

Paul Hindemith

Orchestral Works 4

Melbourne Symphony Orchestra
Werner Andreas Albert



Paul Hindemith (1895-1963)
Orchestral Works Vol. 4

1	Overture »Neues vom Tage« (1928-30)	6'36
	Symphony in B flat for Concert Band (1951)	17'06
2	Moderately fast, with vigor – Molto agitato	6'59
3	Andantino grazioso – Fast and gay	5'28
4	Fugue. Rather broad – Fast, energetic	4'39
	Symphony in E flat (1940)	33'26
5	Sehr lebhaft	4'54
6	Sehr langsam	10'36
7	Lebhaft	6'59
8	Mäßig schnelle Halbe	10'57
	T.T.: 57'29	

Melbourne Symphony Orchestra
Werner Andreas Albert

Paul Hindemith (1895-1963)

Orchestral Works Vol. 4

»Neues vom Tage«, Ouvertüre mit Konzertschluß (1928-30)

Die Oper **»Neues vom Tage«** nach einem Libretto von Marcellus Schiffer, der Hindemith auch schon den Text zu dem Sketch **»Hin und zurück«** geliefert hatte, entstand zwischen Frühjahr 1928 und Frühjahr 1929 und erlebte ihre Uraufführung am 8. Juni 1929 an der Kroll-Oper in Berlin; am Dirigentenpult stand deren Chef Otto Klemperer. Als »Zeitoper« gedacht, brachte sie eine gewollt banale Ehescheidungs-, Eifersuchts- und Versöhnungsgeschichte samt medialer Vermarktung durch den damaligen Asphaltjournalismus auf die Bühne – Karikatur belangloser Neuigkeitenhascherei, Karikatur aber auch der moralisch erhabenen großen Oper der Vergangenheit. Der Erfolg war zumindest bei der Premiere gemischt; spätere Inszenierungen ließen sich besser an. Bekannt wurde die Oper durch eine – für damalige Verhältnisse – Skandalszene zu Beginn des II. Aktes, wo Laura, die weibliche Hauptperson, (halb-)nackt in der Badewanne zu sehen ist. Was heute eher nur müdes Lächeln hervorrufen würde, wirkte

auf kulturkonservative Kreise als Provokation; besonders die damals schon im Kulturbetrieb herumschwadronierenden Nazis erbosten sich über die »Verhöhnung der deutschen Frau«, Hitler selbst besuchte eine Aufführung und verzieh Hindemith diese Szene nicht. Sie wurde in den Auseinandersetzungen um den »Fall Hindemith« nach 1933 immer wieder als Beispiel für dessen »moralischen Verfall« angeprangert.

Hindemith selbst war, wenn auch aus ganz anderen, rein künstlerischen Gründen, mit dem Ergebnis auch nicht zufrieden; die dreaktige, etwa 90 Minuten dauernde Oper enthielt Längen und dramaturgische Schwächen, vor allem im III. Akt. Eine gestraffte zweaktige Fassung entstand 1953 und kam am 7. April 1954 am Teatro San Carlo in Neapel unter der Leitung des Komponisten heraus, doch nahm er 1955 und 1960 weitere Umarbeitungen vor.

Hindemith starb, wenige Jahre bevor sich im Musikleben eine Tendenz zu Wort meldete und bis heute eine nicht

mehr wegzudenkende Bedeutung gewann, eine Tendenz, die er selbst mit seinen Auf-
führungen alter Musik in Yale mit in Gang
gesetzt hatte – die Tendenz nämlich, Wer-
ke der Vergangenheit in der Originalfas-
sung und der authentischen Aufführungs-
praxis wiederzugeben und spätere Bear-
beitungen demgegenüber zu verwerfen. So
interessiert heute nicht die »gereinigte«,
»zeitlose« Version von »**Neues vom Tage**«,
sondern die ursprüngliche Oper in ihrem
historischen, gesellschaftskritischen und
Wirkungszusammenhang. Es gehört zur
Tragik des späten Hindemith, daß seine
Überarbeitungen »radikaler« Jugendwerke,
wofür er viel Zeit opferte, von der
Nachwelt aus den genannten Gründen nur
bedingt akzeptiert werden.

Ebenso wie die ganze Oper ist
auch die Ouvertüre ein heiteres, problemlo-
ses Werk, das dem Komponisten mit Recht
als bestens geeignet für konzertante Wie-
dergaben erschien. Sie besteht aus insge-
samt vier Abschnitten: die ersten drei (bis
Zf. I) entsprechen mit ihren Tempocha-
rakteren schnell – langsam – schnell dem
klassischen italienischen Ouvertürenmodell
und sind mit dem Vorspiel der Oper iden-
tisch, der vierte Abschnitt benutzt die Musik
der »**Zweiten Tanznummer**« (10. Bild, III.
Akt) und ist als Accelerando zu einer

furiosen Stretta (die für die Konzert Ouver-
türe neu komponiert wurde) angelegt.

Wie mehrfach bei Hindemith, han-
delt es sich beim Hauptsatz (vor dem »Kon-
zertschluß«) um eine Kombination von drei-
teiler Form und Sonatensatzmodell. Über
den flinken Streicherfigurationen des Be-
gins intonieren Flöte und Klarinette ein
kapriziöses erstes Thema, das sogleich viel-
fach verarbeitet wird. Die Flöten spinnen
aus lang gehaltenen Tönen einen zweiten
Gedanken, ein dritter, melodisch bestimmter
erklingt in der Klarinette, akkordisch und
rhythmisch gibt sich eine vierte Gruppe im
Blech. Fragmente des ersten Themas führen
zu einem abrupten Schluß des ersten Teils.
»*Mäßig langsam, grazioso*« stimmt nun das
Fagott eine schläfrige Melodie an, die in
einem kurzen Intermezzo zerflattert. »*Wie
früher*« beginnt eine verkürzte Reprise des
ersten Teils, wobei die Themen drei und
vier vertauscht werden: die Klarinettenmelo-
die leitet über zum vierten Teil, der »*Ziem-
lich ruhig*« beginnt und sich mit einer die
Tonleiter herauf und herunter umspie-
lenden, tanzartigen Melodie immer mehr
beschleunigt, bis das volle Orchester einen
effektvollen »Konzertschluß« herbeiführt.

Die Ouvertüre »**Neues vom Tage**«
als Konzertstück erklang zuerst am 22. Ja-

nuar 1930 in Nürnberg; Bertil Wetzelsberger dirigierte das Städtische Orchester Nürnberg in einem Konzert des Philharmonischen Vereins, wobei Paul Hindemith selbst im weiteren Verlauf des Abends als Bratschensolist zu hören war.

Symphony in B flat for Concert Band (1951)

»Die **»Symphony for Concert Band«** ist jüngerer Datums. Sie wurde voriges Jahr für eines der vier größten Blasorchester des amerikanischen Heeres geschrieben, die Army Band in Washington mit ihren fast hundert Bläsern. Der mit Saxophonen stark durchsetzte Klang und der Mangel an massigem Tenorblech wird auch vom Nicht-Spezialisten als auffallende Abweichung von dem in Mitteleuropa geschätzten Blasklang erkannt werden. Der erste Satz spielt mit der Variierung und Gegenüberstellung zweier Hauptthemen mit zugehörigem Schlußteil, unterbrochen durch einen fugierten Mittelteil. Im zweiten Satz hört man ein ausgesponnenes melodisches Duett von Cornett und Saxophon. Ein schneller, tanzartiger Teil für alle Holzinstrumente folgt, und schließlich erscheinen die beiden Teile zusammen. Der dritte Satz ist eine Doppelfuge: ein erstes Thema wird in allen erdenklichen Engführungen entwikkelt, ihm folgt ein zweites in ähnlicher Verarbeitung. Zum Schluß werden beide kombiniert und vom Hauptthema des ersten Satzes im Blech überstrahlt.«

(Paul Hindemith, 1952)

Obwohl Paul Hindemith als Bratscher und langjähriges Mitglied des Amar-Quartetts von Haus aus als professioneller Kenner aller Streicherbelange gelten konnte, hegte er zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe für den Bläserklang und dazu für eine diesem offenbar innewohnende burschikose Volkstümlichkeit. Eine ganze Reihe seiner Instrumentalwerke größeren Formats weisen dem Bläserkorpus besondere Aufgaben zu oder stellen ihn in den Mittelpunkt. Schon die *Konzertmusik für Blasorchester op. 41* (1926) mit den Variationen über das populäre Lied *»Prinz Eugen, der edle Ritter«* im zweiten Satz läßt die beiden genannten Vorlieben erkennen; es folgen die *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen op. 49* (1930), die hochvirtuose *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser op. 50* (1930), die launige Paraphrase über den *»Yorckschen Marsch«* von Ludwig van Beethoven in der *Sinfonia Serena* (1946; in deren zweitem Satz) und schließlich die **Symphony in B flat for Concert Band**, die Hindemith 1951 als Auftrag für die Army

Band in Washington schrieb, ein Ensemble von fast 100 exzellent ausgebildeten Musikern. Der Komponist selbst dirigierte die Uraufführung am 5. April 1951 in Washington.

