

# Hindemith *FORUM*

7 2003

KLAVIERSONATE NR. 1 · PIANO SONATA NO. 1 · SONATE POUR PIANO N° 1

DER MAIN

# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

<b>KLAVIERSONATE NR. 1 – DER MAIN</b> · Spannung, Steigerung, Verklärung · Interview mit Olli Mustonen 3 ▼	<b>PIANO SONATA NO. 1 – DER MAIN</b> · Tension – Intensification – Transfiguration · Interview with Olli Mustonen 6 ▼	<b>SONATE POUR PIANO N° 1 – DER MAIN</b> · Tension, progression, transfiguration · Interview d'Olli Mustonen 8
<b>ZWEI HEIMATLOSE SÄNGER</b> · Zu Hölderlins „Der Main“ und Hindemiths gleichnamiger Klaviersonate 10 ▼	<b>TWO HOMELESS SINGERS</b> · On Hölderlin's "Der Main" and Hindemith's Sonata of the Same Name 11 ▼	<b>DEUX CHANTEURS SANS FOYER</b> · Au sujet du poème «Der Main» de Hölderlin et de la Première Sonate pour piano de Hindemith («Der Main») 12
... in der Stille wirken ... 13 ▼	... to Have an Effect in the Silence ... 13 ▼	... dans le secret des cœurs ... 15
<b>CDs: Paul Hindemith - Der Main</b> 16		
<b>HINDEMITH-STIFTUNG</b> · Symposium „Volksmusik in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts“ 17 ▼		
<b>HINDEMITH FOUNDATION</b> · Symposium "Folk Music in the Art Music of the Twentieth Century" 17 ▼		
<b>FONDATION HINDEMITH</b> · «La musique populaire dans la musique savante du XX <sup>e</sup> siècle» 18		
Neuveröffentlichungen 20 ▼	New Publications 20 ▼	Nouvelles publications 20
<b>Forum</b> 21		
CD Neuerscheinungen 24 ▼	CD new releases 24 ▼	Nouveautés sur CD 24

## Impressum · Imprint · Impressum

### Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith  
Heft 7/Number 7/Cahier n° 7  
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2003

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Gunther Nickel (GN), Luitgard Schader (LS),  
Giselher Schubert (GS),

Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. Mai 2003

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: [institut@hindemith.org](mailto:institut@hindemith.org)

internet: [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org)

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/Réalisation et impression:  
Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

BMG Classics, Caj Bremer; Kurt von Fischer;

Hindemith-Institut; François Margot; Schott

Musik International, Mainz

Titelseite/Cover/Illustrations de la page de

couverture: Stefan Weis, Mainz

Printed in Germany



# KLAVIERSONATE NR. 1 – DER MAIN

PIANO SONATA NO. 1 – DER MAIN · SONATE POUR PIANO N° 1 – DER MAIN

## SPANNUNG, STEIGERUNG, VERKLÄRUNG

Interview mit Olli Mustonen

*Erzählen Sie uns etwas über Ihre ersten Erfahrungen mit Musik!*

Zu Hause wurde bei uns viel musiziert. Mein Vater ist Professor für Mathematik und gehört zu den ersten Computer-Spezialisten in Finnland. Sein großes Hobby ist die Violine. Man sagt ja, daß Mathematik und Musik vieles gemeinsam haben. Mathematik ist die abstrakteste aller Naturwissenschaften, Musik die abstrakteste der Schönen Künste. Beide werden von Naturgesetzen beherrscht. Mein Vater hat großes Vergnügen am Errechnen von verschiedenen Stimmsystemen. Meine Eltern mögen ganz besonders den

Klang von Cembalos und Spinetten, deshalb schenkten sie mir ein kleines Spinett, als ich fünf Jahre alt war. Mein Vater stimmte es selbst. Meine sechs Jahre ältere Schwester bekam Cembalounterricht, und ich spielte frei improvisierend auf meinem kleinen Instrument. Komponieren gehörte also schon früh dazu! Fasziniert beobachtete ich meine Schwester beim Abspielen von Noten und konnte nicht verstehen, wie das funktioniert. Doch plötzlich eines Abends hatte ich ein Schlüsselerlebnis und ich erkannte, daß Notenlesen, Spielen auf dem Instrument und Musik hören zusammen ein dreidimensionales Bild ergeben. Fortan ging ich auf Entdeckungsreise und wählte mich im Besitz eines Schlüssels, der mir alle musikalischen Schatztruhen öffnete. Ich denke, eine wesentliche Errungenschaft der westlichen Kultur ist die Erfindung einer so plastischen Notenschrift, auf der einen Seite leicht zu handhaben, auf der anderen sehr präzise, dennoch genug Raum für künstlerische Intuitionen

I. Ruhig bewegte Viertel (♩ 96)



gewährend. Als ich sieben war, sagten meine Eltern: „O.k., ein Cembalo in der Familie reicht.“ Und sie kauften mir ein Klavier.

*Gibt es Pianisten, die Sie besonders beeindruckten?*

In meiner Kindheit hörte ich besonders gern Emil Gilels spielen. Er gab oft Konzerte in Finnland, und ich muß sagen, es waren unvergeßliche Augenblicke. Seine Art, das Instrument zum Klingen zu bringen, ist unnachahmlich und inspirierte mich sehr. Für mich ist seine Auffas-



sung vom Klavierspiel Modell geworden. Aber auch Pianisten wie Glenn Gould, Vladimir Horowitz - ich hörte ihn Ende der 80er Jahre in London -, Sergei Rachmaninow, Josef Lewin oder der französische Pianist Samson François sind wunderbare Interpreten, denen ich gerne lausche.

*Sie haben eindrucksvolle Aufnahmen von weniger bekannten Werken präsentiert. So z.B. die Preludes op. 34 von Schostakowitsch oder die Préludes op. 31 von Alkan. Was bedeuten für Sie diese Stücke?*

Ich denke, bei der Zusammenstellung der Stücke wurde ich von bestimmten „Leitmotiven“ angeregt. Aber zunächst muß ich sagen, daß für meinen Geschmack zu oft die selben Werke aufgeführt und eingespielt werden. Nichts gegen diese Meisterwerke; sie sind phantastische Musik. Doch das Klavierrepertoire ist immens umfangreich und vielseitig; und es gibt noch viel zu entdecken. Ein Programm sollte ausgewogen gestaltet sein. Es gibt große Klaviermusik von Komponisten, die selten gespielt werden, und unbekannte Stücke großer Komponisten, beispielsweise die Variationen op. 105 und 107 von Ludwig van Beethoven. In diesen Stücken zeigt sich der späte, experimentierende Beethoven, und es ist empfehlenswert, wie ein Kritiker bemerkt, „mit Beharrlichkeit zu suchen, wo etwas sich nicht zugleich von selbst zeigen will“. Tatsächlich finden sich in zahlreichen Variationen Neuerungen und individuelle Züge, die man nur als originell bezeichnen kann. Oder nehmen Sie Hindemith: Seine erste Klaviersonate aus dem Jahre 1936 gehört zu den größten Werken dieser Gattung im 20. Jahrhundert. Viele Kollegen kennen dieses Stück überhaupt nicht.

*Sie haben auch viel Kammermusik auf Platte eingespielt. Was bedeutet für Sie das Kammermusikmachen?*

Klavierspielen ist manchmal eine recht einsame Angelegenheit. Das Hin und Her zwischen den Mitspielern macht meines Erachtens den Reiz vom Kammermusikisieren aus. Spontaneität und das Vermögen auf den Partner einzugehen sind nötige Voraussetzungen gelungener Kammermusik, vergleichbar dem Zusammenleben in einer Ehe. Verschiedene Charaktere reagieren unterschiedlich auf bestimmte Vorgaben, basieren dennoch auf einer gemeinsamen Philosophie.

*Wann lernten Sie Musik von Paul Hindemith kennen und was beeindruckt Sie an dieser Musik?*

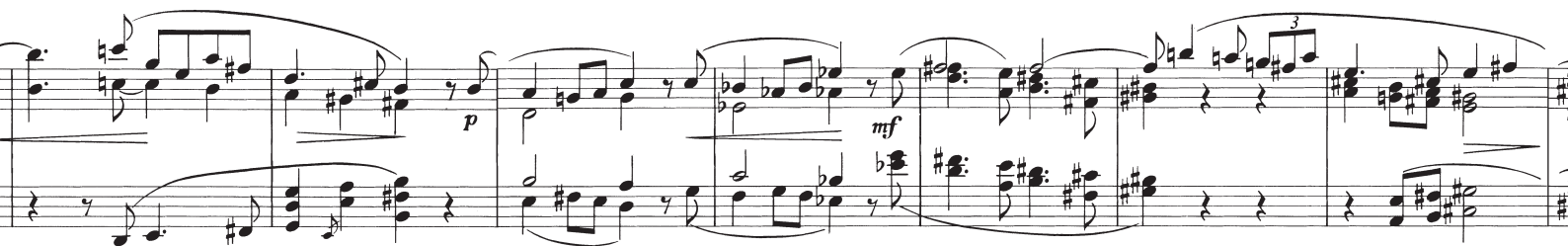
Als ich elf Jahre war, kaufte mir mein Vater die Noten vom Ludus tonalis. Was mich besonders faszinierte, war die reine, noble Geste, mit der sich diese Musik präsentiert. Mit Freude habe ich diese Komposition auf CD eingespielt. Auf der einen Seite spürt man die Verankerung in der Tradition abendländischer Musik, auf der anderen sind die innovativen Züge nicht zu verkennen. Ein Vergleich mit Johann Sebastian Bach drängt sich auf: Auch seine Musik trägt viele Züge, die ins 19. Jahrhundert weisen. Völlig zu Recht hat der deutsche Musikwissenschaftler Heinrich Bessler einen Aufsatz über Bachs Wohltemperiertes Klavier „Bach als Wegbereiter“ titulierte. Es gab Zeiten, da wurde Bach als altmodisch bewertet. Völlig falsch. Seine Musik wird nie aus der Mode kommen. Ähnlich wird es mit Hindemiths Musik sein. Gerade den Ludus tonalis kann man von verschiedenen Seiten beleuchten und in seinen Interpretationen den Facettenreichtum dieser Musik zum Strahlen bringen. Die Ausgabe des Ludus tonalis mit Hindemiths eigenen, kolorierten Zeichnungen mag ich sehr. Ich denke, er hätte seinen Lebensunterhalt auch als Cartoonist verdienen können. Besonders die letzte Fuge in Fis ist mir ans Herz gewachsen, und ich spiele sie oft als Zugabe.

Ich bin überzeugt, Hindemiths Kompositionen werden zum Beständigen des 20. Jahrhunderts gehören, ganz einfach weil es ehrliche Musik ist. Zur Zeit spiele ich auf meinen Tourneen die erste Klaviersonate. Sie ist ein Meilenstein in der Klaviermusik des vergangenen Jahrhunderts. Demnächst wird eine CD mit den Vier Temperamenten und Sibelius' 3. Symphonie in C-Dur erscheinen. Die Kombination beider Werke ergibt neue Sichtweisen auf beide Stücke. Mit meiner Frau werde ich die Sonate für 2 Klaviere, vierhändig und die Sonate für Klavier vierhändig von Hindemith aufführen.

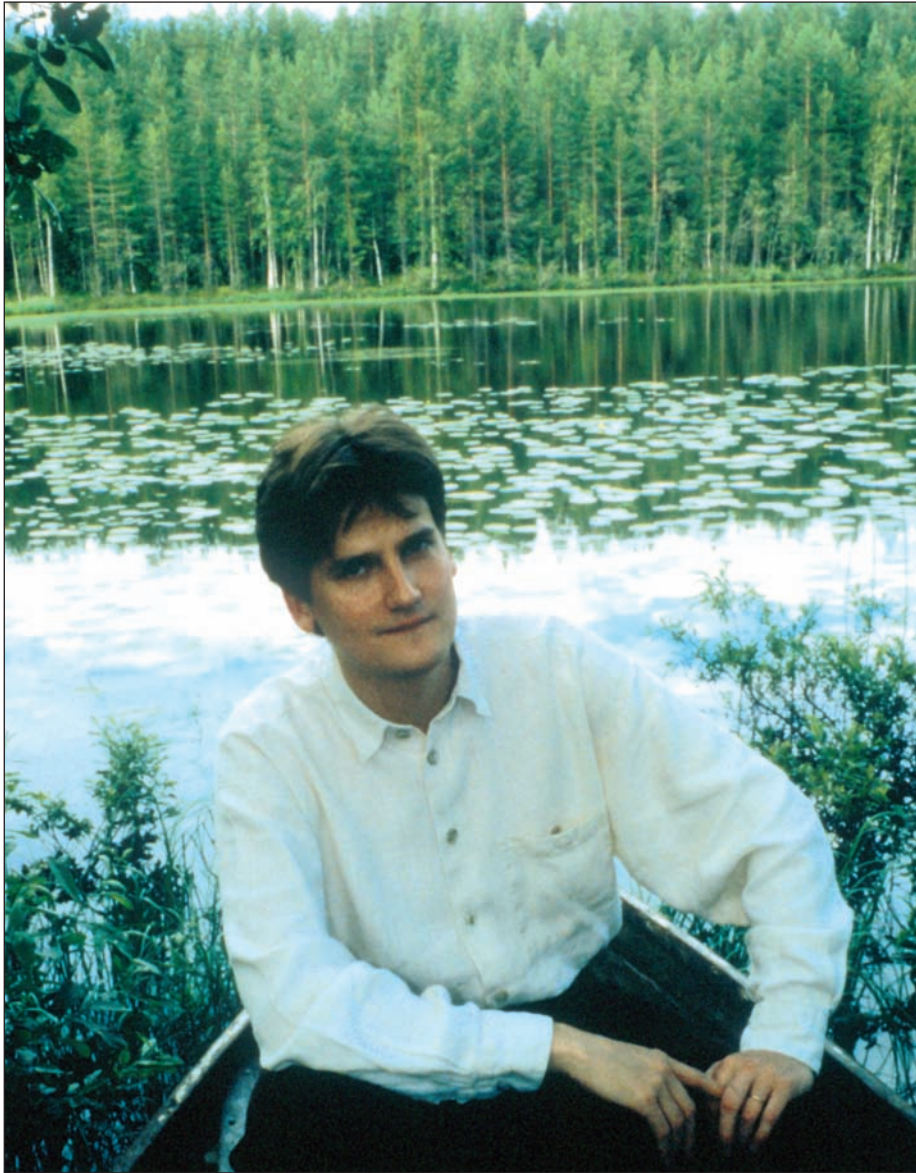
*Lassen Sie uns einen näheren Blick auf Hindemiths Erste Sonate werfen!*

Diese Sonate reflektiert Hindemiths Schwierigkeiten im nazistischen Deutschland. Er spürte, daß er in diesem Land keine Zukunft als Komponist und Interpret mehr haben würde, und stellte sich darauf ein, sein Heimatland zu verlassen.

