

# Paul Hindemith

## Orchestral Works 3

Melbourne Symphony Orchestra

Werner Andreas Albert



## 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**

Kammermusik 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: **Orchestral Works Vol. 3**

### **Nusch-Nuschi-Tänze.**

**Tanzsuite aus »Das Nusch-Nuschi«,  
Spiel für burmanische Marionetten  
op.20 (1920/21)** 9'17

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Tanz: Sehr lebhaft                                | 2'13 |
| 2 | Tanz: Mäßig lebhaft - Sehr lebhaft -<br>Breiter - | 4'32 |
| 3 | Tanz: Allegro marziale                            | 2'31 |

### **Konzertmusik**

**für Streichorchester und Blechbläser  
op.50 (1930)** 17'53

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 4 | Erster Teil: Mäßig schnell, mit Kraft<br>Sehr breit, aber stets fließend | 9'21 |
| 5 | Zweiter Teil: Lebhaft -<br>Langsam -<br>Im ersten Zeitmaß                | 8'31 |

### **Sinfonie »Die Harmonie der Welt« (1951)** 36'37

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 6 | Musica Instrumentalis<br>Breit -<br>Marsch. Gewichtig -<br>Schnell, laut und brutal -<br>Ruhig -<br>Im früheren Marschtempo                             | 11'39 |
| 7 | Musica Humana<br>Sehr getragen -<br>Ruhig bewegt, wie ein wehmütiger Tanz,<br>der aus der Ferne erklingt  | 10'10 |
| 8 | Musica Mundana<br>Sehr breit -<br>Passacaglia. Ruhig bewegt -<br>Rezitativ, frei -<br>Langsam, geheimnisvoll und zierlich -<br>Mäßig schnell, gewichtig | 14'39 |

**T.T.: 63'55**

## Paul Hindemith

### Orchestral Works Vol. 3

**Nusch-Nuschi Dances. Dance Suite from *The Nusch-Nuschi Play for Burmese Marionettes*, Op. 20 (1920-21)**

***Konzertmusik for String Orchestra and Brass Instruments*, Op. 50 (1930)**  
***Die Harmonie der Welt Symphony* (1951)**

**Musica Instrumentalis**  
**Musica Humana**  
**Musica Mundana**

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 imagination (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 sup-

port 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.

### **Nusch-Nuschi Dances. Dance Suite from The Nusch-Nuschi Play for Burmese Marionettes, Op. 20 (1920-21)**

Between 1919 and 1921 Paul Hindemith composed his first three musical dramas. All three were one-act compositions, and he himself understood them as a sort of triptych: *Mörder, Hoffnung der Frauen*, Op. 12 after a text by Oskar Kokoschka, *Das Nusch-Nuschi*, Op. 20 after Franz Blei, and *Sancta Susanna*, Op. 21 after August Stramm. The first work extols the »male principle« in brutal fashion and the third the blasphemous love of the nun

Susanna for the crucified Christ. *The Nusch-Nuschi*, an erotic burlesque about male and female sexual equality and freedom, was the second and central work of the triptych.

The dramatist and essayist Franz Blei (1871-1942) wrote *Das Nusch-Nuschi*, a play for Burmese marionettes, in 1904. The obvious parodic-satirical allusions to the German Emperor William II and German militarism must have attracted the young »Storm and Stress« Hindemith. His music, about an hour in length, assumed Blei's stylization of the exotic color (here Burma is a rather incidental point of reference) and employed a vague sort of melodic and instrumental coloration to represent a burlesque situation applicable to any place or time.

The three scenes of *The Nusch-Nuschi* concern the handsome young man Zatwai. He sends his servant Tum-Tum off to abduct the four wives of Emperor Mung Tha Bya and then sleeps with them in succession over a single night. The emperor is enraged at the abduction, and Tum-Tum employs a ruse to represent General Kyce Waing as the perpetrator. Thereupon the general is sentenced to the punishment for the crime of rape, namely castration. The executioner re-

turns upset and with his professional honor offended: the general did not have anything for him to cut off... Universal laughter ensues, and then the work concludes with a lyric-erotic tableau.

*The Nusch-Nuschi* had its stage premiere at the Stuttgart Regional Theater on 4 June 1921 under Fritz Busch. Hindemith then chose three instrumental sections from the music for the dance suite premiered in Bochum in November of the same year. Two of the three continuous dance movements were taken from the second scene of the play, where they had accompanied the seduction of the imperial wives. The third dance movement was formed from the beginning and conclusion of the third scene, the trial proceedings before the emperor and their humorous outcome.

The first dance is a very fast, quiet, toccatalike movement in 6/4 time and mainly for string instruments. A soloistic piccolo, flute, clarinet, or trumpet is heard from time to time, and the timpani join in at the end. The second dance, a sort of oriental march, exhibits a small-scale sonata form. The solo violin presents the march-like first theme and melodious second theme in the exposition, and when these themes are repeated, the woodwinds assume the first theme and the oboe the second theme. The first theme under-

goes fugal treatment in the developmental section: the cellos and double basses expound it, other instruments enter at smaller and smaller intervals, and this leads into a recapitulation (»Very lively«) with the strings, woodwinds, xylophone, and glockenspiel. Here the solo viola has the second theme.