Hindemith weist in seiner Werk-einführung schon auf den für europäische Ohren ungewöhnlichen Klang der amerikanischen Army Bands hin, deren Kornette und Saxophone einen ganz spezifischen, nicht nur klanglichen, sondern auch gestischen Charakter nahelegen. Hindemith war genialer Musiker genug, um dies sofort zu erkennen und mit diesen Möglichkeiten virtuos zu spielen.

Der erste der drei Sätze bietet die für Hindemith nicht ungewöhnliche Kombination einer dreiteiligen Form mit dem klassisch-romantischen Sonatenmodell. Als erstes Thema wird ein langgezogener melodischer Gedanke von Kornetten und Trompeten vorgetragen und später von den übrigen Instrumenten der Band aufgegriffen.

Eine verhaltene Holzbläserpartie (Takt 26ff.) mit einem leicht kapriziösen Motiv zuerst in der Oboe fungiert als Überleitung; ein Unisono wiederum der Holzbläser bildet zusammen mit dem daraus emporschwappenden choralartigen Teil

des Blechs den zweiten thematischen Block. Als Durchführungersatz folgt »*Molto agitato*« der fugierte zweite Teil der dreiteiligen Formkonzeption mit konzentrierter und auch dynamisch verdichteter Verarbeitung; ein kurzes Zwischenspiel leitet zum repressenartigen dritten Teil des Satzes, in welchem Flöten und Oboen das erste Thema intonieren. Der verknäppte und kontrapunktisch verdichtete Abschnitt führt im Blech zu einem choralartigen Höhepunkt und Abschluß.

Der ebenfalls dreiteilige zweite Satz präsentiert eine originelle Verschränkung eines gemächlichen Andante-Charakters mit einem Scherzo-Charakter. Der beschwingte, ja »beswingte« erste Teil wird durch ein Duett des Kornetts und des Altsaxophons eingeleitet. Den darauf folgenden, scherzartigen schnellen Teil bestreiten Holzbläser und Tamburin, während im dritten Teil beide Charaktere gleichzeitig erklingen, das Duett-Thema nun im Horn. Ganz offensichtlich macht Hindemith sich hier einen Spaß daraus, das Tempogefühl des Zuhörers zu verwirren, da »*Andantino*« und »*Fast and gay*« sich überlagern und bis zum Schluß des Satzes den Tempo-Charakter in der unentschiedenen, schwebenden Balance belassen.

Der dritte Satz ist als Doppelfuge angelegt. Nach einem kurzen Präludium tragen Kornette und Trompeten das prägnante erste Fugenthema vor: es besteht aus einem rufartigen doppelten Quartsprung aufwärts sowie einem anapästischen Repetitionsmotiv. Das Thema und seine beiden charakteristischen Elemente werden kunstvoll und in Engführung verarbeitet. Eine absteigende Melodielinie und wiegende Triolen bestimmen dann das zweite Fugenthema (»Espressivo«, Takt 74ff.). Ein kurzer, retardierender Abschnitt beendet diese beiden fugierten Teile; dann folgt als dritter Teil die Verarbeitung beider Fugenthemen gleichzeitig (»Tempo primo«, Takt 161ff.). Dieser kontrapunktisch ungemein dichte Teil erhält schließlich durch den Cantus firmus des ersten Themas aus dem ersten Satz, angestimmt von den Trompeten und Posaunen, die überhöhende, das Werk glanzvoll abrundende Finalwirkung.

Sinfonie in Es (1940)

Mit Bedacht hat Paul Hindemith in seinem so reichen orchestralen Oeuvre nicht nur den Begriff »Sinfonie« relativ selten verwendet, sondern auch die schließlich so betitelten Werke dann, ganz im Gegensatz zu den Gepflogenheiten klassischer und romantischer Komponisten, nicht

numerierte. Darin zeigt sich die Abkehr von der Vorstellung, die Form »Sinfonie« sei Zentrum und Ziel orchestralen Komponierens überhaupt, aber auch die inhaltliche und strukturelle Neubestimmung dieser Form, wenn sie denn doch gewählt wird. Die im Spätsommer und Herbst 1940 bereits in den USA komponierte **Sinfonie in Es** ist unter diesen Werken die einzige, die keinen Beinamen erhielt – weil sie auch die einzige ist, die sich allein einem Kontext der Musiktradition zuordnet, wie immer auch anders sie diese Tradition fortführt. Die Sinfonien *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt* komprimieren Material aus den gleichnamigen Opern, die *Sinfonia Serena* gibt sich als Charakterwerk zu erkennen, die **Symphony in B flat for Concert Band** wurde für ein ganz spezielles Ensemble erdacht, und die *Pittsburgh Symphony* erweist dem Auftraggeber nicht nur im Titel, sondern auch musikalisch Reverenz (vgl. vol. 6).

Bezugspunkt der **Sinfonie in Es** hingegen ist einzig die deutsch-österreichische sinfonische Tradition eines Beethoven, Brahms und Bruckner, verbunden mit dem kontrapunktischen Denken Johann Sebastian Bachs, wie es Hindemith auch schon in früheren Werken aufgegriffen und seiner persönlichen Schreibweise als besondere

Typik integriert hatte. Dies alles war von Hindemith durchaus als Demonstration gedacht: er, der von den Nazis als »Kulturbolschewist«, als »Verräter der deutschen Kultur«, als »jüdisch versippter« Künstler beschimpft und verfeimt wurde, wollte gerade in dem Land, das ihm Zuflucht und neue Entfaltungsmöglichkeiten gewährte, beweisen, wer die besseren deutschen Traditionen zu wahren wußte. Mit der **Sinfonie in Es**, ihrer Viersätzigkeit, dem musikalischen Sprachgestus und den Klangproportionen schlägt Hindemith deutlich den Bogen zum 19. Jahrhundert, um die Konzeption »Sinfonie« auf diese Weise im 20. Jahrhundert fortzuführen, und er vollendet den Bogen auch zur Neuen Welt, indem er die Partien der Blechbläser ganz auf die amerikanische Orchesterbrillanz hin ausführt, wie er sie durch das Boston Symphony Orchestra kennengelernt hatte, dem ja schon seine *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* (1930) zugeeignet worden war.

Serge Koussevitzky (Sergej Aleksandrovic Kusevickij, geb. 1874 Vysnij Volocek/Rußland, gest. 1951 Boston) hatte Hindemith während dessen Aufenthalt in Tanglewood den Auftrag erteilt und wollte das neue Werk in der Saison 1940/41 uraufführen. Als Hindemith die Partitur im

Dezember 1940 fertigstellte, erwies sich jedoch, daß aus Termingründen die Bostoner Premiere in dieser Saison nicht mehr möglich war. Koussevitzky gab das Auftragswerk dann frei, und die Uraufführung fand am 21. November 1941 in Minneapolis mit dem dortigen Sinfonieorchester unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos statt. Die gelegentlich erwähnte Verstimmung zwischen Koussevitzky und Hindemith war aber nicht Ursache dieser Verlegung, sondern Folge: das Werk hatte in Minneapolis und bald darauf in New York einen so großen Erfolg, daß der Bostoner Chef sich schlicht über die entgangene Chance ärgerte. Noch während des Krieges fand die europäische Erstaufführung in der Schweiz statt, und zwar am 3. Februar 1943 gleichzeitig in Genf und Lausanne.

Der Kopfsatz der **Sinfonie in Es**, »*Sehr lebhaft*« überschrieben und im 2/2-Takt notiert, beginnt mit einem fanfarenartigen Motto der Blechbläser (Vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen), unisono fortissimo, das dann vom ganzen Orchester aufgegriffen und harmonisch und klangfarblich »aufgefüllt« wird. Dieses Motto kehrt noch dreimal wieder, jedesmal mit dem fanfarenartig introduzierenden Charakter (Takt 69ff., 129ff., 200ff.), und gliedert den sehr gedrängten, fast übertra-

schend kurzen Satz in vier Abschnitte, deren Beginn jeweils das Motto markiert. So ergibt sich äußerlich gesehen das Konzept der klassischen Sonatenform mit Exposition, Durchführung, Reprise und einer »Lebhafte« überschriebenen Coda. Diese formale Vorgabe wird aber von Hindemith mit einem anderen als dem von Beethoven entwickelten themendialektischen Inhalt gefüllt: das gesamte thematische Material, nicht nur des Kopfsatzes, ist auf jeweils spezifische Weise aus dem fanfarenartigen Motto abgeleitet oder auf dieses bezogen – durch Fortspinnung der originalen Tonfolge, durch Umkehrung, durch Verwendung der im Motto enthaltenen Intervalle (Quart, Sekund, Terz) oder durch Übernahme der lapidaren rhythmischen Figur, die dem Motto zugrundeliegt.

So ist der erste Satz letztlich monothematisch, und die unterschiedliche Charakterisierung der vier Formabschnitte geschieht durch Varianten des Mottos bzw. des aus dem Motto entwickelten ersten Themas, durch die Instrumentation, durch kontrapunktische Verdichtungen und durch einen natürlich fließenden Wechsel von Spannung und Entspannung in der motivischen Verarbeitung. Da aber im dritten Formabschnitt das erste Thema in der Originalgestalt wiederkehrt und somit die

Assoziation »Reprise« evoziert, nähert Hindemith den monothematischen Bau dieses Satzes dann doch dem Sonatenmodell wieder an – eine gerade in ihrer Einfachheit und Lapidarität sehr überzeugende Lösung der selbstgewählten Aufgabe.

