

# Hindemith *FORUM*

25 2012



## **SYMPHONIC METAMORPHOSIS**



**CHARME UND EXPRESSIVITÄT** · Paavo Järvi im Gespräch 3 ▼ **CHARM AND EXPRESSIVENESS** · A Conversation with Paavo Järvi 4 ▼ **CHARME ET EXPRESSIVITÉ** · Un entretien avec Paavo Järvi sur Paul Hindemith 5

**LEICHT GEFÄRBT UND SCHÄRFER GEMACHT** · Die *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* (1943) 8 ▼ **SLIGHTLY COLOURED AND MORE SHARP-EDGED** · The *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* (1943) 9 ▼ **LÉGÈREMENT COLORÉE ET UN PEU PLUS PIQUANTE** · Les *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* (1943) 12

Neuveröffentlichungen 14 ▼ New Publications 14  
▼ Nouvelles publications 14

Forum 17

## Impressum · Imprint · Impressum

### Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith  
Heft 25/ Number 25/ Cahier No 25  
© Hindemith-Institut,  
Frankfurt am Main 2012

Redaktion/Editor/Rédaction:  
Susanne Schaal-Gotthardt

Beiträge/Contributors/Articles de:  
Susanne Schaal-Gotthardt (SSG), Luitgard Schader (LS), Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/Etat des informations: 15. Mai 2012

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](mailto:institut@hindemith.org)  
internet: [www.paul-hindemith.org](http://www.paul-hindemith.org)

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

Herstellung und Druck/Production and printing/Réalisation et Impression:  
Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

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

Übersetzung frz./French translation/Traduction française: Dominique de Montaignac

Bildnachweise/ Picture credits/ Illustrations:  
Decca/Uwe Arens (Julia Fischer); Marco Borggreve (Tabea Zimmermann); Ixi Chen (Paavo Järvi); Fondation Hindemith, Blonay (CH); Eric Larrayadieu (Antoine Tamestit); G. Luca Moggi (Zubin Mehta); Irene Zandel (Nils Mönkemeyer)

Umschlag/Cover/Couverture: Mirco Magliocca (Paavo Järvi/Orchestre de Paris)

Printed in Germany

# Symphonic Metamorphosis

## CHARME UND EXPRESSIVITÄT

Paavo Järvi im Gespräch über Paul Hindemith

Der gebürtige Este Paavo Järvi gehört heute zu den erfolgreichsten Dirigenten im internationalen Musikleben und ist bei allen renommierten Orchestern in Europa, Amerika und Japan ein begehrter Gast. Er ist Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (seit 2004), Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters (seit 2006) und seit der Saison 2010/11 zudem Chefdirigent des Orchestre de Paris. In seiner künstlerischen Arbeit schöpft er aus einem reichen Fundus kultureller Einflüsse: Russische Seele, skandinavische Herbheit und europäische Vielfalt treffen dabei auf ein untrügliches Gespür für Klangsinnlichkeit und einen in Amerika geschulten Anspruch höchster Klarheit und Perfektion. 2012 erhält Paavo Järvi den Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau in Anerkennung seines Engagements für das Werk des Komponisten.

*Können Sie sich an Ihre erste Begegnung mit der Musik Hindemiths erinnern?*

Als ich ungefähr zehn Jahre alt war und wir noch in Estland lebten, spielte mein Vater Neeme Järvi mir eine Aufnahme mit der *Symphonic Metamorphosis* vor. Ich erinnere mich daran, wie fasziniert ich von einer Passage im Schlusssatz war, in der Hindemith einen fast jazzartigen Drive entwickelt. Dieser Satz war ein Lieblingsstück von mir, das ich mir immer und immer wieder angehört habe.

*Die Symphonic Metamorphosis geht zum großen Teil auf Klavierstücke von Weber zurück. Wie schätzen Sie Hindemiths Umgang mit dem vorgegebenen Material ein?*

Wie er mit diesen Stücken umgeht, ist absolut brillant. Ganz offensichtlich besaß er eine große Affinität und Sympathie für sie und muss sie ungemein interessant gefunden haben, sonst hätte er nicht soviel Zeit auf ihre Bearbeitung verwendet. Er hat wie viele andere deutsche Komponisten seiner Generation eine profunde Kenntnis von der Musik der Romantik besessen, nicht zuletzt weil sie die Basis seiner eigenen kompositorischen Ausbildung gewesen ist.

*Tatsächlich galt Hindemith in den 1920er Jahren als Antiromantiker ...*

Das ist sicher in mancher Hinsicht richtig. Seine Musik hat einen besonders klaren, nüchternen Ton, den ich aber nicht unbedingt für anti-romantisch halten würde. Sie ist aber zweifellos beeinflusst von einem urbanen, technischen Habitus, der sich der Musik dieser Zeit bemächtigt hat und ganz typisch für die zwanziger Jahre ist.

*Wie beurteilen Sie Hindemiths Art, die klanglichen Möglichkeiten eines Orchesters zu behandeln?*

Hindemith ist ein meisterhafter Orchestrierer: Er kennt das klangliche Potential der einzelnen Instrumente bis ins Detail und weiß es für seine Zwecke zu nutzen. Nehmen Sie die *Symphonic Metamorphosis*: Freilich ist die Instrumentierung durchaus konservativ, doch wie er das Instrumentarium nutzt, wie er das Schlagzeug einsetzt, die Glocken, oder wie er den Klangraum gestaltet, das zeugt von großer Souveränität. Es entsteht ein ungemein farbiger Klang, der alle diejenigen Lügen straft, die behaupten, Hindemiths Musik sei trocken: Das kann ich gar nicht bestätigen. Man begegnet dagegen oft Interpretationen seiner Musik, die ein bisschen akademisch, trocken und grau klingen. Es bedarf einer gewissen Freiheit und künstlerischen Souveränität, um den Charme und die Expressivität aus seiner Musik herauszuholen, die zweifellos in ihr steckt. Denn Hindemiths Musik hat Farbe, der Interpret muss nur die Gabe und auch die technischen Fertigkeiten besitzen, sie zum Klingen zu bringen. Und das gelingt dann, wenn er nicht nur ihre Strukturen erhellt, sondern auch ihren inneren Geist erspürt.



*Sie haben auch Solokonzerte von Hindemith dirigiert, den Schwanendreher und das Violinkonzert. Wie ist Hindemith im Vergleich zu anderen Komponisten seiner Zeit in der Tradition des Konzerts seit dem 19. Jahrhundert einzuordnen?*

Ich glaube, dass Hindemith zwei Beweggründe gehabt hat, sich mit der Gattung Instrumentalkonzert auseinanderzusetzen. Auf der einen Seite ist es der Aspekt der Innovation, also das Bestreben, das Konzert in einen neuen Kontext zu stellen. Das beste Beispiel sind die sieben *Kammermusiken*, in denen das Verhältnis von Solist und Orchester neu definiert wird. Auf der anderen Seite haben Sie mit dem Violinkonzert von 1939 ein Beispiel dafür, wie Hindemith an die lange Tradition des romantischen Konzerts anknüpft. Mit Anspielungen an berühmte Vorbilder wie Beethoven oder Mendelssohn, die keineswegs parodistisch oder scherzhaft gemeint sind, bietet er gleichsam eine Rückschau auf die Tradition.

*Welche Erfahrungen haben Sie im Konzertsaal mit Hindemith gemacht?*

Ich bin immer wieder überrascht darüber, dass einem Komponist seiner Bedeutung nicht mehr Raum in den Konzertsälen zugewillt wird. Zweifellos soll-

ten seine Werke sehr viel mehr Beachtung finden. Doch dazu müssten sowohl die Veranstalter als auch das Publikum umzudenken beginnen. Veranstalter präferieren natürlich Stücke, die am besten weithin bekannt oder romantisch und deshalb leicht zu verkaufen sind. Es ist wirklich deprimierend zu sehen, wie eindimensional die Konzertprogramme oft sind. Und leider mag sich das Publikum nur selten auf die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts einlassen. Dafür verantwortlich sind stereotype Vorurteile, die übrigens nicht nur die Musik des 20. Jahrhunderts betreffen, sondern etwa auch Musik des 19. Jahrhunderts: Bei einer Schumann-Sinfonie ist der Saal weniger gut gefüllt als bei einer Brahms-Sinfonie.

*Und was kann man dafür tun, dass sich Hindemiths Image verbessert?*

Gewöhnung und Vertrautheit. Je mehr Menschen seine Musik kennenlernen, desto größer wird ihre Bereitschaft, sich näher auf sie einzulassen. Hindemith braucht mehr Veranstalter, die ihn auf ihre Programme setzen, und mehr Menschen, die Vertrauen in seine Musik setzen. Und – ganz nebenbei gesagt, auch noch mehr Musiker, die sich mit ihm beschäftigen. Ganz generell müsste es auch bei ihnen eine Neubesinnung im Umgang mit Neuem und Unbekannten geben. Ich erinnere mich, wie ich während meiner Ausbildung in Amerika mit meinen Mitschülern in der Dirigierklasse diskutiert habe. Alle sagten, sie schätzten Hindemith, doch als ich genauer nachfragte, stellte sich heraus, dass sie außer der Sinfonie „*Mathis der Maler*“ und der *Symphonic Metamorphosis* kein einziges weiteres Stück von Hindemith kannten. Sie haben ihre Wertschätzung für diese zwei Werke nicht zum Anlass genommen, sich weiter mit Hindemith zu befassen. Das müsste anders werden. Es müsste mehr Pioniergeist herrschen, sich mit bislang Unbekanntem auseinanderzusetzen.

*Haben Sie mit Hindemith Pläne für die Zukunft?*

Im kommenden Dezember werde ich gemeinsam mit dem französischen Bratschisten Antoine Tamestit und dem hr-Sinfonieorchester in Frankfurt das *Bratschenkonzert Der Schwanendreher* spielen und anschließend aufnehmen. Für diese CD werden wir auch die *Trauermusik für Bratsche und Streichorchester* produzieren.

Im März werde ich mit den Berliner Philharmonikern und dem Geiger Frank Peter Zimmermann Hindemiths *Violin-*

*konzert* von 1939 aufführen. Eine CD-Produktion des hr-Sinfonieorchesters mit dem *Violinkonzert* und Frank Peter Zimmermann ist so gut wie abgeschlossen. Kurz vor der Fertigstellung steht auch die Produktion einer weiteren CD mit *Symphonic Metamorphosis*, der Sinfonie „*Mathis der Maler*“, der Bach-Parodie *Rag Time* und den *Fünf Stücken für Streichorchester* op. 44 Nr. 4 – die gehören zu meinen absoluten Lieblingsstücken!

## CHARM AND EXPRESSIVENESS

### Paavo Järvi in Conversation about Paul Hindemith

Estonian-born Paavo Järvi is today one of the most successful conductors in international musical life, and a much sought-after guest with all the renowned orchestras in Europe, America and Japan. He is Artistic Director of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (since 2004), Principle Conductor of the hr Symphony Orchestra (since 2006) and also Principal Conductor of the Orchestre de Paris since the 2010/11 season. In his work, he draws from a rich wealth of cultural influences: Russian soul, Scandinavian acerbity and European diversity come together with an unmistakable flair for sound sensuality and the highest standards of clarity and perfection gained from his American training. In 2012 Paavo Järvi won the Paul Hindemith Prize of the City of Hanau in recognition of his commitment to the work of the composer.

*Can you remember your first encounter with the music of Hindemith?*

When I was about ten years old and we still lived in Estonia, my father Neeme Järvi played me a recording with the *Symphonic Metamorphosis*. I remember how fascinated I was by a passage in the final movement in which Hindemith develops an almost jazz-like drive. This movement was one of my favourite pieces that I listened to again and again.

*The Symphonic Metamorphosis is largely based on piano pieces by Weber. How do you assess Hindemith's treatment of the given material?*

The way he works with these pieces is absolutely brilliant. He obviously had a affinity with and sympathy for them and must have found them incredibly interesting, otherwise he would never have spent so much time adapting them. Like many other German composers of his generation, he had a profound knowledge of music of the Romantic period, not least because it formed the basis of his own training as a composer.

*Hindemith was actually considered an anti-romantic during the 1920s ...*

That is certainly true in some respects. His music has an especially clear, sober tone that I wouldn't necessarily consider anti-romantic. But it is undoubtedly influenced by an urban, technical habitus that took possession of the music of this time and is utterly typical of the music of the 1920s.