Beeindruckend an dieser Sonate ist ihre formale Geschlossenheit. Die Wiederaufnahme von Themen aus dem ersten Satz im vierten verleiht dem gesamten Werk eine Bogenspannung, die man artikulieren muß, damit die Interpretation stimmig wird. Der letzte Satz ist eine komplex angelegte und spektakulär wirkende Steigerung, die in der Musikgeschichte ihresgleichen sucht. Es ist eine Art Verklärung. Immer wieder wird die Spannung durch Trugschlüsse gesteigert. Beim Spielen fällt es schwer, auf seinem Klavierhocker sitzen zu bleiben. So aufregend ist dieser Satz. Das erste Thema der Sonate erinnert mich an den Anfang der Vier Temperamente. Es ist wie der Beginn einer umfangreichen Märchenerzählung mit den Worten „Es war einmal ...“ und erhebt epische Ansprüche. Man spürt: hier hebt eine Erzählung an, die Teil eines großen Ganzen ist und den Zuhörer in seinen Bann schlägt. Solche Züge trägt keine Bagatelle. Die Sonate stellt hohe technische Ansprüche an den Interpreten, dennoch ist sie für das Klavier passend, nie „unpianistisch“ gearbeitet. Es gibt Komponisten, die unnötigerweise schwer schreiben, ohne musikalische Logik. Das







kann man Hindemith nie vorwerfen. Bei ihm hat großer technischer Aufwand stets seine Funktion als Ausdrucksmittel. Bei Rachmaninow verhält es sich ähnlich; auch bei ihm kann der Klavierstil nicht einfach sein, weil der Gehalt seiner Musik vielschichtig ist.

Der Beginn des dritten Satzes erinnert mich mit seinen punktierten Rhythmen an Schumann. Es ist nicht einfach, punktierte Passagen sauber zu spielen. Es bedarf einer großen Energie. Als ich zum erstenmal das Video sah, auf dem Hinde-

mith das Chicaco Symphony Orchestra dirigiert, war ich fasziniert von der Vitalität und Kraft dieses Mannes. Im kurzen Interview auf dieser Videokassette vermittelt er seinem Gegenüber den Ausdruck eines Vertrauens und eines bodenständigen Humors. Kaum zu glauben, daß er wenige Monate nach diesen Aufnahmen starb. Diese äußere Souveränität spiegelt sich auch in seinen Werken wieder. Sie sind authentisch. Bereits nach wenigen Takten kann man seine Musik erkennen.

*Welche Rolle spielt das Unterrichten für Sie?*

Ich habe da ähnliche Ansichten wie Hindemith. Ich mag die Bezeichnung Musiker. Das bedeutet, sich nicht in eine Richtung, beispielsweise als Pianist, zu spezialisieren, sondern auch aus anderen Perspektiven, als Dirigent oder auch als Impresario, musikalische Werke zu erfassen. Unterrichten setzt voraus, daß man seine Gedanken zur Musik ordnet und in klare Worte faßt, um sie anderen mitzuteilen. Wie beispielsweise jetzt in diesem Interview. Solche Gelegenheiten geben auch die Möglichkeit, sich selber besser kennenzulernen.

*Verraten Sie uns etwas über Ihre musikalischen Aktivitäten in nächster Zeit, speziell über Ihre Kompositionspläne?*

Es ist immer gefährlich, über solche Sachen zu reden. Für mich ist Komponieren ebenso wichtig wie Klavierspielen. Habe ich sehr viele Konzerte zu spielen, finde ich nur wenig Muße zum Komponieren. Während der Sommermonate, die ich meist in Finnland verbringe, widme ich mich dem Komponieren. Es ist schon lange her, daß ich etwas für Klavier geschrieben habe. Im Moment habe ich große Lust, für dieses Instrument zu schreiben.

Zur Zeit spiele ich die Klavierfassung eines meiner ersten Orchesterstücke. In meinen Konzerten beginne ich mit Hindemiths erster Klaviersonate, weil die Ohren der Zuhörer noch „frisch“ sind und dieses Stück am Anfang besonders wirkt. Es folgt dann Fantasia nach J.S. Bach von Busoni, die auf Bach-Chorälen basiert, und zum Gedenken an Busonis verstorbenen Vater entstand. Des weiteren Bach-Choralbearbeitungen von Busoni. In der zweiten Programmhälfte sind Prokofieffs Stücke für Klavier op. 95, 97 und 102 zu hören. Es handelt sich um Bearbeitungen seines Balletts *Cinderella*, Stücke, die sehr selten im Konzert aufgeführt werden.

HJW





## TENSION – INTENSIFICATION – TRANSFIGURATION

Interview with Olli Mustonen

*Tell us something about your first experiences with music!*

We played a great deal of music at home. My father is a mathematics professor and one of the first computer specialists in Finland. His great hobby is the violin. They say, after all, that mathematics and music have a lot in common. Mathematics is the most abstract of all sciences and music the most abstract art form. Both are dominated by natural laws. My father finds great pleasure in reckoning various tuning systems. My parents especially like the sound of harpsichords and spinets, which is why they gave me a small spinet when I was five years old. My father tuned it himself. My sister, six years my senior, received harpsichord lessons, while I improvised freely on my little instrument. You see, composing was already in the picture at an early stage! Observing my sister when

she played from written notes fascinated me; I couldn't understand how that worked. But suddenly one evening I had a key experience, and realised that reading notes, playing an instrument and listening to music formed a three-dimensional picture. From then on I embarked upon a journey of discovery and fancied myself in possession of a key that would open all musical treasure chests. I think that an essential achievement of western culture is the invention of such a plastic musical notation which is, on the one hand, so easy to deal with and, on the other hand, very precise, yet allowing sufficient room for artistic intuitions. When I was seven my parents said, "O.K., one harpsichord in the family is enough." And they bought me a piano.

*Are there pianists who particularly impressed you?*

In my childhood I especially enjoyed hearing Emil Gilels play. He often gave concerts in Finland, and I must say they were unforgettable moments. His way of making the instrument sound is inimitable and inspired me very much. For me, his conception of piano playing has become a model. But also pianists like

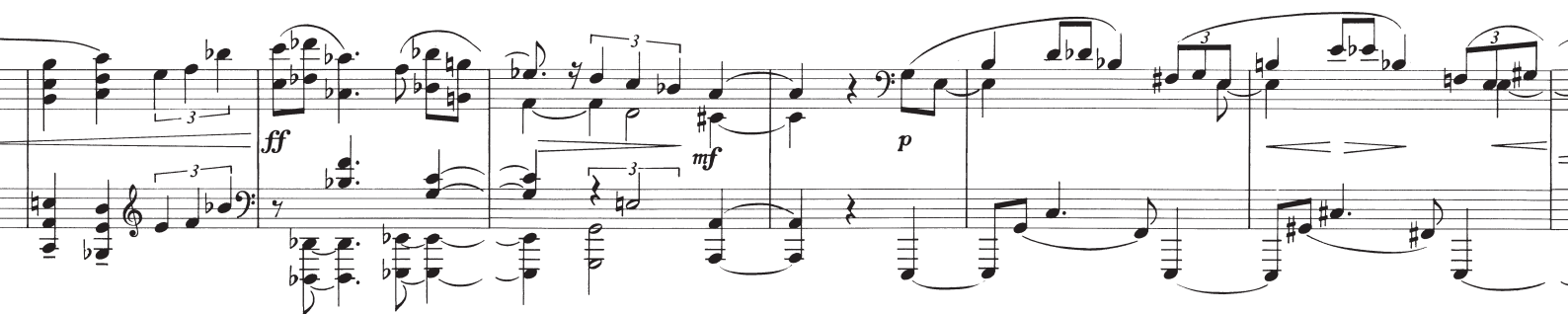
Glenn Gould, Vladimir Horowitz – whom I heard in the late 1980s in London – Sergei Rachmaninov, Josef Levinne and the French pianist Samson François are wonderful interpreters whom I like to listen to.

*You have presented impressive recordings of lesser-known works, e.g. the Preludes Op. 34 of Shostakovich and the Preludes, Op. 31 of Alkan. What do these pieces mean to you?*

I think I was stimulated by certain "leitmotifs" when compiling the pieces. But first I must say that, for my taste, the same works are too often performed and recorded. Nothing against these masterworks – they are fantastic music. But the piano repertoire is immensely extensive and many-sided, and there is still so much to discover. A programme should be well-balanced. There is great piano music by composers who are rarely performed and unknown works of great composers, such as the Variations, Op. 105 and 107 of Ludwig van Beethoven. These pieces reveal the late, experimental Beethoven, and it is advisable, as one critic remarked, "to search persistently where a thing does not immediately reveal itself." There are in fact innovations and individual traits in numerous variations that one can only designate as original. Or let's take Hindemith, for instance. His First Piano Sonata of 1936 belongs to the great works of its genre of the twentieth century. Many colleagues don't know this piece at all.

*You have also recorded a great deal of chamber music. What does playing chamber music mean to you?*

Piano playing is sometimes a rather lonely concern. The exchange between the players is the chief attraction in chamber music, in my opinion. Spontaneity and the ability to respond to your partner(s) are the necessary conditions for successful chamber music playing,





comparable to living together in a marriage. Different characters react differently to given tasks, but nonetheless share a common philosophy.

*When did you become acquainted with the music of Paul Hindemith, and what impresses you about this music?*

When I was eleven my father bought me the score of *Ludus Tonalis*. What especially fascinated me were the pure, noble gestures with which this music presents itself. I recorded this composition on CD with great pleasure. On the one hand, one senses how this music is anchored in the western music tradition, and on the other hand, one cannot mistake its innovative traits. A comparison with Johann Sebastian Bach forces itself upon us. His music also has many characteristics which point forward into the 19th century. The German musicologist Heinrich Bessler was absolutely right in giving the title „Bach the Pathfinder“ to an essay on the Well-Tempered Clavier. There were times when Bach was assessed as being old-fashioned. This is completely wrong. His music will never go out of style. It is similar with Hindemith's music. One can regard the *Ludus Tonalis* from various points of view, making the music shine in all its multifarious facets in one's interpretations. I am very fond of the edition of *Ludus Tonalis* with Hindemith's own coloured drawings. I think he could have earned his living as a cartoonist as well. The last fugue in F-sharp is especially close to my heart and I often play it as an encore.

I am convinced that Hindemith's compositions will be considered among the most permanent of the twentieth century simply because they are honest music. At present I have been performing the First Piano Sonata on my tours. It is a milestone in the piano music of the last century. Very soon a CD will be issued with the Four Temperaments and Sibelius's 3rd Symphony in C major. The combina-

tion of these two works allows one to regard each piece in new ways. I intend to perform the Sonata for Two Pianos and the Sonata for Piano Four Hands with my wife.

*Let us take a closer look at Hindemith's First Sonata!*

This Sonata reflects Hindemith's difficulties in Nazi Germany. He realises that he has no more future in this country as composer and interpreter, and gets accustomed to the idea of leaving his homeland.

The Sonata is impressive in its formal consistency. The fact that themes from the first movement are taken up again in the fourth lends the entire work an overall arch of tension that must be articulated in order to make the interpretation ring true. The final movement is of a complex design and has a build-up which makes a spectacular effect, quite unique in music history. It is a kind of transfiguration. The tension is repeatedly intensified by means of deceptive cadences. When playing it, it is very difficult to stay seated on the piano stool. That's how exciting this movement is. The first theme of the Sonata reminds me of the opening of the Four Temperaments. It is like the beginning of an extensive fairy tale with the words "Once upon a time..." and raises great expectations. One feels that a story begins here, a story that is part of a great entirety, utterly captivating its listeners. A bagatelle does not have such traits. The Sonata makes high technical demands on the interpreter, but it always fits the piano, is never "unpianistic." There are composers who write unnecessarily difficult music, without musical logic. One can never accuse Hindemith of that. With him, great technical extravagance always has its function as a means of expression. It is similar with Rachmaninov; with him, too, the style of piano writing cannot be simple because the content of his music operates on many levels.

The beginning of the third movement reminds me of Schumann with its dotted rhythms. It is not easy to play passages in dotted rhythms cleanly. It requires a great deal of energy. The first time I saw the video on which Hindemith conducted the Chicago Symphony Orchestra I was fascinated by the vitality and energy of this man. In a short interview on this video cassette he conveyed the expression of trust and an earthy humour to his conversation partner. One can hardly believe that he died just a few months after these recordings. This external sovereignty is reflected in his works as well. They are authentic. One recognises his music after just a few bars.

*What role does teaching play for you?*

I have similar views to Hindemith's on this subject. I like the designation "musician." That means one doesn't specialise in one direction, as a pianist for example, but considers musical works from other perspectives as well, such as that of the conductor or the impresario. Teaching presupposes that one has ordered one's thoughts about music and can express them clearly in order to communicate them to others – as in this interview right now, for example. Such occasions also give one the opportunity of knowing oneself better.

*Tell us something about your upcoming musical activities, especially about your composing plans.*

It is always dangerous to speak of such things. For me composition is just as important as piano playing. If I have many concerts to play, then there is very little spare time in which to compose. I dedicate myself to composition during the summer months, which I spend mostly in Finland. It has been a long time since I have written for the piano. Now I would like very much to write something for this instrument.



At the present time I have been performing the piano version of one of my first orchestral pieces. In my concerts I begin with Hindemith's First Sonata because the listeners' ears are still "fresh" and this piece makes a great effect especially at the beginning. Then follows the Fantasia after J.S. Bach by Busoni based on Bach Chorales, written in memory of Busoni's father. Then come Busoni's adaptations of Bach Chorales. In the second half of the programme one can hear Prokofiev's Piano Pieces, Op. 95, 97 and 102. These are adaptations of his ballet *Cinderella*, pieces that are only very rarely heard in concert. *HJW*

## TENSION, PROGRESSION, TRANSFIGURATION

Interview d'Olli Mustonen

*Parlez-nous un peu de vos premières expériences musicales!*

Nous faisons beaucoup de musique à la maison. Mon père est professeur de mathématiques et l'un des premiers spécialistes de l'informatique en Finlande. Son passe-temps favori est le violon. On dit que les mathématiques et la musique ont beaucoup de points communs, n'est-

petit instrument. J'ai donc commencé à composer très tôt! J'étais fasciné de voir ma sœur jouer les notes qu'elle lisait et ne parvenais pas à comprendre comment cela marchait. Mais un soir, j'eus soudain une illumination: je me rendis compte que lire les notes, jouer d'un instrument et écouter de la musique formait une image à trois dimensions. Je partis alors à la découverte du monde musical, pensant posséder une clé qui m'ouvrirait tous les coffres au trésor. Je crois qu'une des conquêtes essentielles de la civilisation occidentale est l'invention d'une notation musicale très parlante, à la fois facile à manipuler et fort précise, mais qui laisse suffisamment de marge à l'intuition artistique. A sept ans, mes parents me dirent: «Bon, un clavecin suffit dans la famille» et m'ont acheté un piano.

*Y a-t-il des pianistes qui vous aient particulièrement impressionné?*

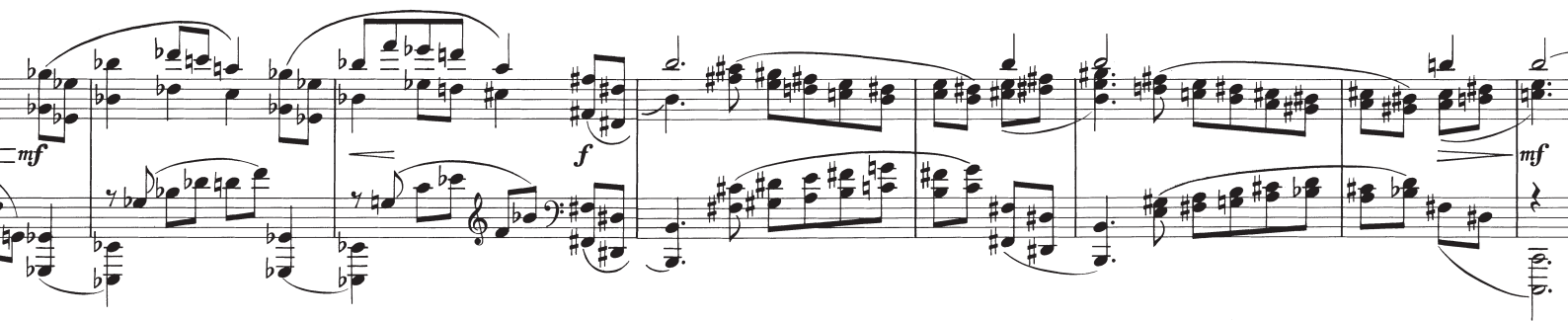
Dans mon enfance, j'aimais particulièrement entendre jouer Emil Gilels. Il donnait souvent des concerts en Finlande et je dois dire que ce fut des instants inoubliables. Il avait une manière inimitable de faire sonner l'instrument et cela m'a beaucoup inspiré. Sa conception du piano est devenue un modèle pour moi. Mais d'autres pianistes, comme Glenn Gould, Vladimir Horowitz – que j'ai entendu vers la fin des années 1980 à Londres –, Sergueï Rachmaninov, Josef Lewin ou le pianiste français Samson François, sont des interprètes également admirables que j'aime beaucoup écouter.

une musique fantastique. Mais le répertoire pour le piano est quand même immensément vaste et varié; il y a donc encore beaucoup à découvrir.

