

PAUL HINDEMITH



1950

EIN KONZERT ZUM 90. GEBURTSTAG

16. NOVEMBER 1985

PAUL-HINDEMITH-INSTITUT
HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND
DARSTELLEND KUNST

PAUL HINDEMITH

MELANCHOLIE

op. 13 (1917–1919)

Vier Lieder für eine Frauenstimme und
Streichquartett nach Gedichten von
Christian Morgenstern

Die Primeln blühen und grüßen
Nebelweben
Dunkler Tropfe
Traumwald

DREI STÜCKE FÜR FÜNF INSTRUMENTE

(3 Anekdoten für Radio)
(1925)

– Klarinette, Trompete, Violine,
Kontrabaß, Klavier –

Scherzando
Langsame Achtel
Lebhafte Halbe

HIN UND ZURÜCK

Sketch mit Musik nach einem Kabarettstück
von Marcellus Schiffer

op. 45a (1927)

– Pause –

KAMMERMUSIK NR. 1

mit Finale 1921
für 12 Solo-Instrumente

op. 24a (1922)

Sehr schnell und wild
Sehr streng im Rhythmus (Mäßig schnelle Halbe)
Quartett - Sehr langsam und mit Ausdruck
Finale: 1921. Lebhaft

Die Sänger und Darsteller in HIN UND ZURÜCK

Gerhard BRÜCKEL · Robert
Carmen FUGGISS · Helena, seine Frau
??? · Tante Emma (taub)
Dana BUCHENAU · Dienstmädchen
Michael LUTHER · der Professor
Thomas WIEGAND · der Krankenwärter
Achim HOFMANN · ein Weiser

MUTARE ENSEMBLE FRANKFURT

Instrumentalisten

Annegret LUCKE · Flöten
Philipp BRUNS · Klarinette
Jutta FISCHER · Altsaxophon
Margaret DUDLEY · Fagott
Malte BURBA · Trompete
Norbert HARDEGEN · Posaune
Michael DIETZ · Percussion
Margit KERN · Akkordeon

Johannes BLUMENRÖTHER · Violine I
Monika NUSSBÄCHER · Violine II
Ute BINZ · Viola
Bernhard SPRANGER · Violoncello
Michael TIEPOLD · Kontrabaß

Pianisten

Daniel KRÜERKE (Kammermusik)
Klaus DREIER (Drei Stücke)
Andre TEREDES

Orgel

Moritz EGGERT

Mezzosopran

Gabriele ZIMMERMANN (Melancholie)

Dirigenten

Claus KÜHNEL
Gerhard MÜLLER-HORNBAACH

DIE PRIMELN BLÜHN UND GRÜSSEN –

»Die Primeln blühen und grüßen
so lieblich mir zu Füßen,
die Amsel singt so laut.
Die Sonne scheint so hell –
nur ich weiß eine Stelle,
dahin kein Himmel blaut!«

– Feins Kind, mußt nicht so sagen!
Es bringt der Himmelswagen
auch deiner Brust den Tag.
Es wird auch deine Seele
der lieben Vogelkehle
gleich tun mit lautem Schlag.

»Die Primeln blühen und grüßen
so lieblich mir zu Füßen,
die Amsel singt so laut.
Die Sonne scheint so hell –
Mein freundlicher Geselle,
mir war viel Leid vertraut.«

NEBELWEBEN

Der Nebelweber webt im Wald
ein weißes Hemd für sein Gemah.
Die steht wie eine Birke schmal
in einem grauen Felsenspalt.

Im Winde schauert leis und bebt
ihr dämmergrünes Lockenlaub.
Sie läßt ihr Zittern ihm als Raub.
Der Nebelweber webt und webt. . .

DUNKLER TROPFE –

Dunkler Tropfe,
der mir heut in den Becher fiel,
in den Becher des Lebens,
dunkler Tropfe Tod –

Willst du den klaren Wein mir trüben –
soll ich mich an ihm müde trinken –
müde – müde – vom Leben fort?