*How do you assess Hindemith's way of treating the sonic possibilities of an orchestra?*

Hindemith is a masterly orchestrator: he knows the sonic potential of the instruments in every detail and knows how to use it for his purposes. Take the *Symphonic Metamorphosis*: the instrumentation is of course thoroughly conservative, but the way he uses the instruments, the way he applies the percussion and the bells, or shapes the acoustic space, bears witness to great sovereignty. An incredibly colourful sound is created that gives the lie to those who maintain that Hindemith's music is dry: I cannot verify that at all. On the other hand, one frequently encounters interpretations of his music that sound a bit academic, dry and grey. One needs a certain freedom and artistic mastery to bring out the charm and expressivity that can no doubt be found in his music. Hindemith's music has colour: the interpreter simply has to have the talent as well as the technical skills to make it sound. And that can succeed if he not only illuminates its structures but also senses its inner spirit.

*You have also conducted solo concertos of Hindemith: Der Schwanendreher and the Violin Concerto. How would you classify Hindemith, compared to other composers of his time, in the tradition of the concerto since the 19<sup>th</sup> century?*



In March I shall perform Hindemith's 1939 Violin Concerto with the Berlin Philharmonic and the violinist Frank Peter Zimmermann. A CD production by the hr Symphony Orchestra with the Violin Concerto and Frank Peter Zimmermann is as good as finished. Shortly before completion, we shall also be producing another CD with *Symphonic Metamorphosis*, the '*Mathis der Maler*' Symphony, the *Rag-time* (a Bach parody) and the *Five Pieces for String Orchestra*, Op. 44 No. 4 – these are amongst my very favourite pieces!

## CHARME ET EXPRESSIVITÉ

Un entretien avec Paavo Järvi sur Paul Hindemith

I believe Hindemith was motivated to confront the genre of the instrumental concerto for two reasons. On the one hand, there is the aspect of innovation, the endeavour to place the concerto in a new context. The best examples are the seven *Kammermusiken*, in which the relationship between soloist and orchestra is defined anew. On the other hand, the Violin Concerto of 1939 is an example of how Hindemith continues the long tradition of the romantic concerto. With allusions to famous models such as Beethoven or Mendelssohn which are hardly intended as jokes or parody, he offers, as it were, a review of the tradition.

*What experiences have you had with Hindemith in the concert hall?*

I am astonished, time and again, that a composer of his significance is not granted more presence in the concert hall. His works should doubtless attract far more interest. But for that to happen, both the organisers and the public must start to change their way of thinking. Organisers naturally prefer pieces that are the best-known or romantic, and therefore easy to sell. It is really depressing to see how one-dimensional the concert programmes often are. And unfortunately, the public is only rarely willing to engage itself with the music of the twentieth century. Stereotyped prejudices are responsible for this which, by the way, apply not only to music of the twentieth century but to that of the nineteenth as well: the concert hall is not as full for a Schumann symphony as it is for a Brahms symphony.

*And what can be done to improve Hindemith's image?*

Habituation and familiarisation. The more people become acquainted with his music, the more prepared they will be to engage themselves with it more intensively. Hindemith needs more organisers who put him on their programmes and more people who put their trust in his music. And also, incidentally, more musicians who occupy themselves with him. In a very general sense, they must also undergo a change in their thinking when confronting what is new and unknown. I remember how I discussed this with my student colleagues in the conducting class in America. They all said they appreciated Hindemith, but when I asked them in greater detail, it turned out that they didn't know anything by Hindemith besides the '*Mathis der Maler*' Symphony and the *Symphonic Metamorphosis*. Their appreciation of these two works was insufficient incentive to occupy themselves with Hindemith any further. This has to change. There must be more of a pioneering spirit, willing to come to terms with what was previously unknown.

*Do you have any future plans with Hindemith?*

This coming December, I shall perform the viola concerto *Der Schwanendreher* with the French violist Antoine Tamestit and the hr Symphony Orchestra in Frankfurt, and record it afterwards. We shall also record the *Trauermusik* for viola and string orchestra for this CD.

Paavo Järvi, né en Estonie, compte aujourd'hui parmi les chefs d'orchestre les plus brillants de la scène musicale internationale et les plus convoités par tous les orchestres renommés d'Europe, d'Amérique et du Japon. Il est directeur artistique de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême (depuis 2004), chef d'orchestre titulaire du Hessische Rundfunk-Sinfonieorchester (depuis 2006) et de surcroît de l'Orchestre de Paris depuis la saison 2010/11. Pour son travail artistique, Järvi puise dans un fond riche d'influences culturelles diverses : l'âme russe, l'austérité scandinave et la diversité européenne se confrontent à une sensibilité tout en nuances ainsi qu'à une très grande exigence de pureté et de perfection, acquise en Amérique. En 2012, Paavo Järvi se voit décerner le Prix Paul Hindemith de la ville de Hanau en reconnaissance de son engagement à l'égard de l'œuvre du compositeur.

*Vous souvenez-vous de votre première rencontre avec la musique d'Hindemith ?*

Lorsque j'avais environ dix ans et que nous vivions encore en Estonie, mon père Neeme Järvi me fit écouter un enregistrement des *Symphonic Metamorphosis*. Je me souviens avoir été particulière-

ment fasciné par un passage du mouvement final dans lequel Hindemith développe un rythme, un « drive », presque jazzique. Ce mouvement était une de mes pièces favorites et je l'écoutais sans relâche.

*Les Symphonic Metamorphosis sont en grand partie inspirées de pièces pour piano de Weber. Comment considérez-vous les rapports d'Hindemith avec ce matériau musical ?*

La manière dont il utilise ces pièces est absolument remarquable. Il semble qu'il éprouvait une grande affinité et beaucoup de sympathie pour elles. Il devait les trouver particulièrement intéressantes, sinon il n'aurait pas passé autant de temps à les adapter. Comme beaucoup d'autres compositeurs de sa génération, il possédait une connaissance approfondie de la musique romantique, notamment parce qu'elle représentait le fondement de sa propre formation de compositeur.

*Effectivement, dans les années 1920, Hindemith était considéré comme un antiromantique ...*

Cela s'avère exact à certains égards. Le ton de sa musique est en effet particulièrement clair et sobre, mais je ne le qualifierai pas forcément d'antiromantique. Sa musique est sans aucun doute influencée par l'aspect citadin et technique que s'est approprié la musique de cette époque et qui est tout à fait représentatif des années 1920.

*Que pensez-vous de la façon dont Hindemith utilise les possibilités sonores offertes par un orchestre ?*

Hindemith est un orchestrateur magistral : il connaît le potentiel sonore de chaque instrument jusqu'au moindre détail et sait comment l'utiliser à ses propres fins. Prenez les *Symphonic Metamorphosis* : il est vrai que l'instrumentation est tout à fait conservatrice, mais la manière dont il se sert de l'ensemble des instruments, dont il fait intervenir la percussion, les cloches, ou encore dont il agence l'espace sonore, témoigne d'une grande virtuosité. Il se produit alors un son extrêmement coloré qui met en déroute toutes les fausses assertions de ceux qui déclarent que la musique d'Hindemith est sèche, propos auxquels je ne peux nullement adhérer. En revanche, on rencontre souvent des interprétations de sa musique, qui sonnent un peu académiques, sèches et grises. Une certaine li-

berté et une virtuosité artistiques sont nécessaires pour faire ressortir le charme et l'expressivité de sa musique qui sont sans aucun doute dissimulées en elle. Car la musique d'Hindemith est pleine de couleurs ; il faut seulement que l'interprète possède le don et les aptitudes techniques pour les mettre en valeur, ce qu'il réussira à accomplir s'il s'avère capable de mettre en lumière ses structures, mais aussi s'il en ressent l'essence intérieure.

*Vous avez également dirigé des concertos solos d'Hindemith, le Schwanendreher et le Concerto pour violon. Par rapport à d'autres compositeurs de son époque, où situez-vous Hindemith dans la tradition du concerto depuis le XIX<sup>e</sup> siècle ?*

Je crois qu'Hindemith a eu deux bonnes raisons d'aborder le genre du concerto instrumental. D'une part, l'aspect de l'innovation, c'est-à-dire le souci de placer le concerto dans un nouveau contexte. Les sept *Kammermusiken*, dans lesquelles la relation entre le soliste et l'orchestre est redéfinie en représentent le meilleur exemple. D'autre part, le Concerto pour violon de 1939 fournit un autre exemple et démontre la façon dont Hindemith poursuit la longue tradition du concerto romantique. En faisant des allusions à des maîtres célèbres tels que Beethoven ou Mendelssohn, dont l'esprit ne se rapproche en aucun cas du ton de la parodie ou de la plaisanterie, il offre une rétrospective de la musique traditionnelle.

*Quelles expériences avez-vous faites avec Hindemith en salle de concert ?*

Je suis régulièrement surpris de constater que l'on n'accorde pas une plus grande place à un compositeur de son importance dans les salles de concert. Ses œuvres méritent incontestablement une meilleure considération. Mais il faudrait pour cela que les organisateurs de concerts, ainsi que le public, commencent à changer d'attitude. Naturellement, les organisateurs préfèrent des pièces bien connues ou romantiques, faciles à vendre. Il est vraiment déprimant de voir que les programmes de concerts restent souvent dans la même lignée. Et, malheureusement, le public ne consent que rarement à écouter de la musique du vingtième siècle. Les jugements stéréotypés en sont responsables, qui, d'ailleurs, ne concernent pas seulement la musique du XX<sup>e</sup> siècle mais aussi celle du XIX<sup>e</sup> : la salle de concert accueille tou-

jours un auditoire plus important pour une symphonie de Brahms que pour une symphonie de Schumann.

*Et que peut-on faire pour que l'image d'Hindemith s'améliore ?*

L'habitude et la familiarité. Plus le nombre de personnes connaissant sa musique sera important, plus grand sera leur désir de s'y intéresser de plus près. Hindemith a besoin de plus d'organismes prêts à le présenter dans leur programme, afin de conquérir ceux qui font confiance à sa musique. Et puis – ceci dit en passant, afin d'avoir un nombre plus élevé de musiciens qui se passionnent pour lui et ses œuvres. D'une manière générale, il faudrait que les gens revoient leur approche de la nouveauté et de l'inconnu. Je me souviens de discussions avec les autres élèves de ma classe de direction d'orchestre lors de mes études en Amérique. Tous disaient qu'ils appréciaient Hindemith, mais lorsque je leur demandais davantage de détails, je me suis rendu compte qu'hormis la *Sinfonie « Mathis der Maler »* et les *Sinfonic Metamorphosis*, ils ne connaissaient aucune autre pièce de Hindemith. Ils n'ont pas su saisir l'occasion d'apprécier ces deux œuvres pour s'intéresser davantage à Hindemith. Il faut que cela change. Il faudrait que l'esprit du pionnier qui se penche sur un thème inconnu règne davantage.

*Avez-vous des projets en rapport avec Hindemith dans votre programme ?*

En décembre prochain, je jouerai le concerto pour alto *Der Schwanendreher* avec l'altiste français Antoine Tamestit et l'orchestre HR-Sinfonieorchester à Francfort, puis, je l'enregistrerai. Nous reproduirons également la *Trauermusik* pour alto et orchestre à cordes sur ce CD.

Au mois de mars, j'interpréterai son Concerto pour violon de 1939 avec les Berliner Philharmoniker et le violoniste Frank Peter Zimmermann. Une production sur CD du hr-Sinfonieorchester avec le concerto pour violon et Frank Peter Zimmermann est quasiment achevée. Et nous avons presque terminé la réalisation d'un autre CD qui regroupe *Symphonic Metamorphosis*, la *Sinfonie « Mathis der Maler »*, le *Rag Time*, une parodie de Bach, et les *Cinq pièces pour orchestre à cordes op. 44 n° 4* – qui font partie de mes pièces favorites !

*Andantino*

The musical score for 'Andantino' is written on five systems of grand staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 9/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is divided into sections by repeat signs and first/second endings. The handwriting is in blue ink on aged paper.

# LEICHT GEFÄRBT UND SCHÄRFER GEMACHT

**Die *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* (1943)**

Die Anfänge der *Symphonic Metamorphosis* gehen auf einen Vorschlag des Choreographen Léonide Massine vom Sommer 1939 zurück. Nach der gemeinsamen Arbeit am Ballett *Nobilissima Visione* (1938) bot Massine Hindemith ein neues Projekt an: „J'attache une importance considérable au ballet que je compte faire sur la musique de Weber ; je voudrais qu'il soit une œuvre belle et importante et c'est pour cela, mon cher Ami, que je viens vous demander de collaborer avec moi, en réunissant les morceaux séparés et en orchestrant cette musique que nous aimons tellement.“ Hindemith willigte gerne ein, doch musste er bald erkennen, dass Massines Ideen kaum mit den eigenen Vorstellungen in Einklang zu bringen waren; am 14. März 1939 berichtete er seiner Frau: „Für die Musik hatte er zum Teil komische Pläne, die habe ich ihm aber ausgerechnet und schreibe nun dazu, was ich will, nämlich hauptsächlich die netten vierhändigen Stücke“ – gemeint waren Webers Stücke für Klavier zu vier Händen op. 10 und op. 60. Bald nachdem Hindemith seine Bearbeitung der ersten beiden Klavierstücke an Massine gesandt hatte, kam es zum Bruch zwischen den Künstlern: „Weber-Ballett ist ins Wasser gefallen. Ich habe zwar schöne Nummern dafür geschrieben, die Weber-Musik leicht gefärbt und ein bißchen schärfer gemacht – es war ein wirkliches Vergnügen, sie zu sehen und zu hören.“ Massine wünschte für sein Ballett lediglich eine einfache Orchestration der Vorlagen, während Hindemith Webers Musik in die eigene Tonsprache übertragen hatte, indem er die Vorlage zwar weitgehend übernahm, sie dabei jedoch tonal entfremdete und durch mehrfaches Aufgreifen des motivischen Materials klanglich wesentlich erweiterte.

