



**KARL AMADEUS HARTMANN**

Symphonies Nos. 1-8

**Netherlands Radio Philharmonic Orchestra**

**Netherlands Radio Chamber Philharmonic**

**Gaffigan / Metzmacher / Poppen**

**Schönwandt / Stenz / Vänskä**



**KARL AMADEUS HARTMANN**

Symphonies Nos. 1-8

**Netherlands Radio Philharmonic Orchestra**

**Netherlands Radio Chamber Philharmonic**

**Gaffigan / Metzmacher / Poppen**

**Schönwandt / Stenz / Vänskä**

## CD 1

### **Symphony No.1, 'Versuch eines Requiems'** (1948 rev. 1954-55)

#### **Whitman, Walt - lyricist**

- |            |  |             |
|------------|--|-------------|
| <b>[1]</b> | I Introduktion: Elend "Ich sitze und schaue aus" | <b>3:19</b> |
| <b>[2]</b> | II Frühling - "Als jüngst der Flieder blühte"    | <b>4:48</b> |
| <b>[3]</b> | III Thema mit vier Variationen                   | <b>7:32</b> |
| <b>[4]</b> | IV Tränen - "In der Nacht der Einsamkeit"        | <b>7:43</b> |
| <b>[5]</b> | V Epilog: Bitte - "Ich hörte die Allmutter"      | <b>2:48</b> |

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra,*

*Kismara Pessati, alto (1,2,4,5) Markus Stenz, conductor*

*Live recording 22 december 2012, Royal Concertgebouw Amsterdam*

### **Symphony No.2, 'Adagio'** (1945-1946)

- |            |        |              |
|------------|--------|--------------|
| <b>[6]</b> | Adagio | <b>16:55</b> |
|------------|--------|--------------|

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra - James Gaffigan, conductor*

*Live recording 26 january 2013, Royal Concertgebouw Amsterdam*

### **Symphony No.3** (1948-1949)

- |            |   |              |
|------------|---|--------------|
| <b>[7]</b> | Largo ma non troppo - Allegro con fuoco (Virtuose Fuge) | <b>16:46</b> |
| <b>[8]</b> | Adagio - Andante - Allegro moderato - Andante - Adagio  | <b>15:15</b> |

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra - James Gaffigan, conductor*

*Live recording 22 september 2012, Royal Concertgebouw Amsterdam*

total time 75:26

## CD 2

### **Symphony No.4** (1947-1948)

- |     |                               |       |
|-----|-------------------------------|-------|
| [1] | I Lento assai - Con passione  | 14:47 |
| [2] | II Allegro di molto, risoluto | 9:19  |
| [3] | III Adagio appassionato       | 6:41  |

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra - Markus Stenz, conductor*  
*Studio recording 12-14 november 2012,*  
*Muziekcentrum van de Omroep Hilversum, Studio 5*

### **Symphony No.5, 'Sinfonia concertante'** (1950)

- |     |         |      |
|-----|---------|------|
| [4] | Toccata | 4:47 |
| [5] | Melodie | 7:00 |
| [6] | Rondo   | 4:01 |

*Netherlands Radio Chamber Philharmonic - Michael Schønwandt, conductor*  
*Studio recording 6-8 june 2012, Muziekcentrum van de Omroep Hilversum, Studio 1*

### **Symphony No.6** (1951-1953)

- |     |                    |       |
|-----|--------------------|-------|
| [7] | I Adagio           | 13:23 |
| [8] | II Toccata variata | 12:01 |

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra - Christoph Poppen, conductor*  
*Live recording 11 may 2013, Royal Concertgebouw Amsterdam*

total time 72:19

### CD 3

#### **Symphony No.7** (1957-1958)

**[1]** I Introduction und Ricercare **9:16**

**[2]** II Adagio mesto cantanto e tranquillo **18:16**  
Finale: Scherzoso virtuoso

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra - Osmo Vänskä, conductor*

*Live recording 12 january 2013, Royal Concertgebouw Amsterdam*

#### **Symphony No.8** (1960-1962)

**[3]** I Cantilene **13:46**

**[4]** II Dithyrambe: Scherzo - Fuga **9:50**

*Netherlands Radio Philharmonic Orchestra - Ingo Metzmacher, conductor*

*Live recording 30 march 2013, Royal Concertgebouw Amsterdam*

total time 51:19



## **The symphonic works of Karl Amadeus Hartmann: a monumental musical dialogue with the tradition of the past**

A native of Munich, Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) was without a shadow of a doubt the greatest symphonist in the Central European tradition since Bruckner and Mahler. The sketches and early versions of six of his eight symphonies had their origins in one of the darkest periods in world history – from 1933 to 1945 – when the Nazis were in power and Hartmann gradually withdrew completely from public life. This period, which culminated in Hartmann's own 'Innere Emigration' (inner emigration), represented a decisive turning point in his creative development. The question of what his music might have become had the Second World War and the period immediately preceding it not occurred, is thus an intriguing one. After all, in the years before, he had

adopted a playful, neoclassical style influenced by jazz and Dadaism with which he hardly distinguished himself from his contemporaries. But after that (and, it should be noted, with no prospect of performance in sight), Hartmann created a musical language that was highly indebted to those composers whose music the Nazis had banned, such as Mahler, Berg, Stravinsky, Prokofiev and Bartók. Accordingly, that language can be seen as Hartmann's resounding declaration of solidarity with those victims. Indeed, he fully employs this language not only in his eight monumental symphonies, but also in his opera *Simplicius Simplicissimus* (composed in 1936 and revised in 1957), based on the 1669 novel *Der abenteuerliche Simplicissimus* by Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676). To some extent, this opera can be seen as the foundation for Hartmann's orchestral oeuvre.