Dunkler Tropfe,
der mir heut in den Becher fiel,
in den Becher der Freude,
dunkler Tropfe Tod . . .

TRAUMWALD

Des Vogels Aug verschleiert sich;
er sinkt in Schlaf auf seinem Baum.
Der Wald verwandelt sich in Traum
und wird so tief und feierlich.

Der Mond, der stille, steigt empor:
Die kleine Kehle zwitschert matt.
Im ganzen Walde schwingt kein Blatt,
fern läutet, fern, der Sterne Chor.

MELANCHOLIE

Paul Hindemith hat in den Jahren vor 1920 bis etwa 1925 eine Reihe von Kompositionen geschrieben, die Vertonungen lyrischer Texte darstellen. Da sind die »Drei Gesänge für Sopran und Orchester« op. 9 aus dem Jahre 1917, die Zyklen »Die junge Magd« nach Gedichten von Georg Trakl und »Des Todes Tod« nach Eduard Reinaucher, die »Serenaden« op. 35, die »Whitman-Gesänge« op. 14, die Klavierlieder op. 18 und schließlich der große Zyklus »Das Marienleben« op. 27, geschrieben in den Jahren 1922 und 23. Auffallend hierbei ist, daß Hindemith mehrfach die Kombination von Gesang und wenigen Instrumenten erprobte. Hier läßt sich ein Einfluß von Arnold Schönberg her festhalten. Vor allem aber gründen diese Arbeiten in dem Bemühen um eine differenzierte Ausdrucksgestaltung, in einem expressionistischen Ausdrucksbedürfnis. In diesem Zusammenhang ist auch der Zyklus »Melancholie« op. 13 für Mezzosopran und Streichquartett nach Gedichten von Christian Morgenstern zu sehen. Die vier Lieder entstanden in den Jahren 1917 bis 1919, drei davon im Feld an der Frankreichfront; das Lied »Die Primeln blühen und grüßen« im Juli 1919 in Frankfurt. Morgenstern gehörte in diesen Jahren zur täglichen Lektüre Hindemiths. Zu diesem Dichter verspürte er eine tiefe Verwandtschaft, die zumal in der eigenartigen Mischung aus Ernst und Heiterkeit, die Hindemith auszeichnet, besonders deutlich hervortritt. Ein weiteres wichtiges Werkdokument dieser inneren Beziehung stellt die »Lustige Sinfonietta« op. 4 dar.

»Melancholie« ist einem Freund Hindemiths gewidmet: Karl Köhler, einem Frontgenossen, der unter den Augen des Komponisten im Krieg gefallen ist. Er hinterließ, wie wir aus dem Kriegstagebuch Hindemiths wissen, ein tiefes Verlustgefühl, aus dem heraus dann nach dem Krieg auch der Zyklus vervollständigt wurde. Die erste Aufführung fand am 27. Oktober 1919 in Frankfurt statt.

