

# Paul Hindemith

## Orchestral Works 2

Queensland Symphony Orchestra  
Werner Andreas Albert



Ark... 1931



## Paul Hindemith: **Orchestral Works Vol. 2**

<b>Lustige Sinfonietta</b>				
<b>für kleines Orchester op. 4 (1916)</b>		<b>29'11</b>		
<b>1</b>	Die Galgenbrüder	10'26	<b>4</b>	<b>Rag Time (wohltemperiert) (1937)</b> 3'38
	Gemächlich -			<b>Sinfonische Tänze (1937)</b> 29'05
	Fugato (Das große Lalula). Viel ruhiger -		<b>5</b>	Langsam - 6'43
	Im ersten Zeitmaß -		<b>6</b>	Mäßig bewegte ganze Takte
	Coda. Ersterbend. Sehr langsam		<b>7</b>	Lebhaft 7'17
<b>2</b>	Intermezzo	3'47		Breit -
	(Zoologische Merkwürdigkeiten)		<b>7</b>	Das frühere Zeitmaß
	Sehr lebhaft		<b>7</b>	Sehr langsam 5'59
<b>3</b>	Palmström. Thema mit Variationen	14'51	<b>8</b>	Mäßig bewegt, mit Kraft 8'54
	In mäßigem Zeitmaß -			Lebhaft -
	Dasselbe Zeitmaß -			Wie am Anfang
	Presto (Dasselbe Zeitmaß)			
	Sehr langsam -			
	Im Zeitmaß eines Walzers -			
	Mäßig schnell -			
	Genau doppelt so schnell -			
	Sehr lebhaft. Wild			
	Notturmo I. Sehr langsam -			
	Notturmo II. Etwas schneller -			
	Finale. Sehr lebhaft - Lebhafter -			
	Sehr langsam			

**T.T.: 62'13**

## **Paul Hindemith Orchestral Works**

### **Vol. 2**

**Comic Sinfonietta for Small Orchestra, Op. 4 (1916)**

**I. The Gallows Brothers**

**II. Intermezzo (Zoological Curiosities)**

**III. Palmström. Theme with Variations**

**Rag Time (Well-Tempered) (1921)**

**Symphonic Dances (1937)**

The extraordinarily voluminous orchestral oeuvre of Paul Hindemith (1895-1963) also exhibits great diversity and variety. It is not limited to the symphony, concerto for one or more solo instruments, overture, suite, character pieces with vivid titles, or other formal precedents but represents an extension of large-form orchestral composition into areas barely or not at all explored or employed by previous composers. This extension applied to instrumentation, structural innovation, and function within a very broadly understood sphere of musical activity.

The diversity we encounter in Hindemith's dramatic, vocal, and chamber works alike represents more than the result of this unusually gifted composer's unbounded powers of musical imagina-

tion (he wrote most of his compositions easily and quickly); it also reflects, through his personality, the historical situation he sought to address and express in his creative efforts. His first works date to the period before and, more so, after World War I, a period of political and social disillusionment but also a time for the emergence of new and alternative political and cultural visions. Like many of his contemporaries, the young Hindemith was antiromantic and antiauthoritarian, but he moved beyond this attitude to the exploration of possibilities for the development of artistic means for addressing new classes of hearers and for stimulating and winning over new classes of active musicians -- through works intended for amateur musicians, pupils, and music students and introducing them to music of substance. Along with the offensive reality of conservative, snobbish bourgeois society with its worship of time-honored cultural monuments, there was also the utopia of a new social community of active music making. Here Hindemith found himself in agreement with the ideas and projects of the Brecht, Weill, and Eisler circle without, however, undergoing the political radicalization that Brecht and Eisler did.

From about the end of the 1920s on a reorientation of sorts becomes apparent

in Hindemith's works: a greater leaning toward the traditions of Western music, an emphasis on solid craftsmanship, and an interest in the preservation of cultural values and the safeguarding of past attainments. His musical language becomes »milder,« its form clearer and less dense, and the musical gestus moves into the representational and monumental realms. It should be mentioned in passing that his reorientation went along with a tendency that was in evidence throughout the musical world during the 1930s and 1940s. In the United States a national, romantic, and folkish trend set in after the avant-garde movements during the first decades of the New Deal era. In the Soviet Union socialist realism took shape (not only in response to cultural-political pressure), and various forms of neoclassicism spread abroad in the European countries. It was a musical spectrum of varied origins but with surprising areas of agreement.

Hindemith's reorientation is sometimes interpreted as a »break.« Or well-intentioned commentators note with pleasure that the »wild youth« had sown his full of oats and then had become a mature adult. The composer's revisions of some works from his early period seem to support this judgment, but the theory of a break still does not explain everything.

Craftsmanlike know-how and precise knowledge of the various orchestral instruments and their technical resources had distinguished Hindemith's work from the very beginning, and the history of music has not been slow in its recognition of provocative, radical innovation based on a profound knowledge of the compositional trade as over against pure charlatanism. Moreover, the wild youth is not completely absent from Hindemith's late work, to the contrary: roguish humor, crude, folkish elements mingled with »high« art, and parodic features are found again and again right into his last works.

During the decades immediately following World War II Hindemith's works receded into the background of interest while the radical efforts of the serial school proceeding from the work of Schönberg and Webern occupied the foreground. Hindemith himself responded to this fact with an almost resigned conservatism. But the practical and theoretical decline of serial music and the stylistic pluralism that began its return to worldwide dominance in the 1960s not only have repudiated the idea of a binding world music and the notion of linear progress in the arts but also have returned to the foreground of interest past trends and tendencies of great richness that had been unjustly forgotten or

pushed to the side. Within this context Hindemith too has quietly become a part of our musical heritage and is no longer the object of apodictic discussion.

Paul Hindemith the composer of orchestral works appears to us today as a preserver and as an innovator. He assimilated past tendencies and styles and formed them into his own personal style of structured and always surveyable complexity, from baroque counterpoint by way of Beethovenian and Brahmsian small-motivic formal developments to the colossal dimensions of Bruckner's music. Thus, for instance, Hindemith's six contributions to the symphonic genre could be considered as original and important examples of the liveliness of this richly traditional formal idea. With the genre he termed *Konzertmusik* and to which he contributed four compositions of completely different instrumentation, our composer introduced a new formal concept to orchestral music: it was antiromantic, as the unadorned title already intimates, but as a concertante-virtuoso and imposing large form something quite different from the pedagogical understanding of *Gebrauchsmusik* represented by his *Schulwerk* or *Plöner Musiktag*.

