

Hindemith *FORUM*

5 2002

Hindemith und das Lied

and the Lied · et le lied

42

On arrange et on compose

R. M. Rilke

Moderé et doux



Moderé et doux

On ar-range | et l on com-pose les |
mots de tant de fa | çons, mais com-
ment ar-riverait - on / à |
é-galer une | ro - se? si on sup-
porte l'é-tran-gé pré-ten-
tion de ce jeu. c'est que |
par-fois un an- |
le dé-range un | peu |

Moderé et doux

- 2 -



Dietrich
Fischer-Dieskau
im Gespräch

Interview · Entretien

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

IN VIERERREIHEN DURCH DIE DEUTSCHE LYRIK ·
Hindemiths Klavierlieder 3 ▼ **IN GROUPS OF**
FOUR THROUGH GERMAN POETRY · Hindemith's
Lieder With Piano Accompaniment 4 ▼ **QUATRE À**
QUATRE AU TRAVERS DE LA POESIE ALLEMANDE ·
Les lieder avec piano de Hindemith 5

Ausgaben seiner Klavierlieder 6 ▼ Editions of His
Songs with Piano Accompaniment 6 ▼ Éditions de
ses lieder avec piano 6

Interview mit Dietrich Fischer-Dieskau 7 ▼
Interview with Dietrich Fischer-Dieskau 10 ▼
Entretien avec Dietrich Fischer-Dieskau 11

Die Sopranistin Ruth Ziesak 12 ▼ The Soprano
Ruth Ziesak 14 ▼ La soprano Ruth Ziesak 15

Der Pianist Axel Bauni 16 ▼ The Pianist
Axel Bauni 17 ▼ Le pianiste Axel Bauni 18

FRANKFURTER STUDIEN – Veröffentlichungen des
Hindemith-Institutes 20 ▼ **FRANKFURT STUDIES –**
Publications of the Hindemith Institute 20 ▼ **LES**
FRANKFURTER STUDIEN – publications de l'Insti-
tut Hindemith 20

Forum 22

CD Neuerscheinungen 24 ▼ CD new releases 24 ▼
Nouveaux enregistrements CD 24

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin
of the Hindemith Foundation/Publication de
la Fondation Hindemith
Heft 5/Number 5/Cahier n° 5
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2002

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Ann-Katrin Heimer (AKH), Giselher
Schubert (GS), Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. Mai 2002

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: institut@hindemith.org

internet: www.hindemith.org

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/ Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Axel Bauni, Hindemith-Institut, Monika

Rittershaus, Archiv der Salzburger Festspiele,
Ellinger

Printed in Germany

*Umschlag: Autograph und Druck von Hindemiths Lied
„On arrange et on compose“ auf einen Text von Rainer
Maria Rilke aus dem Jahre 1942 sowie der Text mit
Notenwerten aus dem Gesangsstudienbuch Gertrud
Hindemiths / Cover: Autograph manuscript and print
of Hindemith's Lied "On arrange et on compose" to a
text by Rainer Maria Rilke from the year 1942 as well
as the text with note values from Gertrud Hindemith's
song study book / Couverture: partitions autographe
et imprimée du lied de Hindemith «On arrange et on
compose», écrit sur un texte de Rainer Maria Rilke de
1942, et le même texte annoté de valeurs de notes
dans le cahier d'études de chant de Gertrud Hindemith*

IN VIERERREIHEN DURCH DIE DEUTSCHE LYRIK

IN GROUPS OF FOUR THROUGH GERMAN POETRY · QUATRE À QUATRE AU TRAVERS DE LA POÉSIE ALLEMANDE

HINDEMITHS KLAVIERLIEDER

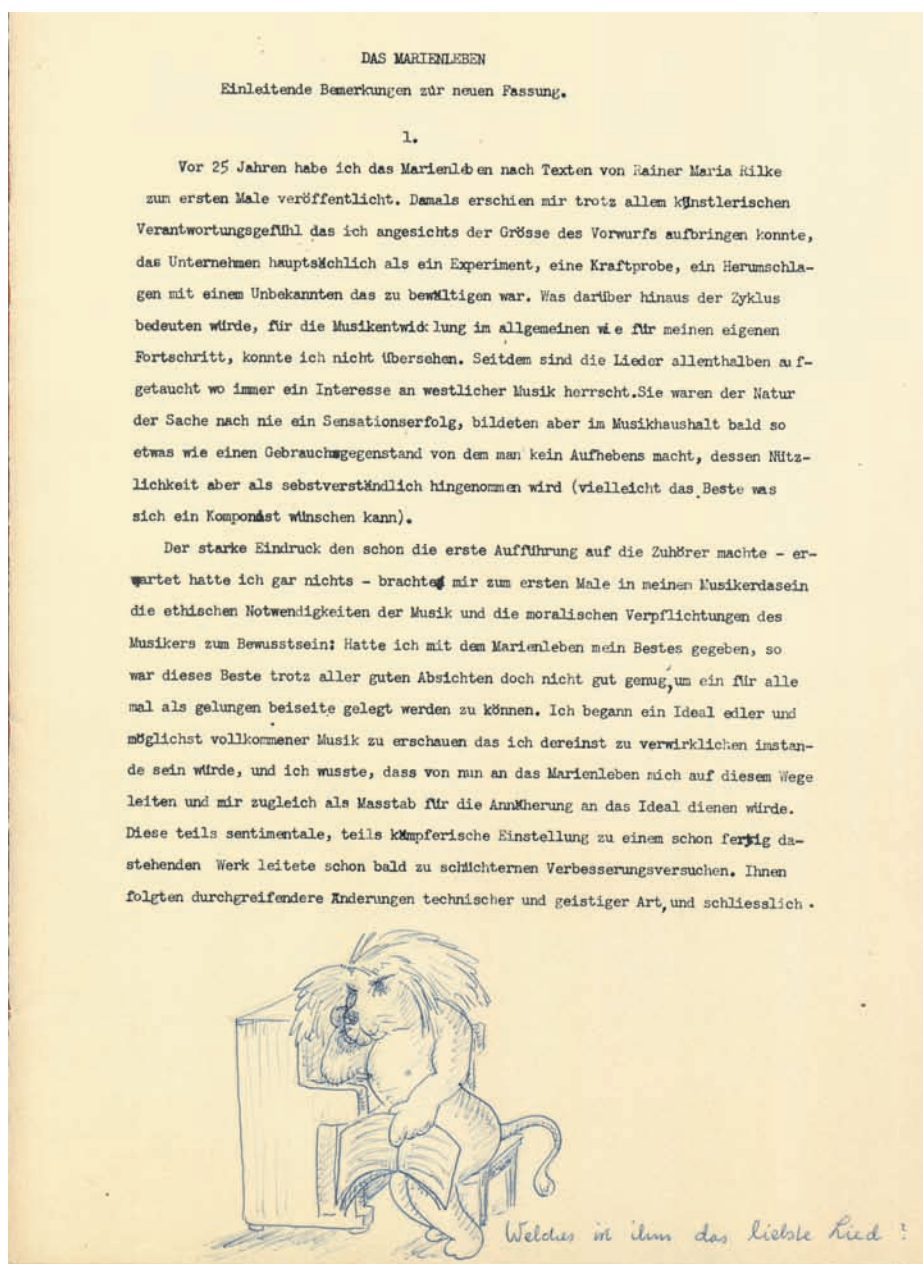
Das Singen spielt in Hindemiths Musikanschauung eine wichtige Rolle: Im Unterricht hält er seine Schüler an, ihre Tonsätze zu singen, das von Franz Magnus Böhme herausgegebene „Altdutsche Liederbuch“ ist eine wichtige Quelle für seine Kompositionen und beim eigenen häuslichen Musizieren hat er spätestens seit der Heirat im Jahre 1924 mit seiner

Frau Gertrud eine ausgebildete Sängerin als kongeniale Partnerin. So verwundert es nicht, daß Liedvertonungen in seinem Schaffen eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Diese Rolle ist um so bemerkenswerter, als Hindemith mit dieser Gattung offensichtlich ganz besondere kompositorische und moralische Verpflichtungen verbindet. Besonders deutlich wird dies in einigen seiner Bemerkungen zu den Liedern: Am 9. April 1920 etwa schreibt Hindemith an seine Verleger:

Früher konnte ich nicht so schreiben, weil ich technisch (und menschlich) noch zu unentwickelt war. [...] In den Whitman-Hymnen [Drei Hymnen nach Walt Whitman für Bariton und Klavier, op. 14] ist mir dann fast gelungen, das festzuhalten, was mir von jeher durch den Schädel gegangen ist. Aber sie hängen doch noch reichlich an allen möglichen Altertümlichkeiten. [...] Viel besser sind dann eine Reihe Klavierstücke geworden und in meinem neuen Quartett und vor allem in den neuen Liedern [gemeint sind die 8 Lieder mit Klavier, op. 18] ist mir zum ersten Mal gelungen, was ich schon immer wollte, aber nicht konnte.

Taucht hier bereits die Verbindung eines menschlichen und kompositorischen Reifeprozesses auf, der sich offenbar gerade auch in Liedkompositionen entwickeln konnte, so wird dies in den 15 Liedern des 1922/1923 entstandenen *Marienlebens*, dem wohl bedeutendsten Liederzyklus des 20. Jahrhunderts, noch deutlicher: Schon die Bemerkung *Das war nicht leicht zu machen*, die Hindemith in seinem Werkverzeichnis notiert, deutet bei einem Komponisten, der schon mal eine Solo-Bratschensonate im Zug komponiert, um sie am Abend uraufzuführen, daraufhin, daß dieses Werk erneut eine wichtige Wendemarke in seinem Schaffen markiert. Diese Vermutung bestätigt auch das Vorwort der 1948 veröffentlichten 2. Fassung dieses Zyklus, die als klingendes Beispiel für seine *Unterweisung im Tonsatz* dienen sollte. Dort schreibt er über die 1. Fassung: *Der starke Eindruck, den schon die erste Aufführung auf die Zuhörer machte – erwartet hatte ich gar nichts –, brachte mir zum ersten Male in meinem Musikerdasein die ethische Notwendigkeiten der Musik und die moralischen Verpflichtungen des Musikers zum Bewußtsein.*

Auf einen besonderen Prüfstand geraten diese „moralischen Verpflichtungen des Musikers“ in den dreißiger Jahren, in denen sich Hindemith intensiv mit der Frage auseinanderzusetzen hat, ob ein Künstler unbeeindruckt von den politischen Ereignissen um ihn herum schaffen könne oder ob er eine Verpflichtung habe, die Kunst zu Gunsten des politischen Engagements aufzugeben bzw. in dessen Dienst zu stellen. Die Antwort auf diese Frage thematisiert Hindemith einerseits in seiner Oper *Mathis der Maler* und entscheidet sie andererseits für sich selbst mittels der Emigration. Zugleich ist es wieder die Gattung Lied, der sich der



Maschinenschriftliche Fassung des Vorworts zur zweiten Ausgabe (1948) des *Marienlebens* mit Zeichnung Paul Hindemiths / Typed version of the foreword to the second version (1948) of *Das Marienleben* with a drawing by Paul Hindemith / Préface de la deuxième version (1948) de *Das Marienleben*, avec un dessin de Paul Hindemith

Komponist in dieser schwierigen Zeit (und nach langer Pause) zuwendet. Anfang 1933 schreibt er an seinen Verleger: *Ich habe erst mal zur Übung (weil ich so lange nichts geschrieben habe) angefangen, leichte Sopranlieder mit Klavier nach Prosatexten von Matthias Claudius zu schreiben, die hauptsächlich der Nichtberufssänger daheim singen kann.*

Und wenig später: *Und schließlich habe ich eine ganze Reihe Lieder in Angriff genommen. 4 von Claudius, 4 von Rückert sind schon da – es soll in Vierereihen durch die deutsche Lyrik gehen.*

Den genannten Dichtern folgen noch Vertonungen von Hölderlin, Brentano, Novalis sowie Angelus Silesius u.a. Es scheint fast so, als wolle Hindemith in dieser bewußten Hinwendung zur „klassischen“ deutschen Dichtung (nachdem er zuvor größtenteils zeitgenössische Texte gewählt hatte) einen Gegenakzent zum Deutschland der dreißiger Jahre setzen.

Im amerikanischen Exil kommt es schließlich zu einem letzten, geradezu eruptiven Ausbruch im Bereich seines Liederschaffens: Allein im Jahre 1942 entstehen innerhalb kürzester Zeit 25 Lieder, denen sich bis 1955 noch vereinzelt weitere Werke anschließen. Neben deutscher Lyrik greift Hindemith nun auch auf englische, französische und lateinische Texte, wobei es faszinierend zu beobachten ist, wie die jeweilige Sprachwahl auch den Duktus der einzelnen Vertonungen bestimmt.

Zusammen mit den 14 Motetten nach Bibeltexten, die Hindemith zwischen 1940 und 1961 für Sopran und Klavier schreibt, bilden die Lieder ein Werkkorpus, das in seiner Vielfalt leider immer noch viel zu wenig auf den Konzertpodien der Welt beheimatet ist. AKH

HINDEMITH'S LIEDER WITH PIANO ACCOMPANIMENT

Singing played an important role in Hindemith's musical conception. During lessons he would insist that his pupils sing their written exercises, and the "Altdeutsches Liederbuch" ("Old German Song Book") edited by Franz Magnus Böhme is an important source for his compositions. In his wife, Gertrud, he had a trained singer as a congenial partner for home music making from 1924 onwards, the

year of his marriage. It is therefore no wonder that songs, the setting of texts, play a not inconsiderable role in his production. This role is all the more remarkable for the fact that Hindemith obviously associated very special compositional and moral obligations with this genre. This becomes especially clear in some of his comments on the Lieder: on 9 April 1920, for example, Hindemith wrote to his publisher:

Earlier I could not write that way because I was still too technically (and humanly) undeveloped. [...] In the Whitman Hymns (Three Hymns based on Walt Whitman for Baritone and Piano, Op. 14) I almost succeeded in preserving what had been going through my head since who knows when. But they still have plenty of antiquated features. [...] A series of piano pieces turned out much better, and in my new Quartet and especially in the new songs [author's note: the composer is referring to the 8 Lieder with piano, Op. 18] I succeeded for the first time in doing what I had always wanted to do, but until then could not.

If the connection between a human and a compositional maturation process already emerges here, a process that could apparently develop in song composition especially well, then this is even clearer in the 15 Lieder of the 1922/1923 cycle *Das Marienleben* (The Life of Mary), probably the most significant song cycle of the twentieth century. Already the remark "that was not easy to do" that Hindemith notated in his catalogue of works – this by a composer who had once written a solo viola sonata on a train in order to perform it that same evening – indicates that this work marks a new turning point in his production. The foreword of the second version of this cycle (1948) confirms this supposition; it was to serve as a sounding example of his *Unterweisung im Tonsatz*. There he wrote the following about the first version: *The strong impression that already the first performance made on the listeners – I had expected nothing at all – made me aware for the first time in my existence*

Programmsheet of the premiere of Hindemith's Lieder op. 18 / Programme of the world premiere of Hindemith's Lieder, Op. 18 / Programme du concert de la première audition publique des Lieder op. 18 de Hindemith

as a musician of the ethical necessity of music and the moral obligations of the musician.

These "moral obligations of the musician" were to be put to a special test during the 1930s, when Hindemith intensively came to terms with the question of whether an artist could create without being influenced by the political events surrounding him, or whether he had an obligation to either give up art in favour of political commitment or to place it at the service of political commitment. The answer to this question is the subject of Hindemith's opera *Mathis der Maler* on the one hand, and on the other hand the composer answered it for himself personally by emigrating. At the same time it was again the Lied genre that the composer turned to during this difficult time (and after a long break). In early 1933 he wrote to his publisher:

I have first of all started, as an exercise (since I haven't written anything for so long), to write easy songs for soprano and piano based on prose texts of Matthias Claudius that hopefully non-professional singers will be able to sing at home.

And a little later: *And I have finally started to tackle a whole series of songs.*

Four of Claudius and four of Rückert are already done - it will go through German poetry in groups of four.

After the poets just named follow settings of Hölderlin, Brentano, Novalis, Angelus Silesius, etc. It seems almost as if Hindemith, in this conscious turning towards "classical" German poetry (after having previously chosen contemporary texts for the most part), wanted to place a counter-accent to the Germany of the 1930s.

A final, almost eruptive outpouring in the area of his Lied production took place during the time of the composer's American exile. In the year 1942 alone, 25 songs were written within a very short time, joined by further single works until 1955. Beside German poetry, Hindemith now turned to English, French and Latin texts, where it is fascinating to observe how the respectively choice of language determines the character of the individual setting as well.

