befreien und ihn gesanglicher zu gestalten.

Diese neue Werkkonzeption konnte Hindemith wiederum nur unter größten Mühen verwirklichen, vor allem weil er das musikalische Material der ursprünglichen Fassung weiterhin verwenden woll-

und dafür die ‚Kunst‘ um so mehr hervorzuheben.“ Die entsprechenden Gegenreaktionen belasteten wohl die Rezeption der Neufassung des *Marienlebens*, doch hat Hindemith, aus der Distanz von mehr als einem halben Jahrhundert geurteilt, weitgehend Recht bekommen. Das *Marienleben* hat sich in der Neufassung behauptet und zählt zu den anspruchsvollsten und zugleich stimulierendsten Herausforderungen im Repertoire der Liedsängerinnen. GS

the courage to attempt a setting of this enormous cycle. He repeatedly referred to the difficulty that the composition caused him. As if liberated, he wrote a quotation from the poem *Argwohn Josephs* (Joseph's Suspicion) under the last finished song, *Vom Tode Mariae II* (Of the Death of Mary II): "Then he sang praise..." And in a letter to his publisher he confessed: "I am very fond of the pieces and am certain that they are now the best I have done so far – and I don't believe that another song cycle of similar dimensions has been composed at the present time."

The song cycle, which Hindemith began setting at the age of 26 on 27 June 1922 with the composition of No. 11 *Pietà* and completed on 4 July 1923 with No. 14 *Vom Tode Mariae II*, is of great significance in the process through which he found himself as a composer. It captures the decisive transformation of the expressionistic concept into that of the New Objectivity – decisive both for Hindemith and for early 20th century music history. If *Pietà*, with its completely free, incredibly suggestive-gestural musical formation – a formation in utter empathy with the poem – is still the epitome of Hindemithian expressionism, then it is in the other settings that he finds his way to the New Objectivity in direct connection with poetic principles of formation. This is accomplished in several ways. Firstly, through an historical stylisation of the music in a neo-baroque sense, seizing upon the "retracting attitude" of Rilke's poetry. Secondly, by taking over the type of poetic speech and communication as found, for example, in reporting, lamentation, confession, lullaby, or hymn and by adopting a corresponding musical tone. Finally, through the choice of a definite musical form as the elaborately developed expressive form of the meaning of the verses. This transformation of the musical expressive concept is particularly notable in the Passacaglia (No. 2), the Fugato (No. 9), the Basso Ostinato (No. 8) and in the Variation (No. 14), which Hindemith applied for the first time in song settings for the interpretation of the text. However, the meaning that Hindemith himself attributed to the work went far beyond the development of new principles of musical expression. As he confessed in later years, "The strong impression that even the first performance made on the listeners – I had expected nothing at all – made me conscious, for the first time during my life as a musician, of the ethical necessities of music and the moral obligations of the musician."

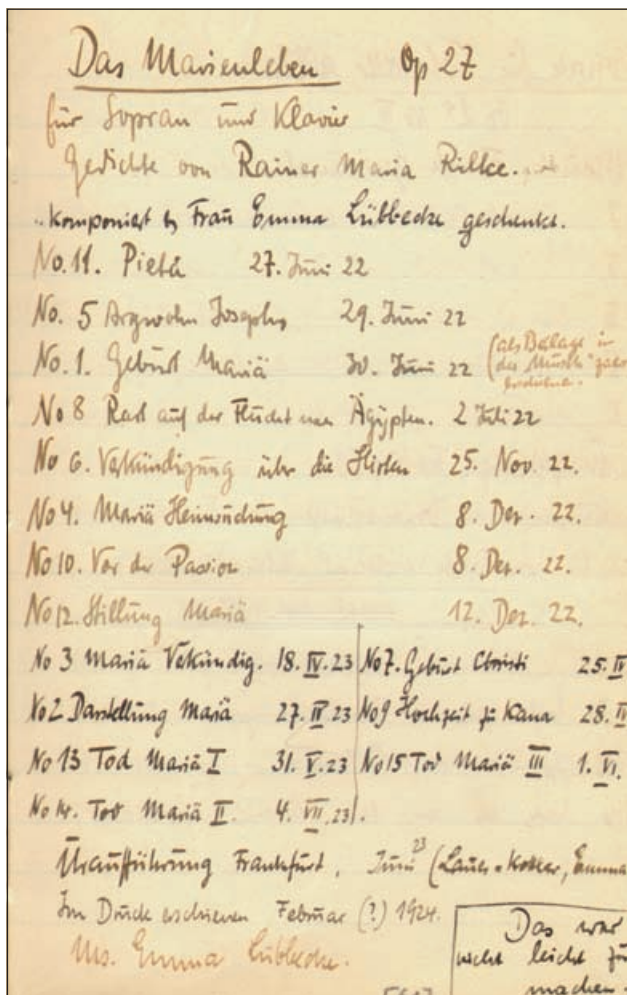


Aus Hindemiths Werkverzeichnis: Eintrag zur Neukomposition des *Marienlebens* (1948) / From Hindemith's catalogue of works: entry concerning the new composition of *Das Marienleben* (1948) / De la nomenclature des œuvres de Hindemith : note relative à la deuxième version de *Das Marienleben* (1948)

te. Er selbst berichtete, dass er einzelne Lieder bis zu zwanzig Mal umarbeitete, um sie seinen neuen Ansprüchen, seinem gewachsenen und gefestigten Ethos anzupassen. Lediglich die Vertonung der Nr. 12 *Stille Mariae mit dem Auferstandenen* ließ er gänzlich unverändert. Erst 1948 schloss er diese neue Fassung ab und veröffentlichte sie mit einem Vorwort, in welchem er ausführlich über die Gründe, die ihn zur Revision führten, über ihre Prinzipien und ihre Ziele berichtete. Allerdings streute er in diesem Vorwort auch polemische Bemerkungen gegen die damalige „Neue Musik“ ein, etwa: „Dieses ‚Neue‘ ist nach tausenderlei Varianten schal geworden, aber das uralte Streben nach geistiger Vertiefung der Musik ist noch immer so neu wie je. Bei aller Wertschätzung, die man billig den technischen Neuerungen entgegenbringen kann, da sie uns ja die Arbeit erleichtern sollen, ist es doch angezeigt, in der Bezeichnung ‚Neue Kunst‘ die Betonung des Wortes ‚neu‘ zu vermindern

THEN HE SANG PRAISE Hindemith's *Marienleben*

The song cycle with piano *Das Marienleben*, based on the cycle of fifteen poems by the same name published by Rainer Maria Rilke in 1912, unquestionably counts among Hindemith's principal works. In an obituary, Carl Orff even called Hindemith "the master of the *Marienleben*." And in his influential history of modern music entitled *Die moderne Musik seit der Romantik* (Modern Music Since Romanticism) of 1928, Hans Mersmann went so far as to appraise Hindemith's cycle as the "first fulfilment of the new music of the 1920s." Already closely familiar with Rilke's poems, it was probably through the experience of the famous "Stuppacher Madonna" (approx. 1517/19) of Matthias Grünewald (approx. 1480–1528) that Hindemith gained



Aus Hindemiths Werkverzeichnis: Eintrag zur Erstfassung des *Marienlebens* (1923) / From Hindemith's catalogue of works: entry concerning the first version of *Das Marienleben* (1923) / De la nomenclature des œuvres de Hindemith : note relative à la version initiale de *Das Marienleben* (1923)