Un programme devrait être conçu de façon équilibrée. Il y a un remarquable répertoire pour le piano qu'on joue rarement et des pièces malheureusement inconnues de grands compositeurs, comme les variations op. 105 et 107 de Ludwig van Beethoven – lesquelles témoignent de ses recherches tardives et expérimentales. Il vaut donc la peine, comme le remarque un critique, «de chercher obstinément quand quelque chose ne se livre pas spontanément». Dans plusieurs des variations de Beethoven auxquelles je faisais allusion, on trouve effectivement des innovations et des traits individuels qu'on ne peut que qualifier d'originaux. Ou prenez Hindemith: sa Première Sonate pour piano de 1936 est une des plus grandes œuvres du genre au XX<sup>e</sup> siècle. Or nombreux sont mes confrères pianistes qui ne la connaissent absolument pas.

*Vous avez aussi enregistré beaucoup de musique de chambre. Que représente-elle pour vous?*

Le piano est parfois une affaire bien solitaire! A mon avis, ce qui fait le charme de la musique de chambre n'est autre que le dialogue qui s'établit entre les partenaires. La spontanéité et la faculté d'écouter autrui sont des conditions indispensables pour la réussite en musique de chambre, comme la vie en commun



ce pas? Les mathématiques sont la plus abstraite des sciences naturelles, la musique le plus abstrait des beaux-arts. L'une et l'autre sont déterminées par des lois naturelles. Mon père aime énormément calculer différents systèmes d'accordage.

Mes parents appréciant particulièrement le timbre des clavecins et des épinettes, ils m'ont offert une petite épinette pour mes cinq ans. Mon père l'accordait lui-même. Ma sœur, qui a six ans de plus que moi, prenait des leçons de clavecin et moi, j'improvisais librement sur mon

*Vous êtes l'auteur d'enregistrements impressionnants d'œuvres peu connues, tels les Préludes op. 34 de Chostakovitch ou les Préludes op. 31 d'Alkan. Quelle place ces pièces occupent-elles pour vous?*

Je crois qu'en composant mes programmes, je suis stimulé par certains leitmotivs. Mais je dois commencer par dire qu'à mon goût, on joue et enregistre trop souvent les mêmes œuvres. Je n'ai rien contre les chefs-d'œuvre qui constituent

au sein d'un couple: des caractères différents réagissent différemment à certains stimulus, tout en partageant une philosophie commune.

*Quand avez-vous découvert la musique de Paul Hindemith et qu'est-ce qui vous impressionne en elle?*

Pour mes onze ans, mon père m'acheta le cahier du Ludus tonalis. Ce qui me fascina alors fut la pureté et la noblesse



qui émane de cette musique. C'est avec beaucoup de joie que je l'ai enregistrée sur CD. On y sent, d'une part, l'enracinement dans la tradition de la musique occidentale, mais, de l'autre, on ne peut pas ignorer ses traits particulièrement novateurs. La comparaison avec Jean-Sébastien Bach s'impose: la musique de Bach a elle aussi beaucoup d'éléments qui préfigurent le XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à très juste titre que le musicologue allemand Heinrich Bessler a intitulé un article sur le Clavier bien tempéré : «Bach le précurseur». Il y a eu des époques où Bach passait pour démodé. Tout faux! Sa musique sera toujours à la mode. Il en ira de même de celle de Hindemith. Son Ludus tonalis peut être abordé de divers côtés et les interprétations en faire briller les différentes facettes. J'aime beaucoup l'édition du Ludus tonalis qui reproduit les dessins en couleur du compositeur. Je crois qu'il aurait aussi pu gagner sa vie comme caricaturiste! La dernière fugue en fa dièse me tient particulièrement à cœur et je la joue souvent en bis.

Je suis convaincu que les compositions de Hindemith feront partie de ce qui restera du XX<sup>e</sup> siècle, tout simplement parce que c'est de la musique sincère. En ce moment, je joue en tournée la Première Sonate qui est un des jalons de la musique pour le piano du siècle dernier. Bientôt paraîtra un enregistrement avec les Quatre Tempéraments et la Troisième symphonie en do majeur de Sibelius. Cette combinaison au disque jette une nouvelle lumière sur chacune des deux œuvres. J'ai encore le projet de jouer

Ce qui frappe, dans cette sonate, c'est sa perfection formelle. Le retour de thèmes du premier mouvement dans le quatrième crée une grande arche qu'il faut faire ressortir pour que l'interprétation sonne juste. Le dernier mouvement est une vaste progression, complexe et spectaculaire, qui n'a pas d'équivalent dans l'histoire de la musique. C'est une sorte de transfiguration. La tension croît à chaque interruption de cadence. Quand on joue, il est difficile de rester assis sur le tabouret, tant le mouvement est excitant. Le premier thème de la sonate me rappelle l'exorde des Quatre tempéraments ; il se présente comme le début d'un long conte («Il était une fois....») et laisse augurer de grandes épopées. On sent que le récit qui commence fait partie d'un grand tout et va captiver l'auditeur. Ce ne sont pas là les traits d'une bagatelle! La Première Sonate exige énormément de l'interprète, sur le plan technique, mais elle est vraiment conçue pour le piano et jamais contre lui. Il y a des compositeurs sans logique musicale qui compliquent inutilement les choses. On ne peut jamais reprocher cela à Hindemith. Chez lui, les prouesses techniques ont toujours une fonction expressive. Il en va pareil de Rachmaninov; son écriture pour le piano ne peut être simple, car le contenu de sa musique est très dense.

Les rythmes pointés du début du troisième mouvement me rappellent Schumann. Il n'est pas facile de jouer proprement ces passages qui demandent beaucoup d'énergie. Quand, pour la première fois, j'ai vu la vidéo où Hindemith dirige

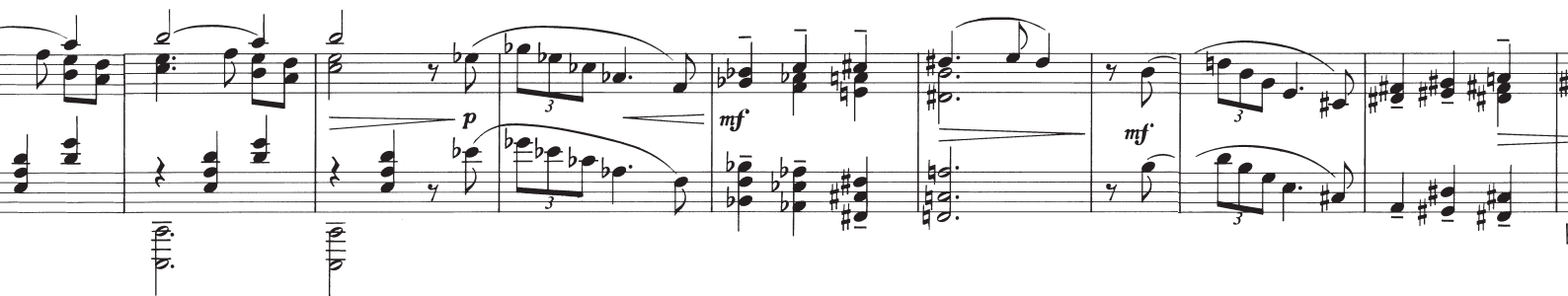
*Quel rôle l'enseignement joue-t-il pour vous?*

J'ai là-dessus des idées semblables à celles de Hindemith. J'aime être appelé musicien. Cela signifie que je ne vais pas me spécialiser dans une seule direction – disons le piano –, mais appréhender aussi les œuvres musicales sous d'autres angles, comme chef d'orchestre ou comme imprésario. Enseigner présuppose qu'on mette de l'ordre dans ses réflexions sur la musique et qu'on les exprime clairement pour les communiquer à d'autres – comme dans cette interview, par exemple. De telle occasions donnent aussi la possibilité de mieux se connaître soi-même.

*Révélez-nous une partie de vos prochaines activités musicales, notamment vos projets de composition?*

Il est toujours dangereux de parler de telles choses. Composer est pour moi aussi important que jouer du piano. Si je dois donner un grand nombre de concerts, je n'ai que peu de loisirs pour composer. Je m'y consacre pendant les mois d'été que je passe la plupart du temps en Finlande. Il y a déjà longtemps que je n'ai plus écrit pour le piano. En ce moment, j'ai donc très envie de m'y remettre.

A l'heure qu'il est, je joue la version pour le piano de mes premières pièces pour orchestre. Dans mes récitals, je commence par la Première Sonate de Hindemith, profitant du fait que les oreilles des auditeurs sont encore «fraîches» et



avec ma femme la Sonate pour deux pianos à quatre mains et la Sonate pour piano à quatre mains.

*Jetons un coup d'œil plus approfondi sur la Première Sonate de Hindemith!*

Cette sonate reflète les difficultés rencontrées par Hindemith dans l'Allemagne nazie. Il sentait qu'il n'aurait plus d'avenir dans ce pays, comme compositeur et interprète, et se préparait à quitter sa patrie.

le Chicago Symphony Orchestra, j'ai été frappé par sa vitalité et sa force. Dans la brève interview enregistrée sur la même cassette, il donne à l'observateur une impression de confiance en soi et d'humour dru. Incroyable de penser qu'il est mort quelques mois après ces enregistrements! La maîtrise qu'il affichait se reflète dans ses œuvres. Elle est authentiques. On reconnaît d'ailleurs sa musique après quelques mesures seulement.

que ce morceau produit un effet particulier en ouverture. Suivent alors la Fantaisie de Busoni d'après des chorals de J. S. Bach, écrite à la mémoire de son père, puis des adaptations d'autres chorals de Bach par le même compositeur. Dans la seconde moitié du programme, j'interprète les pièces pour piano op. 95, 97 et 102 de Prokofiev. Il s'agit de transcriptions de son ballet Cendrillon qu'on entend très rarement en concert. HJW



Carl Theodor Reiffenstein (1820-1893), Frankfurter Maler und Graphiker, schuf zahlreiche Ansichten von Frankfurt. Dieses Bild zeigt den Main mit Blick auf die alte Stadtbefestigung und den sogenannten „Kuhhirtenturm“, das Domizil Hindemiths in den 20er Jahren. / Carl Theodor Reiffenstein (1820-1893), a Frankfurt painter and graphic artist, produced numerous views of Frankfurt. This picture shows the Main River with a view of the old city fortification and the so-called "cowherd's tower," Hindemith's domicile during the 1920s. / Carl Theodor Reiffenstein (1820-1893), peintre et graphiste francfortois, a dessiné plusieurs vues de sa ville natale. Celle-ci montre le Main avec les anciennes fortifications et la tour dite du Vacher (Kuhhirtenturm), domicile de Hindemith dans les années 1920.

## ZWEI HEIMATLOSE SÄNGER

### Zu Hölderlins „Der Main“ und Hindemiths gleichnamiger Klaviersonate

„Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne: / sie sind genauer.“ Mit dieser Empfehlung eröffnete Hans Magnus Enzensberger 1957 sein Gedicht „Ins Lesebuch für die Oberstufe“. Es war daher folgerichtig, daß er rund zehn Jahre später eine Zeitschrift mit dem Titel „Kursbuch“ gründete und dort gleich in einer der ersten Nummern das Ende der Kunst verkündete (eine Ansicht, die er aller-

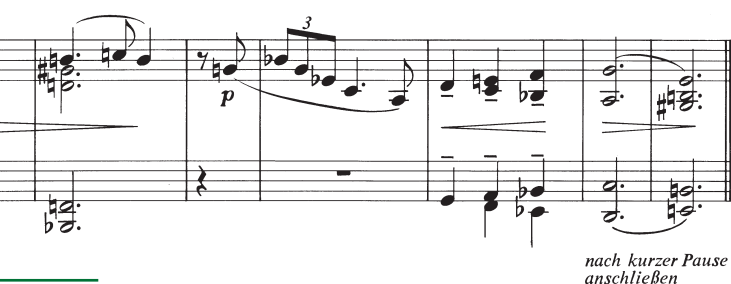
dings bald revidiert hat). Natürlich hatte Enzensberger recht: Fahrpläne sind genauer. Aber sie bieten keine Gewähr dafür, eingehalten zu werden. Und wer im politischen Raum mit bloßen Fahrplänen etwas bewirken wollte, hat schon immer den Kürzeren gezogen. Denn Politik ist nie nur eine Frage genauer Zahlen,

*Zu euch vielleicht, ihr Inseln! gerät noch einst  
Ein heimatloser Sänger; denn wandern muß  
Von Fremden er zu Fremden, und die  
Erde, die freie, sie muß ja, leider!  
Statt Vaterlands ihm dienen, solange er lebt,  
Und wenn er stirbt – doch nimmer vergeß ich dich,  
So fern ich wandre, schöner Main! und  
Deine Gestade, die vielbeglückten.*

sondern auch eine der Überzeugungen, Emotionen und Visionen. Mit Oden richtet man hier mitunter viel aus, was die Geschichte der Hölderlin-Rezeption anschaulich beweist.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Hölderlin noch das, was Karl Marx bedauernd auch von dessen Tübinger Stiftskollegen Hegel behauptet hat: ein „toter Hund“. Sein Pathos galt in der Zeit des Realismus als befremdlich. Der literaturwissenschaftliche Positivismus schlug sein Werk kurzerhand der Romantik zu, womit er falsch lag; ansonsten ignorierte er ihn. Erst der Kreis um Stefan George ent-

deckte Hölderlin, durch Nietzsche beeinflusst, wieder. Dessen „Sinn für Höheres“ war um die Jahrhundertwende plötzlich gefragt. Das „Hölderlin-Erlebnis“ prägte nun eine ganze Generation: jene, die mit dem Spätwerk dieses Dichters im Gepäck begeistert in den Ersten Weltkrieg zog. In der NS-Zeit wurde das konservativ-revolutionäre Hölderlinbild der 1920er Jahre zu einer „Vorauskundung der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft“ trivialisiert, diente aber insgeheim auch als Bezugspunkt für die widerständigen Ideen von einem „Anderen Deutschland“. Parallel dazu versuchte Georg Lukács Hölderlin für die marxistische Literaturwissenschaft zu „retten“, in dem er auf dessen Sympathien mit der Französischen Revolution hinwies. Daß er in seinem Roman „Hyperion“ den griechischen Aufstand gegen die Türken 1770 zur historischen Folie nahm, aber seine unmittelbare politische Gegenwart meinte, wurde jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg durch den Germanisten (und zeitweiligen Chef des französischen Geheimdienstes) Pierre Bertaux zu einem Gemeinplatz der Forschung.