Das von den Streichern intonierte und von Holz, Blech und Pauken machtvoll gestützte erste Thema übernimmt das Motto wörtlich und spinnt es melodisch fort, stets durchpult von einem vorwärtsdrängenden, geradezu kraftstrotzenden Impetus. Eine erste Steigerung führt mit einer typischen klassischen Überleitungsgeste zu einem zweiten, ebenfalls von den Streichern angestimmten Gedanken (Takt 40), der sich jedoch als Variante des ersten Themas herausstellt, also eigentlich kein kontrastierender Seitensatz ist. Dieser Gedanke bestimmt auch das Geschehen nach dem zweiten Fanfarenruf, der äußerlich die klassische »Durchführung« einleitet, doch ist Themenverarbeitung in diesem Satz allgegenwärtig; gemahnt die knappe Modellierung des Kergedankens an Bruckner, so die Verarbeitungstechnik an Brahms. Nach der dritten Fanfare intoniert das Fagott wieder wörtlich das erste Thema, Reminiszenz der klassischen Repriseneröffnung. Auch der Seitengedanke taucht auf, aber das Geschehen ist gegenüber der »Exposition«

verkürzt und leitet mit der vierten Fanfare in eine tempobeschleunigte Coda über: polyphone Verdichtungen des Kopfmotivs im Blech führen zum Es-Dur-Ausklang, den die Schlaginstrumente mit dem Motto-Rhythmus dreimal bestätigen.

Der sehr langsame zweite Satz trägt deutlich den Charakter eines gemessenen Trauermarsches, eines, wie Gustav Mahler sagen würde, »schweren Kondukts«. Das von den Bläsern choralartig intonierte Hauptthema des Satzes beginnt als Umkehrung des zweiten Teils des Mottos aus dem ersten Satz und spinnt diesen Gedanken dann variativ fort. Ein zweiter Gedanke, durch einen signalartigen doppelten Terzsprung charakterisiert, erscheint zuerst in der Oboe, dann in den Hörnern, bis die Violinen wieder zum ersten Thema zurückführen. Unter der äußerlich dreiteiligen Anlage verbirgt sich eine permanente Durchführung des thematischen Materials, die in mehreren Anläufen schließlich gegen Ende des Satzes zu einem schmerz erfüllten Ausbruch führt, den die nachfolgenden Schlußakkorde kaum bändigen. Hatte schon die Tonart Es-Dur der Sinfonie auf das Vorbild der »Eroica« von Ludwig van Beethoven verwiesen, so tut es dieser zweite Satz durch seinen Charakter erneut; nach dem energischen Kopf-

satz folgt hier ein Moment der erhabenen Trauer und der Besinnung, aber mehr noch: die Musik gibt Auskunft über die Gefühlslage eines Menschen in der dunkelsten Epoche seines Heimatlandes. Es ist, als wollte Hindemith – wie es Bert Brecht in anderem Zusammenhang formulierte – »die Trauer auf eine große Stufe heben und sie dadurch zu einer die Gesellschaft fördernden Sache machen«.

Mit dem scherzoartigen dritten Satz begibt sich Hindemith wieder auf die Spuren Bruckners: ein rascher Dreiertakt, im Mittelteil des Satzes (Trio) ist entfernt »walzernd«. Dem Charakter eines vorübergehenden, entspannten Intermezzos entsprechend entfernt der Komponist sich hier relativ am weitesten vom Monothematik stiftenden Motto, ohne es aber natürlich zu verleugnen; so taucht der Motto-Rhythmus hier mehrfach im Kreis auf – schon der Themenkopf ist so zu verstehen, auch wenn die beiden Achtel des Mottos durch Triolen ersetzt sind. Die fugierte Reprise des Scherzoteils leitet dann unmittelbar in den vierten Satz über.

Die komplexe Faktur des Finalsatzes, die ausladende thematisch-dramatische Verarbeitung und auch die emotionale Tiefe dieser Musik führen wiederum

Dirigentennachwuchses wirkt er auf verschiedene Weise: seit 15 Jahren bereits durch seine pädagogisch verantwortliche Arbeit mit dem Bayerischen Landesjugendorchester, durch seine Dozententätigkeit am

Meistersinger-Konservatorium Nürnberg und durch seine Initiative für die Institutionalisierung eines Dirigentenworkshops am Australischen Rundfunk, den er alljährlich leitet.

Paul Hindemith (1895-1963)

Neues vom Tage, Overture with Concert Conclusion (1928-30)

Symphony in B flat for Concert Band (1951)

Symphony in E flat (1940)

Neues vom Tage, Overture with Concert Conclusion (1928-30)

Paul Hindemith composed his opera **Neues vom Tage** between the spring of 1928 and the spring of 1929. The libretto was by Marcellus Schiffer, who had also supplied Hindemith with the text for his sketch *Hin und zurück*. Otto Klemperer, the music director of the Kroll Opera in Berlin, conducted the premiere performance of the work there on 8 June 1929. As a *Zeitoper*, **Neues vom Tage** brought to the stage a deliberately banal story of divorce, jealousy, and reconciliation along with the marketing and packaging of the asphalt journalism of the day: a caricature of idle newsmonging

and of the lofty morals of the grand opera of yesteryear. The work met with a mixed response, at least at its premiere, but later stagings fared better. It gained notoriety because of what was considered a scandalous scene at the time: at the beginning of Act II Laura, the female lead, is seen (half-) naked in a bathtub. What today would evoke weary smiles then had the effect of a provocation among cultural conservatives. Nazis were already patrolling the cultural scene, and they, more than anyone else, were infuriated by this »mockery of the German woman.« Hitler himself attended a performance and never forgave Hindemith for this scene. In discussions of »Hindemith's case« after 1933, the bathtub

Das **Melbourne Symphony Orchestra**

ist bekannt als Australiens renommiertestes Orchester. Mit seiner Kunst und Virtuosität hat das 92 Mitglieder starke MSO Musikliebhaber in ganz Australien seit mehr als fünfzig Jahren erfreut und in Begeisterung versetzt.

Das MSO geht zurück auf das Viktorianische Orchester, das Melbournes Königliches Ausstellungsgebäude im Jahre 1880 eröffnete. Seit diesen Anfängen hat das Orchester internationale Anerkennung gewonnen und spielte mit einigen der hervorragendsten Künstler der Welt wie Igor Stravinsky, Jacqueline du Pre, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Pinchas Zukerman, James Galway, Dame Janet Baker, Toru Takemitsu, John Williams, Daniel Barenboim, Sir Thomas Beecham und Christopher Hogwood.

Werner Andreas Albert

fand bereits während seines Studiums der Musik- und Geschichtswissenschaft in Herford von Karajan und Hans Rosbaud seine Lehrer. Nach seinem Dirigentendebüt 1961 mit dem Heidelberger Kammerorchester hatte er die Chefdirigentenpositionen bei der Nordwestdeutschen Philharmonie Herford, dem Gulbenkian Or-

chester Lissabon und den Nürnberger Sinfonikern inne. Seit 1983 leitet er das Queensland Symphony Orchestra des Australischen Rundfunks in Brisbane. Durch regelmäßige Verpflichtungen bei den Funkanstalten in Köln, Frankfurt, München und Berlin hat sich Werner Andreas Albert ein außergewöhnlich breitgefächertes Repertoire erworben: von den entlegenen Werken zu Unrecht vergessener Meister bis zu neuesten Kompositionen der musikalischen Avantgarde.

Verschiedenen Großprojekten der Spätromantik und der klassischen Moderne gilt sein gegenwärtiger künstlerischer Einsatz. Mit den Bamberger Symphonikern produzieren der Bayerische Rundfunk und **cpo** unter seiner Leitung das gesamte Orchesterwerk Pfitzners; ein Zyklus von Werken Korngolds entsteht mit der Nordwest Deutschen Philharmonie in Herford. Solokonzerte Hindemiths erscheinen mit dem RSO Frankfurt, während dessen gesamtes symphonisches Werk mit den Orchestern der ABC Australien in Sydney, Melbourne und Brisbane für **cpo** eingespielt wird.

Große Erfolge hatte Werner Andreas Albert bei Gastdirigaten und Konzertreisen nach Südamerika, in die UDSSR, USA und zahlreiche europäische Länder zu verzeichnen. Als Förderer des Orchester- und

first theme lead to the abrupt conclusion of the first part. The bassoon then intones a somnolent melody (*»Mäßig langsam, grazioso«*) which flits away in a short intermezzo. *»Wie früher«* marks the beginning of the abbreviated recapitulation of the first part, with the third and fourth themes changing places. The clarinet melody forms a transition to the fourth part. This part begins *»Ziemlich ruhig«* but then continues to accelerate, proceeding up and down the scale with a dancelike, ornamental melody, until the full orchestra brings about an effective concert conclusion.