Diether de la Motte

PAUL HINDEMITH NEU GEHÖRT

»Hindemith« – das war einmal Bezeichnung für Dissonanz, Schock, Wildheit, gesprengte Norm wie »Picasso« für zerstückelte Leiber, für Gesichter mit einem oder mit drei Augen. Populär als Bürgerschreck war kein Komponist so wie Hindemith, kein Maler so wie Picasso. Lang ists vorbei. Heute zieren Picasso-Grafiken als Nachfolger van Goghscher Sonnenblumen öffentliche Räume ohne Anstoß zu erregen, und jeder Filmemacher wird Musik Hindemiths viel zu friedlich, zu blaß finden, um sie aufregenden Szenen zu unterlegen. Film-mord und Verfolgungsjagd mit Musik Hindemiths – unvorstellbar! Heute würden ihr eher Begriffe wie »mun-ter«, »geschäftig«, »emsig«, »gut gelaunt« zugeordnet – Kulturfilmmusik für Fahrradwandern, Seidenweberei, der Flußlauf des Mains. Nur Picasso aber wurde, nachdem sich die Emotionen abgekühlt hatten, der Rang eines Klassikers zuerkannt, eines Meisters, der über die gesamte Ausdrucksskala seiner Zeit verfügte. An Hindemith war die Entwicklung der Musik von Schönberg über Webern zu Stockhausen vorübergegangen, er wurde erst verachtet, dann schlicht vergessen, und es ist an der Zeit, heute, nach Abschluß des Kapitels »Schönberg und die Folgen«, in einem Augenblick, wo sich die Musik der Zeit eher auf Debussy und Mahler beruft, zu überprüfen, ob der Seismograph bei Hindemith denn wirklich nur bei »munter« und »gut gelaunt« ausschlägt. Hier meine Aufforderung zu einer ersten Hörkorrektur: *Quartett* heißt der 3. Satz der Kammermusik Nr. 1 von 1922. Es handelt sich indessen um ein Trio von Flöte, Klarinette und Fagott, an sechs Stellen interpunktiert durch ein Glockenspiel – Fis. Erster Teil: Klarinette allein, die Flöte tritt hinzu, die Klarinette bleibt wieder allein. Erste Glockenspiel-Interpunktion. Zweiter Teil: Duett von Fagott und Klarinette. Zwei Zwischenrufe des Glockenspiels, das danach wieder den Schlußpunkt setzt. Dritter Teil: Flöte allein, dann erstmals alle drei Bläser gemeinsam, sodann wieder die Flöte allein, Schlußpunkt des Glockenspiels. Den 44-taktigen Satz eröffnet eine dreitaktige Klarinettenmelodie. Zweimal versucht sich im Duett des ersten Teils die Flöte an dieser Melodie. Beim ersten Male verirrt sie sich im 2. Takt, verlangsamt sogleich, setzt nochmals mit der Melodie ein, verfestigt sich schon nach einem Takt auf einem Ton, von dem sie nicht mehr freikommt. Sie schweigt, die Klarinette wiederholt die ganze dreitaktige Melodie. Zweiter Teil: Ein neues Seufzermotiv der fallenden Sekunde im Fagott. »Klagend« steht in der Partitur. Die Klarinette greift es auf. Schon tönt der erste Glockenspiel-Zwischenruf, das Seufzermotiv verlangsamt, ver-gißt sich. Zweimal sucht das Fagott die Melodie des ersten Teils zurück, erinnert aber nur jeweils einen Takt. Dritter Teil: Die Flöte singt die dreitaktige Melodie. Im folgenden Terzett versucht sich zweimal die Klarinette an ihr, bricht jeweils nach einem Takt ab. Abschließendes Solo der Flöte, die auch nur noch den ersten Takt der Melodie vollbringt und dann vom Glockenspiel zum Schluß gerufen wird.

Ist das Ganze nicht ein Musterbeispiel kompositorischen Unvermögens? Wie definiert die Formenlehre eine allge-

meine, der Musik von Bach bis Mahler abgelauschte Kompositionstechnik: Aus Themen, aus anfangs vorge-stelltem Material mittlerer Größe werden kleinere Ele-mente abgespalten, um aus ihnen größere Entwicklungs-abschnitte zu formen. Hier bauen sich Steigerungen auf, in ihnen erst erweist sich die Potenz des anfangs Vorge-stellten. Hindemith aber entwickelt nichts. Dreimal gelingt seine dreitaktige Melodie, achtmal wird der Ver-such vorzeitig abgebremst oder abgebrochen. Hier scheint Hindemith der gesamten Hindemith-Schule unterlegen. Alle haben sie – die Fähigsten wie Genzmer und der jüngere Fortner nicht anders als die weniger Begabten – in der Hindemithschen Sprache Stücke geschrieben, die sich der geschilderten allge-menen Technik bedienen, aus abgespaltenen Themenstük-ken große steigernde Entwicklungen aufzubauen, wodurch die Stücke dann einen Zug ins Positive erhal-ten, ein garantiertes Gelingen, eine kleinbürgerliche Komponente, die den besten Stücken Hindemiths fehlt, hört man sie heute aus der Distanz mit neuer Aufmerk-samkeit und Sensibilität.

