

Hindemith *FORUM*

6 2002



Die Harmonie der Welt
The Harmony of the World · L'Harmonie du monde

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

DIE HARMONIE DER WELT · Harmonikaler Wohlklang und lebenspraktischer Mißklang 3 ▼

THE HARMONY OF THE WORLD · Harmonical Euphony – and Discord in Practical Living 4 ▼

L'HARMONIE DU MONDE · Consonance des harmonies et dissonance du quotidien 4

CD: Paul Hindemith - Die Harmonie der Welt 5

EINSICHTEN IN DIE HIMMLISCHE HARMONIE · Keplers Weltharmonik 6 ▼ **INSIGHTS INTO THE**

HARMONY OF THE HEAVENS · Kepler's Harmony of the Spheres 6 ▼ **LA DÉCOUVERTE DES LOIS CÉLESTES** · ou l'harmonie du monde selon Kepler 7

UNHARMONIE DES ZEITGESCHEHENS · Zu Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt“ 8 ▼ **DIS-**

HARMONY OF CONTEMPORARY EVENTS · On Hindemith's Opera „Die Harmonie der Welt“ 9 ▼

LA VIE, L'HISTOIRE ET SES HEURTS · Contribution à la compréhension de L'Harmonie du monde de Hindemith 10

Hindemith-Musikzentrum Blonay · Bratschen-Meisterkurs mit Bruno Giuranna 12 ▼ **Hindemith Music Centre Blonay** · Viola Master Course with Bruno Giuranna 12 ▼ **Centre de musique Hindemith à Blonay** · Cours d'alto sous la direction de Bruno Giuranna 13

Neuveröffentlichungen 14 ▼ **New Publications** 14 ▼ **Nouvelles publications** 14

Forum 16

CD Neuerscheinungen 18 ▼ **CD new releases** 18 ▼ **Nouveautés sur CD** 18

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith
Heft 6/Number 6/Cahier n° 6
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2002

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/ Contributors/ Articles de:

Winrich Hopp (WH), Susanne Schaal-Gotthardt (SSG), Giselher Schubert (GS)
Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. November 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, Steven

Lindberg (Dis harmony of contemporary events)

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre,

Denise Feider (La vie, l'histoire et ses heurts)

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/ Picture credits/ Illustrations:

Robert Gendler; Hindemith-Institut; Musik-

schule „Paul Hindemith“, Neukölln; Susanne

Schaal-Gotthardt

Titelseite/Cover/Illustrations de la page de

couverture: M 31 The Great Galaxy in Andro-

meda from Robert Gendler's Astroimaging

Gallery www.robgendlerastropics.com

Printed in Germany

DIE HARMONIE DER WELT

THE HARMONY OF THE WORLD · L'HARMONIE DU MONDE

HARMONIKALER WOHLKLANG UND LEBENS- PRAKTISCHER MISSKLANG

Die Oper *Die Harmonie der Welt* handelt, so Paul Hindemith, vom *Leben und Wirken Johannes Keplers, den ihn fördernden und hindernden Zeitereignissen und dem Suchen nach der Harmonie, die unzweifelhaft das Universum regiert*. Die gesuchte Harmonie, genauer: die harmonikale Wissenschaft von ihr, der Kepler zuzuarbeiten sucht, erweist sich als lebenspraktisch unverträglich, nicht zuletzt weil sie die vollständige Indienstnahme gemeinschaftlichen Lebens verlangt. Der wissenschaftlich erdachte harmonikale Wohlklang erzeugt lebenspraktisch nur Mißklang. Das betrifft bereits und vor allem das Verhältnis von Kepler und seiner – künftigen – Ehefrau Susanna. Kepler und Susanna begreifen ihre Liebe, die sie im Garten des Starhemburgschen Schlosses einander bekunden, als praktischen Nukleus des harmonikalen Lebens- und Weltentwurfs. Die Ehe wird erstens gedeutet als initiales Harmoniegeschehen, das zweitens sendungsbewußt und im

Gedanken der Nächstenliebe die Grenzen des Privaten zu überschreiten sucht, um schließlich drittens im globalen, dann auch kosmologisch-harmonikalen Einklang zu terminieren. Zugleich wird die Zweisamkeit von Kepler und Susanna als harmonikale Einheit von Wissen und Glauben, von Wissenschaft und Religion zu verstehen gegeben. Diese „Einheit“ freilich erweist sich als lebenspraktisch höchst ambivalent. Denn an ihr haben Kepler und Susanna nicht gleichermaßen teil. Sagt Kepler vor Studenten: *Als X nehmen wir unseren Anfang;/s ist der Glaube an Gottes Allmacht*, dann zielt die harmonikale Wissenschaft Keplers auf die wissenschaftlich-spekulative Durchleuchtung des Glaubens, indem sie Gottes Allmacht mathematisch-geometrisch zur Darstellung bringt. Folgerichtig vermag der Allmacht Gottes nur eine konkurrenzlos einzigartige Wissenschaft zu korrespondieren: die Keplersche; Kepler zu Susanna: *Wenn irgendeines Menschen Arbeit / Unsern Gott bestätigt, ist's die meine*. (Dritter Aufzug in der Erstfassung). D. h. mit dem Glauben beginnt die Wissenschaft, durch die der Glaube wiederum allererst seine Bestätigung und „wahre“ Gründung erfährt. Die von Kepler gesuchte harmonikale Wissenschaft stellt somit den Königsweg dar, um als Glaubender auf konkurrenzlos einzigartige Weise sich seines Glaubens und sei-

ner Religiosität zu vergewissern. Und der prinzipielle, d.h. von Anfang an bestehende lebenspraktische Konflikt von Susanna und Kepler, wie sie in der Oper vorgeführt werden, besteht denn auch darin, daß Susanna und Kepler miteinander zwar den Glauben teilen, nicht aber die Wissenschaft. Da Susanna an der Wissenschaft Keplers wissenschaftlich nicht teilzuhaben vermag, verlangt Kepler von ihr nichts Geringeres, als an seine Wissenschaft im selben Maße zu glauben, in welchem sie auch an Gott glaubt. Die wissenschaftlich-spekulative erdachte harmonikale Einheit erweist sich lebenspraktisch besehen als unzumutbar. *Zum Mitklang zu zwingen* – so lautet denn auch das Wort, das die praktische Position Keplers gegenüber seiner Ehefrau Susanna im Zeichen seiner harmonikalen Wissenschaft benennt und das in seiner Logik dann Kepler auch für das Angebot Wallensteins, die Weltharmonie als Weltherrschaft politisch und militärisch umzusetzen, dieser Umsetzung wissenschaftlich zuzuarbeiten, anfällig machen wird. Der harmonikale Lebens- und Weltentwurf zeigt sein letztlich inhumanes Gesicht.

Mehr als die Endfassung des Librettos (insbesondere des dritten Aufzugs) zeugt dessen Erstfassung von der prinzipiellen lebenspraktischen Unverträglichkeit des harmonikalen Weltentwurfs. Die harmonikale Verklärung des Keplerschen Lebens, die musikalische Apotheose der Weltharmonie, wie sie das anschließende Finale der Oper präsentiert, wäre freilich vor dem Hintergrund der Erstfassung des dritten Aufzugs kaum mehr möglich gewesen. WH



HARMONICAL EUPHONY – AND DISCORD IN PRACTICAL LIVING

The opera *Die Harmonie der Welt* is, according to Paul Hindemith, about "the life and work of Johannes Kepler, the events of his time that encouraged as well as hindered him, and the search for the harmony that doubtless rules over the universe." This sought-after harmony, or more specifically, its harmonical science towards which Kepler attempted to work, proves itself to be incompatible with practical living. One of the chief reasons for this is that it requires that mutual living be completely placed at its service. Scientifically thought-out harmonical euphony produces only discord in the actual practice of living. This applies especially to the relationship between Kepler and his (future) wife, Susanna. Kepler and Susanna understand their love, declared to each other in the garden of Starhemberg Castle, to be the practical nucleus of the harmonical model of life and the world. At first, the marriage is interpreted as an initial harmonical event which, secondly, attempts to cross over private boundaries in thoughts of charity, conscious of a mission. Thirdly and finally, it terminates in a global as well as cosmological-harmonical unison. At the same time, Kepler's and Susanna's togetherness are understood to be the harmonical unity of knowledge and faith, of science and religion. This "unity," of course, proves itself to be highly ambivalent in the practice of living. The reason for this is that Kepler and Susanna do not have an equal share in it. Kepler says to his students: "As X let us take our beginning; / it is the faith in God's omnipotence." Then, Kepler's harmonical science aims at the scientific-speculative investigation of faith in that it mathematically-geometrically represents God's omnipotence. Logically, God's omnipotence is only capable of corresponding with a unique science free of competition - the Keplerian science. Kepler says to Susanna: "If the work of any man / confirms our God, than it is mine." (Third Act in the final version). This means that science begins with faith; through it, faith is confirmed first and foremost, receiving its true foundation. Thus, the harmonical science sought after by Kepler represents the rule of right, in order that the believer may be sure of his faith and religiosity in a unique way, free of competition. And the principal existing conflict in practical



living between Kepler and Susanna from the very outset, as shown in the opera, is due to the fact that they share faith but not science. Since Susanna is not able to scientifically share in Kepler's science, Kepler requires nothing less of her than that she should believe in his science to the same extent which she believes in God. The scientific-speculative harmonical unity thought out by Kepler thus proves itself to be unacceptable in terms of practical living. "To force to resonate" - these are the words that designate the practical position of Kepler towards his wife Susanna under the banner of his harmonical science. In their logic, these words also make Kepler susceptible to Wallenstein's offer to apply the harmony of the world towards world domination, politically and militarily, and to work towards this realisation. The harmonical model of life and the world thus reveals its ultimately inhuman face.

More than the final version of the libretto (especially of the third act), the first version bears witness to the basic unacceptability of the harmonical world model in terms of practical living. The harmonical ecstasy of the Keplerian life, the musical apotheosis of the harmony of the world, as presented in the opera's adjoining finale, would, of course, hardly have been possible against the background of the third act's first version.

WH

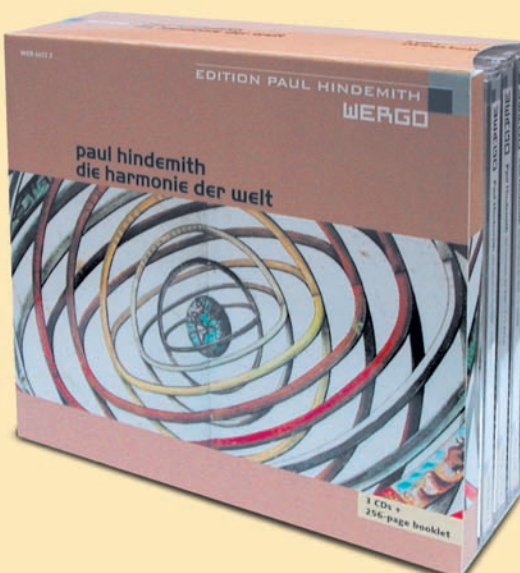
CONSONANCE DES HARMONIES ET DISSONANCE DU QUOTIDIEN

