



HINDEMITH

NOBILISSIMA VISIONE

MATHIS DER MALE

METAMORPHOSEN

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

JOHN NESCHLING



SUPER AUDIO CD

HINDEMITH, PAUL (1895–1963)

MATHIS DER MALER, symphony (1934) <small>(Schott)</small>	27'16
1. Engelkonzert	8'57
2. Grablegung	4'13
3. III. Versuchung des heiligen Antonius	13'51
NOBILISSIMA VISIONE, ballet suite (1938) <small>(Schott)</small>	22'46
4. I. Einleitung und Rondo	8'38
5. II. Marsch und Pastorale	8'43
6. III. Passacaglia	5'14
SYMPHONIC METAMORPHOSIS (1938) <small>(Schott)</small> on Themes of Carl Maria von Weber	21'28
7. I. Allegro	4'04
8. II. Turandot. Scherzo	7'56
9. III. Andantino	4'23
10. IV. Marsch	4'49

TT: 72'41

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESP) CLÁUDIO CRUZ *leader*
JOHN NESCHLING *conductor*

Long before 1934 **Paul Hindemith** was widely recognized as a force in contemporary music, one of the leading German composers of his generation. But the symphony *Mathis der Maler*, first heard that year, and the opera of the same name, for which it was a preparation, achieved new levels of public recognition and international celebrity. The music's patent humanity and spiritual aspiration, an apparent departure from the utilitarian neo-classicism with which Hindemith's name had previously been associated, was partly responsible. But so was the political furore that symphony and opera aroused in Nazi Germany, enhancing his prestige as a man of principle, who would eventually become a fugitive from tyranny.

The symphony is often said to have been extracted from the opera; certainly the same music appears in both, but the symphony was the prior work. In 1933, the year of the Nazi seizure of power, Hindemith determined that the new opera he was contemplating would be based on the life of the Renaissance painter Matthias Grünewald (c.1475–1528), real name Mathis Gothardt Nithart. Grünewald's masterpiece is the set of paintings executed at the beginning of the 16th century for the altar of the monastery at Isenheim in Alsace. Now preserved in Colmar, near Strasbourg, this Isenheim altarpiece is admired as one of the supreme treasures of late German medieval art.

A commission from Wilhelm Furtwängler to write a work for the Berlin Philharmonic Orchestra provided a useful opportunity to make progress with the projected opera, albeit in purely orchestral guise, and he composed a triptych of movements which would later take their place in the overall dramatic scheme. Furtwängler's world première of this *Mathis der Maler* symphony in Berlin on 12th March 1934 was a resounding public and critical success. In June, however, the State began imposing an unofficial ban on radio broadcasts of Hindemith's music. A campaign of vilification followed in the Fascist press.

The symphony's musical language, at once more dramatic and more lyrically approachable than in Hindemith's works of the 1920s, surprised its first audiences but had been evolving for some time in the sustained and sometimes exalted utterance of works like the *Konzertmusik* for brass and strings (1930) and the philosophical oratorio *Das Unaufhörliche* (1931). These qualities are manifest in the serene and luminous G major opening of the first movement, the *Engelkonzert*. Another feature of the work is Hindemith's enhanced interest in plainsong and old German folk song, which comes to the fore almost immediately as the trombones intone the melody *Es singen drei Engel ein süßen Gesang* (*Three Angels sang a Sweet Song*), in D flat: the entire symphony is built around the opposing tonal poles of G and C sharp/D flat. After this slow introduction the movement becomes a joyous, almost childlike *Allegro* on three principal themes, subjected to an ebullient and resourceful contrapuntal development. As events progress the majestic tune of *Es singen drei Engel* is combined with the dancing *Allegro* themes at the movement's climax, giving way to a coda of resplendent celestial hilarity, concluding in G.

The *Grablegung* slow movement is gravely elegiac, a kind of funereal nocturne which established the basic pattern for several of Hindemith's later symphonic *Adagios*. (In the opera it follows the death of Mathis's beloved Regina, the daughter of the leader of the peasants.) A solemn theme in slow-march rhythm, for massed strings and winds, is succeeded by a series of desolately beautiful woodwind solos. The slow march returns and builds to an austere climax; the woodwind solos round the movement off in a spirit of personal lament, in C sharp.

The finale is inscribed *Ubi eras bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea?* (*Good Jesus where wert thou, wherefore wert thou not there to heal my wounds?*). Grünewald's painting of the Temptation of St An-

thony, as in works by Cranach and Bosch, shows the saint assailed and tortured by fantastic, misshapen demonic creatures. In the opera Hindemith's movement becomes an allegorical vision. Mathis, in the character of St Anthony, is tempted by representatives of luxury, riches, a beggar-maid, a courtesan, a martyr, a scholar and a knight in shining armour (all doubles of characters who have appeared earlier in the opera), who cry: 'Your enemy is yourself!'

After an anguished, recitative-like introduction, the main part of the movement is a harried *Allegro* in C sharp minor, driven by obsessive *ostinato* rhythms, in several dramatic episodes. A prominent, aggressive descending four-note phrase transcribes the demons' cry 'Wir plagen dich!' ('We torment you!'). A brief, warmly lyrical *Adagio* for strings (the music of the beggar-maid) brings some assuagement, but its allure becomes feverish, and the *Allegro* assault begins once more, the four-note lunge ever more triumphant. Eventually, though, a vigorous *fugato* in the strings reveals itself as the accompaniment to the Gregorian chant *Lauda Sion salvatorem* (*Praise thy saviour, O Sion*). Here Hindemith alludes to another Grünewald painting, showing St Anthony succoured in the desert by St Paul the Hermit: in the opera Cardinal Albrecht, Mathis's patron and comforter, takes on the role of Paul. At last the music assumes clarity and resolution. With the full brass unfolding exultant Alleluias, the symphony ends in the triumphant D flat major of the angels' song.