## II. Im Zeitmaß eines sehr langsamen Marsches (♩ etwa 50)







Beginn der 1. Klaviersonate; Autograph / Beginning of the First Piano Sonata; autograph manuscript / Début de la 1<sup>re</sup> sonate pour piano (autographe)

Als Hindemith 1936 seiner ersten von drei Klaviersonaten den Titel des Hölderlin-Gedichts „Der Main“ gab, wußte er höchstwahrscheinlich nichts über Hölderlins Haltung zur Französischen Revolution. Sie spielte in der Wirkungsgeschichte dieses Autors in Deutschland bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs jedenfalls nicht die geringste Rolle. Deshalb anzunehmen, die in dieser Ode zum Ausdruck kommende Sehnsucht nach dem „trauernden Land der Griechen“ sei von ihm ohne politischen Hintersinn zitiert worden, wäre jedoch abwegig:

Dieser durch den Titel zitierte Text zu seiner ersten Klaviersonate beweist, daß sich Hindemith, dessen Werke in Deutschland nicht mehr aufgeführt werden durften, wie das lyrische Ich in Hölderlins Ode 1936 mit dem Gedanken an eine Emigration beschäftigte. Er verrät auch, warum es noch zwei Jahre dauern sollte bis Hindemith sich dazu entschloß, in die Schweiz zu übersiedeln. Ein Abschied von der Heimat ist, wenn man sie liebt, eben leichter gedacht als tatsächlich vollzogen.

GN

## TWO HOMELESS SINGERS

### On Hölderlin's "Der Main" and Hindemith's Sonata of the Same Name

"Don't read any odes, my son, read the time-tables: / they are more precise." Hans Magnus Enzensberger begins his 1957 poem "Ins Lesebuch für die Oberstufe" (Into the Reading-Book for the Higher Grades) with this recommendation. It was therefore logical that he founded, ten years later, a periodical entitled "Kursbuch" (Course Book), in which he immediately proclaimed the end of all art in one of the first issues (a view that he was soon to revise). Naturally, Enzensberger was right: time-tables are indeed more precise. But they offer no guarantee of being adhered to. And whoever has wanted to have an effect, in the area of politics, with mere time-tables has always drawn the shorter straw. For politics is not merely a question of exact numbers, but also of convictions, emotions and visions. One can occasionally accomplish a great deal with odes, as the history of Hölderlin's reception vividly proves.

In the second half of the nineteenth century, Hölderlin was still what Karl Marx regrettably opined to his Tübingen Monastery colleague Hegel: a "dead dog." His pathos seemed odd indeed during the period of realism. Positivism in literary scholarship bluntly accused his work of being romantic, and wrongly so; otherwise, he was ignored. The circle around Stefan George, influenced by Nietzsche, was the first to rediscover Hölderlin. His "sense for higher things" was suddenly in demand at the turn of the century. The "Hölderlin Experience" now influenced an entire generation: those who enthusiastically went off to the First World War with the late works of this poet in their luggage. During the period of National Socialism, the conservative-revolutionary Hölderlin image of the 1920s was trivialised as a "proclamation of the National Socialist Peoples' Community," but also secretly served as a reference point for the oppositional ideas of "another Germany." Parallel to that, Georg Lukács attempted to "rescue" Hölderlin for Marxist literary scholarship by pointing out the poet's sympathies with the French Revolution. The fact that he took the 1770 Greek uprising against the Turks as an historical background in his novel "Hyperion," whilst really meaning his own immediately present political situation, only became a common ground for research after the Second World War, through the German literary scholar (and temporary head of the French Secret Service) Pierre Bertaux.

When Hindemith gave the first of his piano sonatas the title of the Hölderlin poem "Der Main" in 1936, he probably knew nothing about the poet's attitude towards the French Revolution. At any rate, it does not play the slightest role in the history of this author's effect in Germany until the end of the Second World War. It would be misleading, however, to assume that the longing for the "mourning land of the Greeks" which finds expression in this ode was quoted by him without any political melancholy:



*To you, perhaps, you islands! yet once comes across  
A homeless singer; who must wander  
From strangers to strangers, and  
The earth, the free one, it must, alas!  
Serve him instead of the fatherland, as long as he lives,  
And when he dies - still, I shall never forget you,  
However far I may wander, beautiful Main! and  
Your riverbank, fulfilled with happiness.*

This text, quoted through the title of his First Piano Sonata, proves that Hindemith, whose works were no longer allowed to be performed in Germany, had thoughts about emigrating in 1936, like the lyrical "I" in Hölderlin's ode. It also re-

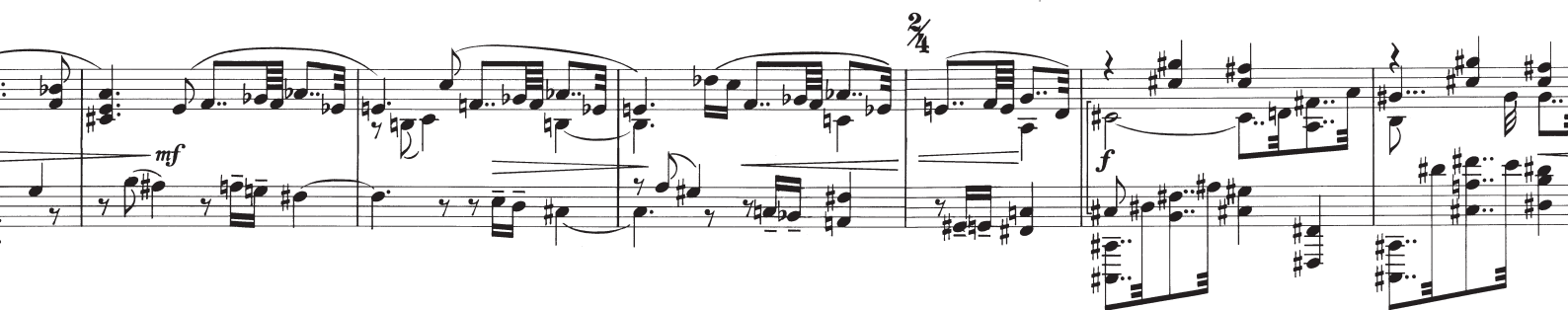
veals why it took two years for Hindemith to decide to move to Switzerland. A farewell to one's homeland, when one loves it, is indeed easier to think about than to actually carry out. GN

les, peuvent faire avancer les choses – l'accueil réservé par la postérité à l'œuvre de Hölderlin en apporte la preuve. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Hölderlin est encore considéré comme ce que Karl Marx dit avec regret de Hegel

mes la garantie qu'ils seront respectés. Et tous ceux qui, munis de simples horaires, ont voulu faire bouger les choses en politique sont toujours tombés sur le nez. Car la politique n'est pas affaire de chiffres précis, mais de convictions, de sentiments et de visions. Les odes, el-

contre les Turcs de 1770 n'a cependant été mis en lumière qu'après la Deuxième Guerre mondiale; c'est le germaniste Pierre Bertaux (par ailleurs, à cette époque, chef des services secrets français) qui, le premier, a donné cette interprétation de ce qui est devenu depuis lors un lieu commun de la recherche universitaire.

Lorsque, en 1936, Hindemith attribue à la première de ses trois sonates pour piano le titre du poème de Hölderlin, «Der Main», il ne sait très probablement rien de l'attitude de Hölderlin à l'égard de la Révolution française – attitude qui ne joue d'ailleurs aucun rôle dans l'accueil réservé à cet auteur, en Allemagne,



veals why it took two years for Hindemith to decide to move to Switzerland. A farewell to one's homeland, when one loves it, is indeed easier to think about than to actually carry out. GN

(condisciple de Hölderlin à Tubingue): un «chien mort». A l'époque du réalisme, le pathos de Hölderlin dérange en effet. La critique littéraire positiviste classe son œuvre dans le romantisme, où il n'a pourtant rien à faire; pour le reste, on l'ignore. Ce n'est qu'à partir du cercle de lettrés qui entoure Stefan George et sous l'influence de Nietzsche qu'on le redécouvre. A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, son «sens des réalités supérieures» est tout à coup fort recherché. Le «choc Hölderlin» marque alors toute une génération, celle qui part en chantant pour la Première Guerre mondiale, les écrits tardifs du poète dans son sac à dos. A l'époque nazie, l'image d'un Hölderlin conservateur – révolutionnaire des années 1920 est banalisée pour devenir une «prémonition de la communauté populaire national-socialiste». Par ailleurs, elle sert aussi secrètement de référence aux idées de résistance de «l'autre Allemagne». Parallèlement, Georg Lukács entreprend de réhabiliter Hölderlin aux yeux de la critique littéraire marxiste en soulignant les sympathies du poète pour la Révolution française. Le fait que, dans son roman «Hyperion», Hölderlin s'en soit pris à la politique de son temps sous le couvert de décrire le soulèvement grec

avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il serait cependant erroné de croire qu'en s'inspirant de la nostalgie de cette ode au «pays endeuillé des Grecs», Hindemith ait été dépourvu de toute arrière-pensée politique.

## DEUX CHANTEURS SANS FOYER

**Au sujet du poème «Der Main» de Hölderlin et de la Première Sonate pour piano de Hindemith («Der Main»)**

«Ne lis pas d'odes, mon fils, lis plutôt les horaires: / ils sont plus précis». Tels sont les premiers vers du «Manuel de lecture pour le degré supérieur» (1957) de Hans Magnus Enzensberger. Dix ans plus tard, fruit d'une semblable logique, le même écrivain lance une revue intitulée «Kursbuch» (Horaire) dans laquelle il proclame, dans les premières livraisons déjà, la mort de l'art (opinion qu'il abandonne toutefois peu après). Enzensberger a évidemment raison: les horaires sont plus précis. Mais ils ne donnent pas eux-mêmes

la référence à ce texte, dont l'évocation est suggérée dans le titre donné à la Première sonate pour piano, laisse à penser qu'en 1936, Hindemith, dont les œuvres ne peuvent plus être jouées en Allemagne, songe déjà à l'émigration, tout comme le Moi lyrique de l'ode de Hölderlin. Elle contribue également à faire comprendre pourquoi il fallut encore deux ans au compositeur avant de se décider à déménager en Suisse. Quand on aime sa patrie, il est plus facile de la quitter en pensée qu'en acte. GN

*Peut-être accueillerez-vous quelque jour, îles,  
un chanteur sans foyer; car son sort est d'aller  
de pays étranger en pays étranger,  
et la vaste terre, hélas!  
sera sa seule patrie, soit qu'il vive,  
soit qu'il meure. Mais jamais je ne t'oublierai,  
si loin que je sois entraîné, beau Main,  
toi ni tes rives fortunées. [trad. G. Bianquis, Paris 1943]*

La référence à ce texte, dont l'évocation est suggérée dans le titre donné à la Première sonate pour piano, laisse à penser qu'en 1936, Hindemith, dont les œuvres ne peuvent plus être jouées en Allemagne, songe déjà à l'émigration, tout comme le Moi lyrique de l'ode de Hölderlin. Elle contribue également à faire comprendre pourquoi il fallut encore deux ans au compositeur avant de se décider à déménager en Suisse. Quand on aime sa patrie, il est plus facile de la quitter en pensée qu'en acte. GN



## ... IN DER STILLE WIRKEN ...

Im April 1936 schreibt Gertrud Hindemith aus Ankara an den Schott-Verlag über die von ihrem Gatten in Angriff genommene Klaviersonate: *Ich bin neugierig, was Sie dazu sagen, es wird ein ganz grosses Stück! Und dazu ein ganz herrlicher, aber wehmütiger und sonderbar anzüglicher Text.* Mit diesem *anzüglichen Text* meinte sie Friedrich Hölderlins Gedicht *Der Main*, das, so lautet ein Hinweis in der Partitur, *die Anregung zur Komposition dieser Sonate gab.*

Die fünf Sätze der Klaviersonate entsprechen den fünf Abschnitten des Gedichtes. Und wie Hölderlin zu Beginn des vierten Abschnittes - doch nimmer vergess' ich dich auf den Anfang des Gedichtes zurückgreift, dabei aber den Aufbau des Textes spiegelt, greift auch Hindemith im vierten Satz auf den ersten Satz der Sonate zurück und verwendet dasselbe musikalische Material in umgekehrter Reihenfolge.

Erst nach seiner Rückkehr aus der Türkei vollendete Hindemith in Berlin die Sonate und schickte sie gemeinsam mit der 2. Sonate für Klavier und folgendem humorvollen Kommentar an den Schott-Verlag: *Lieber Willy, hier bekommen Sie*

E am 6. Oktober 1936 in Berlin durch den Geiger Georg Kulenkampff wertete die nationalsozialistische Presse diesen Erfolg als „demonstrativen Beifall oppositioneller Gruppen“. Nach dieser aggressiven Reaktion wäre eine Uraufführung der Klaviersonate für alle Beteiligten in Deutschland zu gefährlich geworden. Sie wurde abgesagt. Hindemiths Verleger prognostizierte allerdings schon in einem Brief vom 31. Oktober 1936 die langfristige Wirkung dieser politischen Einflußnahme auf Hindemiths Klavierkompositionen: *Die Sonaten sind im übrigen im Handel ... und die Werke werden für sich in der Stille wirken.* LS



Bedenkt man die Anfeindungen und Schmähungen seitens des NS-Regimes, die Hindemith über sich ergehen lassen mußte, wird verständlich, daß sich der Komponist mit der Figur des heimatlosen Sängers am Ende des Gedichtes identifizierte. Hölderlin schildert zu Beginn die Sehnsucht eines Erzählers, der wünscht, die antiken Stätten Griechenlands zu bereisen, und der im Anschluß daran die paradiesischen Lebensbedingungen auf den ionischen Inseln beschwört. Nach dieser bildreichen Darstellung greift Hölderlin unvermittelt auf den Anfang des Gedichtes zurück, ersetzt allerdings den sich sehnenenden Erzähler durch einen „heimatlosen Sänger“. Dieser ruhelose Wanderer sucht vergebens nach dem verlorenen Vaterland. Doch wo er auch weilt, immer wird er sich des Mains erinnern und seiner Gastfreundschaft gedenken. Hindemith, dessen Frankfurter Wohnung direkt am Main lag, fühlte sich offensichtlich 1936 während seines Türkei-aufenthaltes durch diesen Text angesprochen. Er selbst war der heimatlose Sänger, der in der Fremde von Heimweh geplagt wurde.

In Hindemiths Privatbibliothek befindet sich eine Ausgabe von Hölderlin-Gedichten, in der er mit feinen Bleistifteintragungen dieses Gedicht in fünf Teile gliedert. Damit bestätigt sich eine Vermutung, die schon vor der Entdeckung dieser Einzeichnungen geäußert worden ist.