Hindemith treated traditional and seemingly spent forms like the passacaglia

and ostinato in a free, personal way and roused them to new life, especially in the final movements of his works (Concerto for Orchestra, *Nobilissima visione*, Symphony in E flat). His work covers a wide spectrum of characteristic formal types, from the highly artificial, »academic« fugue to the peppy march. Sometimes these forms are presented in all seriousness; sometimes they are reflected in his parodic or witty renderings. The result is a true cosmos of symphonic composition during the first sixty or so years of our century, a cosmos that is well worth re-exploration.

### **Comic Sinfonietta for Small Orchestra, Op. 4 (1916)**

During the Pentecost holidays of 1916 Paul Hindemith wrote to his friends in the Weber family, »I'm working on the second movement of a *Comic Sinfonietta* for strings, winds, horns, trumpets, and 'boom-boom' in memory of the poet Christian Morgenstern.« In the same letter he conceded that Morgenstern's poems may not have been to everyone's taste and continued, «But I'm absolutely mad about him, perhaps because he's just as crazy as I am or vice versa.«

To judge by his publications, Morgenstern did indeed have a »crazy,« split per-

sonality. On the one hand he published a series of poetic volumes of rather religious content and for a time was associated with anthroposophy, but on the other hand a completely unrelated series of satiric-antipathetic poems centered around »Palmström« and »von Korf,« two figures of his own invention, and around a nonsense universe beyond the empty mass insanity of the petite bourgeoisie in the days of the German Empire.

Hindemith's renunciation of pathos and nationalistic war euphoria (his father had been among those who had fallen during the senseless battles of the French campaign) is reflected not only in his chosen literary source but also in the clear, objective structure of an orchestra brought back to its normal dimensions. Although Hindemith did a great deal of borrowing from the harmonies and technical details in the music current then, the music of Johannes Brahms, Max Reger, and Richard Strauss, tendencies pointing in a completely different direction are already apparent in this early work, written during our composer's twentieth year. Along with the reduced instrumentation (of course, this orchestra is »small« only in relation to those of R. Strauss or Mahler), the ironic breakage of traditional forms would have to be mentioned here as well as a compositional practice that would in-

creasingly mark Hindemith's work and eventually typify it: the musical process is determined not by a dialectic development of different motifs and themes but by a sequencing of new thoughts developed and elaborated on the basis of their own content -- instead of in the course of »battle« with other thoughts -- into musical units of developmental character.

The *Comic Sinfonietta* has three movements. The second is a sequel to the historical scherzo form, and the third is a movement complex bringing together a slow movement (a series of variations) and a lively finale. The first movement begins with a cantabile theme almost reminiscent of a folk song; it is presented in the third parallels of the English horn and the violas. After a model, eight-measure expositional period the theme migrates to the clarinets and horns. A flute theme introduced in dotted rhythm and with a »hopping ascent« over a broken chord follows and, in turn, is followed by an English horn theme in triplets, a theme marked »mournful(ly)« and punctuated with short rests. After the dynamic climax the clarinets intone another »mournful« theme; then the bassoons take up the same theme. The developmental section begins as a fugato over the »mournful« triplet theme of

the English horn, here, however, presented by the clarinet and then taken over by the oboe, bassoon, cellos, double basses, and, finally, by the piccolo. The songlike third-interval theme, now in the violins, introduces the recapitulation. Here the previous thoughts return amid a partially modified instrumental coloration. With its triplet fugato theme the solo viola has the »last note-word« before the concluding tutti.

A short, very fast toccata for woodwinds and strings stands in for the traditional triple-time scherzo; it is in 4/4 time and has a loose, three-part structure. The concluding third movement contains a theme with seven variations followed by two units designated as »Notturmo« and a »Finale.« The relation of these last three units to the variation theme becomes increasingly remote. The strings expound the theme at the beginning. The fourth variation, a waltz intoned by the clarinet and bassoon, and the seventh are the most noteworthy of the variations, the former as an especially characteristic example and the latter for the dotted rhythm of the timpani. In the swift finale Hindemith resorts to an old practice to be found again and again in his later orchestral works in a whole array of formal modifications: the reintroduction of the principal theme of the first movement at

the climax. Here it is reintroduced with changed rhythm in the violins and then is stressed by the violins and violas in its original form. The movement then subsides in pianissimo. Whether we really have a comic sinfonietta here or the masking of a rather melancholy basic mood instead is very much open to question. The literary source behind the work (here only a source of inspiration since the texts were not set) would indeed allow for such an interpretation.

Hindemith noted in the catalogue of his works, »I regarded this score as a masterpiece but from the very beginning reckoned with the possibility that it would never be performed.« In fact, the events following World War I and the developments in his own compositional work unfolded so quickly that he never thought of offering for performance a score that he had probably come to regard as obsolete. Within a few years he had already moved well beyond the material level of the *Comic Sinfonietta*. Thus it is no wonder that the premiere of this likable work of his youth, at the same time so professional and so sure in its conception, did not take place until long after his death, namely on 14 September 1980 during the Berlin Festival and with the

Berlin Radio Symphony Orchestra under Gerd Albrecht.

### **Rag Time (Well-Tempered) (1921)**

»Do you need fox trots, bostons, rags, and other kitsch? When I've exhausted my ideas for proper music, I always write such things.« Hindemith posed this more or less passing question to his publisher on 22 March 1920. It was never answered, and thus a good many such works were either lost or stored away in the composer's files, only to come to light after his death. Gerd Albrecht premiered »Rag Time (Well-Tempered)« with the Berlin Radio Symphony Orchestra on 21 March 1987. This performance marked the unearthing of a real treasure: this occasional work of only a few minutes' length is a historical document of the first order of importance.

Bach and jazz: this pairing is familiar enough to us today and no longer all that unusual. During the 1950s Jacques Loussier's Bach arrangements and the academic-classical »cool jazz« of Gerry Mulligan and Dave Brubeck demonstrated the surprisingly close relation of the baroque »beat« and jazz rhythm. But knowledge of this relation also existed in earlier decades, and »Rag Time (Well-Tempered)« is one of the earliest bits of

evidence for it. Composed by Hindemith in 1921, this work is a glaring, parodic fragmentation of the C minor fugue from the first part of Bach's *Well-Tempered Clavier* in the melodic-rhythmic medium of ragtime, by then an almost completely commercialized form of Afro-American folk music and a popular form of music in Europe during the first decades of the twentieth century.