Together with the 14 motets on Biblical texts for soprano and piano that Hindemith wrote between 1940 and 1961, the *Lieder* form a body of work that is, in its variety, unfortunately still not enough at home on the concert podiums of the world.

AKH

LES LIEDER AVEC PIANO DE HINDEMITH

Le chant joue un rôle important dans l'idée que Hindemith se forge de la musique. Enseignant, il enjoint ses élèves de chanter ce qu'ils ont écrit; l'*Altdeutsches Liederbuch* de Franz Magnus Böhme lui est une source importante d'inspiration; quant à la pratique de la musique en famille, il a depuis leur mariage en 1924 une partenaire de qualité en la personne de sa femme Gertrud qui a étudié le chant. On ne s'étonnera donc pas que le lied occupe une place de choix dans sa production. Cette faveur est d'autant plus intéressante que Hindemith assigne à la musique vocale un rôle moral et artistique très particulier, comme le laissent à penser certaines remarques au sujet de ses lieder. Le 9 avril 1920, il écrit par exemple à son éditeur: *Auparavant, je ne pouvais écrire comme cela, car techniquement (et humainement également) je n'avais pas encore atteint un niveau suffisant. [...] Dans les hymnes d'après Whitman [Trois Hymnes d'après Walt Whitman pour baryton et piano op. 14], je suis presque parvenu à fixer ce qui m'a toujours traversé l'esprit. Mais ces œuvres restent quand même tributaires de toutes sortes de vieilleries. [...] Une*

série de nouvelles pièces pour le piano sont bien meilleures et, dans mon dernier quatuor, mais surtout dans les nouveaux lieder [les Huit lieder avec piano op. 18], j'ai enfin réussi à exprimer ce que je voulais, mais dont j'étais incapable auparavant.

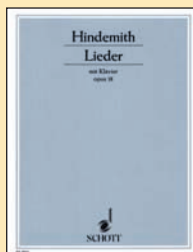
Si le lien entre la maturité de l'homme et celle du compositeur – qui se manifeste avec prédilection dans le domaine du lied – apparaît déjà à cette époque, il sera plus évident encore dans les quinze chants de *Das Marienleben* (1922/1923), sans doute le cycle de lieds le plus important du XX^e siècle. Pour un compositeur capable d'écrire une sonate pour alto assis dans un train et de la jouer le soir même, la remarque portée dans son cahier personnel, «*Voilà qui n'a pas été facile*», indique éloquentement combien cette composition marque un tournant important dans son œuvre. Cette hypothèse trouve encore un écho dans la préface de la deuxième version du cycle, publiée en 1948 pour servir d'exemple à ses «*Leçons de composition*» (*Unterweisung im Tonsatz*). Hindemith y écrit à propos de la première version: *La forte impression que produisit déjà la première exécution publique sur les auditeurs – et à laquelle je ne m'attendais pas du tout – me révéla, pour la première fois de ma vie de compositeur, l'importance des impératifs éthiques de la musique et de l'obligation morale des musiciens.*

<p>1. Die trunkene Tänzerin Curt Bock</p> <p>Sieh', an letzten Himmels Saum Schwebt die Blume voller Süße Und die Schwingen meiner Flügel Kosen wolkenartigen Traum.</p> <p>Trinke meine Glut aus, Führ' den Taumelkelch zum Munde, Und du tanzst mit mir zur Stunde Aus dem lebenshellen Haus.</p> <p>Singt der Sterne Silberchor Ueberm trunkenen Mondesnachten, Gleiten wir mit leisem Lachen In des Schlafes dunkles Tor.</p> <p>2. Traum Else Lasker-Schüler</p> <p>Der Schlaf entführte mich in deine Gärten, In deinen Traum – die Nacht war wolken-schwarz umwunden – Wie düst're Erden starrten deine Augenrunden, Und deine Blicke waren Härten –</p> <p>Und zwischen uns lag eine weite, steife Tonlose Ebene Und meine Sehnsucht, hingegebene, Küßt deinen Mund, die blassen Lippenstreifen.</p> <p>3. Wie Sankt Franciscus schweb' ich in der Luft Chr. Morgenstern</p> <p>Wie Sankt Franciscus schweb' ich in der Luft mit beiden Füßen, Fühle nicht den Grund der Erde mehr, Weiß nicht mehr, was das ist. Seid still, seid still! Nein redet, singt, jedweder Mund! Sonst wird die Ewigkeit ganz meine Gruft Und nimmt mich auf wie einst den tiefen Christ.</p> <p>4. Auf der Treppe sitzen meine Oehrchen Chr. Morgenstern</p> <p>Auf der Treppe sitzen meine Oehrchen, Wie zwei Kätzchen, die die Milch erwarten . . . Auf der Treppe sitzt mein Herz und harret, Wie ein Geistes, Kinn in Hand gestützt. Doch der Bote mit den Briefen kommt nicht, Taub und ohne Seele drinn im Zimmer liegt ich. Wünsche nichts zurück zu haben. Nicht die rosa Kätzchen, Nicht das Geisteschen.</p>	<p>5. Vor dir schein ich aufgewacht . . Chr. Morgenstern</p> <p>Vor dir schein ich aufgewacht, Und ich küsse dich am Halse, Und du, ohne Lid zu heben, Legst den Arm um mich, und sacht, Wie nach einer Chopin-Valse, Meinst du mit mir hinzuschweben.</p> <p>6. Durch die abendlichen Gärten . . . Heinar Schelling</p> <p>Durch die abendlichen Gärten, über glänzende Asphalt Wirbelt mich die Mondesfülle. Auf dem naßgetropften Laube schimmern Kerzen, Mondlichttaugen. O, lunare Visionen. Eingetaucht in Gaslaternen, Blendkreise schüttelt sich die Seele. Das Gefühl perlt Wasser, wie von Entenfedern, bis befreundet gelbe Aureole der Laterne brüderlich dir naht. Aug' in Auge harrend, du gebannt Arme spannst in Nacht, in Nacht.</p> <p>7. Du machst mich traurig – hör . . . Else Lasker-Schüler</p> <p>Bin so müde. Alle Nächte trag' ich dich auf dem Rücken. Auch deine Nacht, Die du so schwer umräumst.</p> <p>Hast du mich lieb? Ich blies dir arge Wolken von der Stirn Und tat ihr blau. Was tust du mir in meiner Todesstunde?</p> <p>8. Trompeten Georg Trakl</p> <p>Unter verschnittenen Weiden, Wo braune Kinder spielen und Blätter treiben, Tönen Trompeten. Ein Kirchholzschauder, Fahnen von Scharlach stürzen durch des Ahorns Trauer, Reiter entlang an Roggenfeldern, Leeren Mäulen. Oder Hirten singen nachts und Hirsche treten In den Kreis ihrer Feuer, Des Hains uralter Trauer, Tanzende heben sich von einer schwarzen Mauer. Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, Trompeten.</p>
--	--

AUSGABEN SEINER KLAVIERLIEDER

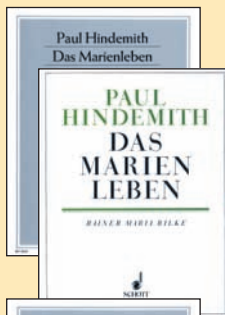
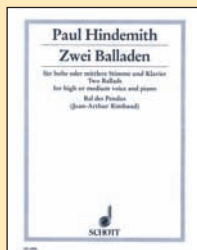
EDITIONS OF HIS SONGS WITH PIANO ACCOMPANIMENT / ÉDITIONS DE SES LIEDER AVEC PIANO

La Belle Dame sans Merci
(Keats) (e/d)
für hohe oder mittlere
Stimme und Klavier
ED 6895



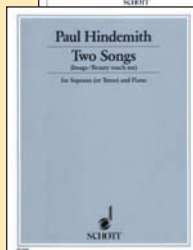
Acht Lieder, op. 18
für Sopran und Klavier
ED 2023

Bal des Pendus (Rimbaud) (f/e/d)
für hohe oder mittlere
Stimme und Klavier
ED 6896



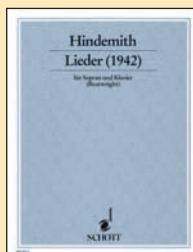
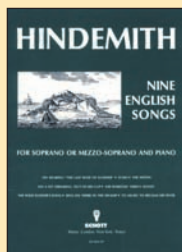
Das Marienleben, op. 27
für Sopran und Klavier
Urfassung (1922-23)
ED 2025
Neufassung (1936-48)
ED 2026

Drei Hymnen von Walt Whitman,
op. 14 (d/e)
für Bariton und Klavier
ED 7117



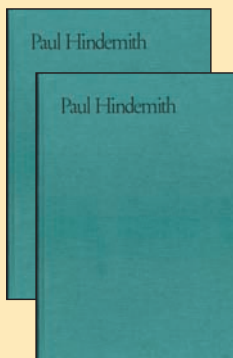
Two Songs (Cox)
für Sopran oder Tenor und Klavier
ED 4441

Nine English Songs (1942-1944)
für Sopran oder
Mezzo-Sopran und Klavier
ED 6839



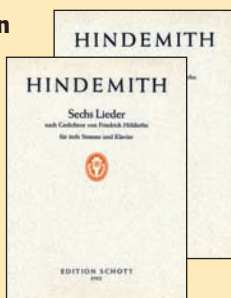
Lieder (1942)
für Sopran und Klavier
ED 9371

Zwei Lieder (1917)
für Alt und Klavier
Ich bin so allein (Lasker-Schüler)
Schlaflied (Gezelle)
ED 8421



Gesamtausgabenbände:
Klavierlieder I
PHA 601
Klavierlieder III
PHA 603

Sechs Lieder von Friedrich Hölderlin
für Tenor (orig)
ED 5462
für tiefe Stimme
ED 5752



Ces «obligations morales des musiciens» allaient être mises à rude épreuve pendant les années 1930. Hindemith eut à affronter de très près le dilemme de savoir si un artiste pouvait créer sans se soucier de son environnement politique ou s'il était tenu soit de renoncer à l'art pour s'engager politiquement, soit de mettre ce dernier au service de la politique. Hindemith traite de la question d'une part dans l'opéra *Mathis der Maler*, tout en décidant d'autre part que sa réponse personnelle consiste dans l'émigration. En cette période tourmentée, c'est de nouveau vers le lied qu'il se tourne, après un long silence. Au début de 1933, il écrit à son éditeur:

Pour m'exercer, dans un premier temps (car il y a longtemps que je n'ai rien composé), j'ai commencé à écrire des lieder faciles pour soprano et piano, d'après des textes en prose de Matthias Claudius; ils pourront être chantés à domicile par des amateurs. Et un peu plus tard: Je me suis finalement attaqué à toute une série de lieder. Quatre de Claudius et quatre de Rückert sont déjà prêts – ce sera une traversée quatre à quatre de la poésie allemande.

Les poètes déjà nommés seront suivis entre autres de Hölderlin, Brentano, Novalis et Angelus Silesius. Il semble presque qu'en revenant à la poésie allemande classique (après avoir, auparavant, surtout choisi des textes contemporains), Hindemith ait voulu marquer sa différence par rapport à l'Allemagne des années 1930.

Pendant l'exil américain, on assiste à une dernière éruption créatrice dans le domaine du lied : composés en un bref laps de temps, 1942 voit éclore vingt-cinq lieder qui seront encore suivis de créations isolées jusqu'en 1955. A part la poésie allemande, Hindemith met aussi en musique des textes anglais, français et latins, et il est passionnant d'observer comment le choix de la langue dicte le flux de la musique.

Avec les quatorze motets pour soprano et piano sur des textes bibliques, écrits entre 1940 et 1961, les lieder de Hindemith constituent un corpus dont la diversité n'a malheureusement pas encore trouvé la place qu'elle mérite dans les salles de concert du monde entier.

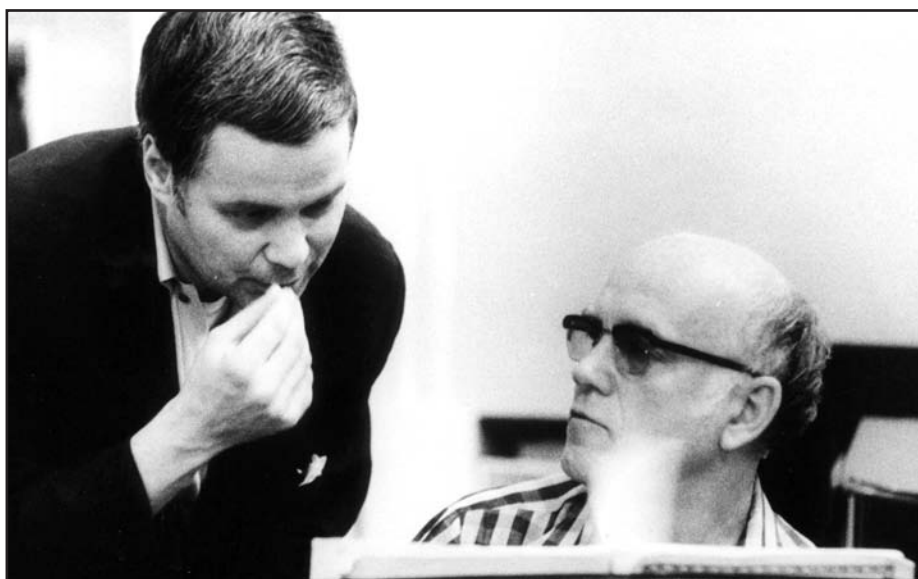
AKH

SIE SIND EIN BARDE!

Interview mit
Dietrich Fischer-Dieskau

Sie haben eine imposante Zahl von Platteneinspielungen vorgelegt. Was fasziniert Sie an der Arbeit im Aufnahmestudio?

Studioarbeit bietet die Möglichkeit, genau zu analysieren, was man tut. Fast wie ein Naturwissenschaftler im Labor vermag der Künstler zu experimentieren. Dies setzt voraus, daß er scharf beobachtet und aufmerksam seinen Einspielungen lauscht. Störendes kann ausgemerzt werden, weniger gut gelungene Passagen werden verbessert. Auf der Bühne stehen diese Korrekturmöglichkeiten naturgemäß nicht zur Verfügung.



Gibt es Aufnahmen von Ihnen, mit denen Sie sich heute nicht mehr identifizieren würden oder von denen Sie sagen, das würde ich heute anders machen?

Oh ja, da gibt es sehr viele. Aber ich denke, fast keine ist so, wie ich es im Moment machen würde. Der Bezug zum interpretierten Stück ändert sich bei jeder erneuten Beschäftigung. Daher habe ich sehr viele Werke mehrmals aufgenommen - bis zu neunmal. Ich bereue es auch, daß ich bestimmte Werke nicht gesungen habe, zum Beispiel *Simone Boccanegra* von Verdi. Diese beeindruckende Oper hätte ich sehr gerne gesungen. Leider bin ich nicht dazu gekommen.

Ist es nicht frustrierend als Sänger über ein so „pflegebedürftiges Instrument“ wie die menschliche Stimme zu verfügen, die immer sorgsam behütet werden will?

Ich glaube nicht, daß wir Sänger im Nachteil sind; denn zweifellos dürfen wir uns nicht erlauben, so viele Stunden zu üben wie ein Instrumentalist. Ein Instrumentalist muß weit mehr Zeit investieren, um das zu leisten, was von ihm erwartet wird. Im Verhältnis bleibt uns zum Leben mehr Zeit. Freilich müssen wir natürlich auf unsere Stimme aufpassen und dürfen uns nicht kaltem Wetter unvorsichtig aussetzen.

Nach dem Krieg studierten Sie an der Berliner Musikhochschule bei Hermann Weßborn. Wie waren die Studienbedingungen in dieser Zeit?

Das persönliche Moment war viel stärker ausgeprägt als heute. Der Unterricht war sehr stark auf Persönlichkeiten bezogen und die Verantwortlichen trachteten danach, vielbewährte Lehrer zu gewinnen. Auch Hindemith war ja als Leiter der Hochschule nach dem Krieg im Gespräch; leider ist es nicht dazu gekommen. Einer seiner Schüler, Paul Höffer, fungierte dann kurze Zeit als Leiter. In dieser Zeit stand die Musik im Mittelpunkt und damit ihre künstlerische Präsentation und Interpretation. Meines Erachtens sind heute zu viele Sparten unter ein Dach gezogen, das Individuelle kommt zu kurz.

In Interviews äußerten Sie immer wieder, welch großen Eindruck Wilhelm Furtwängler auf Sie vor allem in den frühen 50er Jahren machte. Was beeindruckte Sie an ihm ganz besonders?

