

Hindemith *FORUM*

12 2005



Hindemiths Streichquartette

Hindemith's String Quartets · Les quatuors à cordes de Hindemith

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

HINDEMITHS STREICHQUARTETTE ·

HINDEMITH'S STRING QUARTETS ·

LES QUATUORS À CORDES DE HINDEMITH

VITALITÄT UND FORMSINN Ein Gespräch mit
Samuel Rhodes 3 ▼ **VITALITY AND A SENSE OF**

FORM A Conversation with Samuel Rhodes 5 ▼

VITALITÉ ET SENS DE LA FORME Entretien avec
Samuel Rhodes 6

TRADITION VERPFLICHTET Entwicklungstendenzen
in Hindemiths Quartetten 8 ▼ **OBLIGATIONS OF**
TRADITION Developmental tendencies in Hinde-
mith's Quartets 9 ▼ **TRADITION OBLIGE** Tendances
et évolutions des quatuors de Hindemith 11

HINDEMITH IM VISIER Ein Gespräch mit dem
Amar-Quartett 13 ▼ **HINDEMITH IN VIEW**
A conversation with the Amar Quartet 16 ▼

HINDEMITH EN LIGNE DE MIRE Entretien avec le
Quatuor à cordes Amar 18

Diskographie 14 ▼ Discography 14 ▼ Discographie 14

Veranstaltungen 2005 – ein Rückblick ▼ Events
2005 – A Retrospective View ▼ Manifestations
2005, rétrospective 20

Neuveröffentlichungen 24 ▼ New Publications 24 ▼
Nouvelles publications 24

Paul-Hindemith-Preis 2005 25 ▼ Paul Hindemith
Prize 2005 25 ▼ Le Prix Paul-Hindemith 2005 25

Forum 26

Ersteinspielung auf CD 28 ▼ First recording
on CD 28 ▼ Premier enregistrement sur CD 28

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin
of the Hindemith Foundation/Publication de
la Fondation Hindemith

Heft 12/Number 12/Cahier n° 12

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2005

Redaktion/Editor/Rédaction:
Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:
Christoph Gotthardt (CG),
Michael Kube (MK),
Susanne Schaal-Gotthardt (SSG),
Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/
Etat des informations: 15. November 2005

Hindemith-Institut
Eschersheimer Landstr. 29-39
60322 Frankfurt am Main
Tel.: ++49-69-5 97 03 62
Fax: ++49-69-5 96 31 04
e-mail: institut@hindemith.org
internet: www.hindemith.org

Gestaltung/Design/Graphisme:
Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production
and printing/Réalisation et impression:
Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/
Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/
Traduction française: Jacques Lasserre
Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:
Claudio Grau, Hindemith-Institut, Gunter
Kreutz, Ursula Markus, Jack Mitchell, Friedrun
Reinhold (Agentur: Shotz), Katrin Schander
Printed in Germany

Cover / Couverture: Weihnachtskarte, von Hindemith
1958 gezeichnet, von Stefan Weis 2005 koloriert. /
Christmas card drawn by Hindemith in 1958,
coloured by Stefan Weis in 2005 / Carte de vœux de
Noël dessinée par Hindemith en 1958 et coloriée en
2005 par Stefan Weis

HINDEMITHS STREICHQUARTETTE

HINDEMITH'S STRING QUARTETS · LES QUATUORS À CORDES DE HINDEMITH

VITALITÄT UND FORMSINN

Ein Gespräch mit Samuel Rhodes, dem Bratscher des Juilliard String Quartets

Herr Rhodes, was fasziniert Sie am Musizieren in einem Streichquartett?

Alles! Zunächst einmal das Repertoire für diese Besetzung. Es gehört mit zum Besten, was in der Musikgeschichte je komponiert wurde. Alle großen Komponisten sammelten ihre Kräfte und Gedanken, um Musik für Streichquartett zu schreiben. Zu Beginn dieser anspruchsvollen Gattung stehen die Quartette von Joseph Haydn. Man kann sein ganzes Leben damit verbringen, diese 83 Haydn-Quartette zu studieren. Es gibt immer etwas Neues zu entdecken. Dann natürlich die Quartette Mozarts, der an Haydn anknüpfte und eigene Ideen einbrachte. Die Quartette von Beethoven nehmen eine besondere Stellung ein und sind in ihrer Bedeutung den Theaterstücken von Shakespeare vergleichbar. Die Tendenz, an Vorgänger anzuknüpfen und gleichzeitig einen eigenen Stil auszubilden, läßt sich bei vielen Komponisten im 19. Jahrhundert, wie zum Beispiel Schubert, Mendelssohn, Brahms oder Dvořák, feststellen.

Sehr attraktiv an der Gattung Streichquartett ist auch das umfangreiche Repertoire sowie die fast unbegrenzte Probenzeit, die es erlaubt, ein Stück intensiv zu studieren. Das Wechselspiel zwischen den Quartettmitgliedern als Individuen und ein gewisser Teamgeist machen das Musizieren im Quartett zu einem höchst angenehmen Musikerlebnis.

Welcher Voraussetzungen bedarf es, um zu einem Spitzenquartett zu werden?

Es gibt kein Patentrezept. Jedes Ensemble muß versuchen, seinen eigenen Weg zu finden. Nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern auch was die technischen Dinge betrifft, wie Karriereaussichten der einzelnen Mitglieder oder Organisation der Konzertreisen. Die Aufgaben müssen nach den Persönlichkeiten der Quartettspieler aufgeteilt werden.

Gibt es Quartette, die Ihre Vorstellungen vom Quartettspiel beeinflussen?

In meiner Jugend hörte ich oft das Budapest String Quartet, das ja bekanntlich die beiden letzten Quartette Hindemiths uraufführte. Bald lernte ich die Musiker dieses Ensembles persönlich kennen und war sehr angetan von ihrem Musiziergeist, ihrer Begeisterung für die Kompositionen und ihrer variablen Interpretationskunst.

Was ist das Besondere am Juilliard String Quartet?

Es gab mal einen Kritiker, der es folgendermaßen auf den Punkt brachte: „Die Juilliards spielen zeitgenössische Musik als ob sie schon vor langer Zeit komponiert wäre. Und sie spielen Standardwerke, wie beispielsweise Beethoven oder Mozart, als ob sie gestern entstanden seien.“

Gibt es Kompositionen oder Komponisten, die Sie besonders gerne spielen?

Das ist schwer zu sagen. Die Stücke, die wir gerade spielen, sind meine Favoriten. Da gehört auch Hindemith dazu.

Auch als Lehrer an der Juilliard School of Music und als Komponist sammelten Sie Erfahrungen. Erzählen Sie uns bitte von Ihrer Arbeit an dieser Schule!

Wir alle unterrichten an der Juilliard School. Das Quartett wurde ja als *quartet-in-residence* an dieser Schule gegründet. Im nächsten Jahr feiert das Quartett sein 60jähriges Bestehen. Ich selbst bin seit 37 Jahren Mitglied des Quartetts und, nachdem sich Robert Mann 1997 zur Ruhe setzte, der Senior des Ensembles. Zur Zeit geben wir viel Einzelunterricht auf unseren jeweiligen Instrumenten, mehr jedenfalls als Kammermusik. Drei von uns sind Lehrstuhlinhaber der Abteilungen Violine, Viola und Cello. Neben unseren Konzertaktivitäten widmen wir viel Zeit und Mühe unseren Studenten. Viele von ihnen haben bereits als Solisten, Kammer- oder Orchestermusiker Karriere gemacht.

In jungen Jahren habe ich das ein oder andere Stück geschrieben; aber ich komponiere nicht kontinuierlich. An der Princeton University habe ich den Magistertitel in Komposition erworben. Vor kurzem wurde ein Streichquintett von mir aufgenommen, allerdings nicht von den Juilliards, sondern vom Pro-Arte-Quartett mit mir als Gast-Bratscher.

Welche Eindrücke sammelten Sie beim Studium und Spiel der Hindemith-Quartette?

Sie unterscheiden sich sehr stark voneinander, umspannen sie doch dreißig Jahre seines kompositorischen Schaffens. Die ersten beiden Quartette op. 2 und op. 10, in gewissem Sinne auch noch op. 16, zeichnen sich aus durch eine enorme Begeisterung, einen klanglich üppigen Satz und eine Vorliebe für große Formbögen; op. 16 offenbart bisweilen expressionistische Züge, besonders im zweiten Satz. Die beiden Quartette aus seiner mittleren Quartettzeit, op. 22 und 32, sind prägnanter profiliert und kompakter. Sie machen einen ökonomischeren, geradlinigen Eindruck, dennoch voll ungeheurer Vitalität. Die beiden letzten Quartette aus seiner reifen Zeit zeigen ihn auf der Höhe seines Schaffens. Die Beherrschung der kontrapunktischen Technik ist bei diesen Stücken auf einem Höhepunkt angelangt.

Welche Anforderungen stellen die Hindemith-Quartette an die Musiker?

Sie verlangen einem Ensemble alles ab, sowohl musikalisch als auch technisch. Jedes einzelne Quartettmitglied steht vor einer anspruchsvollen Aufgabe. Sehr oft, eigentlich immer, sind es hochvirtuose Stücke. Als Bratscher schrieb er oft sehr anspruchsvoll für sein Instrument, nicht nur für die Bratschenstimme in den Quartetten, sondern auch für die Bratsche als Soloinstrument. Aber daß Hindemith selbst fast jedes Orchesterinstrument bis zu einem gewissen Grad beherrschte und daß er anspruchsvolle Werke für fast jedes Orchesterinstrument komponierte, ist ja bekannt. Für die Streichinstrumente hat er besonders anspruchsvolle und reizende Stücke geschrieben.

Gibt es ein Quartett von Hindemith, das Sie besonders schätzen?

Das Quartett, das mich am meisten fasziniert, ist op. 32. Zusammen mit meiner Frau und meiner Tochter, die beide Violine spielen, und einem cellospielenden Freund haben wir es dieses Jahr einige Male im Raum New York und in Philadelphia aufgeführt. Sehr stark imponiert mir die Art und Weise, wie Hindemith mit kontrapunktischen Mitteln, die an Johann Sebastian Bach angelehnt sind, eine reichhaltige und überquellende Vitalität hervorbringt. Besonders im ersten Satz dieses Quartetts kann man sich dieser Kombinationsgabe versichern. Der zweite Satz begeistert mit einem Choralvorspiel im Wechsel mit Zwischenspielen für jedes der vier Instrumente. Der dritte Satz als Militärmarsch scheint aus weiter Ferne heranzunahen, immer lauter wer-

dend, unmittelbar am eigenen Fenster vorbeizuziehen, um dann in der Ferne wieder zu verschwinden. Und dann der letzte Satz als vollentwickelte Passacaglia mit ungeheuerem Klangreichtum. Gerade dieses Stück verdiente eine größere Aufmerksamkeit bei den Musikern.

Welche Position nehmen Hindemiths Quartette in der Geschichte dieser Gattung ein?

Ich denke, die Quartette sind Reaktionen auf Ereignisse im 20. Jahrhundert, nicht nur musikalische Reaktion auf andere Kompositionen, sondern auch Ausdruck des eigenen Lebensweges. Hindemiths Position als einer der führenden jungen Musiker in den Zwanziger Jahren wird mit den frühen Quartetten bis op. 32 gefestigt; andererseits entstehen seine beiden letzten Stücke dieses Genres

in den USA, in einem Land, das ihm zur zweiten Heimat wurde, nachdem er aus politischen Gründen gezwungen war, Europa zu verlassen.

Erzählen Sie uns von Ihrer ersten Begegnung mit der Musik Hindemiths!

Als Bratscher hat man bereits sehr früh in seinem Leben mit den Sonaten oder Solosonaten zu tun. Sie sind wichtiger Teil des Standardrepertoires und vermitteln fundamentale Techniken dieses Instruments. Ich lernte früh die Sonate für Klavier und Viola op. 11 Nr. 4 und die Solosonate op. 25 Nr. 1 kennen. Nach und nach befaßte ich mich dann mit den anderen Werken für „mein“ Instrument. Zum aller erstenmal begegnete ich einem Hindemith-Werk, als ich als High-School-Student Violine spielte und bei dem Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und



Das Juilliard String Quartet in der Besetzung der Hindemith-Einspielungen 1995-1997: / Juilliard String Quartet with the personnel of the Hindemith recordings of 1995-1997: / Le Quatuor Juilliard à l'époque de l'enregistrement des œuvres de Hindemith (1995-1997): Joel Smirnoff, Robert Mann, Samuel Rhodes, Joel Krosnick

Klavier (1938) mitwirkte. Das erste Streichquartett, das ich hörte, war op. 22. Gerade dieses Quartett fand bereits zu Hindemiths Lebzeiten seinen Platz im Repertoire und behielt diese Stellung bis heute, anders als die übrigen Quartette. Nach und nach studierte ich die anderen Streichquartette und lernte den Reichtum dieser Werke kennen.

Eine Bitte zum Schluß: Erzählen Sie uns von Ihren anstehenden musikalischen Aktivitäten!

Gerade haben wir eine Europa-Tournee beendet, wo wir unter anderem mit dem Schweizer Oboisten und Komponisten Heinz Holliger auftraten und das Oboen-Quartett F-Dur (KV 368b früher 370) von Mozart sowie das Oboenquartett von Elliott Carter aufführten. Bereits im Januar kommen wir wieder nach Europa, auch nach Frankfurt, wo wir im Rahmen eines Museumkonzertes das Rosamunde-Quartett von Schubert, das 3. Streichquartett op. 67 von Brahms und das fis-Moll Quartett aus dem Jahre 1956 von Friedrich Gulda präsentieren werden. In anderen Konzerten stehen Werke von Mozart, Beethoven, Schubert und Schostakowitsch auf dem Programm. Auch ein von uns in Auftrag gegebenes Streichquartett des argentinischen Komponisten Ecíquiel Viñao werden wir spielen. HJW

VITALITY AND A SENSE OF FORM

A Conversation with Samuel Rhodes, Violist of the Juilliard Quartet

Mr. Rhodes, what fascinates you about playing in a string quartet?

Everything! First of all, there is the repertoire for this combination. It contains some of the greatest music ever created. All of the great composers gathered together their most profound and complex ideas when they contemplated writing for the string quartet. The composer who really created this genre was Joseph Haydn. One can spend one's whole life studying the 83 Haydn quartets. There is a world of originality in them. Then of course there are the quartets of Mozart,

who took over from Haydn and created his own world of beauty. The quartets of Beethoven have a stature and importance similar to the plays of Shakespeare in the artistic world. One can see the tendency to connect with predecessors and simultaneously form an individual style in many composers of the 19th century, e.g. Schubert, Mendelssohn, Brahms and Dvořák.