Erst im Sommer 1943 setzte Hindemith seine Arbeit an Webers Klavierstücken fort. Artur Rodzinski hatte ihm im Namen des New York Philharmonic Orchestra einen Kompositionsauftrag für ein Orchesterwerk erteilt und Hindemith griff dazu auf die beiden Sätze zurück, die er für

Massine geschrieben hatte, und ergänzte sie durch zwei weitere zur *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra*. Drei der vier Sätze gehen auf die erwähnten vierhändigen Klavierstücke op. 10 und op. 60 zurück: Das *Allegro* basiert auf der Nummer 4 der *Huit Pièces pour le Piano* op. 60 (J 242), der Finalsatz auf Nummer 2 *Marsch* der Sammlung, für den 3. Satz, das *Andantino*, wählte Hindemith die Nummer 2 aus den *Six Pièces pour le Piano* op. 10 (J 82). Die *Ouverture* zu *Turandot* (J 75) diente als Vorlage zum 2. Satz der *Symphonic Metamorphosis*, der mit *Turandot. Scherzo* überschrieben ist und somit den einzigen deutlichen Hinweis

## ***Symphonic Metamorphosis on Themes by Carl Maria von Weber* (1943)**

**Los Angeles Philharmonic**

Dirigent: Leonard Slatkin

12. Juli 2012: Hollywood Bowl, Los Angeles, Vereinigte Staaten von Amerika

**Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam**

Dirigent: Alan Gilbert

17. und 18. Oktober 2012: Concertgebouw Amsterdam  
19. Oktober 2012: Muziekgebouw Frits Philips Eindhoven

**Deutsches Symphonie-Orchester Berlin**

Dirigent: Paavo Järvi

31. Oktober 2012: Berlin, Philharmonie

auf seinen musikalischen Ursprung gibt. All diese Stücke waren in einer kurzen Erläuterung genannt, die Hindemith noch vor der Uraufführung gemeinsam mit Arthur Mendel, der die Erstaussgabe des Werkes betreute, entworfen hatte. Darin erläuterte er auch seine Motivation zur Bearbeitung: „Weber's original pieces are, although very decent music, not of the highest quality (measured with his own yardstick). According to the preceding statements they are partly changed, partly completely recomposed, and every listener, who knows the 4hands originals, will have to admit that the transforming efforts are greater than Weber's (whereby he may still prefer the original form to the arrangement).“ Dieser Begleittext zur *Symphonic Metamorphosis* wurde jedoch nicht zusammen mit dem Werk veröffentlicht und erlangte deshalb keine weite Verbreitung. Hindemiths Vorlagen blieben deshalb lange im Dunkeln und wurden nur von wenigen Weber-Freunden erkannt.

Unter dem Titel *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* wurde das gut zwanzigminütige Werk am 20. Januar 1944 unter

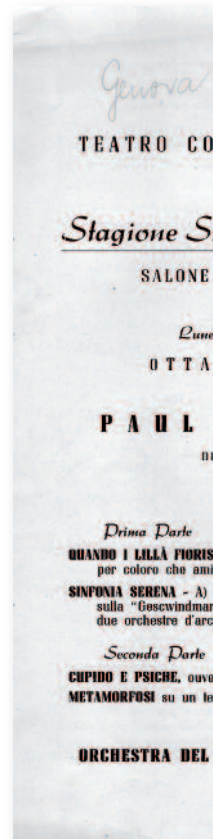
Rodzinskis Leitung in New York uraufgeführt und wenige Tage später auch im Rundfunk übertragen. In kürzester Zeit nahmen daraufhin andere Orchester in den Vereinigten Staaten das Werk auf ihren Spielplan und Dirigenten wie Dimitris Mitropoulos und George Szell standen dabei am Pult.

In Deutschland folgten auf die Erstaufführung am 28. Mai 1947 im Rahmen des 102. Niederrheinischen Musikfests in Düsseldorf noch im selben Jahr nahezu dreißig weitere Aufführungen. Zur weiten Bekanntheit gelangte das Werk durch eine Schallplatten-Einspielung des Berliner Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler, die 1947 erschien. Als Hindemith im April

1947 zu seiner ersten Europa-Reise nach dem Zweiten Weltkrieg aufbrach, stand die *Symphonic Metamorphosis* gleich mehrmals auf seinen Konzertprogrammen. Von den 27 Aufführungen der *Symphonic Metamorphosis*, die Hindemith insgesamt leitete, haben sich vier Tondokumente erhalten: seine Einspielung mit den Berliner Philharmonikern von 1954 und die Mitschnitte von drei seiner Konzerte mit Rundfunkorchestern, bzw. deren Vorbereitung,

vom 9. Oktober 1948 mit dem Sinfonieorchester des SWF Baden-Baden, vom 16. Februar 1952 mit dem Stockholms Filharmoniska Orkester und vom 15. Januar 1955 mit dem Orchestra Sinfonica di Roma della RAI.

Nachdem sich die *Symphonic Metamorphosis* in den Vereinigten Staaten und in Europa als Orchesterwerk etabliert hatte, trat 1952 erneut ein Choreograph an den Komponisten heran. George Balanchine hatte ein Szenarium für das Stück entworfen und es Hindemith bei einem Besuch in New Haven vorgestellt. Gemeinsam mit seiner Frau sah der Komponist am 26. November 1952 die Aufführung durch das New York City Ballet und berichtete seinem deutschen Verleger zwei Tage später darüber: „Balanchines Inszenierung der Metamorphosen war ein grosser Erfolg. Wir waren da. Er hat es sehr lustig gemacht.“



Möglicherweise wurde Hindemith durch diese Aufführung angeregt, nun auch selbst ein Szenarium zur *Symphonic Metamorphosis* zu entwerfen. In einem gedruckten Klavierauszug hielt er wohl Mitte der 1950er Jahre einige Notizen zu einem Ballett fest, in denen er den Besuch von Mondmenschen auf der Erde beschreibt. Besonders zu den ersten beiden Sätzen finden sich detaillierte Einzeichnungen, im *Allegro* schildert er das Erstaunen der Erdenbewohner, die die Ankunft eines Raumschiffs beobachten, im *Turandot*. *Scherzo* betreten die Mondmenschen nacheinander vorsichtig die Erde. Zu den beiden anschließenden Sätzen hielt Hindemith lediglich einige Stichpunkte fest.

Schon Anfang 1951 erwähnte der Komponist, dass er selbst eine Bearbeitung der *Symphonic Metamorphosis* für Blasorchester anfertigen wolle. Wohl wegen der großen zeitlichen Belastung, die eine solche Arbeit mit sich bringen würde, schlug er dem Schott-Verlag 1960 stattdessen vor, seinen „früheren Kollegen an

der Yale University [...], den Blasinstrumentenlehrer und Band Leader Keith Wilson“ mit dieser Aufgabe zu betrauen. Wilsons Bearbeitung wurde erst lange nach Hindemiths Tod veröffentlicht, besonders der Marsch seiner Fassung ist heute fester Bestandteil im Repertoire der Blasorchester.

Seit in Mainz 1950 die erste deutsche Ausgabe der *Symphonic Metamorphosis* veröffentlicht wurde, fand das Werk auch unter dem deutschsprachigen Titel *Sinfonische Metamorphosen Carl Maria von Weber'scher Themen für großes Orchester* Verbreitung. Hindemith hatte damals zwar der Publikation zugestimmt, war aber nicht zu Einzelheiten der Ausgabe befragt worden. Viele Jahre später teilte er seinem Verleger ausdrücklich mit, dass künftig alle Kompositionen mit Originaltitel und in der Sprache ihres Entstehungsumfelds erscheinen sollten. Aus diesem Grunde wird das Werk nun international *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* genannt. LS

## SLIGHTLY COLOURED AND MORE SHARP- EDGED

### *The Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra (1943)*

The *Symphonic Metamorphosis* had its origin in a suggestion made by the choreographer Léonide Massine in the summer of 1939. Following the collaboration on the ballet *Nobilissima Visione* (1938), Massine offered Hindemith a new project: 'J'attache une importance considérable au ballet que je compte faire sur la musique de Weber ; je voudrais qu'il soit une œuvre belle et importante et c'est pour cela, mon cher Ami, que je viens vous demander de collaborer avec moi, en réunissant les morceaux séparés et en orchestrant cette musique que nous aimons tellement' Hindemith gladly consented, but he had to acknowledge the fact that Massine's ideas could hardly be reconciled with his own; on 14 March 1939 he reported to his wife: 'He had some strange plans for the music, but I convinced him otherwise and am now writing what I want for it, namely the nice four-hand pieces' – meaning Weber's pieces for piano four hands, Op. 10 and Op. 60.

Soon after Hindemith had sent his adaptation of the first two piano pieces to Massine, there was a falling out between the artists: 'The Weber ballet is out. I wrote some beautiful numbers for it, with Weber's music slightly coloured and a little more sharp-edged. It was a real pleasure to see and hear them.' Massine merely desired a simple orchestration of the originals for his ballet, while Hindemith transferred Weber's music into his own musical language by adopting the original versions for the most part, but transmuting their tonality and considerably expanding their sound by repeatedly transforming the motivic material.

It was only in the summer of 1943 that Hindemith resumed working on Weber's piano pieces. Artur Rodzinski had commissioned an orchestral work from him on behalf of the New York Philharmonic Orchestra and Hindemith seized upon the two movements written for Massine, adding two others to form the *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra*. Three of the four movements are based on the four-hand piano pieces Op. 10 and Op. 60 already mentioned: the *Allegro* is



**Andantino** (♩ 126 – 132)

The musical score is for the beginning of the third movement, *Andantino*, of *Symphonic Metamorphosis* (1943). The tempo is marked *Andantino* with a metronome marking of 126-132. The key signature has one flat (Bb). The score shows the first five measures of the movement. The Flute and Clarinet (Bb) have solo parts. The Horn (F) and Bassoon have solo parts. The Timpani and Percussion have a rhythmic pattern. The strings play a harmonic accompaniment.

**Instrumentation:**

- Flute (1, 2)
- Oboe (1, 2)
- English Horn
- Clarinet (B<sup>b</sup>) (1, 2)
- Bass Clarinet (B<sup>b</sup>)
- Bassoon (1, 2)
- Contra Bassoon
- Horn (F) (1, 2, 3, 4)
- Trombone (1, 2, 3)
- Tuba
- Timpani
- Percussion
- Violin (1, 2)
- Viola
- Violoncello
- Double Bass

**Tempo:** Andantino (♩ 126 – 132)

**Key Signature:** B<sup>b</sup>

**Measure 1:** Flute (1) solo, Clarinet (B<sup>b</sup>) (1) solo, Horn (F) (1) solo, Bassoon (1) solo, Timpani (1) solo, Percussion (1) solo, Violin (1) solo, Viola (1) solo, Violoncello (1) solo, Double Bass (1) solo.

**Measure 2:** Flute (1) solo, Clarinet (B<sup>b</sup>) (1) solo, Horn (F) (1) solo, Bassoon (1) solo, Timpani (1) solo, Percussion (1) solo, Violin (1) solo, Viola (1) solo, Violoncello (1) solo, Double Bass (1) solo.

**Measure 3:** Flute (1) solo, Clarinet (B<sup>b</sup>) (1) solo, Horn (F) (1) solo, Bassoon (1) solo, Timpani (1) solo, Percussion (1) solo, Violin (1) solo, Viola (1) solo, Violoncello (1) solo, Double Bass (1) solo.

**Measure 4:** Flute (1) solo, Clarinet (B<sup>b</sup>) (1) solo, Horn (F) (1) solo, Bassoon (1) solo, Timpani (1) solo, Percussion (1) solo, Violin (1) solo, Viola (1) solo, Violoncello (1) solo, Double Bass (1) solo.