Ich stelle fest, daß bei sehr, sehr viel jungen Leuten, auch bei jungen Dirigenten, die Tendenz ganz groß ist, ihn sich „zu eigen zu machen“. Nachmachen kann ihn niemand. Er ist einfach eine ganz singuläre Erscheinung. Ganz besonders beeindruckt hat mich seine Fähigkeit, das Publikum und das Orchester vor ihm zu verzaubern, gleichsam eine Atmosphäre zu kreieren, die voller Spannung war und die jede Note eines großen Bogens, besonders bei Bruckner, miterleben ließ. Sein Musikverständnis war vom Sinn für ebenmäßige Proportionen erfüllt. Ganz im Unterschied zu seinen eigenen Kompositionen, die bei aller Bemühung nicht in dieser großen Spannung verlaufen.

Ausgewählte Lieder

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton
Aribert Reimann, Klavier
Orfeo CD 1987) C 156861 A

▼ Fischer-Dieskau und Reimann leisten mit dieser Aufnahme Pionierarbeit für Hindemiths Liedwerk und sind die idealen Interpreten dieser für den privaten Kunstbedarf konzipierten Lieder. Geprägt durch die dominierende Melodie und eine selbständige Klavierbegleitung, faszinieren diese Stücke durch ihre fließende Kontinuität und poetische Transparenz.

▼ Fischer-Dieskau and Reimann achieve pioneering work for Hindemith's songs with this recording; they are the ideal interpreters of these songs, conceived for private artistic needs. Noted for their dominant melody and a rather independent piano accompaniment, they continue to fascinate with their flowing continuity and poetic transparency.

▼ Dans ce disque, Fischer-Dieskau et Reimann font œuvre de pionnier en défendant l'art du lied de Hindemith. Ils sont les interprètes idéaux de ces pièces conçues d'abord par le compositeur pour son usage privé mais qui fascinent tant par leur flux continu et leur poésie aérienne que par la primauté de la mélodie et l'autonomie de l'accompagnement.



sungen. Bei dieser Gelegenheit sagte er zu mir: „Sie sind ja gar kein Sänger, Sie sind ein Bardel!“ Es war ihm wohl nicht so oft vorgekommen, daß jemand die Botschaft von Musik und Text auf diese Weise dem Publikum zu übermitteln suchte. Das Requiem habe ich mehrfach und mit verschiedenen Dirigenten aufgeführt und eingespielt, beispielsweise mit Fritz Rieger in München, mit Artur Rother in Berlin und mit Wolfgang Sawallisch in Wien.

Welche Rolle spielte und spielt Hindemith im Nachkriegsdeutschland bei Künstlern und Künstlerinnen?

Früher sehr viel mehr als heute! Ich kann mich noch gut erinnern, wie euphorisch der Cellist Enrico Mainardi für Hindemith schwärmte. Er hatte das Cellokonzert aus dem Jahre 1940 mehrfach aufgenommen und immer wieder in Konzerten gespielt. Mein sehr guter Freund, der Pianist Hans Erich Riebensahm - ein vorzüglicher Beethoven-Spie-

Welche Werke von Hindemith schätzen Sie ganz besonders?

Da gibt es eine ganze Menge. Vor allem sehr viele frühe Klavierlieder, die - Gott sei Dank! - inzwischen gedruckt vorliegen. Damals, als ich mich mit diesen Stücken auseinandersetzte, war dies noch nicht der Fall. Ich erhielt diese Lieder als Kopien der Handschriften vom Hindemith-Institut in Frankfurt. Bald darauf habe ich diese anspruchsvollen Werke im Konzert gesungen und mit Aribert Reimann als Klavierbegleiter auch auf Platte eingespielt. Beeindruckend ist, mit welchem Gespür Hindemith seine Textdichter wählte. Der Bogen spannt sich von Novalis bis zu Nietzsche und Walt Whitman. Auch spürte ich bei den Aufführungen seiner Musik, daß das Publikum bereitwillig seiner Musik folgte und sie befriedigt zur Kenntnis nahm. Das hängt wohl damit zusammen, daß man beim Hören die Konturen dieser Musik nachvollziehen und den strukturellen Aufbau erkennen konnte. Zu erinnern ist auch an Stücke Hindemiths, die weniger auf melodischer Linie aufbauen als auf Hervorhebung des rhythmischen Elements. Zu nennen wären frühe Kammermusiken mit ihrer wilden Gestik und Motorik. Mit mehreren Kammerorchestern habe ich als Dirigent Hindemith-Abende veranstaltet, wo neben einzelnen Kammermusiken auch das frühe Ballet *Der Dämon* aufgeführt wurde. Trotz der neuartig-wilden Züge in dieser Musik ist zu spüren, daß er auf den Schultern seiner Vorväter steht.

Neben ihrem Engagement für Hindemiths Lieder haben Sie sich auch um die erste Gesamteinspielung von seiner Oper Mathis der Maler verdient gemacht. Was fasziniert Sie an dieser Oper?

Lange vor der Platteneinspielung haben wir Mitte der fünfziger Jahre unter Richard Kraus den Mathis für die Bühnen gemacht. Gerne erinnere ich mich an diese eindrucksvolle Inszenierung mit dem ersten Auftritt von Pilar Lorengar, der fabelhaften spanischen Sopranistin, die inzwischen verstorben ist. Mir hat es immer wieder große Freude bereitet, dieses Stück aufzuführen. Musik und Text harmonisieren hier besonders gut, was wohl

Erinnern Sie sich an Begegnungen mit Paul Hindemith und seiner Musik?

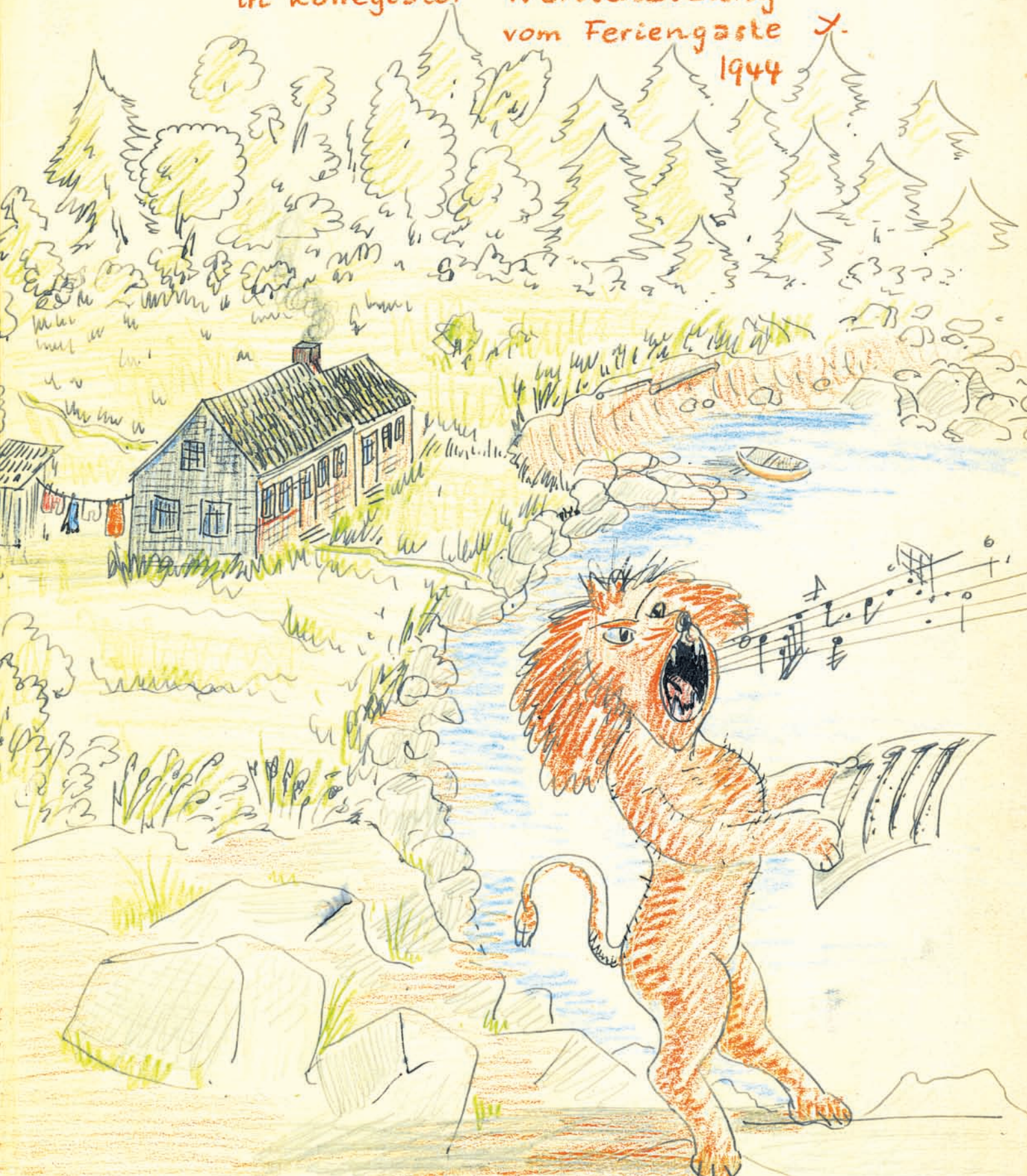
Zum erstenmal habe ich ihn gesehen, als er und seine Frau Gertrud nach dem Krieg nach Frankfurt reisten und sich im Hotel eintrugen, ein einsames Hotel zwischen lauter zerstörten Häusern gegenüber dem Hauptbahnhof. Ich sah ihn, wäre fast auf ihn zugegegangen und hätte ihn angesprochen, war aber zu schüchtern. Kurze Zeit darauf haben wir uns in Berlin getroffen, als er mit den Berliner Philharmonikern sein Requiem *Für die, die wir lieben* in der eigenen Übersetzung aufführte. Zusammen mit der fabelhaften Ira Malaniuk habe ich die Solopartien ge-

ler -, nahm sehr oft Hindemith in sein Programm. Sjatosslav Richter hat ja bekanntlich alle seine Klaviersonaten gespielt und wollte noch kurz vor seinem Tode zum 100. Geburtstag Paul Hindemiths 1995 in Grange de Meslay bei Tours ein eigenes Hindemith-Festival veranstalten. Er hatte mich als Dirigenten engagiert, um neben anderen Werken Hindemiths Kammermusik Nr. 2 mit ihm am Klavier zu machen. Auch wollte er meine Frau, Julia Varady, in Hindemiths *Marienleben* op. 27 begleiten. Leider wurde er krank und zog sich von der Welt ganz zurück, so daß dieses Programm nicht realisiert werden konnte.

Im Sommer 1944 mieteten die Hindemiths ein Häuschen in West Southport, Maine. Dort entstand ein Album mit drei Liedern auf französische Texte von Mallarmé, Baudelaire und Rimbaud, zu denen er diese Titelseite als Widmung für seine Frau Gertrud zu ihrem 44. Geburtstag malte./In the summer of 1944 the Hindemiths rented a cottage in West Southport, Maine. An album with three Lieder to French texts by Mallarmé, Baudelaire and Rimbaud was written there, to which the composer painted this title page as a dedication to his wife Gertrud for her 44th birthday./En été 1944, les époux Hindemith prirent en location une maisonnette à West Southport, dans l'Etat du Maine. C'est là qu'ont été composés trois lieder sur des textes français de Mallarmé, Baudelaire et Rimbaud. Ils ont été réunis en un album dont la page de titre est ornée d'une dédicace de Hindemith à sa femme Gertrud à l'occasion de son 44e anniversaire.

Leuenlieder am Meeresgestade,
dem alten Seelöwen zum Wiegenfeste
in kollegialer Wertschätzung
vom Feriengaste X.

1944



damit zusammenhängt, daß Hindemith das Libretto selbst schrieb. Ähnliches ist Hans Pfitzner in seiner Oper *Palestrina* gelungen. Faszinierend ist das Sujet dieser Opern: der schaffende Künstler, sei es Maler oder Musiker, im Konflikt mit seinem Gewissen und den Forderungen seiner Umwelt. Hindemith „übersetzt“ den historischen Stoff in unsere Zeit, indem er Fragen aufwirft, die das Schaffen aller Künstler betreffen. Am Ende aller Auseinandersetzungen steht die Erkenntnis, sich mit allen Kräften der zu leistenden künstlerischen Arbeit zu widmen. Diese Einstellung entspricht meiner Überzeugung.

HJW

YOU ARE A BARD!

Interview with
Dietrich Fischer-Dieskau

You have produced an imposing number of recordings. What is it that fascinates you about working in the recording studio?

Studio work offers the possibility of analysing precisely what one is doing. The artist can experiment almost like a scientist in his laboratory. He is required, however, to observe sharply and listen attentively to what he has recorded. Disturbing elements can be cut out and less successful passages can be improved upon. Naturally such corrective possibilities are not available to the artist when on stage.

Are there recordings of you with which you no longer identify today, or of which you say "I would do it differently now?"

Yes indeed, there are quite a few. But I think hardly any of them are the way I would do them at the present moment. The relationship to the piece one interprets changes with every new confrontation. That is why I have recorded a great

many works several times - up to nine times. I regret, too, not to have sung certain works, such as Verdi's *Simon Boccanegra* for example. I would like very much to have sung this impressive opera. Unfortunately I never got round to it.

Isn't it frustrating for a singer to have an instrument requiring so much care as does the human voice, an instrument that always has to be carefully protected?

I don't think that we singers are at a disadvantage, for we certainly cannot allow ourselves to practice as many hours as instrumentalists do. An instrumentalist must invest far more time in order to achieve what is expected of him. We, in comparison, have more time for living. Of course a singer must take good care of his voice, not carelessly exposing it to cold weather.

After the war you studied with Hermann Weißenborn at the Berlin Music Academy. How were the conditions for studying back then?

The personal moment was far more pronounced then than it is today. The lesson was very strongly connected to personalities and those responsible endeavoured to win over reliable, time-tested teachers. They talked about Hindemith as a possible director of the Academy after the war; unfortunately this never came about. One of his pupils, Paul Höffer, did act as a teacher for a short time. At this time music was of central importance, as well as its artistic presentation and interpretation. In my opinion, too many areas are brought together nowadays, individual quality gets the short straw.

You have repeatedly stated in interviews what a strong impression Wilhelm Furtwängler made upon you, especially during the early 1950s. What was it that especially impressed you about him.

I notice that many, many young people, young conductors too, have an enormous tendency to "make him their own." But no one can imitate him. He is simply an absolutely unique phenomenon. What especially impressed me was

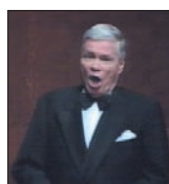
his ability to enchant his audience and the orchestra before him, to virtually create an atmosphere full of tension, allowing one to experience each note of a huge arch, especially with Bruckner. His musical understanding was fulfilled with his sense of harmonious proportions. This is in marked contrast to his own compositions, which do not unfold in this great tension, despite the best efforts.

Do you remember encounters with Paul Hindemith and his music?

The first time I saw him was after the war, when he and his wife Gertrud travelled to Frankfurt and registered in a hotel, a lonely hotel between destroyed houses across from the main railway station. I saw him, would have approached him and spoken to him but was too shy. Shortly thereafter we met in Berlin when he performed his *Requiem Für die, die wir lieben* (*For Those We Love*) in his own translation with the Berlin Philharmonic. I sang the solo parts together with the fabulous Ira Malaniuk. On this occasion he said to me, "You're not a singer at all, you're a bard!" It must not often have happened to him that someone tried to communicate the message of music and text in this way to a public. I have repeatedly performed and recorded the *Requiem* with different conductors, for example with Fritz Rieger in Munich, Artur Rother in Berlin and Wolfgang Sawallisch in Vienna.

What role did Hindemith play in post-war Germany amongst artists, and what role does he play today?

Formerly a much greater role than today! I can well remember how euphorically enthusiastic the cellist Enrico Mainardi was about Hindemith. He recorded the 1940 Cello Concerto a number of times and repeatedly performed it in concert. My very good friend, the pianist Hans Erich Riebensahm, - a splendid Beethoven player - often included Hindemith in his programmes. Sviatoslav Richter, as is well known, played all of the piano sonatas and, shortly before his death, wanted to organise a Hindemith Festival of his own in Grange de Meslay near Tours to celebrate the composer's



100th birthday. He had engaged me as conductor for Hindemith's *Kammermusik* No. 2 with himself at the piano, amongst other works. He also wanted to accompany my wife, Julia Varady, in Hindemith's *Das Marienleben*, Op. 27. Unfortunately he became ill and retired from the world completely, so this programme could not be realised.

Which works of Hindemith do you value in particular?