The third dance is a march in dotted rhythm. Hindemith frequently resorts to antiphonal presentation of woodwind and brass instruments, and such opposition of whole instrumental sections would later develop into one of the typical features of his style. He supplied a humorous and provocative introduction to the third dance: »The following 'Chorale Fugue' (with all the comforts: diminutions, augmentations, stretti, basso ostinato) owes its origin purely to an unhappy coincidence: it occurred to the composer. It has no further purpose aside from fitting in harmoniously with the action of the scene and giving all 'experts' an opportunity to yap about the composer's complete and total lack of taste. Hallelujah! -This piece really should be danced (waddled) by two eunuchs with enormously fat, naked bellies.« But there is nothing here that we could call a traditional fugue or a proper chorale. The »chorale verses« are of an intentionally banal or caricature design. Apart from these considerations, however, Hin-

demith's Nusch-Nuschi dances are among the most colorful, »impressionistically« iridescent, and instrumentally brilliant of his works.

### **Konzertmusik for String Orchestra and Brass Instruments, Op. 50 (1930)**

In 1929 Serge Koussevitzky, principal conductor of the Boston Symphony Orchestra, approached a number of contemporary composers to request new works for the fiftieth anniversary of the orchestra in 1930. Koussevitzky (1874-1951), trained as a double bassist in Moscow and then a conducting student under Muck, Weingartner, and Nikisch in Berlin beginning in 1905, had assumed his Boston Symphony position in 1924. Hindemith and Stravinsky were among those honored with commissions. The latter composed his *Symphonie de psaumes* for the anniversary, and the former presented his *Konzertmusik*, Op. 50, a work especially tailored for the world-class Boston orchestra, the full, rich color of its string section (to be represented in large numbers, as the composer had expressly stated), and, above all, for the twelve solo brass instruments. Demands of the highest order and unusual in orchestral music up until then were made of brass technique in the areas of melodic expressiveness, agility, light staccato playing,



and clean intonation of complicated chords.

The grouping of instrumental sections characteristic of Hindemith's orchestral style is also reflected in his *Konzertmusik for String Orchestra and Brass Instruments*: the winds and strings usually appear in antiphonal relation, dialoguing and concertizing together. The four horns, four trumpets, three trombones, and one bass tuba are employed in unisono, as a »choir,« and in solos. The designation *Konzertmusik* (»Concert Music«) refers not to a solo concerto for one or more instruments but to a concertante, virtuoso work as distinguished from or opposed to the late-romantic *Weltanschauung* symphonic style and the functional music for amateurs and pupils which Hindemith had cultivated during previous years.

Both movements are symmetrical wholes of component parts, two parts (fast-slow) in the first movement and three parts (fast-slow-fast) in the second movement. A long-drawn-out, rhapsodic melody of trumpets and trombones in unisono, a sort of first theme, opens the first movement. Two motifs of importance for the movement emerge from the ornamental string figures: a rapid, ascending scale run and an iambic figure repeated a num-

ber of times. The elaboration of the brass melody leads directly into the second theme. In the brass presentation of the second theme the iambic rhythm from the string figures yields to dactylic rhythms, and this produces an almost trotting wind part with the characteristic hunting-music sound. String instruments follow with material already expounded by that section (scale, iambic rhythm), and a melody related to the first theme appears in the cellos and double basses. The strings take up the hunting music from the second theme, and this is primed with iambic brass »throw-ins.« Horns and trumpets resume the second theme with full force, and then a string broadening leads to the second, slow part of the movement. In the slow section the strings repeat the initial theme almost note for note along with its long, rhapsodic period. This time there are only short wind insertions. After an elaboration the theme, presented again by the strings and four horns in unisono fortissimo, forms a majestic conclusion to the movement. The overall result in this movement, despite its clear fast-slow contrast, is that of a self-contained formal unit.

A breakneck string fugue opens the second movement. The theme begins with a loud spewing of the first three tones of a minor scale, and this motto, with brass support, runs through the whole move-

ment. Here it is followed by sixteenth movement of *perpetuum mobile* character. The fugue theme migrates from the violins to the violas and then to the cellos and double basses. Over this the horns present a second idea. It is quietly introduced and has a light, »jazzy« tone, and there was certainly no coincidence about Hindemith's inclusion of this feature in a score for an American orchestra. A third thought, beginning with a scale in anapestic rhythm and developing into another broad, rhapsodic melody is intoned first by the violins and cellos in octave parallels and then migrates to the horns amid contrapuntal treatment of the motto and fugue theme. Here rhythm and tone color almost automatically suggest another hunting association. The slow middle section begins suddenly. The violas intone a tender, expressive melody, and along with this the winds present an ostinato repetition of a short figure. Later the solo trumpet varies the viola melody. The renewed fugue entry, here beginning in the deep string registers, leads to a final apotheosis of the whole ensemble after a brief slackening of tempo. The motto, *perpetuum mobile* movement, jazzy theme, and rhapsodic hunting thought are combined with the greatest skill, and then the strings lead the jazzy formula to the climax of the work over a D flat major triadic chord.