The first concert performance of the overture **Neues vom Tage** took place in Nuremberg on 22 January 1930 with Bertil Weitzelsberger conducting the Nuremberg City Orchestra in a concert of the Philharmonic Society. Later on during the same evening Paul Hindemith performed as a viola soloist.

Symphony in B flat for Concert Band (1951)

*»The **Symphony for Concert Band** is of a more recent date. I composed it last year for one of the four largest wind orchestras of the United States Armed Forces, the Army Band in Washington, an ensemble of*

almost one hundred wind instrumentalists. Even nonspecialists will recognize the strong influence of the saxophones on the overall sound and the lack of massive tenor brass instruments as a significant departure from the wind sound held in such esteem in Central Europe. The first movement plays with the variation and juxtaposition of two main themes; a fugal middle section precedes the complementary concluding section. In the second movement we hear an extended melodic duet featuring the cornet and saxophone. A faster, dancelike section for all the woodwinds follows, and then the two sections occur together. The third movement is a double fugue: the first theme is elaborated in all sorts of imaginable strettis, and the following second theme is submitted to similar treatment. The two themes are combined at the conclusion and irradiated by the main theme from the first movement in the brass instruments« (Paul Hindemith, 1952).

Although Paul Hindemith, a violist and a member of the Amar Quartet for many years, might be regarded as an absolute expert in all matters pertaining to the strings, throughout his life he maintained a special predilection for the wind sound and for its free-and-easy, seemingly inherent folksiness. A whole list of larger-format in-

scene was denounced again and again as an example of the composer's »moral decadence.«

Hindemith himself was not entirely satisfied with **Neues vom Tage** – even if for completely different, purely artistic reasons. This opera of three acts and about ninety minutes contained its longueurs and dramatic shortcomings, above all in Act III. A more concise version dating to 1952 was premiered under Hindemith's direction at the Teatro San Carlo in Naples on 7 April 1954, and in 1955 and 1960 he submitted the work to further revisions.

Hindemith's death came a few years before the full emergence of a trend that has gone on to become an established feature of contemporary musical life: the preference for original versions and authentic performance practice in the presentation of compositions of the past and the rejection of later reworkings. (Hindemith himself had contributed to the emergence of this trend with his presentations of early music at Yale University.) Thus today it is not the »purified,« »timeless,« version of **Neues vom Tage** that interests us but the original opera in its historical, social-critical, and communicative contexts. One factor in the tragedy of the late Hindemith was that his

reworkings of »radical works« of his youth, a time-consuming task, have met only with partial acceptance from posterity – for the abovementioned reasons.

Like the opera as a whole, the overture is a cheerful, untroubled work. Hindemith rightly saw it as ideally suited for concert presentation. The overture contains a total of four sections: the first three sections (to I) correspond in tempo (fast-slow-fast) to the classical Italian overture model and were taken over from the introduction to the opera. The fourth section draws on the music of the second dance number (Act III, Scene 10) and is structured as an accelerando leading up to a furious stretta (composed afresh for the concert overture).

As is often the case in Hindemith, a combination of a three-part design and the sonata-form model is involved in the material leading up to the »*Concert Conclusion*.« The first theme is intoned by flutes and clarinets over the initial, swift string figurations and undergoes immediate, multiple development. The flutes spin a second musical idea from long held tones, and a third idea of melodic stamp is heard in the clarinets. A fourth group is presented in brass chords and rhythms. Fragments of the

the lively, »swinging« first part. The woodwinds and tambourine are featured in the following fast part of scherzo character, and both musical characters occur simultaneously in the third part. Here the duet theme is in the horn. The delight Hindemith took in confusing the listener's feeling for tempo is quite evident here: »*Andantino*« and »*Fast and gay*« overlap and leave the tempo character of the movement hanging in the balance until its very conclusion.

The third movement is of double-fugue design. After a short prelude the cornets and trumpets present the succinct first theme, an ascending, calling double fourth leap and an anapestic repetition motif. The theme and its two characteristic elements are elaborated in stretto and with artistic flourish. A descending melodic line and rolling triplets dominate the second fugue theme (»*Expressivo*,« measures 74 ff.). The short ritardando section concluding these two fugal sections is followed by a third part containing a simultaneous elaboration of the two fugue themes (»*Tempo primo*, « measures 161 ff.). The cantus firmus from the first theme of the first movement is intoned by the trumpets and trombones and lends this part of uncommon contrapuntal concentration the quality of an all-surpassing, stirring, well-rounded conclusion.

Symphony in E flat (1940)

Paul Hindemith not only deliberately avoided frequent use of the term »*symphony*« in his rich orchestral oeuvre but also refrained from numbering the works bearing this title – in complete contrast to the custom of classical and romantic composers. Hindemith's practice here reflects his turning away from the idea of the symphonic form as the center and goal of all orchestral composition as well as the new content and structure he supplied to the form when he did in fact resort to it. The **Symphony in E flat**, a work composed by Hindemith during the late summer and autumn of 1940, shortly after his arrival in the United States, is his only symphony without an additional name – because it is also the only symphony by Hindemith obliged exclusively to the context of musical tradition, no matter how much it develops this tradition along new lines. The symphonies *Mathis der Maler* and *Die Harmonie der Welt* condense material from the operas of the same names, the *Symphonia serena* is a character piece, the **Symphony in B flat for Concert Band** was intended for a specific ensemble, and the *Pittsburgh Symphony* pays homage to the source of the commission not only in its title but also in its music (cf. Vol. 6).

strumental works by Hindemith assign special tasks to the wind section or place wind instruments in the spotlight. His *Konzertmusik for Wind Orchestra op. 41* (1926), with its second movement of variations on the popular song »Prinz Eugen, der edle Ritter,« already exhibited this predilection for the folk and wind sounds. Other works featuring the wind sound followed: the *Konzertmusik for Piano, Brass Instruments, and Two Harps op. 49* (1930), the great virtuosity of the *Konzertmusik for String Orchestra and Brass Instruments op. 50* (1930), the witty paraphrase of Beethoven's »Yorck'sche Marsch« in the second movement of the *Symphonia serena* (1946), and finally the **Symphony in B flat for Concert Band**, a commissioned work composed by Hindemith in 1951 for the Army Band, an ensemble of almost one hundred excellently trained musicians in Washington, D. C. Hindemith himself conducted the premiere in the American capital on 5 April 1951.

In his introduction to the work, Hindemith refers to the unusual sound (at least for European ears) of the United States Army Band: the cornets and saxophones produce a special sound and possess a special instrumental quality. Hindemith had the musical insight to per-

ceive this fact immediately and to make virtuosic use of the resources of the band.

The first of the three movements offers a three-part design along with the classical-romantic sonata model, a not unusual combination for Hindemith. The first theme, a long-drawn-out melodic idea, is presented by the cornets and trumpets and later taken up by the other band instruments. A reserved woodwind part (measures 26 ff.) with a mildly capricious motif appears first in the oboe part and functions as a transition. A further woodwind unison and the chorallike brass part emerging from it form the second thematic block. The following »*Molto agitato*,« a concentrated elaboration (even on the dynamic level) and the fugal, second part of the three-part design, substitutes for the developmental section. A short interlude leads into the third, recapitulative part of the movement. Here flutes and oboes intone the first theme, and the contrapuntally dense, short brass section leads to the choral climax and conclusion.

The second movement, also in three parts, represents an original amalgamation of the leisurely andante character and the scherzo character. A duet of the cornet and the alto saxophone introduces

three trombones) and in unisono fortissimo. The motto is then taken up by the whole orchestra and undergoes harmonic and tone-color »replenishment.« The same motto recurs three more times, each time maintaining the fanfarelike character of the introduction (measures 69 ff., 129 ff., 200 ff.), and divides the extremely compact, almost unbelievably short movement into four sections, each beginning with the motto. The result, at least in outline, is the classical sonata-form design with exposition, development, recapitulation, and coda (»Lebhafter«). While this traditional outline structures the content of Hindemith's first movement, our composer does not take over the thematic-dialectic content developed by Beethoven: the whole of Hindemith's thematic material, not only that of the first movement, is derived from or related to the fanfarelike motto and this in various ways: by continuation of the original tone sequence, by inversion, by the employment of the intervals contained in the motto (fourth, second, third), or by the assumption of the lapidary rhythmic figure forming the basis of the motto. Thus, in the final analysis, the first movement is monothematic, and the different characters of the four formal units owe to variants of the motto or to variants of the first theme, itself deriving from the motto, and to the processes of in-

strumentation, contrapuntal concentration, and the alternation and natural flow between tension and relaxation in the motivic elaboration. But since the first theme returns in its original form in the third structural unit, thus evoking associations with the classical recapitulation, Hindemith again links the monothematic design of the first movement to the sonata model – a very compelling solution to the task at hand, precisely because of its simplicity and succinctness.