There are quite a few. Above all the early songs with piano accompaniment which have meanwhile -thank God! - been published. In earlier days when I first confronted these pieces, this was not yet the case. I received these Lieder as copies of the manuscripts from the Hindemith Institute in Frankfurt. Soon afterwards I sang these demanding works in concert and also made a recording of them with Aribert Reimann as piano accompanist. Hindemith's uncanny choice of poets is most impressive here. They range from Novalis to Nietzsche and Walt Whitman. During the performances of the music I also sensed that the audience willingly followed this music and took notice of it with satisfaction. This surely has to do with the fact that one could recognise the contours of this music as well as its overall structure whilst listening to it. Also memorable are those pieces of Hindemith's that are built less along melodic lines than on the emphasis of rhythmic elements. One must also mention the early *Kammermusiken* with their wild gestures and motor rhythms. As a conductor I have organised several Hindemith concerts where the early ballet *The Demon* was performed alongside individual *Kammermusiken*. Despite this music's wild, novel traits, one can sense that Hindemith is standing upon the shoulders of his forefathers.

Besides your commitment to Hindemith's songs, you also deserve credit for the first complete recording of his opera Mathis der Maler. What do you find fascinating about this opera?

We performed *Mathis* on stage under Richard Kraus in the mid-1950s long before making the recording. I fondly remember this impressive production with the first appearance of Pilar Lorengar, the marvellous Spanish soprano, meanwhile deceased. Performing this piece always gave me much joy. Music and text go together particularly well here, which is probably due to the fact that Hindemith wrote the libretto himself. Hans Pfitzner

succeeded similarly in his opera *Palestrina*. The subject of these operas is fascinating: the creative artist, whether painter or musician, in conflict with his conscience and the demands of his environment. Hindemith "translates" the historical material into our own time in that he poses questions that apply to all artists' creativity. At the end of the confrontation remains the recognition that one must dedicate oneself with all one's energy to the artistic work to be realised. This attitude corresponds to my own conviction.

HJW

VOUS ÊTES UN BARDE!

**Interview de
Dietrich Fischer-Dieskau**

Vous avez enregistré une quantité impressionnante de disques. Qu'est-ce qui vous fascine dans le travail en studio?

Le travail en studio permet d'analyser exactement ce que l'on fait. L'artiste peut tenter des expériences – presque comme le naturaliste en laboratoire. Cela pré-suppose qu'il observe attentivement et écoute ses enregistrements avec acuité. Ce qui dérange peut être éliminé, les moins bons passages améliorés. Sur scène, on n'a évidemment pas ces possibilités.

Y a-t-il des enregistrements dans lesquels vous ne vous reconnaissez plus aujourd'hui ou dont vous dites que vous les feriez autrement, à l'avenir?

Oh oui, plusieurs! Mais je pense que presque aucun de mes disques n'est tout à fait ce que je ferais aujourd'hui même. Le rapport à la pièce interprétée se modifie à chaque nouvelle occasion. C'est pourquoi il y a des œuvres que j'ai enregistrées plusieurs fois – jusqu'à neuf! Je regrette aussi de ne pas en avoir enregistré certaines, comme *Simone Boccanegra*, de Verdi. Voilà un opéra impressionnant que j'aurais aimé chanter! L'occasion ne s'en est malheureusement pas présentée.

N'est-il pas frustrant pour un chanteur de disposer d'un instrument aussi fragile que la voix, qu'il faut soigner et protéger sans cesse?

Je ne crois pas que nous autres chanteurs soyons désavantagés, puisque nous ne pouvons pas nous permettre de répéter aussi longtemps que les instrumentistes! L'instrumentiste doit investir beaucoup plus de temps pour fournir ce qu'on attend de lui. En comparaison, il nous reste plus de temps pour vivre. Il est vrai que nous devons faire attention à notre voix et ne pas nous exposer imprudemment au froid.

Après la guerre, vous avez étudié au Conservatoire supérieur de musique de Berlin, auprès de Hermann Weissenborn. Quelles étaient alors les conditions d'étude?

Les relations entre personnes étaient beaucoup plus marquées qu'aujourd'hui. Il était d'usage que l'enseignement soit surtout confié à de fortes personnalités si bien que les responsables des conservatoires s'efforçaient d'engager des professeurs chevronnés. On parlait d'ailleurs de Hindemith comme directeur du Conservatoire, après la guerre, mais cela ne s'est malheureusement pas réalisé. Un de ses élèves, Paul Höffer, assumait alors la direction pour quelque temps. A cette époque, la musique était la préoccupation essentielle, comme, par conséquent, l'art de la présentation et de l'interprétation. A mon avis, trop de branches sont rassemblées aujourd'hui sous le même toit, au détriment de l'individu.

Dans vos interviews, vous avez souvent insisté sur la grande impression que vous avait faite Wilhelm Furtwängler, surtout au début des années 1950. Qu'est-ce qui vous frappait particulièrement chez lui?

Je constate qu'un très, très grand nombre de jeunes gens, chefs d'orchestre compris, ont une forte tendance aujourd'hui à vouloir «incarner» Furtwängler. Or personne ne peut l'imiter. Il reste un phénomène singulier, simplement. Ce qui m'a tout particulièrement frappé chez lui, c'était sa capacité d'envoûtement du public et de l'orchestre, sa faculté de créer une tension qui permettait de «vivre» chaque note d'une ample courbe, notamment chez Bruckner. Sa compréhension de la musique était dominée par le sens des proportions – tout au contraire de ses propres compositions qui ne connaissent pas ces grands courbes de tension, malgré tous ses efforts.

Vous souvenez-vous de rencontres avec Paul Hindemith et sa musique?

La première fois que j'ai vu Hindemith, sa femme Gertrud et lui séjournaient à Francfort, après la guerre, et s'annonçaient à la réception d'un hôtel – un des rares hôtels encore debout en face de la gare, entre des maisons toutes en ruine. Je le reconnus et serais presque allé à sa rencontre pour lui adresser la parole, mais j'étais trop timide. Peu de temps après, nous fîmes connaissance à Berlin, où il dirigeait son requiem *Für die, die wir lieben*, dans une traduction de son cru, avec l'Orchestre philharmonique. Je chantais les solos avec la fabuleuse Ira Malaniuk. Il me dit à cette occasion: «Vous n'êtes pas chanteur, vous êtes un barde!». Il n'avait sans doute pas eu souvent l'occasion d'entendre quelqu'un qui s'efforce de transmettre au public le message du texte et de la musique de cette façon. J'ai chanté et enregistré souvent ce requiem, avec divers chefs d'orchestre, dont Fritz Rieger, à Munich, Artur Rother, à Berlin, et Wolfgang Sawalisch, à Vienne.

Quel rôle jouait et joue Hindemith dans les milieux artistiques de l'Allemagne d'après-guerre?

Un rôle beaucoup plus grand autrefois qu'aujourd'hui! Je me rappelle encore bien l'emballement et l'enthousiasme du violoncelliste Enrico Mainardi pour Hindemith. Il avait enregistré plusieurs fois le Concerto pour violoncelle de 1940 et le donnait très souvent en concert. Mon excellent ami, le pianiste Hans Erich Riebensahm, éminent interprète de Beethoven, inscrivait souvent Hindemith à son programme. On sait que Sviatoslav Richter jouait toutes ses sonates pour piano et que peu avant sa mort, il avait souhaité organiser en 1995, à la Grange de Meslay, près de Tours, un festival Hindemith à l'occasion du centenaire de la naissance de du compositeur. Il m'avait engagé comme chef d'orchestre pour diriger, entre autres œuvres de Hindemith, la deuxième *Kammermusik*, lui-même jouant au piano. Il avait aussi l'intention d'accompagner ma femme, Julia Varady, dans *Das Marienleben* op. 27. Il tomba malheureusement malade et se retira complètement de la vie publique, si bien que ce programme ne put être réalisé.

Quelles sont les œuvres de Hindemith que vous appréciez particulièrement?

Elles sont légion! Surtout des lieder de jeunesse qui sont désormais publiés, Dieu soit loué, ce qui n'était pas encore le cas quand je les ai abordés. J'avais reçu des copies des partitions manuscrites de l'Institut Hindemith de Francfort. Peu après, je les chantai en concert, puis les enregistrerai au disque, avec Aribert Reimann comme accompagnateur. La chose qui m'impressionne le plus est le flair avec lequel Hindemith choisissait ses poètes. L'éventail va de Novalis à Nietzsche et Walt Whitman. En interprétant sa musique, j'ai toujours ressenti aussi que le public aimait la suivre et qu'il la recevait avec plaisir. Cela tient sans doute au fait qu'à l'écoute, on peut saisir les contours de la musique et en déceler l'architecture. Rappelons aussi les pièces de Hindemith où l'accent est moins mis sur la ligne mélodique que sur le rythme, comme les *Kammermusiken* de jeunesse, avec leur élans déroutants et leur mouvement perpétuel. J'ai dirigé des soirées Hindemith avec plusieurs orchestres de chambre; à part une sélection des *Kammermusiken*, on y donnait le ballet de jeunesse *Der Dämon*. Malgré les traits sauvages de cette musique, on sent que Hindemith est le digne fils de ses pères.

A part votre engagement en faveur des lieder de Hindemith, vous avez aussi le mérite d'avoir réalisé le premier enregistrement intégral de «Mathis der Maler». Qu'est-ce qui vous fascine dans cet opéra?

Bien avant l'enregistrement au disque, nous avons monté *Mathis* à l'opéra, avec Richard Kraus, au milieu des années 1950. Je me souviens avec plaisir de la mise en scène impressionnante et de la première entrée de Pilar Lorengar, la fabuleuse soprano espagnole décédée entre-temps. J'ai toujours eu un immense plaisir à jouer ce rôle. La musique et le texte s'y marient particulièrement bien, ce qui tient sans doute au fait que Hindemith est lui-même l'auteur du livret. Hans Pfitzner a obtenu le même résultat avec son *Palestrina*. Le sujet de ces deux opéras est passionnant: l'artiste créateur, peintre ou musicien, entre en conflit avec sa conscience et les exigences de son milieu. Hindemith «transpose» la matière historique à notre époque et soulève des questions qui concernent le travail de chaque artiste. A la fin de toutes ces luttes, il y a la prise de conscience qu'il faut se livrer de toute son énergie à l'accomplissement du travail artistique. C'est là une attitude qui correspond à mes plus profondes convictions. HJW

WOLLEN SIE WIRKLICH HINDEMITH MACHEN?

Die Sopranistin Ruth Ziesak

Welche Komponisten zählen Sie zu Ihren Favoriten?

Am stärksten beeindruckten mich Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert – also die Komponisten, die bei vielen Musikfreunden in hoher Gunst stehen. Auch Beethovens Musik bewundere ich, obwohl er für Sänger oder Sängerinnen nicht immer einfach geschrieben hat.

Wie stellen Sie sich einen idealen Liedbegleiter/in vor? Welche Eigenschaften sollte er oder sie mitbringen?

Das muß jemand sein, mit dem man sich die Bälle zuwerfen kann. Jemand, der einerseits bereit ist, auf meine Ideen einzugehen, andererseits in der Lage ist, Impulse zu setzen. Ich denke, das wünscht man sich von jedem Partner, sei es im Musikalischen, sei es sonst im Leben. Auch bei der Zusammenarbeit mit Dirigenten ist dieses Geben und Nehmen ausschlaggebend, wobei der Dirigent als Vermittler den guten Draht zum Orchester herstellen muß.

Wie gestalten Sie die Zusammenarbeit mit einem Begleiter oder einer Begleiterin?

Zunächst arbeitet man an der Programmauswahl. Zwar spricht man bereits über einzelne Stücke, allerdings noch nicht im Detail. Im Mittelpunkt dieser Arbeitsphase stehen Fragen wie: was ist der Anlaß unseres Auftritts, handelt es sich um eine Plattenaufnahme oder um ein Konzert, in welchem Saal treten wir auf, wie sind die akustischen Verhältnisse? Sind diese „äußeren“ Bedingungen geklärt, stellen wir die Stücke zusammen, wobei Ausgewogenheit und Spannung wichtige Faktoren sind. Natürlich kann es auch vorkommen, daß einer/eine spontan sagt: „Du, darauf hab' ich besonders viel Lust. Das würde ich gern machen.“ Wenn dann die musikalische Arbeit beginnt, wird musiziert, weniger geredet. Sich beim Kaffeekränzchen zu treffen und rein analytisch über den Stücken zu arbeiten, das ist mir zu abstrakt.

Zu Paul Hindemith: Wie sind Sie zu seiner Musik gekommen, wie lernten Sie seine Musik kennen?

Das erste, was ich von Hindemith kennenlernte, war das *Marienleben*. Ich habe damals, noch während meiner Studienzzeit, am Walter-Grüner-Liedwettbewerb teilgenommen. In der Finalrunde wurde gewünscht, Kompositionen der Moderne oder Avantgarde zu singen. Nun zählt ja Hindemith nicht unbedingt zur Avantgarde, und ich hatte zunächst Zweifel an meiner Wahl. Doch meine Mitstreiterinnen wählten spätromantische Lieder; somit war ich mit Hindemith „ganz modern“. Natürlich habe ich nicht den kompletten Zyklus gesungen, sondern drei oder vier wirkungsvolle Stücke ausgewählt. Besonders beeindruckt hat mich das Lied *Pietà* als expressiver Höhepunkt des Gesamten. Der Schmerz und das Leiden Marias werden eindrucksvoll durch häufige Tritonusverwendung und rezitativartige Melodiegestaltung vermittelt. Der Eindruck von Verzweiflung und Trostlosigkeit stellt sich unmittelbar ein. Technisch stellt dieser Zyklus enorm hohe Ansprüche an die Sopranistin. Bisher habe ich mich geschaut, das komplette *Marienleben* zu singen. Zwar gab es mal Pläne, beide Fassungen einzustudieren, doch harrt dieses Projekt noch der Durchführung. Immerhin habe ich mich mit den beiden Fassungen beschäftigt. Die zweite Fassung ist erheblich sänger- und hörer-



chestrierung erinnert an manchen Stellen an Puccini. Nur zum Teil könnte ich sie im Konzert singen, daher habe ich sie auf CD eingespielt. Manche dieser Lieder sollten mit dezidiert dramatischen Stimmen gesungen werden. Ich weiß nicht, ob Hindemith das so gewollt hat.

Sie haben ja auch frühe Lieder Hindemiths, bspw. op. 18, eingespielt.

Ja, die Lieder op. 18 mag ich sehr gerne und habe sie auch oft in Konzerten gesungen. Zwar haben zunächst viele Veranstalter skeptisch reagiert, als sie er-

Was hat Sie besonders an diesen Liedern beeindruckt?

Die Vielfalt der Texte. Gerade diese frühen Lieder sind in ihrem Ausdruck der expressionistischen Malerei verwandt, die ich sehr mag. Oft wird Hindemith vorgeworfen, in seiner Musik zu wenig sinnlich zu sein. Das ist bei diesen Liedern überhaupt nicht der Fall. Ganz im Gegenteil. Ich erinnere zum Beispiel an das Lied *Die trunkene Tänzerin* aus op. 18 auf einen Text von Curt Bock. Auch gibt es Lieder mit feinsinnigem Witz, wie beispielsweise *Auf der Treppe sitzen meine Öhrchen* aus dem selben Zyklus. Wohl war Hindemith besonders von Christian Morgenstern angetan, das zeigen seine zahlreichen Lieder auf Texte dieses Autors. In den späteren Jahren erhält diese Sinnlichkeit andere Ausdrucksformen, aber sie ist dennoch „subkutan“ zu spüren. Gerade die *Lieder* op. 18 erinnern in ihrer Holzschnitthaftigkeit und in ihren expressiven Passagen an ihre Entstehungszeit, den Ersten Weltkrieg und den Zusammenbruch einer Ära. Einen besonderen Reiz üben die verschiedenen Texte aus, von denen jeder auf seine Weise seelische Befindlichkeiten anspricht. Eine solch gedankenreiche Zusammenstellung findet man selten bei Komponisten seiner Generation. Seine individuelle kompositorische Behandlung eröffnet den Texten einen weiten Horizont. Die Lieder aus op. 18 sind leichter zu bewältigen als das *Marienleben*, weil der Klavierklang nicht so kompakt und so blockartig erscheint. Im op. 18 bleiben Passagen mit Blockakkorden eines der vielen Ausdrucksmittel, die sehr reduziert und dosiert angewandt werden. Man hat das Gefühl, er schreibt nichts Überflüssiges. Das imponiert mir! Sehr gut gefallen mir auch seine ganz frühen Lieder op. 5 in Aargauer Mundart. Auch in diesen Stücken trifft man auf seinen speziellen Humor. Viele Komponisten vermögen „tiefsinnig“ zu schreiben, aber wirklich humorvoll schreiben nur wenige. Besonders die vielfältigen Facetten des Hindemithschen Humors, von bissiger Ironie zu jovial-heiterem Lachen, gefallen mir in seinen Stücken.