Hindemith's *Konzertmusik* was premiered on 3 April 1931 under Koussevitzky. Its splendidly balanced combination of rhapsodic-melodic elements in music making of a highly spontaneous effect with the strictest formal construction moved the Boston Globe reviewer (April, 4 1931) of the premiere performance to the conclusion, »The 'Konzertmusik' in spirit might be the work of a 20th century Brahms.«

### **Die Harmonie der Welt Symphony (1951)**

*Die Harmonie der Welt (The Harmony of the World) Symphony (1951)*, like the *Mathis der Maler* Symphony (1934), originated in an opera project. In both cases the opera was composed after the symphony, even though plans for the respective stage works had existed for years. Another point of similarity that would also apply to Hindemith's early opera *Cardillac*, Op. 39 (1926) is the representation of artists or intellectuals in ambivalent relation to the society of their times: the craftsman Cardillac, the painter Mathis (Matthias Grünewald), and the scientist Johannes Kepler. These figures are portrayed as having been torn between personal development and self-discovery and inclusion or involvement in the real world, something that can be obtained

only through the sacrifice of a certain measure of self-identity.

Of the three operas, *Die Harmonie der Welt* (1956-57) is surely the most closely related to Hindemith's creative persona. This Kepler opera concerned the vision of a harmonic ordering of the heavenly bodies, and from this ordering principles for the aesthetics of music could also be drawn. Since the early stages of his work on *Unterweisung im Tonsatz* Hindemith had been trying to find a coherent theoretical and practical framework for his extended tonality. It had to be something set apart both from late-romantic chromaticism without completely denying this tradition and from the dodecaphonic technique of the Schönberg school, which Hindemith viewed with skepticism sometimes bordering on rejection. In his philosophy of music Hindemith went back before the rationalism of the Enlightenment to medieval ideas, thus freely to develop symbolic forms from direct experience. His idea of a »Musica Instrumentalis,« »Musica Humana,« and »Musica Mundana« (= the harmony of the spheres) is based on the thought of the philosopher Boethius (ca. 480-524). Since this proposal on Hindemith's part contains an element of preservation, it seemed reactionary to many of his contemporar-

ies. Today, however, we have come to recognize that preservation can contribute to human progress or even to the survival of our species and thus are less biased toward such ideas.

Hindemith had been working on a plan for an opera about Johannes Kepler (1571-1630) since 1937. This musical drama was to involve not only the operatic presentation of Kepler's philosophical work *The Harmonics of the World* (Linz, 1619) but also the position of the scientist between superstition (represented by his mother) and reason, between Emperor Rudolf II and Commander Wallenstein, between political involvement and zeal for research, between astronomy (the way of the future) and astrology (the opposite of reason), and between life and death. Kepler did not glimpse the harmony of the spheres, the congruence between human action and the stars, until a dream vision shortly before his death.

The opera was premiered in Munich on 11 August 1957 with the composer as the conductor. In the autumn of 1949 the Basel conductor and patron of the arts Paul Sacher had visited Hindemith in New Haven, Connecticut, to find out how the Kepler project was going and to commission a new work for the Basel Cham-

ber Orchestra. Hindemith conducted the work commissioned by Sacher, the *Sinfonia Serena*, in Basel at the beginning of November 1951 and was so inspired by its success that he wrote *Die Harmonie der Welt* Symphony within a few weeks. It had three movements and was intended as an anticipation of the opera. Sacher conducted the premiere performance on 25 January 1952. Hindemith wrote in the concert program: »The three movements of the symphony are pieces from an opera and have been reworked for concert presentation. The opera concerns the life and work of Johannes Kepler, events of the time that helped and hindered him, and the quest for the harmony that most certainly does indeed rule the universe. The titles of the movements refer to the division of music into three classes that we often encounter in the writings of the ancients and are intended as an allusion to all the earlier attempts at determining the universal harmony and at understanding music as its tonal parable....«

The introduction (»Broadly«) of the first movement, »Musica Instrumentalis,« begins over a booming percussion fortissimo and with a theme consisting of a pralltriller, a held note, and a series of descending fourths. It is intoned by blaring trumpets and migrates as an ostinato to

the trombones and then later to assorted woodwinds and the strings before returning to the brass instruments. The introduction is followed by the main part of the movement, a unit in clear sonata form and with three thematic complexes: a broad, lively melody intoned by violas and clarinets, a theme of greater rhythmic profile intoned by oboes, horns, and trombones and more clearly corresponding to the marchlike character of the movement, and an expressive melody in the violins. The developmental section begins at the marking »Fast, loud, and brutally« in fast 3/8 time and with a double fugato. Here the music alludes to those elements of the opera that, in the composer's words, as »adverse external circumstances hinder the action of the hero.« The recapitulation again presents the three themes of the sonata exposition, here amid increasing dynamic and orchestral intensification. The theme from the introduction is added to this in the coda and in an almost grim and furious culmination of the earthly tumult of fallen creation.

The second movement, »Musica Humana,« has two lyric and thought-provoking melodies, the first in the clarinets and strings and the second in the elegiac tones of the oboe. Hindemith goes on to combine the two themes, with the trombones presenting the first and the solo

flute the second. The leisurely conclusion presents the first theme in the solo violin part.