**Measure 5:** Flute (1) solo, Clarinet (B<sup>b</sup>) (1) solo, Horn (F) (1) solo, Bassoon (1) solo, Timpani (1) solo, Percussion (1) solo, Violin (1) solo, Viola (1) solo, Violoncello (1) solo, Double Bass (1) solo.

based on Number 4 of the *Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains*, Op. 60 (J 242) and the final movement on Number 2: *March* from that collection. For the third movement, the *Andantino*, Hindemith chose Number 2 from the *Six Pièces pour le Pianoforte à 4 mains*, Op. 10 (J 82). The *Overture to Turandot* (J 75) served as the model for the second movement of the *Symphonic Metamorphosis*, which is entitled *Turandot. Scherzo*, thus providing the only clear indication of its musical origin.

All these pieces were named in a brief explanation drafted prior to the première performance by Hindemith together with Arthur Mendel, who supervised the first edition of the work. In it, he also explained his motivation for making the adaptation: 'Weber's original pieces are, although very decent music, not of the highest quality (when measured by his own yardstick). According to the preceding statements they are partly changed, partly completely re-composed, and every listener who knows the 4-hand originals will have to admit that the transforming efforts are greater than Weber's (whereby he may still prefer the original form to the arrangement)'. This accompanying text to the *Symphonic Metamorphosis* was not published together with the work, however, and for that reason did not achieve wide distribution. Thus Hindemith's models remained in the dark for a long time and were recognised only by a few friends of the music of Weber.

The work, with a performance duration of about twenty minutes, received its première in New York on 20 January 1944 under Rodzinski's direction under the title of *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra*, and was broadcast over the radio a few days later. Other orchestras in the United States took up the work very shortly thereafter, under the direction of conductors such as Dimitri Mitropoulos and George Szell.

The German première, given on 28 May 1947 during the course of the 102<sup>nd</sup> Lower Rhine Music Festival in Düsseldorf, was followed by thirty more performances within the very same year. The work became widely known through a recording by the Berlin Philharmonic Orchestra under the direction of Wilhelm Furtwängler issued in 1947. When, in April 1947, Hindemith set out on his first trip to Europe after the Second World War, the *Sym-*

*phonic Metamorphosis* was on several of his concert programmes. Of the total of 27 performances of the *Symphonic Metamorphosis* that Hindemith conducted, four sound documents have been preserved: his recording with the Berlin Philharmonic of 1954 and the recordings of three of his concerts and/or their preparations with radio orchestras, made on 9 October 1948 with the Southwest

for wind ensemble. Probably due to the great burden on his time that would accompany such an undertaking, he instead suggested to Schott Publishers in 1960 that his 'former colleague at Yale University [...], the wind instrument teacher and band leader Keith Wilson' be entrusted with this task. Wilson's adaptation was only published long after Hindemith's death; especially the *March* of his version is today a mainstay in the wind ensemble repertoire.

Ever since the first German edition of the *Symphonic Metamorphosis* was published in Mainz in 1950, the work also became widely known under the German title *Sinfonische Metamorphosen Carl Maria von Weber'scher Themen für großes Orchester*. Hindemith had at that time agreed to the publication, but had not been asked concerning the details of the edition. Many years later, he explicitly informed his publisher that in the future, all compositions should be published with their original titles and in the language of their country of origin. For this reason, the work is now internationally referred to as *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra*. LS

### ***Symphonic Metamorphosis on Themes by Carl Maria von Weber (1943)***

**Los Angeles Philharmonic**

Leonard Slatkin, conductor

12 July 2012: Hollywood Bowl, Los Angeles, USA

**Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam**

Alan Gilbert, conductor

17 and 18 October 2012: Concertgebouw Amsterdam

19 October 2012: Muziekgebouw Frits Philips Eindhoven

**Deutsches Symphonie-Orchester Berlin**

Paavo Järvi, conductor

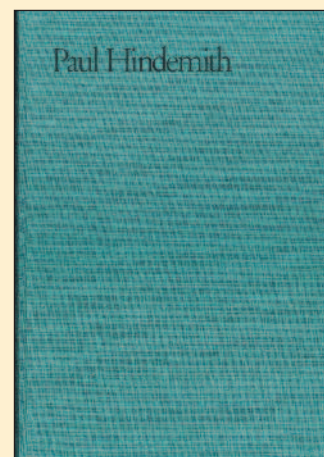
31 October 2012: Berlin, Philharmonie

Radio Symphony Orchestra Baden-Baden, on 16 February 1952 with the Stockholms Filharmoniska Orkester and on 15 January 1955 with the Orchestra Sinfonica di Roma della RAI.

After the *Symphonic Metamorphosis* became an established orchestral work in the United States and in Europe, another choreographer approached the composer in 1952. George Balanchine had drafted a scenario for the piece, introducing it to Hindemith during a visit in New Haven. With his wife, the composer attended the premiere given by the New York City Ballet on 26 November 1952 and reported to his German publisher two days later: 'Balanchine's production of the *Metamorphosis* was a great success. We were there. The way he did it was very amusing.'

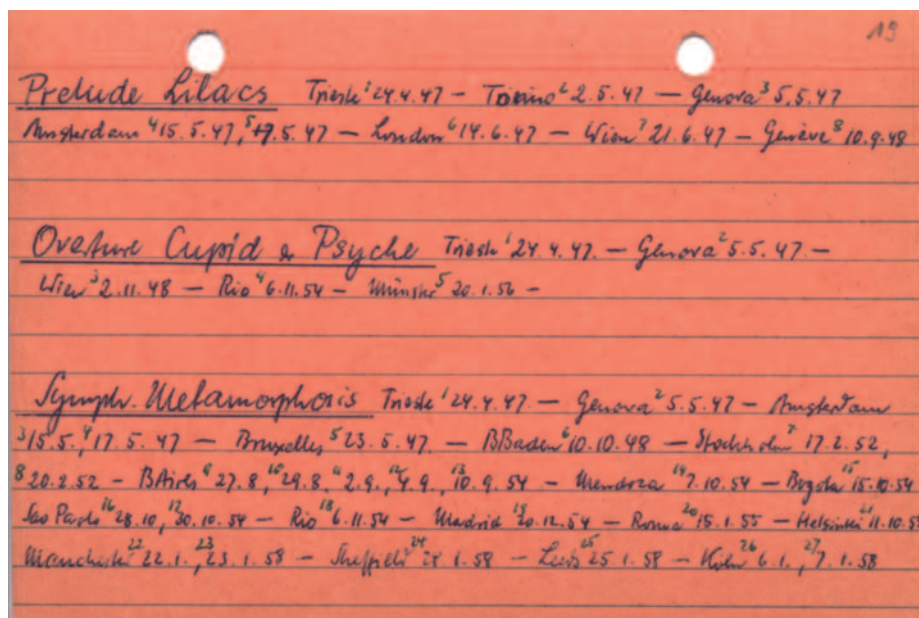
It is possible that Hindemith was now stimulated by this performance to draft his own scenario to the *Symphonic Metamorphosis*. In a printed piano reduction in the mid-1950s, he preserved several memos for a ballet describing the visit of lunar beings to the earth. There are detailed drawings, especially accompanying the first two movements; in the *Allegro* he depicts the astonishment of the earthlings who behold the arrival of a spaceship; in the *Turandot. Scherzo*, the moon people carefully step out onto the earth. Hindemith recorded only some key points to the next two movements.

Already in 1951 the composer mentioned that he wanted to make an adaptation of the *Symphonic Metamorphosis*



**Paul Hindemith  
Sämtliche Werke, Band II, 5:  
Orchesterwerke 1943-46**

*Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria v. Weber (1943), Symphonía Serena (1946)*  
Hrsg. von Luitgard Schader.  
Mainz: Schott 2012 (PHA 205)



*Aus Hindemiths Zusammenstellung von eigenen Werken, die er selbst aufgeführt hat / From Hindemith's compilation of his own works that he himself performed / Une des listes établies par Hindemith où figurent certaines de ses œuvres au'il a lui-même dirigées*

**LÉGÈREMENT COLO-  
RÉE ET UN PEU  
PLUS PIQUANTE**

## Les Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra (1943)

Les débuts des *Symphonic Metamorphosis* émanent d'une proposition du chorégraphe Léonide Massine au cours de l'été 1939. Après avoir travaillé ensemble sur le ballet *Nobilissima Visione* (1938), Massine propose un nouveau projet à Hindemith : « J'attache une importance considérable au ballet que je compte faire sur la musique de Weber ; je voudrais que ce soit une œuvre belle et importante et c'est pour cela, mon cher Ami, que je viens vous demander de collaborer avec moi, en réunissant les morceaux séparés et en orchestrant cette musique que nous aimons tellement ». Hindemith accepte volontiers, mais il constate rapidement que les idées de Massine sont difficiles à concilier avec les siennes ; le 14 mars 1939, il rapporte à son épouse : « en ce qui concerne la musique, il avait des projets en partie étranges, mais je l'en ai dissuadé et j'écris maintenant ce que je veux, notamment les charmantes pièces à quatre mains » – il s'agissait des pièces pour piano à quatre mains op. 10 et op. 60 de Weber.

Peu de temps après qu'Hindemith ait envoyé son adaptation des deux premières pièces pour piano à Massine, une rupture se produit entre les deux artistes :

« le ballet de Weber est tombé à l'eau. J'avais pourtant écrit de beaux numéros qui coloraient légèrement la musique de Weber et la rendait un peu plus piquante – ce fut un réel plaisir de les voir et de les écouter ». Massine voulait une simple orchestration des textes pour son ballet, alors qu'Hindemith les avait arrangés

dans son propre langage musical ; certes, il avait en grande partie repris les compositions de Weber, mais il s'en était détaché sur le plan tonal et les avait beaucoup développées au niveau sonore en se servant à plusieurs reprises du matériel motivique.

Ce n'est que lors de l'été 1943 qu'Hindemith poursuit ses travaux sur les pièces pour piano de Weber. Pour le compte du New York Philharmonic Orchestra, Artur Rodzinski lui passe commande d'une composition pour une œuvre orchestrale. Hindemith reprend alors les deux mouvements qu'il avait écrits pour Massine et les complète par deux autres sur les *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra*. Trois des quatre mouvements sont inspirés des pièces pour piano op. 10 et op. 60 évoquées ci-dessus : l'*Allegro* fondé sur le numéro 4 des *Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains*, op. 60 (J 242), le mouvement final sur le numéro 2 *Marsch* du recueil et pour le troisième mouvement, l'*Andantino*, Hindemith sélectionne le numéro 2 issu des *Six Pièces pour le Pianoforte à 4 mains*, op. 10 (J 82). L'*Ouverture de Turandot* (J 75) a servi de modèle au deuxième mouvement des *Symphonic Metamorphosis*.

joias, modernas

# Casa Bento

FUA 1

São Paulo, 28 de Outubro de 1954 —

A COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE  
apresenta a

## ORQUESTRA SINFÔNICA BR

sob a regência do Maestro

### PAUL HINDEMITH

— PROGRAMA —

1.ª Parte

WEBER ..... Abertura da  
MENDELSSOHN ..... Sinfonia Italiana

I — Allegro Vivace  
II — Andante con moto  
III — Con moto moderato  
IV — Saltarello, Presto

2.ª Parte

PAUL HINDEMITH ..... Metamorfoses Sinfônicas

I — Allegro  
II — Taranterel, Scherzo  
III — Andantino  
IV — Marcha

PAUL HINDEMITH ..... "Nobilíssima Viagem"  
Introdução e Rãncia  
Marcha e Pastorale  
Passacaglia

Obras  
Paul Hindemith

Metamorfoses Sinfônicas  
temas de Carlos Maria  
W

Nobilíssima Viagem

Matias, el

Orquestra Sinfônica  
de la U.  
dirigida por Paul Hindemith

CHOCOLATES KOPENHAGEN LTDA

LOJA MATRIZ: Rua Dr. Miguel Costa, 45 — TELEFONE 34-4733 — LOJAS EM SÃO PAULO —

Rua Dr. Miguel Costa, 38 — Fone: 31-4527 — Rua B. Rangel, 92 — Fone: 32-4733 — Av. Ipiranga, 750 — Fone: 36-8478 — Praça Patriarcal, 100 — Fone: 33-3001 — Praça Rui Mendes, 11 — Fone: 36-1068 — Rua Augusta, 2353 — Fone: 5-5445 — Rua Dom José de Barros, 51 — Fone: 37-3552 — Avenida Celso Garcia, 323 — Rua Xavier de Toledo, 200.