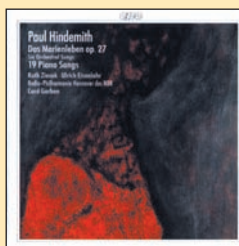
HJW

Orchestral Songs & Lieder, u.a. op. 5 und 18
Ruth Ziesak, Sopran / Ulrich Eisenlohr, Klavier
cpo (CD 1997) 999 331-2

▼ Sorgsam lotet Ruth Ziesak die Tiefen der expressiven Lieder op. 18 aus und meistert die anspruchsvolle Gesangspartie mit imposanter Darstellungskraft. Nicht minder eindrucksvoll sind die klare Tongebung und Sensibilität Ulrich Eisenlohrs.

▼ Ruth Ziesak carefully explores the depths of the expressive Lieder, Op. 18 and masters the demanding vocal part with imposing power of representation. No less impressive are Ulrich Eisenlohr's clear tone and sensitivity.

▼ Ruth Ziesak visite avec une grande attention les profondeurs expressives des lieder op. 18. Sa maîtrise de la partition, particulièrement exigeante, lui permet de donner libre cours à une force d'expression qui impose le respect. On admire tout autant la sonorité claire et la sensibilité d'Ulrich Eisenlohr.



freundlicher als die erste, da sie leichter zu singen ist und die Klangordnung deutlicher wahrnehmbar wird. Das Klavier ist sehr akkordisch, teilweise fast perkussiv eingesetzt. Bekanntlich wurde Hindemith gerade die Bearbeitung seines *Marienlebens* als konservativer Akademismus angekreidet. Auch die orchestrierte Fassung ausgewählter Lieder des *Marienlebens* habe ich gesungen. Selbstverständlich bedürfen diese Lieder einer anderen Koordination zwischen den Aufführenden als die Klavierfassung, denn sie sind sehr „dick“ orchestriert und sehr laut. Ihre Or-

führen, ich wollte Hindemith ins Programm nehmen. Ich habe oft Kommentare gehört wie: „Ach, wollen Sie wirklich Hindemith machen. Na ja, wir haben ja noch Schubert und Schumann dabei. Dann ist es o.k.“ Immer wieder habe ich diese Lieder Hindemiths den Verantwortlichen ans Herz gelegt und festgestellt, daß sowohl Veranstalter wie auch Publikum diese Stücke sehr, sehr positiv beurteilten.

DO YOU REALLY WANT TO DO HINDEMITH?

The Sopranist Ruth Ziesak

Which composers are your favourites?

Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart and Franz Schubert impress me most of all - the composers, therefore, who are in the highest standing amongst many music lovers. I admire Beethoven's music, too, although his writing for singers is not always easy.

How do you imagine an ideal Lied accompanist? What characteristics should he or she have?

It must be someone to whom one can throw the ball back and forth. Someone who is ready to respond to my ideas on the one hand, and is also capable of giving impulses. I think one wants that from every partner, whether in music or otherwise in life. This give and take is decisive in working with conductors as well, whereby the conductor, as mediator, must create a good relationship with the orchestra.

How do you form a collaboration with an accompanist?

First we work on the selection of the programme. We talk about certain pieces, but not yet in detail. Questions such as "what is the occasion of our performance, is it a recording or live concert, in what hall are we performing, how are the acoustics" are at the centre of this working phase. When these "external" conditions have been clarified, we put the pieces together, whereby balance and tension are important factors. Of course it can also happen that one of us spontaneously says, "I'd really like to do that song." When the musical work begins we make music and don't talk much. To get together over coffee and work on the pieces purely analytically is too abstract for me.

About Paul Hindemith: how did you first come across his music, how did you become acquainted with it?

The first work by Hindemith that I got to know was *Das Marienleben*. That was when I took part in the Walter Gruner Lied Competition whilst still a student. For the final round it was requested that we sing a modern or avant-garde composition. Now, Hindemith does not exactly belong to the avant-garde, and I had some doubts about my choice. But my opponents had chosen late Romantic songs, so I was "thoroughly modern" with my choice of Hindemith. Of course I didn't sing the complete cycle, but selected three or four effective pieces. The Lied *Pietà* particularly impressed me as the expressive climax of the whole cycle. Mary's pain and suffering is impressively communicated through frequent use of the tritone and recitative-like melodic formation. The impression of despair and hopelessness is immediately and directly felt. Technically speaking, this cycle makes enormous demands upon the soprano. Formerly I shied away from singing the entire *Marienleben*. There were sometimes plans to learn both versions, but this project is still waiting for its realisation. At any rate I have occupied myself with both versions. The second version is considerably more friendly to singers and listeners than the first, since it is easier to sing and the order of the sounds is more clearly perceptible. The piano is very chordal, at times used almost percussively. As is well known, Hindemith was pigeonholed as a conservative academic because of the revision of his *Marienleben*. I have also sung the orchestral version of selected songs from *Das Marienleben*. Of course these Lieder require a different kind of coordination between the performers from that of the piano version, for they are thickly orchestrated and very loud. Their orchestration reminds one of Puccini in some places. I could only sing some of them in concert, which is why I have recorded them on CD. Some of these songs should be sung by a decidedly dramatic voice. I don't know if Hindemith wanted it that way.

You have also recorded early songs of Hindemith, e.g. Op. 18.

Yes, I like the *Lieder*, Op. 18 very much and have often sung them in concerts. It is true that some organisers have reacted sceptically when they found out that I wanted to put Hindemith on my pro-

gramme. I have often heard comments like "Oh, you want to do Hindemith. Well then, we have Schumann and Schubert as well, after all. Then it's O.K." Again and again I have warmly recommended these Hindemith Lieder to those in charge, and observed that the organisers as well as the public have judged them very, very positively.

What about these Lieder impressed you particularly?

The variety of the texts. In terms of their expression these early songs, especially, are related to expressionistic painting, which I like very much. Often Hindemith is accused of not being sensual enough in his music. This is not at all true of these songs - quite the contrary. For example I remember the song *Die trunkene Tänzerin* (The Drunk Lady Dancer) from Op. 18 to a text by Curt Bock. There are also Lieder with a subtle wit, such as *Auf der Treppe sitzen meine Öhrchen* (My Ears Are Sitting on the Stairs) from the same cycle. Christian Morgenstern especially appealed to Hindemith, as his numerous settings of texts by this author show. In later years this sensuality takes other expressive forms, but it is still subcutaneous. The *Lieder*, Op. 18 particularly remind one of their period, the First World War and the breakdown of an era, in their woodcut-like quality and expressive passages. The various texts produce a special charm; each one of them appeals to spiritual states in its own way. Such a thoughtful compilation is seldom found with composers of his generation. His individual compositional treatment opens up a wide horizon to the texts. The *Lieder*, Op. 18 are easier to manage than *Das Marienleben* because the piano sound does not seem as compact and block-like. In Op. 18 passages with block chords are one of many expressive means that are applied sparingly, in the proper dosage. One has the feeling that he writes nothing that is superfluous. That impresses me! I also like the very early Lieder, Op. 5 in Aargau dialect very much. One encounters his special humour in these pieces as well. Many composers can write "profoundly," but only a few can write really humorously. I especially like the multifarious facets of Hindemith's humour in his pieces, from biting irony to jovial, cheerful laughter.

HJW

VOUS VOULEZ VRAIMENT FAIRE DU HINDEMITH?

La soprano Ruth Ziesak

Quels sont vos compositeurs favoris?

Ceux qui m'impressionnent le plus sont Jean-Sébastien Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Franz Schubert qui sont aussi les compositeurs préférés d'un grand nombre de mélomanes. J'admire également la musique de Beethoven, bien qu'il n'ait pas écrit que des choses faciles pour la voix.

Comment vous représentez-vous l'accompagnateur idéal? Quelles qualités attendez-vous de lui (ou d'elle)?

Il faut que ce soit quelqu'un avec qui l'on puisse « échanger des balles ». Quelqu'un qui soit prêt à entrer dans mes vues, mais qui soit aussi capable de donner des impulsions. Je pense que c'est ce qu'on attend de tout partenaire, que ce soit en musique ou dans la vie. Ce «prêté-rendu» est également décisif quand on travaille avec un chef – qui doit, d'autre part, établir une bonne relation avec l'orchestre.

Comment concevez-vous votre travail avec accompagnateur?

Nous commençons par choisir le programme. Nous parlons de certaines pièces, mais sans entrer dans les détails. A ce stade, les questions importantes sont celles-ci: quelle est le motif de notre collaboration? S'agit-il d'un disque ou d'un concert? Où nous produisons-nous? Dans quel genre d'environnement acoustique? Une fois le cadre déterminé, nous composons le programme au sein duquel l'équilibre et la tension jouent un rôle important. Il peut arriver, naturellement, que l'un ou l'autre déclare spontanément: «Dis donc, j'ai une envie particulière d'interpréter cette pièce! Ça me plairait!» Quand débute le travail lui-même, on joue sans trop parler. Analyser les pièces dans le vide, autour d'une tasse de café, est une chose trop abstraite pour moi.

Passons à Paul Hindemith! Comment avez-vous découvert sa musique?

La première chose que j'aie découverte de Hindemith a été *Das Marienleben*. A cette époque, j'étais encore étudiante et participais au concours de lied Walter-Gruner. Pour l'épreuve finale, il fallait chanter une pièce contemporaine ou d'avant-garde. Il est vrai que Hindemith n'est plus considéré comme d'avant-garde et j'ai commencé à douter de mon choix. Mais mes concurrents avaient choisi des lieder de la fin du romantisme; du coup, mes Hindemith étaient parfaitement «modernes»! Je n'ai pas présenté le cycle complet, évidemment, mais trois ou quatre pièces de bravoure. Un lied qui m'a particulièrement impressionnée est *Pietà*, le sommet expressif du cycle. La douleur et la souffrance de Marie y sont dépeintes de façon émouvante par des tritons et une sorte de récitatif mélodieux. Le sentiment de désespoir et de détresse s'impose directement. Au point de vue technique, ce cycle exige beaucoup du soprano. Je n'ai d'ailleurs pas encore eu le courage de le chanter au complet. J'ai, certes, eu le projet d'étudier les deux versions, mais il ne s'est pas encore réalisé. Je les ai quand même examinées de près. La seconde est nettement plus agréable pour le chanteur et l'auditeur parce qu'elle est plus facile techniquement et que l'écriture en est plus perceptible. Le piano est utilisé surtout pour des accords plaqués, parfois à la limite de la percussion. On le sait, l'académisme de la seconde version a été reproché au compositeur. J'ai aussi chanté la version orchestrale de quelques lieder de *Das Marienleben*. Il va de soi qu'ils exigent un autre genre d'entente entre les musiciens que celle demandée par la version pour piano, car ils sont instrumentés de façon très lourde et sonnent très fort. L'orchestration rappelle souvent Puccini. Comme je ne pouvais en chanter qu'une partie en concert, je les ai enregistrés sur CD. Mais il est certain que quelques-uns devraient être chantés par une voix plus dramatique que la mienne. Je ne sais cependant pas si telle était l'intention de Hindemith.

Vous avez aussi enregistré des lieder de jeunesse de Hindemith, comme l'opus 18.

Oui, j'aime beaucoup les *Lieder* op. 18 et les ai souvent donnés en concert. Plusieurs organisateurs se sont d'abord montrés sceptiques en apprenant que j'avais l'intention d'inscrire Hindemith au programme. J'ai souvent entendu des commentaires du genre: «Quoi, vous voulez vraiment donner du Hindemith?

Bon, enfin, nous avons encore Schubert et Schumann au programme, ça devrait aller!». J'ai toujours recommandé ces lieder pour les concerts et ai constaté qu'aussi bien les organisateurs que le public les accueillaient très positivement.

Qu'est-ce qui vous a le plus frappée dans ces lieder?

La variété des textes. Il se trouve que ces lieder de jeunesse sont très proches de la peinture expressionniste que j'aime beaucoup. On reproche souvent à la musique de Hindemith de manquer de sensualité, ce qui n'est absolument pas le cas ici, bien au contraire! Dans l'opus 18, songez par exemple à *Die trunkene Tänzerin* d'après Curt Bock. Il y a aussi des chansons d'une grande finesse spirituelle, comme *Auf der Treppe sitzen meine Öhrchen*, extrait du même cycle. Hindemith devait être particulièrement attiré par Christian Morgenstern, ce que prouvent ses nombreux lieder sur des textes de ce poète. Plus tard, la sensualité s'exprime autrement, mais elle toujours perceptible à l'arrière-plan. Le côté «naïf» de l'opus 18 et ses passages expressifs rappellent l'époque de la composition, soit la Première Guerre mondiale et le crépuscule d'une civilisation. Les divers textes qui expriment tous un état d'âme différent ont un charme particulier. On ne trouve guère de telle juxtaposition chez les autres compositeurs de la génération de Hindemith. Sa manière de traiter chaque texte individuellement leur ouvre de nouveaux horizons. Les *Lieder* op. 18 sont plus faciles à maîtriser que *Das Marienleben* parce que l'accompagnement du piano y est moins compact et carré. Les passages en blocs d'accords plaqués ne sont qu'un des moyens parmi d'autres utilisés dans l'opus 18 et ils le sont avec modération et sens du dosage. On a l'impression que Hindemith n'écrit rien de superflu. C'est cela qui m'impressionne! J'ai aussi beaucoup aimé ses *Lieder* op. 5 en dialecte argovien où l'on retrouve son sens particulier de l'humour. Beaucoup de compositeurs sont capables d'écrire des choses «profondes», mais il n'en y a bien peu qui maîtrisent l'humour. Ce que j'apprécie dans les pièces de Hindemith, c'est la variété de son humour qui va de l'ironie mordante au rire le plus jovial.

HJW

LIEBE AUF DEN ZWEITEN BLICK

Der Pianist Axel Bauni

Erzählen Sie uns doch etwas über Ihren musikalischen Werdegang!

Mein musikalischer Werdegang verlief eigentlich unspektakulär. Mit acht Jahren habe ich begonnen, Klavier zu lernen. Ab dem 14. Lebensjahr habe ich eine Kirchenmusikerausbildung absolviert, die mir Vokalmusik näherbrachte. Nach einem Semester in Mannheim bin ich nach Berlin an die Hochschule der Künste gewechselt und habe Schulmusik studiert. Während meiner Studien begegnete ich Aribert Reimann, der dort ab 1983 eine Klasse für Lied des 20. Jahrhunderts betreute. Schon vorher habe ich sehr gerne mit Sängern zusammengearbeitet. Die Teilnahme an dieser Liedklasse beflügelte mich, auf diesem Wege weiterzugehen. Auch Dietrich Fischer-Dieskau eröffnete mir mit seiner Spontaneität und seinem ganz persönlichen Zugriff auf Kunstwerke Einblicke in die großen Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts. In meiner Staatsarbeit beschäftigte ich mich mit Liedern von Rihm, Bose und Trojahn, also Komponisten des 20. Jahrhunderts. 1988 wurde ich Assistent von Aribert Reimann und unterrichtete auch.

Was fasziniert Sie besonders an der Liedbegleitung?

Die Verbindung von menschlicher Stimme mit dem konzentrierten, poetischen Ausdruck ist eine spannende, einmalige Konstellation. Die Vielfalt des internationalen Kunstliedes bis in unsere heutige Zeit ist so gut wie unerschöpflich. Dazu kommt, daß das Musizieren zu zweit, also die intimste Form des Kammermusizierens, mich besonders stark inspiriert. Nie bin ich auf den Gedanken gekommen, eine Karriere als Solopianist anzustreben. Die Rolle des Tastenlöwen war mir wenig attraktiv.

Welche Eigenschaften sollte der ideale Liedpartner mitbringen?

Jeder der Sänger oder Sängerinnen, denen ich begegnete, brachte etwas Eigenes mit. Wichtig ist, daß man bereit ist, sich vom Partner immer wieder inspirieren zu lassen. Im Spannungsfeld des Austausches zweier Persönlichkeiten sollte sich der Prozeß künstlerischen Schaffens vollziehen. So bleibt er dynamisch und lebendig.

Zu Hindemith: Wie lernten Sie seine Musik kennen?