The third movement, »Musica Mundana,« represents the universal harmony to which Kepler aspired in a highly artistic musical structure including a broad fugato and a sweeping passacaglia. The thematic material used in the fugato and the passacaglia is almost identical. Since the ancients regarded the fifth as the most consonant interval, it begins the theme and determines its structure. The theme is intoned in the deep string and woodwind registers, develops to a climax in the brass instruments during the course of this fugal introduction, and then subsides. The nine-measure passacaglia theme begins in the flute part and is heard a total of twenty-three times (not twenty-one, as Hindemith stated in his program notes). It migrates through all sorts of instruments and tonal combinations, undistracted in the midst of the dense contrapuntal structure and without overasserting itself. The recitative, first in the solo flute and then in the solo bassoon and with a rhapsodic, swaying melody, begins with the eighth presentation of the theme. Here the passacaglia theme is heard in an abbreviated, more fragmentary form punctuated by rests and first in the glockenspiel part, then in the pizzicato of the violins and the double

bassoon, and then with further abbreviation in the glockenspiel. A more lively, urgent style of music begins with the fifteenth return of the theme, now only eight measures long. This leads to a dynamic climax involving the whole orchestra. After the twentieth appearance of the theme (strings, horn) the counterparts intensify to a mighty tonal »aureole.« The brass instruments triumphantly expound the theme three more times in the midst of this display, and then the work concludes in a radiant E major and with a sixfold thundering confirmation of the theme head in the timpani.

*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 Principal Conductor of the Gul-

benkian 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.

Musikdrama natürlich nicht allein um eine wie auch immer zu konstruierende Veroperung von Keplers philosophischem Werk »Harmonices Mundi«, (erschienen Linz 1619), sondern um die Stellung des Wissenschaftlers zwischen Aberglaube (seiner Mutter) und Rationalität, zwischen Kaiser Rudolf II. und dem Feldherrn Wallenstein, zwischen politischer Tätigkeit und Forscherdrang, zwischen (zukunftsweisender) Astronomie und (verdummender) Astrologie, und auch zwischen Leben und Tod, denn die »Sphärenharmonie«, die Kongruenz der handelnden Personen und der Gestirne, erblickt erst der sterbende Kepler in einer Traumvision.

Die Premiere der Oper fand am 11. August 1957 in München statt (unter der Leitung des Komponisten), aber bereits im Herbst 1949 hatte der Basler Kunstmäzen und Dirigent Paul Sacher Hindemith in New Haven/USA besucht, um sich nach dem Fortgang des Projekts zu erkundigen und gleichzeitig ein neues Werk für das Basler Kammerorchester in Auftrag zu geben. Hindemith dirigierte Anfang November 1951 in Basel seine »Sinfonia Serena« mit großem Erfolg, und davon beflügelt, schrieb er in wenigen Wochen die dreisätzigte Sinfonie »Die Harmonie der Welt« als Vorgriff auf die Oper nieder. Paul Sacher leitete am

25. Januar 1952 in Basel die Uraufführung. Für das Programmheft schrieb Paul Hindemith u.a. folgendes:

»Die drei Sätze der Sinfonie sind konzertmäßig verarbeitete Musikstücke aus einer Oper. Diese handelt vom Leben und Wirken Johannes Keplers, den ihn fördernden oder hindernden Zeitereignissen und dem Suchen nach der Harmonie, die unzweifelhaft das Universum regiert. Die Titel der Sätze (»Musica Instrumentalis«, »Musica Humana«, »Musica Mundana« - Anm.) beziehen sich auf die bei den Alten oft anzutreffende Einteilung der Musik in drei Klassen und wollen damit auf all die früheren Versuche hinweisen, die Weltenharmonie zu erkennen und die Musik als ihr tönendes Gleichnis zu verstehen...«

Die Einleitung (»Breit«) des 1. Satzes »Musica Instrumentalis« beginnt über dröhnendem Fortissimo des Schlagzeugs mit einem zuerst von den Trompeten geschmetterten Thema, das sich aus einem Pralltriller, einer gehaltenen Note und einer Folge absteigender Quart-Intervalle zusammensetzt. Das Thema wandert dann als Ostinato weiter zu den Posaunen, später zu verschiedenen Holzblasinstrumenten und den Streichern und kehrt schließlich zum Blech zurück. Nun beginnt der eigentliche



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 national, 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 Konservativismus 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-

kehr - das Thema ist jetzt nur noch acht Takte lang - setzt ein bewegteres, drängelndes Musizieren ein, welches bald zu einem dynamischen Höhepunkt des gesamten Orchesterapparates führt. Nach dem 20. Mal (Streicher, Horn) eskalieren die Gegenstimmen zu einem gewaltigen klanglichen »Hof«, wohinein das volle Blech noch drei weitere Male das Thema triumphal exponiert, bis, mit der sechsmaligen donnernden Bestätigung des Themenkopfes in den Pauken, das Werk im strahlenden E-Dur schließt.