Hier gewinnt Hindemiths Musik einen Ausdruck der Melancholie, der Verweigerung, dem Hörer vor 30 Jah-ren unerlebbar, weil sich ihm die unermüdete Motorik der Begleitstimmen in den Vordergrund stellte; Melan-cholie, um so ergreifender, weil sie sich nicht aufdrängt. Keine Spur von Sentimentalität. Ausstrahlung, die sich bestätigt in der Erinnerung an die mir noch vergönnte Begegnung mit dem Menschen Paul Hindemith. Ein rührender, anrührender Ausdruck äußerster Diskretion, der sich bisweilen in der typisch hindemithschen Spiel-anweisung – siehe *Nachtstück der Suite 1922* – ankünd-igt: *Mit wenig Ausdruck. Das lange Weihnachtsmahl*, Operninszenierung nach Thornton Wilder aus den letzten Lebensjahren, könnte diesen Wesenszug des Menschen und seiner Musik deutlich machen, aber dazu bedürfte es eines Intendanten, der vom Gängigen abweichende Spielplanentscheidungen zu treffen willens und in der Lage wäre.

Wie schwer das Neue an Hindemiths kompositorischer Technik ins Wort zu bringen ist, zeigt sich daran, daß ich noch heute zu negativer Definition gezwungen bin (»Hindemith entwickelt nicht«), was natürlich den Ver-dacht kompositorischen Unvermögens nährt. Und dies um so mehr, als sich der spätere Hindemith, um Anschluß an die Tradition der Meister bemüht, von sei-ner aufregend unakademischen frühen Musiksprache distanzierte und manche seiner frühen Meisterwerke zu Tode korrigierte. Hindemith – das ist die Tragik seiner Entwicklung – bleibt nur Meister, solange er nicht wußte, was er tat.

22 Jahre nach seinem Tode aber sollte man beginnen zu erkennen und zu benennen, was in seinem Frühwerk neu war und vielleicht gar neuer als das aufregend Neue Schönbergs, das doch an die Brahms-tradition nahtlos anschoß. Und nachdem man den leidenschaftlichen Aufschrei Schönbergs (*Erwartung*), die leidenschaftliche Klage Alban Bergs (*Wozzeck*), die leidenschaftliche Anklage Nonos und Zimmermanns (*Intolleranza, Sol-daten*) verstanden hat, vermag man nun endlich vielleicht auch das Ohr zu schärfen für jenen leiseren Ton der Melancholie Hindemiths, der Trauer ohne Tränen.

Rudolf Stephan

MITTLERE MUSIK

Wenn irgend etwas an Hindemiths Erscheinung neu war – man sprach damals von einem neuen Musikertypus –, so war es, neben der Vereinigung von reproduktivem und produktivem Vermögen, die Tatsache, daß in den Werken die Unterscheidung von ernster und unterhaltender Musik auf der Basis der Neuen Musik, also unter Anwendung vielfacher Dissonanzen, weggefallen war. Die Musik Hindemiths war anfänglich im allgemeinen weniger seriös – positiv ausgedrückt: unbekümmerter – als die übliche Konzertmusik; sie enthielt außerdem ein Moment von Unsinnlichkeit, das an ältere vorklassische Musik erinnerte. Bereits in einem Werk wie dem f-moll-Quartett fehlt der berückende Wohlklang, das Verführerische, das z.B. eine Kantilene Schönbergs, etwa die des langsamen Teils des d-moll-Quartetts, stets aufweist. Dieser Mangel, der der Musik eine gewisse Sprödigkeit verleiht, mußte in einer Zeit, in welcher der Wohlklang durch Strauss und Schreker, vollends durch die kommerzielle Operettenmusik kompromittiert war, als etwas Positives erscheinen, vor allem da er durch rhythmische Lebendigkeit reichlich aufgewogen wurde. Überhaupt war es die Rhythmik, die Aufmerksamkeit erregte. Die Melodik Hindemiths erschien weniger bedeutend; sie war wohl von allem Anfang an etwas unplastisch. Nicht daß es keine einzelnen charakteristischen Motive gegeben hätte! Was es nicht gab, waren charakteristische Kantilenen. Aber vielleicht war man auch der langen Kantilenen überdrüssig. Deshalb erschienen die eher formelhaften, durch Spielfiguren der jeweiligen Instrumente geprägten Motive als von Ideen befreite, reine Musik.