Hindemith prefaced his »Rag Time« with a provocative commentary: »Do you think Bach is turning in his grave? He wouldn't consider the idea! If Bach were alive today perhaps he would have invented the shimmy or at least raised it to the level of proper music. Perhaps he too would have selected a theme from the well-tempered clavier of a great baroque composer.«

»Rag Time« is in no way a bit-and-snatch jazz rendering of Bach; it is a work of very careful design, as one would expect from Hindemith. It is a sort of miniature rondo with the sequence Motto-A-B (fugato)-A-C-B (fugato)-A-Coda. At the beginning the full orchestra almost bleats out the theme head of the Bach fugue as a motto. Then the woodwinds intone an ascending and descending theme in dotted rhythm (rondo section A). This is followed by the jazzy, rhythmical rendering of the

Bach theme in fugato form, first in the trumpet part, then with oboes, flutes, bass tuba, lower strings, the four horns in unison, and finally with trumpets and trombones (rondo section B). After the resumption of the A part the xylophone and winds play a syncopated variant of the A theme (C). The fugato (B) and principal theme (A) return, and in the coda first the horns and then the trumpets and trombones fling out the jazzy, mock Bach theme before a couple of mighty orchestral blows bring this fine joke to its short and concise conclusion.

### **Symphonic Dances (1937)**

During the autumn of 1936 Leonide Maslennikov, Serge Diaghilev's successor as the director of the famous Ballet Russe, entered into discussions with Hindemith about the undertaking of a joint ballet project. For various reasons, including Hindemith's travels, this planning phase spread out over months; it finally produced the idea for a ballet based on the life of St. Francis of Assisi (*Nobilissima visione*). During those months, however, Hindemith had developed some very concrete musical ideas that did not fit the ballet topic. After agreement had been reached on the idea for the ballet, he did not want to abandon his original ideas and thus condensed them into an inde-

pendent composition. This composition, the *Symphonic Dances*, was premiered by the BBC Symphony in London on 5 December 1937. The idea for a ballet using this music occupied Hindemith for a few more years, and he even wrote out a rather detailed scenario with the title »The Children's Crusade« (printed in Paul Hindemith, *Sämtliche Werke, Serie II Orchesterwerke Band 3, Sinfonische Tänze*, Mainz 1980). It has never been realized on the stage.

Although the orchestral work does contain dance elements, the structure and musical shape of the traditional symphonic form are in much greater evidence; they have stamped the work in a decisive way. The sonata-form first movement with its slow introduction, the scherzo, the slow movement, and the finale with its various subdivisions point to a symphony more so than to a sort of dance suite. There is also a certain hymnic quality to the themes, something that played an important role in the acceleration of Hindemith's reorientation toward the stately, traditional large form beginning around the late 1920s. The broad, augmented overhaul of one of the themes in the coda of a movement or work, usually with a full, triumphal brass sound, is another feature that we find not only in the *Symphonic Dances* but also in

many other works by Hindemith from this and subsequent periods. Hindemith employs a technique reminiscent of Bruckner to achieve final intensification: a fragment from the thematic material is repeated unchanged a number of times and formed into a sequence («ostinato») and built up to an instrumental and dynamic climax. This technique goes along with another stylistic peculiarity destined to become more and more important in the course of Hindemith's oeuvre: a departure from the mixed sound of the late-romantic orchestral works of Wagner and Strauss to a preference for the forming of the sections of the orchestra into blocks (winds, brass, strings) with clearly drawn boundaries and even treated antiphonally.

After a mottolike beginning the first movement of the *Symphonic Dances* introduces a striding theme in the clarinets and first violins. The other woodwinds take up the theme and bring it to the first culmination. After a period of calming the fast principal unit begins immediately in 3/4 time and with a fugato. Expounded by the first violins, the theme migrates to the second violins, cellos, double basses and clarinets, horns, and bassoons. The flutes intone the second theme; it is reminiscent of a folk dance and formed from a broken major chord elaborated out to

the minor seventh. The rhythm of the second theme and its intervallic sequence betray its relation to the first theme. The third theme, expounded by solo strings, is also a variant of the fugato theme. With this Hindemith's leaning toward monothematic composition (this as over against the dialectic working out of contrasting themes, say, of the Beethovenian symphonic type) is documented once more. The trombones also incorporate the striding theme from the slow introduction into the developmental section. The below-the-surface relation of this theme to the thematic material expounded in the principal unit is made obvious by this combination. The recapitulation runs through the already introduced thematic material in varied form. All that remains of the second thought introduced by the flute is a short, rhythmic scrap. The coda with the above-mentioned ostinato technique is constructed from the third thought and brought to a hymnic conclusion.

The second movement in place of the traditional scherzo also begins with the bold flinging out of a motto. Following this there are lively musical happenings unfolding amid the steady alternation of 2/4 and 5/8 time and with a theme almost bursting with energy. The scherzo section culminates with the motto, again hammered out in ostinato fashion. A long-

drawn-out melody in the strings, clarinets, and bassoons forms a unisono transition to the trio. This middle section swings up to a fortissimo of the full orchestra after three run-ups. The scherzo da capo in 6/8 times develops via the already familiar ostinato technique to another explosive climax, itself crowned by a citation of the orchestral tutti from the trio.

The slow third movement begins with a capricious melody in the solo clarinet over light chords in the strings and similarly soft timpani beats. A thought of rhythmically sharp pointing forms a transition to a chord motif in the strings. Both are developed from elements of the principal theme. A latently marchlike character, also derived from the principal theme, presses forward to the culmination of the movement, and then the clarinet, again with the principal thought, leads to a peaceful conclusion.

The last movement has three parts (Mäßig bewegt-Lebhaft-Mäßig bewegt). The oboes, clarinets, and first violins present a broadly striding melody beginning like a fanfare. A second idea with a choral, hymnic sound and an upbeat beginning follows, first in the woodwinds and then in the strings, here with reinforcement from the horn. The swifter middle section is also marked by a broadly striding

melody of long, held notes and short, lively passages -- damming up and flowing at the same time. A further theme of expressive drive in the strings alternates with a chordal »interference« on the part of the woodwinds, brass instruments, and timpani. Then both themes from the first section return, and the chorallike second thought leads to a greatly flared final intensification. Although the thematic material of this movement develops an enormous amount of rhythmic energy and thus lives up to the claim of presenting symphonic dances, in the end the glorious character, solemnity, and stateliness of an almost Brucknerian symphonic style prevail.