## Unity

One of the most characteristic features of the aforementioned work is the way in which Hartmann forges sometimes extremely contrasting stylistic elements and techniques from various periods of music history into a seamless unit; indeed, this is highly typical of his work as a whole. Moreover, one melody which is found in all his symphonies, in which it is concealed to varying degrees, also emerges in *Simplicius*. This melody is based on the Jewish song 'Elijahu hanavi' about the prophet Elijah, whom the Jews anxiously await because he will bring redemption. Thanks to the presence – whatever its form – of this theme in the vast majority of his works, Hartmann's resounding legacy can be heard as an abstract and highly impressive 'Gesamtkunstwerk'. It is through this device that the compositions regularly make reference to one another on various levels. Although he gladly draws on tradition both in

the opera and in his symphonic works, they are anything but neoclassical. None of Hartmann's eight symphonic works, for instance, is cast in the formal classical four-movement mould, which even Mahler (who along with Bach, Beethoven and Bruckner was one of his great idols), for his part, rarely employed. Speaking of Mahler, Hartmann's cantata-like *Symphony No. 1 'Versuch eines Requiems'*, bursting with emotion, composed in 1948 (and revised in 1954-1955) based on texts by the American poet of freedom Walt Whitman, in which the contralto plays an important role, would have been inconceivable without the example of Hartmann's Austrian idol (e.g. his *Fouth Symphony*, but more specifically *Das Lied von der Erde*). The step from Mahler to Bruckner is easily made, giving us two key terms: adagio and scherzo. It is precisely these two types of movement which form the unmistakable axis of Hartmann's symphonic works, which, in

terms of their formal structure and dramatic intensity, take on gigantic proportions. The result is that the musical discourse continually takes place between expansion and energy, monumental stasis and a dynamic primal force toppling everything in its path, a tension just below the surface, as well as an unstoppable and often explosive Olympian, if not to say ecstatic, fire. Sometimes adagio and scherzo elements are intertwined, as in the one-movement *Second Symphony* (1945-1946), in the grandiose slow movements of the *Sixth* and *Seventh Symphonies* (written in 1951-1953 and 1957-1958 respectively) and in the perfectly balanced cantilena with which the *Eighth* (1960-1962) begins.

### **Maturity**

Hartmann withdrew or revised earlier versions of his first six symphonies because he wanted to eliminate the more dated elements (i.e. aspects

making reference to subjects too far outside the musical scope) and because his maturity as a composer in the intervening years had inevitably resulted in a desire to make comprehensive changes. One example is his *Symphony 'L'Œuvre'*, completed in 1938 and serving as the foundation for the *Sixth Symphony*. This work takes its title from the French writer Emile Zola's monumental 1886 novel which portrays the trials and tribulations of an artist living in complete isolation – a clear correlation with Hartmann's own 'Innere Emigration' – because he refuses to pander to popular taste. In *L'Œuvre*, the Toccata had preceded the Adagio, while he completely reverses the order in the *Sixth Symphony*. A comparison of the finale of this work with the original opening movement of *L'Œuvre* reveals that the musical calibre of the latter hardly, and only sporadically, surpasses that of the neoclassicism then popular throughout central Europe and some-

times lacks the emblematic consistency of Hartmann's later music. Yet the Toccata in the *Sixth* is a fascinating Germanic reply to the seething primitive savageness of Stravinsky's *Le Sacre du printemps*, but also in equal measure to the finale of Mahler's *Sixth Symphony* and – in terms of rhetoric – to the 'Marsch' in Berg's *Drei Orchesterstücke, op. 6*. 'Three sixes is a hat trick' would seem to have been a fitting inscription for Hartmann's *Sixth Symphony*!

### **Hallucinatory beauty**

'On the face of it, polyphony and expression are antithetical.... One is calculation hostile to emotion, the other emotion hostile to calculation. A fundamental aspect of my work is to reconcile these hostile elements and to create a balance in which neither triumphs over the other nor indulges itself at the other's expense.' This statement by Hartmann is readily applicable to the *Seventh*

and *Eighth Symphonies*, in which he plays his top strengths, and which are on a par with the very best of Western European twentieth-century symphonic compositions. While writing the *Seventh*, Hartmann had immersed himself both in Bach's *Art of Fugue* and in the works of Sweelinck and the great, time-honoured masters of Renaissance counterpoint. In any other case, such immersion could easily have resulted in a sterile architecture, but in Hartmann's, these techniques function as a framework for music with a shimmering expressive quality, in which the polyphony is not only richer, denser, lusher and more ramified than in the *Sixth Symphony*, but – as strange as it may sound – also more transparent in terms of the overall sound. Aside from a few violent expressionist outbursts, the searing, lyrically passionate Adagio of the *Seventh* possesses an immensely prolonged structure and a hallucinatory beauty