Mein Klavierlehrer zur Schulzeit wuchs nach dem Krieg mit Hindemithscher Musik auf und vermittelte mir die ersten Kontakte mit seinen Werken. Ich spielte die zweite Klaviersonate aus dem Jahre 1936 und wählte das Stück für meine Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule. Er galt ja bekanntlich in den achtziger Jahren nicht als „favourite composer“ der Moderne und wurde von vielen nur naserümpfend rezipiert. Auch mein Kontakt zu seiner Musik lockerte sich in diesen Jahren. Erst als ich seine Lieder kennenlernte, begann eine Liebe auf den „zweiten Blick“. Beim Studium von Klavierliedern des 20. Jahrhunderts wurde mir klar, welche bedeutende Rolle Hindemith spielt, indem er über einen großen

Wie beurteilen Sie den Stimmungsgehalt dieser Lieder Hindemiths?

Das op. 18 finde ich ganz grandios, da es experimentelle Züge aufweist und mit verschiedenen - oftmals kontrastreichen - Liedtypen arbeitet. Man hat den Eindruck, Hindemith versucht sich den Kosmos „Lied“ zu erschließen. Einerseits strebt er nach einer prägnanten Strenge, andererseits bedient er sich bunter Klangfarben, die oftmals die Konturen zu verwischen scheinen. Die Liedfolge des Drucks spiegelt meines Erachtens den Kontrast dieser Stimmungsgehalte eindrucksvoll wider. Man spürt in diesen Werken die Tendenz, Grenzen zu überschreiten und zu „neuen Ufern“ zu streben. Die Lieder aus den 40er Jahren dagegen wirken aufgrund ihrer Intimität sehr anrührend. Diese Miniaturen versu-

edition zeitgenössisches Lied

Lieder, u. a. op. 18

Juliane Banse, Sopran / Axel Bauni, Klavier

Orfeo (CD 1996) C 413961 A

▼ Mit lupenreiner Intonation und sorgfältiger Textdeklamation versteht es Juliane Banse, diese Werke mustergültig darzustellen und ihren Facettenreichtum hörbar zu machen. Stilsicher und ausdrucksvoll wird sie von Axel Bauni begleitet.

▼ Juliane Banse understands how to perform these works in exemplary fashion with crystal-clear intonation and careful text declamation, and makes her multi-faceted richness audible. She is accompanied by Axel Bauni in a very stylistically secure and expressive manner.

▼ La justesse de l'intonation et la qualité de la diction du texte font de cet enregistrement de Juliane Banse un modèle d'interprétation mettant particulièrement en valeur la richesse de son talent. Axel Bauni se révèle être un partenaire sûr et sensible.



Zeitraum eine enorme Zahl von Werken dieser Gattung vorlegte. Es gibt ja immer noch Lieder von ihm, die der „Entdeckung“ harren! In einer Reihe des Labels Orfeo versuchen Aribert Reimann und ich, unbekannte Musik des 20. Jahrhunderts vorzustellen. Dank der Kooperationsbereitschaft der Hindemith-Stiftung und des Hindemith-Instituts durften wir die Autographe bisher unveröffentlichter Lieder Hindemiths einsehen und für Plattenaufnahmen nutzen. Die Handschrift Hindemiths ist ja so klar und mustergültig, daß es keine Mühe macht, daraus zu spielen. Bei der Auswahl der Lieder versuchten wir, einen großen Bogen von den frühen Liedern op. 18 bis zu Liedern aus den 50er Jahren zu schlagen. Ausgenommen haben wir *Das Marienleben* und die Motetten, da diese Stücke einem anderen Ausdrucksbereich angehören.

chen, die Essenz von „Lied im stillen Kämmerlein“ zu erfassen. Gerade die Lieder auf französische Texte von Rainer Maria Rilke vermitteln eine Feinheit, die an den späten Fauré erinnern. Hindemith gelingt es hier, das Subtile und Filigrane der zugrundeliegenden Texte aufzugreifen und in Musik zu verwandeln. Ich denke dabei an die Lieder *Eau qui se presse* und *C'est de la côte d'Adam*. Diese Art von gleitenden Harmonien, gleichsam mit dem Silberstift gezeichnet, und die gleichmäßige Achtelbegleitung kreieren trotz der Kürze der Stücke farbenreiche Nuancierungen, wie man sie von Fauré kennt. Diese schnörkellose Vielschichtigkeit im Werke Hindemiths fasziniert und sollte einem größeren Zuhörerkreis bewußt werden. Ich finde es enorm wichtig, daß einem breiteren Publikum auch diese bisher kaum beachtete Seite von Hindemith vermittelt wird. Übrigens: Samuel Barber ist ähnliches gelungen, als er französische Rilke-Texte mit Seitenblick auf französische musikalische Idiome vertonte.



Welche Bedeutung hat für Sie das Unterrichten?

Eine ganz große! Es ist eine Verpflichtung und Verantwortung, eine heranwachsende Generation von Künstlern zu animieren, sich mit dieser Tradition bis hin zu Neuem und Neuesten auseinanderzusetzen. Diese Musik hat bessere Chancen lebendig zu bleiben, wenn eine kommende Generation nicht nur in der Lage ist sie auszuführen, sondern sich für sie auch einsetzt. Daß es sich lohnt, mit überaus bedeutenden Liedern, beispielsweise von Schönberg und Webern bis hin zu Rihm und Reimann, sich zu beschäftigen, ist ein Ziel meines Unterrichtens. Hindemiths Klavierlieder eignen sich hervorragend, um junge Interpreten mit der Musik des 20. Jahrhunderts bekannt zu machen, nicht nur weil ihnen eine eigene Unmittelbarkeit des Ausdrucks eigen ist, sondern weil das ganze Spektrum der weiteren Entwicklung des Klavierliedes in ihnen im Kern angelegt ist. *HJW*

LOVE AT SECOND SIGHT

The pianist Axel Bauni

Tell us something about your musical development!

My musical development was actually rather unspectacular. I began to study the piano at the age of eight. Starting at the age of fourteen I received training in church music, which made me more familiar with vocal music. After a semester in Mannheim I transferred to the Academy of the Arts in Berlin, where I studied music education. During my studies I met Aribert Reimann, who taught a class in the 20th century Lied. Prior to this I had already enjoyed working with singers. Participating in this class inspired me to continue along this path. Dietrich Fischer-Dieskau also revealed to me insights into the great Lied compositions of the 19th century with his spontaneity and entirely personal grasp of works of art. During my work for the State I occupied myself with Lieder by Rihm, Bose and Trojahn, i.e. composers of the twentieth century. In 1988 I became Aribert Reimann's assistant and also taught.

inspires me especially strongly. I have never thought of striving towards a career as a solo pianist. The role of the "lion of the keyboard" has never attracted me.

What characteristics should your ideal Lied partner contribute?

Each of the singers whom I have accompanied, men and women, all contributed something of their own. This important thing is to be prepared to be inspired by your partner again and again. In the field of tension in which the exchange between two personalities happens, the artistic creative process should take place. In this way it remains dynamic and alive.

Regarding Hindemith: how did you become acquainted with his work?

My piano teacher when I was a schoolboy grew up with Hindemith's music during the post-war period and enabled me to make my first contacts with his works. I played the Second Piano Sonata of 1936 and chose that piece for my entrance examination at the Music Academy. He was, as is well known, not exactly considered a "favourite composer" of the moderns during the 1980s;

To the Soul:

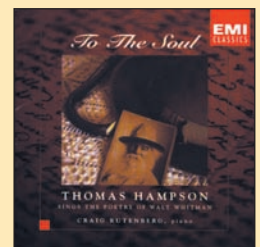
Thomas Hampson sings the poetry of Walt Whitman
Sing on There in the Swamp (1943)

Thomas Hampson, Bariton / Craig Rutenberg, Klavier

▼ Auf dieser CD widmet sich Thomas Hampson ausschließlich dem amerikanischen Dichter Walt Whitman und Vertonungen seiner Gedichte. Zu den eindrucksvollsten gehört das 1943 entstandene „Sing on There in the Swamp“, das Hindemith bereits 1919 in einer deutschen Übersetzung vertonte. Mit großer Intensität und Überzeugung treffen die beiden Künstler den Ton dieses Gedichts.

▼ Thomas Hampson dedicates himself exclusively to the American poet Walt Whitman and settings of his poems on this CD. Amongst the most impressive is the 1943 "Sing On There in the Swamp" that Hindemith already set in a German translation in 1919. Both artists hit the right tone of this poem with intensity and conviction.

▼ Cet enregistrement du chanteur Thomas Hampson est exclusivement consacré à des œuvres inspirées par le poète américain Walt Whitman. L'une des plus impressionnantes est sans aucun doute «Sing on There in the Swamp» (1943) dont Hindemith a très tôt (1919) mis en musique une version allemande. C'est avec une grande intensité et beaucoup de conviction que les deux interprètes traduisent le ton du poème.



What is it about Lied accompaniment that fascinates you?

The connection between the human voice and concentrated, poetic expression is an exciting, unique constellation. The variety of the international art song up to our own time is virtually inexhaustible. In addition to this, two people making music together, that is, the most intimate form of chamber music playing,

many turned up their noses at him. My contact with his music became less intensive during these years as well. Only when I got to know his songs did "love at second sight" begin. In studying songs with piano accompaniment of the twentieth century, it became clear to me how important a role Hindemith played, in that he produced an enormous number of works of this genre over a long period of time. There are still songs of his waiting to be "discovered!" In a series issued by the Orfeo label, Aribert Reimann and I attempt to introduce unknown music of

the twentieth century. Thanks to the cooperation of the Hindemith Foundation and the Hindemith Institute, we were able to examine the autograph manuscripts of previously unpublished Lieder of Hindemith and use them for recordings. Hindemith's handwriting is so clear and exemplary that it is no trouble at all to play from the manuscript. In selecting the songs we tried to build a great arch extending from the early *Lieder*, Op. 18 up to Lieder of the 1950s. We excluded *Das Marienleben* and the motets because these pieces belong to a different expressive area.

How do you judge the mood content of these Hindemith Lieder?

I find Op. 18 grandiose because it features experimental traits and works with different - often contrasting - Lied types. One has the impression that Hindemith is trying to open himself up to the "Lied" cosmos. On the one hand he strives towards terse strictness, on the other hand he makes use of colourful timbres that often seem to obscure the contours. The order of printing of the songs reflects the contrast of these mood contents, in my opinion. One senses the tendency in these works to overcome boundaries and to strive towards "new shores." The Lieder of the 1940s, on the other hand, have a very touching effect because of their intimacy. These miniatures attempt to grasp the essence of the "Lied in a still room." Above all the Lieder with French texts of Rainer Maria Rilke convey a delicacy that reminds one of the late Fauré. Hindemith succeeds here in picking up the subtlety and filigree quality of the underlying texts and in transforming them into music. I am particularly thinking of the songs *Eau qui se presse* and *C'est de la côte d'Adam*. This type of sliding harmony, as if drawn with a silver point, and the uniform quaver accompaniment create colourful nuances as one knows them in Fauré in spite of the works' brevity. This multi-layered quality in Hindemith's work, free of flourishes, is fascinating and should become known to a wider circle of listeners. I find it enormously important that this (up until now) little noticed side of Hindemith be imparted to a wider public. By the way: Samuel Barber succeeded in a similar way when he set Rilke's French texts with a sidelong glance at French musical idioms.

What significance does teaching hold for you?

It is very important! It is a duty and responsibility to stimulate a coming generation of artists to confront this tradition right up to the new and newest developments. This music has a better chance of remaining alive if the coming generation is not only capable of performing it, but also champions it. The goal of my teaching is to convince them that it is indeed worth the effort to occupy oneself with exceedingly important Lieder such as those of Schönberg and Webern up to Rihm and Reimann. Hindemith songs with piano accompaniment are outstandingly well suited for familiarising young interpreters with the music of the twentieth century, not only because they have their own special immediacy of expression but also because they contain the kernel of the entire spectrum of the Lied with piano accompaniment. HJW

UN COUP DE FOUDRE À RETARDEMENT

Le pianiste Axel Bauni

Parlez-nous un peu de vos débuts!

Mes débuts n'ont rien de spectaculaire. J'ai commencé à jouer du piano à l'âge de huit ans. A partir de quatorze ans, j'ai suivi une formation de musicien d'église qui m'a familiarisé avec la musique vocale. Puis, après un semestre à Mannheim, je me suis rendu à la Hochschule der Künste, à Berlin, pour y étudier la pédagogie musicale. C'est là que, pendant mes études, j'ai fait la connaissance d'Aribert Reimann qui donnait depuis 1983 un cours sur le lied au XX^e siècle. J'aimais déjà travailler avec des chanteurs et l'entrée dans cette classe m'a incité à continuer. Par sa spontanéité et sa compréhension très personnelle de l'art, Dietrich Fischer-Dieskau est aussi de

Sechs Lieder nach Gedichten von Friedrich Hölderlin

Sergej Prokofjew: Lieder

Peter Schreier, Tenor / Walter Olbertz, Klavier
Berlin Classics (CD 1993) BC 2086-2

▼ Beeindruckend an dieser Einspielung sind die Differenzierungsfähigkeit Peter Schreiers und seine kristallklare Textbehandlung. Zugute kommt ihm seine schlanke, vibratoarme Stimme, die den Ausdruck dieser in sich gekehrten Werke anschaulich vermittelt. Als einfühlsamer Begleiter präsentiert sich Walter Olbertz.

▼ What is remarkable about this recording is Peter Schreier's ability to differentiate, as well as his crystal-clear treatment of the text. His slender voice with minimum vibrato serves him well here; it vividly communicates the expression of these introverted works. Walter Olbertz reveals himself to be a sensitive accompanist.

▼ Ce qui frappe immédiatement dans cet enregistrement c'est la subtilité de Peter Schreier et sa diction cristalline. Il s'appuie sur une voix svelte, au vibrato peu prononcé qui donne à entendre toute l'expressivité contenue dans ces œuvres introverties. L'accompagnement de Walter Olbertz se caractérise par une constante empathie.



ceux qui m'ont révélé les grands lieder du XIX^e. Dans mon travail de diplôme, j'ai étudié des lieder de Rihm, Bose et Trojahn, tous compositeurs du XX^e siècle. En 1988, je suis devenu assistant d'Aribert Reimann et ai commencé à enseigner moi-même.

Qu'est-ce qui vous passionne dans l'accompagnement du lied?

Le mariage de la voix humaine et du discours concentré de la poésie est une combinaison unique et passionnante. Par ailleurs, la diversité sans frontière qu'offre l'art du lied fait de lui une source pratiquement inépuisable de nos jours encore. A cela s'ajoute que la pratique de la musique à deux, qui est la forme la plus intime de musique de chambre, m'inspire très fortement. Je n'ai jamais aspiré à une carrière de soliste. Le rôle de dompteur de touches ne m'attire pas particulièrement.

Quelles qualités attendez-vous de vos partenaires?

Chaque chanteur ou chanteuse que j'ai rencontré m'a apporté quelque chose de différent. L'important est d'être prêt à se laisser inspirer par son partenaire. Le travail artistique peut alors se dérouler dans la tension des échanges entre deux personnalités. Ainsi, il reste vivant et dynamique.

Et Hindemith, comment avez-vous découvert sa musique?

A l'école, mon professeur de piano avait grandi, après la guerre, avec la musique de Hindemith et c'est lui qui, le premier, me l'a fait connaître. Je jouais la Deuxième sonate pour piano de 1936 et l'ai choisie pour l'examen d'admission au Conservatoire supérieur de musique. Dans les années 1980, Hindemith ne passait pas pour le compositeur favori des musiciens modernes; plusieurs d'entre eux le traitaient de haut. A cette époque, mes rapports avec sa musique se sont relâchés. Ce n'est que quand j'ai découvert ses lieder que j'ai été séduit une seconde fois. En étudiant les lieder avec piano du XX^e siècle, j'ai pris conscience du rôle très important que joue Hindemith dans ce domaine en raison de la très grande quantité d'œuvres de ce type qu'il a composées sur une longue période. Il y a d'ailleurs toujours des lieder qui attendent d'être découverts par les mélomanes! Dans une collection de dis-

ques de la marque Orfeo, Aribert Reimann et moi tentons de présenter au public des pièces du répertoire encore inconnu de la musique du XX^e siècle. Grâce à l'obligeance de la Fondation et de l'Institut Hindemith, nous avons pu consulter les partitions des lieder encore inédits et les enregistrer au disque. L'écriture de Hindemith est si lisible et si exemplaire qu'on n'a aucune peine à jouer d'après l'original. Pour nous guider dans notre choix, nous avons essayé de lancer un grand pont entre les lieder de jeunesse, op. 18, et ceux des années 1950. Mais nous avons exclu *Das Marienleben* et les motets qui appartiennent à une autre sphère d'expression.

Comment jugez-vous l'ambiance de ces lieder de Hindemith?