*Translated by Susan Marie Praeder*

### **Queensland Symphony Orchestra of Brisbane**

In 1933, with the establishment of the Australian Broadcasting Commission, efforts were made to establish a permanent orchestra in each state to provide an ongoing supply of music for ABC broadcasts. However, the introduction of live orchestral concerts was such an overwhelming success, that the continuation of a permanent performing orchestra was ensured.

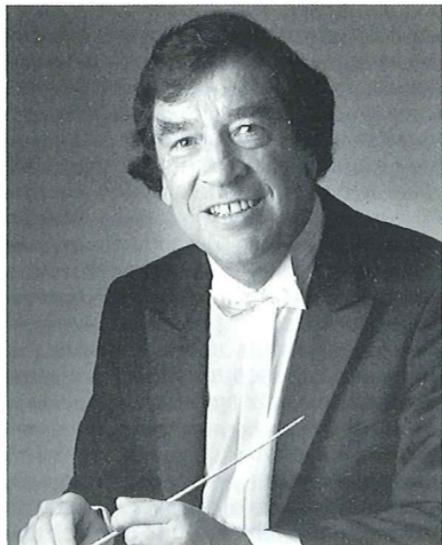
By 1947, the Queensland Symphony Orchestra was formally inaugurated after

giving its first concert under its new name in 1946. Apart from its Master Concert Subscription Series, the QSO regularly tours Queensland, performs concerts for children and young people, undertakes studio performances of twentieth century works, performs for both ballet and opera, hosts many free public concerts and is involved in a busy schedule of recordings and broadcasts.

### **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 Principal 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 and 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 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 record company CPO. He is also engaged in three other long-term recording projects: the orchestral works of Korngold with the North West German Philharmonic Orchestra, Herford; the complete symphonic repertoire of Paul Hindemith with the ABC's Sydney, Melbourne, and Queensland Symphony Orchestras and 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 Soviet Union, and most European countries. In addition to his commitments 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.

## Paul Hindemith Orchesterwerke Vol.2

Das orchestrale Werk von Paul Hindemith (1895-1963) ist nicht nur außerordentlich umfangreich, sondern auch in sich vielfältig und vielgestaltig. Es beschränkt sich nicht auf die historisch eingeführten Formen wie »Sinfonie«, »Konzert« (für ein oder mehrere Soloinstrumente), »Ouvertüre«, »Suite« oder Charakterstücke mit bildkräftigen Titeln. Vielmehr hat Hindemith die Großform des instrumentalen Komponierens hinsichtlich der Besetzung, der strukturellen Innovation wie auch der Funktion in einem sehr breit verstandenen Musikleben erweitert und in Bereiche ausgedehnt, die bisher von Komponisten nur am Rande oder gar nicht beachtet und bearbeitet worden waren.

Diese Vielfalt - die sich vergleichbar im szenischen, vokalen und kammermusikalischen Schaffen findet - ist wiederum nicht allein das Ergebnis der überbordenden musikalischen Fantasie eines ungewöhnlich begabten Tonsetzers - Hindemith schrieb nicht nur viel, er arbeitete auch schnell und leicht -, sondern spiegelt durch die spezifische Persönlichkeit eine historische Situation, der Hindemith auf eben solche Weise schöpferisch zu entsprechen und zu begegnen suchte.

Es ist die Zeit vor und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg, eine Zeit der politischen und sozialen Desillusion, aber auch des Aufbruchs zu neuen und alternativen politischen und kulturellen Konzeptionen. Antiromantisch und antiautoritär war der junge Hindemith wie viele seiner Zeitgenossen, aber er ging weiter und erkundete Möglichkeiten, mit künstlerischen Mitteln neue Hörschichten anzusprechen und darüber hinaus neue Schichten ausübender Musiker zu erschließen und zu animieren durch Werke, die sich an Laien, Schüler und Studenten wandten, um diese an gehaltvolle Musik heranzuführen. Die Provokation eines konservativen und versnobten, in musealer Denkmalpflege verharrenden Besitzbürgertums stand neben der Utopie einer selbst musizierenden neuen sozialen Gemeinschaft; Hindemith traf sich hier mit Vorstellungen und Projekten des Kreises um Brecht, Weill und Eisler, ohne allerdings der politischen Radikalisierung vor allem Brechts und Eislers zu folgen.

In den Werken etwa seit Ende der zwanziger Jahre zeigt sich jedoch eine gewisse Umorientierung in Hindemiths Schaffen: eine stärkere Hinwendung zu den Traditionen der abendländischen Musik, eine Betonung des handwerklich Gedingenen, ein Moment des Bewahrens von kulturellen Werten und der Sicherung

des Erreichten. Die Tonsprache wird »milder«, die Form überschaubarer und lichter, der Gestus der Musik erschließt sich den Bereich des Repräsentativen und Monumentalen, übrigens eine Tendenz, die in den dreißiger und vierziger Jahren weltweit zu beobachten ist - in den USA setzt sich nach den avantgardistischen Bewegungen der ersten Dekaden im Zeitalter des »New Deal« eine nationale, romantisch und volkstümlich gestimmte Richtung durch, in der Sowjetunion kristallisiert sich - nicht allein aufgrund kulturpolitischen Drucks - der »Sozialistische Realismus« heraus, in verschiedenen europäischen Ländern verbreiten sich Stilarten des sog. Neoklassizismus, ein musikalisches Spektrum unterschiedlicher Herkunft, aber mit verblüffenden Übereinstimmungen.

Paul Hindemiths »Wende« ist gelegentlich als »Bruch« interpretiert worden, oder wohlmeinende Beobachter stellten mit Befriedigung fest, der »junge Wilde« habe sich nun die Hörner abgestoßen und sei »vernünftig« geworden. Hindemiths Revisionen einiger Werke aus seiner Frühzeit scheinen dieses Urteil zu bestätigen. Dennoch greift die Theorie des »Bruchs« zu kurz. Denn das handwerkliche Können und die genaue Kenntnis der verschiedenen Orchesterinstrumente und ihrer technischen Möglichkeiten

zeichneten Hindemiths Werk von Anfang an aus. Allemal hat sich in der Kunstgeschichte sehr schnell herausgestellt, wo auch die provokative, radikale Fortentwicklung auf profunder Metierkenntnis beruht und wo es sich andererseits um pure Scharlatanerie handelt. Zum anderen ist der »junge Wilde« auch aus dem Spätwerk Hindemiths ja keineswegs ganz verschwunden: der verschmitzte Humor, das Moment des derb Volkstümlichen in der Umgebung »hoher« Kunst und parodistische Züge sind bis in seine letzten Werke immer wieder zu beobachten.