Selon les termes de Hindemith lui-même, l'opéra *«Die Harmonie der Welt»* narre la vie et l'œuvre de Johannes Kepler, relate les événements de son époque – ceux qui lui ont été favorables comme ceux qui l'ont desservi – et décrit sa quête de l'harmonie comme seul règle apte à régir l'univers. L'idéal de l'harmonie ou, plutôt, la science de l'harmonie dont Kepler cherche à se rapprocher un peu plus chaque jour se révèlent incompatibles avec l'existence quotidienne: ils finissent par absorber entièrement la vie de celui qui devrait la partager avec autrui. La consonance harmonieuse visée par la science provoque des dissonances quotidiennes. Ces tensions affectent en premier lieu les relations de Kepler et de sa – future – épouse, Susanna. Lorsqu'ils se déclarent leur amour, dans le parc du château de Starhemberg, Kepler et Susanna l'envisagent comme le socle, le noyau dur d'un projet de vie harmonieux dans un univers qui ne l'est pas moins. Le mariage est d'abord considéré comme le lieu même de l'harmonie, puis comme un appel à surmonter la sphère privée et à se consacrer à l'amour du prochain, avant d'atteindre enfin à l'unisson avec la consonance du cosmos tout entier. Le couple Kepler-Susanna est aussi présenté comme l'union équilibrée du savoir et de la foi, de la science et de la religion. Cette «unité» se révèle pourtant très ambiguë dans l'existence quotidienne, car Kepler et Susanna n'y participent pas de manière égale. Lorsque Kepler propose à ses étudiants : *«Posons X comme point de départ, soit la foi en la toute-puissance de Dieu»*, sa théorie de l'harmonie tend à éclairer la foi par la réflexion scientifique, en représentant la toute-puissance de Dieu sous forme mathématique-géométrique. Ergo, face à la toute-puissance divine, il n'y a qu'une science qui tienne, celle de Kepler lui-même. Kepler s'exprime d'ailleurs ainsi devant Susanna: *«Si jamais le travail d'un homme confirme notre Dieu, c'est bien le mien»* (troisième acte de la première version). La science se fonde donc sur la foi qui, par ce détour, en tire à son tour sa légitimité et sa «véritable» justification. La science de l'harmonie selon Kepler trace donc une voie royale au croyant qui peut ainsi se rassurer : sa foi et sa religiosité ne font qu'un. Et le noyau du conflit fondamental dont souffrent quotidienne-

ment Susanna et Kepler dans l'opéra de Hindemith se situe dans le fait que tous deux partagent, certes, la foi, mais non pas la science. Comme Susanna ne peut partager le savoir scientifique de son mari, celui-ci exige d'elle rien moins que d'y croire comme elle croit en Dieu. Ainsi la consonance harmonieuse postulée par la science s'avère-t-elle impraticable dans la vie quotidienne. *La forcer à l'accord* – telle est donc la devise que Kepler compte appliquer à sa femme au nom de sa science de l'harmonie. C'est la même maxime qui le pousse à accepter l'offre de Wallenstein, soit de donner de l'harmonie universelle une traduction qui justifie la domination politique et militaire du monde et prépare scientifiquement sa mise en œuvre. Le «projet de vie harmonieux dans un univers qui ne l'est pas moins» dévoile enfin son visage inhumain.

Plus que la troisième version du livret, c'est surtout la première (notamment dans le troisième acte) qui confirme l'incompatibilité foncière d'un projet d'harmonie universelle avec la vie telle qu'elle se vit au jour le jour. La transfiguration vers l'équilibre de la lumière de la vie de Kepler et l'apothéose musicale de l'harmonie du monde telles que les présente le final de l'opéra de Hindemith auraient évidemment tout autre si la vision traversant la première version du troisième acte avait été conservée par son auteur.

WH



Zum erstenmal vollständig eingespielt liegt nun Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt“ auf CD vor. Begleitend zu den Aufnahmen fand eine vielbeachtete konzertante Aufführung am 26. März 2000 in der Berliner Philharmonie statt. / Hindemith's opera "Die Harmonie der Welt" is available here on CD for the first time in its entirety. Accompanying the recordings was a highly acclaimed concertante performance which took place on 26 March 2000 at the Berlin Philharmonie. / La version intégrale de l'opéra de Hindemith «Die Harmonie der Welt» est enfin disponible sur CD. Les séances d'enregistrement ont été com-

plétées d'une représentation concertante très applaudie, le 26 mars 2000, à la Philharmonie de Berlin.

Paul Hindemith: Die Harmonie der Welt

Oper in fünf Aufzügen; Text von Paul Hindemith (1956/57)

Opera in Five Acts; Text by Paul Hindemith (1956/57)

Opéra en cinq actes, livret de Paul Hindemith (1956/57)

Arutjun Kotchinian (Baß/bass/basse)	Kaiser Rudolf II., Kaiser Ferdinand II.
François Le Roux (Bariton/baritone/baryton)	Johannes Kepler
Robert Wörle (Tenor/tenor/ténor)	Wallenstein
Christian Elsner (Tenor/tenor/ténor)	Ulrich Grüßer
Michael Burt (Baßbariton/bass baritone/baryton-basse)	Daniel Hizler
Reinhard Hagen (Baß/bass/basse)	Tansur
Michael Kraus (Bariton/baritone/baryton)	Baron Starhemberg
Daniel Kirch (Tenor/tenor/ténor)	Christoph
Sophia Larson (Sopran/soprano/soprano)	Susanna
Michelle Breedt (Mezzosopran/mezzo soprano/mezzo-soprano)	Katharina
Tatjana Korovina (Sopran/soprano/soprano)	kleine Susanna/Young Susanna/Susanna enfant
Egbert Junghanns (Bariton/baritone/baryton)	Vogt/Overseer/bailli
Andreas Kohn (Baßbariton/bass baritone/baryton-basse)	Anwalt/Lawyer/avocat

Rundfunkchor Berlin, Einstudierung: Gerd Müller-Lorenz

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Leitung: Marek Janowski

Co-Produktion mit DeutschlandRadio sowie Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH, Berlin

Aufnahmen: 15.-19. Februar und 20.-27. März 2000, Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem

Toningenieur: Geert Puhlmann / Tontechnik: Hermann Leppich, Thomas Sommerfeld /

Tonmeister: Helge Jörns

Radio Choir Berlin, preparation: Gerd Müller-Lorenz

Radio Symphony Orchestra Berlin, cond. Marek Janowski

Co-production with German Radio, Radio Orchestra and Choir, Ltd., Berlin

Recording dates: 15-19 February and 20-27 March 2000, Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem

Audio Engineer: Geert Puhlmann / Acoustic engineering: Hermann Leppich, Thomas Sommerfeld / Sound engineer: Helge Jörns

Chœur de la radio de Berlin préparé par Gerd Müller-Lorenz

Orchestre radio-symphonique de Berlin, direction Marek Janowski

Coproduction avec DeutschlandRadio et Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH, Berlin

Séances d'enregistrement: 15-19 février et 20-27 mars 2000, église Jesus-Christus, Berlin-Dahlem

Ingénieur du son: Geert Puhlmann / régie: Hermann Leppich, Thomas Sommerfeld / directeur d'enregistrement: Helge Jörns

Wergo (CD 2002) WER 6652 2

EINSICHTEN IN DIE HIMMLISCHE HARMONIE

Keplers Weltharmonik

Im Zentrum des Keplerschen Schaffens stand die Frage nach der Ordnung der Welt. Zwei verschiedene Möglichkeiten der Erforschung dieses Problems eröffneten sich dem kaiserlichen Mathematicus. Zum einen basieren seine Studien auf den in der Antike durch Pythagoras und Plato gelegten Fundamente, die im Mittelalter – maßgeblich vermittelt durch Boethius (†524) – tradiert wurden und bis in Keplers Zeit ihre Tragfähigkeit reklamierten. Grundgedanke dieser Anschauung war, daß die vielfältigen Erscheinungen der Welt auf mathematisch formulierbare Harmonien gründen und damit geordnet erscheinen. Zum anderen gründen Keplers Untersuchungsmethoden auf der Überzeugung, daß physikalisch-mechanistische Prinzipien die veränderbaren Beziehungen der Dinge dieser Welt bestimmen. Diese beiden Denkrichtungen führen in Keplers Schriften oftmals zu Widersprüchen und dokumentieren die Auseinandersetzung zwischen pythagoräisch-platonischer Tradition und exakter Naturwissenschaft.

Begriff *musica mundana* auch den Ablauf der Jahreszeiten, Monate und Tage sowie das Zusammenwirken der Elemente umspannt.

Der Titel des V. Buches *Die vollkommenste Harmonie in den himmlischen Bewegungen und die daher rührende Entstehung der Exzentrizitäten, Bahnhalbmesser und Umlaufzeiten* zeigt, daß Kepler naturwissenschaftlich erfaßbare Tatsachen als Konsequenzen kosmischer Harmonie deutet. Mittels zahlreicher Untersuchungen versucht er nachzuweisen, daß sich die Planeten „richtig“ im Sinne einer Weltsymphonie bewegen. Im fünften Kapitel dieses Buches demonstriert er, daß alle Elemente der real erklingenden Musik, wie Tonarten oder Tongeschlechter, auf die Proportionen der Planetenbewegung gegründet seien. Zwar sei diese Sphärenharmonie vom Menschen nicht wahrzunehmen, doch die Analogie der harmonisch-mathematischen Ordnung der Planeten und des musikalischen Tonsystems sei evident. Daß Kepler ein vorzüglicher Kenner der Musik seiner Zeitgenossen war, zeigen seine allgemeinen Bemerkungen zur mehrstimmigen Musik, die, subtil formuliert, seine musiktheoretischen Ausführungen abschließen. Es wird deutlich, daß die klassische Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts für ihn ein Muster seiner Ideen dar-

mehrstimmigen Gesangs, die den Alten unbekannt war, entdeckt hat. Er wollte die fortlaufende Dauer der Weltzeit in einem kurzen Teil einer Stunde mit einer kunstvollen Symphonie mehrerer Stimmen spielen und das Wohlgefallen des göttlichen Werkmeisters an seinen Werken soweit wie möglich nachkosten in dem so lieblichen Wonnegefühl, das ihm diese Musik in der Nachahmung Gottes bereitet.
HJW

INSIGHTS INTO THE HARMONY OF THE HEAVENS

Kepler's Harmony of the Spheres

The question of the order of the world stands at the centre of Kepler's work. Two different possibilities of investigating this problem presented themselves to the imperial mathematician. On the one hand, his studies are based upon groundwork laid by Pythagoras and Plato during ancient times - authoritatively imparted by Boethius (†524) - then handed down during the Middle Ages and maintaining their soundness up until Kepler's time. The basic thought behind this view is that the world's manifold occurrences are based upon harmonies that can be mathematically formulated; thus, they appear to be ordered. On the other hand, Kepler's methods of investigation are based upon the conviction that physical-mechanical principles determine the changeable relationships between things in the world. These two directions of thought often lead to contradictions in Kepler's writings, documenting the confrontation between Pythagorean-Platonic tradition and exact science.

In the fifth book of his *Harmonices Mundi*, Kepler treats the harmony of the cosmos. He relates cosmic harmonies exclusively to the physical phenomena of planetary movement. This approach thus differs from the more broadly formulated interpretation of ancient speculation, which, with the term *musica mundana*, also embraces the progression of the seasons, months and days as well as the co-operation of the elements. The title of the fifth book, *The Most Perfect Harmony in Heavenly Movements and the Origin of Eccentricities, Radii and Orbital Periods Based Upon It* shows that Kepler interprets scientifically graspable facts as the



Im fünften Buch seiner *Harmonices Mundi* behandelt Kepler die Harmonie des Kosmos. Die kosmischen Harmonien bezieht er ausschließlich auf die physikalischen Phänomene der Planetenbewegung. Damit unterscheidet sich dieser Ansatz von der weiter gefaßten Interpretation antiker Spekulation, die mit dem

stellt. Kepler schreibt am Ende seines siebten Kapitels: *Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik (durch den Verstand, nicht das Ohr faßbar) [...]. Es ist daher nicht mehr verwunderlich, daß der Mensch, der Nachahmer seines Schöpfers, endlich die Kunst des*

consequences of cosmic harmony. By means of numerous investigations, he attempts to prove that the planets move "correctly" in the sense of a symphony of the spheres. In the fifth chapter of this book, he demonstrates that all the elements of actual sounding music, such as keys or modes, are based upon the proportions of planetary movements. This harmony of the spheres is not perceptible to man, but the analogy of the harmonic-mathematic order of the planets and of the musical tonal system is nonetheless evident. Kepler's general remarks on polyphonic music, which, subtly formulated, conclude his music-theoretical commentary, show that he had a masterly knowledge of the music of his contemporaries. It becomes clear that the classical polyphony of the 16th century represents, to him, a model of his ideas. At the end of his seventh chapter Kepler writes: "The heavenly movements are nothing but a perpetual polyphonic music (perceptible to the mind, not the ear) [...]. It is therefore no wonder that man, the imitator of his Creator, has finally discovered the art of vocal polyphony that was unknown to the ancients. He wanted to play the continuous duration of world time within a fraction of an hour with an artistic symphony of several voices and enjoy the satisfaction of the Godly Foreman in His work as much as possible, in the delightful feeling of bliss that this music in the imitation of God gives him."