Es war zunächst eine mittlere Musik, die als Reaktion auf die Tonkunst der Ära der Weltanschauungen befreiend gewirkt hat. Es war die Musik eines jungen Mannes aus einfachen Verhältnissen, der die Spielregeln der musikalischen Salons nicht kennt und auch nicht kennen will. Darum wirken seine frühen Stücke, in denen er unbekümmert um Kunstnormen drauflosmusiziert, so überzeugend in ihrer Haltung; sie überzeugen als Ganze, ohne daß das Detail der Erforschung bedürfte. Werke wie die Cellosone op. 11 Nr. 3, oder einige der Solosonaten aus op. 25 üben diese Wirkung noch unvermindert aus. Schon in diesen Werken niedergeschriebenen Drauflosmusizierens herrschen selbstverständlich einfache melodische und rhythmische Figuren vor – Skalenbewegungen, Terz- oder Quartfolgen –, und es bedurfte nur einer gewissen Ordnung, um die Tonfolgen äußerlich den Themen oder Bewegungsabläufen der Musik der Bachzeit ähnlich zu machen. Bereits zu Beginn seiner Laufbahn hatte Hindemith eine Vorliebe für imitatorische Bildungen, wohl weil sie, wie er später selbst erkennen sollte, die einfachsten sind. (Er hat sie darum in seiner *Unterweisung im Tonsatz* – mit Recht – dem Schüler auch untersagt.) Regelmäßige Folgen gleicher Notenwerte oder einfacher Figuren sind denn auch bei Hindemith noch nicht grundsätzlich als Tendenz zu einem musikalischen Historismus oder Klassizismus zu deuten, sondern vielfach als etüdenhaft. Etüdenhafte Bewegung und Orchesterstimmenfiguration, also musikalisch

nicht vollständig Erfülltes, sondern eher mechanisch Übertragenes, spielte hier eine erhebliche Rolle. Was überschlauen Beobachtern als Objektivierungstendenz erschienen ist, war einfache Unbekümmertheit um die Normen dessen, was als kompositorische Qualität gilt. Dieser Neigung entspricht die zu den Typen niederer, mehr volkstümlicher Musik. Märsche, Tänze, einfache Variationen herrschen vor. In den beiden Violinsonaten aus op. 11 befindet sich jeweils ein Tanzsatz, und die Bratschensonate aus der gleichen Sammlung besteht sogar ausschließlich aus einem einzigen Variationensatz. Alles Einzelne wird zum schlichten unmißverständlichen Charakterstück, auch, wohl nach dem Vorbild Strawinskys, die neuen modischen Tänze. In der *Suite* '1922' op. 26 werden die Tänze zu Charakterbildern einer wüsten Zeit, in der niemand weder ein noch aus weiß und sich wohl auch nicht vorstellen kann, ob und gegebenenfalls wie es weitergehen soll. Ohne Bewußtheit greift der junge Musiker, der über keine literarische Bildung verfügt – sie hätte ihm auch gar nicht viel genützt – wahllos nach Neuem, nach dem, was ihm Westheims *Kunstblatt* offeriert, oder was gerade in Frankfurt Aufsehen erregt. Ich kann nicht finden, daß er da eine unglückliche Hand bewiesen hätte. Morgenstern, Trakl, Rilke, daneben auch Lasker-Schüler, Stramm und Blei, das läßt sich doch hören. Es scheint, als habe sich im Umgang mit dieser neuen Dichtung Hindemiths Modernismus befestigt.