(like the cantilena in the *Eighth*). Just as Bruckner and Mahler had blazed new trails in their last symphonies by transcending the boundaries of tonality, so, too, does Hartmann in the *Seventh*, and to an even greater extent in the *Eighth Symphony*, particularly in the cantilena (most notably as reflected in his use of percussion, sharp dynamic contrasts and extreme registers), by originally, yet entirely undogmatically, incorporating into the work as a whole the sonority of the serialism of his day – but without ever cutting the umbilical cord to tradition. Coincidence or not, about three-quarters of the way through the opening movement of Hartmann's last symphony is a quasi-quotation in the form of an allusion to the 'death' or 'scream' chord in Mahler's unfinished *Tenth Symphony*. This much is certain: by deliberately associating as he does here such irreconcilable extremes as rigorously organised formal structure and ulti-

mate inspiration, Hartmann has succeeded in squaring the circle, which one can say of very few of his contemporaries.

### **Setting an example**

Just a word about the recordings, all of which, save for two (the *Fourth* and *Fifth Symphonies*), are of concerts given as part of the 2012–13 NTR ZaterdagMatinee series at the Concertgebouw in Amsterdam. Hartmann's work was the golden thread running through the series, and, most importantly, was exquisitely juxtaposed with compositions of yesterday and today. This is precisely the model Hartmann himself employed as artistic director of the critically acclaimed music festival Musica Viva, established in his hometown of Munich after the Second World War, together with contemporary composers of the day. He focused heavily on innovators like Boulez, Nono, Stockhausen, Schönberg, Stravinsky, Webern, Berg,

Bartók and Dallapiccola; in addition, plenty of scope was given to figures such as Henze, Britten, Janáček, Martin, Shostakovich, Milhaud and Martinů. Just as Musica Viva set an example with its complete impartiality and its aversion to the 'flavour of the month' when it came to concert programming, the NTR ZaterdagMatinee series continues this tradition today. Those who listen with that knowledge to the performances documented here can only come to the conclusion that Hartmann's symphonic legacy most certainly deserves its rightful place in the canon. Why? Because Hartmann's music, like that of his musical predecessors Bach, Beethoven, Bruckner and Mahler whom he held in such high esteem, is, quite simply, a monumental musical dialogue with the tradition of the past.

Maarten Brandt

## **Das symphonische Oeuvre Karl Amadeus Hartmanns: ein brillanter Dialog mit der überlieferten Tradition**

Der in München geborene Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) war ganz ohne Zweifel der größte Symphoniker in der mitteleuropäischen Tradition nach Bruckner und Mahler. Erste Entwürfe und Versionen von sechs seiner acht Symphonien entstanden während eines der dunkelsten Kapitel in der Weltgeschichte. Gemeint sind die Jahre von 1933 bis 1945, als die Nazis an der Macht waren und als sich Hartmann nach und nach vollständig aus dem öffentlichen Leben zurückzog. Diese Periode, kulminierend in seiner „inneren Emigration“, war für Hartmanns kreative Entwicklung ein entscheidender Wendepunkt. So ist es denn auch eine faszinierende Frage, was aus seiner Musik geworden wäre, hätte es den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit nicht gegeben. In

den Jahren davor gebrauchte er ein spielerisches, neoklassizistisches und vom Dadaismus und Jazz beeinflusstes Idiom, mit dem er sich von seinen damaligen Kollegen kaum unterschied. Danach jedoch, ohne die Möglichkeit, je aufgeführt zu werden, schuf Hartmann eine Klangsprache, mit der er von den Nazis verhöhnten Komponisten wie Mahler, Berg, Strawinsky, Prokofjew und Bartók Respekt zeugte und die zweifellos als deutliche Solidaritätserklärung mit den Opfern verstanden werden muss. Zeugnis hierfür sind sowohl die Oper *Simplicius Simplicissimus* (1936, revidiert: 1957) nach dem Roman von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676), als auch die acht monumentalen Symphonien. Die Oper kann ohne weiteres als Grundlage für das Orchesterwerk Hartmanns verstanden werden.

## Einheit

Eines der charakteristischsten Merkmale der Oper ist die nahtlose Einheit, zu der der Komponist oft extrem unterschiedliche Stilelemente und Techniken aus verschiedenen Perioden der Musikgeschichte zusammenschweißt – ganz typisch für Hartmanns Werk im Allgemeinen. Außerdem taucht in der Oper *Simplicius* eine Melodie auf, die in allen Symphonien, mal mehr, mal weniger verschleiert, wiederkehrt.

Es ist eine Melodie, die auf das jüdische Lied *Elijah ha-navi* zurückgeht. Hierin wird der Prophet Elias angerufen, auf den das jüdische Volk sehnsüchtig wartet, weil er Erlösung bringen soll. Unter anderem weil es dieses Bindeglied in der überwältigenden Mehrheit seiner Werke gibt, egal in welcher Form, kann man das klingende Erbe Hartmanns als ein abstraktes und wirklich imponantes „Gesamtkunstwerk“ verstehen. Darü-

ber hinaus verweisen die Kompositionen regelmäßig auf verschiedenen Ebenen aufeinander hin.