Such challenging ethical-moral obligations towards the listeners, the work itself and his own compositional abilities soon led Hindemith to attempt, as far as possible, to improve his musical setting of *Das Marienleben*. He wanted to achieve yet greater perfection in a work to which he was attached and which was very close to his heart. Thus he began modifying individual bars already in 1924, undertaking a complete revision of the entire cycle around 1935. During those years he was working on his theory textbook *Unterweisung im Tonsatz* (The Craft of Musical Composition) and he unmistakably arrived at new music-theoretical principles by revising the song cycle, more or less through self-observation, describing these as "harmonic descent" or "overriding two-part framework." (The "harmonic descent" evaluates the harmonic succession of tension between chords; the "overriding two-part framework" regulates the design of a polyphonic musical movement.) On the other hand, however, the music-theoretical work stimulated him to design the tonal relationships in the music of *Das*

Marienleben in a more planned and systematic way, above all in regard to the way in which the work was perceived by the listener, and also to match the meaning of the poetry. In March 1941 he then developed a fundamental plan of revision for the entire work, according to which all compositional measures taken were to be made to serve the interpretation of the poems. He now linked the lieder by means of a network of thematic-motivic references or gave extra-musical meanings to the tonal centres, which he allowed to be clearly sensed. The tonality of E was assigned to the figure of Christ (i.e. the tonic note "E" is at the centre of the respective dominating tonal relationships); the tonality of A was assigned to Mary. Such tonal codes also contain definite moods expressed in the poems or feelings such as "inexplicableness," "worldly turmoil," "infinity" or "idyll." In this manner, Hindemith is able to clarify or depict the meaning of the poetry without undermining or circumventing the autonomy of the musical design. In addition, he took trouble to liberate the vocal part from its instrumental qual-

ities and to make it more readily singable.

Hindemith was only able to realise this new conception of his work with great difficulty; this was especially due to the fact that he wanted to continue using the musical material of the original version. He himself spoke of having revised certain songs up to twenty times in order to adapt them to his new standards and to his newly grown, consolidated ethos. Only one setting was left completely unchanged – No. 12 *Stillung Mariae mit dem Auferstandenen*. He only completed this new version in 1948, publishing it with a preface in which he gave a detailed account of the reasons leading to the revision, its principles and aims. He also, however, interspersed this preface with polemical remarks against the then "New Music," such as: "This 'newness' has become stale after thousands of variants, but the time-honoured striving towards spiritual depth in music is still as new as ever. For all the appreciation that one easily shows towards technical novelties, since they are intended to ease our work, it is nonetheless advisable to play down the emphasis on the word 'new' in the designation 'new art,' thus emphasising 'art' all the more." The corresponding counter-reactions surely burdened the reception of the new version of *Das Marienleben*, but Hindemith, judged from the distance of over half a century, has for the most part been proven correct. The new version of *Das Marienleben* has proven its worth, counting among the most demanding and stimulating challenges in the repertoire of female singers. GS

PUIS IL RENDIT GRÂCE EN CHANTANT

Das Marienleben de Hindemith

Le cycle de lieder avec piano *Das Marienleben*, inspiré du recueil du même nom comprenant quinze poèmes que Rainer Maria Rilke fait publier en 1912, appartient incontestablement au nombre des œuvres maîtresses de Hindemith. Dans son éloge funèbre, Carl Orff honore Hindemith de la qualité de « Maître de *Marienleben* ». Et dans son prestigieux livre d'histoire de la musique moderne, *Die moderne Musik seit der Romantik* (1928), Hans Mersmann considère cette œuvre comme la « première réalisation de musique contemporaine des années vingt ». Bien qu'il ait déjà une bon-

		alt	neu			
1 Geburt Maria	17. 7. 36	65	63 102		H	Titel
2 Dankagung	23. 7. 37	142	136	Paraclypten = C		
3 Maria Verk	25. 7. 37 5. 5. 41.	68	95 (102) 132		H/c	Titel 6
4 Herinnahme	11. 7. 36	41	43		H/c	
5 Anbetung	11. 7. 36	60	78 77		F	
6 Hohen Verk.	28. 7. 37	154	230 234 251		A	
7 Geburt Christi	21. 1. 37.	120	168		E	Ans 1, 11, 18
8 Rache	19. 7. 36	94	101		C/A	
9 Hodiernus zu Kamm	16. III. 41	82	161 166	Fuge	F	Ans 11
10 Vor der Passion	11. 7. 36	44	46 53		F/A	
11 Pietä		32	32 =		Es	
12 Stille		46	46		E	
13 Tod I	26. 7. 36	78	62 69	Brass eliminator	E/Es	
14 Tod II	19. III. 41	89	88 92 95	Variation =	Es/G	
15 Tod III	24. 7. 37	83	89		A	Ans 1, 3
		1198	1438	15 38		

Tonarten: H = Maria / E = Christus / A = Engel
 A = Unbegreiflichkeit / Es = Tod / C = Himmel, Unendlichkeit
 F = Felle, falsche Handlung
 (B = intrins. Autor / Fis = Kleinheit gegenüber Grosse / G = Idylle)
 Des/Es = Handlung (1) / Determination
 [22]

Marienleben.
 G. Schirmer Inc. New York 12 Staves No. 5 - Printed in the U. S.

Aus dem Skizzenheft 1941/42: Tonarten und Umfänge der umgearbeiteten Lieder des Marienlebens / From the 1941/42 sketchbook: keys and ranges of the revised songs of Das Marienleben / Du cahier d'esquisses de 1941/42 : tonalités et nombre des mesures dans la deuxième version des lieder de Das Marienleben.

ne connaissance des poèmes de Rilke, ce n'est qu'après avoir pu admirer le célèbre tableau de la « Madonne de Stuppach » (env. 1517/19), peint par Matthias Grünewald vers 1480–1528, que Hindemith ose se lancer dans l'adaptation musicale de ce recueil particulièrement saisissant. En composant cette œuvre, il évoque régulièrement les difficultés auxquelles il est confronté. Au pied du texte du dernier lied *Vom Tode Mariae II*, il cite – comme soulagé – la dernière phrase du poème *Argwohn Josephs*: « Puis il rendit grâce en chantant ... ». Et dans une lettre adressée à son éditeur, il avoue : « J'apprécie beaucoup ces lieder et suis certain de n'avoir rien composé de mieux jusqu'à présent. Je ne crois pas non plus qu'il existe actuellement un seul recueil de cette envergure ».

C'est le 27 juin 1922, à l'âge de 26 ans, que Hindemith se met à l'écriture de ce cycle de lieder en commençant par le n°11, *Pietà*. Il y met un point final, le 4 juillet 1923, avec le lied n°14, *Vom Tode Mariae II*. Ce corpus revêt une signification toute particulière dans la découverte progressive qu'il fait de ses capacités créatrices. Il marque le passage de l'expressionnisme musical à celui de la Nouvelle Objectivité, évolution tout à fait décisive tant pour Hindemith que pour l'histoire de la musique au début du XX^e siècle. Si *Pietà* et son architecture musicale totalement libre, extraordinairement suggestive, éclatante et d'une grande sensibilité à l'égard du poème, témoigne de l'expressionnisme de Hindemith, le discours musical qui lui succède relève, sans détour, de la Nouvelle Objectivité en se pliant, scrupuleusement, à la forme du texte poétique. Citons comme exemple la tournure historique, dans un style néo-baroque, donnée à la phrase musicale qui fait écho à « la posture passéiste » des poèmes de Rilke ; ou, encore, l'adaptation de l'inflexion musicale au vocabulaire et expression poétique que sont le récit, la plainte, l'aveu, la berceuse, l'hymne, etc. ; et, enfin, le choix d'une certaine forme musicale rendant justice au sens et à la tournure somptueuse des vers de Rilke. Une telle métamorphose de l'expression et de son langage se manifeste ainsi pour la première fois dans le répertoire du lied comme un révélateur idiomatique du sens du texte, en particulier, de manière significative, dans la Passacaille (n° 2), dans le Fugato (n° 9), dans la Basse obstinée (n° 8) ou, encore, dans la Variation (n° 14). A vrai dire, la portée et la signification que Hindemith lui-même attribue à cette œuvre dépassent de très loin le développement de nouveaux principes d'expression musicale. Il reconnaît quelques années plus tard : « La forte impression que la première exécution en public a produite sur les auditeurs – je ne m'y attendais pas du tout – m'a fait prendre conscience, pour la pre-



Die Widmungsträgerin und Pianistin der Uraufführung 1923: Emma Lübbecke-Job (1888-1982) / The dedicatee and pianist of the world première in 1923: Emma Lübbecke-Job (1888-1982) / Emma Lübbecke-Job (1888-1982), dédicataire et pianiste de la première représentation publique en 1923

mière fois dans mon existence de musicien, des nécessités éthiques de la musique et des obligations morales du musicien ».