Not only is the extensive repertoire very attractive in the genre of the string quartet, but also the almost unlimited rehearsal time, which allows one to study a piece intensively. The exchange between the quartet members as individuals and a certain team spirit make music-making in quartet a life-fulfilling musical experience.

What qualities are required to become a top-notch quartet?

There is no general recipe. Each ensemble must try to find its own way. Not only in the musical sense, but also applying to outside things such as the individual members' career prospects or organising the concert tours. The tasks must be distributed according to the personalities of the quartet players.

Are there quartets that influenced your conceptions of quartet playing?

In my youth I often heard the Budapest String Quartet play all of the great repertoire. This is the group that premiered the last two Hindemith Quartets. I soon got to know the musicians of this ensemble personally and was inspired by the spirit, enthusiasm and variety they brought to their interpretations.

What is the Juilliard Quartet's special quality?

A critic once summed it up like this: "The Juilliards play contemporary music with the understanding and maturity one would bring to works composed a long time ago. And they play standard works, such as Beethoven or Mozart, with freshness and vitality as if they had been composed yesterday."

Are there composers or compositions that you particularly enjoy playing?

That's difficult to say. My favourites are always the pieces we're playing at the moment, and these very much include the works of Hindemith.

You have also gained experience as a teacher at the Juilliard School of Music and as a composer. Please tell us about your work at this school!

We all teach at the Juilliard School. The Quartet, after all, was founded as the School's quartet-in-residence. Next year the Quartet will celebrate its 60th anniversary. I myself have been in the Quartet for the past 37 years and am, since Robert Mann retired in 1997, the ensemble's senior member.

At present, we teach our own instruments more than chamber music. Three of us are chairmen of our respective departments of violin, viola and cello. In addition to our concert and touring career, we spend a great deal of time and effort with our instrumental students. Many of these have gone on to have significant careers as soloists, chamber music players and orchestral musicians.

In my younger days, I was fairly active as a composer. I have a masters degree from Princeton University in composition. A String Quintet of mine was recorded not long ago, not by the Juilliards but another quartet, the Pro Arte Quartet, with myself as guest violist.

Which impressions have you gathered in studying and playing the Hindemith Quartets?

The quartets are very different from each other, since they extend over thirty years of his compositional production. The first two Quartets, Op. 2 and Op. 10, also Op. 16 to a certain extent, are marked by enormous enthusiasm, a sonically voluptuous style of writing and a predilection for large formal arches; Op. 16 reveals expressionistic traits particularly in the second movement. The two Quartets from his middle quartet period, Op. 22 and Op. 32, are more markedly profiled and compact. They make an economical, straightforward impression, although they are full of incredible vitality. The two final Quartets from his mature period show him at the height of his powers. The mastery of contrapuntal technique has reached its apogee in these pieces.

What demands do the Hindemith Quartets make on the musicians?

They require everything from an ensemble, musically and technically. Each individual quartet member is confronted with a demanding task. Very often, always in fact, they are highly virtuoso pieces. As a violist, Hindemith very often made great demands on his instrument,

not only in the viola parts in his Quartets but also on the viola as solo instrument. But it is well known that Hindemith himself played almost every orchestral instrument to a certain degree and wrote demanding works for almost every orchestral instrument. He wrote particularly demanding and attractive pieces for string instruments.

Is there a Quartet of Hindemith that you particularly value?

The Quartet that most fascinates me is Op. 32. Together with my wife and daughter, who both play violin, and a cello-playing friend, we are scheduled to perform it several times in the New York-Philadelphia area in May, 2006. I am most impressed by the way Hindemith combines a wild, overflowing vitality with rigorous contrapuntal techniques stemming from Johann Sebastian Bach. These elements are especially evident in the first movement of this Quartet. The second movement has an inspiring chorale prelude alternating with solo interludes for each of the four instruments. The third movement, a military march, seems to approach the listener from afar, becoming ever louder, passing by just outside one's window. The window suddenly is slammed shut and the music quickly fizzles out and disappears. And then the last movement is a fully developed passacaglia with an incredible richness of sound. This piece especially deserves greater attention from musicians.

What position do the Hindemith Quartets occupy in the history of this genre?

I think the Quartets are reactions to twentieth-century events, not only musical reactions to other compositions, but also an expression of the composer's own journey through life. Hindemith's position as one of the leading young musicians of the 1920s is established with the early Quartets up to Op. 32. On the other hand, his last two pieces in this genre were composed in the USA, a country that became his second homeland after being forced to leave Europe during the National Socialist regime.

Tell us something about your first encounter with the music of Hindemith!

As a violist, one is confronted with the Sonatas and Solo Sonatas early on in one's life as a very important part of learning the fundamental repertoire and techniques of the instrument. I became acquainted with the Sonata for Viola and Piano, Op. 11 No. 4 and the Solo Sonata, Op. 25 No. 1 at an early age. I then gradually occupied myself with the other works for "my" instrument. The very first time I encountered a Hindemith work was when I played the violin in the Quartet for Clarinet, Violin, Violoncello and Piano (1938) as a high-school student. The first String Quartet I heard was Op. 22. This piece, of all the string quartets, found a place in the repertoire during Hindemith's lifetime and has maintained this position until the present day. Later on, I gradually studied the other Quartets and got to know their richness.

One final request: tell us about your current musical activities!

We have just completed a European tour, during which, among other things, we appeared with the Swiss oboist and composer Heinz Holliger, performing the Oboe Quartet in F major, K. 368b, formerly 370, of Mozart and the Oboe Quartet of Elliott Carter. We will be back in Europe soon again in January 2006. Our first concert on that tour is for the *Frankfurter Museumsgesellschaft* where we will present the Rosamunde Quartet of Schubert, the Third String Quartet, Op. 67 of Brahms and the F-sharp minor Quartet from the year 1956 of Friedrich Gulda. Works of Mozart, Beethoven, Schubert and Shostakovich are on the programmes in other concerts. We will also play a Quartet by the Argentine composer, Ezequiel Viñao, commissioned by us.

HJW

VITALITÉ ET SENS DE LA FORME

**Entretien avec Samuel Rhodes,
altiste du Quatuor Juilliard**

Monsieur Rhodes, qu'est-ce qui vous fascine dans le quatuor à cordes?

Tout! A commencer par le répertoire, qui fait partie de ce que l'histoire de la musique a laissé de plus beau. Tous les grands compositeurs ont donné le meilleur d'eux-mêmes dans leurs quatuors à cordes. A l'origine de ce genre exigeant figurent les quatuors de Joseph Haydn. On pourrait passer sa vie entière à étudier les huitante-trois pièces de ce genre composées par Haydn! On y découvre toujours du neuf. Puis, naturellement, les quatuors de Mozart qui succède à Haydn avec ses propres idées. Quant aux quatuors de Beethoven, ils tiennent un rang exceptionnel dans ce répertoire, comparable dans leur singularité aux pièces de théâtre de Shakespeare. La tendance à se rattacher à ses prédécesseurs et à développer parallèlement un style original se remarque, dès lors, chez de nombreux compositeurs du XIX^e siècle, comme Schubert, Mendelssohn, Brahms ou Dvořák.

A part l'ampleur du répertoire, un autre attrait du quatuor à cordes est le temps presque illimité qui peut être consacré à le travailler à fond. Les échanges entre les individus qui composent un quatuor et un certain esprit d'équipe font du jeu au sein du quatuor une expérience musicale des plus agréables.

Quelles sont les conditions pour devenir un quatuor d'élite?

Il n'y a pas de recette toute faite. Chaque ensemble doit s'efforcer de trouver sa voie, non seulement sur le plan musical, mais aussi sur le plan matériel – pensez aux perspectives de carrière de chacun ou à l'organisation des tournées. Les tâches doivent être réparties en fonction des personnalités des membres du quatuor.

Y a-t-il des quatuors qui aient influencé votre idéal du jeu d'ensemble?

Dans ma jeunesse, j'ai beaucoup entendu le Quatuor de Budapest, dont vous savez qu'il a créé les deux derniers quatuors de Hindemith. J'ai fait assez rapidement la connaissance de ses membres et ai été très séduit par leur musicalité, leur enthousiasme pour ce qu'ils jouaient et

le sens qu'ils avaient de varier leur art en fonction du répertoire.

Quelles sont les particularités du Quatuor Juilliard?

Un critique les a bien résumées en écrivant un jour: «Les Juilliard jouent la musique contemporaine comme si elle avait été écrite il y a longtemps, et les œuvres du répertoire – Beethoven ou Mozart, par exemple – comme si elles étaient d'hier.»

Y a-t-il des œuvres ou compositeurs que vous aimez particulièrement jouer?

C'est difficile à dire. Mes favoris sont les compositeurs que nous sommes justement en train de jouer. Et Hindemith en fait partie.

Vous avez aussi l'expérience de la composition et enseignez à la Juilliard School of Music. Parlez-nous s'il vous plaît de votre travail dans cet établissement!

Nous enseignons tous les quatre à la Juilliard School, puisque le quatuor a été fondé en tant que «quartet in residence». L'année prochaine, il fêtera ses soixante ans d'existence. Je suis moi-même membre du quatuor depuis trente-sept ans, ce qui fait de moi son doyen depuis que Robert Mann s'en est retiré en 1997. Nous enseignons principalement la maîtrise de notre propre instrument sans négliger l'art de la musique de chambre. Trois d'entre nous sommes les titulaires des chaires de violon, alto et violoncelle. En dehors de nos activités de concertistes, nous consacrons beaucoup de temps et d'attention à nos élèves. Plusieurs d'entre eux peuvent déjà se prévaloir d'une carrière de soliste, de musicien de chambre ou d'orchestre. Plus jeune, j'ai écrit l'une ou l'autre pièce, mais je ne compose pas régulièrement. J'ai été professeur de composition à l'Université de Princeton. Un quintette à cordes de ma plume a été enregistré récemment, non par les Juilliard, mais par le Quatuor Pro Arte dont j'étais altiste invité.

Quelles impressions avez-vous retirées de l'étude et de l'exécution des quatuors de Hindemith?

Ils sont très différents les uns des autres, puisqu'ils couvrent quand même trente ans de sa production. Les deux premiers quatuors op. 2 et 10 – et dans un certain sens l'op. 16 – se distinguent par un feu ardent, une écriture opulente et une prédilection pour la grande forme; l'op. 16 manifeste parfois des traits expressionnistes, tout particulièrement

dans le deuxième mouvement. Les deux quatuors du milieu, les op. 22 et 32, sont plus compacts. Ils donnent une impression d'économie, de linéarité, tout en étant pleins de vitalité. Les deux derniers quatuors de la maturité montrent Hindemith à l'apogée de son art. La maîtrise de la technique contrapuntique y atteint un sommet.

Quels problèmes les quatuors de Hindemith posent-ils aux interprètes?

Ils sont très exigeants sur le plan musical aussi bien que technique. Chaque membre du quatuor affronte une tâche difficile. Ce sont souvent – en fait toujours – des pièces de haute virtuosité. Comme altiste, Hindemith écrivait souvent des passages très difficiles pour son instrument, non seulement dans les quatuors, mais aussi dans les pièces pour alto solo. Mais on sait que Hindemith maîtrisait jusqu'à un certain point presque tous les instruments de l'orchestre et qu'il a écrit des œuvres exigeantes pour la plupart d'entre eux. Ses pièces pour instruments à cordes sont particulièrement difficiles et stimulantes.

Y a-t-il un quatuor de Hindemith que vous appréciez spécialement?

Le quatuor qui me passionne le plus est l'op. 32. Cette année, ma femme et ma fille, qui jouent toutes deux du violon, un ami violoncelliste et moi l'avons joué quelques fois en concert dans la région de New York et à Philadelphie. Ce qui m'impressionne le plus fortement c'est la manière avec laquelle Hindemith obtient cette richesse et cette vitalité débordante avec des moyens contrapuntiques inspirés de Johann Sebastian Bach. On découvre cette science de la construction combinatoire dans le premier mouvement surtout. Le deuxième enchante par son prélude de choral entrecoupé de solos des quatre instruments. Le troisième est une marche militaire qui semble s'approcher de loin, enfler, passer sous les fenêtres et disparaître à l'horizon. Pour finir, le dernier mouvement, une passacaille grandiose, fait montre d'une opulence sonore inégalée! Cette œuvre mérite vraiment d'être mieux connue des musiciens.

Quelle place les quatuors de Hindemith occupent-ils dans l'histoire du genre?

Je pense que ses quatuors constituent des réactions aux événements du XX^e siècle, non pas seulement des réactions musicales à d'autres œuvres, mais surtout l'expression d'une biographie per-

sonnelle. Le statut de Hindemith en tant que jeune chef de file des années 1920 s'affirme avec les premiers quatuors jusqu'à l'op. 32; à l'autre extrémité, les deux dernières pièces du genre voient le jour aux Etats-Unis, pays devenu sa seconde patrie après qu'il eut dû quitter l'Europe pour raisons politiques.

Parlez-nous de votre première rencontre avec la musique de Hindemith!

Comme altiste, on a très vite à faire aux sonates en duo ou pour alto seul. Elles font partie des œuvres parmi les plus importantes du répertoire pour alto et mettent les fondements de la technique de jeu de l'instrument particulièrement en valeur. J'ai découvert assez tôt la Sonate pour piano et alto op. 11/4 et la Sonate pour alto seul op. 25/1. J'ai ensuite étudié progressivement les autres œuvres dédiées à «mon» instrument. Ma toute première rencontre avec Hindemith remonte cependant à mes années de lycée, période où j'étais violoniste et tenais ce pupitre dans le Quatuor pour clarinette, violon, violoncelle et piano (1938). Le premier quatuor à cordes que j'ai entendu était l'op. 22; il avait trouvé sa place parmi les œuvres du répertoire pour le quatuor à cordes du vivant de Hindemith déjà et l'a conservée jusqu'à nos jours, contrairement aux autres numéros d'opus. Peu à peu, j'ai étudié les autres quatuors et en ai découvert toute la richesse.

Parlez-nous pour finir de vos prochaines activités musicales!

Nous venons tout juste de terminer une tournée européenne, où nous nous sommes produits, entre autres, aux côtés du hautboïste et compositeur suisse Heinz Holliger avec lequel nous avons interprété le Quatuor de Mozart avec hautbois en fa majeur (KV 368b, autrefois 370) ainsi que le Quatuor avec hautbois de Elliott Carter. En janvier, nous serons déjà de retour en Europe, notamment à Francfort, où nous jouerons le Quatuor «Rosamunde» de Schubert, le Troisième Quatuor op. 67 de Brahms et celui en fa dièse mineur de Friedrich Gulda (1956), dans le cadre d'un des concerts du Musée. Les autres programmes comprennent des œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert et Chostakovitch. Nous jouerons encore un quatuor dont nous avons passé commande au compositeur argentin Eciquiel Viñao.