*die bewusste Sonate und damit Sie nicht glauben, die Senilitas sei schon im Anzuge, habe ich gleich noch einen kleinen Bruder beigelegt: Ich habe gleich noch eine hinnedruff gemacht, so zur Übung. Sie ist das leichtere Gegenstück zu der immerhin gewichtigen ersten.* Walter Giesecking wollte dieses Werk uraufführen. Doch hatte er zunächst Bedenken gegen den langsamen Variationensatz. Kurzerhand entschloß sich Hindemith, diesen zweiten Satz durch einen neuen zu ersetzen. Denn, so erklärte Hindemith seinem Verleger, Giesecking solle doch Spaß am Spielen haben, wenn er sich schon bereitkläre, die Uraufführung einer Komposition zu übernehmen, die in der nationalsozialistischen Presse unbedingt auf Ablehnung stoßen müsse. Schon bald darauf sendete Hindemith diesen neuen zweiten Satz mit folgender ironischen Bemerkung an den Schott-Verlag: *Wenn schon die nächsten Interessenten Bedenken hatten, wäre es sicher gerade in der augenblicklichen Lage nicht klug gewesen, auf dem eigenen Dickkopf zu bestehen, umso weniger als man ja leicht die Leute auch anders bedienen kann, wie Sie sehen.*

Nach diesem massiven Eingriff in die ursprüngliche Komposition bereitete Giesecking eine Uraufführung des Werkes für den Oktober 1936 vor. Doch nach der mit Beifallstürmen begleiteten Aufführung von Hindemiths Violinsonate in

## ... TO HAVE AN EFFECT IN THE SILENCE ...

In April 1936, Gertrud Hindemith wrote to Schott Publishers from Ankara about the Piano Sonata that her husband had just begun to tackle: "I am curious to know what you will say about it; it will be a very large piece! And also a magnificent one, but based on a melancholy, strangely personal text." By this "personal text" she meant Friedrich Hölderlin's poem "Der Main" (The River Main), that, as the note in the score indicates, provided "the stimulus for the composition of this Sonata."

When one considers the hostilities and invective that Hindemith had to endure on the part of the Nazi regime, it becomes understandable that the composer identified with the figure of the homeless singer at the end of the poem. At the beginning, Hölderlin depicts the longing of a narrator who desires to travel to the ancient places of Greece, and then conjures up the paradise-like living conditions on the Ionian islands. After this representation, rich in images, Hölderlin abruptly refers back to the beginning of the poem, replacing, however, the narrator full of longing with a "homeless singer." This restless wanderer



## Der Main

Wohl manches Land der lebenden Erde möcht'  
Ich sehn, und öfters über die Berg' entteilt  
Das Herz mir, und die Wünsche wandern  
Über das Meer, zu den Ufern, die mir

Vor andern, so ich kenne, gepriesen sind;  
Doch lieb ist in der Ferne nicht eines mir,  
Wie jenes, wo die Götteröhne  
Schlafen, das trauernde Land der Griechen.

Ah! einmal dort an Eunius' Küste möcht'  
Ich landen, deine Säulen, Olympion!  
Erfragen, dort, noch eh der Nordsturm  
Hin in den Schutt der Athenertempel

Und ihrer Götterbilder auch dich begräbt;  
Denn lang schon einsam stehst du, o Stolz der Welt,  
Die nicht mehr ist! — und o ihr schönen  
Inseln Joniens, wo die Lüfte

Vom Meere kühl an warme Gestade wehn,  
Wenn unter kräft'ger Sonne die Traube reift,  
Ach! wo ein goldner Herbst dem armen  
Volk in Gesänge die Seufzer wandelt,

Wenn die Betrübten jezt ihr Limonenwald,  
Und ihr Granatbaum, purpurner Äpfel voll.  
Und süßer Wein und Pank' und Zit'har  
Zum lab'rinhischen Tanze ladet. —

Zu euch vielleicht, ihr Inseln! gerät noch einst  
Ein heimatischer Sänger; denn wandern muß  
Von Fremden er zu Fremden, und die  
Erde, die freie, sie muß ja, leider!

Statt Vaterlands ihm dienen, so lang er lebt,  
Und wenn er stirbt — doch nimmer vergeß' ich dich,  
So fern ich wandre, schöner Main! und  
Deine Gestade, die vielbeglückten.

Gaßfreundlich nimmst du, Stolzger! bei dir mich auf  
Und heiterst das Auge dem Fremdlinge,  
Und still hingleitende Gesänge  
Lehrtest du mich und geräuschlos Leben.

O ruhig mit den Sternen, du Glücklicher!  
Wachst du von deinem Morgen zum Abend fort,  
Dem Bruder zu, dem Rhein; und dann mit  
Ihm in den Dzean freudig nieder!

*Der Text des Hölderlin-Gedichtes „Der Main“, entnommen der Edition von Paul Ernst, Jena und Leipzig 1905. In seinem Exemplar markierte Hindemith mit römischen Ziffern die Verse, die sich auf die fünf Sätze der Sonate beziehen. / The text of the Hölderlin poem „Der Main“, taken from the edition by Paul Ernst, Jena and Leipzig. In his copy, Hindemith marked the verses referred to in the Sonata's five movements with Roman numerals. / Texte du poème de Hölderlin „Der Main“, extrait de l'édition de Paul Ernst (Jena et Leipzig 1905). Dans son exemplaire, Hindemith a numéroté en chiffres romains les strophes auxquelles se réfèrent les cinq mouvements de la sonate.*

searches in vain for the lost fatherland. Still, wherever he stays, he always remembers the Main and its hospitality. Hindemith, whose Frankfurt apartment lay directly on the Main, apparently felt addressed by this text during his 1936 stay in Turkey. He was himself the homeless singer, tormented by homesickness abroad.

There is an edition of Hölderlin poems in Hindemith's private library in which he subdivided this poem into five sections with fine pencil markings. Thus the speculation stated already before the discovery of these markings is confirmed - the five movements of the Piano Sonata correspond to the five sections of the poem. And, just as Hölderlin refers back to the beginning of the poem at the outset of the fourth section - "yet I never forget you" - whilst reflecting the text's structure - so Hindemith refers back to the Sonata's first movement during the fourth movement, using the same musical material in reverse order.

Only after his return from Turkey did Hindemith complete the Sonata in Berlin. He sent it, together with the Second Sonata for Piano, to Schott Publishers with the following humorous comment:

"Dear Willy, you receive here the said Sonata, and just so that you don't think that senility is already approaching, I have enclosed a little brother along with it. I churned out another one off the cuff, just for practice. It is the lighter counterpart to the weightier First Sonata." Walter Giesekeing wanted to perform the premiere of this work, but he had reservations about the slow variation movement at first. Hindemith decided to replace this second movement with a new one on the spot. As the composer explained to his publisher, Giesekeing should "have fun playing it," if he had declared himself prepared to undertake the premiere of a work that was bound to meet with rejection from the National Socialist press. Very shortly thereafter, Hindemith sent this new second movement to Schott Publishers with the following ironical remark: "If even the most interested parties had reservations, it would surely not have been wise, in the momentary situation, to insist on having one's own way at all costs. This is even more true since one can be of service to people in a different way, as you see." After this massive intervention in the original composition, Giesekeing prepared himself for a premiere performance in October 1936. But after the accompanying performance of Hindemith's Violin Sonata in E on 6 October in Berlin by the violinist Georg Kulenkampff, which met with thunderous applause, the National Socialist press evaluated this success as the "demonstrative applause of oppositional groups." Following this aggressive reaction, a premiere of the Piano Sonata in Germany would have been too dangerous for all concerned. It was therefore cancelled. Hindemith's publisher, however, predicted the long-term effect of this political assumption of influence on Hindemith's piano compositions in a letter of 31 October 1936: "The sonatas, by the way, are on the market ... and the works will, for themselves, have an effect in the silence."

LS



Etwas lebhafter (♩.etwa 72)



## ... DANS LE SECRET DES CŒURS ...

C'est ainsi que, dans une lettre adressée d'Ankara aux Editions Schott, en avril 1936, Gertrud Hindemith s'exprime au sujet des premières pages de la partition de la Sonate pour piano fraîchement écrites de la main de son époux: *Je suis curieuse de savoir ce que vous en direz – ce sera une toute grande pièce! Et là-dessus, un texte magnifique, mais mélancolique et étrangement piquant. Par texte piquant, elle fait allusion à un poème de Friedrich Hölderlin, Der Main, qu'une note placée en tête de la partition explique qu'il est à la source de l'impulsion à la composition de cette sonate.*

Si l'on songe à l'hostilité et aux propos diffamatoires dont Hindemith est alors la cible de la part du régime nazi, on peut aisément comprendre qu'il se soit identifié au «chanteur sans foyer» (*heimatloser Sänger*) cité à la fin du poème de Hölderlin. Dans ce texte, l'écrivain dépeint la nostalgie d'un poète qui a le projet de visiter les sites de la Grèce antique et qui évoque ensuite la vie paradisiaque sur les îles ioniennes. Après quelques descriptions fort pittoresques, Hölderlin revient brusquement au thème du début du poème en revêtant le personnage du conteur nostalgique des oripeaux du «chanteur sans foyer», voyageur errant cherchant en vain sa patrie perdue, mais se remémorant, où qu'il se trouve, le Main et l'hospitalité que son cours accorde aux visiteurs. Hindemith, dont le logement à Francfort donnait directement sur les rives du Main, se sent manifestement interpellé par le texte de Hölderlin lors de son séjour en Turquie, en 1936. Il est alors lui-même un chanteur sans foyer en proie au mal du pays.

Dans la bibliothèque de Hindemith figure une édition des poèmes de Hölderlin dont la page consacrée à *Der Main* est annotée de la main du compositeur : il y a tracé des traits de crayon discrets qui divisent le poème en cinq parties. Cela confirme une hypothèse exprimée dès

avant la découverte de ces filets de séparation: les cinq mouvements de la Sonate pour piano correspondent aux cinq sections du poème. Et de même qu'au commencement de la quatrième section (*mais jamais je ne t'oublierai*) Hölderlin revient au début du poème, de même Hindemith reprend dans le quatrième mouvement de la sonate, mais en l'inversant, le matériau de son mouvement introductif.

Après son retour de Turquie, c'est à Berlin que Hindemith met la dernière main à la partition de la Sonate. Il la fait bientôt parvenir aux éditions Schott en compagnie de celle de la *Deuxième Sonate pour piano*. Un commentaire plein d'humour assortit cet envoi: *Cher Willy, veuillez recevoir ci-joint la sonate dont il a été question, et pour que vous ne croyiez pas que la sénilité approche, je lui ai donné du même coup un petit frère: j'en ai fait une seconde sitôt après, comme ça, pour garder la main. Ce sera le pendant léger de la première, qui a plus de poids.* Walter Giesecking souhaite se faire l'interprète de *Der Main* lors de sa première exécution publique. Mais, très rapidement, il exprime des réserves sur le mouvement lent (à variations). Hindemith décide alors spontanément de remplacer ce mouvement par un autre. A ce sujet, il explique à son éditeur que, si Giesecking s'est déclaré disposé à assurer la première de la Sonate, il faut qu'il ait du plaisir à jouer une pièce qui ne manquerait pas de susciter, par ailleurs, l'hostilité de la presse national-socialiste. Peu après, Hindemith envoie à son éditeur quelques feuillets comportant un deuxième mouvement complètement remanié. Une remarque ironique l'accompagne : *Si même les intéressés les plus proches montrent des scrupules, il n'aurait pas été avisé, dans la situation actuelle, de jouer plus longtemps les têtes de mule, d'autant moins qu'il est n'est guère difficile, comme vous le voyez, de donner satisfaction d'une autre manière à tout le monde.*

Après avoir pris connaissance de la re-fonte de la partition originale, Giesecking se prépare à interpréter la Sonate lors de

la première qui est fixée pour le mois d'octobre 1936. Cependant la tempête d'acclamation qui salue l'exécution, le 6 octobre 1936, à Berlin, de la *Sonate pour violon en mi* de Hindemith par le violoniste Georg Kulenkampff, trouve un écho dévoyé dans la presse national-socialiste qui parle d'«applaudissements démonstratifs dus à des groupes d'opposants [au régime]». Une réaction aussi agressive fait craindre le pire aux protagonistes de la création publique de la Sonate : une première audition en Allemagne étant devenue trop dangereuse, elle est annulée. Dans une lettre datée du 31 octobre 1936, l'éditeur des œuvres de Hindemith prédit cependant qu'une telle ingérence de la politique dans son art aura un effet durable sur le sort des pièces pour piano du compositeur: *Les sonates sont d'ailleurs dans le commerce... et les œuvres exerceront leur effet d'elles-mêmes, dans le secret des cœurs.* LS

# EINSPIELUNGEN DER 1. KLAVIERSONATE „DER MAIN“ (1936) RECORDINGS OF THE FIRST PIANO SONATA "DER MAIN" (1936) ENREGISTREMENTS DE LA 1<sup>ÈRE</sup> SONATE POUR PIANO «DER MAIN» (1936)

**Glenn Gould, Klavier**  
**Sony (CD 1993) SMK 52670**  
**(The Glenn Gould Edition)**

▼ In dieser Aufnahme vom Oktober 1966 stimmt Gould in den langsamen Sätzen einen lyrischen Tonfall an, der durch das von Sony entwickelte Verfahren Super-Bit Mapping sonor zur Geltung kommt. Beeindruckend die Anlage des letzten Satzes, in dem er einen großen Spannungsbogen schlägt, der die Steigerung markant betont. Mit dieser Aufnahme vermittelt Gould jenen Ausdruck von heiterer Gelassenheit, wie, so der Pianist, „sie nur – richtig dosiert – aus der völligen Verschmelzung von Ekstase und Kalkül entspringt“.

▼ On this recording made in October 1966, Glenn Gould strikes a lyrical tone in the slow movements; the process developed by Sony, Super-Bit Mapping, allows this tone to be optimally realised in terms of sound quality. The design of the final movement is impressive; Gould creates a large arch of tension markedly emphasising the intensification. With this recording, he communicates that expression of cheerful repose, which, according to the pianist, "only – in the right dosage – arises out of the total fusion of ecstasy and calculation."

▼ Dans cet enregistrement d'octobre 1966, Gould adopte dans les mouvements lents un ton lyrique particulièrement bien mis en valeur par le nouveau procédé imaginé par les ingénieurs de Sony, le «super-bit mapping». La construction du dernier mouvement est remarquable dans la mesure où le pianiste parvient à tendre une grande arche soulignant la majesté de la progression du discours musical. L'interprétation de Gould respire cette sérénité tranquille dont il aimait à dire qu'elle résulte «de la fusion parfaitement bien dosée de l'extase et du calcul».

**Music & Arts (CD 1991) CD-679**  
**(Unreleased Broadcast Performances)**

▼ Diese Aufnahme entstand als Radiokonzert für die Canadian Broadcasting Corporation, ausgestrahlt am 29. November 1966. Neben Hindemiths Werk kamen noch Fugen aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach und die c-Moll-Fantasie KV 475 von W.A. Mozart zu Gehör. Sie gehen einher mit Plattenaufnahmen im Oktober 1966 (siehe oben) der Hindemith-Sonate. Glenn Gould spielte oft Werke, die als Plattenaufnahmen geplant waren, zunächst als „Vorschau“ im Radio. In dieser Einspielung schlägt er eine schärferes Tempo an und meißelt Kanten und Ecken des Werks nachdrücklich heraus.

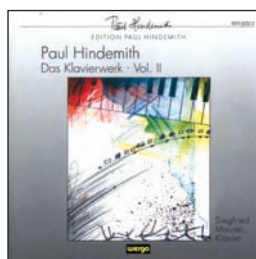


▼ This recording was originally a radio concert for the Canadian Broadcasting Corporation, broadcast on 29 November 1966. Besides Hindemith's work, Fugues from the *Well-Tempered Clavier* of J. S. Bach and the C minor Fantasia K. 475 of W. A. Mozart were performed. They go along with recordings from October 1966 (see above) of the Hindemith Sonata. Glenn Gould often played works planned for recordings as a "pre-view" on radio first. In this recording, he strikes up a sharper tempo, forcibly chiselling out edges and corners of the work.