Wenn Hartmann in der erwähnten Oper und in seinem symphonischen Schaffen dankbar von der Tradition Gebrauch macht, so kann man seine Werke trotzdem keinesfalls als neoklassizistisch bezeichnen. So zeigen Hartmanns acht Symphonien nicht die formell-klassische Viersätzigkeit, die ja auch schon bei Mahler – neben Bach, Beethoven und Bruckner einer seiner größten Vorbilder – kaum noch auftaucht. Apropos Mahler: Hartmanns kantatenartige und emotional geladene *Erste Symphonie*, 'Versuch eines Requiems' (1948, revidiert 1954-1955), auf Texte des amerikanischen Freiheitsdichters Walt Whitman, in der die Altstimme eine wesentliche Rolle spielt, kann nicht losgelöst von dem Vorbild seines österreichischen Idols gesehen werden. Man denke in diesem Verband nicht nur an dessen

*Vierte Symphonie*, sondern insbesondere auch an *Das Lied von der Erde*. Wer Mahler sagt, sagt natürlich auch Bruckner. Und dann gibt es da zwei wichtige Stichwörter: Adagio und Scherzo. Ausgerechnet diese zwei Satztypen bilden den Dreh- und Angelpunkt in Hartmanns symphonischem Oeuvre und sind was den formellen Aufbau und die dramatische Ladung betrifft zu riesigen Proportionen ausgewachsen. Dies führt dazu, dass sich der Diskurs ständig halbwegs zwischen Expansion und Energie, monumentalem Stillstand und einer alles umstürzenden dynamischen Urkraft, unterschwelliger Geladenheit und aufbrausendem, oft explosivem, olympischem, um nicht zu sagen ekstatischem Feuer bewegt. Manchmal sind Adagio- und Scherzo-Elemente miteinander verflochten, so wie in der einsätzigen *Zweiten Symphonie* (1945-1946) und in den erhabenen, langsamen Sätzen der *Sechsten* (1951-1953) und *Siebten*

*Symphonie* (1957-1958) sowie in der vollkommen ausbalancierten Cantilene, mit der die *Achte* (1960-1962) beginnt.

## **Reife**

Die ursprünglichen Versionen der ersten sechs Symphonien wurden von Hartmann entweder zurückgezogen oder umgearbeitet. Er wollte zum einen die zeitgebundenen, d.h. alle auf außermusikalische Aspekte eingehenden Motive eliminieren, zum anderen machte seine persönliche Weiterentwicklung in den dazwischenliegenden Jahren hier und da eine sorgfältige Redaktion unvermeidlich. Ein Beispiel hierfür ist die der *Sechsten Symphonie* zugrundeliegende und 1938 vollendete *Symphonie L'Œuvre*. Der Titel dieses Werkes geht auf den gleichnamigen, monumentalen Roman des französischen Autors Émile Zola aus dem Jahr 1886 zurück. In diesem Roman werden unter anderem die Erlebnisse



eines Künstlers geschildert, der, weil er keine Konzessionen an allgemein akzeptierte Geschmacksrichtungen machen will, in vollständiger Isolierung lebt – sicherlich eine deutliche Parallele zu Hartmanns schon erwähnter „inneren Emigration“. In der Symphonie *L'Œuvre* folgte das Adagio der Toccata, während es in der *Sechsten Symphonie* genau umgekehrt ist. Wer das Finale dieses Werkes mit dem ursprünglichen Eröffnungssatz von *L'Œuvre* vergleicht, muss gestehen, dass das musikalische Niveau des letzteren ab und zu kaum über den damals in vielen mitteleuropäischen Ländern vorherrschenden Neoklassizismus hinausgeht und manchmal die der späteren Musik Hartmanns eigene Folgerichtigkeit vermissen lässt. Dahingegen ist die Toccata in der *Sechsten* nicht nur eine faszinierende deutsche Antwort auf die wirbelnde Urgewalt von Strawinskys *Le sacre du printemps*, sondern auch auf das Finale von Mahlers *Sechster Symphonie*,

und, was die Rhetorik betrifft, den *Marsch* aus Bergs *Drei Orchesterstücke*, *Opus 6*. „Aller guten Dinge sind drei“, könnte man denn auch über Hartmanns *Sechste* sagen!

### **Halluzinierende Schönheit**

„Polyphonie und Ausdruck verhalten sich zunächst antithetisch, das eine ist emotionsfeindliches Kalkül, das andere ist kalkulationsfeindliche Emotion. Es ist ein wesentlicher Teil meiner Arbeit, diese feindlichen Elemente miteinander zu versöhnen und einen Ausgleich zu schaffen, bei dem keines über das andere triumphiert und sich auf Kosten des anderen auslebt.“ Dieses Zitat von Hartmann trifft besonders auf die *Siebte* und die *Achte Symphonie* zu, in denen er seine größten Trümpfe aufspielt und die absolute Spitze des westeuropäischen symphonischen Komponierens im 20. Jahrhundert erreicht. Zur Zeit der Entstehung der *Siebten* vertiefte er sich nicht nur in Bachs *Die Kunst*