In 1937 Hindemith was profoundly moved by the sight of Giotto's frescoes on the life of St Francis of Assisi, which became the inspiration for a ballet collaboration with the choreographer Leonid Massine. *Nobilissima Visione*, a 'Dance Legend', representing Francis's spiritual progress, his renunciation of worldly goods and symbolic marriage with the Lady Poverty, was triumphantly premiered in London in July 1938 under the title *St Francis*: the Latin title by which we know it now ('The Noblest Vision') was added at publication, and

was attached from the beginning to the orchestral suite which Hindemith immediately arranged from the ballet after the London première. He conducted this for the first time at that year's ISCM Festival in Venice, on 13th September. The order of the suite's movements does not follow the action of the ballet, and in making it Hindemith extracted only those portions of the score which he felt would be most effective in the concert hall.

Nobilissima Visione is a direct successor to *Mathis der Maler*: the historic-religious subjects in ballet and opera look back to a time in which withdrawal from earthly conflict to a spiritual state was still possible, and where the creative work of the artist and the charity of the saint still functioned as a template for human behaviour and a meaningful counterweight to the agonies of the world. The lyrical, elegiac and benedictory tones, so rarely sounded in Hindemith's early works, have become dominant. This final crystallisation of his mature language was, clearly, his personal answer to the Nazi tyranny, and his way of dealing with the inner conflicts which, as a German, he felt as he came to a parting of the ways with his country.

The *Introduction* which opens the suite's first movement is a *locus classicus* of Hindemith's late style, representing St Francis deep in meditation. It is based on a paraphrase of a 13th-century troubadour song, *Ce fut en mai*. The ensuing *Rondo*, depicting the saint's mystic marriage with Poverty and the guests partaking of a spiritual wedding feast, communicates a sense of serenity and otherworldly joy very much in the vein of the *Engelkonzert* in *Mathis der Maler*.

The central scherzo touches upon the chaos of the medieval world beyond the saint's community of brotherly love. Most of it is a march in the form of a 'patrol', approaching from afar (at first on wind and percussion alone) and then receding into the distance. This music is associated with riotous mercenary soldiers, and its gaiety turns brutal when (in the harried central *fugato*) they assault

a traveller and leave him for dead before going cheerfully on their way.

The suite's finale is possibly the finest of the many passacaglias in Hindemith's output, as it is certainly one of the grandest. This music – 19 variations on a majestic six-bar ground announced by unison brass – also forms the ending of the ballet, where it is headed with the opening words of St Francis's famous Canticle of the Sun, *Incipiunt laudes creaturarum* (*Here begin the praises of all creatures*). Hindemith imagined the variations as representing all the symbolic personifications of heavenly and earthly existence.

Following the outstanding success of *Nobilissima Visione*, Hindemith was eager to collaborate on further ballets with Leonid Massine for his Ballet de Monte Carlo. In the period 1938–39, while Hindemith was living in Switzerland, they discussed two principal projects: a ballet inspired by paintings of Breughel, and another based on the music of Weber. Neither of these schemes was destined to come to fruition, however. In April 1940 Massine met Hindemith in the USA and declared that the music already drafted for the Weber ballet was unsuitable. Hindemith abruptly lost interest, and cancelled their existing contract.

In due course Hindemith decided to use his drafts as the basis of a four-movement orchestral piece, *Symphonic Metamorphosis on Themes of Carl Maria von Weber*, completed in August 1943. Premièred in January 1944 by the New York Philharmonic under Artur Rodziński, it went on to become, to this day, one of Hindemith's best-loved and most-performed compositions.

The first and last movements are based on Nos 4 and 7 respectively (Jahn Nos 242 and 266) of Weber's *Huit Pièces pour le pianoforte à 4 mains*, Op. 60, published in 1818. Hindemith's third movement is also based on a piano-duet work, No. 2 of Weber's *Six Pieces*, Op. 10 (J. 82), from 1809; but the second movement is based on a tune from the overture Weber composed that same year

for a production of Friedrich Schiller's *Turandot*, a version of the fable by Gozzi. As well as transposing some of Weber's themes to new keys, Hindemith treats them entirely in his own mature manner, reshaping their contours, putting them through modulations and tricking them out with species of counterpoint unheard-of in Weber's time, to produce a largely good-humoured orchestral showpiece.

The '*Turandot* scherzo' goes further in this direction, and in fantasy and stylistic mixing, than the other movements. The little pentatonic 'Chinese' tune is surrounded with a veritable thesaurus of oriental-sounding percussion (its first notes in vast-spaced augmentation on tubular bells). The central episode is a rollicking fugue in jazz style for winds and percussion, recalling Hindemith's essays in swing and ragtime from the early 1920s.

The scherzo casts its shadow forward into the first movement. There is an indefinably Eastern flavour to the rather truculently assertive A minor subject with which the work begins (though this is perhaps sufficiently accounted for by the fact that the original Weber piece is headed 'All' Ongarese'). The brief, slow third movement consists of a tender minor-key melody, introduced by woodwind, plus two variations on it, the second featuring a cool, elaborate flute counterpoint to the principal theme. Peremptory fanfares set the finale, a spirited march, in motion. While the first theme is pugnacious, the second, starting in a mood of comic excitement, grows increasingly triumphant as the movement proceeds and together with the fanfares brings the proceedings to an end in decisive and swaggering style.