▼ Ce disque propose un enregistrement d'un concert radiophonique de la Canadian Broadcasting Corporation diffusé à l'antenne le 29 novembre 1966. A part l'œuvre de Hindemith, Glenn Gould interprète des fugues de la deuxième partie du *Clavier bien-tempéré* de J. S. Bach et la *Fantaisie* KV 475 en do mineur de Mozart. Ce récital a précédé l'enregistrement au disque de la *Sonate* de Hindemith d'octobre 1966 (voir ci-dessus). Glenn Gould jouait souvent les œuvres prévues pour être gravées sur disque «en avant-programme» à la radio. Le tempo qu'il adopte ici est particulièrement vif et les aspérités de l'œuvre sont dégagées de manière tranchante.

**(Das Klavierwerk Vol. II)**  
**Siegfried Mauser, Klavier**  
**vergo (CD 1992) WER 6202-0**

▼ Im Rahmen seiner Gesamteinspielung von Hindemiths Klaviermusik wählt Siegfried Mauser den Mittelweg einer soliden Interpretation dieser Sonate (leider blieb im ersten Takt ein falscher Ton stehen).

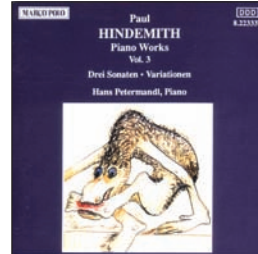


Dankenswerterweise widmet er sich auch den Variationen, die Hindemith zunächst als zweiten Satz der Sonate komponierte. Die Bedenken von Walter Giesecking, der ursprünglich das Werk uraufführen sollte, veranlaßten Hindemith, einen neuen zweiten Satz zu schreiben.

▼ For the purposes of his recording of Hindemith's complete piano music, Siegfried Mauser chose the middle course – a solid interpretation of this Sonata (unfortunately, a wrong note remains in the first bar). Commendably, he also dedicates himself to the Variations that Hindemith had originally composed as the second movement of this Sonata. The reservations of Walter Giesecking, who was originally to have premiered the work, caused Hindemith to write a new movement.

▼ Auteur, au disque, d'une intégrale de l'œuvre pour piano de Hindemith, Siegfried Mauser choisit la voie médiane d'une interprétation solidement charpentée de la Sonate. Point de prise de risque ni d'extravagance. Il a cependant le mérite d'ajouter à son programme les variations que Hindemith avait d'abord composées en guise de deuxième mouvement. Les réticences de Walter Giesecking – qui aurait dû jouer cette œuvre en première exécution publique – incitèrent Hindemith à écrire à nouveau un deuxième mouvement de style très différent.

**(Piano Works Vol. 3)**  
**Hans Petermandl, Klavier**  
**Marco Polo (CD 1990) 8.223337**



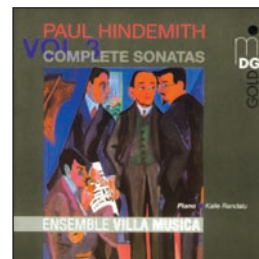
▼ Diese Einspielung – ebenfalls im Rahmen einer Gesamtaufnahme des Klavierwerks – besticht durch klare Formgebung und deutlicher Artikulation der polyphonen Strukturen. Die schnörkellose Direktheit und brillante Tongebung verleihen dieser Interpretation ein hohes Maß an Authentizität.

▼ This recording – also made in the context of a complete recording of the piano music – fascinates by means of a clear presentation of form and articulation of the polyphonic structure. The unflourished directness and brilliant tone lend this interpretation a high standard of authenticity.

▼ Cet enregistrement, extrait lui aussi d'une intégrale de l'œuvre pour piano de Hindemith, séduit par la clarté de la forme et l'articulation nette des structures polyphoniques. La franchise sans détour de l'interprète et le timbre brillant de l'instrument confèrent à cette lecture une remarquable authenticité.

**(Complete Sonatas Vol. 3)**  
**Kalle Randalu, Klavier**  
**MDG (CD 1998) 304 0693-2**

▼ Eine Aufnahme mit Referenzcharakter! Mit feinem Gespür für Hindemiths Formsprache strukturiert Kalle Randalu klar. Besonders gelungen der hochkomplexe polyphone Schlußsatz, der mit Verve und virtuoser Souveränität die Nuancen dieses auf Steigerung angelegten Satzes auslotet.



▼ A recording with the character of being a reference work! Kalle Randalu structures the work clearly, with a fine sense for Hindemith's formal language. The highly complex, polyphonic final movement is particularly successful; it explores the nuances of this movement, designed for intensification, with verve and virtuoso sovereignty.

▼ Un disque de référence! Le pianiste Kalle Randalu montre une grande sensibilité pour la forme du langage de Hindemith et la clarté de ses structures. Le mouvement final, complexe et polyphonique, est particulièrement réussi. Avec le brio et la virtuosité d'un grand maître, l'interprète explore toutes les subtilités de la progression du discours musical.



**Frankfurt am Main,  
13. bis 15. März 2003:**

### **Symposium „Volksmusik in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts“**

In Zusammenarbeit mit Peter Ackermann, Professor für Musikwissenschaft an der Frankfurter Musikhochschule, und dem Innsbrucker Emeritus Walter Salmen veranstaltete Giselher Schubert, Leiter des Hindemith-Instituts, ein internationales Symposium zum Thema „Volksmusik in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts“.

Musikalisch eröffneten die Veranstaltung die Mezzosopranistin Gabriele Zimmermann und der Pianist Klaus Dreier, die vier Lieder Theodor W. Adornos aus den *Sept chansons populaires françaises* zum besten gaben. Im Namen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst begrüßte Giselher Schubert stellvertretend für den Rektor Klaus Neuvians die Referenten und Zuhörer. Der Präsident der Hindemith-Stiftung, Professor Dr. Andreas Eckhardt, entbot Grußworte und wünschte regen Gedankenaustausch.

In die Problematik der Tagung führte Walter Salmen ein und zeigte Möglichkeiten der Volksliedbehandlung in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Auf das Verständnis von Volkslied und seine Rolle in der Kunstmusik bei Hans Pfitzner ging Gabriele Busch-Salmen näher ein. Am Beispiel des Christoffleins erläuterte sie Pfitzners Verwendung von Weihnachtsliedern in diesem Werk. Auf die unterschiedlichen Einstellungen zum Volkslied bei Arnold Schönberg und Béla Bartók machte Constantin Floros aufmerksam. Bartók lege Wert darauf, daß die künstlerische Einbindung von Volkslied kunsthaft sein müsse. In Schönbergs Streichquartett op. 10 erhalte das Volkslied „O du lieber Augustin“ semantische Bedeutung und verweise auf biographische Konstellationen. Die Rolle von Volksliedern als Medium der Volksbildung beleuchtete Friedhelm Brusniak in seinem Beitrag über den Reger-Schüler Albin Weinland. Volksliedbearbeitungen des in Salzburg am Mozarteum wirkenden Cesar Bresgen als Medium der Volksbildung während des Nationalsozialismus und dessen positive Bewertung seitens nationalsozialistischer Musikkritik waren das Thema von Thomas Nußbaumers Vortrag. Anhand ausgewählter Briefe zwischen

Ernst Pepping und seinen Verlegern Strecker (Schott-Verlag) und Vötterle (Bärenreiter), in denen der Komponist Klage über den geringen Absatz seiner gedruckten Werke führt, demonstrierte Michael Heinemann die Indifferenz Ernst Peppings gegenüber aktuellen Musikrichtungen und seinen elitären Ästhetizismus, der ungeachtet politischer Verhältnisse in seinem Schaffen wirksam blieb, *als wenn nichts geschehen wäre*. Adornos Aussagen zur Rolle der Volksmusik im gesellschaftlichen Leben und ihre Funktion in der Kunstmusik beleuchtet Ferdinand Zehentreiter in seinem Vortrag. Angesichts der brisanten weltpolitischen Lage reiste Joseph Dorfman, Tel-Aviv, nicht an. Für ihn sprang Giselher Schubert in die Bresche und referierte am Beispiel der Violinsonaten über Charles Ives' Werkkonzeption und die Integration von *popular music*. Jürgen Schaarwächter warf einen Blick auf die Aktivitäten und Bemühungen verschiedener sozialer Gruppen im postviktorianischen Britannien auf der Suche nach nationaler Identität und pastoraler Idylle. Der Frage, was ist Folklore an Gershwins *Porgy and Bess*, ging Gisela Schubert in ihrem Beitrag nach. Zwar informierte sich Gershwin über schwarze Lebensformen, musikalisch aber schlugen sich *shouts* und andere schwarze Musizierformen in seiner American Folk Opera nur rudimentär nieder. Der Komponist und Musikwissenschaftler Enjott Schneider schilderte die Bedeutung von Ethno als Stilmittel der Filmmusik nach 1990 und wertete die Position dieser Musik als über Volks- und Kunstmusik stehend. Das Problem der Vereinbarkeit von Volks- und Kunstmusik erörterte Ute Jung-Kaiser aus didaktischer Sicht an Kompositionen von Alban Berg, Helmut Lachenmann und Béla Bartók. Wolf Frobenius untersuchte in seinem Beitrag Ligetis und Berios Umgang mit Volkslied bzw. Volksliedtechniken. Albrecht Riethmüller stellte das Ereignis Woodstock und die Donaueschinger Musiktage gegenüber und wies auf unterschiedliche soziale und politische Voraussetzungen hin. Im letzten Beitrag gab die Komponistin Isabel Mundry Einblicke in ihre Komponistenwerkstatt und erläuterte am Beispiel ihrer Komposition *Anagramm* ihr Verständnis von Komponieren als gefächertem Augenblick.

In einem Konzert, das unter dem Motto der Tagung stand, brachte das Mutare Ensemble Werke zeitgenössischer Komponisten zu Gehör. Von Hans Werner Henze erklangen die Neuen Volkslieder und Hirtengesänge für Fagott, Gitarre und Streichtrio aus den Jahren 1983/96. Eine Homenaje a Victor Jara für Flöte und Gitarre von Flores Chaviano interpretierten Dirk Peppel und Christopher Brandt. Die Folk Songs für Stimme und sieben Instrumente von Luciano Berio aus dem Jahre 1964 rekurrieren auf Lieder verschiedener Kulturkreise und wurden von Jenny Renate Wicke sensibel und nachhaltig präsentiert.

Die Referate werden in der Reihe Frankfurter Studien des Hindemith-Instituts und der Hindemith-Stiftung veröffentlicht werden.

**Frankfurt am Main,  
13 - 15 March 2003**

### **Symposium "Folk Music in the Art Music of the Twentieth Century"**

Giselher Schubert, Director of the Hindemith Institute, organised an international symposium on the topic of "Folk Music in the Art Music of the Twentieth Century" in collaboration with Peter Ackermann, Professor of Musicology at the Frankfurt Academy of Music and the Innsbruck Professor Emeritus Walter Salmen.

The event began with a musical offering by the mezzo soprano Gabriele Zimmermann and the pianist Klaus Dreier, a splendid performance of four of Theodor W. Adorno's *Sept chansons populaires françaises*. Substituting for Dean Klaus Neuvians, Giselher Schubert greeted the speakers and audience in the name of the Academy of Music and the Performing Arts. The President of the Hindemith Foundation, Professor Dr. Andreas Eckhardt, gave complimentary greetings, wishing all those present an exciting exchange of ideas.

Walter Salmen introduced the symposium's basic problem, demonstrating possibilities for the treatment of folk songs in the art of the nineteenth and twentieth centuries. Gabriele Busch-

Salmen considered more closely the understanding of folk song and its role in the art music of Hans Pfitzner. Using the example of Christofflein, she dealt with Pfitzner's use of Christmas songs in this work. Constantin Floros called attention to differing attitudes of Arnold Schönberg and Béla Bartók towards folk song. Bartók considered it important that the artistic assimilation of folk songs be truly artistic. In Schönberg's String Quartet, Op. 10, the folk song "O du lieber Augustin" contains semantic meaning, pointing towards biographical constellations. Friedhelm Brusniak shed light on the role of folk songs as a medium for national education in his contribution on the Reger pupil Albin Weinland. The subject of Thomas Nussbaumer's lecture was folk song adaptations of the composer Cesar Bresgen, who worked at the Mozarteum in Salzburg. Nussbaumer dealt with these adaptations as a medium of national education during the National Socialist period and their positive evaluation on the part of National Socialist music criticism. Michael Heinemann demonstrated the indifference of Ernst Pepping towards current musical directions and his elitist aestheticism, which continued to have an effect on his production regardless of political conditions, "as if nothing had happened." The sources here were selected letters between Ernst Pepping and his publishers Strecker (Schott Publishers) and Vötterle (Bärenreiter), in which the composer complains about the the meagre sale of his printed works. Adorno's statements concerning the role of folk music in social life and its function in art music were illuminated by Ferdinand Zehentreiter in his lecture. Due to the explosive world political situation, Joseph Dorfman of Tel-Aviv did not come to the symposium. Gisela Schubert stepped in for him, lecturing on Charles Ives's work conception and the integration of popular music, using the Violin Sonatas as examples. Jürgen Schaarwächter took a look at the activities and efforts of various social groups in post-Victorian Great Britain in search of a national identity and pastoral, idyllic conditions. Gisela Schubert tackled the question of what is folklore in Gershwin's *Porgy and Bess* in her contribution. Gershwin did indeed inform himself about ways of living amongst the Blacks, but, musically speaking, "shouts" and other black musical forms are only reflected in a rudimentary way in his American Folk Opera. The composer and musicologist Enjott Schneider outlined the significance of ethno as a stylistic means in film music since 1990, also considering the position of this music –

whether or not it stands above folk and art music. Ute Jung-Kaiser expounded upon the problem of compatibility between folk and art music from the didactic point of view, in compositions of Alban Berg, Helmut Lachenmann and Béla Bartók. In his contribution, Wolf Frobenius examined Ligeti's and Berio's treatment of folk songs and folk song techniques. Albrecht Riethmüller contrasted the event Woodstock with the Donaueschingen Music Days, pointing out different social and political prerequisites and conditions. In the final contribution, the composer Isabel Mundry gave insights into her composer's workshop, elucidating her understanding of composition as a fanned-out moment, taking the example of her composition Anagram.

In a concert presented under the motto of the conference, the Mutare Ensemble performed works by contemporary composers. The *Neue Volkslieder* and *Hirtengesänge* (Shepherd's Songs) for bassoon, guitar and string trio of Hans Werner Henze from the years 1983/96 were performed. Dirk Peppel and Christopher Brandt interpreted an Homage to Victor Jara for flute and guitar by Flores Chaviano. The Folk Songs for voice and seven instruments of Luciano Berio from the year 1964 are based upon folk songs of various cultures and were sensitively and effectively presented by Jenny Renate Wicke.

The lectures will be published in the series Frankfurter Studien of the Hindemith Institute and the Hindemith Foundation.

## «La musique populaire dans la musique savante du XX<sup>e</sup> siècle» Francfort-sur-le-Main, 13-15 mars 2003

C'est en collaboration avec Peter Ackermann, professeur de musicologie au Conservatoire supérieur de musique de Francfort, et le professeur honoraire Walter Salmen (Innsbruck) qu'à la mi-mars 2003 Gisela Schubert, directeur de l'Institut Hindemith, a mis sur pied une série de conférences de caractère international sur «La musique populaire dans la musique savante du XX<sup>e</sup> siècle».