Es ist wahr, daß in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg die Werke Hindemiths gegenüber den radikalen Bestrebungen der an Schönberg und Webern anknüpfenden seriellen Schule in den Hintergrund des Interesses traten, eine Tatsache, die der Komponist selbst mit einem fast resignativen Konservatismus beantwortete. Aber der praktische und theoretische Verfall des Serialismus und der seit den sechziger Jahren sich wiederum weltweit ausbreitende Stilpluralismus haben nicht nur die Idee einer verbindlichen »Weltmusik« und die Vorstellung des linearen Fortschritts in den Künsten desavouiert, sondern Strömungen und Tendenzen der Vergangenheit wieder ans Licht des Interesses ge-

bracht, deren Reichtum zu Unrecht vergessen und verdrängt worden war. In diesem Rahmen ist nun auch Paul Hindemith nahezu unmerklich ein Teil unseres musikalischen Erbes geworden und jeglicher apodiktischen Diskussion enthoben.

Der Orchesterkomponist Paul Hindemith erscheint uns heute als Bewahrer und Neuerer gleichermaßen. Von der barocken Kontrapunktik über beethovenische und brahmsche kleinstmotive Formentwicklungen bis zu Bruckners monumentaler Klanglichkeit hat er Tendenzen und Stile der Vergangenheit aufgegriffen und zu einem ganz spezifischen, eigenen Stil gegliedert und immer überschaubarer Komplexität verschmolzen, so daß beispielsweise seine sechs Beiträge zur Gattung »Sinfonie« als originelle und gewichtige Beispiele für die Lebendigkeit dieser traditionsreichen Formidee gelten können. Mit der Gattung der von ihm so benannten »Konzertmusik« - wozu es vier ganz unterschiedlich besetzte Beiträge aus seiner Feder gibt - hat er ein neues Formkonzept in die Orchestermusik eingebracht: einerseits antiromantisch, was sich schon im schmucklosen Titel andeutet, andererseits aber auch von der pädagogisch definierten »Gebrauchsmusik« (wie dem »Schulwerk« oder dem »Plöner Musiktag«) deutlich

abgegrenzt als repräsentative, aber dabei konzertant-virtuose Großform.

Traditionelle und scheinbar »ausgelaugte« Formen wie »Passacaglia« oder »Ostinato« hat Hindemith auf freie, individuelle Weise gehandhabt und zu neuem Leben erweckt, vor allem in Finalsätzen seiner Werke (Konzert für Orchester, Nobilissima Visione, Sinfonie in Es). Von der hochartifizialen, »akademischen« Fuge bis zum schmissigen Marsch reicht eine weite Palette charakteristischer Formtypen, teils ernsthaft, teils witzig-parodistisch gespiegelt, ein wahrer Kosmos sinfonischen Komponierens in den ersten zwei Dritteln unseres Jahrhunderts, dessen Wiederentdeckung sich lohnt.

### **Lustige Sinfonietta für kleines Orchester op.4 (1916)**

»Eben arbeite ich an dem zweiten Satz einer ‚Lustigen Sinfonietta‘ für Streicher, Holzbläser, Hörner, Trompeten und ‚Bumbum‘, zum Gedächtnis an den Dichter Christian Morgenstern,« schrieb Paul Hindemith in den Pfingstferien 1916 an die befreundete Familie Weber, und indem er einräumt, daß die Gedichte Morgensterns vielleicht nicht jedermanns Geschmack seien, fährt er fort: »Ich bin aber ganz vernarrt in ihn, vielleicht, weil

er ebenso verrückt ist wie ich oder umgekehrt.«

Eine gespaltene, »verrückte« Persönlichkeit war der Dichter Christian Morgenstern (1871-1914) tatsächlich, denn einerseits veröffentlichte er eine Folge von Gedichtbänden eher religiösen Inhalts und stand zeitweilig auch der Anthroposophie nahe, andererseits kreist eine davon völlig unabhängige Folge von satirisch-antipathetischen Gedichten um die erfundenen Gestalten des »Palmström« und »von Korf«, ein Nonsense-Kosmos über den hohlen Größenwahn des Kleinbürgers im imperialistischen Kaiserreich.

Die Absage an Gefühlspathos und nationalistische Kriegsbegeisterung - zu den Opfern der sinnlosen Schlachten des Frankreich-Feldzuges gehörte auch Hindemiths Vater - drückt sich aber nicht nur in der gewählten literarischen Vorlage aus, sondern auch in der sachlich-durchsichtigen Faktur eines aufs normale Maß zurückgeführten Orchesters. Denn obwohl Hindemith hier in Harmonik und auch manchen technischen Details an die damals »gängige« Musik eines Johannes Brahms, Max Reger oder Richard Strauss durchaus anknüpft, gibt es doch in diesem Frühwerk des gerade zwanzigjährigen Komponisten bereits deutliche Tendenzen, die in eine ganz an-

dere Richtung weisen. Neben der reduzierten Besetzung - »klein« ist dieses Orchester freilich nur im Vergleich zu R. Strauss oder Mahler - ist hier das Moment der ironischen Brechung traditioneller Formen zu nennen und ferner eine Verfahrensweise, die sich im weiteren Schaffen Hindemiths immer stärker bis zum Typischen hin ausprägen wird: Nicht eine dialektische Entwicklung verschiedener Motive und Themen bestimmt das musikalische Geschehen, sondern die Reihung von jeweils neuen Gedanken, die aus sich selbst heraus - und nicht im »Kampf« mit anderen Gedanken - fortentwickelt und fortgesponnen werden zu unmittelbar durchführungsartigen Partien.