HJW

TRADITION VERPFLICHTET Entwicklungstendenzen in Hindemiths Quartetten

Hindemiths rasante stilistische Entwicklung von einem der Tonsprache des 19. Jahrhunderts verpflichteten Konservatoriumsschüler hin zu einem der führenden kontrapunktisch-linear denkenden Komponisten der jüngeren Generation läßt sich vor allem anhand der zwischen 1915 und 1923 entstandenen fünf frühen Streichquartette beschreiben. Zwar repräsentiert nahezu jedes Werk auf diesem Weg einen jeweils neu zu definierenden Stand, doch vollzieht sich dieser bemerkenswerte Wandel keineswegs abrupt, sondern in einem kontinuierlichen, gleichwohl Seitenstränge ausbildenden Prozeß. Bereits im traditionell geformten Streichquartett op. 2, für das Hindemith mit dem angesehenen Mendelssohn-Preis ausgezeichnet wurde, findet sich so manch avancierte, frei polyphone Passage (vor allem im Scherzo); auf der anderen Seite weist der Satz des durchweg kontrapunktisch gearbeiteten Streichquartetts op. 32 auch tonale Bindungen des Stimmgefüges auf.

Darüber hinaus belegen die frühen Streichquartette Hindemiths Denken in Gattungen (und in diesem Fall auch unabhängig von den stets präsenten Erfahrungen aus der musikalischen Praxis). Denn während Hindemiths eigene Tätigkeit als Interpret einen kaum zu überschätzenden Einfluß auf die Entstehung der frühen Solosonaten ausübte, spielt

für seine Streichquartette das langjährige Wirken in Quartettvereinigungen eigentümlicherweise kaum eine unmittelbare Rolle. Zwar bereiste Hindemith mit dem von ihm 1922 gegründeten Amar-Quartett bis 1929 fast ganz Europa, um neben dem klassischen Repertoire (besonders Mozart) auch zeitgenössische Werke und natürlich eigene Kompositionen zu propagieren. Doch muß die weit verbreitete Annahme, bei den Streichquartetten handle es sich um direkte Ergebnisse aus dieser Wechselwirkung zwischen Interpretation und Komposition mit Blick auf die Entstehungsdaten der einzelnen Werke zumindest differenziert werden. So entstanden (mit Ausnahme von op. 16 und op. 32) alle Quartette in einer für Hindemith „spielfreien“ Zeit, in der er nicht selbst am Bratschenpult einer Quartettvereinigung als ausübender Musiker wirkte. Für die gerade mit dieser Gattung verbundene Kontinuität in Hindemiths kompositorischer Entwicklung spricht zudem – anders, als es die Opuszahlen oder das Jahr der Drucklegung suggerieren – die Aufeinanderfolge der einzelnen Werke in einem erstaunlich gleichmäßigen Zeitintervall von knapp zwei Jahren. So wurde das Streichquartett f-Moll op. 10 bereits 1918 an der Front im Elsaß entworfen, aber erst Monate später im Rahmen eines „Kompositionsabends Paul Hindemith“ in Frankfurt uraufgeführt; das Rebner-Quartett, in dem Hindemith bis November 1921 mitwirkte, nahm es ab Dezember 1919 nur gelegentlich in Konzertprogramme auf. Der Erfolg seines Streichquartetts op. 16 bei den ersten Donaueschinger Kammer-

Zur Zählung der Hindemith-Quartette

Hindemith komponierte sein erstes Streichquartett op. 2 im Jahre 1915. In seinen eigenhändig zusammengestellten Werkverzeichnissen zählte er dieses Quartett als Nr. 1 und nummerierte – wenn er die weiteren Quartette mit einer Ordnungszahl versah – die nachfolgenden Quartette dementsprechend.

Wie andere Frühwerke wurde dieses Quartett Nr. 1 zu Hindemiths Lebzeiten nicht veröffentlicht. Sein zweites Werk dieser Gattung, das 1918 komponierte Quartett f-Moll op. 10, erschien als eines der ersten Werke Hindemiths im Schott-Verlag und wurde als „Nr. 1“ gezählt. Diese Verlagszählung wurde bei den fünf später entstandenen und allesamt veröffentlichten Quartetten beibehalten. Erst mit der posthumen Publikation des Opus 2 im Jahre 1994 übernahm der Schott-Verlag Hindemiths ursprüngliche Numerierung und korrigierte seine bisherige Zählung in sämtlichen Ausgaben der Quartette.

musiktagen 1921 brachte Hindemith den Durchbruch als Komponist. Doch schon ein Jahr zuvor wurde das Werk für ein Preisausschreiben in Übersee konzipiert (und abgelehnt), so daß es eines freundlichen Insistierens des Frankfurter Kunsthistorikers Fried Lübbecke bedurfte, um Hindemith überhaupt zu einer Einsendung an den Programmausschuß zu bewegen. Unmittelbar nach dem Ausscheiden aus dem Rebner-Quartett entstand Ende 1921 das Streichquartett op. 22. Nur das aus dem Jahr 1923 stammende Streichquartett op. 32 sowie das Streichtrio op. 34 von 1924 stehen also in direktem Zusammenhang mit seinem Wirken im Amar-Quartett.

Daß Hindemith nach dieser konstanten Produktion für nahezu zwei Jahrzehnte in der Gattung Streichquartett pausiert und er sich ihr erst mit den 1943 und 1945 in den USA entstandenen Werken wieder widmete, wirkt nur dann befremdlich, wenn der Betrachter seinen Blick zu eng auf den in einer Quartettvereinigung als Musiker „praktizierenden“ Komponisten ausrichtet. Denn Hindemith sah offenbar schon früh keine Notwendigkeit mehr, trotz der bis 1926 anhaltend regen Konzerttätigkeit des Amar-Quartetts dessen Repertoire durch neue Werke zu erweitern (vielmehr rückten für ihn Oper, konzertante Kammermusiken und später auch Konzertmusiken in den Mittelpunkt des Schaffens). Zudem setzte in der Mitte

Literatur · Literature · Littérature

Michael Kube: Hindemiths frühe Streichquartette (1915-1923). Studien zu Form, Faktur und Harmonik.

Kassel [u.a.] 1997 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 45)
ISBN 3-7618-1348-1

Friedhelm Krummacher: Concordantia dissonans. Zum Quartettsatz Paul Hindemiths.

In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 1998, Stuttgart 1998, S. 163-194.

Michael Kube: Zum Gattungskontext von Hindemiths späten Streichquartetten.

In: Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag, hrsg. von Susanne Mautz u. Jörg Breitweg. Frankfurt am Main [u.a.] 2001, S. 207-221.

Ausgaben der Streichquartette bei Schott · Editions of the String Quartets, Schott Publishers · Editions des partitions des quatuors à cordes (Schott Verlag)

1. Streichquartett C-Dur op. 2 (1915) · Partitur ED · 8184 Stimmen ED 8185
2. Streichquartett f-Moll op. 10 (1918) · Partitur ED 3433 · Stimmen ED 3115
3. Streichquartett C-Dur op. 16 (1920) · Partitur ED · 3434 Stimmen ED 3116
4. Streichquartett op. 22 (1921) · Partitur ED 3435 · Stimmen ED 3117
5. Streichquartett op. 32 (1923) · Partitur ED 3438 · Stimmen ED 3118
6. Streichquartett in Es (1943) · Partitur ED 3537 · Stimmen ED 2277
7. Streichquartett (1945) · Partitur ED 3538 · Stimmen ED 3843

der 1920er Jahre eine allmähliche, gleichwohl entscheidende Veränderung der Programmgestaltung ein, in die wieder vermehrt der klassische und romantische Werkbestand Eingang fand. Bezeichnend erscheint in diesem Sinne ein Brief Hindemiths an Hans Kayser aus dem Jahre 1929: „Es ist heute fast unmöglich, zum mindesten fast unnötig geworden, Kammermusik herauszubringen. Kein Mensch will neue Quartette hören.“

Trotz dieser Bedenken ging die Entstehung des im Mai 1943 binnen weniger Tage ausgearbeiteten Streichquartetts in Es offensichtlich auf eine Anregung des Budapester Streichquartetts zurück (eines der führenden, seit 1938 in Washington residierenden Ensembles der Zeit, dem die Partitur auch gewidmet ist). Sowohl der latente Rückgriff auf Themen, Form- und Satzmodelle, als auch der zyklische Aspekt lassen die Komposition als ein Werk größten Gewichts erscheinen, in dem Hindemith zum einen sein handwerkliches Können nicht vordergründig exponiert, sondern zur Verdichtung des musikalischen Verlaufs und zur Differenzierung des Ausdrucks nutzt. Zum anderen liegt aber auch mit Blick auf die vorangegangenen Werke die Frage nahe, ob Hindemith mit dieser Komposition möglicherweise die für zwei Jahrzehnte unterbrochene Reihe seiner Streichquartette abzuschließen gedachte. Darauf deutet vor allem das kunstvoll gesetzte Finale hin, in dessen Durchführung (einem Fugato) sukzessiv, teilweise auch simultan die Themen der ersten drei Sätze wieder aufgenommen werden. Bedenkt man Hindemiths Komponieren in Gattungen überhaupt, so liegt der Verdacht nahe, er habe an die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts üblichen Sammlungen von je sechs Werken anknüpfen wollen (erinnert sei an die Sonaten op. 11, aber auch an die zwei Gruppen der Kammermusiken op. 36 und op. 46).

Diesen Überlegungen muß das zwei Jahre später entstandene Streichquartett Nr. 7 nicht widersprechen – ganz im Gegenteil, handelt es sich doch zunächst um eine Komposition privaten Charakters. Dies geht vor allem aus den nicht besonders hohen technischen Anforderungen des Celloparts der ersten drei, im Dezember 1944 und Januar 1945 entstandenen Sätze hervor, den Gertrud Hindemith übernahm; Paul Hindemith spielte die Viola, die beiden Violinstimmen waren für Blanche Raisin und Jean F. Harris, zwei begabte Studentinnen in New Haven, gedacht. Erst nach knapp einem Jahr entschloß sich Hindemith, dem Werk noch einen vierten Satz hinzuzufügen, bei dem er dann allerdings keine spieltechnischen Rücksichten mehr nahm.

GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE ZU DONAUESCHINGEN

★

4. u. 5. November 1922 in der Festhalle

Aufführungen zeitgenössischer Kammermusik

Ausführende: Emma Lübbecke-Job, Frankfurt Klavier. Gottfried Galston, Berlin, Klavier.
Kath. Bosch-Möckel, Stuttgart, Violine. Paul Otto Möckel, Stuttgart, Violine. Paul Hindemith, Frankfurt, Viola. Das Amar-Quartett, Frankfurt (Licco Amar, Walter Caspar, Paul Hindemith, Maurits Frank)

I. KONZERT Samstag, den 4. November, abends 7 Uhr

1. Paul Hindemith, IV. Streichquartett, Op. 22. (Uraufführung)
 1. Fugato / attacca
 2. Sehr energisch
 3. Ruhig fließend
 4. Mässig schnell / attacca
 5. Rondo. Gemütlich und mit Grazie
Das Amarquartett
2. Ferruccio Busoni, „Das Klavierwerk in 6 Sonatinen“ (Uraufführung des Gesamtwerks)
 - a Sonatina (1910)
 - b Sonatina seconda (1912)
 - c Sonatina ad usum infantis (1915)
Gottfried Galston
3. Béla Bartók, I. Streichquartett Op. 10.
Lento, Allegretto
Allegro vivace
Das Amarquartett

II. KONZERT Sonntag, den 5. November nachm. 4³/₄ Uhr

1. Arthur Honegger, Sonate für Viola und Klavier (Erste Aufführung in Deutschland)
Andante, Vivace
Allegretto molto moderato
Allegro non troppo
Paul Hindemith, Emma Lübbecke-Job.
2. Ferruccio Busoni, „Das Klavierwerk in 6 Sonatinen“
 - d Sonatina in diem nativitatís Christi MCM XVII („Weihnachts-sonatine“)
 - e Sonatina brevis in signo Johannis Sebastiani Magni (1919)
 - f Sonatina super Carmen (1920)
Gottfried Galston
3. Florent Schmitt, Sonate im freien Stil für Violine u. Klavier in zwei Sätzen op. 68 (Erste Aufführung in Deutschland)
 1. Lent sans exagération
 2. Animé-lent-animé
Kath. Bosch-Möckel, Paul Otto Möckel

249

250

Aus Hindemiths Programmzettel-Sammlung / From Hindemith's collection of programmes / Extrait de la collection de programmes de Hindemith

Alle an ihn herangetragenen Wünsche nach einem weiteren Streichquartett erfüllte Hindemith nicht.

MK

OBLIGATIONS OF TRADITION

Developmental tendencies in Hindemith's Quartets

Hindemith's rapid stylistic development, from a conservatory student's musical language owing much to the nineteenth-

century to one of the leading contrapuntally orientated linear-thinking composers of the younger generation, can be especially well described by examining the five early String Quartets composed between 1915 and 1923. Although nearly each one of these works on this path does indeed represent a newly defined position, this remarkable transformation certainly does not occur abruptly, but rather in a continuous process nevertheless allowing for side developments. Already in the traditionally formed String Quartet No. 2, for which Hindemith received the esteemed Mendelssohn Prize, some advanced, freely polyphonic passages (especially in the Scherzo) are

found; on the other hand, the writing of the thoroughly contrapuntally worked-out String Quartet, Op. 32 also reveals tonal connections in the texture of its interwoven voices.

Moreover, the early String Quartets of Hindemith illustrate his thinking in terms of genres, and in this case, independently from the ever-present experiences of practical music-making. Although Hindemith's own activity as interpreter exercised an influence on the composition of the early solo sonatas which can hardly be overestimated, his many years of experience playing in string quartets, oddly enough, hardly play a direct role in his own compositions in this genre. Hindemith did indeed travel through almost all of Europe until 1929 with the Amar

Quartet, founded by him in 1922, in order to propagate contemporary works (including his own, naturally) alongside the classical repertoire (especially Mozart). However, the widely-held assumption that his String Quartets are direct results of this mutual influence between interpretation and composition, in view of the dates of composition of individual works, must be at least somewhat differentiated. With the exception of Op. 16 and Op. 32, all of the Quartets were composed during a time during which Hindemith was "on holiday" from performing as a violist in a string quartet ensemble. The continuity especially associated with this genre in Hindemith's œuvre is substantiated by the appearance of a series of individual works within aston-

ishingly regular time intervals of barely two years between each work. This is not what the opus numbers or the years of publication would suggest. For example, the String Quartet in F minor, Op. 10 was already sketched on the Alsatian front, but only months later given its premiere at an "Evening of Compositions by Paul Hindemith" in Frankfurt. The Rebner Quartet, of which Hindemith was a member until November 1921, only occasionally included it in its concert programmes starting in December 1919. The success

On the Numbering of the Hindemith Quartets

Hindemith composed his First String Quartet, Op. 2 in 1915. In his own compiled catalogues of works, he counted this Quartet as No. 1 and numbered the following Quartets accordingly whenever he indeed provided the following Quartets with numbers.