© Malcolm MacDonald 2010

Since its beginnings in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) has charted a history of successes, attaining national and international recognition for the quality and excellence of its work. Its first conductors were Souza Lima and Bruno Roccella, followed by Eleazar de Carvalho who directed the orchestra for 24 years and as his legacy passed on a project for restructuring the orchestra. In 1997 John Neschling was chosen as artistic director, and led OSESP through this new stage of its existence until 2008. The Sala São Paulo (São Paulo Concert Hall), home of the orchestra, was inaugurated in 1999, and the following years have seen the creation of four choirs (the Symphony, Chamber, Youth and Children's choirs), the Maestro Eleazar de Carvalho Musical Documentation Center, a music publishing division (Criadores do Brasil), a volunteer programme, various educational programmes as well as the OSESP Academy for young musicians. The orchestra's recordings on BIS have been released to worldwide critical acclaim, and successful tours, most recently to the USA (2006) and Europe (2007 and 2010), have raised its international profile even more, as indicated by the inclusion of OSESP as one of three up-and-coming ensembles among the world's greatest orchestras in a 2008 survey published in *Gramophone* (UK). Since 2010 Arthur Nестrovski has been the artistic director and Yan Pascal Tortelier the principal conductor, heading an ambitious programme dedicated to strengthening and developing Brazilian musical culture.

Born in Rio de Janeiro, **John Neschling** trained as a pianist and studied conducting under Hans Swarowsky and Reinhold Schmid in Vienna, and under Leonard Bernstein and Seiji Ozawa in Tanglewood. Among the international conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), of the London Symphony Orchestra (1972) and of La Scala (1976). Talent and musical vocation are part of Neschling's family history: he is a grand-nephew both

of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky. In the 1980s he was musical director of the municipal theatres of both São Paulo and Rio de Janeiro in Brazil, and in Europe he has directed the São Carlos (Lisbon), St Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996 conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri. He has also composed more than 60 scores for the cinema, theatre and television. Artistic director and principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra from 1997 to 2009, John Neschling has been member of the Brazilian Academy of Music since 2003. He is married to the writer Patrícia Melo and lives in São Paulo.

Bereits lange vor dem Jahr 1934 galt **Paul Hindemith** als eine zentrale Figur der zeitgenössischen Musik und als einer der führenden deutschen Komponisten seiner Generation. Doch mit seiner in jenem Jahr uraufgeführten Symphonie ***Mathis der Maler*** und mit der gleichnamigen Oper, zu deren Vorbereitung sie diente, erzielte er ein neues Ausmaß öffentlicher Anerkennung und internationaler Aufmerksamkeit. Dies hatten einen Grund in der offenkundigen Humanität und spirituellen Sehnsucht, die eine scheinbare Abkehr von dem Neoklassizismus bedeuteten, mit dem man Hindemiths Namen bislang verbunden hatte. Andererseits aber lag dies an dem politischen Aufruhr, den die Symphonie und die Oper im nationalsozialistischen Deutschland erregten – was Hindemiths Ansehen als eines Mannes von Grundsätzen stärkte, der schließlich zu einem Flüchtling vor der Tyrannie wurde.

Oft heißt es, die Symphonie sei der Oper entnommen, doch obschon es ohne Zweifel in beiden dieselbe Musik gibt, ging die Symphonie der Oper voran. 1933, im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung, beschloss Hindemith, dass die neue Oper, mit der er sich befasste, das Leben des Renaissance-Malers Matthias Grünewald (ca. 1475–1528; tatsächlicher Name: Mathis Gotthardt Nithart) zum Thema haben solle. Grünewalds Meisterwerk ist der Gemäldezyklus, den er zu Beginn des 16. Jahrhunderts für den Altar des Klosters Isenheim im Elsass anfertigte. Der heute in Colmar bei Straßburg aufbewahrte *Isenheimer Altar* wird als einer der größten Schätze spätmittelalterlicher Kunst in Deutschland verehrt.

Der Auftrag von Wilhelm Furtwängler, ein Werk für die Berliner Philharmoniker zu komponieren, lieferte eine willkommene Gelegenheit, mit der geplanten Oper voranzukommen – wenngleich in rein orchestralem Gewand. Und so komponierte Hindemith ein Triptychon aus Sätzen, die später ihren Platz im dramatischen Gesamtverlauf finden sollten. Die Uraufführung der Symphonie

Mathis der Maler, die Furtwängler am 12. März 1934 in Berlin leitete, war ein überwältigender Erfolg bei Publikum und Kritik. Im Juni jedoch belegten die Machthaber Hindemiths Musik mit einem inoffiziellen Sendeverbot; eine Schmähkampagne in der faschistischen Presse schloss sich an. Die Tonsprache der Symphonie ist dramatischer, lyrischer und zugänglicher als die von Hindemiths Werken der 1920er Jahre; die ersten Hörer waren überrascht, doch hatte sich diese Entwicklung bereits in den getragenen, mitunter erhabenen Ausdruckswelten von Werken wie der *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* (1930) und dem philosophischen Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931) angekündigt. Diese Qualitäten manifestieren sich etwa in dem ruhigen, leuchtenden G-Dur-Beginn des ersten Satzes mit dem Titel *Engelkonzert*. Zugleich bekundet dieses Werk Hindemiths verstärktes Interesse am Gregorianischen Choral und an alten deutschen Volksliedern, was sich unmittelbar zeigt, wenn die Posaunen die Melodie *Es sungen drei Engel ein süßen Gesang* in Des anstimmen. Die gesamte Symphonie ist um die gegensätzlichen tonalen Zentren G und Cis/Des angeordnet. Nach dieser langsam Einleitung erweist sich der Satz als ein fröhliches, fast kindliches *Allegro* mit drei Hauptthemen, die eine einfallsreiche, überschäumende kontrapunktische Entwicklung durchlaufen. Am Satzhöhepunkt wird die majestätische Melodie *Es sungen drei Engel* mit den tänzerischen *Allegro*-Themen verbunden, um einer Coda von prächtiger, himmlischer Ausgelassenheit Platz zu machen, die in G schließt.