HJW

LA DÉCOUVERTE DES LOIS CÉLESTES ou l'harmonie du monde selon Kepler

La question de l'ordre qui régit le monde est au cœur de la réflexion de Kepler. Deux voies s'offraient à l'astrologue et mathématicien de l'Empereur pour aborder le problème. Ses études se fondent, d'une part, sur les sources provenant de l'Antiquité, c'est-à-dire sur les bases jetées par Pythagore et Platon, transmises au Moyen-Age par Boèce (†524) notamment, et dont la valeur n'était pas contestée à l'époque de Kepler. Selon cette théorie, les différents phénomènes célestes s'expliquent par des harmonies exprimables mathématiquement, d'où leur apparence ordonnée. D'autre part, les méthodes d'investigation de Kepler s'appuient sur la conviction que des principes

physiques et mécaniques régissent le cours variable des objets. Dans les écrits de l'astrologue, ces deux conceptions engendrent souvent des contradictions qui témoignent des conflits survenus à cette époque entre la tradition pythagorico-platonicienne et les sciences exactes.

Au cinquième livre des *Harmonices Mundi*, Kepler traite de l'harmonie du cosmos qu'il déduit uniquement des phénomènes physiques du mouvement des planètes. Cette démarche se distingue d'une interprétation plus large des penseurs de l'Antiquité pour qui la *musica mundana* embrassait également la succession des saisons, des mois et des jours, ainsi que l'interaction des éléments naturels.

Le titre de ce cinquième livre, *De la plus que parfaite harmonie des mouvements célestes et de la nature consécutive des mouvements excentriques, des rayons des orbites et des temps de révolution*, révèle combien Kepler voit dans les faits mesurés par la science le reflet de l'harmonie cosmique. Au prix de multiples recherches, il essaie de prouver que les planètes se meuvent «de manière ordonnée» dans la symphonie universelle. Au chapitre cinquième du livre, il démontre que tous les fondements de la musique telle que l'oreille la perçoit, comme la tonalité ou le mode, sont basés sur les proportions des mouvements des planètes. L'harmonie des sphères ne peut, certes, être perçue par l'homme, mais l'analogie entre l'harmonie mathématique régissant l'ordre des planètes et le système tonal est évidente. Kepler était un excellent connaisseur de la musique de son époque, comme en témoignent ses remarques générales sur la musique polyphonique qui, finement exprimées, apportent une conclusion à ses observations sur la théorie musicale.



Il est évident que la polyphonie vocale classique du XVI^e siècle constituait pour lui une illustration de ses thèses. A la fin du septième chapitre, Kepler s'exprime ainsi: *Les mouvements célestes ne sont donc rien d'autre qu'une musique polyphonique continue (percevable non par l'oreille, mais par l'entendement) [...]. Il n'est donc pas étonnant que l'homme, imitant son créateur, ait enfin découvert l'art du chant polyphonique qui était encore inconnu des Anciens. Il a voulu concentrer la durée infinie du temps universel en une fraction d'heure en faisant jouer habilement une symphonie à plusieurs voix. Ainsi, aussi loin que le lui permet son plaisir, il a pu goûter à la joie de l'artisan, comme divin, face à ses œuvres, et s'abandonner, à l'imitation de Dieu, dans le sentiment si agréable de félicité que cette musique peut lui procurer.*

HJW

UNHARMONIE DES ZEITGESCHEHENS

Zu Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt*

Die Oper *Die Harmonie der Welt* zählt zweifellos zu Hindemiths Hauptwerken. In der Wahl des kaum anspruchsvoll genug zu denkenden Kepler-Sujets, der Weite und Tiefe der musikdramatischen Konzeption, der Ausdruckskraft der Tonsprache und der Souveränität der Gestaltung resümiert sie sogar in gewisser Weise das Hindemithsche Œuvre schlechthin. Mit solchen Zügen teilt diese Oper freilich das Schicksal einiger „Hauptwerke“ in der Musik des 20. Jahrhunderts - erinnert sei etwa an Mahlers 8. Sinfonie, Pfitzners *Palestrina*, Schönbergs *Moses und Aron*, Kreneks *Karl V.*, Messiaens *Saint François d'Assise* oder Stockhausens noch unvollendete *Licht-Heptalogie* -, die sich gegen ihre Zeit zu stellen scheinen, weil sie radikal eigensinnig sich allen konventionellen Maßstäben entziehen, vielleicht auch im allgemeinen Musikbetrieb keinen Platz finden können, auf den sie jedoch aufgrund ihrer singulären Bedeutung einen unabweisbaren Anspruch erheben dürfen. Diese Werke gelten in der Regel als „unzeitgemäß“, doch erweist sich gerade dies „Unzeitgemäße“, der Stachel ihres unabgegoltenen Anspruchs, als Inbegriff einer stets noch virulenten Aktualität und Authentizität. Man mag solche Werke verdrängen, sich ihnen entziehen oder sie umgehen - überholen lassen sie sich freilich nicht. Das gilt ganz besonders für die Oper *Die Harmonie der Welt*, deren Rang erst jetzt aus einem Abstand von bald einem halben Jahrhundert, nach allen möglichen modernen, avantgardistischen oder post-modernen Auf- und Abbrüchen, immer deutlicher erkennbar wird und sich durchzusetzen beginnt.

Auf das Werk und die Gestalt des Astronomen, Astrologen, Theologen, Philosophen und Mathematikers Johannes Kepler (1571-1630) stieß Hindemith offensichtlich in den frühen dreißiger Jahren über Arbeiten an seiner Unterweisung im Tonsatz, einer musikalischen Materiallehre, die sich von der Auffassung der Tongesetzlichkeit im Sinne einer kosmischen Weltenharmonie durchaus beeinflusst zeigt, die Kepler in den fünf Büchern seiner *Harmonices Mundi* (1619) als den Schöpfungsplan der Welt und des Kosmos erweisen wollte. Bereits 1939 entwickelte Hindemith dann die Idee einer Kepler-Oper, die er nach Keplers *Harmonices Mundi* dann *Die Harmonie der Welt* nannte. Im Zentrum der

Oper sollten jedoch keinesfalls abstrakt-theoretische Spekulationen aus dem philosophischen und wissenschaftlichen Werk Keplers stehen, sondern sein heroisches Bemühen, in einer Zeit dramatischer politisch-gesellschaftlicher Umbrüche und Veränderungen (Renaissance, Reformation und Gegenreformation) und mit einem persönlichen Geschick, das sich immer tiefer in Mißgunst, Haß und Feindschaft, in Not, Leid, Entbehrung und Elend verstrickte, an der Vorstellung einer Weltenharmonie festzuhalten, deren Erkenntnis und Vorbild das elend-trostlose Schicksal der Menschen vielleicht zum Besseren wenden könnte.



Hindemith mußte mit seiner Emigration in die Vereinigten Staaten im Januar 1940 die Arbeit an der Oper zunächst aufgeben, ohne daß er seine Kepler-Studien abbrach.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg fand Hindemith wieder die Stimmung, die Zeit und wohl auch den Mut, sein Opernprojekt zu befördern. 1951 schrieb er dann für Paul Sacher die *Sinfonie „Die Harmonie der Welt“*, die nach seinen eigenen Worten Musikstücke aus der Oper verarbeitet, die er allerdings noch gar nicht geschrieben hatte. Übrigens hielt Wilhelm Furtwängler diese Sinfonie, die er sogleich in sein Repertoire aufnahm, für Hindemiths bestes Orchesterwerk. Erst 1955 nahm Hindemith die Ausarbeitung des Librettos energisch in Angriff und schloß sie im Juni 1956 vorläufig ab. Am 26. Juni 1956 trug er den Text im Verlag Schott Musik International in Mainz vor. Die Reaktionen führten zu umfangreichen Revisionsarbeiten, die Hindemith

immer auch noch während der anschließenden, am 1. September aufgenommenen Kompositionsarbeit vornahm. Neun Monate später, am 1. Mai 1957, schloß er die Komposition trotz rastloser Konzertreisen als Dirigent mit der Vervollständigung des Klavierauszugs ab; an der Vervollständigung der Opernpartitur arbeitete Hindemith noch bis zum 30. Mai 1957.

Obwohl sich demnach die Arbeit an der Oper mit Unterbrechungen über nahezu zwanzig Jahre hinzog und sich das Libretto über den ungemein gründlichen und intensiven historischen, philosophischen, mathematischen und wissenschaftsgeschichtlichen Studien immer

wieder veränderte, hat Hindemith die Grundidee der Oper, wie sie bereits 1940 feststand, niemals aus den Augen verloren: die Konfrontierung der Erkenntnis einer „Harmonie der Welt“ mit der alltäglichen Not, dem Elend, der Barbarei, der grundsätzlichen Disharmonie des menschlichen Lebens. Mit der turbulenten, bis hin zu Simultanszenen verdichteten Szenenfolge, welche die Vielschichtigkeit und heillose Zerrissenheit menschlichen Trachtens unmittelbar widerspiegeln, entfaltet Hindemith Spielarten gesellschaftlich-politischen Handelns, welche der Einsicht in die Harmonie entgegenstehen oder sie verhindern. Keplers letzte Einsicht - *Vergeblich* - das wichtigste Wort am Ende, / Das man als Wahrheit tiefinnerst erkennt. - dokumentiert denn auch weniger schwärzeste Resignation im endgültigen Scheitern, als vielmehr den unaufhebbaren Antagonismus von Möglichkeit und Wirklichkeit allen menschlichen Handelns und die Ver-

pflichtung, sich auch noch in ausweglos erscheinender Lage verantwortungsbe-
wußt zu entscheiden.

Hatte Hindemith in der Ausarbeitung der historisch möglichst stimmigen Szenenfolge die Konfrontation gegensätzlicher Prinzipien in menschliche Beziehungen oder menschliches Handeln zu verwandeln, so ging es ihm bei der Musikkonzeption umgekehrt um Stilisierung und Objektivierung, durch welche er den Realismus der äußeren Ereignisse und die allegorische Überhöhung der Handlung aufeinander bezog und zugleich ausglich. So greift Hindemith einerseits unmittelbar Musik aus der Kepler-Zeit auf. Kepler und seine Tochter singen etwa in der 3. Szene des 1. Aufzuges ein Trauerlied, das einem Gedicht Keplers entnommen ist; die Melodie hingegen übernahm Hindemith von Johann Hermann Schein (1586-1630); und dieselbe Melodie verwendet Hindemith auch zu Keplers Sterbeszene (5. Aufzug, 2. Szene), in der er zudem in Keplers Worte dessen authentischen Grabspruch einfließt. Den Regensburger Kurfürstentag wiederum führt Hindemith musikalisch als Variationen über das Lied *Kriegsfreud und Kriegsleid* (*Es get wol zu der Sommerzeit*, 1622) aus. Zudem spielt Hindemith auch auf alte musikalische Ausdrucksformen an, wie Marsch, Gemeindegesang, Choral, Hymne, Kinderlied, Polonaise, und führt das allegorische Schlußbild als Fuge mit anschließender Passacaglia aus. Die Musik dieses Bildes antizipiert Hindemith freilich in der 1. Szene des 3. Aufzuges, die nun gerade den Unfrieden und die unüberbrückbaren Spannungen im Keplerschen Haushalt darstellt. Die Opernmusik gewinnt auf diese Weise ein prägnantes historisches Kolorit, das zugleich auch zu ihrer „Objektivierung“ und „Stilisierung“ beiträgt. Andererseits entwirft Hindemith keinesfalls, wie es nach der Komposition der *Sinfonie „Die Harmonie der Welt“* zu erwarten gewesen wäre, die Musik der Oper als gesteigerte Orchestermusik; vielmehr rückt er eine ganz neue Form von Deklamation in das Zentrum der Gestaltung, die weder allzu realistisch das gesprochene Wort nur überhöht, noch sich melodisch allzusehr verselbstständigt.