As with other early works, this Quartet No. 1 was not published during Hindemith's lifetime. His second work in this genre, the 1918 Quartet in F minor, Op. 10, appeared as one of Hindemith's first works published by Schott and was counted No. 1. This numeration by the publisher was retained for the five subsequently composed Quartets, all those that were published. Only with the posthumous publication of Opus 2 in 1994 did Schott Publishers adopt Hindemith's original numeration, correcting their previous numbering in all editions of the Quartets.

of his String Quartet, Op. 16 at the first Chamber Music Days in Donaueschingen in 1921 brought Hindemith his breakthrough as composer. But already a year prior to this, the work had been conceived for (and refused by) a competition abroad, so that the friendly insistence of the Frankfurt art historian Fried Lübbecke was required to persuade Hindemith to submit the work to the programme committee. The String Quartet, Op. 21 was composed in late 1921, immediately following Hindemith's departure from the Rebner Quartet. Only the String Quartet, Op. 32 and the String Trio, Op. 34 of 1924 were directly related to his activity in the Amar Quartet.

The fact that Hindemith stopped composing string quartets for nearly two decades after the constant production just described, and that he only again dedicated himself to the genre with the works written in 1943 and 1945 in the USA, only seems odd when the observer too narrowly views Hindemith as a "string quartet-playing" composer. After

Kammermusik-Konzerte der Stadt Mainz
in Verbindung mit dem
Verein für Kunst und Literatur in Mainz

3. KONZERT

Sonntag, 17. Dezember 1922, vorm. 11 Uhr im Stadttheater

AMAR-QUARTETT.
Die Herren Licco Amar, Walter Caspar,
Paul Hindemith, Maurits Frank

263
Vortragsfolge

1. Quartett D-Moll op. 7 in einem Satz Arnold Schönberg
2. Quartett C-Dur op. 16 Paul Hindemith
Lebhaft und sehr energisch,
Sehr langsam,
Finale, äusserst lebhaft.

Viertes Konzert: Sonntag, den 14. Januar 1923

Quartett Es-Dur op. 33, Nr. 2 Haydn
Quartett D-Dur, Koechel-Verzeichnis 156 Mozart
Quartett D-Dur op. 18, Nr. 2 Beethoven

Ausführende:
Die Mainzer Kammermusik-Vereinigung

E. HERZOG, MAINZ. Preis Mk. 5.—

Aus Hindemiths Programmzettel-Sammlung / From Hindemith's collection of programmes / Extrait de la collection de programmes de Hindemith

all, and early on, Hindemith apparently saw no further necessity of expanding the Amar Quartet's repertoire by creating new works, despite the ensemble's active concert activity lasting until 1926. It was rather the genres of opera, concertante *Kammermusiken* and later *Konzertmusiken* that shifted to the centre of his creativity. Moreover, in the mid-1920s a gradual yet decisive change in programming was taking place in which increasingly more room was being made for the classical and romantic standard repertoire. A letter from Hindemith to Hans Keyser in 1929 seems indicative of this tendency: "It is almost impossible today, at least almost unnecessary, to bring out chamber music. No one wants to hear new quartets."

Despite these misgivings, the composition of the String Quartet in E-flat, completed within just a few days in May 1943, was apparently encouraged by the Budapest String Quartet, one of the leading ensembles of its time, in residence in Washington from 1938 onwards; the score is dedicated to them. The latent recourse to themes, formal and writing models, as well as the cyclic aspect, give this work the impression of great weight and substance. Hindemith does not show his masterly craftsmanship in the foreground, but uses it in order to condense the musical argument and to differentiate the expression. On the other hand, the question could be raised (in view of the earlier works) as to whether Hindemith possibly intended to conclude his series of string quartets, interrupted for two decades, with this composition. The skilfully written Finale especially hints at this, in the development of which (a fugato) the themes of the first three movements are taken up again successively and, at times, also simultaneously. Bearing in mind Hindemith's general practice of composing in genres, one might suspect that he wished to establish links with the practice, prevalent until the late 18th century, of writing collections of six works in each genre (one thinks of the Sonatas of Op. 11, but also the two groups of *Kammermusiken*, Op. 36 and Op. 46).

The String Quartet No. 7 composed two years later does not necessarily have to contradict these speculations – on the contrary, it is primarily a composition of a private character. This is especially evident in the modest technical demands in the cello part of the first three movements written in December 1944 and January 1945, played by Gertrud Hindemith. Paul Hindemith played the viola and the two violin parts were conceived for Blanche Raisin and Jean F. Harris, two

gifted students in New Haven. Only a year later did Hindemith decide to add a fourth movement to the work, in which, however, no further technical compromises were made.

Hindemith fulfilled none of the requests made of him to compose further string quartets. MK

TRADITION OBLIGE

Tendances et évolutions des quatuors de Hindemith

Pour retracer l'évolution stylistique foudroyante de Hindemith – de l'élève de conservatoire, tributaire du langage du

tion en série (et, en l'occurrence, indépendamment des expériences que lui procure la pratique quotidienne de la musique). Car si l'on ne soulignera jamais assez l'importance de son activité d'altiste dans la genèse des premières sonates pour alto seul, sa longue expérience de membre d'un quatuor à cordes ne joue pratiquement pas de rôle dans celle de ses œuvres dédiées à ce répertoire. Certes, Hindemith tourne jusqu'en 1929 dans presque toute l'Europe avec le Quatuor Amar qu'il a fondé en 1922, pour jouer non seulement le répertoire classique (et Mozart en particulier), mais aussi des œuvres contemporaines et, bien entendu, ses propres compositions. Mais l'hypothèse – fort répandue – selon laquelle les quatuors à cordes seraient le



The Budapest String Quartet (1945)

XIX^e siècle, à l'un des maîtres du contrepoint et de l'écriture linéaire de sa génération –, il suffit d'étudier les cinq premiers quatuors à cordes, composés entre 1915 et 1923. Même si chacun représente un nouveau stade de cette progression, le changement ne s'effectue pas de façon abrupte, mais dans un processus continu, en une sorte d'arborescence. De forme traditionnelle, le Quatuor op. 2 – pour lequel Hindemith se voit décerner le prestigieux Prix Mendelssohn – comprend déjà maints passages d'avant-garde, en polyphonie libre (surtout dans le Scherzo); à l'autre extrême, l'entrelacs des voix du Quatuor op. 32, de facture entièrement contrapuntique, présente aussi des liens tonals.

Les premiers quatuors à cordes de Hindemith sont également une manifestation de son penchant pour la compo-

résultat direct de l'interaction interprétation/composition doit être nuancée, ne serait-ce qu'en regard des dates de composition. Ainsi, à l'exception des op. 16 et 32, tous les quatuors datent d'époques où Hindemith était en congé, c'est-à-dire où il ne tenait pas le pupitre d'alto dans un quatuor constitué. Un autre argument qui plaide en faveur de la continuité de l'évolution du compositeur dans ce genre réside dans le fait que les quatuors se suivent à un intervalle étonnamment régulier de deux ans – contrairement à ce que suggèrent les numéros d'opus ou les dates d'édition. Ainsi le *Quatuor en fa mineur* op. 10 a déjà été esquissé en 1918 sur le front alsacien, bien qu'il n'ait été créé que des mois plus tard dans le cadre d'une «Soirée Paul Hindemith» à Francfort; le Quatuor Rebner, dont Hindemith fut membre jusqu'en novembre

1921, ne l'inscrivit qu'occasionnellement à ses programmes à partir de décembre 1919. Le succès du *Quatuor à cordes* op. 16 aux Journées de musique de chambre de Donaueschingen de 1921 marqua la percée de Hindemith comme compositeur ; mais l'œuvre avait été conçue (et refusée), un an plus tôt, pour un concours lancé outremer et il fallut l'insistance amicale de l'historien de l'art Fried Lübbecke pour que Hindemith accepte finalement de le soumettre aux responsables du programme de Donaueschingen. Écrit fin 1921, le *Quatuor* op. 22 suit immédiatement le retrait de Hindemith du *Quatuor Rebner*. Seuls le *Quatuor* op. 32 (1923) et le *Trio à cordes* op. 34 (1924) sont donc directement liés à l'activité de Hindemith au sein du *Quatuor Amar*.

Numérotation des quatuors à cordes de Hindemith

Hindemith composa son Premier Quatuor à cordes op. 2 en 1915. Dans ses catalogues autographes, il lui donna le n° 1 et numérotait les suivants à la suite (pour autant qu'il les ait pourvus d'un numéro d'ordre).

Comme d'autres œuvres de jeunesse, le Premier Quatuor ne fut pas publié du vivant de Hindemith. Sa deuxième œuvre du genre, le Quatuor en fa mineur op. 10 (1918), l'une des premières publications de Hindemith chez l'éditeur Schott, reçut donc le n° 1, numérotation qui servit de référence pour les cinq quatuors parus ultérieurement. Ce n'est qu'à l'occasion de l'édition posthume de l'op. 2, en 1994, que les Editions Schott revinrent à la numérotation initiale de Hindemith et corrigèrent, dès lors, leur nomenclature.

Le fait qu'après presque deux décennies de production constante, Hindemith abandonne le quatuor à cordes pour n'y revenir qu'en 1943 et 1945, aux États-Unis, ne surprendra que ceux qui surestiment l'idée d'un compositeur écrivant uniquement en raison de son implication personnelle dans une formation de chambre. Malgré les nombreux concerts du Quatuor Amar jusqu'en 1926, Hindemith ne voit manifestement plus de nécessité, à partir d'un certain moment, d'en élargir le répertoire par de nouvelles compositions. Il faut aussi reconnaître que son intérêt le porte désormais à l'opéra, aux «Kammermusiken» concertantes, puis aux «Konzertmusiken». A cela s'ajoute qu'au milieu des années 1920, la conception des programmes connut un tournant décisif – quoique progressif –

pour faire, à nouveau, place au répertoire classique et romantique. A cet égard, il existe une lettre significative de Hindemith à Hans Kayser, datée de 1929: «De nos jours, il est devenu presque impossible, et en tout cas inutile, de publier de la musique de chambre. Personne ne veut entendre de nouveaux quatuors.»

Malgré ces réserves, la genèse du *Quatuor en mi bémol*, terminé en quelques jours au mois de mai 1943, répond apparemment à une invitation du Quatuor de Budapest (formation d'élite, établie à Washington depuis 1938, et à qui est d'ailleurs dédiée la partition). Tant le recours sous-jacent à des modèles de thèmes, de formes et d'écriture que la conception cyclique font de cette composition une œuvre majeure, dans laquelle Hindemith exploite son métier non pour impressionner l'auditeur, mais pour concentrer le discours musical et varier l'expression. Un coup d'œil sur les œuvres précédentes suggère aussi que Hindemith pourrait avoir songé à clore avec ce quatuor la série qu'il avait interrompue pendant vingt ans. Il n'est que de penser, notamment, au *Finale* superbement travaillé, dans le développement fugué duquel les thèmes des trois premiers mouvements sont repris, parfois même simultanément. Si l'on songe au penchant de Hindemith pour les séries, on peut être tenté d'y voir la volonté d'imiter les recueils d'œuvres réunies par six, courantes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (il suffit de se référer aux *Sonates* op. 11, mais aussi aux deux groupes des *Kammermusiken* op. 36 et 46).

Cette hypothèse n'est pas infirmée par la publication du Septième *Quatuor*, écrit deux ans plus tard. Bien au contraire, il s'agissait en premier lieu d'une composition d'ordre privé, ce qui ressort surtout de la partie relativement facile de violon-



Das „alte“ Amar-Quartett (Walter Caspar, 2. Violine; Maurits Frank, Cello; Licco Amar, 1. Violine; Paul Hindemith, Bratsche) mit Gertrud Hindemith auf Rußland-Tournee, 1928/29 / The "old" Amar Quartet (Walter Caspar, 2nd violin, Maurits Frank, cello, Licco Amar, 1st violin, Paul Hindemith, viola) with Gertrud Hindemith on the Russian tour of 1928/29 / L'ancien Quatuor Amar (Walter Caspar, 2^e violon; Maurits Frank, violoncelle; Licco Amar, 1^{er} violon; Paul Hindemith, alto) avec Gertrud Hindemith lors d'une tournée en Russie (1928/29)

celle (tenue par Gertrud Hindemith) dans les trois premiers mouvements, écrits en décembre 1944 et janvier 1945; Hindemith tenait l'alto, les deux parties de violon étant confiées à Blanche Raisin et Jean F. Harris, deux étudiantes douées de New Haven. Après tout juste un an, Hindemith décida d'y ajouter un quatrième mouvement, dans lequel il ne ménage toutefois plus les exécutants.

Par la suite, Hindemith ne satisfait plus aucune des demandes qui lui ont été adressées de composer de nouveaux quatuors à cordes.

MK

HINDEMITH IM VISIER

Ein Gespräch mit den Mitgliedern des Amar-Quartetts (Anna Brunner, Igor Keller, Hannes Bärtschi, Maja Weber)

Wie kam es zum Namen Amar-Quartett?

Maja Weber: Wir kannten das ein oder andere Werk von Hindemith, allerdings kaum seine Quartette. Da es sieben Quartette und noch andere Stücke für diese Besetzung gibt, dachten wir, daß es lohnt, sich mit diesen Werken auseinanderzusetzen. Einer unserer Lehrer, der Bratscher und Dirigent Hatto Beyerle, hat uns damals in unserem Vorhaben unterstützt. Die zahlreichen Konzerte anlässlich des 100. Geburtstages von Hindemith im Jahre 1995 haben uns zusätzlich motiviert.

Anna Brunner: Wir hatten ja schon lange vorher zusammengespielt und wollten damals endlich auch einen Namen haben. Nicht wollten wir unseren Familiennamen Weber als Quartettnamen nehmen, sondern lieber einen Namen, der das ganze Quartett umfaßt. Der Name „Amar“ ist kurz und verständlich und in allen Sprachen leicht auszusprechen. Hatto Beyerle stellte dann die Verbindung zur Hindemith-Stiftung her und empfahl uns den Herren des Stiftungsrates.