FILIAIS EM: Rio de Janeiro — Santos — Belo Horizonte — Porto Alegre — Curitiba — Campinas

PERFUMARIAS  
FINAS

## CASA FACHADA

PRAÇA PATRIARCA, 37

NACIONAIS E  
ESTRANGEIRAS

**5° CONCERTO Sabato 13**  
**Direttore PAUL**

**BACH SUITE IN DO**  
*Ouverture - C*  
*- Furlana -*  
*Bozzetta I e II*

**HENDRITH METAMORFOSI S**  
**TEMI DI WEBER**  
*Alligro - Scler*  
*Marcia*

**CONCERTO PER ORC**  
*Moderato con forza*  
*Marcia per strumenti*  
*troppo lento - Basso*

**APPAREBIT REPENTIN**  
coro e orchestra.

**Istruttore del coro NINO ANTON**

**ORCHESTRA SINFONICA E CORO DI I**  
**DELLA RADIOTELEVISIONE ITALI**

qui est intitulé *Turandot. Scherzo* et donne ainsi la seule indication claire sur son origine musicale.

Toutes ces pièces sont citées dans un court exposé qu'Hindemith avait écrit, avant même la première interprétation, avec Arthur Mendel qui s'était chargé de la première édition de l'œuvre. Il y expliquait sa motivation pour cette adaptation : « Weber's original pieces are, although very decent music, not of the highest quality (measured with his own yardstick). According to the preceding statements they are partly changed, partly completely recomposed, and every listener, who knows the 4hands originals, will have to admit that the transforming efforts are greater than Weber's (whereby he may still prefer the original form to the arrangement) ». Ce texte qui accompagne les *Symphonic Metamorphosis* n'a toutefois pas été publié avec l'œuvre et a été peu diffusé. Les modèles utilisés par Hindemith sont longtemps restés dans l'ombre et n'ont été dévoilés que par quelques amis de Weber.

C'est sous le titre de *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* que cette œuvre d'un peu plus de vingt minutes fut interprétée pour la première fois le 20 janvier 1944 sous la direction de Rodzinski à New York, puis diffusée à la radio quelques jours plus tard. Très peu de temps après, d'autres orchestres ont inscrit l'œuvre à leur programme avec, à leur pupitre, des chefs d'orchestre comme Dimitris Mitropoulos et George Szell.

En Allemagne, à l'issue de la première

New Haven. Le compositeur assiste en compagnie de son épouse à la représentation du New York City Ballet du 26 novembre 1952 et communique deux jours plus tard à son éditeur allemand : « La mise en scène des *Métamorphoses* par Balanchine a connu un grand succès. Nous y étions. Il les a représentées de manière très amusante ».

Il est possible que cette interprétation ait incité Hindemith à concevoir personnellement un scénario pour les *Symphonic Metamorphosis*. Au milieu des années 1950, il écrit quelques notes dans une réduction pour piano imprimée, qui sont destinées à un ballet. Il y décrit la visite de l'uniens sur la terre. Ce sont notamment dans les deux premiers mouvements que l'on trouve quelques esquisses ; dans l'*Allegro*, il décrit l'étonnement des terriens qui observent l'arrivée d'un vaisseau spatial et dans *Turandot. Scherzo*, les luniens arrivent prudemment sur la terre les uns après les autres. Pour les deux mouvements suivants, Hindemith a uniquement noté quelques mots-clés.

Dès le début de l'année

1951, le compositeur annonce qu'il va réaliser une version des *Symphonic Metamorphosis* pour un orchestre d'instruments à vent. Mais en raison du temps considérable nécessaire à ce travail, il propose en 1960 à la maison d'édition Schott de charger son « collègue de jeunesse de la Yale University [...], professeur d'instruments à vent et chef d'orchestre, Keith Wilson », de ce travail. L'adaptation de Wilson fut publiée longtemps après le décès d'Hindemith. Aujourd'hui, la marche dans sa version fait notamment partie intégrante du répertoire des orchestres d'instruments à vent.

Depuis que la publication de la première version allemande des *Symphonic Metamorphosis*, fut éditée à Mayence en 1950, l'œuvre est également diffusée en langue allemande et est intitulée *Sinfonische Metamorphosen Carl Maria von Weber'scher Themen für großes Orchester*. Hindemith avait donné son accord pour la publication, mais n'avait pas été consulté à propos des détails de l'édition. Ce n'est que de nombreuses années plus tard qu'il demande expressément à son éditeur de publier à l'avenir toutes les compositions uniquement avec leur titre original et dans la langue de leur contexte de création. Voilà pourquoi, l'œuvre est intitulée *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber for Orchestra* au niveau international. LS

### ***Symphonic Metamorphosis on Themes by Carl Maria von Weber (1943)***

Los Angeles Philharmonic

Chef d'orchestre : Leonard Slatkin

Le 12 juillet 2012 : Hollywood Bowl, Los Angeles, États-Unis d'Amérique

Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam

Chef d'orchestre : Alan Gilbert

Les 17 et 18 octobre 2012 : Concertgebouw Amsterdam  
Le 19 octobre 2012 : Muziekgebouw Frits Philips Eindhoven

Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin

Dirigent : Paavo Järvi

Le 31 octobre 2012 : Berlin, Philharmonie

interprétation en public qui eut lieu le 28 mai 1947 dans le cadre du 102e Festival musical du Bas-Rhin (Niederrheinisches Musikfest) à Düsseldorf, près de trente autres représentations suivirent la même année. L'œuvre devient ensuite plus connue grâce à un enregistrement discographique du Berliner Philharmonisches Orchester, dirigé par Wilhelm Furtwängler, qui parut en 1947. Lorsqu'Hindemith entreprend son premier voyage à travers l'Europe en avril 1947 après la Deuxième Guerre mondiale, les *Symphonic Metamorphosis* figurent à plusieurs reprises dans ses programmes de concert. Parmi les 27 interprétations des *Symphonic Metamorphosis*, qu'Hindemith dirige au total, il reste aujourd'hui quatre documents sonores : son enregistrement avec les Berliner Philharmoniker de 1954 et les enregistrements de trois de ses concerts ou de leur préparation du 9 octobre 1948 avec le Sinfonieorchester du SWF Baden-Baden, du 16 février 1952 avec le Stockholm Filharmoniska Orkester et du 15 janvier 1955 avec l'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI.

Maintenant que les *Symphonic Metamorphosis* sont établies aux États-Unis et en Europe en tant qu'œuvre orchestrale, un autre chorégraphe se rapproche du compositeur en 1952. George Balanchine a élaboré un scénario pour la pièce, qu'il présente à Hindemith lors d'une visite à



# Siglind Bruhn: Hindemith-Trilogie, Band I-III.

Waldkirch: Edition Gorz, 2009-2012

Bd. I: Hindemiths große Bühnenwerke, 2009.

270 S.: Notenbeisp., Ill. / ISBN: 978-3-938095-

11-9 / Bd. II: Hindemiths große Vokalwerke,

2010. 315 S.: Notenbsp., Ill. / ISBN: 978-3-

938095-14-0 / Bd. III: Hindemiths große In-

strumentalwerke, 2012. 355 S.: Notenbsp., Ill. /

ISBN: 978-3-938095-15-7



In ihrer Hindemith-Trilogie setzt sich Siglind Bruhn in werkimmanenten Studien mit Hindemiths umfangreichem kompositorischen Schaffen auseinander. Mit dem Adjektiv „groß“ bezieht sich Bruhn sowohl auf die Bedeutung der Komposition für die Rezeptionsgeschichte des Hindemithschen Œuvre als auch auf die Stellung der jeweiligen Werke im Rahmen der stilistischen Entwicklung des Komponisten. Die ausgewählten musikalischen Passagen analysiert sie mit Blick auf deren Funktion im Werkgesamten. Fragen der Librettogestaltung, Werkgestaltung, des Stilniveaus oder satztechnischer Charakteristika werden aufgeworfen und erörtert, dabei stets die relevante Forschungsliteratur rezipierend. Bei sorgfältiger Gewichtung der Dokumente und Materialien verliert sich die Autorin nie in Details, sondern stellt Einzelbetrachtungen in den Dienst diskursiver Erörterung größerer Zusammenhänge.

Im ersten Band legt Bruhn die Schwerpunkte auf die drei umfangreichsten, aus verschiedenen Lebensphasen Hindemiths stammenden Opern *Cardillac*, *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt*. Individuell behandelt sie die einzelnen Opern und verweist auf stilistische und inhaltliche Eigenheiten der jeweiligen Kompositionen. Im *Cardillac* geht sie näher ein auf die das Werk strukturierenden historischen Form- und Satzmodelle unter Verweis auf die inhaltlichen Beziehungen zwischen Szene und musikalischer Darstellungsform. Überzeugend erläutert sie im *Mathis*-Kapitel die musikdramaturgische Bedeutung von Volksliedern oder liturgischen Gesängen. Einen wichtigen Aspekt zum Verständnis des Werkes sieht Bruhn in der Integration einzelner Szenen des *Isenheimer Altars* in die Oper und deren symbolhafte Deutung für die Protagonisten der Opernhandlung. In *Die Harmonie der Welt* stellt sie Keplers vergebli-

ches Bemühen um Erkenntnis und Erforschung des zahlhaft gegründeten Kosmos in den Mittelpunkt und zeigt die Parallelen zu Hindemiths Überzeugung einer naturhaft gegründeten Ordnung des Tonsystems. Quasi als „Vor-“ bzw. „Nachspiel“ zu den drei „großen“ Opern stellt sie die beiden Einakter *Sancta Susanna* (Libretto von August Stramm) und *The Long Christmas Dinner* (Libretto von Thornton Wilder) vor und betont Hindemiths Rückbesinnung auf seine Anfänge als Opernkomponist in seiner letzten Oper, in der er die Spannung zwischen zeitlich begrenzter Existenz des Einzelnen und der unendlichen Zeit artikuliert. In einem Epilog nimmt sich Bruhn des 1944 entstandenen Balletts *Hérodiade* an, untersucht Hindemiths Idee einer „orchestralen Rezitation“ und erläutert die Problematik der rein instrumentalen Umsetzung dieser Idee.

Im zweiten Band nimmt sich Bruhn der bedeutenden Vokalwerke Hindemiths an. Ausführlich behandelt sie die beiden Fassungen des *Marienlebens* und hebt die vielfältigen kompositorischen Mittel hervor, mit denen Hindemith die poetischen Aussagen des Rilke-Gedichtes musikalisch nuancenreich deutet. Im Oratorium *Das Unaufhörliche*, Text von Gottfried Benn, präsentiert sie anschaulich Hindemiths musikalische Symmetriebildungen und deutet seine musikalische „Ordnungsschemata“ als Versuch, die im Text diagnostizierten „Sinnlosigkeiten“ auszuhalten.

Im dritten, den zahlreichen und vielgestaltigen Instrumentalwerken gewidmeten Band fallen die musikalischen Analysen ausführlicher aus. Die Lektüre bereitet deshalb Freude, weil die Autorin die Beschreibung musikalischer Sachverhalte als Ausgangspunkt nimmt, um auf historische Modelle oder Traditionen hinzuweisen und Hindemiths kreative Anknüpfung an diese Traditionen plastisch zu modellieren.

Eine wahrhaft gelungene Darstellung der Werke Hindemiths, die durch ihre klare und verständliche Sprache auch einem größeren Leserkreis den Weg zu Hindemiths universalem Schaffen ebnet.

In her Hindemith trilogy, Siglind Bruhn confronts Hindemith's extensive production in studies intrinsic to the works. With the adjective 'great', Bruhn refers both to the significance of the composition for the history of the reception of Hindemith's oeuvre and to the position of the given work within the framework of the stylistic development of the composer. She analyses the selected musical passages with a view onto their function in the entire work. Questions of libretto structure, genre, stylistic level or technical characteristics are raised and explained, always making use of the relevant research literature. With careful quantification of the documents and materials, the author never loses herself in details but places individual observations at the service of discursive elucidation of larger correlations. In the first volume, Bruhn places emphasis on Hindemith's three most extensive operas, composed during different phases of his life:

*Cardillac*, *Mathis der Maler* and *Die Harmonie der Welt*. She treats each opera individually, pointing out characteristics of style and content of the given compositions. In *Cardillac* she elaborates on the historical formal and technical models lying behind the work's structure with reference to the relationships between the contents of scene and presentation design. In the chapter on *Mathis*, she convincingly elucidates the music-dramaturgical significance of folksongs and liturgical songs. Bruhn regards the integration of individual scenes of the *Isenheimer Altar* into the opera and their symbolic interpretation for the protagonists of the plot as an important aspect in understanding this work. In *Die Harmonie der Welt*, she focuses on Kepler's futile endeavours to recognize and research into the numerically founded cosmos. More or less as an 'introduction' and 'conclusion' to the three 'great' operas, she introduces the two one-act operas *Sancta Susanna* (libretto by August Stramm) and *The Long Christmas Dinner* (libretto by Thornton Wilder), emphasising Hindemith's recollection of his origins as an operatic composer in his final opera, in which he articulates the tension between the individual's temporally limited existence and the infinity of time. In an epilogue, Bruhn takes on the 1944 ballet *Hérodiade*, investigating Hindemith's idea of an 'orchestral recitation' and elucidating the problems of a purely instrumental application of this idea.