Der langsame Satz – *Grablegung* – ist eine ernste Elegie, eine Art Trauer-Nocturne, das das Grundmuster für etliche von Hindemiths späteren symphonischen *Adagios* bildet. (In der Oper folgt die Musik auf den Tod von Mathis' geliebter Regina, der Tochter des Bauernführers.) Einem feierlichen Thema der Streicher und Bläser in langsamem Marschrhythmus schließt sich eine Reihe trostlos schöner Holzbläsersoli an. Der langsame Marsch erklingt erneut und

verdichtet sich zu einem herben Höhepunkt, nach dem die Holzbläzersoli den Satz in Cis als eine persönliche Klage beenden.

Das Finale trägt die Inschrift *Ubi eras bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea?* („Wo warst du, guter Jesus? Wo warst du? Warum warst du nicht da, meine Wunden zu heilen?“). Grünewalds *Versuchung des Hl. Antonius* zeigt – ähnlich wie etwa auch Werke von Cranach und Bosch – den Heiligen, wie er von fantastischen, missgestalteten Dämonen attackiert und gemartert wird. In der Oper gerät dieser Satz zu einer allegorischen Vision. Als Hl. Antonius wird Mathis von Verkörperungen der Üppigkeit und des Reichtums, von einer Bettlerin, einer Buhlerin, einer Märtyrerin, einem Gelehrten und einem Kriegsherrn in glänzender Rüstung versucht (allesamt Doppelgänger von Personen, die zuvor aufgetreten sind), die ausrufen: „Dein ärgster Feind sitzt in dir selbst!“.

Nach einer schmerzvollen, rezitativischen Einleitung stellt sich der Hauptteil des Satzes als ein bedrängtes *Allegro* in cis-moll heraus, das von obsessiven Ostinatorhythmen angetrieben wird und aus mehreren dramatischen Episoden besteht. Eine absteigende, aggressiv hervorstechende Viertonphrase entspricht dem Dämonenruf „Wir plagen dich!“, wohingegen ein kurzes, lyrisches Streicher-*Adagio* (die Musik der Bettlerin) etwas Linderung verschafft. Diese Verlockung aber fiebert und der *Allegro*-Angriff beginnt erneut, wobei die Vierton-Attacke nun noch triumphaler erklingt. Schließlich aber entpuppt sich ein energisches Fugato in den Streichern als Begleitschicht zu dem Gregorianischen Choral *Lauda Sion salvatorem (Lobe, Zion, den Erlöser)*. Hindemith spielt hier auf ein anderes Gemälde Grünewalds an, das den Hl. Antonius zeigt, als ihm Paulus der Eremit beisteht; in der Oper verkörpert Kardinal Albrecht von Brandenburg, Mathis' Förderer und Tröster, die Figur des Hl. Paulus. Zu guter Letzt strahlt die Musik Klarheit und Entschiedenheit aus. Das volle Blech stimmt Alleluia-Jubel an, und die Symphonie endet mit dem Des-Dur-Triumph des Engelgesangs.

Im Jahr 1937 erblickte Hindemith tief bewegt die Fresken Giottos über das Leben des Hl. Franz von Assisi, und sie gaben ihm die Anregung für ein gemeinsames Ballett mit dem Choreographen Leonid Massine. *Nobilissima Visione*, eine „Tanzlegende“, schildert Franziskus‘ spirituelle Entwicklung, seinen Verzicht auf weltliche Güter und seine symbolische Hochzeit mit Frau Armut. Bei der triumphalen Uraufführung im Juli 1938 trug das Werk den Titel *St Francis*; der lateinische Titel, unter dem wir es heute kennen („Die edelste Vision“) wurde erst für die Druckfassung hinzugefügt und war von Anfang mit der Orchester-suite verbunden, die Hindemith unmittelbar nach der Londoner Uraufführung zusammenstellte. Diese Suite erklang erstmals am 13. September desselben Jahres beim Festival der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Venedig. Die Satzfolge der Suite entspricht nicht dem Handlungsverlauf des Balletts; Hindemith wählte nur jene Stücke aus, von denen er sich im Konzertsaal die größte Wirkung versprach.

Nobilissima Visione ist ein direkter Nachfahre von *Mathis der Maler*: Die historisch-religiösen Sujets beider Werke wenden sich einer Zeit zu, in der die Abkehr von irdischen Konflikten hin zu einem spirituellen Zustand noch möglich war und das kreative Schaffen des Künstlers und die Wohltätigkeit des Heiligen noch als ein Vorbild für menschliches Handeln und ein sinnstiftendes Gegengewicht zu den Wirren der Welt galten. Lyrische, elegische und wohltuende Töne, die Hindemiths Frühwerk eher fremd waren, dominieren nunmehr. Diese letzte Ausprägung seiner reifen Tonsprache war offenkundig seine persönliche Antwort auf die nationalsozialistische Tyrannie und auch seine Form des Umgangs mit den inneren Konflikten, die sein Entschluss, das Heimatland zu verlassen, mit sich brachte.

Die Einleitung, die den ersten Satz der Suite eröffnet und den in Meditation versunkenen Hl. Franziskus darstellt, ist ein *locus classicus* für Hindemiths Spät-

stil. Sie basiert auf der Paraphrase eines Troubadour-Lieds aus dem 13. Jahrhundert, *Ce fut en mai* (*Es war im Mai*). Das darauf folgende Rondo, das die mystische Hochzeit des Heiligen mit der Armut und das spirituelle Hochzeitsfest im Kreise der Gäste schildert, vermittelt – ähnlich wie das *Engelkonzert* in *Mathis der Maler* – ein Gefühl von Heiterkeit und jenseitiger Freude.

Der Scherzo-Mittelsatz thematisiert das Chaos der mittelalterlichen Welt jenseits von Franziskus' Gemeinschaft der Nächstenliebe. Er besteht fast zur Gänze aus einem Marsch in Gestalt einer „Patrouille“, die sich von fern nähert (anfangs nur Bläser und Schlagzeug), um schließlich wieder in der Ferne zu verschwinden. Dies ist die Musik der randalierenden Söldner; ihre Heiterkeit schlägt um in Brutalität, wenn (im drängenden zentralen Fugato) die Söldner einen Wanderer überfallen und dem Tod überantworten, während sie ihren Weg in blendender Laune fortsetzen.