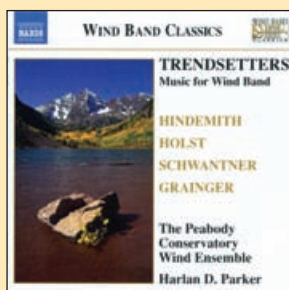
Ces responsabilités éthiques et morales – tant à l'égard des auditeurs, de l'œuvre elle-même qu'envers ses propres talents de compositeur – ont rapidement convaincu Hindemith de reprendre, pour l'améliorer dans toute la mesure du possible, la conception musicale de *Marienleben*. Il veut parfaire encore une œuvre à laquelle il est profondément attaché. Aussi, dès 1924, il commence à apporter des modifications à certaines des mesures figurant dans la partition. Et vers 1935, il entreprend une révision complète du cycle. C'est pendant ces années-là qu'il travaille également à son ouvrage, traitant de l'initiation à la composition musicale, *Unterweisung im Tonsatz*. Et, évidemment, au cours de ces remises en question, comme en s'observant lui-même, il découvre de nouveaux principes de théorie musicale qu'il décrit bientôt sous les termes de « disparité harmonique » ou de « concept à deux voix superposées ». (La « disparité harmonique » permet l'évaluation d'une suite harmonique d'accords et le « concept à deux voix superposées » la maîtrise de la mise en place d'un motif musical à plusieurs voix). Par voie de conséquence, ces réflexions l'incitent également à revoir, avec plus de méthode et de systématique, les rapports de tonalité dans la partition de *Marienleben*, principalement dans le but d'en faciliter l'écoute et de l'accorder au sens du texte. En mars 1941, il élabore à nouveau un plan de révision fondamental de l'œuvre : tous les moyens relevant de la composition doivent être mis à la disposition de l'interprétation du livret. Hindemith en vient ainsi

à lier les lieder dans un réseau de thèmes et de motifs. Et, tout en les mettant en valeur, il donne aux nœuds de tonalité des dimensions extra-musicales. Il attribue dès lors au personnage du Christ la tonalité de « Mi » (la note principale « Mi » constituant le noyau autour duquel gravitent les rapports de tonalité dominants) et à Maria la tonalité de « La ». A de tels groupes de timbre correspondent également certaines atmosphères ou des sentiments exprimés dans les vers de Rilke comme le « mystère », le « tumulte terrestre », l'« infini » ou l'« églogue ». Hindemith parvient ainsi à éclairer et illustrer la portée du texte sans vider de son sens ni restreindre l'autonomie de la phrase musicale. Simultanément, il vise à soulager les voix des contraintes de la technique vocale pour leur permettre d'accéder à une plus grande liberté mélodique.

Encore une fois, Hindemith n'est parvenu à cette nouvelle conception de son œuvre qu'au prix de grandes difficultés. Cela tient principalement au fait qu'il tenait à se servir du matériau musical de la version initiale. Il affirme lui-même qu'il a remis certains lieder presque vingt fois sur le métier pour les ajuster à ses nouveaux objectifs et les accorder aux exigences morales aussi croissantes que fermes qu'il a fait siennes. Seule la partition du lied n° 12 *Stilling Mariae mit dem Auferstandenen* est laissée entièrement intacte et sans retouche. Ce n'est qu'en 1948 que cette nouvelle version de l'œuvre est achevée. Hindemith la fait publier avec une préface dans laquelle il explique les raisons qui l'ont amené à en réviser la composition. Il y expose également les principes et les objectifs qui ont dominé la révision de la partition. A cette occasion, il lâche même quelques remarques polémiques à l'encontre de « la nouvelle musique » écrites par ses contemporains : « Cette 'nouveau' est devenue bien fade après les milliers de variantes qu'elle a empruntées ; pourtant, les aspirations éternelles vers un approfondissement de l'intelligence de la musique restent plus que jamais d'actualité. Avec tout l'intérêt que l'on peut porter, à juste titre, aux nouveautés techniques destinées à nous faciliter la tâche, il faut toutefois faire remarquer que, dans l'expression 'Art Nouveau', il convient de réduire l'accent mis sur le qualificatif 'Nouveau' et mettre davantage en évidence le mot 'Art' ». Les réactions provoquées par ces affirmations ont, il faut le dire, pesé de tout leur poids sur la manière dont la nouvelle version de *Marienleben* a été accueillie. Néanmoins, un demi-siècle plus tard, on peut affirmer que Hindemith a fini par obtenir gain de cause. La nouvelle version de *Marienleben* s'est imposée avec succès et compte désormais au nombre des défis aussi ambigus que stimulants que le répertoire propose aux interprètes de lieder. GS

Symphony in B flat

Werke von Hindemith, Holst, Schwanter und Grainger
The Peabody Conservatory Wind Ensemble
Ltg.: Harlan D. Parker
◆ Naxos CD 8.572242



Hindemith's *Symphony in B flat for Concert Band* zählt zu den Hauptwerken sinfonischer Blasmusik und hat vor allem in den USA eine beträchtliche Anzahl von Komponisten zu solchen Werken inspiriert. Mit der ungewöhnlich kunstvollen thematisch-kontrapunktisch fundierten Satztechnik nobilitiert sie geradezu die Blasmusik. Und entsprechend gediegen, sorgfältig einstudiert und doch klangvoll wird sie hier dargeboten.

Hindemith's *Symphony in B flat for Concert Band* is one of the principal works of symphonic wind music and inspired a considerable number of other works in this genre, especially by composers in the USA. It really lends nobility to wind music with its unusually ornate thematic-contrapuntal style of writing. The work is presented here in an appropriately dignified, carefully prepared and sonorous manner. La *Symphony in B flat* for Concert Band de Hindemith est une des pièces les plus emblématiques du répertoire symphonique pour instruments à vent. Un grand nombre de compositeurs, notamment aux États-Unis, se sont inspirés de cette pièce pour écrire des œuvres de même style. Témoin d'une technique de composition unique fondée sur une maîtrise absolue des règles du développement thématique et du contrepoint, cette *Symphony* apporte une incontestable noblesse à la littérature pour orchestre d'harmonie. Et dans le présent CD, l'interprétation, fort scrupuleuse, est marquée d'une belle pureté de sonorités.

Sonatas for Viola and Piano

Sonate für Bratsche und Klavier (1939), Bratschensonate op. 11 Nr. 4, Bratschensonate op. 25 Nr. 4, Meditation für Bratsche und Klavier
Lawrence Power (Bratsche), Simon Crawford-Phillips (Klavier)
◆ Hyperion CD 67721

Das sind schlechterdings bezwingende, grandiose Einspielungen dieser Werke, mit denen sich Lawrence Power als einer der besten gegenwärtig konzertierenden jungen Bratschisten erweist! Er interpretiert die Werke mit einem fulminanten Impetus, der unmittelbar an frühe Aufnahmen mit Hindemith erinnert. Hoffentlich werden diese als *The Complete Viola Music – 1* angezeigten Aufnahmen alsbald fortgeführt.