Bruhn treats the major vocal works of Hindemith in the second volume. She deals with the both versions of *Das Marienleben* in great detail, emphasising the variety of the compositional means with which Hindemith interprets the poetical statements of Rilke's poem in a manner rich in musical nuances. In the oratorio *Das Unaufhörliche*, to a text by Gottfried Benn, she clearly presents Hindemith's musical formation of symmetries, interpreting his musical 'formulas of order' as an attempt to endure the 'futilities' diagnosed in the text. The musical analyses are undertaken in greater detail in the third volume, which is dedicated to the numerous and manifold instrumental works. It is a joy to read because the author takes the description of musical facts as a point of departure in order to point out historical models or traditions, and to present a vivid depiction of Hindemith's creative continuation of these traditions.

This is a truly successful presentation of the works of Hindemith that will also pave the way to Hindemith's universal oeuvre for a wider circle of readers, thanks to its clear and easily comprehensible language.

Dans sa trilogie *Hindemith et ses études consacrées aux œuvres du compositeur*, Siglind Bruhn analyse les nombreuses compositions d'Hindemith. Le qualificatif « grand » qu'elle emploie, s'applique autant à l'importance de la composition pour l'histoire de l'accueil réservé à l'œuvre d'Hindemith qu'à la place que prennent différentes œuvres dans

le cadre de l'évolution stylistique du compositeur. Bruhn analyse les passages musicaux qu'elle a sélectionnés en tenant compte de leur impact sur l'ensemble de l'œuvre. Les questions concernant la conception du livret, le genre, le niveau du style ou encore les caractéristiques de la technique de composition sont posées et débattues, et associées à des citations sur la littérature spécialisée relative à ce sujet. En évaluant minutieusement l'importance des documents et des matériaux musicaux, l'auteure ne se perd jamais dans les détails, mais utilise des réflexions ponctuelles au profit d'un débat discursif sur de plus grandes réflexions.

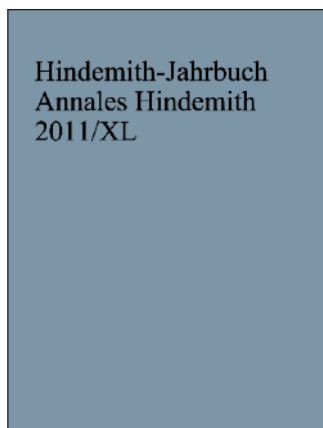
Dans son premier volume, Bruhn met l'accent sur les trois opéras les plus importants d'Hindemith et issus des différentes phases de sa vie : *Cardillac*, *Mathis der Maler* et *Die Harmonie der Welt*. Elle les analyse individuellement et souligne les spécificités du style et du contenu de chaque composition. Dans *Cardillac*, l'auteure étudie de manière plus approfondie les modèles historiques de la forme et de la composition qui structurent l'œuvre, en évoquant les rapports de l'art dramatique entre la scène et la forme de représentation musicale. Elle explique de manière convaincante la signification de la dramaturgie musicale des chansons populaires ou des chants liturgiques dans le chapitre sur Mathis. Bruhn voit un élément essentiel pour la compréhension de l'œuvre dans l'intégration de scènes individuelles du *Retable d'Isenheim* dans l'opéra et de son interprétation emblématique pour les protagonistes de l'intrigue de l'opéra. Concernant *Die Harmonie der Welt*, elle place les vains efforts de Kepler au cœur du débat, ses découvertes et ses recherches relatives à un cosmos ordonné par les nombres, et établit des parallèles avec la conviction d'Hindemith que l'ordre du système tonal est naturellement fondé. Siglind Bruhn présente les deux opéras en un acte *Sancta Susanna* (livret d'August Stramm) et *The Long Christmas Dinner* (livret de Thornton Wilder) presque comme un « prélude » et un « postlude » aux trois « grands opéras ». Elle souligne également le retour du compositeur d'opéra Hindemith à ses débuts dans son dernier opéra, où il traduit la tension entre l'existence limitée temporellement de l'individu et l'infinité du temps. Bruhn traite dans un épilogue *l'Hérodiade*, un ballet créé en 1944. Elle examine la conception d'une « récitation orchestrale » prônée par Hindemith et développe la transposition purement instrumentale de cette idée. Dans le deuxième volume, Bruhn aborde les principales œuvres vocales d'Hindemith. Elle traite de manière exhaustive les deux versions de *Marienleben* et souligne les diverses méthodes de composition avec lesquelles Hindemith interprète, dans une musique riche et nuancée, les vers du poème lyrique de Rilke. Dans l'oratorio *Das Unaufhörliche*, inspiré d'un texte de Gottfried Benn, elle évoque clairement les symétries musicales créées par Hindemith et interprète son « schéma de

l'ordre musical » comme un essai permettant de supporter les « absurdités » diagnostiquées dans le texte.

Dans le troisième volume consacré aux nombreuses œuvres instrumentales et riches dans leur diversité, les analyses musicales sont encore plus détaillées. C'est un plaisir de les lire car l'auteure commence par l'exposé des faits musicaux afin de présenter les modèles ou les traditions historiques et de mettre en relief l'attachement créatif d'Hindemith à ces traditions. Cette trilogie constitue une présentation tout à fait réussie des œuvres d'Hindemith qui, grâce à son langage clair et compréhensible permet à un plus grand cercle de lecteurs d'approcher l'œuvre universelle d'Hindemith.

## Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith 2011/XL

Mainz (u.a.): Schott 2012 (BN 151)  
ISBN-13-978-3-7957-7051-8



Das Hindemith-Jahrbuch 2011 schlägt einen weiten Bogen von Hindemiths literarischem Schaffen bis hin zu seiner unerwarteten Rezeption bei Luigi Nono. Günther Metz hebt eine Theateranekdote Hindemiths aus der Taufe, die als Parodie auf den Salome-Stoff 1922 in Donaueschingen entstand und Hindemiths Mitstreiter bei den Donaueschinger Kammermusiktagen, Heinrich Burkard, gewidmet ist. Die Dopplung der Handlungsebenen und der autoreferentielle Charakter des kurzen Stückes demonstrieren eindrücklich Hindemiths Gespür für Bühnenwirksame Stoffe und deren dramaturgische Umsetzung. Hindemiths umfangreiches und anspruchsvolles Klavier-Opus *Ludus tonalis* (1942) ist Gegenstand einer Studie von Matthias Rinderle, der das Werk zusammen mit Präludien- und Fugenzyklen diverser Komponisten des 20. Jahrhunderts untersucht und die Verbindungsstränge einzelner Stücke sowohl untereinander als auch mit dem monumentalen Vorbild Johann Sebastian Bachs offenlegt. Der amerikanische Tuba-Spieler Kendall R. Prinz analysiert Hindemiths Sonata for Bass Tuba and Piano, die als letzte der umfangreichen Sonaten-Reihe für jeweils ein Orchesterinstrument mit Klavierbegleitung 1955 das Licht der Welt erblickte. Insbesondere die komplexen, Zusam-

menhang stiftenden kompositionstechnischen Strategien Hindemiths erläutert Prinz anschaulich und wertet das Stück nicht nur als einen Höhepunkt des Tuba-Repertoires, sondern auch als Meilenstein in Hindemiths Schaffen. Einem Paukenschlag gleich erscheint der Aufsatz der US-Musikwissenschaftlerin Jeannie Ma. Guerrero, die als Ergebnis ihrer Archiv-Studien Luigi Nonos – völlig überraschende – Auseinandersetzung mit Hindemiths theoretischen Ideen präsentiert, die Hindemith in der *Unterweisung im Tonsatz I* erläutert. Nono's Vielfalt sei, so die Autorin, nicht zuletzt auf seine intensive Beschäftigung mit Hindemiths prinzipiellen theoretischen Reflektionen zurückzuführen. Luitgard Schader beschäftigt sich mit der Karriere Leo Kestenbergs (1882-1962), der als Musikreferent im preußischen Kultusministerium maßgeblich die Musikpolitik der Weimarer Republik bestimmte und Hindemiths Anstellung als Kompositionslehrer an der Berliner Musikhochschule im Jahr 1927 ausschlaggebend beförderte.

Den Spuren Hindemiths im Wirken tschechischer Komponisten geht Lenka Přibylková in ihrer biographisch angelegten Studie nach.

The Hindemith-Jahrbuch 2011 covers a wide range of themes, from Hindemith's literary production to his unexpected reception by Luigi Nono.

Günther Metz introduces a theatrical anecdote of Hindemith which originated as a parody on the Salome material 1922 in Donaueschingen and was dedicated to Heinrich Burkard, Hindemith's comrade-in-arms at the Donaueschingen Chamber Music Days. The doubling of the levels of action and the self-referential character of this short piece impressively demonstrate Hindemith's flair for theatrically effective materials and their dramaturgical realisation.

Hindemith's extensive and demanding piano opus *Ludus tonalis* (1942) is the subject of a study by Matthias Rinderle, who investigates this work together with prelude-and-fugue cycles by diverse twentieth-century composers, revealing the connecting threads of individual pieces both with each other and also with the monumental model of Johann Sebastian Bach. The American tuba player Kendall R. Prinz analyses Hindemith's Sonata for Bass Tuba and Piano, which saw the light of day in 1955 as the final work in the extensive series of sonatas for nearly every orchestral instrument with piano accompaniment. In particular, Prinz clearly elucidates Hindemith's complex compositional strategies designed to create coherence. He evaluates the work as not merely a pinnacle of the tuba repertoire, but also as a milestone in Hindemith's oeuvre. The essay by the American musicologist Jeannie Ma. Guerrero appears like a bolt from the blue. The result of her archive studies, it presents Luigi Nono's utterly surprising confrontation with Hindemith's theoretical ideas as explained in *Unterweisung im Tonsatz I*. Nono's diversity, according to the author, is not least the result of his intensive preoccupa-

tion with Hindemith's principal theoretical reflections.

Luitgard Schader concerns herself with the career of Leo Kestenberg (1882-1962) who, as music consultant in the Prussian Cultural Ministry, significantly determined the musical policy of the Weimar Republic and was instrumental in promoting Hindemith's appointment as composition teacher at the Berlin Music Academy in 1927.

Lenka Přibyllová pursues Hindemith's traces in the work of Czech composers in her biographically orientated study.

Les Annales Hindemith 2011 réunissent un large éventail d'œuvres littéraires d'Hindemith ainsi que leur accueil inattendu par Luigi Nono. Günther Metz énonce pour la première fois une anecdote théâtrale d'Hindemith, écrite en 1922 à Donaueschingen comme parodie du thème de Salomé et dédiée à Heinrich Burkard, le compagnon d'Hindemith lors des Journées musicales de Donaueschingen. La duplication des niveaux de l'action et le caractère autoréférentiel de la courte pièce démontrent de manière saisissante la sensibilité d'Hindemith à l'égard de thèmes appropriés à la scène ainsi que leur adaptation dramaturgique.

L'important et ambitieux Opus *Ludus tonalis* pour piano (1942) d'Hindemith fait l'objet d'une étude de Matthias Rinderle, qui examine l'œuvre avec les cycles de préludes et de fugues de divers compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle. Il révèle par ailleurs les liens qui unissent les différentes pièces entre elles ainsi qu'avec leur prodigieux modèle, Jean Sébastien Bach. Le tubiste américain Kendall R. Prinz analyse la Sonata for Bass Tuba and Piano de Hindemith, qui a vu le jour en 1955 et qui a été la dernière de l'importante série de sonates pour un seul instrument d'orchestre avec accompagnement au piano. Prinz explique clairement les stratégies techniques de composition que Paul Hindemith utilise pour créer un contexte. L'auteur considère la pièce non seulement comme une œuvre essentielle du répertoire de tuba mais également comme une étape importante dans le travail d'Hindemith. C'est à l'instar d'un coup de timbale qu'apparaît l'essai de la musicologue américaine Jeanne Ma. Guerrero, qui ouvre un débat – totalement surprenant – sur les conceptions théoriques d'Hindemith telles qu'il les explique dans *Unterweisung im Tonsatz I* [Initiation à la composition musicale], comme l'aboutissement de ses études sur les archives de Luigi Nono. L'auteur y affirme que la diversité de Nono provient notamment de son étude intensive sur les réflexions théoriques de Paul Hindemith.