Das Finale der Suite ist die vielleicht beste aller Passacaglien in Hindemiths Schaffen; sicherlich ist sie eine der großartigsten. Diese Musik – 19 Variationen über ein majestätisches, sechstaktiges Thema, das vom Blech unisono vorge stellt wird – beendet auch das Ballett, wo ihm die Eingangsworte aus dem berühmten Sonnengesang des Franz von Assisi vorangestellt sind: *Incipiunt laudes creaturarum* („Es beginnt das Lob der Schöpfung“). Hindemith sah in den Variationen symbolische Personifikationen des himmlischen und des irdischen Lebens.

Nach dem außerordentlichen Erfolg der *Nobilissima Visione* war Hindemith sehr an einer weiteren Zusammenarbeit mit Leonid Massine und seinem Ballet de Monte Carlo gelegen. In den Jahren 1938/39, als Hindemith in der Schweiz lebte, erwogen sie zwei Hauptprojekte: ein Ballett nach Gemälden von Breughel und eines auf Grundlage Weberscher Musik. Doch keiner dieser Pläne sollte sich realisieren. Im April 1940 besuchte Massine Hindemith in den USA und

erklärte, dass die bereits skizzierte Musik für das Weber-Ballett ungeeignet sei. Abrupt verlor Hindemith das Interesse an dem Projekt und löste den bestehenden Vertrag auf.

Bald schon aber entschloss sich Hindemith, auf Grundlage der Skizzen ein viersätziges Orchesterstück zu komponieren: die im August 1943 fertig gestellte *Symphonische Metamorphose von Themen Carl Maria von Webers*. Im Januar 1944 von den New Yorker Philharmonikern unter Artur Rodziński uraufgeführt, wurde es zu einem seiner beliebtesten und meistaufgeführten Werke.

Der erste und der letzte Satz basieren auf dem vierten bzw. siebten Stück (Jahn Nr. 242 und 266) aus Webers *Huit Pièces pour le pianoforte à 4 mains*, op. 60, die 1818 veröffentlicht worden waren. Auch der dritte Satz geht auf ein Werk für Klavier zu vier Händen zurück, in diesem Fall auf das zweite aus Webers *Sechs Stücken* op. 10 (J. 82) aus dem Jahr 1809, der zweite Satz jedoch basiert auf einer Melodie aus der im selben Jahr komponierten Ouvertüre zu Friedrich Schillers Schauspiel *Turandot*, einer Bearbeitung des Gozzischen Märchenspiels. Hindemith transponiert einige der Themen und bearbeitet sie auf durchaus eigene Weise, indem er ihre Konturen umgestaltet, sie durch Modulationen schickt und mit Formen des Kontrapunkts schmückt, die zu Webers Zeit unbekannt waren; das Ergebnis ist ein größtenteils gut gelautes orchestrales Paradestück.

Das „*Turandot-Scherzo*“ geht in dieser Richtung sowie im Hinblick auf Fantasiereichtum und Stilmixtur weiter als die anderen Sätze. Die kleine pentatonische „chinesische“ Weise umgibt ein veritabler Thesaurus orientalisch anmutenden Schlagwerks. (Ihre ersten Töne werden in weiträumiger Augmentation von den Röhrenglocken angestimmt.) Der Mittelteil ist eine übermüttige Jazz-Fuge für Bläser und Schlagzeug, die an Hindemiths Swing- und Ragtime-Experimente der frühen 1920er Jahre erinnert.

Die „Schatten“ des Scherzos fallen schon auf den ersten Satz. Das eher widerspenstig auftretende a-moll-Thema zu Beginn hat ein undefinierbar östliches Flair (obschon dies vielleicht hinreichend durch den Umstand erklärt ist, dass Webers Original „All’ Ongarese“ überschrieben ist). Der kurze und langsame dritte Satz besteht aus einer zarten, von den Holzbläsern vorgestellten Mollmelodie mit zwei Variationen, deren zweite dem Hauptthema einen kunstvoll-lässigen Kontrapunkt an die Seite stellt. Energische Fanfaren eröffnen das temperamentvolle Marsch-Finale. Während das erste Thema kämpferischen Charakter hat, beginnt das zweite in komischer Aufgeregtheit, um im weiteren Verlauf zusehends triumphaler zu werden und, gemeinsam mit den Fanfaren, das Geschehen auf entschiedene und großspurige Weise zu beenden.

© Malcolm MacDonald 2010

Seit seinen Anfängen im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) eine beachtliche Erfolgsgeschichte durchlaufen; national wie international erhält es große Anerkennung für die exzellente Qualität seiner Arbeit. Seine ersten Dirigenten waren Souza Lima und Bruno Roccella, gefolgt von Eleazar de Carvalho, der das Orchester 24 Jahre leitete und als sein Vermächtnis ein Projekt zur Neustrukturierung des Orchesters initiierte. Von 1997 bis 2008 hat John Neschling als Künstlerischer Leiter das Orchester in eine neue Daseinsstufe überführt. 1999 wurde die Sala São Paulo (Konzertsaal São Paulo), der Heimatsaal des Orchesters, eröffnet; in den Folgejahren wurden vier Chöre (Symphonischer Chor, Kammerchor, Jugendchor und Kinderchor), das Maestro Eleazar de Carvalho Musikdokumentationszentrums, ein Musikverlag (Criadores do Brasil), ein Ehrenamt-Programm, verschiedene Education-Programme

sowie die OSESP-Akademie für junge Musiker ins Leben gerufen. Die Einspielungen des Orchesters bei BIS haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten; erfolgreiche Tourneen – u.a. USA (2006) und Europa (2007, 2010) – haben das internationale Ansehen noch gesteigert, wie der Umstand zeigt, dass das OSESP in einem Ranking der englischen Zeitschrift *Gramophone* als eines von drei vielversprechenden Ensembles zu den bedeutendsten Orchestern der Welt gezählt wurde. Seit 2010 verfolgen Arthur Nstrovski als Künstlerischer Leiter und Yan Pascal Tortelier als Chefdirigent das Ziel, die brasilianische Musikultur zu stärken und weiterzuentwickeln.