These are utterly compelling, grandiose recordings of these works, with which Lawrence Power proves himself one of the best young violists on the concert scene today! He interprets the works with an amazing impetus clearly reminiscent of early recordings with Hindemith himself. Sequels to these recordings, indicated as *The Complete Viola Music – 1*, will hopefully follow soon.

Voici des œuvres dans une interprétation de grand style qui fera date ! Lawrence Power se révèle comme l'un des meilleurs jeunes altistes de sa génération et son jeu, vif et impétueux, rappelle les premiers enregistrements réalisés par Hindemith. Espérons que l'édition de ce disque portant le titre de *The Complete Viola Music – 1* sera suivie, sous peu, d'autres volumes.

Bewegte Zeiten

Neue Musik in der Weimarer Republik 1919–1933
Kim Kashkashian (Bratsche), Royal Concertgebouw Orchestra, Berliner Philharmoniker
Ltg.: Riccardo Chailly, Paul Hindemith
◆ DGG 2CD's 480 2471



Diese hervorragend konzipierte Doppel-CD erschien anlässlich der Ausstellung „Modell Bauhaus“, die von Juli bis Oktober 2009 im Martin-Gropius-Bau Berlin gezeigt wurde. Hindemith wird hier gemäß seiner Bedeutung als führender deutscher Komponist der Weimarer Republik mit Ausschnitten aus gleich fünf Werken repräsentativ berücksichtigt; dabei handelt es sich durchweg um Wiederveröffentlichungen einiger der besten Einspielungen seiner Musik aus der Zeit.

This outstandingly conceived double CD was issued on the occasion of the exhibition "Modell Bauhaus," shown from July until October 2009 at the Martin-Gropius-Bau in Berlin. Hindemith is represented here with excerpts from five works, as befits his stature as the leading German composer of the Weimar Republic; without exception, they are reissues of some of the best recordings of his music from that time. D'une conception remarquable, ce double CD est paru à l'occasion de l'exposition « Modell Bauhaus » qui s'est déroulée de juillet à octobre 2009 au Martin-Gropius-Bau de Berlin. L'œuvre de Hindemith y tient une place de choix avec des extraits de cinq de ses compositions, témoignage du rôle éminent qu'il a joué dans la vie musicale de la République de Weimar. Les enregistrements retenus proviennent tous, sans exception, de rééditions de certaines des meilleures interprétations des pièces écrites à cette époque par Hindemith.

Ouverture zum Fliegenden Holländer, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt

Kontra Wagner. Werke von Wagner, Monti, Chabrier, Hindemith, Krenek und Webern
Mitglieder der Berliner Philharmoniker und Gäste
Ltd.: Michael Hasel
◆ col legno CD60018

Mit diesen Live-Aufnahmen von den Salzburger Osterfestspielen 2007 wird der spontane Lacherfolg gleich mitgeliefert. Freilich nehmen die hervorragenden Musiker das „Vergnügen“ durchaus sehr ernst und spielen die Musik denn auch so sauber wie nur möglich „falsch“.

The audience's spontaneous laughter comes along with these live recordings from the 2007 Salzburg Easter Festival. The outstanding musicians take their "fun" very seriously, of course, playing their "wrong notes" as cleanly as possible.

Ces enregistrements, réalisés en direct lors du festival de Pâques de Salzbourg (2007) et ne gommant pas les rires spontanés des auditeurs, redonnent vie, avec succès, à cette œuvre. Les interprètes, fort brillants, prennent ce « plaisir » très au sérieux et jouent la musique aussi correctement et « faussement » que possible.



Kanonische Variationen für 2 Violinen

Werke von Hindemith, Bartók, Prokofiev, Puhan Wang, Hu Xiao Ou, Lazic und Yang Bao Zhi Zen Hu und Ning Feng (Violinen)

◆ Channel Of China SACD 80309

In diesem sehr differenzierten, konzertmäßigen Vortrag der *Kanonischen Variationen* für 2 Violinen erweist sich das Werk als ein vollwertiger Ableger der immerhin gewichtigen *Kanonischen Sonatine* für 2 Flöten op. 31 Nr. 3. Man bedauert nur, dass die vorzüglichen Musiker nicht auch noch das *Kanonische Vortragsstück* eingespielt haben.



In this highly differentiated, concert-like performance of the *Kanonische Variationen* for 2 violins, the works proves itself a fully-fledged offshoot of the nonetheless more substantial *Kanonische Sonatine* für 2 Flöten op. 31 Nr. 3. One only regrets that the outstanding musicians did not include the *Kanonisches Vortragsstück* on this recording.

A l'écoute de cet enregistrement de concert très caractérisé des *Kanonische Variationen* pour deux violons, l'auditeur comprend combien cette pièce s'apparente, comme une précieuse bouture, à l'œuvre, décidément particulièrement importante dans le catalogue de Hindemith, que constitue la *Kanonische Sonatine* für 2 Flöten op. 31 n° 3. Un seul regret : que ces excellents musiciens n'aient pas également enregistré le *Kanonische Vortragsstück*.

Sonate für Saxophon (Althorn) und Klavier

Sonatas for Saxophone and Piano. Werke von Hindemith, Schmitt, Creston, Desenclos, Charpentier und Denisov Arno Bornkamp (Saxophone) und Ivo Janssen (Klavier)

◆ Globe CD 6049



Arno Bornkamp zählt, wie man weiß, zu den besten „klassischen“ Saxophonisten. Umso mehr überrascht das schlechterdings vorzügliche Klavierspiel von Ivo Janssen. Endlich einmal wird hier Hindemiths Bläsersonate auf dem Niveau gespielt, das diesen Werk angemessen ist. Nur schade, dass Hindemiths „Gedicht“ vor dem letzten Satz nicht – womöglich auf Holländisch – rezitiert wird.

As is well known, Arno Bornkamp numbers among the best “classical” saxophonists. The absolutely fabulous piano playing of Ivo Janssen is all the more surprising. At last, Hindemith's wind sonata is played here at a level the work deserves. It is a pity, however, that Hindemith's “poem” preceding the final movement is not recited – in this case, it would have been in Dutch.

Comme chacun le sait, Arno Bornkamp compte parmi les plus brillants saxophonistes « classiques » de sa génération. C'est dire combien le merveilleux jeu développé à ses côtés par le pianiste Ivo Janssen surprend l'auditeur par sa qualité. Grâce à cet enregistrement, la sonate pour instruments à vent de Hindemith est enfin interprétée comme elle le mérite ! Il est toutefois regrettable que le « poème » de Hindemith ne soit pas récité – si possible en hollandais – avant le dernier mouvement.

Sonate für Klavier zu 4 Händen

Werke von Hindemith, Auric, Schönberg, Busoni, Casella und Ravel

Dana Muller und Gary Steigerwalt (Klavier)

◆ Centaur CD 2127

Das ist eine etwas nüchterne, gleichwohl aber gefällige Einspielung dieser Sonate. Sie steht hier im Kontext eines recht ungewöhnlichen Programms, das fast schon paradigmatisch in kompositorische Stile und Tendenzen der Musik aus dem frühen 20. Jahrhundert einführt.

This is a somewhat sober yet pleasing recording of this sonata. It is presented here in the context of a rather unusual programme which provides an almost paradigmatic introduction to the compositional styles and tendencies in early twentieth-century music.