Die »*Lustige Sinfonietta*« besteht aus drei Sätzen, wobei eine Nachfolge-Form des historischen »Scherzos« an zweiter Stelle steht und der dritte Satzkomplex einen langsamen Satz (Variationenfolge) und ein bewegtes Finale in sich vereint. Der *erste Satz* beginnt mit einem gesanglichen, fast volksliedartigen Thema, das in Terzparallelen vom Englischhorn und den Bratschen vorgetragen wird. Nach einer »schulmäßigen« achttaktigen Periode der Exposition dieses Themas wandert es zu den Klarinetten und Hörnern. Ein von punktiertem Rhythmus eingeleitetes und auf einem gebrochenen Dreiklang aufwärts »hüpfendes« Thema der

Flöte schließt sich an, und darauf folgt ein triolisches, durch kurze Pausen unterbrochenes und als »klagend« gekennzeichnetes Thema im Englischhorn. Nach einem ersten dynamischen Höhepunkt stimmen die Klarinetten ein wiederum als »klagend« bezeichnetes Thema an, das dann die Fagotte aufgreifen. Die Durchführung beginnt als Fugato über das »klagende« triolische Thema des Englischhorns, hier nun aber von der Klarinette vorgetragen und dann von Oboe, Fagott, Violoncelli und Kontrabässen sowie schließlich der Piccoloflöte übernommen. Das liedartige, terzende Thema - nun in den Geigen - leitet die Reprise ein, in welcher die bisherigen Gedanken in teilweise veränderter instrumentaler Klangfarbe wiederkehren. Das »letzte Wort« vor den abschließenden Tutti-Schlägen hat die Solo-Bratsche mit dem triolischen Fugato-Thema.

Anstelle des historischen Scherzos im Dreiertakt steht hier eine kurze, sehr rasche *Toccata* nur für Holzbläser und Streicher, im 4/4-Takt und einer lockeren dreiteiligen Anlage. Der abschließende *dritte Satz* ist eine Variationenfolge (Thema mit sieben Veränderungen), an die sich zwei als »Notturmo« bezeichnete Teile sowie ein »Finale« anschließen, die sich jedoch vom Variationsthema immer weiter entfernen. Das Thema wird zu-

nächst von den Streichern exponiert; aus den sieben Variationen heben sich als besonders charakteristisch die vierte - ein von Klarinette und Fagott angestimmter Walzer - und die siebente durch ihren punktierten Paukenrhythmus heraus. Im schnellen Finale greift Hindemith ein altes Verfahren auf, das in vielfach modifizierter Form auch in seinen späteren Orchesterwerken immer wieder begegnet: Auf dem Höhepunkt wird das Hauptthema des ersten Satzes wieder eingeführt, hier zuerst in den Geigen, rhythmisch verändert, dann in der Originalgestalt und hervorgehoben in den Geigen und Bratschen. Der Satz verklingt dann im Pianissimo - und ob es sich wirklich um eine »lustige« Sinfonietta handelt oder nicht vielmehr um die Maskierung einer eher melancholischen Grundstimmung, das mag man sich durchaus fragen; die ideelle literarische Vorlage - hier nur Inspirationsquelle, die Texte werden keineswegs vertont - ließe eine solche Deutung zweifellos zu.

»Von dieser Partitur glaubte ich, sie sei ein Meisterwerk - rechnete aber von vornherein damit, daß sich niemals jemand damit befassen würde«, bemerkte Paul Hindemith in seinem Werkverzeichnis. Tatsächlich überstürzten sich die Ereignisse in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und auch die Entwicklungen in

seinem kompositorischen Schaffen derart, daß Hindemith selbst gar nicht auf die Idee kam, diese von ihm wohl schon als »veraltet« angesehene Partitur jemandem zur Aufführung anzubieten - er hatte sich nach wenigen Jahren schon weit von dem »Materialstand« der »Lustigen Sinfonietta« entfernt. So ist es kein Wunder, daß die Uraufführung dieses liebenswerten und dabei doch schon so professionell, so erstaunlich sicher konzipierten Jugendwerkes erst lange nach Hindemiths Tod stattfand, nämlich am 14. September 1980 während der Berliner Festwochen durch das Radio-Sinfonie-Orchester Berlin unter Gerd Albrecht.

### **Rag Time (wohltemperiert) (1921)**

»Können Sie auch Foxtrotts, Bostons, Rags und anderen Kitsch gebrauchen? Wenn mir keine anständige Musik mehr einfällt, schreibe ich immer solche Sachen.« Diese eher beiläufige Anfrage richtete Hindemith am 22. März 1920 an seinen Verlag. Eine Reaktion blieb aus - und so sind eine ganze Reihe derartiger Werke entweder verschollen oder in der Schublade des Komponisten verschwunden, um erst posthum wieder ans Tageslicht zu kommen. Die Uraufführung des »Rag Time (wohltemperiert)« durch das Radio-Sinfonie-Orchester Berlin unter Gerd Albrecht am 21. März 1987 förderte

eine echte Trouvaille zutage, denn dieses nur wenige Minuten lange Gelegenheitswerk ist ein Zeitdokument allerersten Ranges.

Bach und Jazz - diese Verbindung ist uns heute geläufig und überhaupt nicht mehr ungewöhnlich. Schon in den fünfziger Jahren ließen die Bach-Arrangements eines Jacques Loussier und der akademisch-klassizistische »Cool Jazz« eines Gerry Mulligan oder Dave Brubeck Bewegungsimpulse der Barockmusik und die Rhythmik des Jazz in verblüffender Nähe erscheinen. Aber diese Erkenntnis war schon viel älter. Eines der ältesten Dokumente dafür ist eben der »Rag Time (wohltemperiert)« von Paul Hindemith aus dem Jahre 1921, eine grell-parodistische Brechung der c-moll-Fuge aus dem Ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach im melodisch-rhythmischen Medium des Ragtime, einer damals schon fast völlig kommerzialisierten Form afroamerikanischer Volksmusik, »Umgangsmusik« im Europa der ersten Dekaden unseres Jahrhunderts.

Hindemith hat seinem »Rag Time« einen provokativen Kommentar vorangestellt: »Glauben Sie, Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die

anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er dazu auch ein Thema aus dem wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen.«

»Rag Time (wohltemperiert)« ist gleichwohl keineswegs eine beliebig dahin- »fetzende« Bach-Verjazzung, sondern, wie es bei Hindemith auch nicht anders zu erwarten ist, sehr genau gearbeitet. Das Stück ist quasi ein Miniatur-Rondo mit der Form:  
Motto - A - B(Fugato) - A - C - B(Fugato) - A - Coda.

Der Themenkopf der Bach-Fuge wird zu Beginn als Motto vom vollen Orchester geradezu herausgeblökt, dann intonieren die Holzbläser ein auf- und absteigendes Thema in punktiertem Rhythmus (Rondo-Teil A). Nun folgt das jazzig rhythmisierte Thema von Bach als Fugato, zuerst in der Trompete, dann folgen Oboen, Flöten, Baßuba und tiefe Streicher, die vier Hörner unisono und schließlich Trompeten und Posaunen (Rondo-Teil B). Nach der Wiederaufnahme des A-Teils stimmen Xylofon sowie Holzbläser eine synkopierte Variante des A-Themas an (Teil C). Es folgen noch einmal das Fugato (Teil B) und das Hauptthema (Teil A), und in der Coda schleudern die Hörner, dann die Trompeten und Posaunen noch einmal die jazzig verulkte Bach-Fu-

ge heraus, ehe ein paar kräftige Schläge des Orchesters den köstlichen Jux kurz und bündig beenden.