der *Fuge*, sondern auch in das Werk von Sweelinck und die Werke der Großmeister des Renaissance-Kontrapunkts. In vielen anderen Fällen hätte das sicher zu einer sterilen musikalischen Architektur geführt, aber bei Hartmann bilden diese Techniken einen Rahmen für Musik von atemberaubender Expressivität, wobei die Polyphonie reicher, dichter, wuchernder und weitverzweigter ist als in der *Sechsten Symphonie*, aber zugleich – so erstaunlich das klingen mag – das Klangbild transparenter ist. Das versengende und lyrisch-leidenschaftliche Adagio der *Siebten* hat, trotz einiger besonders heftigen expressionistischen Eruptionen, einen enormen Atem und ist, wie die Cantilene aus der *Achten*, von halluzinierender Schönheit. So wie auch Bruckner und Mahler in ihren letzten Symphonien neue Wege einschlugen, indem sie die Grenzen der Tonalität durchbrachen, gelang es Hartmann in seiner *Siebten* und noch deutlicher

in seiner *Achten Symphonie* auf ganz originelle und zugleich undogmatische Art und Weise die Klangfülle des damaligen seriellen Komponierens insgesamt einzubeziehen, vor allem in der Cantilene der *Achten* mit dem Einsatz des Schlagzeugs, den scharfen dynamischen Kontrasten und den extremen Tonlagen. Übrigens ohne dabei nur eine Sekunde lang die Nabelschnur zur Tradition zu durchschneiden. Denn, ob Zufall oder nicht, ungefähr nach Dreivierteln des Eröffnungssatzes von Hartmanns letzter Symphonie erklingt, fast wie ein Zitat, eine Anspielung auf den Todes- oder Schreiekkord aus Mahlers unvollendeter *Zehnter Symphonie*. Soviel steht fest: gerade indem er am Anfang unüberbrückbar erscheinende Gegensätze mittels einer durch und durch strukturierten Form und äußerster Beseelung so miteinander verbinden kann wie hier, ist es Hartmann gelungen, die Quadratur des Kreises zu bewerkstelligen – etwas,

was nur die wenigsten seiner Zeitgenossen behaupten können.

### **Vorbildfunktion**

Jetzt noch ein paar Worte über die Aufnahmen, die – mit zwei Ausnahmen (*Vierte und Fünfte Symphonie*) – während der Konzertreihe „NTR ZaterdagMatinee“ im Concertgebouw Amsterdam in der Spielzeit 2012-2013 gemacht wurden. Das symphonische Werk Hartmanns bildete in dieser Reihe den roten Faden, und, was besonders wichtig ist, seine Kompositionen wurden mustergültig mit anderen Kompositionen aus der Gegenwart und Vergangenheit zusammengestellt. Genauso wie Hartmann als künstlerischer Leiter der nach dem Zweiten Weltkrieg gegründeten und beachtenswerten Musikreihe „Musica Viva“ in seiner Geburtsstadt München damals zeitgenössische Komponisten programmierte. Zu den Komponisten, die dort aufgeführt wurden, gehören Erneuerer wie Boulez, Nono, Stock-

hausen, Schönberg, Strawinsky, Webern, Berg, Bartók und Dallapiccola, aber es wurde auch Komponisten wie Henze, Britten, Janaček, Martin, Schostakowitsch, Milhaud und Martinů Platz eingeräumt. Damals erfüllte „Musica Viva“ eine Vorbildfunktion, indem Werke vollkommen unparteiisch und unabhängig von der jeweiligen Mode auf den Spielplan gesetzt wurden; heute hat diese Rolle die „NTR ZaterdagMatinee“ übernommen. Wer den hier vorgestellten Aufnahmen mit diesem Hintergrundwissen zuhört, kann nur zu einem Schluss kommen: Hartmanns symphonisches Vermächtnis verdient einen gleichberechtigten Platz im akzeptierten Kanon. Warum? Weil Hartmanns Musik, wie die seiner von ihm so verehrten Vorbilder Bach, Beethoven, Bruckner und Mahler, schlicht und einfach die imponierende Vertonung eines brillanten Dialogs mit der überlieferten Tradition ist.

Maarten Brandt

## **Het symfonische oeuvre van Karl Amadeus Hartmann: een grandioze dialoog met de traditie van weleer**

De uit München geboortige Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) was zonder ook maar de geringste twijfel de grootste symfonicus uit de Centraal- Europese traditie sinds Bruckner en Mahler. De aanzetten tot en vroege versies van zes van zijn acht symfonieën ontstonden in een van de donkerste fases uit de wereldgeschiedenis. Namelijk in het tijdvak 1933 -1945 toen de Nazi's aan het bewind waren en Hartmann zich allengs volledig uit het openbare leven terugtrok.

Deze periode, culminerend in zijn 'in-nere Emigratie', was een beslissend keerpunt binnen Hartmanns creatieve ontwikkeling.