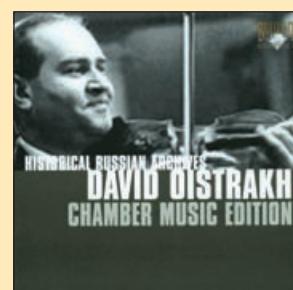
Quoique sobre, l'interprétation de cette sonate s'avère agréable. L'œuvre de Hindemith est placée dans le contexte d'un programme fort inhabituel qui permet à l'auditeur de se forger l'oreille aux modèles emblématiques des styles et tendances d'écriture qui ont marqué la composition de la musique au début du XX^e siècle.

Sonate in Es op. 11 Nr. 1

Werke von Hindemith, Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Grieg, Tartini u.v.a.

David Oistrach (Violine), Sviatoslav Richter, Lev Oborin, Vladimir Yampolski, Frida Bauer u.a. (Klavier)

◆ Brilliant Classics 10 CD's 8402



David Oistrachs Aufnahme der *Sonate in Es* op. 11 Nr. 1 mit Vladimir Yampolski zählt zu den „klassischen“ Hindemith-Einspielungen. Zugleich haben nach Oistrachs Vorbild jüngere Geiger wie etwa Perlman oder Kremer diese Sonate in ihr Repertoire aufgenommen. Und zudem bezeugt sie eine Hindemith-Rezeption in der ehemaligen UdSSR, die leider noch weitgehend unbekannt ist.

David Oistrach's recording of the *Sonate in Es* op. 11 Nr. 1 with Vladimir Yampolski is one of the “classic” Hindemith recordings. Meanwhile, with Oistrach as their model, younger violinists such as Perlman and Kremer have included this sonata in their repertoires. In addition, the recording bears witness to a Hindemith reception in the former USSR which is unfortunately still largely unknown.

L'enregistrement réalisé par David Oistrach de la *Sonate in Es* op. 11 n° 1 aux côtés de Vladimir Yampolski appartient aux « classiques » de l'œuvre de Hindemith. C'est sans doute pour cette raison que, à l'image d'Oistrach, des violonistes plus jeunes comme Perlman ou Kremer ont mis cette sonate à leur répertoire. De plus, cette interprétation constitue un témoignage de la réception réservée à l'œuvre de Hindemith, encore trop méconnue, dans l'ancienne URSS.

GS

Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith 2009/XXXVIII

Mainz (u.a.): Schott 2009 (BN 149)
ISBN-13 978-3-7957-0149-9

Hindemith-Jahrbuch
Annales Hindemith
2009/XXXVIII

▼ Das diesjährige Hindemith-Jahrbuch vereinigt Texte von Musikern und Musikwissenschaftlern, die sich auf unterschiedliche Weise dem Werk und der Person Hindemiths nähern. Ina Knuth beschäftigt sich ideengeschichtlich mit zwei der ambitioniertesten Kompositionen Hindemiths, der Sinfonie und der Oper *Die Harmonie der Welt*, die sie als Doppelwerk beleuchtet. Als Quintessenz Hindemithscher Gedanken, vermittelt in diesen beiden Werken, sieht Knuth das Scheitern jedes menschlichen Versuches, die naturgegebene Ordnung der Welt zu begreifen. Anhand ausgewählter Stellen zeigt sie, wie Hindemith dieser Idee musikalisch Gestalt verleiht. Christian Münch nähert sich als „hörender Mensch“ frühen Kompositionen Hindemiths, spürt den Spielarten des Grotesken in diesen Stücken nach und beschreibt deren Funktion innerhalb des einzelnen Werkes. Das umfangreiche Sonatenwerk Hindemiths ist Gegenstand des italienischen Musikhistorikers Marco Moiraghi, der unterschiedliche formale Konzeptionen Hindemiths beschreibt und sie vor dem Hintergrund von dessen Auseinandersetzung mit traditionellen Sonatenformen und der Gattung Sonate beleuchtet. In zwei dokumentarischen Beiträgen werden Briefwechsel Hindemiths mit Zeitgenossen präsentiert: Giselher Schubert ergänzt die im Jahrbuch 1997/XXVI publizierten Briefe des Berliner Musikwissenschaftlers und Pädagogen Hans Boettcher an Paul Hindemith durch weitere Schriftstücke, die im Nachlass der Witwe Hans Boettchers gefunden wurden. Die im Hindemith-Institut vorhandenen Briefe von dem Primarius und Namensgeber des Amar Quartetts, Licco Amar, und Paul Hindemith werden von Heinz-Jürgen Winkler vorgestellt. Ergänzt wird diese Edition vom abschließenden Beitrag Angelika Riebers über das Leben Licco Amars. Die Autorin greift auf Dokumente zurück, die sich im Privatbesitz der Nachfahren von Amar befinden, und gibt auf dem Briefwechsel Amars basierende Hinweise zu dessen Situation als Emigrant in der Türkei.

▼ This year's Hindemith Yearbook unites texts by musicians and musicologists who approach the work and person of Hindemith in different ways. Ina Knuth concerns herself historically and ideologically with two of Hindemith's most ambitious compositions, the Symphony and the Opera *Die Harmonie der Welt*, which she illuminates as a double work. Knuth regards the failure all man's attempts to grasp the natural order of the world

as the quintessence of Hindemith's thinking, imparted in both of these works. With help of selected passages, she shows how Hindemith gives musical form to this idea. Christian Münch approaches early compositions of Hindemith as a "listening person", tracking down the types of playing of grotesqueness in them and describing their function within the individual work. Hindemith's extensive sonata cycle is the subject of the Italian musicologist Marco Moiraghi, who describes Hindemith's different formal conceptions, shedding light on them against the background of their confrontation with traditional sonata forms and the genre of the sonata. Hindemith's correspondence with contemporaries is presented in two documentary contributions: Giselher Schubert completes the letters of the Berlin musicologist and pedagogue Hans Boettcher to Hindemith published in the Yearbook 1997/XXVI with further writings found in the legacy of Hans Boettcher's widow. The letters at the Hindemith Institute of the first violinist and namesake of the Amar Quartet, Licco Amar, and Paul Hindemith are introduced by Heinz-Jürgen Winkler. This edition is completed by the concluding contribution of Angelika Rieber on the life of Licco Amar. The author has recourse to documents found in the private collection of Amar's descendants, and provides information concerning Amar's situation as an emigrant in Turkey based on his correspondence.

▼ Cette année, les Annales Hindemith réunissent des textes de musiciens et de musicologues qui se sont penchés, chacun à leur manière, sur l'œuvre et la personnalité de Hindemith. Ina Knuth se consacre, dans la perspective de l'histoire des idées, aux deux compositions les plus ambitieuses de Hindemith, la symphonie et l'opéra *Die Harmonie der Welt* dont elle met en lumière le caractère d'œuvres jumelles. Ina Knuth voit dans ces deux œuvres le reflet de la quintessence de la pensée de Hindemith qui considère comme autant d'échecs tous les efforts de l'homme pour comprendre l'ordre naturel de l'univers. En s'appuyant sur des passages particulièrement bien choisis, elle montre comment Hindemith a su donner corps à cette idée dans son discours musical. Christian Münch tente une approche des compositions de jeunesse de Hindemith à la manière de « celui qui écoute » ; il y suit la trace les différentes formes du grotesque musical et décrit le rôle qu'elles jouent dans chacune d'entre elles. Marco Moiraghi, spécialiste italien de l'histoire de la musique, analyse le vaste corpus des sonates de Hindemith. Il décrit les différentes conceptions que le compositeur adopte quant à leur forme et illustre son propos en les comparant aux formes traditionnelles de la sonate et du genre « sonate ». Une série de lettres échangées entre Hindemith et ses contemporains sont présentées dans deux articles : Giselher Schubert complète le lot de la correspondance que Hans Boettcher, musicologue et pédagogue berlinois, a rédigée à l'adresse de Hindemith (publiée dans les Annales 1997/XXVI) par la mention d'autres écrits découverts dans la succession de sa veuve. Les lettres de Licco Amar - le premier violon qui a donné son nom au Quatuor Amar - et de Paul Hindemith conservées par l'Institut Hindemith sont présentées par Heinz-Jürgen Winkler. Ce volume des Annales se termine par un article de Angelika Rieber consacré à la vie de Licco Amar ; cette contribution se fonde sur des documents et de la correspondance appartenant aux héritiers de l'artiste qui donnent de précieuses indications sur son existence d'émigré en Turquie.