### **Sinfonische Tänze (1937)**

Im Herbst 1936 begann Léonide Massine, der Nachfolger Sergéj Djagilevs in der Leitung des berühmten »Ballet russe«, mit Hindemith Verhandlungen aufzunehmen mit dem Ziel einer gemeinsamen Ballett-Arbeit. Diese Planungs-Phase zog sich aus verschiedenen Gründen (u.a. Reisen Hindemiths) über Monate hin und endete schließlich mit der Konzeption eines Ballettes über das Leben des Heiligen Franz von Assisi (»Nobilissima Visione«). Währenddessen hatte Hindemith jedoch bereits sehr konkrete musikalische Ideen entwickelt, die aber zu diesem Sujet nicht paßten. Nach der Einigung über den Assisi-Stoff wollte er die ursprünglichen Ideen jedoch nicht einfach aufgeben, sondern komprimierte sie zu einer eigenständigen Komposition, die er am 5. Dezember 1937 in London mit dem BBC Symphony Orchestra aus der Taufe hob - die »Sinfonischen Tänze«.

Die Idee eines Balletts nach dieser Musik hat Hindemith noch einige Jahre beschäftigt, und er verfaßte sogar ein ziemlich detailliertes Szenario mit dem Titel »Der Kinderkreuzzug« (abgedruckt in:

Paul Hindemith, Sämtliche Werke, Serie II, Orchesterwerke, Band 3 »Sinfonische Tänze« Mainz 1980). Eine szenische Realisierung kam jedoch nicht zustande.

Betrachtet man die beiden Bestandteile des Werktitels »Sinfonische Tänze« und dann die Partitur, so sind zwar tanzartige Momente in dieser Komposition ganz zweifellos vorhanden, jedoch in weit geringerem Maße als die Struktur und das Klangbild der traditionellen Form »Sinfonie«, die dieses Werk ganz entscheidend prägen. Sonatenkopfsatz mit langsamer Einleitung, Scherzo, langsamer Satz sowie ein mehrfach untergliedertes Finale sprechen eher für eine Sinfonie als für eine Art tänzerischer Suite. Hinzu kommt ein gewisser hymnischer Tonfall der Thematik, der die seit etwa Ende der zwanziger Jahre begonnene »Wende« Hindemiths zur traditionellen repräsentativen Großform entschieden weiter vorantreibt. Die breite, augmentierende Überhöhung eines der Themen in der Coda des betreffenden Satzes oder Werkes, meist im vollen, sich triumphierend durchsetzenden Blech, ist ein weiteres Kennzeichen nicht nur der »Sinfonischen Tänze«, sondern vieler Werke Hindemiths aus dieser und der folgenden Zeit. Finalsteigerungen erzielt Hindemith durch eine an Anton Bruckner gemahnende Technik: Ein Fragment aus dem

thematischen Material wird unverändert mehrfach wiederholt und gereiht («Ostinato») und in Besetzung und Dynamik zum Höhepunkt gesteigert. Dieser Technik kommt auch eine weitere, sich im Laufe seines Oeuvres immer stärker ausprägende Eigentümlichkeit Hindemiths entgegen: In Abweichung vom Mischklang des spätromantischen Orchesters eines Wagner oder Richard Strauss bevorzugt Hindemith die Blockbildung der Orchestergruppen (Holzbläser, Blechbläser, Streicher), die merklich gegeneinander abgegrenzt oder gar antiphonal behandelt werden.

Der *erste Satz* der »Sinfonischen Tänze« führt nach einem mottoartigen Beginn ein schreitendes Thema in den Klarinetten und 1. Geigen ein, das von den anderen Holzbläsern übernommen und zu einer ersten Kulmination gebracht wird. Nach einer Beruhigung setzt sogleich der schnelle Hauptsatz im 3/4-Takt ein, mit einem Fugato: Exponiert von den 1. Geigen, wandert das Thema zu den 2. Geigen, den Violoncelli, den Kontrabässen und Klarinetten, den Hörnern, den Fagotten. Ein zweites, volkstanzartiges Thema, gebildet von einem gebrochenen Durdreiklang mit Auszierungen bis zur kleinen Septime, intoniert die Flöte; Rhythmik und Intervallfolge verraten die Verwandtschaft mit dem 1. Thema. Auch

der dritte Gedanke, den Solostreicher exponieren, ist eine Variante des Fugato-Themas, womit Hindemith seine Neigung zur Monothematik (im Gegensatz zur dialektischen Ausarbeitung kontrastierender Themen etwa im beethovenischen Sinfonietypus) einmal mehr dokumentiert. In die Durchführung bringen die Posaunen auch das schreitende Thema der langsamen Einleitung ein, dessen »unterirdische« Verwandtschaft mit dem im Hauptsatz exponierten thematischen Material in der Kombination offenbar wird. Die Reprise durchläuft in veränderter Form noch einmal das bekannte Themenmaterial, wobei vom zweiten Gedanken, den einst die Flöte brachte, nur noch eine kurze rhythmische Floskel übrig bleibt; aus dem dritten Gedanken hingegen wird die Coda mit der erwähnten Ostinato-Technik aufgebaut und zu einem hymnischen Schluß geführt.

Auch der *zweite Satz*, der die Stelle des traditionellen Scherzos einnimmt, beginnt mit einem grell herausgeschleuderten Motto; danach entfaltet sich, in ständigem Wechsel von 2/4- und 5/8-Takt, ein munteres Geschehen mit einem vor Energie geradezu berstenden Thema. Der Scherzo-Teil kulminiert mit dem wiederum ostinatoartig herausgehämmerten Motto. Eine langgezogene Melodie in den Streichern, Klarinetten und Fagotten

unisono leitet das Trio ein; in drei Anläufen schaukelt sich dieser Mittelsatz zu einem Fortissimo des ganzen Orchesters hoch. Das Scherzo da capo steht nun im 6/8-Takt und entwickelt sich in der schon bekannten Ostinato-Technik erneut zum explosiven Höhepunkt, der mit dem Zitat des Orchestertuttis aus dem Trio gekrönt wird.