Het is dan ook een intrigerende vraag wat er van zijn muziek zou zijn geworden als de Tweede Wereldoorlog en de onmiddellijk daaraan

voorafgaande periode niet zouden hebben plaatsgevonden. Want in de jaren daarvoor hanteerde hij een speels, neoklassiek en door dada en jazz beïnvloed idioom, waardoor hij zich amper onderscheidde van zijn toenmalige vakbroeders. Daarna echter – let wel: met geen enkel uitzicht op onverschillig welke uitvoering – schiep Hartmann een klanktaal die menig eerbetoon bevat aan door de Nazi-autoriteiten gediskwalificeerde muzikvinders als Mahler, Berg, Stravinsky, Prokofjev en Bartók en die daarom ondubbelzinnig moet worden opgevat als een klinkende solidariteitsverklaring met de slachtoffers. Daarvan getuigen onverminderd zowel de op de *Simplicius*-roman (1669) van Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676) gebaseerde opera *Simplicius Simplicissimus* (1936, revisie: 1957) als de acht monumentale symfonieën. Deze opera kan mede als basis voor Hartmanns orkestrale oeuvre worden beschouwd.

## Eenheid

Een van de meest karakteristieke kenmerken van laatstgenoemd werk is namelijk het tot een naadloze eenheid smeden van soms extreem contrasterende stijlelementen en technieken uit diverse periodes van de muziekgeschiedenis, en dat is ook buitengewoon typerend voor Hartmanns integrale oeuvre. Bovendien treedt in *Simplicius* een melodie aan de dag, die in alle symfonieën, zij het de ene maal verholder dan in de andere, aan de dag treedt. Deze is gebaseerd op het Joodse lied *Elijahu ha-navi*. Hierin wordt de profeet Elias ten tonele gevoerd op wie het Joodse volk met smart wacht omdat hij de verlossing zal brengen. Onder andere door de aanwezigheid – in onverschillig welke gedaante – van dit gegeven in de overgrote meerderheid van zijn werken, laat de klinkende erfenis van Hartmann zich beluisteren als een abstract en in hoge mate imposant ‘Gesamtkunstwerk’. Daarbinnen verwijzen

de composities onderling regelmatig en op diverse niveaus naar elkaar. Hoezeer Hartmann in genoemde opera en evenzeer in zijn symfonische scheppingen dankbaar gebruik maakt van de traditie, als deze stukken iets niet zijn, dan is het wel neoklassiek. Zo kent geen van Hartmanns symfonische achtstal de formele klassieke vierdeligheid, die trouwens bij Mahler – naast Bach, Beethoven en Bruckner een van zijn grote idolen – al nauwelijks voorkomt. En, over Mahler gesproken, de op teksten van de Amerikaanse vrijheidsdichter Walt Whitman gebaseerde tot de nok toe emotioneel geladen en cantate-achtige *Eerste symfonie* ‘*Versuch eines Requiems*’ (1948, herzien in 1954-1955), waarin de altstem een vitale rol heeft, kan niet los worden gezien van het voorbeeld van zijn Oostenrijkse idool. Men denke in dit verband niet alleen aan onder andere diens *Vierde symfonie*, maar meer in het bijzonder aan *Das Lied von der Erde*. Wie Mah-

ler zegt, zegt natuurlijk ook Bruckner. En dan zijn er twee belangrijke trefwoorden: adagio en scherzo. Het zijn uitgerekend deze 'Satztypen' die de onmiskenbare spil vormen in Hartmanns symfonische oeuvre, en ze zijn qua vormopbouw en wat de dramatische lading betreft tot reusachtige proporties uitgegroot. Dit met als gevolg dat het discours zich constant beweegt halverwege expansie en energie, monumentale stasis en een alles omverwerpende dynamische oerkracht, een onderhuidse geladenheid alsmede een door roeien en ruiten gaand en zich dikwijls explosief aandienend Olympisch, om niet te zeggen extatisch vuur. Soms zijn adagio- en scherzo-elementen in elkaar vervlochten, zoals in de eendelige *Tweede symfonie* (1945-1946) en de vol grandeur stekende langzame delen van de *Zesde* en *Zevende symfonie* (voltooid in achtereenvolgens 1951-1953 en 1957-1958), alsmede in de op en top uitgebalanceerde

Cantilene waarmee de *Achtste* (1960-1962) begint.

## Rijping

Dat de vroegere versies van de eerste zes symfonieën werden teruggetrokken dan wel op de schop genomen is omdat Hartmann de tijdgebonden, lees: teveel aan buitenmuzikale onderwerpen refererende aspecten wilde elimineren en omdat zijn rijping in de tussenliggende jaren een uitvoerige redactie van een en ander onontkoombaar maakte. Een voorbeeld is de aan de *Zesde symfonie* ten grondslag liggende en in 1938 voltooide *Symfonie 'L'Oeuvre'*. De titel van dit werk is geïnspireerd op de gelijknamige en monumentale roman van de Franse schrijver Émile Zola uit 1885. Daarin worden onder meer de wederwaardigheden geschetst van een kunstenaar die in een volledig isolement leefde – hier ligt uiteraard een duidelijke parallel met Hartmanns al genoemde 'Innere Emigration'! –

omdat hij geen concessies wenste te doen in de richting van de algemeen geaccepteerde smaak. In de *Symfonie 'L'Oeuvre'* ging de Toccata aan het Adagio vooraf, terwijl dit in de *Zesde symfonie* precies omgekeerd ligt. Wie de finale van dit werk met het oorspronkelijke openingsdeel van *'L'Oeuvre'* vergelijkt, zal moeten beamen dat het muzikale niveau ervan bij vlagen nauwelijks dat van het destijds in vele Centraal-Europese landen manifeste neoclassicisme ontstijgt en soms de latere muziek van Hartmann kenmerkende consistentie ontbeert. De Toccata in de *Zesde* is daarentegen niet alleen een fascinerende Duitse replek op het kolkende oergeweld van Stravinsky's *Le sacre du printemps* maar evengoed op de finale van Mahlers *Zesde symfonie* en – qua retoriek – de *Marsch* uit Bergs *Drei Orchesterstücke, Opus 6*: “Driemaal zes is scheepsrecht” zou dan ook een treffend motto boven Hartmanns *Zesde* kunnen zijn!