The first theme is intoned by the strings with full reinforcement from the woodwinds, brass instruments, and timpani. It takes over the motto note for note in melodic continuation and thrusts forward, pulsing and almost bursting with strength. A typical classical transitional mode links the first intensification to the second musical idea. The second idea is intoned by the strings (measure 40) and turns out to be a variant of the first theme, not a contrasting second theme. This idea continues to determine the musical course of events even after the second fanfare call. Although the fanfare corresponds to the introduction of the classical developmental section, here there is no such section: thematic elaboration is omnipresent in this movement. If the brief formulation of the central thought re-

The point of reference in the **Symphony in E flat**, however, is limited to the German-Austrian symphonic tradition represented by Beethoven, Brahms, and Bruckner and to the contrapuntal thought of Johann Sebastian Bach, such as Hindemith had employed it in his earlier works and had integrated it, as a special type, into his personal style of composition. Hindemith viewed this compositional undertaking as a demonstration and statement: he, the composer whom the Nazis had denounced and condemned as a »cultural Bolshevik,« as a »betrayal of German culture,« as a creative artist of the »Jewish strain,« wanted to show, in the country that had offered him refuge and new career opportunities, who it was who knew how to uphold the better German traditions. In his **Symphony in E flat**, in its four-movement design, mode of musical discourse, and sound proportions, Hindemith spans the decades back to the nineteenth century in order to continue the tradition of the symphonic form in the twentieth century and ventures out into the New World by incorporating American orchestral brilliance into his elaboration of the brass parts. Hindemith had encountered this brilliance in the Boston Symphony Orchestra, for which he had written his *Konzertmusik for String Orchestra and Brass Instruments* (1930).

Serge Koussevitzky (Sergei Alexandrovich Kusevitzsky, born in Vishny-Volotchok in 1874, died in Boston in 1951) had commissioned the symphony during Hindemith's stay in Tanglewood and wanted to premiere the work during the 1940-41 season. Hindemith completed the score in December 1940, but the Boston premiere could no longer be scheduled for the current season. Koussevitzky thereupon surrendered his rights of first performance, and the symphony was premiered by the Minneapolis Symphony Orchestra in Minneapolis on 21 November 1941 under Dimitri Mitropoulos. The falling out between Koussevitzky and Hindemith sometimes mentioned in this connection was not the reason for the transfer of the work to Minneapolis and Mitropoulos but its result: the symphony was such a great success in Minneapolis and soon thereafter in New York that Koussevitzky could not help but be angry about the missed opportunity. The European premiere of the symphony took place in Switzerland during World War II in Geneva and Lausanne performances on the same day: 3 February 1943.

The first movement (»*Sehr lebhaft*,« 2/2 time) of the **Symphony in E flat** begins with a fanfarelike motto in the brass instruments (four horns, three trumpets,

einen zwar bei Beethoven schon angelegten, aber in der Spätromantik verfeinerten Sinfonietypus fort, der als »Finalsinfonie« bezeichnet wird. Bewegungsimpuls, Gefühlsreichtum, Besinnung und dramatische Zuspitzung der vorangegangenen Sätze werden hier noch einmal zusammengefaßt und zur Kulmination geführt. Formal ist dieser vierte Satz eine geistreiche und handwerklich glänzend ausgeführte Kombination aus dreiteiliger Form, Sonatenkonzeption und Passacaglia. Das achttaktige Passacaglia-Thema, motivisch und rhythmisch mit dem Motto verwandt, wird im Expositionsteil zunächst von den Violinen vorgetragen; Holzbläser, dann Hörner schließen sich an, bis die Streicher eine Variante davon bringen.

Ein rhythmisch prägnantes zweites Thema, selbstverständlich auch eine Variante des Mottos, erklingt in den Bratschen und Violoncelli (Takt 67) und wandert dann ins Blech, bis ein Holzbläsersatz das »Intermezzo« einleitet, dessen Melodie mit dem Motto-Thema, dem Motto-Rhythmus und dem wieder auftauchenden Passacaglia-Thema kunstvoll verknüpft wird und zu einem Höhepunkt der Durchführung führt, die in einem kurzen, fragenden Nachspiel und einer Generalpause endet. Nun folgt die Reprise der Passacaglia, de-

ren Thema hier auf sechzehn Takte gedehnt ist: Posaunen, Hörner, Trompeten und danach alle Blechgruppen zusammen in Engführung bringen eine weit ausholende dynamische Steigerung, ein brucknerisch orgelndes Crescendo von unerhörter Kraftentfaltung; wie ein Cantus firmus schwingt sich über die letzte Wiederholung des Passacaglia-Themas die Erste Trompete und markiert den triumphalen »Durchbruch« einer »mit höchster Kraft« aufjubelnden Stretta, die im sechsmal wiederholten Es-Dur-Dreiklang Kulmination und Abschluß erreicht – formal gebündigt durch die der Es-Dur-Apotheose zugrundeliegende Augmentation des Motto-Rhythmus.

Wenn die überlieferten Traditionen der Kunst an den Katastrophen der Geschichte zu zerbrechen scheinen, stemmt sich Hindemith gleichsam mit geballter Faust und dem beethovenschen Pathos einer »Volksrede an die Menschheit« dem entgegen. Die ästhetisch gelungene Verschmelzung ganz unterschiedlicher musikhistorischer Stränge, formaler Kunstfertigkeit und gehaltvoller Ausdruckskraft heben die **Sinfonie in Es** aus dem Gesamtwerk Hindemiths signifikant heraus.

Hartmut Lück

calls Bruckner, then Hindemith's elaboration technique recalls Brahms. After the third fanfare the bassoon intones the first theme note for note, a reminiscence of the beginning of the classical recapitulation. The second idea also reappears, but the »recapitulation« here is an abbreviation of the »exposition« and along with the fourth fanfare forms a transition to a coda of swift tempo. Polyphonic concentration of the head motif in the brass section leads to the E flat major conclusion. The percussion instruments lend their reinforcement here with a threefold repetition in the motto rhythm.

The very slow second movement is a clear demonstration of the character of a measured funeral march, a funeral march of »solemn cortège,« as Gustav Mahler might have said. The winds intone the main theme of the movement, initially an inversion of the second part of the motif from the first movement, and submit it to variation. The second idea is characterized by a double third leap-signal and occurs first in the oboe part and then in the horns before the violins return to the first theme. A permanent development of the thematic material ferments under the three-part design. After a number of efforts this course of musical events issues in an outburst of extreme grief toward the end of the movement. The sub-

sequent concluding chords are hardly enough to subdue it. If the key of E flat major may be said to point to Beethoven's *Eroica* as Hindemith's model here, then the character of the second movement strengthens this impression. Here a moment of sublime grief and and introspection follows an energetic first movement— but there is more: the music offers insights into the emotional state of a man during the darkest years of his native country. It is as if Hindemith intended to do what Bertolt Brecht stated in another connection, namely »to elevate grief to the grand scale and thus to turn grief into something of benefit to society.«

In the scherzolike third movement Hindemith again follows along Bruckner's path: a swift triple time and a hint of the waltz in the middle of the movement, a trio. Here the music ranges far and wide from the monothematicism of the motto (as one might expect from a passing, relaxed intermezzo) without, however, entirely abandoning the motto. Thus the motto rhythm appears several times here in retrograde, and the theme head itself is to be understood in this light as well, even if triplets are substituted for the two eighth notes of the motto. The fugal recapitulation of the scherzo section then leads directly into the fourth movement.

The complex design of the concluding movement, its sweeping thematic-dramatic elaboration, and the emotional depth of the music further the tradition of the »*Finale Symphony*,« a symphonic type already apparent in Beethoven but developed in full by late-romantic composers. The momentum, emotional richness, reflection, and dramatic intensification of the preceding movements are summed up here and brought to their culmination. In its overall structure the fourth movement is a brilliantly and masterfully executed combination of the three-part form, sonata model, and passacaglia. The eight-measure passacaglia theme bears a motivic and rhythmic relation to the motto. It is introduced by the violins in the expository section, and woodwinds and then horns join in before the strings obtain a variant from it. The rhythmically succinct second theme, another variant of the motto, is heard in the violas and violoncellos (measure 67) and migrates to the brass instruments. The »*Intermezzo*« is then introduced in the woodwind part. The melody here is masterfully linked to the motto theme, motto rhythm, and passacaglia theme (reappearing here) and leads to the climax of the developmental section. A short questioning postlude and general pause mark the conclusion of this section. Next comes the recapitulation

of the passacaglia with its extension of the passacaglia theme to sixteen measures. The trombones, horns, and trumpets and then all the brass instruments occur together in stretto and with broad dynamic intensification, a massive crescendo of Brucknerian character and unprecedented force. The first trumpet part soars over the last repetition of the passacaglia theme like a cantus firmus and marks the triumphal »*break-through*« of a jubilating stretta »of the utmost force.« The stretta reaches its culmination and conclusion amid a sixfold repetition of the E flat major chord. The augmentation of the motto rhythm, the foundation of the E flat major apotheosis, offers formal restraint.

At a time when the traditions of the creative arts seemed to have been shattered by the catastrophes of history, Hindemith raised his fist in protest and resorted to the Beethovenian pathos of a public appeal to humanity. The aesthetically successful blending of completely different music-historical strands, formal craftsmanship, and expressive power and substance in Hindemith's **Symphony in E flat** lend it a place of special significance in his oeuvre as a whole.