La manifestation a débuté en musique par quatre des Sept chansons populaires françaises de Theodor W. Adorno, interprétées par Gabriele Zimmermann (mezzo-soprano) et Klaus Dreier (piano). Puis, c'est au nom du Conservatoire supérieur de musique et d'art dramatique que Gisela Schubert, s'exprimant à la place du recteur, Klaus Neuvians, a accueilli tous les conférenciers et leur public. Le professeur Andreas Eckhardt, président de la Fondation Hindemith, a, quant à lui, souhaité la bienvenue à chacun en appelant de ses vœux des échanges fructueux entre tous les participants.

Pour situer la problématique soulevée par le thème de la série de conférences, Walter Salmen a d'abord décrit les possibilités de traitement de la chanson populaire dans l'art du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Gabriele Busch-Salmen a ensuite examiné de plus près la conception défendue par Hans Pfitzner de la chanson populaire et son rôle dans la musique savante, en commentant l'usage qu'il a fait

435. Reiters Abschied.

jon.

So wünsch ich ir ein gu = te nacht, bei der ich  
1. Ein traw = rig wort sie zu mir sprach: wir zwei wir  
war al = lei = ne; } Ich scheid mit leid, gott weiß die zeit  
müß sen schei = den!  
widrkom = men das bringt freu = den.



des chants de Noël dans la composition de Christofflein. Pour sa part, Constantin Floros a mis le doigt sur les attitudes fort différentes d'Arnold Schönberg et de Béla Bartók à l'égard de la chanson populaire: Bartók attachait beaucoup d'importance à la portée artistique de l'usage «savant» de la chanson populaire, alors que, dans le Quatuor à cordes op. 10 de Schönberg, la référence à la chanson populaire «O du lieber Augustin» prend une valeur sémantique et renvoie à des configurations biographiques. Friedhelm Brusniak mit en lumière le rôle de la chanson populaire comme instrument pédagogique en décrivant les travaux de Albin Weinland, élève de Reger. Quant à Thomas Nussbaumer, il s'est penché sur les diverses adaptations de chansons populaires dues à Cesar Bresgen au Mozarteum de Salzbourg, en décrivant leur effet sur l'éducation populaire à la musique sous le régime national-socialiste et l'écho positif qu'elles ont rencontré auprès des critiques musicaux d'obédience nazie. Michael Heinemann a décrit l'indifférence manifestée par Ernst Pepping à l'égard des tendances musicales de son temps et l'élitisme esthétique qui – comme si de rien n'était – persistait dans son œuvre malgré les circonstances politiques contraires; sa contribution s'est fondée sur une analyse d'un choix de lettres échangées entre Ernst Pepping et ses éditeurs, Strecker (Schott) et Vötterle (Bärenreiter), dans lesquelles le compositeur se plaint du résultat misérable des ventes de ses partitions. La conférence de Ferdinand Zehentreiter a porté sur les propos d'Adorno définissant le rôle de la musique populaire dans la vie sociale et

sa fonction dans la musique savante. En raison de l'insécurité engendrée par la situation politique mondiale, Joseph Dorfman (Tel-Aviv) n'a pu faire le voyage de Francfort; Giseler Schubert l'a remplacé au pied levé en se penchant sur la conception que Charles Ives se faisait de l'œuvre d'art et sa vision de l'assimilation de la musique populaire à partir de l'exemple de ses sonates pour le violon. Jürgen Schaarwächter a passé en revue les projets et activités de certains groupes sociaux emblématiques de la Grande-Bretagne post-victorienne dans leur quête d'identité nationale et leur exaltation de sentiments idylliques autant que bucoliques. Portant son attention sur la question de l'influence du folklore dans Porgy and Bess, Gisela Schubert parvint à la conclusion que Gershwin eut beau s'être renseigné sur les coutumes des Noirs, les clameurs et autres formes d'expression musicale afro-américaines ne jouent finalement qu'un rôle rudimentaire dans son «American folk opera». Compositeur et musicologue, Enjott Schneider décrit l'importance du style ethno dans la musique de film d'après 1990 ce qui lui confère une importance prépondérante par rapport à la musique populaire et à la musique savante. Se référant à des exemples tirés d'œuvres d'Alban Berg, Helmut Lachenmann et Béla Bartók, Ute Jung-Kaiser a examiné, du point de vue du pédagogue, le problème posé par la compatibilité de la musique populaire et de la musique savante. Dans son exposé, Wolf Frobenius s'est attaché à dépeindre la manière dont Ligeti et Berio ont traité la chanson populaire ou se sont laissé influencé par sa technique de composition.

Pour sa part, Albrecht Riethmüller a opposé le Festival de Woodstock aux Journées musicales de Donaueschingen pour dégager de cette confrontation différentes données de base d'ordre social et politique. Dans la dernière conférence, Isabel Mundry a donné un aperçu de son travail de composition et, tirant exemple de son œuvre intitulée Anagram, a expliqué la source de son inspiration comme instant en éventail.

Dans le droit fil du thème de cette série de conférences, un concert de l'ensemble Mutare permit d'entendre un choix d'œuvres contemporaines: Neue Volkslieder und Hirtengesänge pour basse, guitare et trio à cordes (1983/96) de Hans Werner Henze; Homenaje a Victor Jara pour flûte (Dirk Peppel) et guitare (Christopher Brandt) de Flores Chaviano; les Folk Songs pour voix et sept instruments (1964) de Luciano Berio, fruit de diverses influences culturelles, présentées avec sensibilité par Jenny Renate Wicke.

Les textes de toutes ces conférences seront publiés dans les Frankfurter Studien grâce au travail de de l'Institut Hindemith et à la générosité de la Fondation Hindemith.

*Wie viele Komponisten im 20. Jahrhundert legte auch Hindemith einigen seiner Kompositionen Volksliedthemen zugrunde, sah er doch darin die Möglichkeit, sein Musikmachen sozial zu fundieren und neue Bedeutungsebenen zu eröffnen. Nachstehend der Beginn des dritten Satzes der Orgelsonate Nr. III, dessen Baßstimme aus der Melodie des Volkslieds Reiters Abschied mit der ersten Strophe So wünsch ich ihr besteht. Viele seiner Melodien entnahm er der Sammlung Altdeutsches Liederbuch von Franz M. Böhme. / Like many twentieth-century composers, Hindemith also based*

*several of his compositions on folk song themes, for he saw therein the possibility of giving his music a social foundation, thus opening up new levels of meaning.*

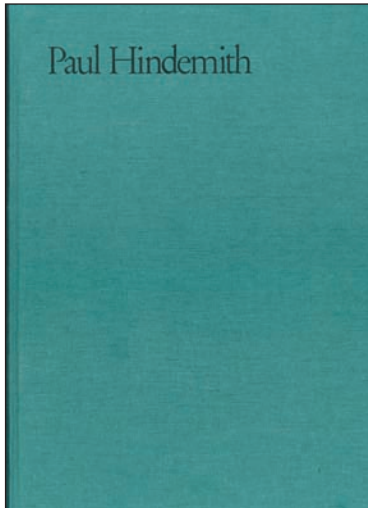
*The beginning of the third movement of the Organ Sonata No. 3 follows, the bass line of which consists of the folk song melody Reiters Abschied (Rider's Farewell) with the first verse So wünsch ich ihr (That's How I Want Her To Be). He took many of his melodies from the collection Altdeutsches Liederbuch (Old German Songbook) by Franz M. Böhme. /*

*Comme nombre d'autres compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, Hindemith s'inspira lui aussi de thèmes populaires. Il y voyait la possibilité de conférer une justification sociale à sa musique et de lui ouvrir des horizons nouveaux. Ci-dessous, le début du troisième mouvement de la Sonate pour orgue n° 3 dont la basse est tirée de la chanson populaire Reiters Abschied et sa première strophe, So wünsch ich ihr. Un grand nombre des emprunts de Hindemith à la musique populaire trouvent leur source dans l'Altdeutsches Liederbuch, recueil établi par Franz M. Böhme.*



**Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band I, 2: Das Nusch-Nuschi op. 20. Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt.**

Text von Franz Blei. Hrsg. von Annegrit Laubenthal und Luitgard Schader. Mainz: Schott, 2002 (PHA 102)



▼ Hindemiths Opern-Triptychon liegt nun komplett im Rahmen der Gesamtausgabe vor. Bereits 1975 bzw. 1979 wurden die Einakter *Sancta Susanna* und *Mörder, Hoffnung der Frauen* von Ludwig Finscher und Marianne Reißinger herausgegeben. Für *Das Nusch-Nuschi* zeichnen Annegrit Laubenthal und Luitgard Schader verantwortlich. Das Stück bildet zu den beiden anderen emotional-pathetischen Werken, die eine stringente Handlung aufweisen, einen starken Kontrast, besteht es doch aus lose gefügten Bildern, die einer expressiven Tonsprache entsagen. Berühmt und von der zeitgenössischen Kritik vielfach getadelt wurde das parodistisch wirkende König Marke-Zitat „Mir dies“ aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* im dritten Bild. Annegrit Laubenthal weist in ihrem Vorwort darauf hin, daß die musikalische Anlage wohl aller drei Stücke einem numerischen Gesamtplan unterliege.

▼ Hindemith's operatic triptych is now available within the scope of the Complete Edition. Already in 1975 or 1979, respectively, the one-acters *Sancta Susanna* and *Mörder, Hoffnung der Frauen* were edited by Ludwig Finscher and Marianne Reißinger. Annegrit Laubenthal and Luitgard Schader are responsible for *Das Nusch-Nuschi*. The piece forms a strong contrast to the other two emotional-pathetic works (both featuring a stringent plot); it consists of loosely arranged scenes, renouncing an expressive musical language. The King Marke quotation "Mir dies" from Richard Wagner's *Tristan and Isolde* in the third scene, having the effect of a parody, be-

came famous and frequently reprimanded by contemporary critics. In her foreword, Annegrit Laubenthal points out that the musical design of all three pieces is indeed based upon a numerical overall plan.

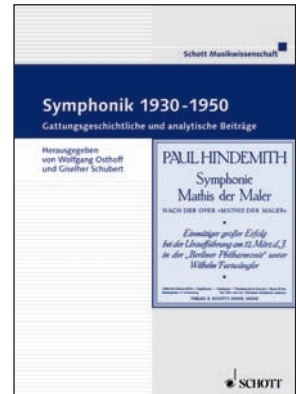
▼ Les partitions des opéras composées en triptyque par Hindemith peuvent désormais être consultées en version intégrale dans l'édition complète de ses œuvres. En 1975 et 1979 respectivement, *Sancta Susanna* et *Mörder, Hoffnung der Frauen* ont déjà fait l'objet d'une publication due à Ludwig Finscher Marianne Reißinger. Quant aux éditeurs de *Das Nusch-Nuschi*, ils ont pour nom Annegrit Laubenthal et Luitgard Schader. Cet opéra en un acte offre un contraste très marqué en comparaison avec les deux autres: tout empreints de pathos, ils sont fondés sur une intrigue rigoureuse, alors que *Das Nusch-Nuschi* aligne des tableaux disparates sans le moindre excès dans l'expression. Devenue célèbre pour avoir suscité l'ire des critiques du moment, on ne peut manquer de mentionner la citation parodique, au troisième tableau, du «Mir dies!» («me faire ça à moi !») du roi Marc extraite de *Tristan et Iseut* de Richard Wagner. Dans sa préface, Annegrit Laubenthal relève que la construction musicale des trois pièces répond probablement à un plan traversé par une intention numérique.

*Mung Tha Bya, Kaiser von Burma; Figurine von Oskar Schlemmer zur Uraufführung „Das Nusch-Nuschi“ / Mung Tha Bya, Emperor of Burma: figurine by Oskar Schlemmer for the world premiere of "Das Nusch-Nuschi" / Mung Tha Bya, empereur de Birmanie; croquis d'Oskar Schlemmer pour la création de «Das Nusch-Nuschi»*



**Symphonik 1930 - 1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge.**

Hrsg. von Wolfgang Osthoff und Giseler Schubert. Mainz: Schott, 2003 (Frankfurter Studien Band IX) ED 9526



▼ Der vorliegende Band der Frankfurter Studien faßt die Referate zusammen, die beim Symposium *Die Symphonie in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts*, abgehalten vom 17. bis 19. November 1999 in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, vorgetragen wurden. Dieses Symposium wurde von Wolfgang Osthoff, Emeritus des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Würzburg, Peter Ackermann, Professor an der Frankfurter Musikhochschule, und Giseler Schubert, Direktor des Hindemith-Institutes, initiiert und geplant. Die Drucklegung des Bandes finanzierte die Hindemith-Stiftung (Blonay/Schweiz).

▼ The present volume of Frankfurt Studies summarises the papers given at the symposium *The Symphony in the 1930s and 40s* from 17 until 19 November 1999 at the Academy of Music and the Performing Arts in Frankfurt am Main. This symposium was initiated and planned by Wolfgang Osthoff, Professor Emeritus of the Musicological Institute of the University of Würzburg, Peter Ackermann, Professor at the Frankfurt Music Academy and Giseler Schubert, Director of the Hindemith Institute. The Hindemith Foundation (Blonay, Switzerland) financed the printing of the volume.

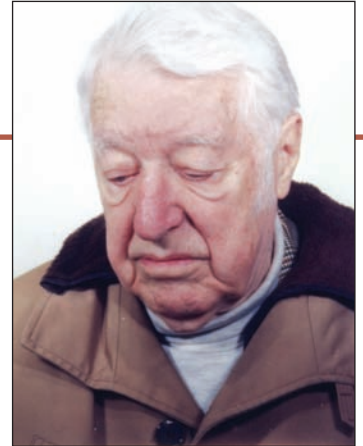
▼ Cette livraison des «Frankfurter Studien» fait la part belle aux contributions présentées lors du colloque *Die Symphonie in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts* qui s'est déroulé, du 17 au 19 novembre 1999, à la «Hochschule für Musik und Darstellende Kunst» de Francfort-sur-le-Main. Ce colloque a été organisé sur l'initiative de Wolfgang Osthoff, professeur émérite de l'Institut de musicologie de l'Université de Würzburg, Peter Ackermann, professeur à la Frankfurter Musikhochschule, et Giseler Schubert, directeur de l'Institut Hindemith. L'impression de ce volume des «Frankfurter Studien» a été intégralement prise en charge par la Fondation Hindemith (Blonay/Suisse).



▼ Mit einem akademischen Festakt anlässlich seines 90. Geburtstages ehrte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich seinen langjährigen Ordinarius Professor Dr. Kurt von Fischer. Der Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Professor Dr. David Fallows, Manchester, hielt die **Laudatio**. Im Festvortrag sprach Professor Dr. Ludwig Finscher zu den Violinsonaten von Wolfgang Amadeus Mozart und ihrem historischen Kontext. Beide, Professor Kurt von Fischer und Professor Ludwig Finscher, sind Herausgeber der Hindemith-Gesamtausgabe und haben sich in zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen um das Werk Hindemiths verdient gemacht.

▼ The Musicological Institute of the University of Zurich honoured its longtime Full Professor Dr. Kurt von Fischer with an academic ceremonial act on the occasion of his 90th birthday. The President of the International Society for Musicology, Professor Dr. David Fallows, Manchester, held the laudatio. Professor Dr. Ludwig Finscher's ceremonial lecture was concerned with the violin sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart and their historical context. Both Professor Kurt von Fischer and Professor Ludwig Finscher are editors of the Hindemith Complete Edition and have served the works of this composer well in numerous essays and lectures.