GS

DISHARMONY OF CONTEMPORARY EVENTS

On Hindemith's Opera "Die Harmonie der Welt"

The opera *Die Harmonie der Welt* [The Harmony of the World] is without any doubt one of Hindemith's major works. The choice of the subject of Kepler (a choice whose ambition can scarcely be adequately appreciated), the breadth and depth of the conception of the musical drama, the expressive force of the tonal language, and the mastery of form all sum up Hindemith's oeuvre in some way. Admittedly, in this respect the opera shares the fate of several other "major works" in twentieth-century music – for example, Mahler's Eight Symphony, Pfitzner's *Palestrina*, Schönberg's *Moses und Aron*, Krenek's *Karl V*, Messiaen's *Saint François d'Assise*, or Stockhausen's still unfinished seven-part opera *Licht* – which seem to fly in the face of their age, because their radical individualism estranged them from any conventional yardsticks, which has perhaps prevented them from finding the place in the broader repertoire that their singular importance would, however, seem to justify. As a rule, it is said that these works are "ahead of their time," but this alleged foreignness to their time, which is the thorn of their unrequited ambition, also proves to be the very epitome of their continued relevance and authenticity. Such works may be repressed, escaped, or avoided, but they cannot be superseded. This is especially true of the opera *Die Harmonie der Welt*, whose standing can only now – with the passing of half a century and all sorts of modern, avant-garde, and postmodern revolutions and demolitions – be clearly recognized and begin to assert itself.

Hindemith seems to have encountered the life and work of the astronomer, astrologist, theologian, philosopher, and mathematician Johannes Kepler (1571–1630) in the early 1930s, as Hindemith was working on his *Unterweisung im Tonsatz* [The Craft of Musical Composition], a textbook on musical material that was clearly influenced by the conception of tonal laws in a kind of cosmic world harmony that Kepler attempted, in the five books of his *Harmonices Mundi* (1619), to demonstrate was the plan behind the creation of the world and the cosmos. As early as 1939, Hindemith had conceived the idea of a Kepler opera, to be called *Die Harmonie der Welt*, after

Kepler's *Harmonices Mundi*. The focus of the opera was not intended to be on abstract theoretical speculations from Kepler's philosophical and scientific work but on the heroic courage Kepler showed – in a time of dramatic political and social revolution and change (the Renaissance, Reformation, and Counterreformation) and in a personal life that increasingly met with ill-will, hate, and confrontation as well as difficulties, suffering, deprivation, and misery – in clinging to his idea of a world harmony whose knowledge and precedent could perhaps enable a turn for the better in the miserable, disconsolate fate of humankind.

With his emigration to the United States in January 1940, Hindemith had to abandon his work on the opera for a time, though he continued to study Kepler.

Only after World War II was Hindemith able to recover the disposition, the time, and probably also the courage to continue his opera project. In 1951 Hindemith wrote his Symphony *Die Harmonie der Welt* for Paul Sacher, which by Hindemith's own account was worked up from "musical fragments from the opera," although he had not yet written the latter. Wilhelm Furtwängler, by the way, considered this symphony to be Hindemith's best orchestral piece and immediately adopted it into his repertoire. Not until 1955 did Hindemith take up actively the completion of the libretto, completing a preliminary version in June 1956. On 26 June 1956 he read his text aloud at the publishing house Schott Musik International in Mainz. The reactions led to extensive revisions, which Hindemith continued even during the work on the composition, which he began on 1 September 1956. Nine months later, on 1 May 1957, he completed his work on the piano score, despite endless concert tours as a conductor, which took him as far as Japan. The completion of the full score would occupy Hindemith until 30 May 1957.

Although his work on the opera lasted nearly twenty years, with interruptions, and the libretto was revised repeated in light of unusually thorough and intensive studies in history, philosophy, mathematics, and the history of science, Hindemith never lost sight of the basic idea behind the opera as conceived in 1940: the confrontation of knowledge of a "harmony of the world" with the everyday suffering, misery, barbarism, and fundamental "disharmony" of human life. In the turbulent sequence of scenes, sometimes compressed into simultaneous scenes, which directly reflect the multiplicity and relentless fragmentation of human behavior,

Hindemith's techniques unfold the social and political actions that prevent or hinder insight into this harmony. Kepler's final insight – "Vergeblich – das wichtigste Wort am End', / Das man als Wahrheit tiefinnerst erkennt" [Futile – the most important word in the end, which one recognizes at heart as the truth] – is thus less a documentation of blackest resignation in the face of final failure than it is of the inevitable antagonism between possibility and reality in all human action and of the obligation to make responsible decisions even in a situation that seems hopeless.

Whereas in working out a sequence of scenes that would do as much justice to history as possible, Hindemith transformed the confrontation of opposed principles into human relationships or human actions, in his conception for the music he was, by contrast, concerned with stylization and objectification that would allow him to relate the realism of the external events with their allegorical amplification and at the same time balance these two things. Thus, on the one hand, Hindemith borrowed directly from music from Kepler's time. For example, in act I, scene 3, Kepler and his daughter sing a song of mourning that uses a poem by Kepler and a melody that Hindemith took from Johann Hermann Schein (1586 to 1630). Hindemith uses the same melody for Kepler's death scene (act V, scene 2), where he also works Kepler's actual epitaph into Kepler's speech. The meeting of the electors in Regensburg leads Hindemith to use variations on the song *Kriegsfreud und Kriegsleid* (The joys and sorrows of war; from *Es get wol zu der Sommerzeit*, 1622). Hindemith also alludes to older musical forms – march, congregational song, chorale, hymn, children's song, polonaise – and constructs the final, allegorical scene as a fugue followed by a passacaglia. The music of this scene is anticipated by Hindemith in act III, scene 1, where it represents the discontent and unbridgeable tensions in Kepler's household. In this way the music for the opera obtains a concise historical color that also contributes to its "objectification" and "stylization." On the other hand, Hindemith in no way composes the music for the opera as if it were intensified orchestral music, as one might have expected following the composition of the Symphony *Die Harmonie der Welt*. Rather, he focuses on an entirely new form of declamation that neither over-emphasizes the spoken word in an all too realistic way nor makes the melody all too autonomous. GS

LA VIE, L'HISTOIRE ET SES HEURTS

Contribution à la compréhension de L'Harmonie du monde de Hindemith

L'opéra *Die Harmonie der Welt* [L'Harmonie du monde] est, sans aucun doute, l'une des œuvres maîtresses de Hindemith. Le sujet – Kepler –, parmi les plus exigeants qui soient, l'importance réservée au développement du drame, l'expressivité du langage musical et la maîtrise de la forme, tout contribue à faire de cette œuvre un résumé de l'art de Hindemith. Il n'est dès lors guère étonnant de constater que, avec de pareilles qualités, cet opéra ait subi un sort semblable à celui d'autres œuvres marquantes de la musique du XX^e siècle (la *Huitième Symphonie* de Mahler, *Palestrina* de Pfitzner, *Moïse et Aron* de Schönberg, *Karl V* de Krenek, *Saint François d'Assise* de Messiaen ou *Licht* de Stockhausen). Comme elles, *Die Harmonie der Welt* semble prendre son époque à contre-pied,

aux oreilles des mélomanes, cinquante ans après sa création, alors que quantité d'autres œuvres, modernes, d'avant-garde ou post-modernes, ont entre-temps brièvement scintillé au firmament de l'actualité musicale.

Il semble que Hindemith soit tombé sur le sujet de l'œuvre – le personnage incarné par l'astronome, astrologue, théologien, philosophe et mathématicien Johannes Kepler (1571-1630) – au début des années 1930. C'est, en effet, à l'occasion des travaux de recherche devant aboutir à *Unterweisung im Tonsatz*, un livre théorique sur la musique et l'influence qu'y exerce l'idée d'un ordre des sons compris dans une harmonie cosmique plus large, qu'il s'intéresse aux règles de Kepler, énoncées dans les cinq volumes de ses *Harmonices Mundi* (1619) comme fondant l'origine de la création de la terre et de l'univers. En 1939 déjà, Hindemith conçoit l'idée d'un opéra sur Kepler qui, comme l'œuvre de l'astronome, *Harmonices Mundi*, devrait prendre le titre de *L'Harmonie du monde*. Le sujet ne poserait pourtant pas sur des spéculations abstraites et théoriques basées sur



forte de sa très grande originalité et de son mépris des conventions. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle, malgré l'exceptionnelle force de leur inspiration, toutes ces pièces ne trouvent généralement pas leur place à l'affiche des concerts. Détachées de leur temps, considérées comme «inactuelles», ces œuvres font pourtant partie de celles qui tirent précisément force de leur singularité historique, y puisent un souffle inextinguible et accèdent ainsi au rang de l'art le plus intemporel et le plus authentique qui soit encore aujourd'hui. Cela est particulièrement vrai de *L'Harmonie du monde* de Hindemith dont l'envergure ne s'impose que progressivement

l'œuvre philosophique et scientifique de Kepler. La source d'inspiration serait plutôt ses efforts héroïques pour défendre l'idée d'une harmonie universelle dominant toute existence et faire comprendre sa valeur d'exemple aux hommes prêts à quitter une vie aussi misérable que pitoyable, marquée globalement par l'histoire, ses revirements et bouleversements politiques ou sociaux (la Renaissance, la Réforme et la Contre-Réforme), et traversée individuellement par la jalousie, la haine, l'hostilité, le malheur, les privations, la détresse et la misère.

En émigrant aux États-Unis en janvier 1940, Hindemith se voit contraint de renoncer à poursuivre les travaux de com-

position de son opéra. Mais, il n'abandonne pas ses recherches sur Kepler.

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'il retrouve l'inspiration, le temps et probablement le courage de reprendre en main son projet d'opéra. En 1951, il écrit la Symphonie *L'Harmonie du monde*, dédiée à Paul Sacher, partition qui, à ses dires, s'inspire «d'extraits de sa musique d'opéra» qu'il n'avait pourtant pas encore composée. Dès sa création, Wilhelm Furtwängler professe l'avis que cette symphonie est la meilleure œuvre pour orchestre de Hindemith et l'adopte immédiatement dans son répertoire.

Ce n'est qu'en 1955 que Hindemith se consacre définitivement à la composition du livret dont il termine la rédaction en juin 1956. Il en lit le texte, le 26 juin 1956, à Mayence, en présence de ses éditeurs Schott. Les réactions qu'il provoque suscitent de nombreux remaniements auxquels Hindemith procède parallèlement à l'écriture de la partition, commencée le 1^{er} septembre 1956. Neuf mois plus tard, le 1^{er} mai 1957, il met la dernière main à la version réduite pour piano en dépit des voyages incessants qu'exigent son statut de chef d'orchestre. L'achèvement du travail de composition l'occupe encore jusqu'au 30 mai 1957, date à laquelle la partition est considérée comme complète.

Bien que le travail de composition de cet opéra ait couru sur près de vingt ans et que le livret ait connu de nombreuses transformations en raison des recherches historiques, philosophiques, mathématiques et scientifiques particulièrement précises et approfondies menées par son auteur, Hindemith n'a jamais abandonné l'idée fondatrice qui a présidé à son projet dès 1940: une confrontation entre la conception idéale de «l'harmonie du monde» et la misère quotidienne, les malheurs et la cruauté, soit la disharmonie fondamentale qui domine l'existence humaine. Par une succession fiévreuse de tableaux, parfois condensés jusqu'à présenter simultanément plusieurs lieux scéniques, reflets des diverses facettes et des déchirements sans fin de l'âme humaine, Hindemith s'emploie à faire voir combien les comportements politiques et sociaux font obstacle à l'harmonie et empêchent d'y toucher. Lorsque Kepler finit par affirmer : «Vanité – le mot le plus important finalement, / La plus profonde des vérités», il ne décrit pas un sentiment de résignation totale devant l'échec définitif. Il dépeint plutôt l'antagonisme irréductible opposant les promesses qui couvent en puissance au cœur de tout homme et la réalisation en acte de ses possibles soumise à la loi concrète de



devoir prendre des décisions responsables dans les situations qui semblent les plus désespérées.