Je trouve l'op. 18 grandiose, parce qu'il recèle des aspects expérimentaux et utilise des types de lied très différents, voire souvent opposés. On a l'impression que Hindemith cherche à conquérir l'univers du lied. D'un côté, il aspire à une rigueur éloquente, de l'autre il utilise des couleurs bigarrées qui paraissent parfois masquer les contours. La succession des lieder tels qu'ils ont été enregistrés reflète bien, à mon avis, ces ambiances contrastées. On y sent la tendance à vouloir sauter les frontières et aborder de nouveaux rivages. Les lieder des années 1940 ont, en revanche, un effet très touchant, en raison de leur intimité. Ces miniatures cherchent à rendre l'essence du lied dans l'«intime secret du boudoir». Les lieder sur des textes français de Rainer Maria Rilke, notamment, témoignent d'une finesse qui rappelle le dernier Fauré. Hindemith réussit ici à saisir la subtilité et les nervures du texte, et à les transformer en musique. Je pense aux lieder *Eau qui se presse* et *C'est de la côte d'Adam*. Malgré la brièveté des pièces, ce genre d'harmonies glissantes, dessinées comme à la pointe d'argent, et l'accompagnement des croches régulières créent une palette de couleurs qui évoque Fauré. Cette complexité sans apprêts de l'œuvre de Hindemith me fascine et devrait être appréciée par un plus grand nombre d'auditeurs. C'est dire combien je trouve important qu'on montre aussi à un public plus vaste ce côté – méconnu jusqu'ici – de Hindemith. Remarquons en passant que Samuel Barber a abouti à quelque chose d'analogue en mettant en musique des textes français de Rilke et en s'inspirant de la diction musicale pratiquée en France.

Quelle place l'enseignement occupe-t-il chez vous?

Une place immense! C'est une obligation et une responsabilité que d'inciter la génération montante des artistes à se pencher sur la tradition et, en même temps, à se familiariser avec des œuvres plus récentes ou très contemporaines. Cette musique a plus de chances de rester vivante si la nouvelle génération n'est pas seulement en mesure de la jouer, mais s'engage bel et bien en faveur de sa défense. Montrer qu'il vaut la peine d'étudier des lieder de première importance, comme ceux de Schönberg et Webern, mais aussi comme ceux de Rihm et Reimann, constitue donc un des buts de mon enseignement. A ce point de vue, les lieder avec piano de Hindemith sont idéaux pour permettre aux jeunes interprètes de se familiariser avec la musique du XX^e siècle, non seulement parce qu'ils montrent une immédiateté d'expression particulière, mais également parce que tout l'éventail de l'évolution ultérieure du lied s'y trouve en germe. HJW

FRANKFURTER STUDIEN

Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes

FRANKFURT STUDIES – Publications of the Hindemith Institute

LES FRANKFURTER STUDIEN – publications de l'Institut Hindemith

▼ Die Reihe des Hindemith-Institutes widmet sich aktuellen Forschungen zu Problemen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die einzige Monographie der Reihe ist der erste Band, verfaßt vom Hindemith-Schüler Alfred Rubeli. Philologisch fundiert und mit großem Gespür für Hindemiths Schaffen behandelt er die A-Cappella-Werke seines Lehrers und bringt die Bedeutung dieser Stücke eindringlich zur Geltung. Der zweite Band, entstanden im Rahmen eines von der Stadt Bonn 1975 veranstalteten Workshops Musik und Kunst in den zwanziger Jahren, widmet sich dem Schaffen Hindemiths in den 20er Jahren. Die Vorträge einer von der Hindemith-Stiftung veranstalteten Tagung behandeln die Fragen, ob Nationalstile in der Musik des 20. Jahrhunderts auszumachen sind und welche Funktionen ethnospezifische Orientierungen einnehmen. Der vierte Band bietet einen Überblick über das vielfältige musikwissenschaftliche Wirken des langjährigen Präsidenten der Hindemith-Stiftung, Andres Briner. Die zahlreich darin enthaltenen Kritiken spiegeln die integrative Kraft seiner Urteile und seine vorbehaltlose Annäherung an neue Musik. Im fünften Band thematisieren renommierte Musikwissenschaftler die Wandlungen und Rezeptionsformen Alter Musik im 20. Jahrhundert, wobei insbesondere die Frage nach Aneignung von Anderem im Kontext aktueller kompositorischer Tendenzen im Mittelpunkt stand. Einem komplexen Thema ist der sechste Band gewidmet: Unter dem Thema Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln spürten Soziologen, Historiker und Musikwissenschaftler den oft verwickelten Zusammenhängen von Biographien und musikalischem Schaffen nach. Ein Kolloquium der Frankfurter Musikhochschule, des Institut Français de Francfort und des Hindemith-Institutes stand im Zeichen der charakteristischen Unterschiede aber auch möglicher Affinitäten zwischen französischer und deutscher Musik im 20. Jahrhundert und deren musikhistorischer Relevanz. Die Resultate wurden im siebten Band der Frankfurter Studien zusammengetragen und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ein janusköpfiges Bild vermittelt

die Musikkultur in der Weimarer Republik, Thema des achten Bandes. Zum einen erscheint die Musik dieser Jahre als Bruch mit Traditionen und Streben nach Neuem, zum anderen sind in dieser Zeit Tendenzen zu technischer und industrieller Massenkultur auszumachen. Die aufgegriffenen Themen stellen Verbindungen zwischen verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen her und erweitern den Horizont musikwissenschaftlicher Forschungen.

▼ The series of the Hindemith Institute is dedicated to current research on problems of 20th century music history. The only monograph of the series is the first volume, written by the Hindemith pupil Alfred Rubeli. Philologically well-founded and with a profound feeling for Hindemith's production, he deals with his teacher's a capella works, impressively emphasising the significance of these pieces. The second volume, written as part of a workshop entitled Music and Art in the Twentieth Century organised by the city of Bonn in 1975, is dedicated to Hindemith's works of the 1920s. The lectures of one of the conferences organised by the Hindemith Foundation are dedicated to the question of whether national styles in twentieth-century music can be determined and what functions are assumed by ethnologically specific orientations. The fourth volume offers an overview of the multifarious musicological activity of the Hindemith Foundation's long-time president Andres Briner. The numerous critiques contained therein reflect the integrative power of his judgements and his unconditional approach to new music. In the fifth volume, renowned musicologists discuss the transformations and forms of reception of Early Music in the twentieth century, whereby the question of the appropriation of the other in the context of current compositional tendencies occupies a particularly central position. The sixth volume is dedicated to a complex subject: under the theme of Biographical Constellation and Artistic Activity sociologists, historians and musicologists investigate the often complicated correlations between biographies and musical production. A

colloquium of the Frankfurt Music Academy, the Institut Français de Francfort and the Hindemith Institute was marked by the characteristic differences, but also possible affinities between French and German music in the 20th century and their music historical relevance. The results were compiled in the seventh volume of the Frankfurt Studies and thus made more readily available to a wider public. The musical culture in the Weimar Republic, the subject of the eighth volume, conveys a Janus-like image. On the one hand, the music of these years appears as a break with traditions and a striving towards the new, on the other hand, tendencies towards technical and industrial mass culture can be perceived in this period. The subjects taken up make connections between various humane disciplines and broaden the horizon of musicological research.

▼ La collection des *Frankfurter Studien* éditée par l'Institut Hindemith est consacrée aux recherches historiques actuellement poursuivies sur le sujet de la musique du XX^e siècle. Seule monographie de la série, le premier volume est entièrement de la main d'un élève de Hindemith, Alfred Rubeli. Avec le soin du philologue et une très grande compréhension pour l'art de Hindemith, il étudie les œuvres *a cappella* de son maître et en met éloquemment la valeur en lumière. Conçu dans le cadre d'un atelier organisé en 1975 par la ville de Bonn autour du thème *Musik und Kunst in den zwanziger Jahren* (La musique et les arts des années 1920), le deuxième volume est consacré aux compositions de Hindemith à cette époque. La recension de conférences présentées lors d'un colloque organisé par la Fondation Hindemith (troisième volume) abordent la question de savoir si l'on peut distinguer des styles nationaux dans la musique du XX^e siècle et quelle y est le rôle des tendances «ethniques». Le quatrième tome donne un aperçu du vaste travail du musicologue Andres Briner, président de la Fondation Hindemith de longues années durant : les nombreuses critiques dont il est l'auteur et qu'on peut lire dans ce volume témoignent de la sûreté de son ju-

gement et de son approche, dépourvue de préjugés, de la musique contemporaine. Dans le cinquième volume, d'illustres musicologues se penchent sur les métamorphoses et modes de réception de la musique ancienne au XX^e siècle, en abordant plus particulièrement ce thème sous l'angle de la faculté des compositeurs contemporains à assimiler une matière musicale qui leur est étrangère. La sixième livraison est consacrée à un sujet complexe: sous le titre *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, des sociologues, historiens et musi-

cologues tentent de mettre en évidence les relations, parfois peu claires, entre biographie et création musicale. Les diverses contributions à un colloque organisé par le Conservatoire supérieur de musique de Francfort, l'Institut français de la même ville et l'Institut Hindemith trouvent leur expression publique dans le septième volume des *Frankfurter Studien* dont elles forment l'ossature principale: les sujets traités sont ceux des différences les plus caractéristiques entre la musique allemande et la musique française au XX^e siècle, de leurs possibles affinités

et de la pertinence de telles distinctions dans l'histoire de la musique. La culture musicale de la République de Weimar constitue le thème du huitième volume qui décrit son double visage: d'une part, la musique de ce temps paraît rompre avec la tradition et rechercher la nouveauté; d'autre part, on y discerne une tendance vers une culture technique et industrielle destinée aux masses. Les questions abordées permettent de jeter des ponts entre les diverses disciplines des sciences humaines et élargissent l'horizon des recherches purement musicales. *HJW*

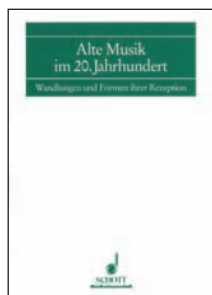
Band I
Alfred Rubeli: Paul Hindemiths a cappella-Werke.
1975 ED 6602
(zur Zeit vergriffen/
presently out of print/
épuisé)



Band IV
Andres Briner: Musikalische Koexistenz. 1993
ED 8073



Band V
Giselher Schubert (Hg.): Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption.
1995 ED 8305



Mit Beiträgen von/with contributions by/contributions de Ludwig Finscher, Wolfgang Rathert, Wilhelm Seidel, Susanne Shighihara, Albrecht Riethmüller, Martin Staehelin, Friedhelm Krummacher, Günther Metz, Thomas Kabisch,

Hartmut Möller, Robert Hill und/and/et Michael Schneider

Band VII
Giselher Schubert (Hg.): Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert.
2001
ED 9311

Mit Beiträgen von/with contributions by/contributions de Peter Jost, Michael Stegemann, Herbert Schneider, Andreas Eichhorn, Tomi Mäkelä, Andres Briner, Georges Starobinski, Ferdinand Zehentreiter, Heinz Werner Zimmermann, Elisabeth Schmierer, Manuela Schwartz, Giselher Schubert, Érik Kocevar, Andreas Jacob, Renate Ulm und/and/et Lotte Thaler

Band VIII
Wolfgang Rathert / Giselher Schubert (Hg.): Musikkultur in der Weimarer Republik.
2001
ED 9428

Mit Beiträgen von/with contributions by/contributions de Helmut Lethen, Martin Thrun, Susanne Rode-Breymann, Giselher Schubert, Walter Werbeck, Susanne Fontaine, Wolfgang Rathert, Dietmar Schenk, Michael Heinemann, Marta Brech, Arne Langer, Wolfgang Lessing, Andreas Hüneke, Andreas Eichhorn, Volker Scherliess und/and/et Susanne Schaal



Band II
Dieter Rexroth (Hg.): Erprobungen und Erfahrungen. Zu Paul Hindemiths Schaffen in den zwanziger Jahren.
1978 ED 6729

Mit Beiträgen von/with contributions by/contributions de Rudolf

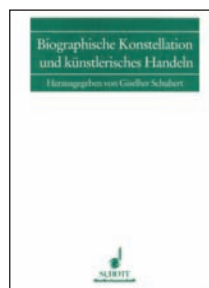
Stephan, Manfred Wagner, Andres Briner, Wolfgang Molkow, Hellmut Kühn, Dieter Rexroth und/and/et Thomas Koebner

Band III
Dieter Rexroth (Hg.): Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des „Nationalen“ in der Neuen Musik.
1979 ED 6829



Mit Beiträgen von/with contributions by/contributions de Kurt von Fischer, Peter Benary, Ferenc Bónis, László Eöszé, Anton Haefeli, Andres Briner, Giselher Schubert, Hermann Danuser, Detlef Gojowy, Fritz Muggler, Jürg Stenzl, Hans Oesch und/and/et Everett Helm

Band VI
Giselher Schubert (Hg.): Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. 1997
ED 8547



Mit Beiträgen von/with contributions by/contributions de Christian Kaden, Ferdinand Zehentreiter, Klaus Heinrich Kohrs, Michael Heinemann, Rainer Bayreuther, Peter Gülke, Dietmar Holland, Friederike Becker, Volker Scherliess, Kim H. Kowalke, Rudolf Frisius, Siegfried Mauser, Wolfgang Gratzer, Hartmut Vinçon, Walter Zimmermann und/and/et Hermann Danuser



▼ In der Münchner Philharmonie (31. August und 1. September) und in der Royal Albert Hall, London, anlässlich der BBC Proms (3. September), haben die Münchner Philharmoniker unter Leitung ihres scheidenden Dirigenten **James Levine** u.a. Hindemiths *Sinfonische Metamorphosen* auf dem Programm.

▼ The Munich Philharmonic will be performing Hindemith's *Sinfonische Metamorphosen*, amongst other works, under the direction of their departing conductor James Levine at the Munich Philharmonie (31 August and 1 September 2002) and at the Royal Albert Hall in London (3 September 2002) on the occasion of the BBC Proms.

▼ Pour les concerts d'adieu de leur chef titulaire, James Levine, les Münchner Philharmoniker inscrivent à leur programme les *Métamorphoses symphoniques* de Hindemith. Cette œuvre sera jouée à la Philharmonie de Munich (les 31 août et 1^{er} septembre 2002) et au Royal Albert Hall de Londres dans le cadre des concerts-promenades de la BBC (le 3 septembre 2002).

▼ Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös präsentiert am 15. März 2003 dem Amsterdamer Publikum im Concertgebouw mit dem Radio Kamerorkest Hindemiths furiose Kammermusik Nr. 1 aus dem Jahre 1922.

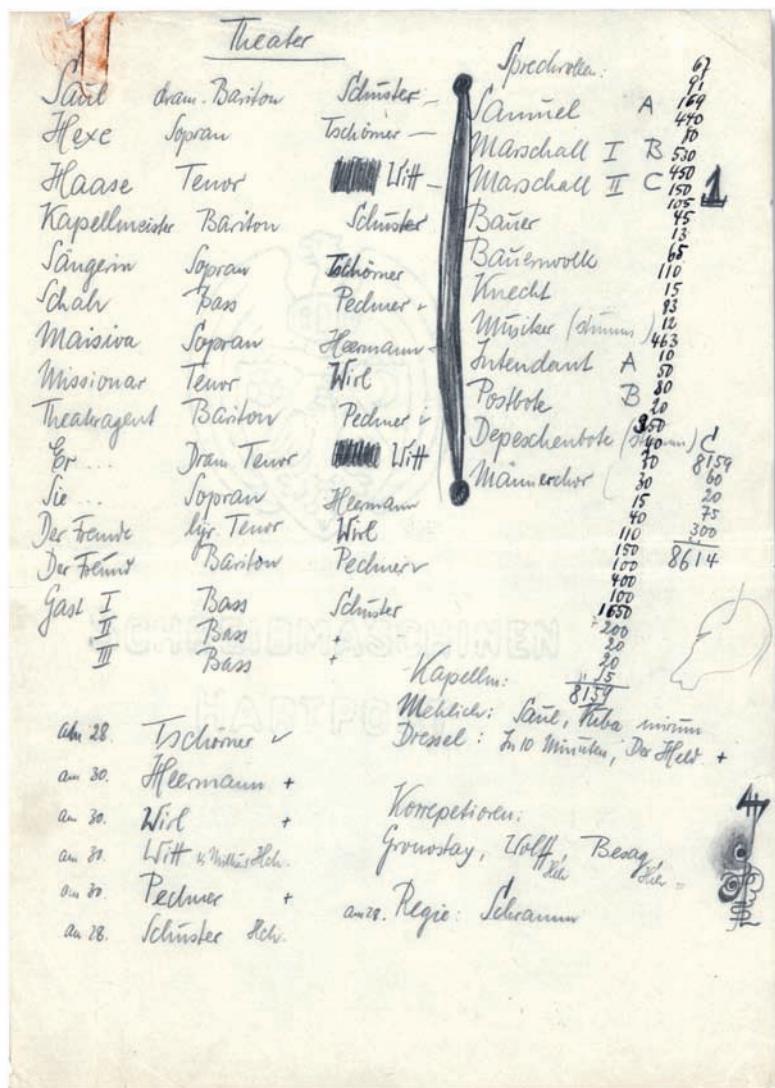
▼ The composer and conductor Peter Eötvös will present Hindemith's furious Kammermusik No. 1 (1922) to the Amsterdam public on 15 March 2003 at the Concertgebouw with the Radio Kamerorkest.