*Hartmut Lück*

## **Das Melbourne Symphony Orchestra**

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

Das MSO geht zurück auf das Viktorianische Orchester, das Melbournes Königliche 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 Herbert von Karajan und Hans Rosbaud seine Lehrer. Nach seinem Dirigentendebüt 1961 mit dem Heidelberger Kammerorchester hatte er die Chefdirigentenpositionen bei der Nordwestdeut-

sche Liebe der Nonne Susanna zum gekreuzigten Christus. »Das Nusch-Nuschi« steht als erotische Burleske mit einer zwischen Mann und Frau gleichberechtigten, befreiten Sexualität in der Mitte.

Franz Blei (1871-1942), Dramatiker und Essayist, schrieb sein Spiel für burmanische Marionetten »Das Nusch-Nuschi« im Jahre 1904; parodistisch-satirische Bezüge auf Kaiser Wilhelm und den deutschen Militarismus sind unübersehbar und haben den jungen Stürmer und Dränger Hindemith sicherlich angezogen; die schon bei Blei vorhandene Stilisierung des exotischen Kolorits - Burma ist hier ein eher zufälliger Bezugspunkt - greift Hindemith auch in seiner Musik auf, die eine nicht genau ortbare »Färbung« der Melodik und der Instrumentation als bloße Stilisierung eines letztlich zeit- und ortlosen, burlesk gespiegelten Geschehens einsetzt.

»Das Nusch-Nuschi« handelt in drei Bildern vom schönen jungen Mann Zatwai, der seinen Diener Tum-Tum losschickt, um die vier Frauen des Kaisers Mung Tha Bya zu entführen, die er dann in einer Nacht hintereinander vernascht. Natürlich ist der Kaiser über den Frauenraub empört, aber Tum-Tum kann durch einen Trick den General Kyce Waing als »Tä-

ter« hinstellen, der sogleich zur für solche Vergehen fälligen Strafe, nämlich der Kastration, verurteilt wird. Aber der ausgesandte »Henker« kommt betrübt und in seiner Berufsehre gekränkt zurück: Er hat beim General nichts mehr zum Abschneiden gefunden.... Nach allgemeinem Gelächter endet das Stück mit einem lyrisch-erotischen Tableau.

»Das Nusch-Nuschi« erlebte seine Bühnenpremiere am 4. Juni 1921 im Landestheater Stuttgart unter der Leitung von Fritz Busch; aus der knapp einstündigen Musik zog Hindemith drei rein instrumentale Teile zu einer Tanzsuite heraus, die in dieser Form zum ersten Mal im November 1921 in Bochum erklang. Zwei der drei unmittelbar ineinander übergehenden Tanzsätze entstammen dem 2. Bild, die Musik begleitet dort die Verführung der vier kaiserlichen Frauen; der dritte Tanz ist aus Anfang und Schluß des 3. Bildes zusammengezogen und illustriert die »Gerichtsverhandlung« beim Kaiser und den stimmungsvollen Ausklang. Der erste Tanz ist ein sehr schneller, leiser, toccataartiger Satz im 6/4-Takt vorwiegend für Streicher, zu denen sich gelegentlich die solistische Piccoloflöte, Flöte, Klarinette, Trompete und am Schluß die Pauke gesellen. Der zweite Tanz, eine Art orientalischer Marsch, ist eine kleine Sonatenform. In der Exposi-

## Paul Hindemith Orchesterwerke Vol.3

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 Gediegenen, ein Moment des Bewahrens von kulturellen Werten und der Sicherung

Weingartner und Nikisch dirigieren und übernahm 1924 die Leitung des Boston Symphony Orchestra. Hindemith bedankte sich für den ehrenvollen Auftrag mit einem Werk, das dem Bostoner Weltklasseorchester förmlich auf den Leib geschrieben war, sowohl dem farbenreichen und (wie der Komponist ausdrücklich anmerkt) stark zu besetzenden Streicherchor als auch ganz besonders den zwölf Solo-Blechbläsern, an deren Spieltechnik hinsichtlich ausdrucksvoller Melodiegestaltung, Beweglichkeit, leichten Staccatospiels und sauberer Intonation komplizierter Akkorde allerhöchste Anforderungen gestellt werden, wie sie in der Orchestermusik bis dahin nicht üblich waren.

Auch diese »Konzertmusik für Streicherchor und Blechbläser« ist geprägt von dem für Hindemith typischen blockförmigen Orchestersatz: Bläser und Streicher stehen sich meist antiphonal gegenüber, dialogisieren und konzertieren miteinander; die vier Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und eine Baßtuba werden unisono, chorisch, aber auch solistisch eingesetzt, doch meint der Titel »Konzertmusik« nicht ein Solokonzert für ein oder mehrere Instrumente, sondern ein konzertant-virtuosos Werk einmal in Absetzung von der spätrömantischen Weltanschauungs-Sinfonik, zum anderen aber

auch von der »Gebrauchsmusik« für Laien und Lernende, wie sie Hindemith in den vorhergehenden Jahren verstärkt gepflegt hatte.