En écrivant son livret, Hindemith construit une trame historique basée sur une suite logique de scènes qui voient la confrontation de principes opposés en matière de relations et d'actions humaines. En revanche, la musique qu'il compose sur son texte cherche à atteindre l'effet inverse. Hindemith s'ingénie, en effet, à créer une musique stylisée et objective tissant des liens équilibrés entre les événements réels et leur représentation symbolique sur la scène. C'est sans doute pour cette raison que le compositeur s'inspire directement du répertoire musical en vogue au temps de Kepler. L'astrologue et sa fille chantent, par exemple, dans la scène III du 1^{er} acte, un chant funèbre extrait d'un poème de Kepler sur une mélodie de Johann Hermann Schein (1586-1630). Hindemith utilise encore ce même air pour la scène du décès de Kepler (acte V, scène 2) en y citant les mots de son épitaphe. Pour le tableau de l'assemblée des Princes Électeurs à Ratis-

bonne, il compose également des variations sur l'air *Kriegsfreud und Kriegsleid* (*Es get wol zu der Sommerzeit*, 1622). Par ailleurs, Hindemith emprunte au style de formes musicales anciennes – la marche, le chant populaire, le choral, l'hymne, la chanson enfantine, la polonaise – et il termine son tableau scénique par une fugue suivie d'une passacaille. Il fait déjà allusion à la musique de cette scène finale pour illustrer les tensions inguérissables et la mésentente qui règnent au sein du ménage des Kepler (1^{re} scène du 3^{me} acte). De la sorte, la musique de l'opéra gagne une couleur historique qui, simultanément, sert à l'objectiver et à la styliser. Par ailleurs, contre toute attente, Hindemith ne conçoit pas la musique de son opéra comme une reprise améliorée de sa partition symphonique de *L'Harmonie du monde*. Au contraire, il crée à cette occasion une toute nouvelle forme de déclamation vocale qui cherche à atteindre le juste milieu entre une parole simplement déclamée et un verbe dont le chant mélodieux incarnerait complètement le sens.

GS

HINDEMITH-MUSIKZENTRUM BLONAY

HINDEMITH MUSIC CENTRE BLONAY

CENTRE DE MUSIQUE HINDEMITH À BLONAY



Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Bratschen-Meisterkurses mit Bruno Giuranna und Dr. Susanne Schaal-Gotthardt / Participants in the Viola Master Course with Bruno Giuranna and Dr. Susanne Schaal-Gotthardt / Elèves du cours magistral d'alto avec Bruno Giuranna et Susanne Schaal-Gotthardt

Bratschen-Meisterkurs mit Bruno Giuranna

Vom 22. bis 29. September 2002 veranstaltete das Hindemith Musikzentrum Blonay einen Meisterkurs mit Bruno Giuranna, einem der bedeutendsten Bratschisten unserer Zeit. Das internationale Teilnehmerfeld setzte sich aus elf Studierenden aus Italien, Russland, Japan, der Schweiz und den USA zusammen. Anders als beim Meisterkurs des letzten Jahres war das Studienprogramm in diesem Jahr nicht ausschließlich auf die Bratschenwerke von Paul Hindemith konzentriert. So brachten die jungen Musikerinnen und Musiker etwa auch Sonaten und Konzerte von Brahms, Reger, Bartók oder Schostakowitsch mit, um sie unter Anleitung von Maestro Giuranna einzustudieren. Als aufmerksamer und einfühlsamer Begleiter fungierte Leonardo Bartelloni vom Konservatorium in Lugano.

Bruno Giuranna erteilte jeweils vormittags und nachmittags mehrere Stunden Einzelunterricht, dem die übrigen Kursteilnehmer stets aufmerksam folgten. Mit Charme und großer Einfühlungsgabe half er den Studierenden bei der Überwindung von spieltechnischen Schwierigkeiten und gab ihnen vielfältige Anregungen zur interpretatorischen Differenzierung der von ihnen erarbeiteten Werke. Die Ergebnisse dieser intensiven

Probenarbeit wurden schließlich beim Abschluß-Konzertabend am 28. September in der Aula von Blonay präsentiert. Nach konzentriertem Musizieren sorgten die Abendstunden in geselliger Runde für die nötige Entspannung.

Der bereits im Vorjahr erfolgreich praktizierte Versuch, den Musikerinnen und Musikern mit Einführungsvorträgen detailliertere Einblicke in das Schaffen von Paul Hindemith zu geben, wurde auch diesmal mit großem Interesse aufgenommen. An zwei Abenden referierte die Musikwissenschaftlerin Susanne Schaal-Gotthardt vom Frankfurter Hindemith-Institut über die Entstehung und die stilistische Einordnung von Hindemiths Sonatenwerk und über seine Bratschenwerke. Zur Veranschaulichung hatte sie aus dem Frankfurter Archiv auch einige wertvolle Manuskripte und eine von Hindemiths Bratschen mitgebracht. Für die jungen Violisten war es ein besonderes Erlebnis, das zweihundert Jahre alte Instrument aus neapolitanischer Werkstatt in den Händen zu halten und einige Takte darauf zu spielen. Als ebenso faszinierend und aufschlußreich empfanden sie die Führung durch die Villa in Blonay, in der Hindemith die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. SSG

Viola Master Course with Bruno Giuranna

From 22 until 29 September 2002, the Hindemith Music Centre Blonay organised a master course with Bruno Giuranna, one of the most important violists of our time. The group of international participants consisted of students from Italy, Russia, Japan, Switzerland and the USA. Unlike previous master courses of the past few years, this year's study programme was not exclusively concentrated upon the viola works of Paul Hindemith. Thus the young musicians brought sonatas and concertos of Brahms, Reger, Bartók and Shostakovich in order to learn and rehearse them under the guidance of Maestro Giuranna. Leonardo Bartelloni, from the Lugano Conservatory, served as an attentive and highly sensitive accompanist.

Bruno Giuranna gave private lessons for several hours each morning and afternoon; the remaining course participants followed these attentively. With charm and a great gift of sensitivity, he helped the students overcome technical difficulties, giving them much encouragement and stimulation in the area of interpretational differentiation in the works studied. The results of this intensive rehearsal work were finally presented at the Final Recital on 28 September in the auditorium at Blonay. After concentrated music-making, the evening hours provided the necessary relaxation in convivial company.

The attempt to give the young musicians detailed insights into the oeuvre of Paul Hindemith through introductory lectures, already successfully carried out last year, was received with great interest this year as well. The musicologist Susanne Schaal-Gotthardt from the Hindemith Institute in Frankfurt gave two evening lectures on the development and stylistic classification of Hindemith's sonatas and viola works. She brought several valuable manuscripts as well as one of Hindemith's violas from the Frankfurt archives to illustrate her lectures. It was a special experience for the young violists to take the two-hundred-year-old instrument from a Neapolitan workshop in their hands and play a few bars on it. They found the tour through the villa in Blonay equally fascinating and informative; this was where Hindemith spent the last ten years of his life. SSG

Cours d'alto sous la direction de Bruno Giuranna

Du 22 au 29 septembre 2002, la Fondation Hindemith a accueilli au Centre de musique Hindemith Blonay les participants à un cours d'alto organisé sous sa responsabilité et donné par Bruno Giuranna, l'un des plus éminents altistes actuels. Onze étudiants d'Italie, de Russie, du Japon, de Suisse et des Etats-Unis ont ainsi pu bénéficier de son enseignement. A la différence du cours de l'année dernière, le programme ne portait pas uniquement sur les œuvres pour alto de Hindemith. Les jeunes musiciens avaient à leur répertoire des sonates et concertos de Brahms, Reger, Bartók ou Chostakovitch dont ils ont pu parfaire l'étude sous la direction de Bruno Giuranna. Un accompagnateur attentif et sensible, le pianiste Leonardo Bartelloni, du Conservatoire de Lugano, les a soutenu du clavier.

Bruno Giuranna donnait chaque matin et après-midi plusieurs leçons particulières, toujours suivies avec attention par les autres participants. Avec charme et beaucoup d'empathie, il a aidé les étudiants à surmonter bon nombre de difficul-

tés techniques et leur a donné de nombreuses idées pour nuancer l'interprétation des œuvres étudiées. On put entendre le résultat de ce travail approfondi lors du concert de clôture du cours, organisé à l'Aula de Blonay, le 28 septembre. Après la tension du concert, une soirée conviviale mit tout le monde à l'aise et offrit un moment de détente fort bienvenu.

Déjà mise en pratique l'an dernier, l'idée de permettre aux instrumentistes de se familiariser avec l'art de Hindemith en leur proposant des conférences présentant un tableau détaillé de son œuvre a été reprise à cette occasion. Elle a suscité un vif intérêt. Lors de deux soirées, Susanne Schaal-Gotthardt, collaboratrice scientifique de l'Institut Hindemith Francfort, s'est ainsi penchée sur la genèse et le style des sonates et des œuvres pour alto de Hindemith. Pour illustrer son propos, elle s'était munie de quelques précieux manuscrits et d'un des altos de Hindemith, tous conservés à Francfort. Quel événement, pour de jeunes altistes, que de tenir en main un

instrument de plus de deux cents ans, fabriqué à Naples, et de pouvoir en jouer pour quelques mesures! Point d'orgue non moins passionnant et instructif de cours : la visite guidée de la villa où Hindemith passa ses dix dernières années à Blonay.

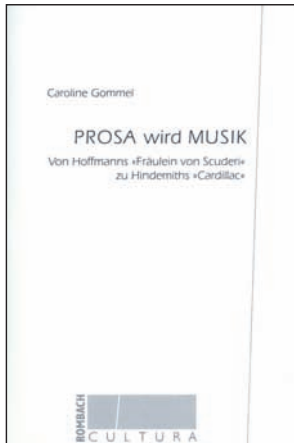
SSG



Blick von Hindemiths Wohnhaus „La Chance“ auf Château de Blonay / View of the Château de Blonay from Hindemith's Home „La Chance“ / Vue de la maison Hindemith «La Chance» sur le château de Blonay

**Caroline Gommel: Prosa wird Musik.
Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“.**

Freiburg im Breisgau: Rombach-Verlag,
2002. - 504 S. (Rombach
Wissenschaften. Reihe Cultura, Bd. 24)
ISBN 3-7930-9299-2



▼ Die Autorin weist in dieser der komparatistischen Methode verpflichteten Arbeit energisch ein Urteil zahlreicher Zeit- und Fachgenossen zurück, das die Oper Hindemiths als eine formal konstruktivistische Komposition begreift. Detailliert und mit großer Kenntnis deckt sie die Bezüge zwischen der literarischen Vorlage, E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*, dem Libretto Ferdinand Lions und der Musik Hindemiths auf. Mit viel Gespür beobachtet sie das Zusammenspiel der Künste sowie die Gattungstransformationen und versteht die Oper als Interpretation von Kunst durch Kunst. An dieser Studie werden künftige Untersuchungen zu Hindemiths *Cardillac* gemessen werden.

▼ In this study, heavily indebted to the comparative method, the author energetically rejects the verdict of those numerous contemporary and specialist colleagues who understand Hindemith's opera to be a formal, constructivist composition. In great detail and with much knowledge, she reveals the connections between the literary model (E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*), Ferdinand Lion's libretto and Hindemith's music. She observes the interplay of the arts and the transformation of genres with great sensitivity, understanding the opera to be an interpretation of art through art. Future examinations of Hindemith's *Cardillac* will surely be measured against this study.

▼ Dans cette étude menée selon la méthode comparatiste, l'auteur rejette énergiquement l'opinion de nombreux contemporains et spécialistes qui qualifient l'opéra *Cardillac* de Hindemith de composition «constructiviste». Avec force détails et une profonde connaissance du sujet, elle met en lumière les rapports entre le prétexte littéraire, le *Das Fräulein von Scuderi* d'E.T.A. Hoffmann, le livret de Ferdinand Lion et la musique de Hindemith. Elle relève avec finesse l'interaction dans cette œuvre de diverses formes d'expression artistique ainsi que la transformation que le compositeur fait subir au genre de l'opéra. Enfin, elle considère que *Cardillac* est un modèle de l'interprétation de l'art par l'art. C'est à l'aune de cette étude qu'il faudra désormais mesurer les réflexions et recherches sur cette œuvre majeure de Hindemith.