Hartmut Lück

Translated by Susan Marie Praeder

Melbourne Symphony Orchestra

Acclaimed as Australia's most prestigious orchestra, the ninety-two-member Melbourne Symphony Orchestra has thrilled and delighted music lovers throughout Australia with its skill and virtuosity for more than fifty years.

The MSO traces its history back to the Victorian Orchestra that opened Melbourne's Royal Exhibition Buildings in 1880. From these beginnings the orchestra has achieved international recognition and shared the stage with some of the world's finest artists: Igor Stravinsky, Jacqueline du Pré, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Pinchas Zukerman, James Galway, Dame Janet Baker, Toru Takemitsu, John Williams, Daniel Barenboim, Sir Thomas Beecham and Christopher Hogwood.

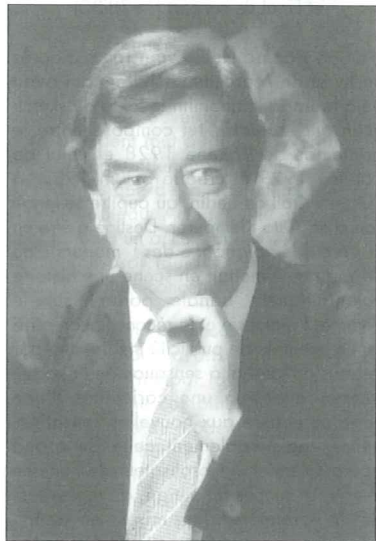
Werner Andreas Albert

Whilst studying Musicology and World History in Germany, Werner Andreas Albert's conducting teachers were Herbert von Karajan and Hans Rosbaud. From 1961 onwards, after making his debut as a conductor with the Heidelberg Chamber Orchestra, he assumed the position of Principal Conductor of the North West German Philharmonic Orchestra; followed by Princi-

pal Conductor of the Gulbenkian Orchestra in Lisbon and Nuremberg Symphony in Germany. Since 1983 he has conducted all six symphony orchestras of the Australian Broadcasting Corporation and has been the Principal Conductor of the ABC's Queensland Symphony Orchestra based in Brisbane. Werner Andreas Albert has established an extraordinarily diverse repertoire through his engagements in both Australia and Europe. He is also permanent Guest Conductor of the Radio Symphony Orchestras in Cologne, Frankfurt, Berlin und Munich. Werner Andreas Albert's interest extends from unjustly forgotten works of the past to contemporary avant-garde compositions.

During recent years he has undertaken projects that focus on the late Romantic period as well as twentieth-century classical music. One such undertaking is the recording of the complete orchestral works of Hans Pfitzner with such orchestras as the Bamberg Symphony as a co-production with the Bavarian Radio and the recording company CPO. He is also engaged in three other long term projects – that of recording the orchestral works of Korngold with the North West German Philharmonic Orchestra Herford; recording the complete symphonic repertoire of Paul Hindemith

with the ABC's Sydney, Melbourne and Queensland Symphony Orchestras; and that of recording a collection of Hindemith's concertos with the Frankfurt Radio Symphony Orchestra. Werner Andreas Albert has also enjoyed great success as a guest conductor on concert tours of the United States, South America, the USSR and most European countries. In addition to his commitment to conducting and recording, he is keenly interested in assisting, whenever possible, young musicians and conductors. For more than fifteen years he has been Principal Conductor of the Bavarian State Youth Orchestra. He is also Senior Lecturer at the Meistersinger Conservatorium in Nuremberg and for many years has headed the ABC's Conducting Workshop, where he teaches selected students working towards the master's degree.



Werner Andreas Albert

Paul Hindemith (1895-1936)

«Neues vom Tage», Ouverture et Final de concert (1928-30)

Symphony in B flat for Concert Band (1951)

Sinfonie en Mib majeur (1940)

«Neues vom Tage», Ouverture et Final de concert (1928-30)

L'opéra **Neues vom Tage**, d'après un livret de Marcellus Schiffer, qui avait déjà fourni à Hindemith le texte du sketch «*Hin und zurück*», fut composé entre le printemps de l'année 1928 et celui de l'année 1929 et créé le 8 Juin 1929, à l'Opéra Kroll de Berlin; au pupitre se tenait son chef, Otto Klemperer. Destiné à être un «opéra témoignant des mœurs de l'époque», il mettait en scène une histoire volontairement banale portant sur le divorce, la jalousie et la réconciliation ainsi qu'un exemple de publicité médiatique par le biais du journal à sensation de l'époque – nous avons là une caricature d'une certaine chasse aux nouvelles sensationnelles, mais également celle du grand opéra solennel et moralisateur de l'ancien temps. Le succès fut mitigé, du moins lors de la première; les mises en scène suivantes s'annoncèrent mieux. Cet opéra devint célèbre grâce à une scène scanda-

leuse – pour les mœurs de l'époque – au début du second acte, où l'on voit Laura, le personnage féminin, (à moitié) nue dans la baignoire. Ce qui aujourd'hui ne susciterait qu'un sourire blasé, fut ressenti dans les cercles culturels conservateurs comme une provocation; les nazis qui, à l'époque, se mêlaient de donner leur avis sur tout dans le domaine culturel, furent particulièrement irrités par cette «*insulte faite à la femme allemande*», Hitler lui-même assista à une représentation et ne pardonna pas cette scène à Hindemith. Lors des discussions qui eurent lieu après 1933 sur le «cas Hindemith», elle fut continuellement dénoncée publiquement, à titre d'exemple de la «*décadence morale*» du compositeur.

Hindemith lui-même ne fut pas satisfait de ce résultat, même si c'est pour de tout autres raisons, d'ordre purement artistique d'ailleurs; cet opéra en trois actes, qui durait environ 90 minutes, renfermait des longueurs et des faiblesses

dramatiques, surtout dans le III^{ème} acte. Une version plus rigoureuse en deux actes vit le jour en 1953 et fut présentée le 7 Avril 1954 au Teatro San Carlo de Naples, sous la direction du compositeur; il remania cependant cet opéra à deux reprises, en 1955 et en 1960.

Hindemith mourut peu d'années avant qu'une nouvelle tendance ne demande la parole dans la vie musicale, tendance qui acquit jusqu'à aujourd'hui une importance que l'on ne peut plus refuser d'admettre, une tendance à laquelle il avait lui-même donné une impulsion avec ses représentations de musique ancienne à Yale – il s'agit de cette tendance à restituer les oeuvres du passé dans leur version originale, et selon la pratique de l'exécution authentique, à rejeter en revanche les arrangements ultérieurs. Ainsi, ce qui intéresse aujourd'hui le public ce n'est pas la version «épurée», «intemporelle» de l'opéra **Neues vom Tage** mais l'opéra original, replacé dans son contexte historique, social et en considérant l'effet qu'il produisit. Le fait que les arrangements qu'il fit de ses oeuvres de jeunesse «radicales», et pour lesquels il sacrifia beaucoup de son temps, ne soient que relativement acceptés par le public, et cela pour les raisons que nous avons

mentionnées, fait partie du drame que connut Hindemith dans ses dernières années.

Tout comme l'ensemble de l'opéra, l'ouverture est aussi une oeuvre sereine, sans problèmes, dont le compositeur pensa, à juste titre, qu'elle se prêtait très bien à des exécutions concertantes. Elle se compose en tout de quatre parties; les trois premières (jusqu'au signe L) correspondent, avec l'enchaînement de leur tempi rapide - lent - rapide, au modèle classique de l'ouverture à l'italienne et correspondent tout à fait à l'ouverture de l'opéra, la quatrième partie utilise quant à elle la musique de la «*deuxième danse*» (10^{ème} tableau, Acte III); elle est réalisée sous forme d'un *accelerando* menant à une strette «*furioso*» (qui fut composée exprès pour l'ouverture concertante).

Comme ce fut souvent le cas chez Hindemith, nous avons affaire dans le mouvement principal (avant le «final de concert») à une combinaison alliant une forme tripartite au modèle du mouvement de sonate. La flûte et la clarinette entonnent, sur les figures ornementales agiles des cordes, un premier thème capricieux, qui est aussitôt travaillé de diverses manières. Les flûtes tissent une seconde idée, à partir de notes tenues; une

troisième idée, plus affirmée sur le plan mélodique, se fait entendre à la clarinette, tandis qu'un quatrième groupe, en accords et rythmé, se présente aux cuivres. Des fragments du premier thème nous conduisent à une conclusion soudaine de la première partie. A présent, le basson entonne, dans un tempo *«modérément lent et gracieux»*, une mélodie somnolente, qui se dilue dans un bref Intermezzo. Nous voyons débiter *«Wie früher»* («Comme avant») une réexposition tronquée de la première partie, tandis que les thèmes trois et quatre sont inversés: la mélodie de la clarinette nous conduit à la quatrième partie qui débute d'une manière «assez calme» et accélère de plus en plus, avec une mélodie au caractère dansant, qui s'ébat le long d'une gamme ascendante et descendante, jusqu'à ce que l'orchestre complet introduise un «Final de concert» qui fait beaucoup d'effet.

L'Ouverture **Neues vom Tage** retentit pour la première fois en tant que pièce concertante le 22 Janvier 1930 à Nuremberg; Bertil Wetzelsberger dirigeait l'Orchestre Municipal de Nuremberg, lors d'un concert de la Société Philharmonique au cours duquel on put entendre dans la suite du programme, Paul Hindemith en personne à l'alto solo.