Heinrich Strobel

ZEITOPER

Die pädagogischen Werke sind die wichtigsten schöpferischen Resultate von Hindemiths Mitarbeit an den letzten Kammermusikfesten in Donaueschingen und Baden-Baden. Gewiß hat er auch Originalstücke für mechanische Instrumente geschrieben: eine glänzende Toccata für Klavier und eine Musik zu Schlemmers »Triadischem Ballett«, gewiß ist seine mechanische Musik zu einem Kater-Felix-Film, ein interessanter Vorläufer eines haargenau synchronisierten Tonfilms. Aber diese Dinge liegen doch alle an der Peripherie. Sie zeugen für die Beweglichkeit und die Verantwortlichkeit eines Geistes, der dauernd bemüht ist, die Musik in eine unmittelbare Beziehung zum Leben zu setzen. Auch diese Versuche gehören zum Gesamtbild von Hindemiths schöpferischer Persönlichkeit. Für sein Schaffen gewann außer dem Lehrstück der musikalische Sketch »Hin und zurück« eine gewisse Bedeutung. Er wurde für den Abend mit Kurzopern für das erste Baden-Badener Fest geschrieben. Die Kurzoper war ein zeitgebundener Versuch: Reaktion gegen die riesigen Dimensionen des wagnerischen Musikdramas – Anschluß an die knappen Formen der Kleinkunstbühne. Von allen Seiten her suchte man den Begriff Oper neu zu gestalten. Warum nicht auch vom Kabarett her? Ein kräftiger Schuß Kabarett war im Vorbild all dieser Werke zu spüren: in der »Dreigroschenoper«. Auch hatte man es satt, sich auf der Opernbühne dauernd in phantastische, ferne Welten versetzen zu lassen. Man bekannte sich zur Gegenwart und wollte die Gegenwart auf der Opernbühne sehen. Das war die Zeit, in der man die »Gegenwärtigkeit« einer Oper nach der Menge der darin vorkommenden Maschinen und Hotelbars bemaß. »Jonny spielt auf« und »Maschinist Hopkins« benebelten die Gehirne für einige Jahre. Wie schnell war diese oberflächliche Zeitoper verfliegen! Hindemith hat sich in seiner Weise mit ihr auseinandergesetzt. Daß er niemals diesen Äußerlichkeiten verfiel, ist eine Selbstverständlichkeit. Und doch machte ihm die Zeitoper allerhand zu schaffen. Auch er wollte auf dem Umweg über den aktuellen Text das Opernpublikum gewinnen. Der erste Versuch in dieser Richtung war »Hin und zurück«. Eine Nichtigkeit aus einer Revue des geistvoll-witzlerischen Marcellus Schiffer. Eine Parodie auf die Ehekatastrophen der Schundfilme. Aus nichtigem Anlaß erschießt der Mann seine Frau und liefert sich dann selbst ans Messer. Durch Eingreifen einer »höheren Macht« wird die ganze Sache bis zum Nießen der Tante Emma noch einmal zurückgespielt und damit der Lächerlichkeit preisgegeben. Denn »von ganz droben gesehen, ist es ohne Belang, ob des Menschen Lebensgang von der Wiege vorwärts irrt, bis er verdirbt, oder ob er stirbt und nachher erst geboren wird«. Zweierlei mochte Hindemith an diesem Sketch locken. Einmal die formale Möglichkeit, ein Bühnenwerk in kleinsten Gebilden aufzubauen und wieder zurückzurollen, wobei natürlich der Krebs nicht Note für Note verläuft, und dann, zu zeigen, daß man einen derartigen Spaß auch ohne gewöhnliche Jazzerei in eine leichte und spritzige Musik kleiden könne. Im Orchester sitzt zwar eine Jazzband: Flöte, Klarinette, Saxophon, Trompete,

Posaune und je ein Klavier zu zwei und zu vier Händen. Aber sie macht keine Jazzmusik. Der polyphone Stil des »Cardillac« wird vielmehr buffohaft aufgelockert und rhythmisch pointiert, die konstruktive Melodik gewinnt größere Beweglichkeit, die Formen sind ganz knapp umrissen. In anderer Richtung also dieselben Ergebnisse wie im Lehrstück. Das Jazzhafte klingt nur in der Ouvertüre und demgemäß auch am Schluß wieder auf, aber es ist völlig eingeschmolzen in das leichte Linien-spiel.