▼ L'Institut de musicologie de l'Université de Zurich a très académiquement célébré le nonantième anniversaire de Kurt von Fischer, professeur ordinaire associé de longue date à la destinée de cette institution. Son éloge a été prononcée par le professeur David Fallows (Manchester), Président de la Société internationale de musicologie. Dans une conférence-hommage, le professeur Ludwig Finscher s'est penché sur les sonates pour violon de Mozart et le contexte historique de leur composition. Kurt von Fischer et Ludwig Finscher sont tous deux les directeurs de l'Édition complète des œuvres de Hindemith. À l'occasion de très nombreuses conférences et dans de multiples articles, ils n'ont cessé de se faire les éloquents défenseurs de l'œuvre de Hindemith.



▼ In einem Konzert des Bayerischen Rundfunks (München), das unter dem Motto **De profundis** steht, musiziert Tabea Zimmermann mit dem Münchner Rundfunkorchester unter Leitung von Marcello Viotti am 24. September 2003 in der Münchner Herz-Jesu-Kirche Hindemiths Trauermusik für Streichorchester mit Solobratsche aus dem Jahre 1936. Das am 22. Januar 1936 uraufgeführte Stück komponierte er am Vortage auf den unerwarteten Tod Königs Georgs V. Seiner Frau Gertrud berichtet er darüber: „... so habe ich halt eine Trauermusik für Streichorchester und Solobratsche geschrieben. Sie ist nicht gerade hochoriginell, aber in der Schnelligkeit konnte ich nicht noch auf Entdeckungsfahrten gehen.“

▼ In a concert of the Bavarian Radio (Munich) under the motto of "De profundis," Tabea Zimmermann will perform Hindemith's Trauermusik (for string orchestra with solo viola, composed in 1936) with the Munich Radio Symphony Orchestra under the direction of Marcello Viotti on 24 September 2003 in Munich's Herz Jesu Church. He composed the work on the day before the unexpected death of King George V; it received its world premiere on 22 January 1936. Hindemith reported the following to his wife, Gertrud: "... So I have just written a Trauermusik (Mourning Music) for string orchestra and solo viola. It is not exactly highly original, but, at that speed, I couldn't go on a voyage of discovery."

▼ À l'occasion d'un concert de la Bayerischer Rundfunk placé sous le titre «De profundis», c'est le 24 septembre 2003 que Tabea Zimmermann et l'Orchestre de la radio de Munich (sous la direction de Marcello Viotti) joueront à la Herz-Jesu-Kirche la *Musique funèbre* pour alto solo et orchestre à cordes de Hindemith. Composée la veille, en écho à la mort subite du roi Georges V, la première exécution publique de cette œuvre eut lieu le 22 janvier 1936. Hindemith rapporte alors à sa femme Gertrud: «... j'ai donc écrit une musique funèbre pour orchestre à cordes et alto solo. Elle n'est pas follement originale, mais vu l'urgence, je ne pouvais pas me lancer dans de grandes explorations.»

▼ Auf Spurensuche ins obere Rhonetal begab sich M. François Margot, Vizepräsident der Hindemith-Stiftung, im vergangenen Winter. Seit den ersten Augustwochen 1938 wohnten die Hindemiths in Bluche ob Sierre, einem kleinen Walliser Bergdorf, idyllisch im Rhonetal gelegen. Das von den Hindemiths gemietete Chalet Douce Brise gehörte damals der Familie de Preux, seit 1946 im Besitz von Herrn Francis Mounir. Anhand einer Postkarte des Hauses aus dem Jahre 1938/39 konnte das Gebäude wiedererkannt werden. Ein Chemin Paul Hindemith führt am Haus vorbei und erinnert an die ehemaligen Bewohner; allerdings fehlt eine Gedenktafel am Haus. Während seiner Zeit in Bluche, so erinnerten sich ältere Dorfbewohner, hatte Hindemith in der Kirche des benachbarten Montana-Dorf die Orgel gespielt und den Kirchenchor dirigiert.

▼ M. François Margot, Vice President of the Hindemith Foundation, set out looking for traces in the Upper Rhone Valley last winter. From the first weeks in August 1938, the Hindemiths lived in Bluche ob Sierre, a small mountain village in the Swiss region of Wallis – an idyllic setting in the upper Rhone Valley. The chalet **Douce Brise**, rented by the Hindemiths, belonged to the de Preux family in those days, and was owned by M. Francis Mounir from 1946 onwards. The building could be identified beyond any shadow of a doubt from a 1938/39 postcard of the house. A Chemin Paul Hindemith leads by the house, reminding us of its former inhabitants; there is, however, no memorial plaque on the house. During his time in Bluche, as some older villagers still remember, Hindemith played the organ in the church of the neighboring mountain village, also conducting the church choir.

▼ C'est sur les traces de Paul et Gertrud Hindemith que François Margot, vice-président de la Fondation Hindemith, s'est rendu l'hiver passé en Valais pour effectuer un véritable travail de détective. C'est, en effet, en toute discrétion que, depuis les premières semaines d'août 1938, les époux Hindemith ont séjourné à Bluche, petit village de montagne idyllique surplombant la vallée du Rhône, au-dessus de Sierre. Le chalet qu'ils y ont loué, «Douce Brise», appartenait alors à la famille de Preux. Dès 1946, sa propriété est passée entre les mains de M. Francis Mounir. La bâtisse a pu être identifiée grâce à une carte postale de 1938/39. Un chemin, auquel le nom de Paul Hindemith est maintenant attribué, longe le jardin de l'habitation et rappelle au passant le souvenir de ses anciens occupants. Le chalet ne porte pas de plaque commémorative. Les plus âgés des villageois racontent encore aujourd'hui que, pendant ses séjours à Bluche, Hindemith aimait à tenir l'orgue de l'église voisine de Montana-Village et à diriger le chœur de la paroisse.





▼ Die CD-Einspielung von Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* bei Wergo (3 CD WER 6652 2) erhielt von den Fachzeitschriften *Télérama* und *Répertoire* die bestmöglichen Wertungen. In der Zeitschrift *Stereo* wurde die Aufnahme gar zur CD des Monats gekürt. Auch in zahlreichen anderen Magazinen und in der Tagespresse würdigten renommierte Rezensenten die Einspielung und empfahlen Musikliebhabern, sich mit dem hochkomplexen Werk auseinanderzusetzen.

▼ The recording of Hindemith's opera *Die Harmonie der Welt* on Wergo (3 CD WER 6652 2) received the best possible appraisals from the specialist periodicals *Télérama* and *Répertoire*. In the periodical *Stereo*, the recording was even named CD of the month. In numerous other CD **magazines** and in the daily press, renowned critics praised the recording, recommending that music lovers confront and come to terms with this highly complex work.

▼ L'enregistrement paru chez Wergo (3 CD WER 6652 2) de l'opéra de Hindemith *Die Harmonie der Welt* a obtenu les meilleures notes attribués par les magazines spécialisés *Télérama* et *Répertoire*. La revue *Stereo* l'a même élu CD du mois. D'autres publications consacrées à la musique et d'éminents critiques de la presse quotidienne ont également fait l'éloge de cette interprétation et recommandent chaleureusement à tous les mélomanes de montrer de l'intérêt pour cette œuvre aussi géniale que complexe.



*Chalet Douce Brise in Bluche ob Sierre/Wallis, 1938/39 und 2003 / Chalet Douce Brise in Bluche ob Sierre/Wallis (Switzerland), 1938/39 and 2003 / Chalet «Douce Brise» à Bluche, au-dessus de Sierre (Valais), 1938/39 et 2003*

▼ Im Rahmen des Rheingau Musik Festivals 2003 musizieren der Klarinettist Pascal Moraguès, der Geiger Kolja Blacher, der Cellist Sennu Laine und die Pianistin Elena Bashkirova im **Schloß Johannisberg** am 11. Juli das Quartett von Paul Hindemith aus dem Jahre 1938. Beim Lucerne Festival leitet Riccardo Chailly im Luzerner Konzertsaal am 27. August das Koninklijk Concertgebouw-orkest. Zur Aufführung gelangen *Hindemiths Sinfonische Metamorphosen*.

▼ During the course of the 2003 Rheingau Music Festival, the clarinetist Pascal Moraguès, the violinist Kolya Blacher, the cellist Sennu Laine and the pianist Elena Bashkirova will perform the 1938 Quartet of Paul Hindemith at Johannisberg Castle on 11 July. At the Lucerne Festival, Riccardo Chailly will conduct the Royal Concertgebouw Orchestra in the Lucerne Concert Hall on 27 August in a performance of Hindemith's *Symphonic Metamorphoses*.

▼ C'est le 11 juillet 2003, dans le cadre du Festival de musique du Rheingau, au château de Johannisberg, que Pascal Moraguès (clarinette), Kolja Blacher (violin), Sennu Laine (violoncelle) et Elena Bashkirova (piano) interpréteront le Quatuor pour clarinette, violon, violoncelle et piano (1938) de Paul Hindemith. Au programme du Festival de Lucerne, le 27 août 2003, Riccardo Chailly dirigera l'Orchestre royal du Concertgebouw interprétant les *Sinfonische Metamorphosen* de Hindemith.

## Acht Walzer op. 6

### „Drei wunderschöne Mädchen im Schwarzwald“ (1916)

Franz Schubert: Valses sentimentales op. 50a D 779; Johannes Brahms: Sechzehn Walzer op. 39; Edvard Grieg: Zwei Walzercapricen op. 37; Wolfgang Rihm: Mehrere kurze Walzer

Andreas Grau und  
Götz Schumacher, Klavierduo

◆ col legno edition (CD 2003)  
WWE 1CD 20103



Hindemiths Walzer entfalten in diesem vorzüglich zusammengestellten Programm einen ganz besonderen Charme. Das Spiel des führenden deutschen Klavierduos läßt keine Wünsche offen.

Hindemith's Waltzes develop a very special charm in this marvellously compiled programme. The playing of this leading German piano duo leaves absolutely nothing to be desired.

Les valse de Hindemith déploient un charme tout particulier dans le programme magnifiquement construit de ce nouveau disque. L'interprétation qu'en donne l'un des meilleurs duos de pianistes allemands du moment comblera tous les mélomanes.

## Six Chansons

### (Rainer Maria Rilke) (1939)

J.S. Bach: Magnificat in D (BWV 243), Mass in B minor, BWV 232; Johannes Brahms: Liebeslieder Walzer, Op. 52

RCA Victor Chorale & Orchestra,  
Ltg.: Robert Shaw

◆ Pearl (CD 2002) GEM 0180

Die Aufnahme der *Six Chansons* stammt von 1945, also aus der Zeit, in der Hindemith für Robert Shaw das *Flieder-Requiem* komponierte. Hindemith dürfte diese Aufnahme gewissermaßen im Ohr gehabt haben, als er sein *Requiem* ausarbeitete.

The recording of the *Six Chansons* was made in 1945, the time during which Hindemith composed the *Flieder Requiem* for Robert Shaw. Hindemith must have had this recording in his ears, to a certain extent, whilst working on his *Requiem*.



Cet enregistrement des *Six Chansons* date de 1945, soit de l'époque pendant laquelle Hindemith composait le *Flieder-Requiem* à l'intention de Robert Shaw. Il se pourrait bien qu'il l'ait eu dans l'oreille alors qu'il en peaufinait l'écriture.

## The Mengelberg Edition 4 Violin Concerto in Three Movements (1939)

Concertgebouw Orchestra,  
Ltg.: Willem Mengelberg;  
Ferdinand Hellmann, Violine  
(Mitschnitt der Uraufführung)

◆ Archive Documents ADCD 110

Die Aufnahme der Uraufführung des großen Hindemithschen Violinkonzertes am 14. März 1940 in Amsterdam ist ein erstrangiges historisches Dokument. Der Orchesterpart wird schlechterdings hinreißend realisiert, der Solopart nur mit großen Mängeln. Der Uraufführungserfolg für das Werk, das beweist der Schlußapplaus, muß überwältigend ausgefallen sein.

The recording of the premiere of the great Hindemith Violin Concerto on 14 March 1940 in Amsterdam is a first-rate historical document.



The orchestral part is by all means thrillingly realised, the violin part with great shortcomings. The success of the work at its premiere must nonetheless have been overwhelming, to judge from the final applause.

L'enregistrement de la première exécution publique, le 14 mars 1940, à Amsterdam, du Concerto pour violon de Hindemith est un document d'archive de première importance. L'interprétation de la partie d'orchestre est tout simplement fabuleuse, celle du soliste malheureusement traversée d'approximations. A en juger par les applaudissements finals, le succès emporté par cette première audition semble néanmoins avoir été exceptionnel.

## Kammermusik:

### Kammermusiken Nr. 1-7

#### Royal Concertgebouw Orchestra, Ltg.: Riccardo Chailly

Ronald Brätigam, Klavier; Lynn Harrell, Violoncello; Konstanty Kulka, Violine; Kim Kashkashian, Viola; Norbert Blume, Viola d'amore; Leo van Doeselaar, Orgel

◆ Decca (CD 2003) 473 722-2

Riccardo Chailly's Aufnahme der 7 Kammermusiken von 1992 ist die bislang unübertroffene Referenzeinspielung dieser Werkgruppe schlechthin. Um so dankbarer



kann man für diese Wiederveröffentlichung zu einem moderaten Preis sein.

Riccardo

Chailly's 1992 recording of the 7 Kammermusiken remains the unsurpassed reference recording for this group of works. We can be all the more thankful for this re-issue at a moderate price.

L'enregistrement de 1992, par Riccardo Chailly, des sept «Kammermusiken» constitue incontestablement une référence insurpassable de l'interprétation de ce groupe d'œuvres de Hindemith. On ne peut donc qu'être reconnaissant à Decca d'avoir réédité ce disque en série économique.

## Sonate für Bratsche und Klavier op. 11 Nr. 4 (1919)

Rebecca Clarke: Sonate für Viola und Klavier; Ernest Bloch: Suite for viola and piano  
Thomas Riebl, Viola;  
Cordelia Höfer, Klavier

◆ pan classics (CD 1998)  
510 098

Thomas Riebl und Cordelia Höfer akzentuieren in dieser hervorragenden Einspielung der Sonate op. 11

Nr. 4 vor allem die „impressionistisch“ eingefärbte Klanglichkeit des Werkes und geben ihm geradezu improvisatorische Züge.

Thomas Riebl and Cordelia Höfer primarily accentuate the „impressionistically“ hued sonority of the work in this outstanding recording of the Sonata, Op. 11 No. 4, giving it almost improvisational traits.



Dans ce superbe enregistrement de la Sonate op. 11/4, Thomas Riebl et Cordelia Höfer mettent surtout en valeur les coloris «impressionnistes» de l'œuvre et lui insufflent un caractère de véritable improvisation.

## Trio, Op. 47 (1929) for Viola, Heckelphone and Piano

Robert Kahn: Serenade, Op. 73 (1923) in F minor; August Friedrich Martin Klughardt: Schilflieder, Op. 28 (1873); Charles Martin Loeffler: Two Rhapsodies (1901)  
Han de Vries, Oboe; Henk Guitart, Viola; Ivo Janssen, Klavier

◆ Chandos (CD 2002)  
CHAN 9990

Die erstklassige Einspielung des Heckelphon-Trios op. 47 übertrifft durch einen ungemein differenziert gestalteten Klavierpart (Ivo Janssen), der den Charakter des Werkes verwandelt, indem er ihn vertieft und reicher macht.

This first-class recording of the Heckelphone Trio, Op. 47 is surprising for its incredibly differentiated piano part (Ivo Janssen), which transforms the character of the work by making it richer and more profound.

Cet enregistrement de grande tenue du Trio avec heckelphone op. 47 ne laisse pas de surprendre par la subtilité et le style de la partie de piano tenue par Ivo Janssen. Son jeu transcende le caractère de l'œuvre en l'approfondissant et en l'enrichissant de tout son talent.



GS