**Siglind Bruhn: Musical Ekphrasis in
Rilke's Marien-Leben.**

Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi,
2000. - 235 S. (Internationale
Forschungen zur Allgemeinen und
Vergleichenden Literaturwissenschaft, 47)
ISBN 90-420-0800-8



▼ Mit ihrer Arbeit über Hindemiths *Marienleben* setzt die Autorin den Weg fort, den sie bereits in ihrer Studie *Musical Ekphrasis - Composers Responding to Poetry and Painting* eingeschlagen hat. Unter Ekphrasis versteht man im weitesten Sinne die Darstellung einer künstlerischen Botschaft, die in einem anderen Medium als ursprünglich konzipiert erscheint und gedeutet wird. Gegenstand von Siglind Bruhns Untersuchung bilden die beiden Fassungen des Hindemithschen *Marienlebens*. Nach einleitenden Kapiteln, in denen sie über Ursprünge und Quellen der Marienverehrung in Kunst und Literatur referiert, beleuchtet sie die Darstellung Marias in Rilkes Gedichtzyklus. Den ausführlichsten und bestechendsten Teil dieser Abhandlung bilden die sorgfältigen Analysen der einzelnen Lieder, wobei immer wieder Verbindungslinien zu Darstellungen Marias in Kunst und Literatur geknüpft werden. Als Fazit des Vergleichs bei-

der Fassungen stellt sie fest, daß Hindemith zweiter Fassung ein anderes Verständnis von Rilkes Gedichten zugrundelag als seiner frühen Version.

▼ With this study dealing with Hindemith's *Marienleben*, the author continues the path already embarked upon in her study entitled *Musical Ekphrasis - Composers Responding to Poetry and Painting*. Ekphrasis means, in the broadest sense, the presentation of an artistic message which seems to have been originally conceived in another medium and is interpreted according to that medium. The two versions of Hindemith's *Marienleben* form the subject of Siglind Bruhn's investigation. She illuminates the representation of Mary in Rilke's poetic cycle following introductory chapters reporting on the origins and sources of Mariology in art and literature. The careful analyses of the individual Lieder form the most exhaustive and impressive part of this treatise; they repeatedly draw correlations to representations of Mary in literature and art. As a result of the comparison of the two versions, the author establishes the fact that Hindemith's second version is based upon a different understanding of Rilke's poems from that of the earlier version.

▼ Cet ouvrage, consacré au cycle «Das Marienleben» de Hindemith (1895-1963), voit l'auteur poursuivre les recherches qu'elle a entamées dans son étude *Musical Ekphrasis - Composers Responding to Poetry and Painting*. Par «ekphrasis», elle entend l'expression – au sens le plus large – de l'art dans un média autre que l'original. Siglind Bruhn se penche ici sur les deux versions de «Das Marienleben». Après avoir, dans ses chapitres introductifs, passé en revue les origines et les sources du culte marial dans l'art et la littérature, elle étudie la représentation de Marie dans le cycle de poèmes de Rilke. La partie la plus complète et la plus passionnante de ce livre est sans aucun doute l'analyse minutieuse de chacun des lieder, avec des références constantes aux formes de représentation de Marie dans les arts et en littérature. En conclusion de la comparaison menées entre les deux versions, l'auteur se convainc que la seconde constitue une interprétation originale, de la part de Hindemith, des poèmes de Rilke.

Hindemith-Jahrbuch
Annales Hindemith
2002/XXXI

▼ Die meisten Aufsätze dieses Bandes konzentrieren sich auf Hindemiths Spätwerk. Gleich zwei Beiträge widmen sich der Oper *Die Harmonie der Welt*: Der kürzlich verstorbene Alexander L. Ringer stellt diese Oper Hindemiths dem Bekenntniswerk *Moses und Aron* von Arnold Schönberg gegenüber und weist auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin. Winrich Hopp schafft Bezüge zwischen Hindemiths Musiktheorie und dem Inhalt der Oper. Mit Hindemiths letztem Bühnenwerk, der Oper *Das lange Weihnachtsmahl*, setzt sich Giselher Schubert auseinander und verweist auf Kongruenzen von literarischem Stoff und der musikalischen Form. Hindemiths spätes Orgelkonzert aus dem Jahre 1962 stellt Michael Heinemann in die Gattungstradition und weist auf historische Zusammenhänge hin. Die Entstehung und Skizzierung von Hindemiths letztem Werk, der *Messe* für gemischten Chor a cappella, bilden die Themen des Beitrages von Heinz-Jürgen Winkler. In einem umfangreichen Text untersucht Walter Salmen die mannigfachen kompositorischen Bezüge von Themen Hindemiths zu Volksliedern. Ann-Katrin Heimer berichtet detailliert über die Ausgabe von Robert Schumanns Violinkonzert, an der Hindemith maßgeblich beteiligt war. Eine Auswahl von Interviews mit dem Komponisten rundet den Band ab.

▼ Most of the essays in this volume are concentrated upon Hindemith's late works. Two contributions are concerned with the opera *Die Harmonie der Welt*: the late Alexander L. Ringer contrasts this Hindemith opera with Arnold Schönberg's confessional work *Moses und Aron*, pointing out similarities and differences between the two. Winrich Hopp makes references between Hindemith's music theory and the content of the opera. Giselher Schubert comes to terms with Hindemith's final stage work, the opera *The Last Christmas Dinner*, pointing out congruencies between literary material and musical form. Michael Heinemann places Hindemith's late Organ Concerto of 1962 in the tradition of the genre, indicating historical correlations. The formation and sketching of Hindemith's final work, the *Mass* for mixed a cappella choir, is the subject of Heinz-Jürgen Winkler's contribution. Walter Salmen examines the manifold compositional relationships between folk-

songs and Hindemith's themes in an extensive text. Ann-Katrin Heimer reports in great detail on the edition of Robert Schumann's Violin Concerto, on which project Hindemith was decisively involved. A selection of interviews with the composer rounds off the volume.

▼ La plupart des articles de cette livraison des Annales portent sur les œuvres tardives de Hindemith. Deux d'entre eux sont consacrés à l'opéra *Die Harmonie der Welt*: décédé il y a peu, Alexander L. Ringer oppose l'ouvrage de Hindemith à la grande confession de foi d'Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, pour en faire apparaître les points communs et les différences. Quant à Winrich Hopp, il décrit les relations entre les théories musicales de Hindemith et le sujet de l'opéra. Giselher Schubert porte son attention sur le dernier ouvrage scénique de Hindemith, *Das lange Weihnachtsmahl*, et montre les recoupements qu'on peut y découvrir entre le matériau littéraire et la forme musicale. Michael Heinemann fait l'analyse du Concerto pour orgue de Hindemith, composé tardivement (1962), et le place dans la lignée des compositions du même genre en soulignant ses références historiques. La genèse et les esquisses de la dernière œuvre de Hindemith, la *Messe* pour chœur mixte a cappella, font l'objet d'un article de Heinz-Jürgen Winkler. Dans une remarquable contribution, Walter Salmen examine les multiples relations entre les thèmes de Hindemith et la chanson populaire. Ann-Katrin Heimer raconte en détail l'histoire de l'édition du Concerto pour violon de Schumann à laquelle Hindemith a participé de façon décisive. Un choix d'entretiens avec le compositeur complète le volume.

Taekwan Kim: Das Lehrstück Bertolt Brechts.

Frankfurt am Main [u.a.], Lang, 2000. - 226 S. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 203)
ISBN 3-631-36322-2



▼ Das Lehrstück, das sich aus der Zusammenarbeit Bert Brechts mit den Komponisten Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler entwickelte, gehört mit zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die sich Ende der 20er Jahre abzeichneten. Die Autorin untersucht den sozialen Kontext dieser Kunstform und zeichnet vor dem Hintergrund der Kammermusik-

festen in Baden-Baden 1927-29 und den Ideen der Jugendmusikbewegung ein Bild von Brechts Konzeption des Lehrstücks. Viele erkannten in den experimentellen Formen und in der offenen Werkstruktur ein fortschrittliches Element. An Hindemiths Musik wird der lapidare musikalische Ausdruck wahrgenommen, den Kurt Weill und Hanns Eisler in ihren Stücken „Der Jasager“ bzw. „Die Maßnahme“ übernehmen. Ziel dieses neuen Ansatzes war, so Kim, „die Isolation der Neuen Musik, die durch den Strukturwandel des Publikums, die Entwicklung der Kulturindustrie und die Verbreitung der technischen Reproduktionsmittel verursacht worden war, zu überwinden, indem der zeitgenössischen Musik eine gesellschaftliche Funktion zugeschrieben und ihr ein neues Massenpublikum gewonnen wurde.“

▼ The didactic play (*Lehrstück*), developing from Bert Brecht's collaboration with the composers Paul Hindemith, Kurt Weill and Hanns Eisler, belongs to the new artistic expressive forms which emerged towards the end of the 1920s. The author examines the social context of this art form, drawing a picture of Brecht's conception of the didactic play before the background of the 1927-29 Baden-Baden chamber music festivals and the ideas of the youth music movement. Many recognised a progressive element in the experimental forms and the works' open structure. Terse musical expression is perceived in Hindemith's music; Kurt Weill and Hanns Eisler adapted this aspect in their pieces "Der Jasager" (The Yes-Man) and "Die Maßnahme" (The Measure) respectively. The aim of this new approach, according to Kim, was "to overcome the isolation of new music caused by the structural transformation of the public, the development of the culture industry and the spreading of technical means of reproduction. Contemporary music would be given a function in society and a new mass public would be won for it."

▼ Fruits de la collaboration de Bertolt Brecht et de compositeurs tels que Paul Hindemith, Kurt Weill et Hanns Eisler, les pièces didactiques (*Lehrstück*) constituent une des nouvelles formes d'expression surgie à la fin des années 1920. L'auteur étudie le contexte social entourant la naissance de ce genre et dépeint la conception brechtienne du *Lehrstück* sur fond de festivals de musique de chambre, notamment celui de Baden-Baden (1927-29), et des idées du mouvement des jeunes musicales. Plusieurs commentateurs voyaient un élément de progrès dans ces formes expérimentales et les structures ouvertes qui les accueillait. La musique de Hindemith inaugure à cette occasion un style lapidaire que Kurt Weill et Hanns Eisler reprennent respectivement dans «Der Jasager» et «Die Maßnahme». D'après l'auteur de cette étude, le but poursuivi par cette nouvelle démarche tend à «mettre fin à l'isolement de la musique moderne, dû à la mutation structurelle du public, au développement de l'industrie culturelle et à la généralisation des moyens techniques de reproduction du son, en attribuant une fonction sociale à la musique contemporaine et en lui gagnant un nouveau public de masse.»

HJW

▼ Die Musikschule Neukölln feierte vom 1. bis zum 3. November ihr 75jähriges Bestehen und die Namensgebung *Musikschule Paul Hindemith Neukölln*. Die Neuköllner Schüler und Schülerinnen interpretierten Paul Hindemiths Spiel *Wir bauen eine Stadt*, das 1930 in Berlin uraufgeführt wurde. Hindemiths Verbindung zu dieser Institution kam bereits Ende der Zwanziger Jahre zustande. Auf Bitten verschiedener Lehrer der Musikschule gab Hindemith interessierten Arbeitern und Angestellten Einführungen in musikalische Satztechnik.



▼ The Neukölln **Music School** celebrated its 75th anniversary from 1 until 3 November, as well as its being renamed *Musikschule Paul Hindemith Neukölln*. The pupils of Neukölln interpreted Paul Hindemith's musical play *Wir bauen eine Stadt*, premiered in Berlin in 1930. Hindemith's relationship with this institution began already at the end of the 1920s. At the request of various teachers at the Music School, Hindemith gave introductions in elementary compositional technique to interested workers and employees.

Das Blockflötenorchester der Musikschule Neukölln mit Streichern und Scheitholzgruppe / The Recorder Orchestra of the Neukölln Music School with String Players and Pieces of Wood / L'orchestre de flûtes à bec de l'Ecole de musique de Neukölln, avec cordes et épinette des Vosges

▼ Du 1^{er} au 3 novembre 2002, le Conservatoire de musique de Neukölln a fêté son 75^e anniversaire et célébré l'adoption de son nouveau nom de *Musikschule Paul Hindemith Neukölln*. Les élèves de l'établissement ont donné *Wir bauen eine Stadt*, jeu scénique de Hindemith, créé à Berlin en 1930. Les liens de Hindemith avec Neukölln remontent au début des années 1920, lorsque, à la demande de quelques professeurs, le compositeur y a dispensé un cours d'initiation à l'écriture musicale à l'intention d'ouvriers et d'employés que le sujet intéressait.

▼ Zusammen mit Strawinskys *Oedipus Rex* führt die Oper Montpellier Hindemiths frühen Einakter *Sancta Susanna* auf. Die musikalische Leitung hat Friedemann Layer, die Inszenierung liegt in den Händen von Jean-Paul Scarpitta. Aufführungen am 13., 14 und 16. März 2003.