Die beiden Sätze des Werkes sind in sich untergliedert, und zwar zweiteilig (schnell - langsam) bzw. dreiteilig (schnell - langsam - schnell), so daß sich eine symmetrische Gesamtform ergibt. Eine langgezogene, rhapsodische Melodie der Trompeten und Posaunen unisono eröffnet als quasi 1.Thema den Kopfsatz; aus den umspielenden Streicherfiguren heben sich zwei signifikante und für diesen Satz bedeutsame Motive heraus: ein rascher Tonleiterlauf aufwärts und eine mehrfach wiederholte Figur im jambischen Rhythmus. Die Fortspinnung der Bläsermelodie mündet unmittelbar in das 2.Thema, das nun ausschließlich vom Blech vorgebracht wird: der jambische Rhythmus aus den Streicherfiguren wird ergänzt durch daktylische Rhythmen zu einem gleichsam »trabenden« Bläusersatz mit dem charakteristischen Jagdmusik-Klang. Nun folgt eine Partie nur für Streicher mit dem von diesen Instrumenten bereits exponierten Material (Tonleiter, jambischer Rhythmus) dazu geben die Violoncelli und Kontrabässe eine mit dem 1.Thema verwandte Melodie. Die Streicher übernehmen dann die »Jagdmusik« (2.Thema), grundiert von jambischen

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 beethovensche und brahmssche kleinmotivische Formentwicklungen bis zu Bruckners monumentaler Klanglichkeit hat er Tendenzen und Stile der Vergangenheit aufgegriffen und zu einem ganz spezifischen, eigenen Stil gegliederter 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.

### **Nusch-Nuschi-Tänze. Tanzsuite aus »Das Nusch-Nuschi«, Spiel für burmanische Marionetten op.20 (1920/21)**

Zwischen 1919 und 1921 verfaßte Paul Hindemith seine drei ersten musikdramatischen Werke, drei Einakter, die er selbst als eine Art Triptychon verstand: »Mörder, Hoffnung der Frauen« op.12 nach einem Text von Oskar Kokoschka, »Das Nusch-Nuschi« op.20 nach Franz Blei und »Sancta Susanna« op. 21 nach August Stramm. Im ersten Werk wird auf brutale Weise das »männliche Prinzip« verherrlicht, im letzten die blasphemische

ston Globe« (4.4.1931) zu der Feststellung: »The 'Konzertmusik' in spirit might be the work of a 20th century Brahms.«

### **Sinfonie »Die Harmonie der Welt« (1951)**

Ähnlich wie die Sinfonie »Mathis der Maler« (1934) verdankt auch »Die Harmonie der Welt« (1951) ihr Entstehen einem Opernprojekt, und in beiden Fällen wurde die Oper erst nach der Sinfonie komponiert, wenngleich selbstverständlich Pläne schon Jahre vorher existierten. Eine weitere Verbindung, die auch Hindemiths frühe Oper »Cardillac« op.39 (1926) einbezieht, ist durch die ähnlichen Hauptpersonen gegeben: Der Kunsthandwerker Cardillac, der Maler Mathis (Grünewald) und der Wissenschaftler Johannes Kepler stehen als Künstler bzw. Intellektuelle in ambivalenter Beziehung zu ihrer gesellschaftlichen Umwelt, hin- und hergerissen zwischen Selbstfindung und Selbstbehauptung einerseits und der Einbindung oder Einmischung in die gesellschaftliche Realität andererseits, wofür letzteres nur durch ein gewisses Maß an Identitätsverlust zu erkaufen ist.

Die Kepler-Oper »Die Harmonie der Welt« (1956/57) ist dabei sicherlich das persönlichste Werk, denn hier geht es um die Vision einer harmonischen Ordnung

der Gestirne, woraus dann auch musikalisch-ästhetische Ordnungsvorstellungen abzuleiten sind - es war seit dem Beginn der Arbeit an der »Unterweisung im Tonsatz« Hindemiths Ziel, ein schlüssiges gedankliches und praktikables Gebäude für die von ihm entwickelte erweiterte Tonalität zu finden, in Distanz zur spätromantischen Chromatik (ohne diese Traditionen aber zu negieren), aber auch zur Zwölftontechnik der Schönberg-Schule, der er skeptisch bis ablehnend gegenüberstand. Mit diesem musikphilosophischen Konzept ging Hindemith weit hinter den Rationalismus der Aufklärung zurück zu eher mittelalterlichen Vorstellungen, aus unmittelbarer Empirie symbolische Formen frei zu entwickeln. Die Vorstellung einer »Musica Instrumentalis«, »Musica Humana«, und »Musica Mundana« (= Sphärenharmonie) fußt auf den Ideen des Philosophen Boëthius (um 480-524). Daß in diesem Ansatz Hindemiths ein Moment des Bewahrens liegt, erschien vielen seiner Zeitgenossen rückschrittlich; heute, da das Bewahren den Fortschritt, ja das Überleben der Menschheit ermöglichen kann, steht man diesen Dingen unbefangener gegenüber.