Ihr noch junges Quartett hat bereits einige Umbesetzungen erfahren. Wie entstand Ihr Quartett und wie kam es zur jetzigen Zusammensetzung?

Anna Brunner: Maja Weber und ich sind ja Schwestern und spielen seit Beginn unserer musikalischen Aktivitäten zusammen. Das Quartett haben wir vor mittlerweile fast 18 Jahren gegründet, professionell musizieren wir seit 10 Jahren. Seit 1995 hat sich die Besetzung mehrfach geändert, das ist nichts Ungewöhnliches. Wir leben ausschließlich vom Quartettspiel. Wichtig ist, daß sich vier Gleichgesinnte zusammentun und jeder der vier bereit ist, sich voll und ganz ins Quartett einzubringen. Es ist nicht einfach, Musiker oder Musikerinnen zu



Das „neue“ Amar-Quartett (Anna Brunner, Violine; Igor Keller, Violine; Maja Weber, Cello; Hannes Bärtschi, Bratsche) / The „new“ Amar Quartet (Anna Brunner, violin, Igor Keller, violin, Maja Weber, cello, Hannes Bärtschi, viola) / Le nouveau Quatuor Amar (Anna Brunner, violon; Igor Keller, violon; Maja Weber, violoncelle; Hannes Bärtschi, alto)

finden, die sich mit Haut und Haaren dem Quartettspiel verschreiben. Voraussetzung ist eben die Liebe zur Kammermusik. Mit Hannes Bärtschi, unserem Bratscher, spielen wir seit sieben Jahren zusammen. Igor Keller ist erst seit fünf Monaten bei uns. Von ihm haben wir eine Aufnahme gehört, waren ganz ange- tan und haben ihn eingeladen, mit uns zu musizieren. Das hat gut funktioniert. Jetzt hat er sich entschlossen, sich ganz und gar dem Quartettspiel zu widmen.

Gibt es Quartette, die Ihre Vorstellungen vom Quartettspiel beeinflussen?

Maja Weber: Wir haben vielfältige Inspirationen erhalten. Bereits früh besuchten wir Kurse bei Walter Levin, dem Gründer des LaSalle-Quartetts, und haben bei ihm wertvolle Arbeitsweisen für's Streichquartett kennengelernt. Später dann haben wir jahrelang mit dem Alban-Berg-Quartett in Köln zusammengearbeitet. Dieses Quartett setzt sich aus ganz verschiedenen, individuellen Charakteren zusammen und bildet dennoch eine bemerkenswerte Einheit.

Wie gehen Sie vor, wenn Sie neue Stücke studieren?

Hannes Bärtschi: Vor der ersten gemeinsamen Probe studiert jeder intensiv seine Stimme und macht sich anhand der Partitur mit den anderen Stimm- parts vertraut. Es wäre zu aufwendig und zeitintensiv, wollte man ein neues Stück zu-

sammen als Ensemble, sozusagen ad hoc, kennenlernen.

Anna Brunner: Es kommt schon vor, daß wir vor dem ersten Zusammenspiel gewisse Dinge oder Eigenheiten des Stücks besprechen, aber dann geht's direkt zur Sache und wir spielen los. Nach dem Studium der Partitur hat man gewisse klangliche Vorstellungen, die dann beim Zusammenspiel bestätigt, variiert oder geändert werden. Natürlich gibt es auch Diskussionen über Phrasierung, Hervorhebung einer Stimme oder ähnliche Fragen. Bei großen Werken ist es ein Prozeß über Monate. Beispielsweise haben wir das große G-Dur-Quartett von Franz Schubert, das wir in letzter Zeit oft gespielt haben, erst nach neunjähriger, intensiver Quartettspielzeit angefangen. Bewußt haben wir das Stück lange geübt, eingeprobt und dann wieder weggelegt, nicht aufgeführt. Nach einiger Zeit haben wir es uns wieder vorgenommen und aufgeführt. Ein Tempo, das wir früher als schnell empfanden, wirkt dann überhaupt nicht mehr schnell. Bestimmt spielen wir ein Werk heute auch anders als vor zehn Jahren. Neue Impulse, Erkenntnisse oder auch neue Quartettmitglieder beeinflussen oder verändern die Interpretation.

Gibt es Kompositionen oder Komponisten – außer Hindemith –, die Sie besonders gerne spielen?

Anna Brunner: Ein langfristiges Projekt und ein Schwerpunkt sind die Ein-

Aufführungsdaten der Hommage à Hindemith 2006

Fr., 27. Januar 2006, Zürich, ZKO-Haus
Sa., 28. Januar 2006, Zürich, ZKO-Haus
Fr., 3. Februar 2006, Basel, Gare du Nord
Sa., 4. Februar 2006, Stans, ehemaliges
Kapuzinerkloster
Beginn jeweils 19 Uhr



Hommage à Hindemith 2005

spielungen der Hindemith-Quartette. Natürlich versuchen wir auch die Werke des Standardrepertoires einzustudieren und ins Programm zu nehmen. Das gehört einfach dazu! Viele Anregungen und Wünsche kommen von Konzertveranstaltern, die gewisse Vorstellungen oder Programmkonzeptionen realisieren möchten. Da versuchen wir einen Mittelweg zu finden, so daß wir nicht jedes Jahr zu viele neue Quartette einstudieren müssen. Trotzdem nehmen wir gerne Anregungen der Veranstalter auf und lernen dabei höchst interessante Stücke kennen. Stücke, die wir vielleicht von uns aus niemals kennengelernt und vielleicht auch nicht gewählt hätten. Diese Mischung aus Neuem und Vertrautem wägen wir sorgsam ab. Aber der Schwerpunkt liegt auf den Hindemith-Quartetten. Außerdem vergeben wir jährlich einen Kompositionsauftrag an einen (vornehmlich Schweizer) Komponisten, aus dem einfachen Grund, weil wir hier in der

Schweiz leichter finanzielle Unterstützung finden. Es ist sehr spannend, mit aktuellen Kompositionen konfrontiert zu werden und diese Stücke mit dem Komponisten zu erarbeiten.

Wie entdeckten Sie Hindemith als Quartettkomponisten?

Igor Keller: Von Hindemith kannte ich lediglich Bratschenstücke – meine Frau ist Bratscherin. Die Quartette waren für mich terra incognita. Erst durch die Kontakte zum Amar-Quartett lernte ich diese Kompositionen kennen und war von Anfang an fasziniert von der Verve und dem Ausdrucksgehalt dieser Werke. Es gibt sehr viel zu entdecken.

Hannes Bärtschi: Bei mir ist es anders. Ich habe Hindemith schon immer geliebt. In früher Jugend habe ich mit der Violine begonnen, dann aber, mit zehn Jahren, umgestellt auf die Bratsche. Da lernte ich auch die einschlägigen Hindemith-Stücke kennen, die Sonaten mit Klavier und die Solosonaten. Als mich das Amar-Quartett fragte, mit ihnen zu musizieren, wußte ich noch nicht, daß sie einen Schwerpunkt ihrer Arbeit auf Hindemith gelegt hatten. Als ich das erfuhr, war ich Feuer und Flamme. Je öfter wir die Quartette spielten, desto stärker wurde meine Liebe zu diesen Stücken. Man kann sie noch so oft spielen, immer wieder entdeckt man Neues und Überraschendes. Eine tolle Erfahrung!

Welche Eindrücke sammelten Sie beim Studium und Spiel der Hindemith-Quartette? Welche Anforderungen stellen die Stücke?

Maja Weber: Angefangen haben wir mit einem der schwersten der Hindemith-Quartette, mit op. 22. Es war nicht einfach, sich mit diesen Kompositionen öffentlich oder in Wettbewerben zu profilieren. Aber je intensiver man sich mit ihnen beschäftigt, desto besser dringt man in die Tonsprache der Quartette ein. Gerade für die Unterstimmen sind sie eine Herausforderung, insbesondere für die Bratsche.

Anna Brunner: Es herrscht in den Hindemith-Quartetten eine große stilistische Vielfalt. Der Bogen von den frühen Stücken, die sich an romantische Traditionen anlehnen, bis zu den beiden letzten in den Vierziger Jahren entstandenen ist weitgespannt. Die frühen sind sehr ausladend mit ausgedehnten Sätzen. Nicht einfach zu bewerkstelligen ist die Umstimmung der C-Saite des Cellos auf B in der Mitte des Finalsatzes vom Quartett op. 10 und wieder zurück auf C. Das ist uns bereits ein paar Mal in Konzerten erfolgreich gelungen. In den mittleren Quartetten dagegen herrscht ein anderer Ton, hervorgerufen durch stärkere polyphone Anlage der Sätze und freiere metrisch-rhythmische Gestaltung der Phrasen. Diese Art der Kompositionsweise hat Hindemith nicht weiter verfolgt; vielmehr sucht er in seinen beiden letzten Quartetten an klassische Traditionen anzuknüpfen ohne diese zu imitieren.

Ich weiß nicht, ob Hindemith immer Freude an unseren Interpretationen gehabt hätte. Er kam aus der romantischen Tradition und hat in den Zwanziger Jahren das Schlichte, Sachliche gesucht. Wir kommen aus der sachlich-schlichten Zeit und suchen wieder stärker das romantisch

Diskographie · Discography · Discographie

Streichquartett Nr. 3 op. 16 (1920)

Streichquartett Nr. 5 op. 32 (1923)

◆ Wergo (CD 1996) 286 283-2

Streichquartett Nr. 2 f-Moll op. 10 (1918)

Streichquartett Nr. 6 in Es (1943)

◆ Wergo (CD 1997) 286 607-2

Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 2 (1915)

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

Streichquartett Nr. 7 (1945)

◆ Wergo (CD 1998) 286 622-2

Juilliard String Quartet: Robert Mann, Violine - Joel Smirnoff, Violine - Samuel Rhodes, Viola - Joel Krosnick, Violoncello

Streichquartett Nr. 2 f-Moll op. 10 (1918)

Streichquartett Nr. 3 op. 16 (1920)

Streichquartett Nr. 7 (1945)

◆ Praga (CD 1995) PR 250 088

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

Streichquartett Nr. 5 op. 32 (1923)

Streichquartett Nr. 6 in Es (1943)

Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 2 (1915)

Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt für Streichquartett „Minimax“ Repertorium für Militärorchester für Streichquartett (1923)

◆ Praga (2 CDs 1996) PR 250 093.94

Streichquartette Nr. 2-7

◆ wiederveröffentlicht: Praga / harmonia mundi (2 CD 2004) 350 113.14
Kocian Quartet: Pavel Hůla, Violine - Jan Odstrčil, Violine - Zbyněk Paďourek, Viola - Václav Bernásek, Violoncello

Streichquartett Nr. 2 f-Moll op. 10 (1918)

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

Streichquartett Nr. 7 (1945)

Streichquartett Nr. 3 op. 16 (1920)

Streichquartett Nr. 6 in Es (1943)

Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 2 (1915)

Streichquartett Nr. 5 op. 32 (1923)

◆ cpo (3 CDs 1997) 999 287-2

The Danish Quartet: Tim Frederiksen, Violine - Arne Balk-Møller, Violine - Gert-Inge Andersson, Viola - Henrik Brendstrup, Violoncello

Ausladende. Es liegen also wohl bei uns und bei Hindemith verschiedene Zugangsweisen zu den Quartetten vor. Beispielsweise ist das Tempo, das er im ersten Satz „Toccata“ in einer Aufnahme des ersten Streichtrios anschlügt, wesentlich schneller als die Tempi heutiger Interpretationen. Wir versuchen uns diesem authentischen Tempo zu nähern. Man darf nicht vergessen: durch das rasende Tempo entsteht eine andere Musik. Sie wirkt weniger in den Boden gestampft, wenn man leichter und flüssiger spielt. Genau das hat Hindemith wohl gemeint. Insofern ist seine Interpretation eine gewisse Richtschnur für uns. Dennoch glaube ich, daß wir sein 2. Quartett anders spielen als Hindemith mit seinen Quartettgenossen. In seinen späten Quartetten begleiten ja oftmals Varianten eines Themas als Nebenstimmen das Thema selbst, so daß ein komplexes Gefüge aus thematischen Linien entsteht. Wir versuchen, die Hauptstimmen aus diesem Gefüge zu lösen, damit die Zuhörer einen roten Faden zur Orientierung an die Hand bekommen. Dadurch erleichtern wir den Zugang zu seiner Musik. Diese Darstellungsidee verfolgen wir auch in seinen Quartetten aus den Zwanziger Jahren.

Ich darf vielleicht noch eine Erfahrung mitteilen. Je intensiver wir uns mit Hindemith beschäftigten und spielten, desto stärker verinnerlichten wir die Kompositionen. Das ist nicht selbstverständlich. Bei Martinůs drittem Streichquartett war das anders; zunächst waren wir sehr angetan von seinem Werk, mit der Zeit aber wurde es immer schwieriger, das Stück locker zu spielen. Wir hatten es weniger im Blut. Diese Erfahrung habe ich bei Hindemith nie gemacht.

Gibt es ein Quartett von Hindemith, das Sie besonders schätzen?

Anna Brunner: Ich mag die mittleren Quartette; sie sind „berechenbarer“ als die frühen „romantischen“ Werke, die einen starken emotionalen Einsatz erfordern. Der ist in Konzerten nicht immer kalkulierbar. Im allgemeinen favorisiere ich immer die Stücke, mit denen ich mich gerade befasse ...

Hannes Bärtschi: Bei mir ist das anders. Ich habe eine Vorliebe für die „geraden“ Quartette Nr. 2, 4 und 6. Gerade das Zweite schätze ich besonders. Es ist voll von Einfällen und offenbart eine ungeheure Klangfülle. Es ist schwer zu spielen. Das Vierte stellt besondere Ansprüche an die beiden Unterstimmen, besonders die Bratsche hat zahlreiche solistische Passagen zu bewältigen. Vom 6. Quartett hat es mir der langsame Satz angetan. Entgegen vieler Vorurteile finde ich es überhaupt nicht spröde oder trocken.

Igor Keller: Mein Favorit ist das 6. Quartett, weil es eine Intensivität des Musizierens vermittelt wie sonst wenige Stücke.

Welche Eindrücke haben Sie von der Aufnahme, der Rezeption der Hindemith-Quartette beim Publikum?