MUTARE ENSEMBLE FRANKFURT

Das MUTARE ENSEMBLE FRANKFURT wurde 1981 von den Komponisten Claus Kühnl und Gerhard Müller-Hornbach, die auch die künstlerische Leitung des Ensembles innehaben, gegründet. Es setzt sich zum überwiegenden Teil aus Musikern des Großraumes Frankfurt zusammen, die hauptberuflich in den verschiedenen Orchestern tätig sind, an der Musikhochschule studieren oder einer Lehrtätigkeit nachgehen.

Diese Musiker finden sich in variablen Besetzungen – je nach den Forderungen des Programms – während konzentrierter Arbeitsphasen zusammen, um die Werke für ein bestimmtes Projekt zu erarbeiten. Diese Konzeption ermöglicht es dem Ensemble, Werke in den verschiedensten Besetzungen im Bereich zwischen Kammermusik und Kammerorchester zu spielen. Die Zusammenstellung der Programme kann nach programmatischen Gesichtspunkten erfolgen, ohne durch eine normative Besetzung festgelegt zu sein.

Erfolgreich trat das Ensemble u.a. bei den Lauterbacher Pfingstmusiktagen und den Tagen Neuer Musik in Würzburg auf. Neben dieser überregionalen Ausstrahlung, die in Zukunft noch stärker ausgebaut werden soll, versucht das MUTARE ENSEMBLE auf lokaler Ebene einen wichtigen Akzent zu setzen: die Pflege der Musik von zeitgenössischen hessischen Komponisten, wobei Namen wie H. U. Engelmann, K. Hessenberg, K.W. Kurz, F. Michael, E.A. Stiebler u.a. die unterschiedlichsten Stilrichtungen repräsentieren.

In diesem Jahr wurden erstmals zwei Kompositionsaufträge erteilt, deren Uraufführung 1986 in Frankfurt vorgeesehen ist.

Aus alledem geht hervor, daß die Musik des 20. Jahrhunderts einen Schwerpunkt in der Programmgestaltung einnimmt; eine Spezialisierung auf Neue Musik wird jedoch nicht angestrebt. Vielmehr möchten die Mitglieder des Ensembles sich selbst und das Publikum den Wechselwirkungen zwischen neuer und älterer Musik sowohl im Erarbeitungsprozeß, als auch in der Gegenüberstellung im Konzert aussetzen.

GERHARD MÜLLER-HORNBACH

(geb. 1951) Komponist, Dirigent und Pädagoge. Studium an der Frankfurter Musikhochschule und an der Johann Wolfgang Goethe-Universität (Komposition, Schulmusik, Musikwissenschaft, Gesellschaftswissenschaften). Seit 1981 Professor an der Musikhochschule Frankfurt. 1983/84 Stipendiat in der Villa Massimo (Rompreis), sowie weitere Auszeichnungen. Zahlreiche Aufführungen seiner Werke im In- und Ausland.

CLAUS KÜHNL

(geb. 1957) Komponist, Dirigent und Pianist. Musikstudium in den genannten Bereichen von 1973 bis 1982. 1982–1984 Lehrauftrag (Tonsatz) am Musikwissenschaftlichen Institut der Frankfurter Universität. Seit 1981 Dozent an Dr. Hoch's Konservatorium. Ab 1984 Kompositionslehrer und Leiter der neugegründeten »Frankfurter Kurse für Neue Musik« (zusammen mit Gerhard Schedl) an diesem Hause. 1983 halbjähriger Aufenthalt in der Cité Internationale des Arts, Paris. Mehrere Kompositionspreise. Konzerte im In- und Ausland.