### **Hallucinerende schoonheid**

“Polyfonie en expressie zijn in eerste instantie antithetisch”, (...) “het ene is emotie-vijandige berekening, het andere berekening-vijandige emotie. Het is een wezenlijk aspect van mijn werk deze vijandige elementen met elkaar te verzoenen en een evenwicht te scheppen, waarbij het een niet over het ander triomfeert en zich op kosten van het andere uitleeft.” Deze uitspraak van Hartmann is bij uitstek van toepassing op de *Zevende* en de *Achtste symfonie*, waarin hij zijn hoogste troeven uitspeelt en waarmee hij de absolute top van het West-Europese symfonische componeren in de twintigste eeuw heeft bereikt. Ten tijde van het ontstaan van eerstgenoemde symfonie verdiepte hij zich niet alleen grondig in Bachs *Der Kunst der Fuge*, maar ook in het werk van Sweelinck en dat van de aloude grootmeesters van het renaissance-contrapunt. Zou dit in elk ander geval hebben geleid tot

een steriele architectuur, bij Hartmann fungeren deze technieken als geraamte voor een muziek van een zinderende expressie, waarbij de polyfonie niet alleen nog rijker, dichter, woekerender en wijdvertakter is dan in de *Zesde symfonie* maar – hoe vreemd dit ook moge lijken – wat het klankbeeld betreft ook transparanter. Het verschroeiende en lyrisch-gepasseioneerde Adagio van de *Zevende* bezit, ondanks enkele ongekend hevige expressionistische uitbarstingen, een enorme adem en is – net als de Cantilene uit de *Achtste* – van een hallucinerende schoonheid. Evenals Bruckner en Mahler in hun laatste symfonieën nieuwe wegen inslaan door de grenzen van de tonaliteit te passeren, doet Hartmann dit in zijn *Zevende* en nog sterker in zijn *Achtste symfonie*, door bovenal in de Cantilene van laatstgenoemd werk (waarbij vooral te denken valt aan het gebruik van het slagwerk, evenals aan de felle dynamische contrasten en extremen

in ligging) op een heel oorspronkelijke en tegelijkertijd volstrekt ondogmatische wijze de sonoriteit van het toenmalige seriële componeren in het geheel te betrekken. Zonder daarbij overigens ook maar één seconde de navelstreng met de traditie door te snijden.

Want, toeval of niet, op ongeveer drie kwart van het openingsdeel van Hartmanns laatste symfonie klinkt een bijna-citaat in de vorm van een toespeling op het doodsof schreeuwakkoord uit Mahlers onvoltooide *Tiende symfonie*. Zoveel is zeker, door juist in beginsel onoverbrugbare uitersten als een tot op het bot doorgestructureerde vorm en ultieme bezieling zo met elkaar te verbinden als hier is geschied, is Hartmann er perfect in geslaagd de kwadratuur van de cirkel sluitend te maken, en dat is iets dat heel weinig van zijn tijdgenoten hem kunnen nazeggen.



## Voorbeeldfunctie

Nog een enkel woord over de opnames die – op twee uitzonderingen na (*Vierde* en *Vijfde symfonie* – zijn vervaardigd tijdens de concerten van seizoen 2012-2013 van de NTR ZaterdagMatinee in het Concertgebouw te Amsterdam, in welk kader het symfonische oeuvre van Hartmann de rode draad vormde. En wat nog het meest belangrijk is, diens werk voorbeeldig werd gecombineerd met composities uit heden en verleden. Precies zoals Hartmann dat in zijn hoedanigheid als artistiek leider van het na de Tweede Wereldoorlog in het leven geroepen en spraakmakende muziekfestival Musica Viva in zijn geboorteplaats München deed met de toenmalige eigentijdse componisten. Naast grote aandacht voor vernieuwers als Boulez, Nono, Stockhausen, Schönberg, Stravinsky, Webern, Berg, Bartók, Stravinsky en Dallapiccola was ook een substantiële plaats ingeruimd voor componisten als Henze, Britten,

Janáček, Martin, Sjostakovitsj, Milhaud en Martinů. Zoals Musica Viva toen een voorbeeldfunctie vervulde door volkomen onpartijdig en wars van de waan van de dag te programmeren, doet de NTR ZaterdagMatinee dit tot op de dag van vandaag. Wie met deze wetenschap voor ogen naar de hier gedocumenteerde uitvoeringen luistert, zal tot geen andere conclusie kunnen komen, dan dat Hartmanns symfonische nalatenschap een volwassen plaats verdient binnen de geaccepteerde canon. Waarom? Omdat Hartmanns muziek, net als die van zijn, door hem ten zeerste gekoesterde voorgangers Bach, Beethoven, Bruckner en Mahler, niets anders is dan de imposante verklanking van een grandioze dialoog met de traditie.