HJW

Paul Hindemith: Skladatelův svět. Jeho obzory A Hranice. (A Composer's World. Horizons and Limitations [1951]).

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Pokorný. Prag: Akademie múzických umění v Praze, 2008
ISBN-13 978-80-7331-132-2

Lenka Příbylová: Paul Hindemith a České země.

Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2008
ISBN-13 978-80-7414-011-2

▼ Zwei Publikationen in tschechischer Sprache erweitern den internationalen Horizont der Hindemith-Forschung. Erstmals ist jetzt Hindemiths musikästhetische Schrift *A Composer's World*, die 1959 in deutscher Sprache als „Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen“ veröffentlicht wurde, in einer tschechischen Übersetzung erschienen. Die bedeutende musikästhetische Schrift entstand aus Vorlesungen, die Hindemith 1949/50 im Rahmen der traditionsreichen Charles Eliot Norton Lectures an der Harvard University hielt. Er untersucht hier die Bedingungen, unter welchen die schöpferische Arbeit eines Komponisten möglich wird.

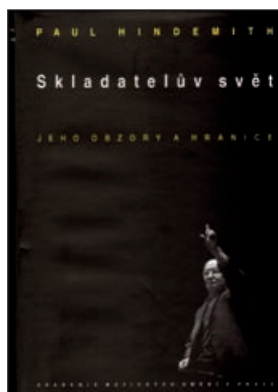


In ihrer Dissertation lenkt Lenka Příbylová den Blick auf die bislang nicht untersuchten Bezüge des Komponisten zu Böhmen und Mähren. Sie gibt einen Überblick über die Hindemith-Rezeption in der tschechischen Publizistik und Wissenschaft, zeigt Verbindungen zu tschechischen Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts auf und informiert über Hindemiths Gastkonzerte in Böhmen. Ein Dokumententeil rundet den Band ab.

▼ Two publications in the Czech language expand the horizon of Hindemith research. Now, for the first time, Hindemith's musical-aesthetic book *A Composer's World*, published in 1959 in German as "Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen," has been published in a Czech translation. This important musical-aesthetic text was the result of lectures that Hindemith delivered in 1949/50 as the Charles Eliot Norton Lectures, a series with a rich tradition, at Harvard University. In it, the composer investigates the conditions under which the creative work of a composer is possible.

In her dissertation, Lenka Příbylová focuses on the composer's connections to the Czech provinces, which had not until now been investigated. She gives an overview of Hindemith's reception in Czech journalism and scholarship, points out connections to Czech composers of

the early 20th century and provides information on Hindemith's guest concerts in Bohemia. A section of documents rounds off the volume.

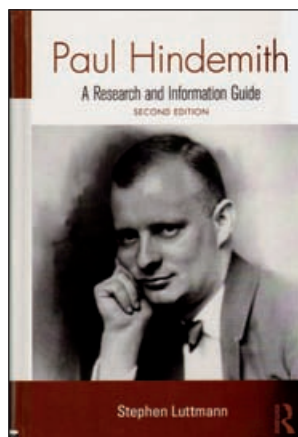


▼ Ces deux livres édités en tchèque élargissent l'horizon de la recherche consacrée à Hindemith. C'est ainsi que, pour la première fois, l'on voit paraître en tchèque les écrits consacrés par Hindemith à l'esthétique musicale sous le titre de *A Composer's World*, œuvre publiée en 1959 en allemand sous le titre «Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen» [«L'univers du compositeur. Horizons et limites»]. Ce célèbre essai sur l'esthétique musicale prend sa source dans les cours que Hindemith a dispensés, en 1949/50, dans le cadre des fameuses «Lectures Charles Eliot Norton» de l'Université de Harvard. Dans cet ouvrage, le compositeur examine quelles sont les conditions les plus propices au travail de création de l'artiste. La thèse de Lenka Příbylová attire l'attention sur les rapports du compositeur avec les pays tchèques, relations qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une analyse. Elle donne un aperçu de l'accueil réservé à Hindemith par le milieu des journalistes et scientifique tchèques, présente les liens qu'il entretient avec les compositeurs tchèques du XX^e siècle et évoque les concerts à l'occasion desquels Hindemith est invité à se produire en Bohême. Un chapitre consacré à présentation de documents complète et termine l'ouvrage.

Stephen Luttmann: Paul Hindemith. A Research and Information Guide

Zweite Auflage New York/London: Routledge, 2009
ISBN-13 978-0-415-99416-3

▼ Die 2005 erschienene Bibliographie von Stephen Luttmann, eine der verdienstvollsten Hindemith-Publikationen der letzten Jahre, ist weit mehr



als eine bloße Bibliographie. Gewissenhaft hat der Herausgeber die Literatur zu Hindemith nicht nur aufgenommen, sondern auch kommentiert. Dem Musikforschenden bietet er damit unschätzbare Hilfe bei der Recherche. Nun liegt sie in einer überarbeiteten und erweiterten Neuauflage vor, in die rund 60 neue Titel aufgenommen wurden.

▼ The bibliography of Stephen Luttmann published in 2005, one of the most meritorious Hindemith publications in recent years, is far more than a mere bibliography. The editor has conscientiously not only incorporated the literature on Hindemith, but also provided commentary on it. He thus offers the music researcher inestimable help in conducting research. The work is now available in a newly revised and expanded version, in which approximately 60 new titles have been included.

▼ La bibliographie de Stephen Luttmann parue en 2005 – une des publications les plus remarquables de ces dernières années – représente bien plus qu'un simple catalogue de références. L'auteur a non seulement dressé, très consciencieusement, la liste de la littérature relative à Hindemith, mais il l'a également assortie de commentaires fort précieux. Il met ainsi à la disposition du chercheur musicologue un instrument de première valeur. Cet ouvrage se présente sous la forme d'une nouvelle édition retravaillée et élargie recensant quelque soixante nouveaux titres.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band IV, 3: Konzertante Kammermusiken III.

Hrsg. von Giseler Schubert. Mainz: Schott, 2009 (PHA 403)

Sämtliche Werke, Band VIII, 3: Sing- und Spielmusik III.