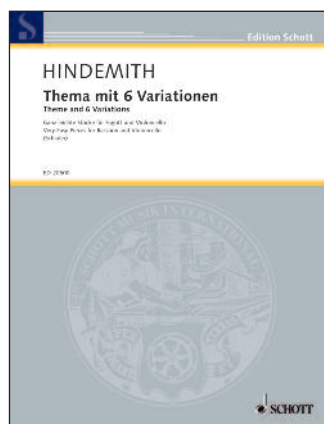
Luitgard Schader se consacre à la carrière de Leo Kestenberg (1882-1962), qui, en tant que rapporteur des affaires musicales au ministère prussien de la culture, détermina dans une large mesure la politique musicale de la République de Weimar. Son rôle très influent lui permit en 1927 de promouvoir Hindemith professeur de composition à la Berliner Musikhochschule.

Dans son étude conçue biographiquement, Lenka Přibyllová suit les traces d'Hindemith dans les œuvres de compositeurs tchèques.

HJW

## Paul Hindemith: Thema mit 6 Variationen / Theme and 6 Variations

Ganz leichte Stücke für Fagott und Violoncello / Very Easy Pieces for Bassoon and Violoncello  
Mainz: Schott, 2011 – ED 20500



Als Thema dieser sechs Variationen für Fagott und Violoncello wählte Hindemith das alte Volkslied *Heilige drei Könige*. Die leicht zu spielenden Stücke entstanden um 1942 für das gemeinsame Musizieren von Hindemith und seiner Frau Gertrud. Nach ihrer Erstveröffentlichung in der Hindemith-Gesamtausgabe (2009) liegen sie nun auch in einer Einzelausgabe vor.

Hindemith chose the old folksong *Heilige drei Könige* as the theme of these six variations for bassoon and violoncello. The easily playable pieces were written around 1942 for Hindemith and his wife Gertrud to play together. After their first publication in the Hindemith-Gesamtausgabe (2009), they are now available as a single issue.

Ces six variations pour basson et violoncelle sont conçues sur le thème d'un ancien chant populaire *Heilige drei Könige* choisi par Hindemith. Il crée ces pièces faciles à jouer vers 1942 afin de s'adonner à la musique avec son épouse. Après une première publication dans l'édition des œuvres complètes d'Hindemith (2009), elles sont maintenant éditées séparément.

SSG

## Paul Hindemith: Kammermusik No. 3 for obligato Cello and 12 Solo Instruments Op. 36 / No. 2

Ed. by Giselher Schubert. - Mainz: Ernst Eulenburg, 2011 (Edition Eulenburg No. 1465)  
Reprinted from *Paul Hindemith: Sämtliche Werke*, Vol. IV, 1

## Paul Hindemith: Kammermusik No. 4 Violin Concerto Op. 36 / No. 3

Ed. by Giselher Schubert. - Mainz: Ernst Eulenburg, 2011 (Edition Eulenburg No. 1466)  
Reprinted from *Paul Hindemith: Sämtliche Werke*, Vol. IV, 2

## Paul Hindemith: Kammermusik No. 5 Viola Concerto Op. 36 / No. 4

Ed. by Giselher Schubert. - Mainz: Ernst Eulenburg, 2011 (Edition Eulenburg No. 1467)  
Reprinted from *Paul Hindemith: Sämtliche Werke*, Vol. IV, 2

## Paul Hindemith: Kammermusik No. 6 for Viola d'amore and Chamber Orchestra Op. 46 / No. 1

Ed. by Giselher Schubert. - Mainz: Ernst Eulenburg, 2012 (Edition Eulenburg No. 1468)  
Reprinted from *Paul Hindemith: Sämtliche Werke*, Vol. IV, 3

In der handlichen Reihe der Eulenburg Taschenpartituren sind nach den *Kammermusiken* Nr. 1 und Nr. 2 inzwischen auch die *Kammermusik* Nr. 3 op. 36 Nr. 2 (Cellokonzert), die *Kammermusik* Nr. 4 op. 36 Nr. 3 (Violinkonzert), die *Kammermusik* Nr. 5 op. 36 Nr. 4 (Bratschenkonzert) sowie die *Kammermusik* Nr. 6 op. 46 Nr. 1 (Viola d'amore-Konzert) erschienen. Als Grundlage für die Notentexte diente die Edition der Hindemith-Gesamtausgabe; Vorworte des Herausgebers liefern kompakte Informationen zur Werkreihe der *Kammermusiken* sowie jeweils kurze Einführungen in die Werke. Die Publikation der *Kammermusik* Nr. 7 op. 46 Nr. 2 (Orgelkonzert) ist in Vorbereitung.

The *Kammermusik* No. 3, Op. 36 No. 2 (Cello Concerto), *Kammermusik* No. 4, Op. 36 No. 3 (Violin Concerto), *Kammermusik* No. 5, Op. 36 No. 4 (Viola Concerto) as well as the *Kammermusik* No. 6, Op. 46 No. 1 (Viola d'amore Concerto) have meanwhile been issued in the handy series of Eulenburg Pocket Scores after the *Kammermusiken* No. 1 and No. 2. The edition of the Hindemith-Gesamtausgabe served as the basis for the note texts; prefaces by the editor provide compact information about the *Kammermusiken* series of works as well as brief introductions to each of the works. The publication of the *Kammermusik* No. 7, Op. 46 No. 2 (Organ Concerto) is in preparation.

Après les *Kammermusiken* Nr. 1 et Nr. 2, voilà maintenant la *Kammermusik* Nr. 3 op. 36 n°2 (Concerto pour violoncelle), la *Kammermusik* Nr. 4 op. 36 n°3 (Concerto pour violon), la *Kammermusik* Nr. 5 op. 36 n°4 (Concerto pour alto) ainsi que la *Kammermusik* Nr. 6 op. 46 n°1 (Concerto pour viole d'amour), publiées également dans la série pratique des partitions de poche Eulenburg. Les partitions ont été rédigées d'après les œuvres complètes de Paul Hindemith ; les différentes préfaces de l'éditeur donnent de nombreuses informations sur la série des *Kammermusiken* et présentent une courte introduction de chacune d'elles. La publication de la *Kammermusik* Nr. 7 op. 46 n°2 (Concerto pour orgue) est en préparation.

## Paul Hindemith Ein Führer zu den Bühnenwerken KAT 3057-99



# FORUM

▼ Die Geigerin Julia Fischer hat für ihr Solo-Recital im Rahmen der Bachreihe der Frankfurter Alten Oper Hindemiths frühe *Sonate für Violine allein g-Moll* op. 11 Nr. 6 in das Programm aufgenommen. 14. Oktober 2012, Frankfurt, Alte Oper.

▼ The violinist **Julia Fischer** will include Hindemith's early *Sonata for Violin Solo in G minor*, Op. 11 No. 6 for her solo recital during the course of the Bach series of the Frankfurt Alte Oper. 14 October 2012, Frankfurt, Alte Oper.

▼ La violoniste Julia Fischer présente la *Sonate pour violon solo en sol mineur* op. 11 n°6 dans le cadre de la série de concerts Bach (Bachreihe) donnés à l'Alte Oper de Francfort-sur-le-Main. Le 14 octobre 2012, Francfort-sur-le-Main, Alte Oper.



▼ Der Paul-Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festivals wird alljährlich an herausragende junge Komponisten vergeben. In diesem Jahr hat das Schleswig-Holstein Musikfestival gemeinsam mit dem Central Conservatory of Music Beijing erstmals den „ConTempo“-Kompositionswettbewerb ausgeschrieben. Die Fachjury entschied sich für Li Bo als 1. Preisträger und kürte damit gleichzeitig den Preisträger des Paul Hindemith-Preises 2012. Seine Komposition wird im Rahmen der Verleihung des Paul Hindemith-Preises am 12. August 2012 in Hamburg präsentiert.

▼ The **Paul Hindemith Prize** of the Schleswig-Holstein Music Festival is awarded annually to outstanding young composers. This year, for the first time, the Schleswig-Holstein Music Festival announced the 'ConTempo' composition competition together with the Beijing Central Conservatory of Music. The specialist jury decided on Li Bo as first prize winner, thus at the same time selecting the winner of the Paul Hindemith Prize 2012. His composition will be performed during the course of the presentation of the Paul Hindemith Prize on 12 August 2012 in Hamburg.

▼ Le Prix Paul Hindemith du Festival de musique du Schleswig-Holstein est décerné chaque année à de jeunes compositeurs hors pairs. Cette année, le Festival de musique du Schleswig-Holstein, conjointement avec le Central Conservatory of Music Beijing, a lancé pour la première fois un appel à candidature pour le concours de composition « ConTempo ». Le jury a désigné Li Bo comme 1er lauréat, couronné également par le Prix Paul Hindemith 2012. Sa composition sera présentée le 12 août 2012 à Hambourg dans le cadre de la remise du Prix Paul Hindemith.



▼ In Kooperation mit dem Bonner Beethovenfest 2012 werden am Theater Bonn die drei Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Das Nusch-Nuschi* op. 20 und *Sancta Susanna* op. 21 aufgeführt. Die Inszenierung liegt in den Händen von Intendant Klaus Weise, das Beethoven Orchester Bonn wird geleitet von Stefan Blunier. Premiere: 23. September 2012, Bonn, Opernhaus.

Im Foyer des Theaters Bonn wird zeitgleich eine Ausstellung mit Dokumenten zu Hindemiths drei Einaktern sowie seiner Beziehungen zur Stadt Bonn zu sehen sein. Ausstellungseröffnung und Einführung in die Neuinszenierung: 16. September 2012, Bonn, Foyer des Opernhäuses.

▼ In cooperation with the 2012 **Bonn Beethoven Festival** 2012, the three one-act operas *Mörder, Hoffnung der Frauen*, Op. 12, *Das Nusch-Nuschi*, op. 20 and *Sancta Susanna*, Op. 21 will be performed at the Bonn Theatre. They will be produced by the Director Klaus Weise, with the Bonn Beethoven Orchestra conducted by Stefan Blunier. Premiere: 23 September 2012, Bonn, Opernhaus.

At the same time, an exhibition with documents of Hindemith's three one-act operas as well as his relationship to the city of Bonn can be seen in the foyer of the Bonn Theatre. The opening of the exhibition and introduction to the new production will take place on 16 September 2012, Bonn, in the foyer of the Opera House.

▼ C'est en coopération avec le Festival Beethoven de Bonn (Bonner Beethovenfest) 2012 que le Theater Bonn représentera les trois opéras en un acte : *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Das Nusch-Nuschi* op. 20 et *Sancta Susanna* op. 21. La mise en scène est assurée par l'intendant Klaus Weise ; le Beethoven Orchester Bonn jouera sous la baguette de Stefan Blunier. Première représentation : le 23 septembre, 2012 à Bonn, Opernhaus.

Simultanément, une exposition aura lieu dans le foyer du Theater Bonn. Elle présentera des documents relatifs à ces trois opéras en un acte de Paul Hindemith ainsi qu'à ses rapports avec la ville de Bonn. L'inauguration de l'exposition et l'introduction de la nouvelle mise en scène auront lieu le 16 septembre 2012, Bonn, Foyer de l'Opernhaus.

▼ Im Rahmen der Brandenburgischen Sommerkonzerte 2012 spielt die Bratschistin **Tabea Zimmermann** Hindemiths Konzert *Der Schwanendreher* (1935). Begleitet wird sie vom Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Hans Graf. 25. August 2012, Cottbus, Oberkirche St. Nikolai.

▼ The violist Tabea Zimmermann will perform Hindemith's concerto *Der Schwanendreher* (1935) during the course of the 2012 Brandenburg Summer Concerts. She will be accompanied by the Deutsche Symphonie-Orchester Berlin conducted by Hans Graf. 25 August 2012, Cottbus, Oberkirche St. Nikolai.

▼ Dans le cadre des Concerts d'été brandebourgeois (Brandenburgische Sommerkonzerte) 2012, l'altiste Tabea Zimmermann interprète le concerto d'Hindemith *Der Schwanendreher* (1935). Elle sera accompagnée du Deutsche Symphonie-Orchester Berlin sous la direction de Hans Graf. Le 25 août 2012, Cottbus, Oberkirche St. Nikolai.



▼ Zubin Mehta dirigiert die *Sinfonie „Mathis der Maler“* (1934): Israel Philharmonic Orchestra, 17. Oktober 2012, Wien, Musikvereinssaal und Los Angeles Philharmonic, 13., 14. und 15. Dezember 2012, Los Angeles, Walt Disney Concert Hall.

▼ Zubin Mehta will conduct the *„Mathis der Maler“ Symphony* (1934): Israel Philharmonic Orchestra, 17 October 2012, Vienna, Musikvereinssaal and Los Angeles Philharmonic, 13, 14 and 15 December 2012, Los Angeles, Walt Disney Concert Hall.

▼ **Zubin Mehta** dirige la *Sinfonie „Mathis der Maler“* (1934) : Israel Philharmonic Orchestra, le 17 octobre 2012, Vienne, Musikvereinssaal ; Los Angeles Philharmonic, les 13, 14 et 15 décembre 2012, Los Angeles, Walt Disney Concert Hall.