Der langsame *dritte Satz* beginnt über leisen Akkorden der Streicher und ebenso leisen Paukenschlägen mit einer kapriziösen Melodie in der Solo-Klarinette. Ein rhythmisch scharf punktierter Gedanke leitet zu einem akkordischen Motiv der Streicher über; beide sind aus Momenten des Hauptthemas entwickelt. Ein ebenfalls aus diesem abgeleiteter, latent marschartiger Charakter drängt zur Kulmination des Satzes, wonach dann wiederum die Klarinette mit dem Hauptgedanken zu einem ruhigen Ausklang führt.

Der *Finalsatz* ist dreiteilig (Mäßig bewegt - Lebhaft - Mäßig bewegt). Eine fanfarenartig einsetzende, weit ausgreifende Melodie wird von den Oboen, den Klarinetten und den Geigen vorgetragen; ein hymnisch-choralartiger, aufaktig ansetzender zweiter Gedanke schließt sich an, zuerst in den Holzbläsern, dann in den durch das Horn verstärkten Streichern. Der raschere Mittelteil ist gekennzeichnet durch eine ebenfalls weit ausgreifen-

de Melodie, die sich aus langen gehaltenen Noten und kurzen bewegten Partien zusammensetzt - Aufstauen und Bewegung gleichermaßen. Ein weiteres, expressiv herausfahrendes Thema der Streicher alterniert mit einem akkordischen »Dreinschlagen« der Holz-, Blechbläser und Pauken, bis die beiden Themen des 1. Teils wiederkehren, wobei der choralartige zweite Gedanke zu einer weit ausladenden Finalsteigerung führt. Obwohl das thematische Material dieses Satzes eine enorme rhythmische Kraft entfaltet und damit dem Anspruch sinfonischer »Tänze« durchaus Rechnung trägt, dominiert schließlich doch der festlich-repräsentative, gloriose Charakter geradezu brucknerscher Sinfonik.

Hartmut Lück

### **Queensland Symphony Orchestra Brisbane**

Mit der Gründung der Australian Broadcasting Commission im Jahre 1933 wurden Anstrengungen unternommen, in allen Staaten Orchester zu etablieren, welche die Radiosendungen der ABC kontinuierlich mit Musik versorgen sollten. Tatsächlich war die Einführung von Live-Konzerten ein derart überragender Erfolg, daß die Fortführung eines ständigen Orchesters gesichert war. 1947 wurde das QSO offiziell gegründet, nachdem es 1946 sein erstes Konzert unter dem neuem Namen gegeben hatte.

Neben seiner Abonnementsreihe von Meisterkonzerten bereist das QSO regelmäßig Queensland, gibt Konzerte für Kinder und Jugendliche, übernimmt Studioproduktionen von Musik des 20. Jahrhunderts, spielt für Ballett und Oper, veranstaltet zahlreiche öffentliche Konzerte und ist in einen regen Betrieb von Aufnahmen und Radioübertragungen eingebunden.

### **Werner Andreas Albert**

fand bereits während seines Studiums der Musik- und Geschichtswissenschaft in Herbert 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 Orchester 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 Nordwestdeutschen 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 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.





## Works by Paul Hindemith on CPO:

### **Orchestral Works Vol.1**

Amor und Psyche  
Nobilissima Visione  
Philharmonisches Konzert  
Symphonic Metamorphosis  
*Queensland SO Brisbane,*  
*Werner Andreas Albert*  
CPO 999 004-2

### **Orchestral Works Vol.2**

Lustige Sinfonietta  
Rag Time  
Symphonische Tänze  
*Queensland SO,*  
*Werner Andreas Albert*  
CPO 999 005-2

### **Orchestral Works Vol.3**

Nusch-Nuschi Tänze  
Konzertmusik  
für Streicher und Bläser op.50  
Die Harmonie der Welt  
*Melbourne SO, Werner Andreas Albert*  
CPO 999 006-2

### **Orchestral Works Vol.4**

Neues vom Tage  
Symphonie in B  
Symphonie in Es  
*Melbourne SO, Werner Andreas Albert*  
CPO 999 007-2  
(Release date end of 1991)

### **Orchestral Works Vol.5**

Als Flieder jüngst mir im Garten blüht  
(Vorspiel)  
Symphonie Mathis der Maler  
Sinfonia Serena  
*Sydney SO, Werner Andreas Albert*  
CPO 999 008-2  
(Release date end of 1991)

### **Orchestral Works Vol.6**

Marsch über den alten »Schweizerton«  
Sinfonietta  
Konzert für Orchester  
Pittsburgh Symphony  
*Sydney SO, Werner Andreas Albert*  
CPO 999 014-2  
(Release date end of 1991)

### **Works for Piano and Orchestra Vol.1**

Klavierkonzert (1945)  
The Four Temperaments  
*Siegfried Mauser,*  
*RSO Frankfurt, Werner Andreas Albert*  
CPO 999 078-2

### **Works for Piano and Orchestra Vol.2**

Konzertmusik op.49  
Kammermusik Nr.2 op.36,1  
*Siegfried Mauser,*  
*RSO Frankfurt, Werner Andreas Albert*  
CPO 999 138-2  
(Release date end of 1991)



Paul Hindemith

cpo 999 005-2

**Paul Hindemith (1895-1963)**  
**Orchestral Works Vol. 2**

	<b>Lustige Sinfonietta op. 4 (1916)</b>	<b>29'11</b>
1	Die Galgenbrüder	10'26
2	Intermezzo	3'47
3	Palmström	14'51
4	<b>Rag Time (wohltemperiert) (1921)</b>	<b>3'38</b>
	<b>Symphonic Dances (1937)</b>	<b>29'05</b>
5	Langsam-Mäßig bewegte ganze Takte	6'43
6	Lebhaft; Breit – Das frühere Zeitmaß	7'17
7	Sehr langsam	5'59
8	Mäßig bewegt, mit Kraft; Lebhaft – Wie am Anfang	8'54

**T.T.: 62'13**

**Queensland Symphony Orchestra Brisbane**  
**Werner Andreas Albert**

**cpo** 999 005-2

Co-Production: Australian Broadcasting Corporation/**cpo**

Producer: Olwen Jones

Sound Engineer: Robert Hobson

Recording Engineers: Gary Yule, Dennis Martin

Recording: 8/89, 9/89

Publisher: Schott

Cover Painting: Max Ackermann, »Diptychon Rot«

© VG Bild-Kunst 1991

Design: Carrée 53

**cpo**, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1991 - Made in Germany



Australian  
Broadcasting  
Corporation

DDD

LC 8492



7

7