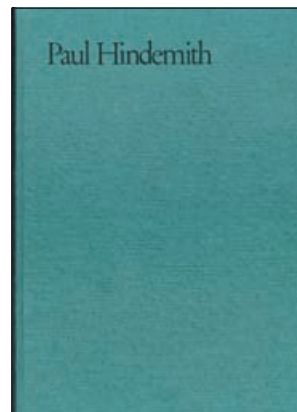
Hrsg. von Luitgard Schader. Mainz: Schott, 2009 (PHA 803)

▼ Mit den hier angezeigten Bänden sind die Reihen der Konzertanten Kammermusiken und der Sing- und Spielmusik im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe abgeschlossen. Der Band IV, 3 veröffentlicht die Partituren der *Kammermusik Nr. 6* op. 46 Nr. 1 (Viola d'amore-Konzert) in ihrer definitiven Fassung von 1929 und der *Kammermusik Nr. 7* op. 46 Nr. 2 (Orgelkonzert) von 1927. Im Faksimile werden die drei autographen Manuskripte der Solostimme zur *Kammermusik Nr. 6* reproduziert, die sowohl Umarbeitungsstadien der Solostimme von der 1927 komponierten ersten Fassung (veröffentlicht im Band IV, 2 der Gesamtausgabe) zur definitiven Fassung dieses Werkes überliefern als auch Hindemiths Aufführungspraxis dokumentieren. Der Band VIII, 3 enthält 20 Einzelwerke für Instrumente oder Gesang, die zum Teil erstmals in dieser Form veröffentlicht werden, etwa die *9 Short Songs for American School Songbooks* (1938) oder die Kantate *Dame Music* in der 1950 eingereichten Fassung für Flöte, Blechbläser, Klavier zu vier Händen und Streicher. Zu den Erstveröffentlichungen gehören auch Stücke, die Hindemith für seine Cello spielende Ehefrau Gertrud komponiert hat, etwa die *4 Stücke für Fagott und Cello* (1941). Im Anhang sind drei fragmentarisch erhaltene Stücke publiziert, darunter die *Studien für Violine allein* (um 1912), Hindemiths frühester erhaltener kompositorischer Versuch überhaupt.

▼ The volumes indicated here complete the series of concertante chamber music and music for singing and playing within the scope of the Hindemith Complete Edition. Volume IV: 3 publishes the scores of the *Kammermusik Nr. 6* op. 46 Nr. 1 (Viola d'amore Concerto) in its definitive version

of 1929 and the *Kammermusik Nr. 7* op. 46 Nr. 2 (Organ Concerto) of 1927. The three autograph manuscripts of the solo part of *Kammermusik Nr. 6* are reproduced in facsimile; they not only hand down revision stages of the solo part ranging from the 1927 version (published in Volume IV: 2 of the Complete Edition) to the definitive version of this work, but also document Hindemith's performance practice.

Volume VIII: 3 contains 20 individual works for instruments or singers some of which are being published in this form for the first time, e.g. the *9 Short Songs for American School Songbooks* (1938) and the cantata *Dame Music* in the version arranged for flute, brass, piano four hands



and strings in 1950. The first publications also include pieces that Hindemith composed for his cello-playing wife Gertrud, such as the *4 Stücke für Fagott und Cello* (1941). Three pieces handed down in fragmentary form have been published in the Appendix, including the *Studien für Violine allein* (approx. 1912), Hindemith's earliest surviving compositional attempt.

▼ Les volumes IV et VIII de l'Édition générale des œuvres de Hindemith présentent l'achèvement du travail consacré d'édition critique des partitions des Kammermusiken et des œuvres de musique chorale et instrumentale. Le volume IV (3) présente la partition de la *Kammermusik n° 6* op. 46 n°1 (Concerto pour viole d'amour), dans sa version définitive de 1929, et celle de la *Kammermusik n° 7* op. 46 n° 2 (Concerto pour orgue) de 1927. Les trois manuscrits autographes de la partie soliste de la *Kammermusik n° 6* sont reproduits en facsimilé. Ces témoignages documentent les différentes étapes de la révision de la partie soliste, depuis la première version composée en 1927 (publiée dans le volume IV, 2 de l'Édition générale) jusqu'à celle, définitive, de cette œuvre. Ils permettent également de comprendre la pratique d'exécution que Hindemith suivait lors des interprétations publiques de ses œuvres.

Quant à lui, le volume VIII (3) comprend vingt pièces pour instruments ou chanteurs qui sont, en partie, publiées pour la première fois sous cette forme, comme les *9 Short Songs for American School Songbooks* (1938) ou la Cantate *Dame Music* dans sa version pour flûte, instruments à vent, piano à quatre mains et cordes, arrangée en 1950. Les partitions que Hindemith a écrites pour que son épouse Gertrud puisse les jouer au violoncelle, comme les *4 Stücke für Fagott und Cello* (1941), comptent également parmi celles qui font l'objet d'une première publication. Trois morceaux conservés sous forme de fragments sont édités dans l'annexe, telles les *Studien für Violine allein* (env. 1912), traces heureusement préservées des premiers pas du compositeur Hindemith. SSG

FORUM

▼ Hindemiths **Opern und Ballette** werden in der Saison 2009/2010 weltweit an zahlreichen Spielstätten aufgeführt. Die Pariser La Péniche Opéra inszenierte im Oktober 2009 unter der Leitung von Lionel Peintre Hindemiths letzte Oper *Das lange Weihnachtsmahl* / *The Long Christmas Dinner* (1961) in Kombination mit dem frühen Stück *Hin und zurück op. 45a*. In Toronto war im November das Ballett *Theme with four Variations (according to the four Temperaments)* in der Choreographie von George Balanchine zu sehen. Im Dezember wurde in Dijon die „lustige Oper“ *Neues vom Tage* gezeigt. Konzertante Aufführungen von Hindemiths Oper *Mathis der Maler* waren im November und Dezember in Golden (Colorado) sowie im kalifornischen Claremont und im kanadischen Victoria von jeweils unterschiedlichen Ensembles zu hören.

Im Rahmen der Dresdner Festtage wird Fabio Luisi im Februar 2010 die Wiederaufnahme von Hindemiths Oper *Cardillac op. 39* dirigieren, die ihre vielbeachtete Premiere im Februar 2009 gefeiert hat (Inszenierung: Philipp Himmelmann, Kostüme: Bettina Walter, Bühnenbild: Johannes Leiacker). Die Titelrolle singt Markus Marquardt, als „Tochter“ ist Anna Gabler zu hören. Termine: 19., 22. und 24. Februar 2010, Semperoper Dresden.

Hindemiths 1921 entstandener Einakter *Sancta Susanna op. 21* steht auf dem Saisonprogramm des Theaters Ulm. Musikalisch verantwortlich ist der Dirigent Alexander Drcar, die Inszenierung liegt in den Händen von Matthias Kaiser. Premiere wird am 10. Juni 2010 sein.

▼ Hindemith's operas and ballets will be performed worldwide at numerous performance venues during the 2009/2010 season. La Péniche Opéra in Paris produced Hindemith's last opera *Das lange Weihnachtsmahl* / *The Long Christmas Dinner* (1961) in October 2009 under the direction of Lionel Peintre in combination with the early piece *Hin und zurück op. 45a*. The ballet *Theme with four Variations (according to the four Temperaments)* in the choreography by George Balanchine could be seen in Toronto in November. The "comic opera" *Neues vom Tage* was presented in Dijon in December. Concertante performances of Hindemith's opera *Mathis der Maler* were performed by different ensembles in November and December in Golden (Colorado), Claremont (California) and Victoria (Canada).

During the course of the Dresden Festival Days, Fabio Luisi will conduct the revival of Hindemith's opera *Cardillac op. 39* in February 2010; the opera celebrated its highly renowned premiere in February 2009 (production: Philipp Himmelmann, costumes: Bettina Walter, scenery: Johannes Leiacker). Markus Marquardt will sing the title role, with Anna Gabler as "Daughter." Dates: 19, 22 and 24 February 2010, Semperoper Dresden.

Hindemith's 1921 one-act *Sancta Susanna op. 21* is on the season programme of the Ulm Theater. Conductor Alexander Drcar is in charge of the musical direction, with the production in the hands of Matthias Kaiser. The premiere is scheduled for 10 June 2010.