Hannes Bärtschi: Zunächst sind viele Veranstalter skeptisch, wenn wir den Wunsch äußern, Hindemith ins Programm zu nehmen. „Na gut“, sagen viele, „wagen wir einen Hindemith!“ Schließlich ist es sehr, sehr oft das Stück, das am besten beim Publikum ankommt. Das liegt sicher zum einen an der Qualität der Stücke; aber wir sind auch

bemüht, seine Quartette transparent und verständlich darzubieten. Nach dem Konzert kommen viele Zuhörer und gestehen: „Also, dieser Hindemith! Das war ja unglaublich! Das hat mir sehr gefallen! Ich hab' gar nicht gewußt, daß Hindemith so toll komponiert hat.“

Was sind Ihre nächsten Projekte?

Anna Brunner: Im nächsten Jahr werden wir Ende Januar / Anfang Februar die Konzertreihe „Hommage à Hindemith“ fortsetzen. Die Konzerte werden unter dem Motto „Dramatische Meisterwerke – Musikalische Leichtigkeit“ stehen. Unsere Idee war, ein weites Spektrum Hindemithscher Kammermusik zu präsentieren. So spielen wir dieses Mal das Oktett aus dem Jahre 1958, das Quartett für Geige, Klarinette, Cello und Klavier (1938), das Trio für Klavier, Bratsche und Heckelphon op. 47 (1928) und die frühe Sonate für 10 Instrumente op. 10a. Dann spielen wir das 1. und das 3. Streichquartett. Als Höhepunkt soll dann eines dieser dramatischen Meisterwerke – wer weiß denn schon, daß Hindemith auch Theaterstücke geschrieben hat? – vorgestellt werden, nämlich *Das Leben dringt in die Zelle*. Ein bekannter Schweizer Schauspieler, Hans Schenker, wird sich des Stückes annehmen und szenisch andeuten. Musik von Hindemith wird in das Stück eingepaßt. Zwischendurch oder als Eröffnung kommen leichtere oder humorvolle Stücke von Hindemith zu Gehör. Das ganze Festival wird durch eine begleitende Ausstellung und kurze Textzitate sowie Kulinarischem abgerundet.

HJW

Streichquartett Nr. 6 in Es (1943)

+ Giacomo Puccini, Hugo Wolf, Samuel Barber, Erwin Schulhoff

◆ en avant records (CD 2003) 316 441 H

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

+ Claude Debussy, Ludwig van Beethoven

◆ en avant records (CD 2003) 316 442

Streichquartett Nr. 7 (1945)

„Repertorium für Militärmusik“ für Streichquartett (1923) + Johannes Brahms

◆ en avant records (CD 2004) 316 443

Amar Quartett: Anna Brunner, Violine - Daria Zap-
pa, Violine - Hannes Bärtschi, Viola - Maja Weber,
Violoncello

Einzelne Aufnahmen

Individual Recordings

Enregistrements isolés

Streichquartett Nr. 1 C-Dur op. 2 (1915)

Streichquartett Nr. 5 op. 32 (1923)

◆ cpo (CD 1991) 999 001-2

Sonare Quartett: Jacek Klimkiewicz, Violine - Lau-
rentius Bonitz, Violine - Hideko Kobayashi, Viola -
Emil Klein, Violoncello

Streichquartett Nr. 2 f-Moll op. 10 (1918)

Johannes Brahms, Streichquartett Nr. 3 B-Dur
op. 67

◆ Cypris (CD 1995) CYP 2616

The Gaggini String Quartet: Jenny Spanoghe,
Violine - Bart Lemmens, Violine - Béatrice
Derolez, Viola - Rigo Messens, Violoncello

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

Erwin Schulhoff, Streichquartett Nr. 1 (1924)

Kurt Weill, Streichquartett (1923)

◆ Nimbus (CD 1994) NI 5410

Brandis Quartett: Thomas Brandis, Violine - Peter
Brem, Violine - Wilfried Strehle, Viola - Wolfgang
Boettcher, Violoncello

Streichquartett Nr. 3 op. 16 (1920)

Paul Hindemith / Kurt Weill, Lindberghflug; Igor
Stravinsky, Sonate für Klavier Nr. 2; Ernst Krenek,
3 lustige Märsche für Blasorchester op. 34; Hans
Haass, Capriccio, Fuge und Intermezzo für mecha-
nisches Klavier

75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996,
CD Nr. 1

◆ col legno (12 CD 1996) WWE 31899

Buchberger Quartett: Hubert Buchberger, Violine
- Beate von Stumpf, Violine - Joachim Etzel, Viola
- Helmut Sohler, Violoncello

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

Paul Hindemith, Melancholie op. 13; Sonate für
Violoncello und Klavier op. 11 Nr. 3; Suite 1922
für Klavier op. 26

◆ Leico-records (CD 1992) 8309

Lenos-Quartett: Vivica Schmitt, Violine -
Alexander Feucht, Violine - Daniel Schmitt, Viola -
Sabine Heimrich, Violoncello

Streichquartett Nr. 5 op. 32 (1923)

Erwin Schulhoff, Streichquartett Nr. 1

◆ Thorofon (CD 1995) CTH 2273

Philharmonia Quartett Berlin: Daniel Stabrawa,
Violine - Christian Stadelmann, Violine - Neithard
Resa, Viola - Jan Diesselhorst, Violoncello

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)

W.A. Mozart, Streichquartett G-Dur KV 156

◆ Quantaphon (CD 1998) 25.727

Amar Quartett: Anna Brunner, Violine - Marion
Heinrich, Violine - Dorothee Schmid, Viola - Maja
Weber, Violoncello

HINDEMITH IN VIEW

A conversation with the members of the Amar Quartet (Anna Brunner, Igor Keller, Hannes Bärtschi, Maja Weber)

How did you arrive at the name Amar Quartet?

Maja Weber: We knew one or two works of Hindemith but his Quartets hardly at all. Since there are seven Quartets and also other pieces for this combination, we thought it would be worthwhile to come to terms with these works. One of our teachers, the violist and conductor Hatto Beyerle, supported us in our intention. The numerous concerts celebrating the 100th birthday of Hindemith in 1995 gave us additional motivation.

Anna Brunner: We had already played together for a long time, and wanted to finally have a name, too. We didn't want to use our family name of Weber as the name for the Quartet, but rather a name that would include the entire Quartet. The name "Amar" is short, understandable, and easy to pronounce in all languages. Hanno Beyerle got in touch with the Hindemith Foundation and recommended us to the gentlemen of the Foundation Council.

Your (still) young Quartet has already undergone several personnel changes. How did your Quartet come into being and how did the present combination come about?

Anna Brunner: Maja Weber and I are sisters and have been playing together

since our musical activities began. We founded the Quartet almost 18 years ago and have been playing professionally for ten years. We have changed personnel several times since 1995, which is nothing unusual. We live exclusively from quartet playing. The important thing is that four like-minded individuals get together and that each of the four is prepared to throw himself/herself into quartet playing fully and completely. It is not easy to find musicians who are willing to utterly devote themselves to quartet playing. The *sine qua non* is, of course, love of chamber music. We have played with Hannes Bärtschi, our violist, for seven years. Igor Keller has only been with us for five months. We heard a recording of his, were deeply moved and invited him to play with us. That has worked out very well. Now he has decided to dedicate himself exclusively to quartet playing.

Concert dates, Hommage à Hindemith 2006

Friday, 27.1.2006, Zurich, ZKO House
Saturday, 28.1.2006, Zurich, ZKO House
Friday, 3.2.2006, Basel, Gare du Nord
Saturday, 4.2.2006, Stans, former Capuchin Monastery
Concerts begin at 7:00 PM

Are there quartets that influenced your concepts of quartet playing?

Maja Weber: We have had a variety of inspiration. Already at an early stage we attended courses given by Walter Levin, the founder of the LaSalle Quartet, and got to know valuable working methods for the string quartet from him. Later we worked for years with the Alban Berg Quartet in Cologne. This Quartet is made

up of completely different, individual personalities but nonetheless forms a remarkable unity.

How do you go about learning new pieces?

Hannes Bärtschi: Before the first rehearsal together, each of us studies his/her part intensively and gets familiar with the other parts from studying the score. It would waste too much time if we wanted to get to know a new piece together as an ensemble ad hoc, so to speak.

Anna Brunner: It does happen that we discuss certain aspects or peculiarities of the piece before the first rehearsal together, but then we get down to the nitty-gritty and just start playing. After studying the score one has certain ideas as to sound which are then confirmed, varied or changed when we play together. Of course there are discussions about phrasing, bringing out a voice or similar questions. With large works it is a process which can last months. For example, we only started performing the great G-major Quartet of Franz Schubert, a work we have often played recently, after nine years of intensive quartet playing. We consciously practiced the piece a long time, rehearsed it and then put it away again without performing it. After a certain period of time we took it up again and performed it. A tempo that seemed fast to us before no longer seems at all fast now. We certainly play a work differently now than we did ten years ago. New impulses, insights or new quartet members influence or change the interpretation.

Historische Aufnahmen Historic Recordings Enregistrements historiques

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)
Paul Hindemith, Sinfonie „Mathis der Maler“; Trio für Streicher Nr. 2 (1933)

◆ Koch Schwann (CD 1993) 3-1134-2
Amar-Quartett: Licco Amar, Violine - Walter Caspar, Violine - Paul Hindemith, Viola - Rudolf Hindemith, Violoncello (Aufnahme: ca. 1927)

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)
Sergei Prokofiev, String Quartet No. 2 in F Op. 92 (1941); William Walton, String Quartet in a minor (1945-47)

◆ Testament (CD 1994) SBT 1052 Mono
The Hollywood String Quartet: Felix Slatkin, Violine - Paul Shue, Violine - Paul Robyn, Viola - Eleanor Aller, Violoncello (Aufnahme: April 1951)

Schallplattenaufnahmen LP Recordings Enregistrements sur disque

Streichquartett Nr. 2 f-Moll op. 10 (1918)
Gian Francesco Malipiero, Rispetti e strambotti for string quartet

◆ nonesuch (LP) H-1006 (mono)
The Stuyvesant String Quartet: Sylvan Shulman, Violine - Bernard Robbins, Violine - Ralph Hersh, Viola - Alan Shulman, Violoncello

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)
Ernest Bloch, Quartet No. 5
◆ Concert-Disc (LP 1961) CS-225
The Fine Arts Quartet: Leonard Sorkin, Violine - Abram Loft, Violine - Irving Ilmer, Viola - George Sopkin, Violoncello

Streichquartett Nr. 3 op. 16 (1920)
Streichquartett Nr. 7 (1945)
Sonate für Kontrabaß und Klavier (1949)
◆ Da Camera Magna (LP 1969) SM 92726
Schäffer-Quartett: Kurt Schäffer, Violine - Maria Szabados, Violine - Franz Pill, Viola - Zoltan Racz, Violoncello (Quartett Nr. 3)
Karolyi-Quartett: Sandor Karolyi, Violine - Peter Halmi, Violine - Maria Gädeke, Viola - Felix Weber, Violoncello (Quartett Nr. 7)

Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)
„Minimax“ Repertorium für Militärmusik
◆ Da Camera Magna (LP 1976) SM 92416
Dornbusch-Quartett: Paul Hartwein, Violine - Ulf Klausenitzer, Violine - Bodo Hersen, Viola - Jörg Wiederhold, Violoncello

Streichquartett Nr. 3 op. 16 (1920)
Streichquartett Nr. 4 op. 22 (1921)
◆ Teldec (LP 1976) 6.42077 AW
Kreuzberger Streichquartett: Friedegund Riehm, Violine - Rainer J. Kimstedt, Violine - Hans Joachim Greiner, Viola - Barbara Brauckmann, Violoncello

Are there compositions or composers – besides Hindemith – which you particularly enjoy playing?

Anna Brunner: A long-term project and area of concentration is the recording of the Hindemith Quartets. Of course we also try to learn the works of the standard repertoire and include them in our programmes. That goes without saying! We receive many suggestions and requests from concert organisers who would like to realise certain ideas or programming conceptions. Then we try to find a compromise so that we don't have to learn too many new quartets each year. Nonetheless, we like to respond to the concert organisers' ideas and we get to know extremely interesting pieces that way – pieces that we might never have become familiar with otherwise and might also not have chosen. We take great care in mixing the new and the familiar. But the emphasis is on the Hindemith Quartets. Moreover, each year we commission a work from a (usually Swiss) composer for the simple reason that it is easier to find financial support here in Switzerland. It is very exciting to be confronted with current compositions and to work on these pieces with the composer.

How did you discover Hindemith the quartet composer?

Igor Keller: I only knew viola pieces by Hindemith – my wife is a violist. The Quartets were *terra incognita* to me. It was only through contact with the Amar Quartet that I became acquainted with these compositions; from the very beginning I was fascinated by the verve and expressive content of these works. There is a lot to discover in them.

Hannes Bärtschi: It was different with me. I have always loved Hindemith. In my early childhood I began with the violin but then switched to the viola at age ten. Then I became acquainted with the pertinent Hindemith pieces, the solo sonatas and the sonatas with piano. When the Amar Quartet asked me to play with them, I did not yet know that they placed special emphasis on Hindemith in their work. When I found that out, I was most enthusiastic. The more often we played the Quartets, the stronger my love for these pieces grew. No matter how often you play them, there is always something new and surprising to be discovered. A great experience!

What impressions have you gathered in studying and playing the Hindemith Quartets? What demands do the pieces make on the interpreters?

Maja Weber: We began with one of the most difficult Hindemith Quartets, with Op. 22. It was not easy to make a strong image for ourselves in public or at competitions with these compositions. But the more intensively you occupy yourself with the Quartets, the more readily you get to the bottom of their musical language. They are especially challenging for the lower parts, especially for the viola.

Anna Brunner: There is great stylistic variety in the Hindemith Quartets. A very broad range is covered between the early pieces, which are still modelled on romantic traditions, and the last two composed during the 1940s. The early works are very densely written, with extended movements. It is not easy to manage the re-tuning of the cello's C-string to B-flat in the middle of the Finale of the Quartet, Op. 10 and then back again to C. We've succeeded in bringing this off a few times in concerts. In the middle Quartets, on the other hand, a different tone dominates, brought about by the more intensely polyphonic design of the movements and the freer metric-rhythmic form of the phrases. Hindemith did not pursue this manner of composing any further; instead, he attempted to connect with classical traditions without imitating them in his last two Quartets. I don't know if Hindemith would always have been pleased with our interpretations. He came from the romantic tradition and was searching for plain objectivity during the 1920s. We, on the other hand, come from a plain, objective period and are searching for romantic excess. Our approach to the Quartets, therefore, differs from that of Hindemith. For example, the tempo he takes in the first movement, "Toccata" in a recording of the First String Trio is considerably faster than the tempi of present-day interpretations. We try to come closer to this authentic tempo. One mustn't forget that a different music arises out of that wild tempo. It seems less heavy-footed when one plays more lightly and flowingly. That was surely Hindemith's intention. To that extent his interpretation gives us certain orientation. Nonetheless, I believe that we play his Second Quartet differently from the way that Hindemith did with his quartet partners. In his late Quartets, variants of a theme as subordinate voices often accompany the theme itself, so that a complex texture of thematic lines arises. We try to separate the main voices from this texture so that the listener has a red thread to hang onto, to

provide him with an orientation. In this way we facilitate access to Hindemith's music. We also follow this idea of presentation in the Quartets from the 1920s.