John Neschling, in Rio de Janeiro geboren, studierte Klavier und Dirigieren – letzteres bei Hans Swarowsky und Reinhold Schmid in Wien sowie bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). Talent und musikalische Berufung liegen in Neschlings Familie: Er ist ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. In den 1980er Jahren war er Musikalischer Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz), Massimo (Palermo) und der Opéra de Bordeaux geleitet, daneben war er residenter Dirigent der Wiener Staatsoper. 1996 gab er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Darüber hinaus hat er mehr als 60 Film-, TV- und Schauspielmusiken komponiert. John Neschling war von 1997 bis 2009 Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra und ist seit 2003 Mitglied der Brasilianischen Musikakademie. Er ist mit der Schriftstellerin Patrícia Melo verheiratet und lebt in São Paulo.

Paul Hindemith était reconnu bien avant 1934 comme l'une des forces de la musique contemporaine et l'un des meilleurs compositeurs allemands de sa génération. Mais la Symphonie *Mathis der Maler* [Mathis le peintre] créée cette année-là puis l'opéra du même nom pour lequel elle fit office de préparation lui valut un nouveau niveau de reconnaissance publique et de célébrité internationale. L'humanité exprimée par cette musique ainsi que ses aspirations spirituelles, un départ du néo-classicisme utilitaire auquel le nom de Paul Hindemith avait auparavant été lié, y contribuèrent en partie. La tempête politique que la symphonie et l'opéra provoquèrent dans l'Allemagne nazie contribua à accroître sa réputation d'homme de principe qui allait bientôt devenir un fugitif de la tyrannie.

Il a souvent été dit que la Symphonie avant été extraite de l'opéra. Certes, la même musique apparaît dans les deux œuvres mais la Symphonie est en réalité antérieure à l'opéra. Hindemith décida en 1933, l'année de la prise du pouvoir par les Nazis, que le nouvel opéra qu'il envisageait de composer serait basé sur la vie du peintre de la renaissance, Matthias Grünewald (ca. 1475–1528), dont le véritable nom était Mathis Gothardt Nithart. Le chef d'œuvre de Grünewald est la série de tableaux qu'il réalisa au début du seizième siècle pour le retable du monastère d'Issenheim en Alsace. Maintenant conservée à Colmar, près de Strasbourg, cette œuvre est considérée comme l'un des trésors suprêmes de la fin de l'art médiéval allemand.

La commande de Wilhelm Furtwängler d'une œuvre pour l'Orchestre philharmonique de Berlin donna à Hindemith l'opportunité d'avancer le projet de l'opéra sous une forme purement orchestrale. Un triptyque de mouvements qui allaient plus tard prendre place dans la conception dramatique générale fut donc composé. La création mondiale de la Symphonie *Mathis der Maler* eut lieu le 12 mars 1934 à Berlin et remporta un énorme succès publique et critique. En

juin cependant, l'état commença à imposer une interdiction non-officielle de radiodiffusion de la musique de Hindemith. Une campagne de diffamation suivit dans la presse fasciste.

Le langage musical de la symphonie, plus dramatique et plus accessible au point de vue lyrique que celui des œuvres de Hindemith des années 1920, surprit d'abord les auditeurs bien qu'il suivait une évolution depuis quelque temps dans l'expression soutenue et parfois exaltée que l'on retrouve dans des œuvres comme le *Konzertmusik* pour cuivres et cordes (1930) et l'oratorio philosophique *Das Unaufhörliche* (1931). Ces qualités sont manifestes dans le début en sol majeur du premier mouvement, serein et lumineux, l'*Engelkonzert [Concert d'anges]*. Une autre caractéristique de l'œuvre est l'intérêt accru de Hindemith pour le plain-chant et les anciennes chansons populaires allemandes qui surgissent presque immédiatement alors que les trombones entonnent la mélodie *Es singen drei Engel ein süßen Gesang [Trois anges chantèrent une douce mélodie]* en ré bémol : toute la symphonie est construite sur les pôles tonaux opposés de sol et do dièse / ré bémol. Après l'introduction lente, le mouvement passe à un *Allegro* enjoué, à l'allure presque enfantine, qui comporte trois thèmes principaux soumis à un développement contrapuntique exubérant et ingénieux. La mélodie majestueuse d'*Es singen drei Engel* est combinée un peu plus loin aux thèmes dansants de l'*Allegro* à l'apogée du mouvement et cède la place à une coda en sol majeur à la bonne humeur céleste resplendissante.

Le mouvement lent, *Grablegung [Mise au tombeau]*, affiche un ton gravement élégiaque et est une sorte de nocturne funèbre qui établit le modèle de base de plusieurs des *Adagios* symphoniques à venir de Hindemith. (Dans l'opéra, ce passage suit la mort de Regina, l'aimée de Mathis et la fille du chef des rustauds). Un thème solennel dans un rythme de marche lente exprimé par les cordes et les vents est suivi d'une série de solos aux bois à la beauté désolée. La

marche lente reprend et parvient à un sommet austère. Les solos aux bois convergent le mouvement dans une atmosphère de lamentation personnelle en do dièse.