▼ Dans le monde entier, au cours de la saison 2009/2010, un grand nombre de Théâtres lyriques portent à leur affiche des opéras et des ballets de Hindemith. Ainsi, à Paris, au mois d'octobre 2009, Péniche Opéra a présenté, sous la direction de Lionel Peintre, le dernier opéra de Hindemith *Das lange Weihnachtsmahl* / *The Long Christmas Dinner* (1961) ainsi que, en écho, sa pièce de jeunesse *Hin und zurück op.45a*. Au mois de novembre, on a pu voir à Toronto le ballet *Theme with four Variations (according to the four Temperaments)* dans une chorégraphie de George Balanchine. En décembre, c'est au tour de l'« opéra comique » *Neues vom Tage* d'avoir été montée à Dijon. Des représentations, exécutées



en version de concert par différents ensembles orchestraux, de l'opéra de Hindemith *Mathis der Maler* ont été données en novembre et décembre à Golden (Colorado) ainsi qu'à Claremont (Californie) et à Victoria (Canada). Dans le cadre des Dresdner Festtage, Fabio Luisi dirigera, en février 2010, la reprise de l'opéra *Cardillac* op. 39 de Hindemith dans la version déjà applaudie unanimement en février 2009 (mise en scène : Philipp Himmelfmann, costumes : Bettina Walter, décors : Johannes Leiacker). Markus Marquardt chantera le rôle du personnage principal et Anna Gähler interprètera celui de sa « fille ». Semperoper, Dresde, les 19, 22 et 24 février 2010.

Sancta Susanna op. 21, l'opéra en un acte créé en 1921, figure au programme de cette saison au Théâtre d'Ulm. La direction musicale est confiée au chef d'orchestre Alexander Drcar et la mise en scène à Matthias Kaiser. La première représentation aura lieu le 10 juin 2010. SSG



Internationale Aufführungen bis Juni 2010 / International performances until June 2010 / Représentations internationales jusqu'en juin 2010

Kammermusik Nr. 3 für obligates Violoncello und 10 Solo-Instrumente op. 36 Nr. 2 (1925)

Isang Enders, Sächsische Staatskapelle Dresden, Fabio Luisi
17.2. 2010, Semperoper Dresden

Symphonie in Es (1940)

New York Philharmonic, Riccardo Muti
4./5./8.3. 2010, Lincoln Center, Avery Fisher Hall, New York

Der Schwanendreher. Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester (1935)

Nils Mönkemeyer, Anhaltische Philharmonie, Antony Hermus
12.3. 2010, Anhaltisches Theater, Großes Haus Dessau

Symphonic Metamorphosis on Themes by C. M. von Weber (1943)

Orchestre de Paris, Marek Janowski
17./18.3. 2010, Salle Pleyel, Paris

Royal Scottish National Orchestra, Christof Prick
15.4. 2010, Caird Hall, Dundee
17.4. 2010, Royal Concert Hall, Glasgow

Kammermusik Nr. 7

für Orgel und Kammerorchester op. 46 Nr. 2 (1927)
Matthias Eisenberg, Frankfurter Museumsorchester, Sebastian Weigle
18./19.4. 2010, Alte Oper, Frankfurt/Main

Konzert für Violoncello und Orchester (1940)

Johannes Moser, Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken/Kaiserslautern, Christoph Poppen
10.6. 2010, Fruchthalle, Kaiserslautern

Cardillac
Sächsische Staatsoper Dresden 2009
Evelyn Herltzius (*Die Dame*),
Rainer Trost (*Der Kavalier*),
Markus Marquardt (*Cardillac*)

▼ Den Paul Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein-Musik Festivals erhielt in diesem Jahr der österreichische Komponist **Johannes Maria Staud** (*1974). Die einstimmig gefällte Entscheidung begründete der Vorsitzende der Jury, der Intendant des Schleswig-Holstein Musik Festivals, Rolf Beck: „Johannes Maria Staud ist ein Komponist, der sich raffiniert aus der Palette der Kompositionsmittel bedient und sich dennoch einen unmittelbaren und sehr originären Zugriff auf die Materie Musik bewahrt hat.“ Staud, der in Wien bei Michael Jarrell und Dieter Kaufmann, dann bei Hanspeter Kyburz in Berlin studierte und Meisterkurse unter anderem bei Brian Ferneyhough absolvierte, war in Wien Mitbegründer der Gruppe „Gegenklang“. Seine Werke werden seit 2000 von der Universal Edition verlegt. Der Paul Hindemith-Preis ist einer der höchstdotierten Komponistenpreise und wird seit 1990 alljährlich im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals verliehen.



▼ This year's Paul Hindemith Prize of the Schleswig-Holstein Music Festival is being awarded to the Austrian composer Johannes Maria Staud (born in 1974). Rolf Beck, Director of the Schleswig-Holstein Music Festival and chairman of the jury, justified the jury's unanimous decision as follows: "Johannes Maria Staud is a composer who makes refined use of the whole palette of compositional techniques, but nonetheless preserves a direct and very original access to the material of music." Staud, who studied with Michael Jarrell and Dieter Kaufmann in Vienna, then with Hanspeter Kyburz in Berlin and who attended master courses with Brian Ferneyhough, among others, was a co-founder of the group "Gegenklang" in Vienna. His works have been published by Universal Edition since 2000. The Paul Hindemith Prize is one of the most highly endowed prizes for composers and has been presented annually since 1990 during the course of the Schleswig-Holstein Music Festival.

▼ Cette année, le Prix Paul Hindemith, décerné dans le cadre du Festival de musique Schleswig-Holstein, a été attribué au compositeur autrichien Johannes Maria Staud (né en 1974). Rolf Beck, directeur artistique du festival, a commenté en ces termes la décision unanime du jury : « Johannes Maria Staud est un compositeur qui fait un usage particulièrement raffiné de l'éventail des moyens de composition qu'il a entre les mains. Et, pourtant, il garde un savoir-faire aussi direct qu'inné à l'égard du matériau musical ». Le lauréat a accompli ses études, à Vienne, auprès de Michael Jarrell et de Dieter Kaufmann, puis, à Berlin, aux côtés de Hanspeter Kyburz. Il a également suivi des cours de maître, entre autres, auprès de Brian Ferneyhough. Johannes Maria Staud est le cofondateur du groupe « Gegenklang ». Ses partitions, sont éditées, depuis l'année 2000, par Universal Edition. Le Prix Paul Hindemith constitue l'un des prix de composition parmi les plus dotés ; il est remis chaque année, depuis 1990, à l'occasion du Festival de musique Schleswig-Holstein.

▼ Zur einmal jährlich stattfindenden „Hindemith-Vorlesung“, die das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich seit 2006 veranstaltet, wurde in diesem Jahr der Göttinger Musikwissenschaftler Martin Staehelin mit einem Vortrag über „Klang, Kantabilität und geschichtliche Bindung. Jacob Burckhardt und die Musik“ eingeladen. Zugleich wurde ihm auch der Glarean-Preis der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft verliehen.

▼ The Göttingen musicologist **Martin Staehelin** has been invited to this year's "Hindemith Lecture" organised annually since 2006 by the Musicological Institute of the University of Zurich. His lecture is entitled "Sound, Cantabile and History Connection: Jacob Burckhardt and Music." At the same time, he has been awarded the Glarean Prize of the Swiss Music Researchers' Society.

▼ Lors de la « Conférence Hindemith », organisée une fois par an depuis 2006 par l'Institut de musicologie de l'Université de Zürich, Martin Staehelin, musicologue de Göttingen, a présenté, cette année, une contribution intitulée « Sonorité, art choral et lien historique. Jacob Burckhardt et la musique ». A cette même occasion, le conférencier a également été distingué par le Prix Glarean de la Société suisse de recherche musicale.

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