Symphony in B flat for Concert Band (1951)

«La **Symphony for Concert Band** est plus récente. Elle fut composée l'année dernière pour l'un des quatre orchestres d'harmonie les plus importants de l'armée américaine, la «Army Band» de Washington, qui comprend environ une centaine de musiciens. L'auditeur non spécialiste remarquera aussi la différence existant entre cette sonorité, dans laquelle les saxophones sont largement dominants et les cuivres ténors, au son puissant, ne sont pas assez présents, et la sonorité que l'on apprécie en Europe Centrale pour les orchestres d'harmonie. Le premier mouvement s'amuse à varier et à opposer deux thèmes principaux agrémentés d'une partie conclusive; il est interrompu par une partie centrale fuguée. Dans le deuxième mouvement, nous entendons un duo mélodique très brodé joué par le cornet et le saxophone. Puis vient une partie rapide, au caractère de danse faisant appel à tous les bois et, finalement, les deux parties apparaissent ensemble. Le troisième mouvement est une double fugue; un premier thème y est développé avec toutes les strettes imaginables, il est suivi d'un second thème travaillé de la même manière. A la fin, ces deux thèmes sont

combinés et éclipsés par le thème du premier mouvement exposé par les cuivres.»

(Paul Hindemith, 1952)

Bien qu'en sa qualité d'altiste et de membre du Quatuor Amar, dont il fit partie durant de nombreuses années, Paul Hindemith ait pu passer, à l'origine, pour un spécialiste de tout ce qui touchait aux instruments à cordes, il nourrit durant toute sa vie une prédilection particulière pour la sonorité des vents et en même temps pour ce caractère populaire et décontracté qui semble lui être inhérent. Toute une partie de ses oeuvres instrumentales d'une dimension plus importante confie au groupe des vents des tâches particulières ou bien le met au premier plan. La «*Pièce de concert pour orchestre d'harmonie*» op. 41 (1926), avec les variations sur le chant populaire «*Prinz Eugen, le noble chevalier*», que nous rencontrons dans le deuxième mouvement, nous permet de reconnaître déjà ces deux éléments, que nous avons mentionnés et auxquels va sa préférence; puis viennent la «*Musique de concert pour piano, cuivres et deux harpes*» op. 49 (1930), la «*Pièce de concert pour orchestre à cordes et cuivres*» op. 50 (1930), une oeuvre extrêmement virtuose, l'amusante paraphrase sur la «*Yorkschen Marsch*» de Ludwig van Beet-

hoven que nous rencontrons dans la «*Sinfonia Serena*» (1946; dans le deuxième mouvement) et enfin la **Symphony in b flat for concert band**, qu'Hindemith composa en 1951, à la suite d'une commande de la «*Army band*» de Washington, un ensemble comprenant presque une centaine de musiciens jouissant tous d'une excellente formation. Le compositeur en dirigea la création à Washington, le 5 Avril 1951.

Dans son introduction à l'oeuvre, Hindemith attire déjà l'attention sur la sonorité, insolite pour des oreilles européennes, de la «*Army band*» américaine, dont les cornets et les saxophones suggèrent un caractère tout à fait particulier, non seulement sur le plan de la sonorité mais également sur celui du geste. Hindemith était un musicien assez génial pour s'en rendre aussitôt compte et jouer en virtuose avec ces possibilités.

Le premier des trois mouvements présente cette association, assez courante chez Hindemith, d'une forme tripartite et du modèle de la sonate classico-romantique. Le premier thème est une idée mélodique étirée exposée par les cornets et les trompettes et reprise plus tard par les autres instruments de l'orchestre. Une partie de bois, au caractère réservé (mes. 26 et

suiv.) et avec un motif capricieux au hautbois, fait d'abord fonction de transition; un unisson, cette fois encore aux bois, constitue, avec la partie au caractère de choral qui en résulte aux cuivres, le deuxième bloc thématique. Puis, à la place du développement vient, «*Molto agitato*», la deuxième partie fuguée de cette forme tripartite, traitée par le compositeur d'une manière concentrée et avec une plus grande densité dans la dynamique; un bref intermède nous conduit à la troisième partie du mouvement, semblable à une réexposition et dans laquelle les flûtes et les hautbois entonnent le premier thème. Le passage tronqué et au contrepoint concentré nous mène, aux cuivres, à un point culminant au caractère de choral, qui sert de final.

Le second mouvement, également tripartite, nous présente l'association originale d'un caractère nonchalant d'Andante et de celui du Scherzo. La première partie enthousiaste, dont on peut même dire qu'elle «swingue», est introduite par un duo du cor et du saxophone alto. La partie rapide au caractère de Scherzo qui lui succède est jouée par les bois et le tambourin, tandis que, dans la troisième partie, ces deux caractères se font entendre en même temps, le thème du duo étant

alors repris par le cor. Hindemith s'amuse apparemment ici à troubler le sens du tempo de l'auditeur, car l'«*Andantino*» et le «fast and gay» se superposent et laissent jusqu'à la fin du mouvement le caractère du tempo planer en équilibre, en suspens.

Le troisième mouvement est une double fugue. Après un court prélude, les cornets et les trompettes exposent le premier thème de la fugue, au caractère accusé: il se compose d'un double saut ascendant de quarte, semblable à un appel, ainsi que d'un motif anapestique répété. Le thème et ses deux éléments caractéristiques sont traités avec art et sous forme de strette. Une ligne mélodique descendante et des triolets balancés donnent ensuite son caractère au second thème de la fugue («*Espressivo*», mes. 74 et suiv.). Un passage bref, au caractère de retard, conclut ces deux parties fuguées; vient ensuite une troisième partie dans laquelle les deux thèmes de la fugue sont traités en même temps («*Tempo primo*», mes. 161 et suiv.). Enfin, cette partie au contrepoint extrêmement dense joue le rôle d'un Final venant relever l'intérêt de l'oeuvre et la parfaire avec brio, grâce au *cantus firmus* du premier thème du premier mouvement, entonné cette fois par les trompettes et les trombones.

Sinfonie en mib majeur (1940)

C'est de propos délibéré que, dans son oeuvre orchestrale si riche, Paul Hindemith a employé relativement rarement le terme de «Symphonie» et qu'il n'a pas numéroté par la suite les oeuvres qui se virent attribuer ce titre, contrairement aux habitudes des compositeurs classiques et romantiques. Nous voyons se manifester ici son aversion pour l'idée selon laquelle la forme «symphonie» serait somme toute le but essentiel vers lequel tendrait tout compositeur en écrivant une oeuvre pour orchestre, mais également la nouvelle affectation de cette forme, tant sur le plan de son contenu que sur le plan structurel, lorsqu'il opte quand même pour elle. La **Symphonie en mib majeur**, composée dès la fin de l'été et durant l'automne 1940 aux USA, est, parmi toutes ces oeuvres, la seule qui ne fut dotée d'aucun titre – parce qu'elle est aussi la seule oeuvre qui se situe uniquement dans un contexte de tradition musicale, quelle que soit la manière dont elle perpétue cette tradition. Les symphonies «*Mathis le peintre*» et «*L'harmonie du monde*» condensent un matériel tiré des opéras portant le même nom, la «*Sinfonia Serena*» se présente comme une pièce de caractère, la **Symphony in B flat for Concert Band** fut conçue

pour un ensemble bien particulier et la «Pittsburgh Symphony» ne salue pas son commanditaire uniquement par son titre mais également musicalement. (cf. Vol. 6).

La **Symphonie en mib majeur** ne se réfère par contre qu'à la tradition symphonique allemande-autrichienne d'un Beethoven, Brahms, et Bruckner, en liaison avec la pensée contrapuntique de Jean Sebastian Bach, dont Hindemith s'était déjà inspiré dans des oeuvres antérieures et qu'il avait intégrée, comme trait particulier, dans sa manière de composer. Hindemith avait absolument tenu à faire ainsi une démonstration: lui, qui avait été traité injurieusement par les nazis de «bolchévique de la culture», de «traître de la culture allemande», d'«artiste allié des juifs» et mis au ban, il voulait justement prouver, dans le pays qui lui donnait asile et lui offrait de nouvelles possibilités d'épanouissement, qui était le mieux capable de défendre les meilleures traditions allemandes. Avec la **Symphonie en mib majeur**, sa conception en quatre mouvements, le geste musical de son langage et ses proportions sonores, Hindemith établit nettement un lien avec le 19ème siècle afin de perpétuer au 20ème siècle cette conception de la «symphonie», et il parfait aussi ce lien établi avec le

Nouveau Monde, en adaptant entièrement les parties de cuivres à l'éclat de l'orchestre américain, tel qu'il l'avait connu, grâce au Boston Symphony Orchestra, à qui avait déjà été dédiée son oeuvre «Musique concertante pour orchestre à cordes et cuivres» (1930).