I would like to talk about another experience. The more intensively we concern ourselves with and play Hindemith, the more strongly we internalise the compositions. This is by no means the case with every composer. It was different with Martinů's Third String Quartet; at first we were very moved by the work, but as time went on it became more and more difficult to play the piece in a relaxed manner. We didn't have it in our blood so much. I have never had this experience with Hindemith.

Are there Quartets by Hindemith that you particularly value?

Anna Brunner: I like the middle Quartets; they are more "predictable" than the earlier "romantic" ones, which require a strong emotional commitment. This cannot always be relied upon in concerts. In general I always prefer the pieces I'm working on at present ...

Hannes Bärtschi: It's different with me. I have a predilection for the even-numbered Quartets Nos. 2, 4 and 6. I particularly value the Second; it is full of ideas and reveals an incredible fullness of sound. It is difficult to play. The Fourth makes special demands on the two lower parts; especially the viola has numerous soloistic passages to come to grips with. The slow movement from the Sixth Quartet especially moves me. Contrary to many prejudices, I don't find it dry or hard at all.

Igor Keller: My favourite is the Sixth Quartet because it imparts an intensity of music-making found in only very few other pieces.

What impressions do you have of the reception of the Hindemith Quartets by audiences?

Hannes Bärtschi: First of all, many concert organisers are sceptical when we express our desire to include Hindemith on our programme. "All right," many of them say, "let's take a chance on Hindemith!" In the end it is very often the piece that makes the strongest impression on the audience. That is certainly due, firstly, to the quality of the pieces, but we also try hard to present his Quartets in a transparent and comprehensible manner. After the concert many listeners come and admit, "Well, that Hindemith! That was incredible! I really liked it a lot! I didn't know that Hindemith wrote such great music."

What are your next projects?

Anna Brunner: Next year, in late January or early February, we will continue the concert series *Hommage à Hindemith*. The concerts will bear the motto *Dramatic Masterpieces – Light Music*. Our idea was to present a broad spectrum of Hindemith's chamber music. So this time we will be playing the Octet of 1958, the Quartet for Violin, Clarinet, Cello and Piano (1938), the Trio for Piano, Viola and Heckelphone, Op. 47 (1928) and the early Sonata for 10 Instruments, Op. 10a. Then we'll play the First and Third String Quartets. The climax will then be one of these dramatic masterpieces, namely *Das Leben dringt in die Zelle* – who knows that Hindemith also wrote theatre pieces? A well-known Swiss actor, Hans Schenker, will take charge of this piece and give it a scenic interpretation. Music by Hindemith will be fit into the theatre piece. Lighter or humorous pieces by Hindemith will be played, either in between or as an introduction. The whole festival will be rounded off by an accompanying exhibition, brief text quotations and culinary specialties.

HJW

HINDEMITH EN LIGNE DE MIRE

Entretien avec les membres du
Quatuor à cordes Amar
(Anna Brunner, Igor Keller,
Hannes Bärtschi, Maja Weber)

Comment l'idée vous est-elle venue de l'esprit de prendre le nom de Quatuor Amar?

Maja Weber: Nous connaissons déjà quelques œuvres de Hindemith, mais pas vraiment ses quatuors. Comme il y en a sept, sans parler d'autres pièces pour la même formation, nous nous sommes dit qu'il valait la peine de nous y attaquer. Un de nos professeurs, l'altiste et chef d'orchestre Hatto Beyerle, nous y a encouragés. Les nombreux concerts donnés en 1995 à l'occasion du centenaire de la naissance de Hindemith ont été une motivation supplémentaire.

Anna Brunner: Nous jouions ensemble depuis longtemps et souhaitions trouver enfin un nom, mais nous ne voulions pas de notre nom de famille, Weber. Il nous fallait un nom qui englobe tout le quatuor. Amar est court, compréhensible et facile à prononcer dans

toutes les langues. Hatto Beyerle a établi alors le lien avec la Fondation Hindemith et nous a recommandés aux membres du conseil de fondation.

Votre quatuor est de formation récente, mais il a déjà connu quelques changements. Comment s'est-il formé et comment a-t-il atteint sa composition actuelle?

Anna Brunner: Maja Weber et moi sommes sœurs. Nous jouons ensemble depuis que nous pratiquons une activité musicale. Nous avons fondé notre quatuor il y a presque dix-huit ans, mais nous ne jouons professionnellement que depuis dix ans. La formation a changé plusieurs fois depuis 1995, mais cela n'a rien d'inhabituel. Nous vivons entièrement de notre métier. L'important est que quatre personnes partageant le même esprit se réunissent et que chacune soit prête à s'engager pleinement dans l'activité du quatuor. Il n'est pas facile de trouver des musiciens ou musiciennes qui se vouent corps et âme au quatuor. La condition indispensable est évidemment d'aimer la musique de chambre. Avec Hannes Bärtschi, notre altiste, nous jouons depuis sept ans. Igor Keller n'est avec nous que depuis cinq mois. Nous avons entendu avec beaucoup de plaisir un de ses enregistrements et l'avons invité à jouer avec nous. Cela a bien marché. Il a décidé alors de se consacrer entièrement au quatuor.

Y a-t-il des quatuors qui aient influencé votre idéal de la pratique du quatuor à cordes?

Maja Weber: L'influence nous est parvenue de plusieurs côtés. Après avoir suivi très tôt des cours de Walter Levin, le fondateur du Quatuor LaSalle, nous avons bénéficié de ses précieux conseils sur la meilleure manière de travailler. Par la suite, nous avons collaboré pendant des années, à Cologne, avec le Quatuor Alban-Berg. Il est constitué de personnalités très différentes et très marquées, mais forme quand même une unité remarquable.

Comment procédez-vous quand vous abordez de nouvelles pièces du répertoire?

Hannes Bärtschi: Avant la première répétition commune, chacun étudie sa partie à fond et se familiarise avec celles des autres en lisant la partition. Il serait trop compliqué de déchiffrer ensemble une nouvelle pièce, quasi ad hoc, et cela prendrait trop de temps.

Anna Brunner: Il peut arriver qu'avant la première séance, nous discutons de certaines choses ou de telle particularité

de l'œuvre, mais ensuite nous entrons directement dans le vif du sujet et nous mettons à jouer. Après l'étude de la partition, on a certaines idées de sonorité qui se confirment, évoluent ou changent en cours de jeu. Il y a naturellement aussi des discussions sur le phrasé, la mise en relief d'une voix ou d'autres questions de ce genre. Pour les grandes œuvres, ce processus peut prendre des mois. Nous n'avons abordé, par exemple, le grand Quatuor en sol majeur de Schubert, que nous avons souvent joué ces derniers temps, qu'après neuf ans de travail intense. Nous l'avons étudié délibérément très

Dates des concerts «Hommage à Hindemith 2006»

ve 27 janvier 2006, Zurich, ZKO-Haus
sa 28 janvier 2006, Zurich, ZKO-Haus
ve 3 février 2006, Bâle, Gare du Nord
sa 4 février 2006, Stans, ancien couvent-des Capucins

Début des concerts: 19 h

longtemps, l'avons répété puis laissé de côté sans l'exécuter en public. Après quelque temps, nous l'avons repris et interprété en concert. Un tempo que nous ressentions avant comme rapide n'est alors plus rapide du tout. Il est certain que nous jouons des œuvres différemment par rapport à il y a dix ans. De nouvelles impulsions et connaissances, ou alors de nouveaux partenaires influencent ou modifient l'interprétation.

Y a-t-il, aux côtés de celles de Hindemith, des œuvres ou compositeurs que vous aimez particulièrement jouer?

Anna Brunner: Un de nos projets et une de nos priorités à long terme est l'enregistrement intégral des quatuors de Hindemith. Nous essayons évidemment aussi d'étudier et de mettre à notre programme les œuvres du répertoire habituel pour quatuor à cordes. Cela reste indispensable! De nombreuses suggestions et souhaits émanent d'organismes de concerts qui aimeraient réaliser telle idée ou tel programme. Nous essayons alors de trouver un compromis qui ne nous oblige pas à travailler chaque année trop de nouveaux quatuors. Mais nous accueillons avec plaisir les suggestions des organisateurs et découvrons ainsi des pièces extrêmement intéressantes, que nous n'aurions peut-être jamais trouvées tous seuls ni même choisies. Nous veillons soigneusement à cet équilibre entre nouveautés et pièces plus familières, mais le centre d'intérêt reste pour nous les quatuors de Hindemith. Nous passons en outre chaque année une commande à un compositeur (suisse, de préférence), pour

la simple raison qu'il nous est plus facile de trouver des appuis financiers en Suisse. Il est passionnant d'être confronté à des compositions contemporaines et de les étudier avec l'auteur.

Comment avez-vous découvert les quatuors de Hindemith?

Igor Keller: De Hindemith, je ne connaissais que les pièces pour alto – ma femme est altiste –, mais les quatuors m'étaient inconnus. Ce n'est qu'au contact du Quatuor Amar que je les ai découverts et, d'emblée, j'ai été fasciné par leur brio et leur richesse expressive. Il y a énormément à y découvrir!

Hannes Bärtschi: Pour moi, c'est différent, j'ai toujours aimé Hindemith. Dans ma première enfance, j'avais commencé le violon, mais à dix ans, je suis passé à l'alto. C'est alors que j'ai découvert les pièces de Hindemith pour cet instrument, les sonates avec piano et celles pour alto seul. Quand le Quatuor Amar m'a demandé mon concours, je ne savais pas encore qu'il s'était fixé Hindemith comme priorité. En l'apprenant, j'ai été emballé! Plus nous interprétons ses quatuors, plus je les aime. On peut les jouer aussi souvent qu'on veut, on y découvre toujours de nouvelles surprises. C'est une expérience magnifique!

Quelles impressions avez-vous retirées de l'étude et de l'exécution des quatuors de Hindemith? Quels problèmes posent-ils?

Maja Weber: Nous avons commencé par l'un des plus difficiles, l'opus 22. Il n'était pas facile de se mettre en valeur en public ou de se distinguer dans des concours avec ces œuvres. Mais plus on les fréquente, plus on entre dans le langage des quatuors. La maîtrise des voix graves est une gageure particulière, surtout pour l'alto.

Anna Brunner: Dans les quatuors de Hindemith, il règne une grande diversité de styles. L'arche qui va des pièces de jeunesse, inspirées de la tradition romantique, aux deux derniers quatuors, qui datent des années 1940, est très développée. Les premiers sont d'un style exubérant et comprennent des mouvements fort longs. Une chose qui n'est pas simple est de détendre la corde d'ut du violoncelle à si bémol, au milieu du Finale du Quatuor op. 10, puis de la remonter à ut. Nous y sommes déjà parvenus dans quelques concerts! Dans les quatuors du milieu, le ton change, à cause de l'écriture plus polyphonique et de la plus grande liberté de mètre et de rythme des phrases. Hindemith n'a pas continué dans ce style pour ses deux derniers qua-

tuors, où il cherche plutôt à se rapprocher de la tradition classique, mais sans l'imiter servilement.

Je ne sais pas si Hindemith aurait toujours aimé nos interprétations. Il était issu de la tradition romantique, mais dans les années 1920, il recherchait la simplicité, l'objectivité. Nous, nous sommes nés à l'époque de l'objectivité et recherchons davantage les épanchements romantiques. Entre Hindemith et nous, il y a donc une différence d'approche. Le tempo qu'il adopte par exemple dans le premier mouvement (Toccata) d'un enregistrement du premier trio à cordes est nettement plus rapide que ceux des interprètes actuels. Nous essayons de nous rapprocher de ce tempo authentique. N'oublions pas qu'un tempo foudroyant donne une autre musique. Elle paraît moins enfoncée dans le sol quand on la joue plus légèrement et de façon plus fluide. C'est sans doute précisément cela que voulait Hindemith. Son interprétation est donc pour nous une sorte de guide. Je crois pourtant que nous jouons son Deuxième Quatuor autrement que lui et ses partenaires. Dans ses quatuors tardifs, tel thème est souvent accompagné de variantes dans les autres voix, d'où un entrelacs complexe de lignes thématiques. Nous essayons de dégager les voix principales pour que les auditeurs puissent suivre un fil d'Ariane. Nous leur facilitons ainsi l'accès à la musique. Nous appliquons le même principe aux quatuors des années 1920.

Peut-être puis-je encore relever une expérience intéressante: plus nous nous penchons sur Hindemith et le jouons, plus nous intériorisons ses compositions. Or cela ne va pas de soi! Avec le Troisième Quatuor à cordes de Martinů, ça a été le contraire: nous en étions d'abord enchantés, mais avec le temps, il nous est devenu de plus en plus difficile de le jouer de façon décontractée. Nous l'avions moins dans le sang. C'est une expérience que je n'ai jamais faite avec Hindemith.

Y a-t-il un quatuor de Hindemith que vous appréciez plus particulièrement?

Anna Brunner: J'aime les quatuors du milieu; ils sont plus «prévisibles» que les premières œuvres «romantiques», qui exigent un grand engagement émotionnel. Or cet engagement n'est pas toujours calculable le jour du concert. Mais en général, je préfère toujours les pièces que je suis justement en train d'étudier...

Hannes Bärtschi: Pour moi, c'est différent. J'ai une prédilection pour les quatuors «pairs», les n° 2, 4 et 6. Le Deuxième est un de mes grands favoris. Il est

plein d'invention et révèle une immense plénitude sonore. Il est très difficile à jouer. Le Quatrième pose des problèmes particuliers aux deux voix graves, et l'alto doit notamment maîtriser une foule de passages en solo. Dans le Sixième Quatuor, c'est au mouvement lent que je ne résiste pas. Malgré bien des préjugés, je ne le trouve pas du tout sec ou aride.

Igor Keller: Mon favori est le Sixième Quatuor, parce qu'il communique une intensité de jeu rare, qui n'est le fait que de peu d'œuvres de ce genre.

Quel accueil le public réserve-t-il aux quatuors de Hindemith?