Maarten Brandt

## **Symphony No.1, 'Versuch eines Requinis'**

### **I. Introduction: Elend**

Ich sitze und schaue aus auf alle Plagen der Welt und  
auf alle Bedrängnis und Schmach,  
ich sehe die Mühsal der Schlacht, Pestilenz, Tyrannei,  
sehe Märtyrer und Gefangene,  
ich beobachte die Geringschätzung und Erniedrigung,  
die die Armen von Hochmütigen zu erleiden haben;  
auf alle Gemeinheit und Qual ohne Ende, schaue ich sitzend hin,  
sehe und höre.

### **II. Frühling**

Als jüngst der Flieder blühte vor der Tür  
Und der Stern am Himmel früh in die Nacht sank,  
trauerte ich, und werde trauern mit jedem Frühling neu  
So oft du, Frühling, ach Frühling, weiderkehrst,  
Dreiheit immer wirst uns bringen:  
Flieder blühend jedes Jahr, Elend ach, gibst du uns all'.  
Und Gedanken an den Tod, der uns nah'.

### **IV. Tränen**

Tränen, Tränen, Tränen!  
In der Nacht in der Einsamkeit,  
tropfend herab auf den weißen Strand eingesogen vom Sand

nirgends, nirgends ein Stern, ein Stern!  
Alles, alles öde und schwarz,  
nasse Tränen aus eines verummten Hauptes Augen;  
O wer ist dieser Geist? Dieser Gestalt im Dunkeln, voll Tränen, voll Tränen?  
Was für ein formloser Klumpen gebeugt, gekrümmt, dort auf dem Sand?  
Schluchtende Tränen, wilde Schreie vom Jammer geschüttelt?  
O Schatten, o Schatten, so ruhig und würdig bei Tage,  
mit gelassenem Angesicht und gemessenem Schritt,  
Aber nun, da du hinfliehst in Nacht, wenn keiner dich sieht, o schmelzender  
Ozean von Tränen! Tränen! Tränen!

#### **V. Epilog: Bitte**

Ich hörte die Allmutter, als sie gedankenvoll auf all ihrer Toten schaute,  
verzweifelt, auf all die verzerrten Leiber, all die im Elend zugrunde  
gegangenen Menschen  
als ihrer Erde sie zurief mit klagender Stimme, indes sie dahinschritt:  
Ach nimm sie wohl auf, o meine Erde, ich trage dir auf,  
meine Söhne, meine Schwestern nicht zu verlieren  
und ihre Ströme, nehmt sie wohl auf, nehmt auf, nehmt auf ihr teures Blut,  
und ihr Stätten hier und dort die Lüfte, die ihr droben unfühlbar schwimmt, und  
all ihr Säfte von Erdreich und Wachstum!  
O meine Toten!  
Hauche sie aus, ewiger süßer Tod, nach Jahren, Jahrhunderten.

*according to Walt Whitman*



This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is a realistic and holographic 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most older music this means a frontal representation of the musical performance, but such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some older compositions, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices over the full 360 degrees sound scape, and in these cases the recording is as realistic as possible, within the limits of the 5.1 Surround Sound standard. This requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of completely matched, full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels. A complementary sub-woofer, for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to maximally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS Converters.



[www.northstarconsult.nl](http://www.northstarconsult.nl)

Executive producers: Anne de Jong & Marcel van den Broek  
A&R Challenge Records International: Wolfgang Reihing  
Live recordings at: NTR ZaterdagMatinee, Royal Concertgebouw, Amsterdam  
Studio recordings at: Muziekcentrum van de Omroep, Hilversum

Symphony No. 1-3 & 6-8

Recording: Dutchview Gert Altena, Frank Mathijssen, Jan Stellingwerff  
Assistent audio technician: Stephan Trikojus  
Recording producer: Ron Ford

Symphony No. 4

Recording: Jaap de Jong  
Recording producer: Freek Sluijs  
Audio technician: Jaap de Jong

Symphony No. 5:

Recording: Northstar Recording Services BV  
Recording producer: Bert van der Wolf  
Recording assistant: Brendon Heinst

Editing, mix and mastering Symphony No. 1-8: Bert van der Wolf



Artistic Director Stichting Omroep Muziek / NTR ZaterdagMatinee: Kees Vlaardingebroek  
Manager Netherlands Radio Philharmonic Orchestra: Wouter den Hond  
Managing Director Stichting Omroep Muziek: Stan Paardekooper  
Liner notes: Maarten Brandt  
Translations: Caecile de Hoog  
Booklet editing: Wolfgang Reihing, Marike Hasler, Sarina Pfifti  
Cover photo: Paul Moor  
Photography: Richard Hartmann  
Product coordination: Marijke Wingelaar  
Graphic Design: Natasja Wallenburg  
Art direction: Marcel van den Broek, new-art.nl

We gratefully acknowledge the help of Dr. Andreas H erm Baumgartner,  
director of the Karl-Amadeus-Hartmann-Gesellschaft.

**[www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com)**