Le finale indique *Ubi eras bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea ? [Où étais-tu, mon bon Jésus, où étais-tu ? Et pourquoi n'es-tu pas venu guérir mes blessures ?]*. La peinture de Grünewald de la Tentation de Saint-Antoine, comme dans les œuvres de Cranach et de Bosch, montre le saint attaqué et torturé par des créatures démoniaques fantastiques et difformes. Dans l'opéra, ce mouvement devient une vision allégorique. Mathis, qui se projette dans Saint-Antoine, est tenté par le luxe, la richesse, une servante mendiante, un courtisan, un martyr, un savant et un chevalier dans une armure brillante (tous des doubles de personnages qui sont apparus auparavant dans l'opéra) qui crie : « Tu es ton propre ennemi ! »

Après une introduction angoissée à l'allure de récitatif, la partie principale du mouvement est un *Allegro* tourmenté en do dièse mineur, mené par des rythmes obsessifs en ostinatos dans plusieurs épisodes dramatiques. Une phrase descendante de quatre notes, proéminente et agressive, traduit musicalement le cri des démons « *Wir plagen dich !* » [Nous te tourmentons !]. Un *Adagio* aux cordes (la musique de la servante mendiante), bref et chaleureusement lyrique, offre un certain apaisement, mais, après être devenu de plus en plus enfiévré, les assauts de l'*Allegro* et du motif de quatre notes reprennent de manière encore plus triomphante. Finalement, le *fugato* vigoureux des cordes se révèle être l'accompagnement du chant grégorien *Lauda Sion salvatorem* [*Loue, Sion, ton Sauveur*]. Hindemith fait allusion ici à une autre peinture de Grünewald qui montre Saint-Antoine secouru dans le désert par Saint-Paul l'ermite : dans l'opéra, le cardinal Albrecht, le protecteur de Mathis et son consolateur, prend le rôle de Paul. La musique parvient enfin à une clarté et une résolution. Alors que

les cuivres au complet entonnent un Alléluia exultant, la symphonie se termine dans le ré bémol majeur triomphant du chant des anges.

En 1937, Hindemith fut profondément ému à la vue des fresques de Giotto consacrées à la vie de Saint François d'Assise qui devinrent la source d'inspiration d'un ballet écrit en collaboration avec le chorégraphe Leonid Massine. *Nobilissima Visione*, une « légende dansée » qui représente le cheminement spirituel de Saint François, sa renonciation aux biens de ce monde et son mariage symbolique avec la pauvreté, fut créé avec succès à Londres en juillet 1938 sous le titre de *St Francis* : le titre latin par lequel nous connaissons maintenant cette œuvre (« La vision la plus noble ») fut ajouté lors de la publication et est lié depuis le début à la suite pour orchestre d'après le ballet que Hindemith réalisa immédiatement après la création de Londres. Il dirigea cette œuvre pour la première fois dans le cadre du Festival ISCM de Venise, le 13 septembre de la même année. L'ordre des mouvements de la suite ne suit pas l'action du ballet. Pour sa suite, Hindemith choisit les seules sections du ballet dont il croyait à l'efficacité au concert.

Nobilissima Visione est le successeur direct de *Mathis der Maler* : les sujets historico-religieux renvoient à une époque où le retrait d'un conflit terrestre pour un état spirituel était encore possible et à l'époque où le travail créatif d'un artiste et la charité d'un saint servaient toujours de modèle pour le comportement humain et constituaient un contrepoids significatif aux douleurs du monde. Les atmosphères lyriques, élégiaques et recueillies qui étaient si rares dans les premières œuvres de Hindemith prirent un rôle dominant. Cette cristallisation finale de son langage musical de la maturité était manifestement sa réponse personnelle à la tyrannie nazie et sa manière de traiter les conflits intérieurs qu'il ressentait, en tant qu'Allemand, au moment où il dut quitter son pays.

L'introduction qui ouvre le premier mouvement de la suite est un passage

obligé du style tardif d'Hindemith et représente Saint François plongé en pleine méditation. Elle repose sur une paraphrase d'un chant de troubadour du treizième siècle, *Ce fut en mai*. Le Rondo qui suit évoque le mariage mystique du saint avec Mère pauvreté et les invités qui participent aux célébrations de ce mariage spirituel et affiche une atmosphère de sérénité et de joie détachée des contingences terrestres, totalement dans l'esprit de l'*Engelkonzert* de *Mathis der Maler*.

Le Scherzo central aborde le chaos du monde médiéval à l'extérieur de la communauté de l'amour fraternel du saint. La majeure partie du mouvement est faite d'une marche sous la force d'une « patrouille » qui s'approche, au loin (d'abord par les percussions et les vents seuls), et qui se rapproche ensuite. La musique est associée aux soldats mercenaires bruyants et leur gaité devient agressive (dans le *fugato* central tourmenté) lorsqu'ils attaquent un voyageur et le laissent pour mort avant de poursuivre joyeusement leur route.

Le finale de la suite est probablement la meilleure des nombreuses passacailles composées par Hindemith et est certainement l'une des plus développées. Cette musique, dix-neuf variations sur un thème de six mesures annoncé par les cuivres à l'unisson, constitue également la fin du ballet alors que nous nous dirigeons vers les mots initiaux du fameux Cantique du soleil de Saint François, *Incipiunt laudes creaturarum [Loué sois-tu, Seigneur, avec toutes tes créatures]*. Hindemith voyait dans ces variations des personnifications symboliques de l'existence céleste et terrestre.

Après l'énorme succès de *Nobilissima Visione*, Hindemith souhaitait ardemment poursuivre la collaboration avec Leonid Massine avec d'autres ballets pour son Ballet de Monte Carlo. Au cours de la période 1938–39 alors qu'il vivait en Suisse, Hindemith et Massine discutèrent de deux projets en particulier : un ballet inspiré par les peintures de Breughel et un autre basé sur la musique de Carl Maria von Weber. En avril 1940, Massine rencontra Hindemith aux États-Unis et

déclara que la musique déjà esquissée pour le ballet autour de Weber ne convenait pas. Hindemith perdit immédiatement l'intérêt et annula leur contrat.