Der Plan einer Oper über Johannes Kepler (1571-1630) beschäftigte Hindemith schon seit 1937. Dabei ging es für das

tion werden das marschmäßige erste und das melodiose zweite Thema von der Solovioline gebracht, in der Wiederholung übernehmen die Holzbläser das erste und die Oboe das zweite Thema. In der Durchführung wird das erste Thema fugiert: zuerst spielen es die Violoncelli und Kontrabässe; die Einsatzabstände der anderen Stimmen verkürzen sich dann immer mehr und leiten zur Reprise (»Sehr lebhaft«) mit Streichern, Holzbläsern, Xylofon und Glockenspiel; das zweite Thema kommt hier in der Soloviola. Der dritte Tanz ist ein rhythmisch pointierter Marsch, in welchem Holz- und Blechbläser häufig antiphonal eingesetzt werden; diese blockartige Gegenüberstellung der Instrumentengruppen sollte später zu einem ganz typischen Charakteristikum der Musik Hindemiths werden. Zu diesem dritten Tanz hat der Komponist eine launig-provokative Einführung geschrieben:

»Folgende 'Chorafuge' (mit allem Komfort: Vergrößerungen, Verkleinerungen, Engführungen, Basso ostinato) verdankt ihr Dasein lediglich einem unglücklichen Zufall: Sie fiel dem Komponisten ein. Sie bezweckt weiter nichts als dies: sich stillvoll in den Rahmen dieses Bildes zu fügen und allen 'Sachverständigen' Gelegenheit zu geben, über die ungeheure Geschmacklosigkeit ihres Schöpfers zu

bellen. Hallelujah! - Das Stück muß in der Hauptsache von zwei Eunuchen mit ganz ungeheuer dicken nackten Bäuchen getanzt (gewackelt) werden.«

Tatsächlich kann weder von einer schulmäßigen Fuge noch von einem erhabenen Choral überhaupt die Rede sein: Das, was als Choralzeile zu identifizieren wäre, ist vorsätzlich banal oder karikierend angelegt. Ansonsten aber gehört die »Nusch-Nuschi«-Musik zum Farbigsten, »impressionistisch« Schillerndsten und instrumentatorisch Brillantesten, was Hindemith überhaupt geschrieben hat.

### **Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser op. 50 (1930)**

Im Jahre 1929 wandte sich Serge Koussevitzky, der Chefdirigent des Boston Symphony Orchestra, an mehrere zeitgenössische Komponisten und bestellte neue Werke zum 50-jährigen Jubiläum seines Orchesters im Jahre 1930; auch Paul Hindemith erhielt einen Auftrag (als weiterer Beitrag zum Bostoner Jubiläum entstand u.a. die »Psalmensinfonie« von Igor Stravinskij). Koussevitzky (eigtl. Ser-gěj Aleksandrovič Kusevickij, 1874-1951) war ursprünglich in Moskau als Kontrabassist ausgebildet worden, studierte jedoch ab 1905 in Berlin bei Muck,



schen 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 Sinfonikern 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.

Einwürfen der Bläser. Noch einmal greifen Hörner und Trompeten machtvoll das 2. Thema auf, dann führt eine Verbreiterung der Streicher zum zweiten, langsamen Abschnitt dieses Satzes: Die Streicher übernehmen fast wörtlich das 1. Thema vom Beginn mit seinem langen, rhapsodischen Atem, wozu diesmal die Bläser nur kurze Einwüfe geben; nach einer Fortspinnung wird das Thema von den Streichern und den vier Hörnern im unisono fortissimo noch einmal vorgetragen und schließt den Satz majestätisch ab. So ergibt sich, trotz des deutlichen Tempounterschieds, eine geschlossene formale Anlage des gesamten Satzes.

Den zweiten Satz eröffnet eine rasante Streicherfuge: Das Thema beginnt mit den knallig herausgeschleuderten ersten drei Tönen einer Moll-Tonleiter (dieses »Motto«, vom Blech unterstützt, durchzieht den ganzen Satz), dann folgt eine Sechzehntelbewegung mit Perpetuum-Mobile-Charakter. Von den Violinen wandert das Fugenthema zu den Bratschen, dann zu den Violoncelli und Kontrabässen. Die Hörner bringen darüber und zunächst noch verhalten einen zweiten Gedanken in leicht »jazzigem« Ton - sicher kein Zufall, daß Hindemith einem amerikanischen Orchester dies in die Partitur schrieb... Ein dritter Gedanke, der mit einer anapästisch rhythmisierten Tonleiter

beginnt und sich wiederum zu einer weitgespannten rhapsodischen Melodie entwickelt, wird zuerst von Geigen und Cello oktavparallel intoniert und wandert, unter kontrapunktischer Verarbeitung des Motos und des Fugenthemas, zu den Hörnern, wobei Rhythmus und Klangfarbe fast zwangsläufig wieder die »Jagd«-Assoziation nahelegen. Im plötzlich einsetzenden langsamen Mittelteil stimmen die Bratschen eine zarte, ausdrucksvolle Melodie an, wozu die Bläser eine kurze Figur ostinat wiederholen; später variiert die Solo-Trompete diese Melodie. Der erneute Fugeneinsatz, nun in den tiefen Streichern beginnend, führt nach einer kurzen Abbremsung zu einem apothetischen Schluß des ganzen Ensembles: Das Motto, die Perpetuum-Mobile-Bewegung, das »jazzige« Thema und der rhapsodisch-jagdartige Gedanke werden äußerst kunstvoll miteinander kombiniert, bis über dem Des-Dur-Dreiklang des Blechs die Streicher noch einmal die jazzartige Floskel zur Kulmination des Werkes führen.