▼ A la tête de l'Orchestre de chambre de la radio néerlandaise, le compositeur et chef d'orchestre **Peter Eötvös** propose le 15 mars 2003, au public du Concertgebouw d'Amsterdam la très vive Kammermusik n° 1 (1922) de Hindemith.

▼ Dankenswerterweise übergab der britische Musikhistoriker Ian Kemp dem Hindemith-Institut einen autographen Probenplan Paul Hindemiths, erstellt für die Deutsche Kammermusik Baden-Baden im Jahre 1928. Hindemith notierte minutiös Räumlichkeiten und genaue Uhrzeiten der zu probenden Stücke.

▼ The British music historian Ian Kemp has kindly presented an **autograph** rehearsal plan of Paul Hindemith, prepared for the Deutsche Kammermusik in Baden-Baden in the year 1928. Hindemith notated the rehearsal rooms as well as the exact times for the pieces to be rehearsed in precise detail.

▼ Le musicographe anglais Ian Kemp a aimablement offert à l'Institut Hindemith un plan de répétitions rédigé de la main du compositeur pour les Journées de musique de chambre de Baden-Baden en 1928. Hindemith y a noté avec soin les lieux et heures des répétitions en regard des titres des œuvres à travailler.



Probenplan Hindemiths für Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928/Hindemith's rehearsal plan for Deutsche Kammermusik in Baden-Baden/Plan de répétitions dressé par Hindemith pour les Journées de la musique de chambre de Baden-Baden (1928)

▼ Die frühen Werke **Des Todes Tod** auf Texte von Eduard Reinacher und die Hindemiths Frau Gertrud zur Hochzeit am 15. Mai 1924 gewidmeten *Serenaden* kommen im Rahmen des West Cork Chamber Music Festival (Irland) am 2. bzw. 5. Juli 2002 zur Aufführung. Neben der Altistin Cornelia Kallisch und der Sopranistin Charlotte Riedijk musizieren Diana Crafoord, James Boyd und Andrei Gridchuk (Viola) sowie Natalie Klein, Lisa Fagius und Colin Carr (Cello).

▼ The early works *Des Todes Tod* to texts by Eduard Reinacher and the *Serenaden* dedicated to Hindemith's wife Gertrud on their wedding on 15 May 1924 are scheduled for performance during the course of the West Cork Chamber Music Festival on 2 and 5 July 2002. Besides the alto Cornelia Kallisch (alto) and Charlotte Riedijk (soprano), Diana Crafoord, James Boyd, Andrei Gridchuk (viola), Natalie Klein, Lisa Fagius and Colin Carr (cello) will be performing.

▼ Des œuvres de jeunesse de Hindemith – *Des Todes Tod* d'après Eduard Reinacher et les *Sérénades* dédiées à sa femme Gertrud pour leur mariage, le 15 mai 1924 – sont portées à l'affiche du Cork Chamber Music Festival (les 2 et 5 juillet 2002). Aux côtés de l'alto Cornelia Kallisch et de la soprano Charlotte Riedijk, les interprètes en seront Diana Crafoord, James Boyd et Andrei Gridchuk (altos) ainsi que Natalie Klein, Lisa Fagius et Colin Carr (violoncelles).

▼ Im Hindemith-Musikzentrum Blonay findet vom 22. bis 29. September 2002 ein internationaler Meisterkurs für Bratsche mit Bruno Giuranna statt. Ihm assistieren die Mitarbeiterin des Hindemith-Institutes, Dr. Susanne Schaal-Gotthardt, und der Pianist Leonardo Briatore. Nähere Informationen über die Web-Site der Hindemith-Stiftung www.hindemith.org.

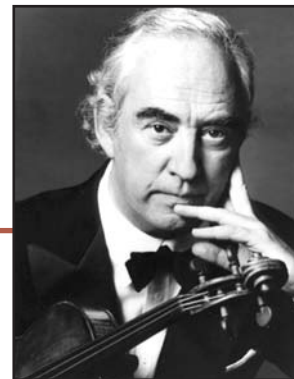
▼ From 22 until 29 September 2002 an international master course for viola with **Bruno Giuranna** will take place at the Hindemith Music Centre in Blonay. He will be assisted by Dr. Susanne Schaal-Gotthardt of the Hindemith Institute as well as the pianist Leonardo Briatore. Further information can be found on the website of the Hindemith Foundation www.hindemith.org.

▼ Du 22 au 29 septembre 2002, un cours d'alto sera donné sous la direction de Bruno Giuranna au Centre de Musique Hindemith Blonay. Ouvert à des élèves de tous les pays, il verra également l'intervention de Susanne Schaal-Gotthardt, collaboratrice de l'Institut Hindemith. Le pianiste Leonardo Briatore assistera le maître Giuranna. Pour plus de renseignements, veuillez consulter le site Internet de la Fondation Hindemith, www.hindemith.org.

▼ Am 5. und 6. September dirigiert im Leipziger Gewandhaus Herbert Blomstedt das Gewandhausorchester. Auf dem Programm steht Hindemiths *Konzertmusik* op. 50.

▼ Herbert Blomstedt will direct the Gewandhausorchester at the Gewandhaus in Leipzig on 5 and 6 September 2002. Hindemith's *Konzertmusik*, Op. 50 will be on the programme.

▼ Les 5 et 6 septembre 2002, Herbert Blomstedt dirige à Leipzig l'Orchestre du Gewandhaus. Le programme comprend la **Konzertmusik op. 50** de Hindemith.



▼ Wolfgang Sawallisch führt in drei Konzerten (17., 20. und 21. Dezember 2002) im Pariser Théâtre du Châtelet mit dem Orchestre de Paris die Suite *Nobilissima Visione* auf.

▼ **Wolfgang Sawallisch** will be performing the Suite *Nobilissima Visione* in three concerts (17, 20 and 21 December 2002) at the Théâtre du Châtelet in Paris with the Orchestre de Paris.

▼ Wolfgang Sawallisch dirige trois fois la Suite *Nobilissima Visione* au Théâtre du Châtelet avec l'Orchestre de Paris (les 17, 20 et 21 décembre 2002).

20th & 21st Century Piano Sonatas Sonata No. 3 (1936)

Samuel Barber: Sonata op. 26 (1949); Igor Stravinsky: Sonata (1924); Earl Wild: Sonata (2000) Earl Wild, piano

◆ Ivory Classics (CD 2000) 71005



Earl Wild ist ein Klaviervirtuose alter Schule; diese Aufnahme der 3. Klaviersonate spielte er mit 85 Jahren ein. Sein Spiel erweist sich

als frischer und unverbrauchter als dasjenige manch jüngerer Pianisten.

Earl Wild is a piano virtuoso of the old school; he made this recording of the 3rd Piano Sonata at the age of 85. His playing proves fresher and less worn out than that of many a younger pianist.

Earl Wild est un virtuose de l'ancienne école du piano. Bien que son enregistrement de la Troisième Sonate pour piano de Hindemith ait été effectué alors qu'il avait huitante-cinq ans, son jeu s'avère plus frais et plus spontané que celui de maint jeune artiste.

Sonata for flute and piano (1937) Echo for flute and piano (1944)

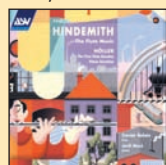
Abendkonzert from Plöner Musiktag D Nr. 2 for flute and piano (1932)

8 pieces for solo flute (1927)

Karl Höller: First Sonata op. 43 for flute and piano (1947); Piano Sonatina op. 58 No. 2 for solo piano (1962); Second Sonata in C op. 53 for flute and piano (1950) Xavier Relats, flute; Jordi Masó, piano

◆ ASV (CD 2001) DCA 1121

Diese Einspielungen aller Werke für Flöte, darunter auch der 8 Stücke für Flöte solo, empfehlen sich durch unverkrampte Art des Musikmachens.



This recording of all the flute

works, including the 8 Stücke für Flöte solo, can be recommended for its free, uninhibited way of making music.

Ces enregistrements de l'intégrale de l'œuvre pour flûte de Hindemith, dont les 8 pièces pour flûte solo, se signalent par le jeu particulièrement libre et décontracté des interprètes.

Jazz-Inspired Piano Music Suite '1922' op. 26 (1922)

Jan Marcol, piano
Claude Debussy: Children's Corner no. 6 (1906/08): Golliwog's Cake-Walk; Georges Auric: Adieu, New York! (1921); Aaron Copland: Four Piano Blues (1928-48); Emil František Burian: American Suite for 2 Pianos (1926) - Peter Toperczer, piano
George Gershwin: [Three] Preludes (1926) - Emil Lechner, piano
Erwin Schulhoff: Esquisses de jazz (1927) - Miloš Mikula, piano
Erik Satie: Jack-in-the-Box (1899) - Jan Vrána, piano

◆ Supraphon (CD 2001) SU 3566-2 111



Der Hindemith-Interpret in diesem aufschlußreichen Programm ist Jan Marcol; er bietet eine nachgerade selbstverständliche Einspielung des

Werkes, welche die immensen interpretatorischen Schwierigkeiten weit hinter sich läßt.

The Hindemith interpreter in this illuminating programme is Jan Marcol; he offers a truly natural, self-evident recording of the work, leaving the immense interpretative difficulties far behind him.

Dans ce très riche programme, l'interprète des pièces de Hindemith est Jan Marcol, pianiste qui offre une version parfaitement naturelle de l'œuvre et fait complètement oublier ses redoutables difficultés.

1922 Suite für Klavier op. 26 (1922)

In einer Nacht ... Träume und Erlebnisse op. 15 (1917-19) Lied (1921)

Zweite Sonate für Klavier (1936)

Tanzstücke op. 19 (1922)

Toros Can, piano

◆ l'empreinte digitale (CD 2001) ED 13135

Nach seiner weithin gerühmten Einspielung der Etüden von Ligeti wendet sich Toros Can hier einem reinen Hindemith-Programm zu; darunter findet sich eine ungemein dichte, suggestive Interpretation von In einer Nacht op. 15. Die Aufnahmen zeigen, daß Hindemith nun auch im französischen Sprachraum wachsende Beachtung findet.

After his widely commended recording of the Ligeti Etudes, Toros Can turns his attention here to a pure Hindemith programme, including an uncommonly dense, suggestive interpretation of In der Nacht, Op. 15. The recordings show that Hindemith is now finding growing esteem in the



French-speaking world as well.

Après un enregistrement célébré de toute part des Etudes de Ligeti, Toros Can se voue ici à un programme entièrement consacré à Hindemith comprenant une interprétation très dense et évocatrice de In einer Nacht op. 15. L'intérêt manifesté par une maison d'édition de disques française pour l'œuvre de Hindemith démontre que le prestige du compositeur gagne maintenant la francophonie.

Symphonic Metamorphoses

Paul Dukas: L'Apprenti sorcier; Zoltán Kodály: Dances of Galánta; Dmitri Shostakovich: Symphony No. 9; Johann Strauss: Künstlerleben; Ludwig van Beethoven: Overture „Leonore III“; Symphony No. 3 „Eroica“; W. A. Mozart: Così fan tutte: Overture
RIAS-Symphonie-Orchester Berlin, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Wiener Philharmoniker; Ferenc Fricsay (Great Conductors of the 20th Century 7)

◆ EMI Classics (CD 2002) 7243 5 75109 2 9



Fricsays intensive Hindemith-Pflege hat sich leider nicht in seiner Diskographie niedergeschlagen. Er bietet eine schlechterdings

brillante Hindemith-Lesart: agil, zügig, schlank und voller Eleganz.

Unfortunately Fricsay's intensive cultivation of Hindemith is not reflected in his recordings. He offers an absolutely brilliant interpretation of Hindemith: agile, speedy, slender and full of elegance.

L'engagement indéfectible de Fricsay en faveur de Hindemith n'a malheureusement laissé que peu de traces dans sa discographie. Il présente ici une lecture particulièrement brillante de Hindemith, pleine d'agilité, de brio, de finesse et d'élégance.

Sinfonische Metamorphosen über Themen von C. M. von Weber Ouvertüre Neues vom Tage Sinfonie Maxis der Maler

Gustav Mahler: Symphonic Movements

Bamberger Symphoniker; Karl Anton Rickenbacher

◆ Virgin Classics (CD 2002) 7243 5 62047 2 0



Es ist sehr erfreulich, daß Karl Anton Rickenbachers erste Hindemith-Einspielungen wieder zugänglich sind - hier originellerweise gekoppelt

mit Aufnahmen Mahlerscher Musik.

It is most welcome that Karl Anton Rickenbacher's first Hindemith recordings are available again; here - originally - coupled with recordings of Mahler's music.

Il est très réjouissant de constater que les premiers enregistrements de Karl Anton Rickenbacher consacrés à des œuvres de Hindemith sont à nouveau à la disposition des mélomanes; la présentation en combinaison avec des mouvements symphoniques de Mahler est très originale.

Horn Concerto (1949); Concert Music for Brass and Strings, op. 50

Richard Strauss: Horn Concerto No. 1 in E flat op. 11 + Horn Concerto No. 2 in E flat (1942) Dennis Brain, Horn; Philharmonia Orchestra, Wolfgang Sawallisch, Paul Hindemith

(Great Recordings of the Century) ◆ EMI Classics (CD 2002) 7243 5 67782 2 1



Hindemiths Einspielungen eigener Werke bei EMI London zählen längst zu den „klassischen“ Aufnahmen der Schallplatten-

industrie schlechthin. Sie dokumentieren authentisch Hindemiths Interpretationskunst.

Hindemith's recordings of his own works on the EMI label have long counted amongst the record industry's "classic" recordings. They authentically document Hindemith's interpretative art.

Les enregistrements, chez EMI (Londres), des œuvres de Hindemith sous la direction du compositeur lui-même sont depuis longtemps des classiques de l'édition discographique. Ce sont des témoins authentiques de l'art de l'interprétation du maître.

Max Reger: Psalm 100 op. 106, reworked by Paul Hindemith

Variations and Fugue on a Theme of Mozart, op. 132

Russian State Symphonic Cappella and Orchestra; Valeri Polyansky

◆ Chandos (CD 2002) CHAN 9917



Das ist die Ersteinspielung des 100. Psalms von Max Reger in der Bearbeitung Hindemiths - eine Tat, die höchste Anerkennung verdient.

Hinzu kommt ein kompetentes Werkverständnis, das auf diesem hohen Niveau nicht zu erwarten war.

This is the first recording of the 100th Psalm of Max Reger in Paul Hindemith's adaptation - a deed that deserves the highest recognition. Along with this comes a competent understanding of the work at an altogether unexpectedly high standard of excellence.

Ce disque est le premier enregistrement du Psaume 100 de Max Reger dans la version transcrite par Hindemith, initiative qui mérite les plus grands éloges d'autant qu'il montre une compréhension très aboutie de l'œuvre, ce qui n'était pas évident à un tel niveau.

Sonata für Violoncello solo op. 25 Nr. 3

Johann Sebastian Bach: Suite für Violoncello solo Nr. 1 G-Dur BWV 1007; Bernd Alois Zimmermann: Sonata für Cello solo; Yann Diederichs: Eslo; Bojidar Spassov: Oga; Eugen Mihai Marton: Solo per Violoncello

Friedrich Gauwerky, Violoncello

◆ BME (CD 2002) LC 04852



Hindemiths Sonata für Cello solo op. 25 Nr. 3 wirkt in dieser hervorragenden Einspielung wie ein Kompendium der Interpretationskunst von Friedrich Gauwerky, die offenbar keine Grenze kennt.

Hindemith's Sonata for Cello Solo, Op. 25 No. 3 has the effect of a compendium of Friedrich Gauwerky's seemingly boundless interpretative art on this outstanding recording.

Dans ce remarquable enregistrement, la Sonata pour violoncelle solo op. 25/3 de Hindemith fait briller toutes les facettes de l'art de Friedrich Gauwerky qui semble ne connaître aucune limite.