Durant le séjour d'Hindemith à Tanglewood, Serge Koussevitzky (Sergej Aleksandrovic Kusevickij, né en 1874 à Vysnij Voloczek en Russie, décédé en 1951 à Boston) lui avait passé commande de l'oeuvre et il désirait en faire la création au cours de la saison 1940/41. Lorsque Hindemith acheva la partition, au mois de Décembre 1940, il s'avéra cependant que, pour des raisons de date, la création de l'oeuvre à Boston n'était plus possible durant cette saison-là. Koussevitzky permit alors au compositeur de disposer de l'oeuvre à sa guise et sa création eut lieu le 21 Novembre 1941 à Minneapolis, avec l'orchestre de cette ville placé sous la direction de Dimitri Mitropoulos. Mais le désaccord, mentionné occasionnellement, entre Koussevitzky et Hindemith ne fut pas la cause de ce report, il en fut le résultat: l'oeuvre eut très vite à Minneapolis, et bientôt à New York, un tel succès, que le chef de l'Orchestre Symphonique de Boston fut fâché d'avoir laissé passer cette

chance. Durant la guerre, la première représentation en Europe put encore avoir lieu en Suisse, le 3 Février 1943, en même temps à Genève et à Lausanne.

Le premier mouvement de la **Symphonie en mi $\flat$ majeur**, portant l'indication «*Très animé*» et noté dans une mesure à 2/2, commence par une devise au caractère de fanfare, jouée par les cuivres (quatre cors, trois trompettes, trois trombones), à l'unisson et dans une nuance fortissimo, qui est ensuite reprise par tout l'orchestre et «enrichie» sur le plan de l'harmonie et de la couleur sonore. Cette devise revient ensuite à trois reprises, à chaque fois avec ce caractère introductif de fanfare (mes. 69 et suiv., 129 et suiv., 200 et suiv.), et divise ce mouvement, très tourmenté et dont la brièveté nous surprend presque, en quatre parties dont le début est à chaque fois marqué par la devise. Ainsi, vu de l'extérieur, nous voyons se dessiner le concept de la forme sonate classique avec son exposition, son développement, sa réexposition et une Coda portant l'indication «animé». Mais, en ce qui concerne le contenu, Hindemith ne met pas la même chose dans ce modèle formel que Beethoven qui y développa l'opposition thématique: l'ensemble du matériel thématique, et pas uniquement celui du premier

mouvement, est tiré de la devise au caractère de fanfare, d'une manière à chaque fois spécifique, ou bien s'en inspire – par le développement de la suite de notes originale, le renversement, l'emploi des intervalles contenus dans la devise (quarte, seconde, tierce) ou bien la reprise de la figure rythmique extrêmement concise, qui est à la base de cette devise. Ainsi, le premier mouvement est en fin de compte monothématique, et le caractère différent donné aux quatre parties de cette forme est dû à des variantes de la devise et du premier thème développé à partir de cette devise, aux instruments utilisés, à des compressions contrapuntiques et à une alternance souple des moments de tension et de détente dans le travail motivique réalisé par le compositeur. Mais comme, dans la troisième partie, le premier thème réapparaît sous sa forme originale, faisant ainsi naître l'association avec l'idée d'une «réexposition», Hindemith rapproche donc la construction monothématique de ce mouvement du modèle du mouvement de sonate – une manière très convaincante, par sa simplicité et son extrême concision, de résoudre cette tâche qu'il s'était lui-même fixée.

Le premier thème, entonné par les cordes et puissamment soutenu par les bois, les cuivres et les timbales, reprend

textuellement la devise et la développe mélodiquement, l'animant sans cesse d'une impulsion presque débordante de force, qui la pousse en avant. Un premier crescendo conduit, avec un geste typique de la transition classique, à une deuxième idée, également entonnée par les cordes (mes. 40), qui s'avère être cependant une variante du premier thème et ne fait finalement pas office de second thème contrastant. Cette idée détermine l'action après le second appel de fanfare qui, en apparence, introduit le début du «développement»; pourtant, dans ce mouvement, le travail sur le thème est omniprésent; si le modelage concis de l'idée centrale nous fait penser à Bruckner, la technique employée pour travailler le thème nous fait quant à elle penser à Brahms.

Après la troisième fanfare, le bas-son entonne à nouveau le premier thème, qu'il reprend textuellement, réminiscence de l'ouverture classique de la réexposition. L'idée secondaire fait également une apparition mais, par rapport à l'exposition, l'action est «écourtée» et nous conduit, avec la quatrième fanfare, à une coda dans un tempo accéléré: des compressions polyphoniques, aux cuivres, du motif de tête nous mènent à un final en *mib* majeur, que les percussions viennent confirmer à

pathos beethovenien, dans un «discours adressé à l'humanité». La fusion réussie dont elle fait preuve, sur le plan esthétique, de différents courants de l'histoire de la musique, son ingéniosité formelle et une solide force d'expression font ressortir de manière significative la **Symphonie en mi b majeur** au sein de l'ensemble de l'oeuvre d'Hindemith.

Hartmut Lück

Le Melbourne Symphony Orchestra

est l'orchestre le plus renommé de l'Australie. Depuis plus de cinquante années, fort de ses 92 musiciens, le MSO a charmé et enthousiasmé les amateurs de musique dans toute l'Australie grâce à l'art et à la virtuosité dont il fait preuve lors de ses concerts.

L'origine du MSO remonte au «Victorian Orchestra» qui inaugura en 1880 le bâtiment royal d'exposition de Melbourne. Depuis ces débuts, l'orchestre s'est acquis une renommée internationale et il joua avec quelques-uns des plus éminents artistes du monde tels qu'Igor Stravinsky, Jacqueline du Pré, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Pinchas Zuckermann, James Galway, Dame Janet Baker, Toru Takemitsu, John Williams, Daniel

Barenboim, Sir Thomas Beecham et Christopher Hogwood.

Traduction: Sylvie Gomez

Werner Andreas Albert

Pendant ses études de musicologie et d'histoire Werner Andreas Albert fit déjà la connaissance de ses professeurs Herbert von Karajan et Hans Rosbaud. Après ses débuts de chef d'orchestre, en 1961 avec l'orchestre de chambre de Heidelberg, il dirigea les orchestres suivants: la Philharmonie de l'Allemagne du Nord Herford, l'Orchestre Gulbenkian de Lisbonne et l'Orchestre Symphonique de Nuremberg. Depuis 1983 il dirige l'Orchestre Symphonique Queensland de la radiodiffusion à Brisbane. Il est régulièrement engagé par les offices de radiodiffusion de Cologne, Francfort et Berlin ce qui lui a permis d'acquérir un répertoire exceptionnellement large qui va des oeuvres anciennes de compositeurs à tort oubliés jusqu'aux compositions actuelles de l'avant-garde musicale.

Au centre de son travail artistique figurent actuellement des différents projets importants de la fin du romantisme et de l'époque classique. Avec l'Orchestre Symphonique Bamberg, la radiodiffusion de

Bavière et **cpo** produisent sous sa l'intégrale de l'oeuvre orchestrale de Pfitzner. Un cycle des oeuvres de Korngolds est produit avec la philharmonie de l'Allemagne du Nord Herford. Des concerti pour soliste de Hindesmith sont enregistrés avec le RSO de Francfort tandis, que l'intégrale de son oeuvre a été enregistrée pour **cpo** par les orchestres ABC Australien à Sydney, à Melbourne et à Brisbane. Il remporta de grands succès en tant que chef invité et au cours de tournées qui le conduisirent en l'Union Soviétique, aux Etats Unis et dans plusieurs pays européens. Comme mécène il s'engage dans plusieurs domaines en apportant son appui aux jeunes membres des orchestres et aux jeunes chefs d'orchestre. Depuis 15 ans déjà, il supervise le travail pédagogique avec l'orchestre de jeunes de Bavière; il travaille aussi comme professeur au conservatoire des Meistersinger à Nuremberg; de plus il s'engage pour instituer un workshop destiné aux chefs d'orchestre de la radiodiffusion australienne qu'il dirige chaque année.



Paul Hindemith (Photo: Fritz Eschen)

Paul Hindemith (1895-1963)
Orchestral Works Vol. 4

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | Overture »Neues vom Tage« (1928-30) | 6'36 |
| | Symphony in B flat for Concert Band (1951) | 17'06 |
| 2 | Moderately fast, with vigor – Molto agitato | 6'59 |
| 3 | Andantino grazioso – Fast and gay | 5'28 |
| 4 | Fugue. Rather broad – Fast, energetic | 4'39 |
| | Symphony in E flat (1940) | 33'26 |
| 5 | Sehr lebhaft | 4'54 |
| 6 | Sehr langsam | 10'36 |
| 7 | Lebhaft | 6'59 |
| 8 | Mäßig schnelle Halbe | 10'57 |

T.T.: 57'29

cpo 999 007-2

Co-Production: **cpo** /

Australian Broadcasting Corporation

Producer: Stephen Snelleman

Recording Engineer: Jim Atkins

Recording Date: 8/91, 9/89

Publisher: Schott

Cover Painting: Max Ackermann, »Diptychon Rot«

© VG Bild-Kunst

Design: Carrée 53

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1993 - Made in Germany

Melbourne Symphony Orchestra
Werner Andreas Albert



Australian
Broadcasting
Corporation

DDD

LC 8492



7 61203 90072 5