Hindemith décida finalement d'utiliser ses esquisses comme base d'une pièce pour orchestre en quatre mouvements, les *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Carl Maria von Weber*. L'œuvre, terminée en août 1943, fut créée en janvier 1944 par l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction d'Artur Rodziński et allait devenir, l'une des œuvres les plus appréciées et les plus souvent jouées de Hindemith.

Les premier et dernier mouvements reposent sur les quatrième et septième pièces (Jahn, # 242 et 266) respectivement des *Huit Pièces pour le pianoforte à 4 mains* op. 60 publiées en 1818. Le troisième mouvement de l'œuvre de Hindemith est également basé sur un duo de piano, la seconde pièce des *Six pièces* op. 10 (J. 82) composées en 1809. Le second mouvement, enfin, repose sur une mélodie de l'ouverture que Weber composa également en 1809 pour une production de *Turandot* de Friedrich Schiller, une version de la fable de Gozzi. En plus de transposer les pièces de Weber, Hindemith les traite à sa manière et refaçonne leurs contours, leur fait subir des modulations et les détourne avec des effets de contrepoint inconnus à l'époque de Weber pour parvenir à une pièce pour orchestre spectaculaire et enjouée.

Le « Scherzo de *Turandot* » va même plus loin dans cette direction, ainsi que dans le traitement fantastique et stylistique que les autres mouvements. La petite mélodie « chinoise » pentatonique est entourée d'un véritable traité de percussions à la sonorité orientale (dont les premières notes sont traitées dans une augmentation à grande échelle sur les cloches tubulaires). L'épisode central est une fugue exubérante dans le style jazz pour vents et percussions qui rappelle les tentatives de Hindemith dans la musique swing et le ragtime au début des années 1920.

Le scherzo étend son ombre sur le premier mouvement. Il règne une atmosphère orientale indéfinissable sur le sujet en la mineur à l'affirmation quelque peu truculente avec lequel l'œuvre commence (bien qu'elle se justifie par l'inscription « All' Ongarese » dans l'original de Weber). Le bref troisième mouvement, lent, est fait d'une mélodie tendre dans une tonalité mineure exprimée par les bois suivie de deux variations dont la seconde fait entendre un contrepoint détaché et complexe sur le thème principal. Des fanfares péremptoires lancent le finale, une marche pleine d'allant. Alors que le premier thème possède un ton querelleur, le second, qui commence dans une atmosphère d'excitation comique, devient de plus en plus triomphant pendant que le mouvement évolue et, en compagnie des fanfares, mène l'œuvre à sa fin d'une manière résolue et fanfaronne.

© Malcolm MacDonald 2010

Depuis ses débuts en 1954, l'**Orchestre Symphonique de São Paulo** (OSESP) vit une *success story* et a obtenu une reconnaissance mondiale pour la qualité et l'excellence de son travail. Ses premiers chefs furent Souza Lima et Bruno Roccella, suivis d'Eleazar de Carvalho qui dirigea l'orchestre pendant 24 ans et qui laissa comme héritage un projet de restructuration de l'orchestre. En 1997, John Neschling fut choisi comme directeur artistique pour diriger l'OSESP au cours de cette nouvelle étape de son existence et ce, jusqu'en 2008. L'orchestre réside à la Sala São Paulo inaugurée en 1999. Les années suivantes ont vu la création de quatre chœurs (les chœurs symphonique, de chambre, des jeunes et d'enfants), du centre de documentation de Maestro Eleazar de Carvalho, d'une division d'édition musicale (Criadores do Brasil), d'un programme de volontaires, de divers programmes éducationnels ainsi que de l'Académie de l'OSESP pour

jeunes musiciens. Les enregistrements sur BIS de l'orchestre ont été distribués dans le monde entier, récoltant les éloges de la critique et des tournées couronnées de succès, plus récemment aux États-Unis (2006) et en Europe (2007, 2010) ont rehaussé son profil international, comme l'indique une enquête publiée dans *Gramophone* (Royaume-Uni) en 2008, mentionnant l'OSESP comme étant l'un des trois ensembles montants parmi les plus grands orchestres du monde. Depuis 2010, Arthur Nестrovski est le directeur artistique et Yan Pascal Tortelier le chef principal. Les deux dirigent un programme ambitieux dont le but est la consolidation et le développement de la culture musicale brésilienne.

Né à Rio de Janeiro, **John Neschling** a étudié le piano et la direction avec Hans Swarowsky et Reinhold Schmid à Vienne, puis avec Leonard Bernstein et Seiji Ozawa à Tanglewood. Parmi les concours internationaux de direction qu'il a gagnés nommons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre Symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976). Le talent et la vocation musicale font partie de l'histoire de la famille de Neschling ; il est un petit-neveu du compositeur Arnold Schoenberg et du chef d'orchestre Arthur Bodanzky. Dans les années 1980, il fut directeur musical des théâtres municipaux de São Paulo et de Rio de Janeiro au Brésil et, en Europe, il a dirigé les théâtres de São Carlos (Lisbonne), Saint-Gall (Suisse), Massimo (Palerme) et de l'Opéra de Bordeaux, en plus d'être chef résident du Staatsoper de Vienne. Il fit ses débuts aux États-Unis en 1996 dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle de Peri. Il a aussi composé plus de 60 partitions pour le cinéma, le théâtre et la télévision. Directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Symphonique de São Paulo de 1997 à 2009, John Neschling est membre de l'Académie de Musique du Brésil depuis 2003. Il a épousé l'écrivain Patrícia Melo et il vit à São Paulo.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	August 2008 at the Sala São Paulo, Brazil Producer: Uli Schneider
Equipment:	Sound engineer: Ingo Petry Neumann microphones; Stage Tec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramid DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing and mixing: Uli Schneider
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2010

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: Paul Klee: *Ad Parnassum*, 1932 (Kunstmuseum Bern)

Photograph of John Neschling: © João Musa

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1730 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



JOHN NESCHLING

BIS-SACD-I730