▼ Den **Paul-Hindemith-Preis** der Stadt Hanau erhält in diesem Jahr der Dirigent Paavo Järvi in Anerkennung seines Engagements für Paul Hindemith. In Tallinn geboren, studierte Järvi Schlagzeug und Dirigieren an der Musikhochschule seiner estnischen Heimatstadt. 1980 siedelte er in die USA über und vervollständigte seine Ausbildung am berühmten Curtis Institute of Music in Philadelphia und am Los Angeles Philharmonic Institute bei Leonard Bernstein. Nach Positionen als Erster Gastdirigent der Königlichen Philharmonie Stockholm und des City of Birmingham Symphony Orchestra wurde Paavo Järvi 2001 Chefdirigent des Cincinnati Symphony Orchestra. Heute ist er Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (seit 2004), Chefdirigent des hr-Sinfo-

neiorchesters (seit 2006) und seit der Saison 2010/11 zudem Chefdirigent des Orchestre de Paris.

▼ This year's Paul Hindemith Prize of the City of Hanau will be awarded to the conductor Paavo Järvi in recognition of his commitment to the works of Paul Hindemith. Born in Tallinn, Järvi studied percussion and conducting at the Music Academy in his Estonian home city. He moved to the USA in 1980, completing his education at the renowned Curtis Institute of Music in Philadelphia and at the Los Angeles Philharmonic Institute with Leonard Bernstein. Following positions as Principal Guest Conductor of the Stockholm Royal Philharmonic and of the City of Birmingham Symphony Orchestra, Paavo Järvi became Principal Conductor of the Cincinnati Symphony Orchestra in 2001. Today he is Artistic Director of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (since 2004), Principle Conductor of the hr Symphony Orchestra (since 2006) and also Principal Conductor of the Orchestre de Paris since the 2010/11 season.

▼ Le Prix Paul Hindemith de la ville de Hanau sera décerné cette année au chef d'orchestre Paavo Järvi, en reconnaissance de son engagement à l'égard du compositeur Paul Hindemith. Né à Tallinn, Järvi étudie la percussion puis la direction d'orchestre à l'école supérieure de musique de sa ville natale estonienne. En 1980, il va s'établir aux États-Unis et poursuit ses études de musique au célèbre Curtis Institute of Music à Philadelphia et au Los Angeles Philharmonic Institut avec Leonard Bernstein. Après avoir occupé les postes de premier chef invité du Royal Stockholm Philharmonic Orchestra ainsi que du City of Birmingham Symphony Orchestra, Paavo Järvi devient chef d'orchestre titulaire du Cincinnati Symphony Orchestra en 2001. Il est actuellement directeur artistique de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême (depuis 2004), chef d'orchestre titulaire du Hessische Rundfunk-Sinfonieorchester (depuis 2006) et de surcroît de l'Orchestre de Paris depuis la saison 2010/11.

▼ Auf dem Programm der Staatskapelle Weimar steht das *Bratschenkonzert „Der Schwanendreher“* mit **Nils Mönkemeyer**. Die Leitung hat Stephan Solyom. 28. und 29. Oktober 2012, Weimar, Congresszentrum neue Weimarhalle.



▼ The *viola concerto „Der Schwanendreher“* with Nils Mönkemeyer is on the programme of the Salzburg Mozarteum Orchestra. The conductor will be Stephan Solyom. 28 and 29 October 2012, Weimar, Congresszentrum neue Weimarhalle.

▼ Le *concerto pour alto « Der Schwanendreher »* figure au programme de la Staatskapelle Weimar avec

Nils Mönkemeyer. La direction est confiée à Stephan Solyom. Les 28 et 29 octobre 2012 à Weimar, Congresszentrum neue Weimarhalle.

▼ Antoine Tamestit (Viola) und Paavo Järvi, Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters, interpretieren Hindemiths *Bratschenkonzert „Der Schwanendreher“* und die *„Trauermusik“*. 13. und 14. Dezember 2012, Frankfurt, Alte Oper.



▼ **Antoine Tamestit** (viola) and Paavo Järvi directing the Hessen Radio Symphony Orchestra will present Hindemith's *viola concerto 'Der Schwanendreher'* and the *'Trauermusik'*. 13 and 14 December 2012, Frankfurt, Alte Oper.

▼ Antoine Tamestit (alto) et Paavo Järvi, directeur musical de l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort, interpréteront « *Der Schwanendreher* » et la « *Trauermusik* ». Les 13 et 14 décembre 2012, à Francfort-sur-le-Main, Alte Oper.

▼ Am Theater an der Wien inszeniert der britische Regisseur Keith Warner Hindemiths Oper *Mathis der Maler* (1935). Die Titelrolle übernimmt Wolfgang Koch, weitere Darsteller sind Kurt Streit (Albrecht von Brandenburg), Charles Reid (Wolfgang Capito), Franz Grundheber (Riedinger), Raymond Very (Hans Schwalb), Oliver Ringelhahn (Sylvester von Schaumburg), Heidi Brunner (Ursula), Katerina Tretyakova (Regina) und Magdalena Anna Hofmann (Gräfin Helfenstein). Die Wiener Symphoniker und der Slovak Philharmonic Choir musizieren unter der Leitung von **Bertrand de Billy**. 12., 16., 19., 23. und 28. Dezember 2012, Wien, Theater an der Wien.

▼ The British director Keith Warner will produce Hindemith's opera *Mathis der Maler* (1935) at the Theater an der Wien. The title role will be sung by Wolfgang Koch; other performers will include Kurt Streit (Albrecht von Brandenburg), Charles Reid (Wolfgang Capito), Franz Grundheber (Riedinger), Raymond Very (Hans Schwalb), Oliver Ringelhahn (Sylvester von Schaumburg), Heidi Brunner (Ursula), Katerina Tretyakova (Regina) and Magdalena Anna Hofmann (Gräfin Helfenstein). The Vienna Symphony Orchestra and the Slovak Philharmonic Choir will be conducted by Bertrand de Billy. 12, 16, 19, 23 and 28 December 2012, Vienna, Theater an der Wien.

▼ Au Theater an der Wien, le réalisateur britannique Keith Warner met en scène l'opéra d'Hindemith *Mathis der Maler* (1935). Le rôle principal sera tenu par Wolfgang Koch ; les autres interprètes seront : Kurt Streit (Albrecht von Brandenburg), Charles Reid (Wolfgang Capito), Franz Grundheber (Riedinger), Raymond Very (Hans Schwalb), Oliver Ringelhahn

(Sylvester von Schaumburg), Heidi Brunner (Ursula), Katerina Tretyakova (Regina) et Magdalena Anna Hofmann (comtesse Helfenstein). Les Wiener Symphoniker et le Slovak Philharmonic Choir se produisent sous la direction de Bertrand de Billy. Les 12, 16, 19, 23 et 28 décembre 2012 à Vienne, Theater an der Wien.

▼ Unter der Leitung von **Marek Janowski** spielt das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin die Ouvertüre zur Oper *Neues vom Tage* sowie das *Konzert für Violoncello und Orchester* (1940) mit Marie-Elisabeth Hecker als Solistin. 4. November 2012, Berlin, Philharmonie.

▼ The Berlin Radio Symphony Orchestra under the direction of Marek Janowski will perform the Overture to the Opera *Neues vom Tage* as well as the *Concerto for Violoncello and Orchestra* (1940) with Marie-Elisabeth Hecker as soloist. 4 November 2012, Berlin, Philharmonie.

▼ L'Orchestre symphonique de la radio de Berlin (Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin) interprète l'*Ouverture zur Oper Neues vom Tage* ainsi que le *Konzert für Violoncello und Orchester* (1940) sous la baguette de Marek Janowski, avec Marie-Elisabeth Hecker comme soliste. Le 4 novembre 2012 à Berlin, Philharmonie.

▼ Hindemiths **Viola d'amore** erklingt in Konzerten des Bratschisten Gunter Teuffel: 19. Juli Neuberg a.d. Müritz/Österreich Neuberger Kulturtag; auf dem Programm steht Hindemiths *Kleine Sonate für Viola d'amour und Klavier* op. 25 Nr. 2. 18. Oktober Vaihingen/Enz, 11. November Esslingen: Auf dem Programm der Konzerte mit dem Kammerorchester Arcata Stuttgart stehen Werke für Viola d'amore von Antonio Martinelli und Frank Martin.

▼ Hindemith's *viola d'amore* can be heard at concerts of the violist Gunter Teuffel: 19 July Neuberg a.d. Müritz/Österreich, Neuberger Culture Days: Hindemith's *Kleine Sonate für Viola d'amour und Klavier*, Op. 25 No. 2 is on the programme. 18 October Vaihingen/Enz, 11 November Esslingen: works for *viola d'amore* by Antonio Martinelli and Frank Martin are on the programme of the concerts with the chamber orchestra Arcata Stuttgart.



▼ La viole d'amour de Paul Hindemith retentira dans les concerts de l'altiste Gunter Teuffel : Le 19 juillet à Neuberg a.d. Müritz en Autriche, dans le cadre des Journées culturelles (Neuberger Kulturtag) avec au programme la *Petite sonate pour viole d'amour et piano* op. 25 n° 2. Le 18 octobre à Vaihingen/Enz et le 11 novembre à Esslingen ; au programme des concerts avec l'orchestre de chambre Arcata Stuttgart figurent des œuvres pour viole d'amour d'Antonio Martinelli et de Frank Martin.

▼ **Neue Wechselausstellung im Kuhhirtenturm:** Im Laufe seines Lebens hat Hindemith mit legendären Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler oder Fritz Busch, Hermann Scherchen oder Serge Koussevitzky zusammengearbeitet. Sie gaben Werke bei ihm in Auftrag und dirigierten deren Uraufführungen. Sie luden den renommierten Bratschensolisten Hindemith zu Konzerten ein und unterstützten ihn, als er durch die massiven Anfeindungen der Nazis in Bedrängnis geriet. Die Sonderausstellung „Furtwängler & Co. Hindemiths Dirigenten“ im 3. Obergeschoss des Hindemith Kabinetts im Kuhhirtenturm dokumentiert diese vielfältigen Verbindungen. Im 2. Obergeschoss bietet eine Hörstation die Möglichkeit, Kostproben aus dem Œuvre des Komponisten in Interpretationen unter anderem von Furtwängler, Klemperer, Ormandy und Celibidache zu hören.

▼ **New Temporary Exhibition at the Cowherds' Tower:** Hindemith worked with legendary conductors such as Wilhelm Furtwängler, Fritz Busch, Hermann Scherchen and Serge Koussevitzky during the course of his life. They commissioned works from him and conducted their premiere performances. They invited the renowned violist Hindemith to perform concerts, supporting him when he suffered great distress due to the massive hostilities of the Nazis. The special exhibition 'Furtwängler & Co.: Hindemith's Conductors' on the third floor of the Hindemith Cabinet at the Cowherds' Tower documents these diverse connections. On the second floor, a listening station enables visitors to hear samples from the composer's œuvre in interpretations by Furtwängler, Klemperer, Ormandy, Celibidache and others.

▼ **Nouvelle exposition temporaire de la tour Kuhhirtenturm :** Au cours de sa vie, Hindemith a travaillé avec des chefs d'orchestre légendaires comme Wilhelm Furtwängler, Fritz Busch, Hermann Scherchen ou bien Serge Koussevitzky. Ils lui commandent des œuvres dont ils dirigent la première interprétation. Ils invitent l'altiste soliste renommé Hindemith à des concerts et le soutiennent lorsqu'il se trouve en difficulté face aux attaques massives des nazis. L'exposition spéciale « Furtwängler & Co. Hindemiths Dirigenten », située au 3e étage du cabinet Hindemith de la tour Kuhhirtenturm, témoigne de ces différentes relations. Au 2e étage de la tour, une console audio offre la possibilité d'écouter des extraits de l'œuvre du compositeur, interprétés notamment par Furtwängler, Klemperer, Ormandy et Celibidache.



*Hindemith und Otto Klemperer, 1926. Zeichnung von Willy Strecker / Hindemith and Otto Klemperer, 1926. Drawing by Willy Strecker / Hindemith et Otto Klemperer, 1926, dessinés par Willy Strecker*

**Hindemith Kabinett im Kuhhirtenturm**  
**Große Rittergasse 118 · 60594 Frankfurt am Main**  
**Öffnungszeiten: Sonntag 11-18 Uhr**

Weitere Konzerte mit Werken von Paul Hindemith unter [www.schott-music.com/performance](http://www.schott-music.com/performance) / Further concerts with works of Paul Hindemith under [www.schott-music.com/performance](http://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](http://www.schott-music.com/performance)