▼ Together with Stravinsky's *Oedipus Rex*, the Montpellier Opera will be performing Hindemith's early one-acter *Sancta Susanna*. Friedemann Layer will be the musical director, with Jean-Paul Scarpitta in charge of the dramatic production. Performances will take place on 13, 14 and 16 March 2003.

▼ L'Opéra de Montpellier présente la combinaison de l'opéra en un acte *Sancta Susanna* de Hindemith et d'*Oedipus Rex* de Stravinski. La direction musicale est entre les mains de Friedemann Layer, la mise en scène entre celles de Jean-Paul **Scarpitta**. Les représentations sont prévues les 13, 14 et 16 mars 2003.



Gustav Hansen bei seinem „Class Piano“-Unterricht / Gustav Hansen with his "Piano Class" instruction / Gustav Hansen dans son cours de «Class Piano»



Der Choreograph George Balanchine /
The Choreographer George Balanchine /
Le chorégraphe George Balanchine

▼ In der Choreographie von George Balanchine studieren Nanette Glushak und Patricia Neary an der Oper Leipzig in ihrer Reihe *Hommage à George Balanchine* Hindemiths Ballett *Thema und vier Variationen* „Die vier Temperamente“ aus dem Jahre 1940 ein. Aus einer Vielzahl von Ballettentwürfen ist es das einzig vollendete Ballettprojekt Hindemiths in jener Zeit. Die Premiere findet am 14. März 2003 statt.

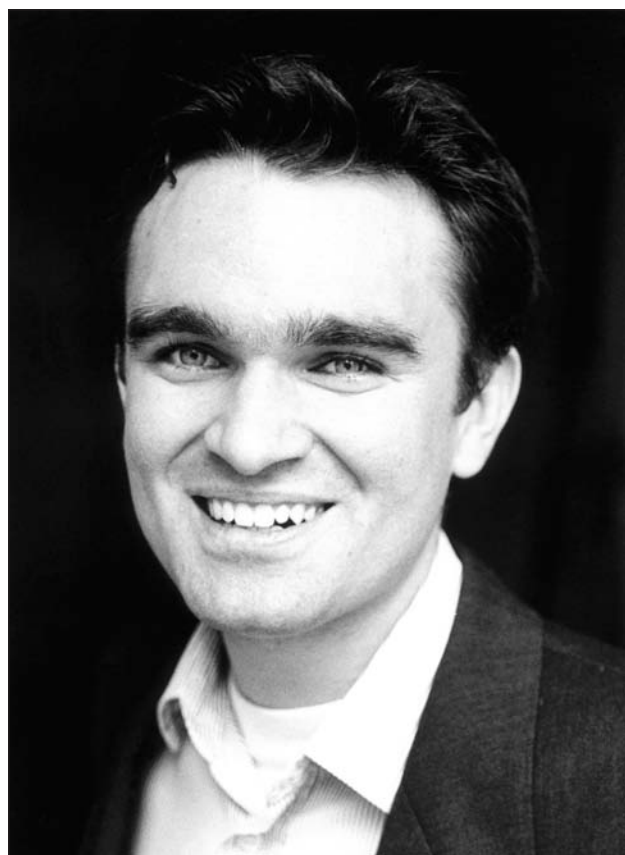
▼ Nanette Glushak and Patricia Neary are preparing Hindemith's 1940 ballet *Thema und vier Variationen* "Die vier Temperamente" in George Balanchine's choreography at the Leipzig Opera in their series *Hommage à **George Balanchine***. Out of a number of ballet sketches, this is Hindemith's only completed ballet project of this period. The premiere will take place on 14 March 2003.

▼ Dans la série *Hommage à George Balanchine* de l'Opéra de Leipzig, Nanette Glushak et Patricia Neary montent à nouveau le ballet de Hindemith *Thème et quatre variations* «Les quatre tempéraments» (1940) dans la version chorégraphique du maître new-yorkais. Cette œuvre est le seul projet de ballet jamais achevé par Hindemith à cette époque. La première a lieu le 14 mars 2003.

▼ Der 1973 geborene Komponist und Klarinettist Jörg Widmann erhielt in diesem Jahr den *Hindemith-Preis*, der anlässlich des *Schleswig-Holstein Musik Festivals* von der Ministerpräsidentin Heide Simonis in einem Festakt im Schloß Reinbek überreicht wurde. Mit 20.000 Euro dotiert, zählt er zu den angesehensten deutschen Auszeichnungen an junge Komponisten. Das Preisgeld wird von der Hindemith-Stiftung und den Hamburger Stiftungen von Rudolf und Erika Koch, Walther und Käthe Busche sowie Oscar und Vera Ritter bereitgestellt. Im Rahmen der Preisverleihung würdigte der Präsident der Hindemith-Stiftung, Professor Dr. Andreas Eckhardt, die Rolle Hindemiths im Schleswig-Holsteinischen Musikleben und in der musikalischen Laienbewegung um 1930.

▼ The composer and clarinetist Jörg Widmann, born in 1973, has received this year's *Hindemith Prize*, awarded at the *Schleswig-Holstein Music Festival* by Minister President Heide Simonis at a ceremony in Reinbek Castle. The prize, endowed with 20,000 Euros, is one of the most prestigious German awards for young composers. The prize money is allocated by the Hindemith Foundation and the Hamburg Foundations of Rudolf and Erika Koch, Walther and Käthe Busche as well as Oscar and Vera Ritter. During the course of the awards ceremony, the President of the Hindemith Foundation, Dr. Andreas Eckhardt, praised the Hindemith's role in the musical life of Schleswig-Holstein and in the amateur musical movement of circa 1930.

▼ C'est le compositeur et clarinettiste **Jörg Widmann**, né en 1973, qui s'est vu décerner, cette année, le *Prix Hindemith*. Cette distinction lui a été solennellement remise au Château de Reinbek par la ministre-présidente du Schleswig-Holstein, Mme Heide Simonis, à l'occasion du *Festival de musique du Schleswig-Holstein*. Doté de 20 000 euros, ce prix est l'un des plus éminents d'Allemagne à couronner les jeunes compositeurs. Il est financé par la Fondation Hindemith et les trois fondations, sises à Hambourg, Rudolf et Erika Koch, Walther et Käthe Busche et Oscar et Vera Ritter. Lors de la cérémonie de remise de ce prix, le président de la Fondation Hindemith, le professeur Andreas Eckhardt, décrit le rôle éminent de Hindemith dans la vie musicale du Schleswig-Holstein et au sein du mouvement des musiciens amateurs des années 1930.

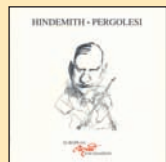


Hindemith-Preisträger Jörg Widmann / Hindemith
Prize Winner Jörg Widmann / Lauréat du prix
Hindemith: Jörg Widmann

**Paul Hindemith -
Gianbattista Pergolesi
Sancta (Stabat Mater) Susanna,**
(1736) and (1921)

Die junge Magd op. 23b (1922)
The European Mozart Foundation
Magdalena Kozena, mezzo-
soprano; Gergely Ittzes, flute;
Yann Ghoro, clarinet; David Grimal,
violin; Marco Mandolini, violin;
Chihoko Kawakka, viola; Isolde
Hayer, cello

◆ European Mozart Foundation
(CD 1999) EMF 005



Pergolesi Stabat
Mater, verflochten
mit Hindemiths
expressionisti-
schem Einakter
Sancta Susanna
in einer Fassung
mit Kammeren-

semble-Begleitung, bilden Gegensätze,
die sich wechselseitig erhellen: Ein Ex-
periment, das vor allem auch deshalb
beachtenswerte Ergebnisse zeitigt,
weil auf einem ansprechenden Niveau
musiziert wird.

Pergolesi's Stabat Mater, interwoven
with Hindemith's expressionistic one-
acter Sancta Susanna in a version with
chamber ensemble accompaniment,
together form contrasts that illuminate
each other. This is an experiment that
especially calls forth remarkable results
because the performance quality is of
a correspondingly high level.

Le *Stabat Mater* de Pergolèse et *Sancta Susanna*, opéra expressionniste en
un acte de Hindemith, dans sa version
pour ensemble de chambre, forment
un couple contrasté d'œuvres qui
s'éclairent mutuellement. L'expérience
de cette confrontation est un succès
d'autant plus convaincant que le niveau
musical est particulièrement élevé.

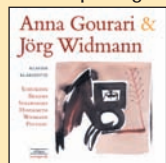
Suite 1922 für Klavier op. 26

Robert Schumann: Fantasiestücke
op. 73; Johannes Brahms: Sonate
f-Moll op. 120/1 für Klarinette
und Klavier; Igor Strawinsky: Drei
Stücke für Klarinette solo; Jörg
Widmann: Fantasie für Klarinette
solo; Francis Poulenc: Sonate für
Klarinette und Klavier

Jörg Widmann, Klarinette; Anna
Gourari, Klavier

◆ obligat avantgarde (CD 1994)
ob. 01.220

„Es wäre mir gar nicht möglich gewe-
sen, das Stück nicht sofort zu lieben“,
schreibt Anna Gourari, die mit einer
spektakulären Karriere zu einer der
führenden Pianistinnen ihrer Genera-
tion aufrückte, über Hindemiths Suite.
Ihre Einspielung fällt denn auch unge-



mein fulminant
aus, ohne daß
über dem Impetus
des Spielens die
subtil-differenzierte
Klanggestaltung
leidet.

„It would not have been at all possible
for me not to love the piece immedi-
ately,” writes Anna Gourari about Hin-

demith's Suite. With a spectacular
career, Gourari has advanced to the
position of one of the leading pianists
of her generation. Her recording turns
out incredibly brilliantly; subtle, differen-
tiated formation of tone does not in
any way suffer under the impetus of
her playing.

«Il m'aurait été impossible de ne pas
aimer tout de suite ce morceau», écrit
Anna Gourari à propos de la *Suite* de
Hindemith. Cette jeune artiste connaît
une carrière spectaculaire qui la place
en tête de la génération des jeunes
pianistes. Son interprétation est effec-
tivement éclatante, sans que l'élan de
son jeu n'affecte pourtant le raffine-
ment des timbres.

Europe Konzertstück für zwei Altsaxophone

(1933)
Iannis Xenakis: XAS (1987) for
saxophone quartet; Krzysztof
Penderecki: Quartet for Clarinet
and String Trio (1993) arranged
for saxophone quartet by Harry-
Kinross White and the request of
the composer; Per Nørgård:
Roads to Ixtlan (1992/93) Three
Movements for Saxophone
Quartet; Cristóbal Halffter: Fractal
- Concierto a Cuatro (1990)
The Raschèr Saxophone Quartet
◆ BIS (CD 2000) BIS-CD-1153

Diese Ersteinpielung des Konzert-
stückes läßt keine Wünsche offen. In
solcher ebenso
prägnanten wie
flüssigen Inter-
pretation erweist
sich dieses Gele-
genheitswerk als
eine vollgültige,
anspruchsvolle
Komposition.



This first recording of the *Konzertstück*
leaves nothing to be desired. This oc-
casional work proves itself to be a fully
valid, high-level composition in such
an impressive, fluent interpretation.

Ce premier enregistrement du *Konzert-
stück* ne laisse rien à désirer. Inter-
prétée ainsi de manière si convaincante
et fluide, cette pièce de circonstance
se révèle être une composition fort
exigeante et une œuvre à part entière.

Konzertmusik für Viola und Chamber Orchestra (1930) Trauermusik für Viola und String Orchestra (1936)

**Kammermusik Nr. 6 für Viola
d'amore und Chamber Orches-
tra Op. 46 Nr. 1** (1927)
Anton Webern: Symphony for
Chamber Orchestra Op. 21
(1928)

Mikhail Tolpygo, viola
d'amore; St. Petersburg Chamber
Orchestra, Edward Serov

◆ Kontrapunkt (CD 1999) 32294

Diese Hindemith-Einspielungen sind
geradezu sensationell ausgefallen: Hier
liegen Referenz-Aufnahmen vor, die
nicht so leicht erreicht werden dürfen.
Vor allem die bislang vernachlässigte

Konzertmusik erweist sich in solcher
authentisch wirkenden Interpretation
als eines der gehaltvollsten, musika-
lisch reichsten Konzerte Hindemiths
schlechthin.