Die glänzend ausbalancierte Verbindung von rhapsodisch-melodischen Zügen eines sehr spontan wirkenden Musizierens mit strengster formaler Konstruktion bewegt - nach der Premiere des Werkes am 3. April 1931 unter Koussevitzky's Leitung - den Uraufführungskritiker des »Bo-

Hauptsatz in klarer Sonatenform mit drei Themenkomplexen: einer weit gespannten, bewegten Melodie, die zuerst von Bratschen und Klarinetten angestimmt wird, einem von Oboen, Hörnern und Posaunen intonierten, rhythmisch profilierten und noch deutlicher dem Marsch-Charakter des Satzes entsprechenden Thema und einer ausdrucksvollen Melodie der Geigen. Bei der Spielvorschrift »Schnell, laut und brutal« beginnt im raschen 3/8-Takt die Durchführung mit einem Doppelfugato; hier wird auf jene Momente der Oper angespielt, die als »widrige äußere Umstände das Handeln des Helden erschweren« (Hindemith). Die Reprise bringt in zunehmender dynamischer und orchesterlicher Steigerung wiederum die drei Themen der Sonatenexposition, wozu sich in der Coda auch das Thema der Einleitung gesellt, in einer geradezu grimmig-wütenden Kulmination des verwerflichen irdischen Getümmels.

Der 2. Satz »Musica Humana« bringt zwei lyrisch-besinnliche Melodien, die erste in den Klarinetten und Streichern, die zweite, elegisch getönte in der Oboe. Dann kombiniert Hindemith beide Themen: Das erste wird nun von den Posaunen vorgetragen, das zweite von der Soloflöte. Ein ruhig bewegter Abgesang bringt noch einmal das erste Thema (Solo-Violine).

Im 3. Satz »Musica Mundana« wird die erstrebte Harmonie der Welt durch eine möglichst kunstvolle musikalische Struktur dargestellt, nämlich durch ein breites Fugato und durch eine ausladende Passacaglia. Das thematische Material dieser beiden Abschnitte ist nahezu identisch, und da nach Ansicht der »Alten« die Quinte das konsonanzreichste Intervall ist, bestimmt sie auch die Anlage des Themas, das schon mit diesem Intervall einsetzt. Tiefe Streicher und Holzbläser intonieren zuerst dieses Thema, das im Verlaufe dieser fugierten Einleitung zu einem Höhepunkt im Blech führt und sich wieder beruhigt. Nun setzt in der Flöte das neuntaktige Passacaglia-Thema ein; es erklingt insgesamt 23 Mal (nicht 21 Mal, wie Hindemith in seiner Programmeinführung irrtümlich bemerkt) und wandert, unbeirrt vom dichten kontrapunktischen Satz und ohne sich allzusehr in den Vordergrund zu drängen, durch die verschiedensten Instrumente und Klangkombinationen. Mit dem elften Auftreten beginnt das »Rezitativ« (zuerst Solo-Flöte, dann Solo-Fagott in rhapsodisch ausschweifender Melodie); das Passacaglia-Thema ist hier in verkürzter und fragmentierter, durch Pausen getrennter Form zu hören, zuerst im Glockenspiel, dann in den Violinen pizzicato, dem Kontrafagott und, noch einmal verkürzt, wieder im Glockenspiel. Mit der 15. Wieder-



Paul Hindemith

cpo 999 006-2

**Paul Hindemith (1895-1963)**  
**Orchestral Works Vol.3**

	<b>Nusch-Nuschi Dances op.20 (1920/21)</b>	<b>9'17</b>
1	Sehr lebhaft	2'13
2	Mäßig lebhaft - Sehr lebhaft - Breiter	4'32
3	Allegro marziale	2'31
	<b>Concert Music for Strings and Brass op.50 (1930)</b>	<b>17'53</b>
4	Part 1	9'21
5	Part 2	8'31
	<b>Symphony »The Harmony of the World« (1951)</b>	<b>36'37</b>
6	Musica Instrumentalis	11'39
7	Musica Humanae	10'10
8	Musica Mundana	14'39
	<b>T.T.: 63'55</b>	

**Melbourne Symphony Orchestra**  
**Werner Andreas Albert**

CPO 999 006-2

Co-Production: Australian Broadcasting Corporation/CPO

Producer: Stephen Snelleman

Technical Producer: Jim Atkins

Tape Editor: Jim Atkins

Recording: 1/89, 3/87, 8/89

Publisher: Schott

Cover Painting: Max Ackermann, »Dyptychon Rot«

© VG Bild-Kunst

Design: Thomas Schmeller

cpo classic produktion osnabrück,

Lübecker Str. 9, D-4504 Georgsmarienhütte

© 1991 • Made in Germany

LC 8492



Australian  
Broadcasting  
Corporation

COMPACT  
**disc**  
DIGITAL AUDIO

**DIGITAL  
RECORDING**  
DDD



4 010115 990062