These Hindemith recordings have
turned out absolutely sensationally.
These are reference recordings the
level of which will not be easily
matched. Above all, the previously
neglected *Konzertmusik* proves itself,
in such an authentic interpretation, to
be one of most substantial, musically
richest concertos that Hindemith ever
wrote.

Que voilà des interprétations tout à fait
exceptionnelles de Hindemith! De tels
enregistrements de référence seront
difficiles à égaler. Longtemps négligée,
la *Konzertmusik* peut être portée,
lorsqu'elle est exécutée de manière à ce
point authen-
tique, au nombre des concertos les
plus denses et les plus riches de
Hindemith.



Sonate für Kontrabaß und Piano (1949)

Henry Eccles: Sonate a-Moll (ori-
ginal: Sonate g-Moll für Violine
und Cembalo); Giovanni Bottesi-
ni: Tarantella; Joseph Haydn: Ada-
gio cantabile (original: 2. Satz der
Sinfonie Nr. 13 D-Dur); Gabriel
Fauré: Elégie (original: Elégie für
Violoncello und Klavier); Johann
Sebastian Bach: Sonate A-Dur
(original: Sonate Nr. 2 D-Dur für
Viola da Gamba und Cembalo);
Robert Schumann: Träumerei (ori-
ginal: „Träumerei“ aus „Kindersze-
nen“ für Klavier)
Yasunori Kawahara, double bass;
Rainer Hoffmann, piano

◆ LARGO (CD 2001) 5146

Hindemiths Kontrabaßsonate - das
„klassische“ Werk für diese Besetzung -
wird hier von einem anerkannten Mei-
ster seines Instrumentes eingespielt:
direkt, unverkrampft, zügig, charakter-
voll und voller überbordender Virtuosi-
tät. Zum hervorragenden Eindruck
dieser Einspielung trägt auch die vor
allem dynamisch ungemein subtil ab-
gestufte Klavierbegleitung bei.

Hindemith's Double Bass Sonata - the
"classical" work for this combination -
has been recorded here by a recog-
nised master of his instrument. The
performance is direct, uncramped,
smooth, full of character and great
virtuosity. The incredibly subtly graduated
piano accompaniment, especially in
terms of dynamics, contributes greatly
to the magnificent impression made
by this recording.



La sonate pour contre-basse de Hinde-
mith, qui est sans doute «le» classique
du genre, est exécutée par un des
grands maîtres de l'instrument. L'inter-
prétation est directe, détendue, allègre,
pleine de caractère et de virtuosité dé-
bordante. L'accompagnement infiniment
nuancé du pianiste contribue à la forte
impression que laisse cet enre-
gistrement.

Great Conductors of the 20th Century 21: Pierre Monteux

Symphony „Mathis der Maler“
Ludwig van Beethoven: Sym-
phony No. 2; Richard Wagner:
Tristan und Isolde, Prelude to Act I
and Isolde's Liebestod; Claude
Debussy: Nocturnes; Peter Tchai-
kovsky: The Sleeping Beauty,
Excerpts; C.-J. Rouget de Lisle: La
Marseillaise
Sinfonieorchester des Norddeut-
schen Rundfunks, Danish State
Radio Symphony Orchestra, Lon-
don Symphony Orchestra, Boston
Symphony Orchestra, Women of
the Berkshire Festival Chorus,
Pierre Monteux

◆ IMG Artists (2 CD 2002)
7243 5 75474 2 0



Die großen Diri-
genten des 20.
Jahrhunderts, wie
Furtwängler, Ros-
baud, Jochum,
Wand oder Celibid-
ache, haben kei-
ne zeitgenössi-

sche Musik so häufig aufgeführt wie
diejenige Hindemiths. Zu diesen Hin-
demith-Dirigenten zählte auch - und
das mag vielleicht überraschen - Pierre
Monteux. Der hier veröffentlichte Kon-
zertmitschnitt zeigt ihn als einen sou-
veränen Formgestalter: in flüssigen
Tempi gewinnt die Musik eine ganz
ungewöhnliche Stringenz.

The great conductors of the 20th cen-
tury, such as Furtwängler, Rosbaud,
Jochum, Wand and Celibidache, per-
formed no other contemporary music
as frequently as that of Hindemith. It
may come as a surprise, but Pierre
Monteux also belongs to these Hinde-
mith conductors. This recording of a
live concert shows him to be a
sovereign creator of form; the music
gains a most unusual stringency in
these fluent tempi.

Hindemith est assurément le compo-
siteur moderne que les grands chefs
d'orchestre du XX^e siècle -Furtwängler,
Rosbaud, Jochum, Wand ou Celibida-
che - ont dirigé plus que tout autre.
Au nombre des ces défenseurs de
l'œuvre de Hindemith, il faut encore
ajouter Pierre Monteux, ce qui pourrait
surprendre plus d'un mélomane. L'en-
registrement en direct de la Sympho-
nie «Mathis der Maler» révèle en tout
cas sa maîtrise de la forme : dominant
toute la pièce et entraînée par des
tempo particulièrement fluides, elle
engendre une rigueur insolite dont la
musique sort grandie.

▼ In drei europäischen Metropolen stehen Hindemiths *Sinfonische Metamorphosen* auf dem Programm. Am 10. März 2003 dirigiert Leonrad Slatkin in der Londoner Barbican Hall das BBC Symphony Orchestra. In vier Konzerten am 12., 13., 14. und 16. März 2003 spielen die Wiener Symphoniker im Großen Saal des *Wiener Musikvereins* unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch, der sich im Laufe seiner langen Karriere immer wieder mit Hindemiths Werken auseinandersetzte. Sein ehemaliger Schüler und Chefdirigent des Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Marek Janowski, interpretiert am 17. Mai 2003 im Teatro Communale in Florenz dieses Werk.

Paul Hindemith
Sinfonische Metamorphosen
für großes Orchester
(1943)

© Associated Music Publishers Inc., New York, 1945
© assigned to B. Schott's Söhne, 1946 · © renewed 1973

▼ Hindemith's *Sinfonische Metamorphosen* are on the programmes in three European metropolises. On 10 March 2003 Leonard Slatkin will direct the BBC Symphony Orchestra at the Barbican Hall in London. The Vienna Philharmonic will perform four concerts on 12, 13, 14 and 16 March 2003 in the *Großer Saal* of the *Musikverein* in Vienna under the direction of Wolfgang Sawallisch, who has repeatedly come to grips with Hindemith during the course of his long career. His former pupil and Music Director of the Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Marek Janowski, will interpret this work on 17 May 2003 at the Teatro Communale in Florence.

▼ Trois métropoles européennes ont inscrit les *Métamorphoses symphoniques* de Hindemith à leur programme. Le 10 mars 2003, Leonard Slatkin dirige cette œuvre au Barbican Hall (Londres) avec l'Orchestre symphonique de la BBC. Lors de quatre concerts, les 12, 13, 14 et 16 mars 2003, l'Orchestre symphonique de Vienne les interprète dans la grande salle du *Wiener Musikverein* sous la direction de Wolfgang Sawallisch, fidèle défenseur de l'œuvre de Hindemith tout au long de sa carrière. Un des anciens élèves de ce dernier, Marek Janowski, actuellement chef titulaire de l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, les fait jouer, enfin, le 17 mai 2003, au Théâtre communal de Florence.

▼ Die *Stadtinitiative Wien* veranstaltet seit zwei Jahren innovative Konzertreihen mit Kammermusikwerken von Komponisten, die im Wiener Musikleben unterrepräsentiert sind. In der Reihe *Wege ins 20. Jahrhundert* stehen in der Saison 2002/03 die Komponisten Béla Bartók, Claude Debussy und Paul Hindemith im Mittelpunkt. Am Dienstag, den 22. April 2003 spielt im Palais Eschenbach der Geiger Ernst Kovacic Solowerke von Béla Bartók und Paul Hindemith, unter anderem die hochvirtuose Solosonate op. 11 Nr. 6. Eine Einführung in diese Werke gibt Professor Dr. Manfred Wagner. Weitere Konzerttermine unter www.stadtinitiative.at.

▼ The *Stadtinitiative* (City Initiative) in Vienna has been organising a number of innovative concert series for the past two years featuring chamber works by composers underrepresented in Viennese musical life. In the series *Wege ins 20. Jahrhundert* (Paths into the Twentieth Century), the composers Béla Bartók, Claude Debussy and Paul Hindemith are featured during the 2002/03 season. On Tuesday, 22 April 2003 the violinist Ernst Kovacic will perform solo works of Béla Bartók and Paul Hindemith (including the highly virtuoso Solo Sonata, Op. 11 No. 6) at Palais Eschenbach. Professor Dr. Manfred Wagner will present an introduction to these works. Further concert dates under www.stadtinitiative.at.

▼ Depuis près de deux ans, la *Stadtinitiative Wien* met sur pied des concerts de musique de chambre à la programmation originale pour faire entendre au public des œuvres de compositeurs habituellement peu joués à Vienne. Pour la saison 2002/2003, la série *Wege ins 20. Jahrhundert* est consacrée à Béla Bartók, Claude Debussy et Paul Hindemith. Le mardi 22 avril 2003, au Palais Eschenbach, le violoniste Ernst Kovacic interprète des œuvres pour violon seul de Bartók et de Hindemith, dont la très brillante *Sonate op. 11/6*, après que le professeur Manfred Wagner en ait fait la présentation. Pour de plus amples informations sur ces concerts, veuillez consulter le site www.stadtinitiative.at.

▼ Vom 30. November 2002 bis 28. Februar 2003 findet im Schloß Johannisburg in Aschaffenburg eine Landesausstellung mit dem Titel „Das Rätsel Grünewald“ statt, die dem Schaffen des Künstlers Mathis Gothart-Nithart, genannt Grünewald (* um 1470/80 + nach 1529), gewidmet ist. Das *Haus der Bayerischen Geschichte* konzipierte eine Ausstellung, die den Maler im Spannungsfeld seiner sozialen Lebensbedingungen zeigt und somit einen Blick auf die frühe Reformationszeit gewährt. Gerade diese Verstrickungen des Künstlers in die widrigen Zeitumstände greift Paul Hindemith in seiner Oper *Mathis der Maler* auf. Stark beeindruckt vom Hauptwerk des Malers, dem Isenheimer Altar, benennt Hindemith die Sätze seiner gleichnamigen Symphonie nach den Schautafeln dieses imposanten Kunstwerkes.

▼ A national exhibition entitled "The Enigma of Grünewald," dedicated to the work of the artist Mathis Gothart-Nithart, called **Grünewald** (born circa 1470/80 - died after 1529), will take place from 30 November 2002 until 28 February 2003 at Johannisburg Castle in Aschaffenburg. *The House of Bavarian History* has conceived an exhibition showing the artist in the field of tension of his social life circumstances, thus affording insight into the early Reformation Period. Paul Hindemith seizes precisely upon these entanglements of the artist in the adverse conditions of his time in his opera *Mathis der Maler*. Strongly impressed by the artist's principal work, the Isenheim altar, Hindemith named the movements of his symphony of the same title after the panels of this imposing work of art.

▼ Du 30 novembre 2002 au 28 février 2003 se tient au Château de Johannisburg (Aschaffenburg) une exposition intitulée «L'énigme Grünewald». Consacrée à l'œuvre du peintre Mathis Gothart-Nithart, dit Grünewald (né vers 1470/80, mort après 1529), et conçue par la *Haus der Bayerischen Geschichte*, cette exposition situe l'artiste dans le contexte social de son époque et donne ainsi un éclairage fort instructif des premiers temps de la Réforme. Or, ce sont justement les implications de l'artiste dans les vicissitudes de son temps qui constituent le sujet de l'opéra *Mathis der Maler* de Hindemith. Fortement impressionné par l'œuvre maîtresse de Grünewald, le Retable d'Issenheim, Hindemith a ainsi donné aux mouvements de la symphonie du même nom les titres des différentes scènes du fameux polyptyque.



Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar, Kreuzigungsszene, von Mathis Gothart-Nithart, genannt Grünewald / A Section of the Isenheim Altar, Crucifixion Scene, by Mathis Gothart-Nithart, called Grünewald / La Crucifixion, scène du retable d'Issenheim, de Mathis Gothart-Nithart, dit Grünewald