Hannes Bärtschi: Beaucoup d'organismes commencent par se montrer sceptiques si nous exprimons le vœu de mettre Hindemith au programme. «Bon», disent quelques-uns, «risquons un Hindemith!». Après coup, c'est très souvent le morceau qui aura plu le plus au public. Cela tient certainement d'abord à la qualité des œuvres, mais c'est aussi que nous nous efforçons d'exécuter les quatuors de façon transparente et compréhensible. Après le concert, plusieurs auditeurs viennent nous avouer: «Ce Hindemith, quand même! Incroyable! Cela m'a beaucoup plu! J'ignorais complètement que Hindemith eût écrit si bien.»

Quels sont vos prochains projets?

Anna Brunner: A fin janvier et début février de l'an prochain, nous poursuivons la série de concerts «Hommage à Hindemith». Les programmes seront placés sous le titre «Chefs-d'œuvre dramatiques, bonbons musicaux». Notre idée est de présenter une vaste palette de la musique de chambre de Hindemith. Nous jouerons cette fois-ci l'Octuor (1958), le Quatuor pour violon, clarinette, violoncelle et piano (1938), le Trio pour piano, alto et *Heckelphon* op. 47 (1928), et la Sonate de jeunesse pour dix instruments op. 10a. Puis nous interpréterons les Premiers et Troisième Quatuors à cordes. Le moment fort de ces concerts sera enfin la présentation d'un de ces «chefs-d'œuvre dramatiques» – mais qui est-ce qui sait encore que Hindemith a aussi écrit des pièces de théâtre? –, soit *Das Leben dringt in die Zelle* (La vie entre en cellule). Hans Schenker, célèbre acteur suisse, l'interprétera et la mettra en scène, avec des intermèdes musicaux du compositeur. Entre deux, ou en lever de rideau, nous ferons entendre des pièces légères ou humoristiques de Hindemith. Le festival sera complété d'une exposition, de brefs textes et agrémenté de moments gastronomiques. HJW

Veranstaltungen 2005 – ein Rückblick · Events 2005 – A Retrospective View · Manifestations 2005, rétrospective

„Hindemith und die zwanziger Jahre“

Eine Studienwoche am Departement Musik, Hochschule Musik und Theater, Zürich, 26. bis 30. September 2005

Hindemiths vielseitiges Schaffen war Schwerpunkt eines gemeinsamen Projektes der Zürcher Musikhochschule und des Frankfurter Hindemith-Institutes. In Workshops näherten sich die Teilnehmer analytisch den Kompositionen Hindemiths oder präsentierten als Sänger und Instrumentalisten in zahlreichen Konzerten die Werke. Kommentierte Führungen

„Kunst - Handwerk - Kunst. Paul Hindemith und die 'Neue Musik' in der DDR“

Die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, die Hindemith-Stiftung und das Hindemith-Institut veranstalteten vom 13. bis 16. November 2005 ein Symposium.

Ein Ansatz dieser Tagung waren die Versuche des jungen DDR-Staates, eine Gesellschaft und Kultur zu entwerfen, die sich von „bürgerlichen“ Ideen der Bundesrepublik Deutschland strikt distanzierte. Mit erheblichen terminologischen Schwierigkeiten etablierten die Verantwortlichen eine „neue“ musikalische Ästhetik. Dabei spielten Ideen Hindemiths, wie das Festhalten an einem naturgegebenen Tonsystem oder die Einbeziehung volkstümlicher Traditionen in Kunstmusik, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Wie diese Rezeption Hindemiths vonstatten ging und wie Komponisten in der DDR Hindemiths Musik sich anverwandelten, waren Themen dieses musikwissenschaftlichen Treffens. In Form von Rede und Gegenrede wurden kompositorische Probleme erläutert und einem breiten Publikum präsentiert. Neue Facetten musikhistorischer Situationen um die Mitte des 20. Jahrhunderts wurden sichtbar.

Führenden waren Ludwig Hampe und Gunter Teuffel, Viola d'amore sowie Wiebke Weidanz, Cembalo. Die Sopranistin Melinda Paulsen brachte zusammen mit den Bratschern Gunter Teuffel, Roland Glassl sowie den Cellisten Susanne Müller-Hornbach und Isang Enders Hindemiths Zyklus *Des Todes Tod* op. 23 Nr. 1 zu Gehör. Den heiteren Teil des Abends bestritt das Buchberger-Quartett. Hindemiths *Repertorium für Militärmusik „Minimax“* aus dem Jahre 1923 und die um 1925 entstandene *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“*, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt parodieren Militärmärsche und romantische Operntradition. In einer Matinée referierte Susanne Schaal-Gotthardt, Mitarbeiterin des Hindemith-Institutes, über Paul Hindemith als Bratscher.

Ein Schmankerl boten Schüler und Schülerinnen der Schauspielklasse. Hindemith verfaßte zwischen 1913 und 1920 acht sogenannte *Dramatische Meisterwerke*, allesamt parodistisch-surrile Züge tragend und autobiographischen Inhalts. Das letzte Stück dieser Reihe *Der Bratschenfimmel* nahmen die Nachwuchsschauspieler auf's Korn und setzten es mit großem Engagement als wohldozierten Klamauk virtuos in Szene. Das Resultat war temporeiches, durch absurde Handlungskonstruktionen geprägtes Possentheater erster Güte. Zur Ansicht wärmstens empfohlen!
HJW

Musik für alle – Hindemith-Plakette für Hans Günther Bastian

Der Landesverband der Musikschulen Hessen zeichnete im Juni 2005 den Musikpädagogen Hans Günther Bastian mit der Verleihung der Paul-Hindemith-Plakette aus. Bastian war als Nachfolger von Staatsministerin a.D. Ruth Wagner zweiter Träger der Plakette.

Mit dieser Auszeichnung war zum einen die Anerkennung von Bastians Arbeit in der musikpädagogischen Grundlagenforschung und der Begabungsforschung verbunden. Zum anderen sollten die Verdienste gewürdigt werden, die er sich mit seiner sogenannten Berliner Wirkungs- und Langzeitstudie erworben hat. Deren außerordentlich hohe Resonanz hat gerade auch in der breiten Öffentlichkeit die Wahrnehmung von musikpädagogischen Belangen ungemein verstärkt.

Die Studie stärkte nicht nur das Selbst-



durch Ausstellungen mit Dokumenten aus dem Nachlaß Hindemiths ergänzten die Seminarangebote und vertieften die Erfahrungen mit dem Komponisten. Hindemiths Musik zu Arnold Fancks Film *Im Kampf mit dem Berge* aus dem Jahre 1921 erklang zur Präsentation des Films. Kompositionen von Zeitgenossen wie Debussy, Schönberg, Strawinsky, Webern, Weill oder Schulhoff flankierten die Stücke Hindemiths und stellten den Komponisten Hindemith in einen musikhistorischen Kontext. Ein Höhepunkt dieser Woche war das Konzert in der Tonhalle Zürich mit dem Tonhalle-Orchester unter Leitung von David Zinman. Tabea Zimmermann brillierte in Hindemiths Viola-Konzert *Der Schwanendreher*.

„Hindemith heiter und ernst“

Deutscher Bratschistentag in Frankfurt am Main, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 7. bis 9. Oktober 2005

Der diesjährige Bratschistentag legte den Schwerpunkt auf das Schaffen Paul Hindemiths, insbesondere auf dessen Kompositionen für Bratsche oder Viola d'amore. In einem Recital musizierten Roland Glassl und Katsura Mizumoto die frühe Sonate für Viola und Klavier op. 11 Nr. 4. Eingeleitet wurde der Abend von einer Partita Heinrich Ignaz Franz von Bibers, eingerichtet von Paul Hindemith. Die Aus-

bewußtsein von Schulmusik- und Musikschullehrern mit der Erkenntnis, wie wichtig und unverzichtbar ihre Aufgabe ist. Sie hat auch ganz allgemein den Fokus der Diskussion um Musikkultur verschoben. Es geht nun weniger als zuvor um die bloße Frage nach den Kosten von Musikkultur, sondern auch darum, was Musik der Gesellschaft auch in Zukunft wert ist. Möglicherweise wurde in dieser Weise nie zuvor häufiger und intensiver öffentlich über Musik diskutiert als in der Reaktion auf die Bastian-Studie. Jenseits aller Fachdiskussionen um die Ergebnisse der Studie ist dies eine Auswirkung, von der die Musikerziehung noch lange wird profitieren können.



Szenenphoto aus Paul Hindemiths „Dramatisches Meisterwerk“ „Der Bratschenfimmel“ / Photo of a scene from Paul Hindemith's "Dramatisches Meisterwerk" entitled "Der Bratschenfimmel" / Scène tirée du «chef-d'œuvre dramatique» de Paul Hindemith, «Der Bratschenfimmel»

Ein Hauptziel Bastians: Alle Kinder sollten – unabhängig von ihrer sozialen Herkunft – nicht nur die Chance zu einem Laptop bekommen, sondern auch ein Instrument erlernen können, damit „jedes Kind sein eigener Walkman, Musik sein kann“, wie der Geehrte es selbst gerne beschreibt. Dieses Bestreben, Musik an alle und gerade an sozial schwache Kinder heranzuführen, verbindet Bastian mit Paul Hindemith, der, selbst aus ärmlichem Milieu stammend, zeitlebens um eine „soziale Fundierung“ der Musik bemüht war. Dieses Ziel suchte er durch seine vielfältige pädagogische Arbeit – etwa als Lehrer an der Volksmusikschule im Berliner Arbeiterviertel Neukölln – und nicht zuletzt durch seine Kompositionen für Kinder und Laien zu verwirklichen. In diesem Sinne ist Bastian ein würdiger Träger der Hindemith-Plakette, dem noch weitere Wirkung zu wünschen ist. CG

"Hindemith and the 1920s"

A Week of Study at the Music Department, Academy of Music and Theatre, Zurich, 26 to 30 September, 2005

Hindemith's many-sided production was the focal point of a joint project of the Zurich Music Academy and the Frankfurt Hindemith Institute. The participants analytically approached the compositions of Hindemith in workshops and presented the works in numerous concerts as singers and instrumentalists. Tours with commentary through the exhibitions consisting of documents from the Hindemith estate completed the seminar's offerings, allowing participants to experience the

"Art – Craftsmanship – Art: Paul Hindemith and the 'New Music' in the GDR."

The Carl Maria von Weber Academy of Music in Dresden, the Hindemith Foundation and the Hindemith Institute organised a symposium from 13 to 16 November 2005 on this subject.

One subject of this conference was the attempts of the young GDR state to design a society and culture that strictly distanced itself from the "bourgeois" ideas of the Federal Republic of Germany. Those in a position of responsibility established a "new" musical aesthetic with considerable terminological difficulties. In so doing, the ideas of Hindemith, along with the retention of a naturally given tonal system and the inclusion of folkloristic traditions in art music, played a not inconsiderable role. Other subjects of this musicological symposium were how this reception of Hindemith took place and how composers in the GDR transformed themselves accordingly. Compositional problems were elucidated and presented to a wide public in the form of presentation and discussion. New facets of music historical situations around the mid-twentieth century were made visible.

"Hindemith: Cheerful and Serious"

German Violists' Symposium in Frankfurt am Main, Academy of Music and the Performing Arts, 7 to 9 October 2005

This year's Violists' Symposium was centred on the music of Paul Hindemith, especially his compositions for viola and viola d'amore. Roland Glassl and Katsura Mitsumoto performed the early Sonata for Viola and Piano, Op. 11 No. 4 on a recital. The programme opened with a Partita of Heinrich Ignaz Franz von Biber, adapted by Paul Hindemith. The performers were Ludwig Hampe and Günter Teuffel, viola d'amore, as well as Wiebke Weidanz, harpsichord. The soprano Melinda Paulsen performed Hindemith's cycle *Des Todes Tod* (Death's Death), Op. 23 No. 1 together with violists Günter Teuffel and Roland Glassl and cellists Susanne Müller-Hornbach and Isang Ender. The cheerful part of the evening was provided by the Buchberger Quartet. Hindemith's 1923 medley for military ensemble called *Minimax* and the 1925 *Ouverture zum Fliegenden Holländer, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* (Overture to The Flying Dutchman, when

sight-read at 7 in the morning by the fountain by a bad spa orchestra) parody military marches and the romantic operatic tradition. In a matinee, Susanne Schaal-Gotthardt of the Hindemith Institute presented a talk on Paul Hindemith as violist.

The pupils of the acting class offered a special treat. Between 1913 and 1920 Hindemith produced eight so-called *Dramatic Masterworks*, all of them full of parody, grotesque traits and autobiographical content. The future actors and actresses took a shot at the last piece of this series, *Der Bratschenfimmel*, bringing the uninhibited hullabaloo to life on the stage with great commitment and virtuosity. The result was a first-class, fast-moving farce characterised by absurd plots. We warmly recommend it to all!

Music for Everyone – Hindemith Medal for Hans Günther Bastian

The Regional Association of Music Schools in Hessen honoured the music pedagogue Hans Günther Bastian in June 2005 with the presentation of the Paul Hindemith Medal. Bastian is the second to be awarded this medal, as successor to retired State Minister Ruth Wagner.

Bastian was thus honoured, first of all, in recognition of his work in music pedagogical fundamental research and aptitude research. Secondly, the award was presented in honour of the achievements attained with his so-called Berlin Long-Term Effects Study. The extremely positive response to this study has greatly increased perception of music pedagogical concerns by the general public as well.

The study has not only strengthened the self-assurance of music teachers in schools by enabling them to recognise the importance and indispensability of their task, but has also brought the discussion of musical culture into more general focus. More than previously, the point is no longer the mere question of the cost of musical culture, but rather the value of music to society in the future. Perhaps there was never such a frequent and intensive public discussion about music as in the reaction to the Bastian study. Above and beyond all specialist discussions concerning the results of the study, there have been repercussions from which music education will profit for a long time to come.

A chief aim of Bastian is that all children, regardless of social origin, should not only have the chance of obtaining a laptop, but also of learning an instru-

ment, so that "each child can be his own walkman, his own music," as the honouree himself likes to describe it. This endeavour to make music accessible to all children, especially those from socially disadvantaged backgrounds, links Bastian with Paul Hindemith, who, himself from a poor background, was concerned with a "social substantiation" of music during his entire life. He aimed to attain this goal through his multifarious pedagogical work, for example his teaching at the Music School in the Berlin working-class neighbourhood of Neukölln and, not least, through his compositions for children and amateurs. In this sense, Bastian is a worthy recipient of the Hindemith Medal; we wish him much continued activity. CG

«Hindemith et les années 1920»

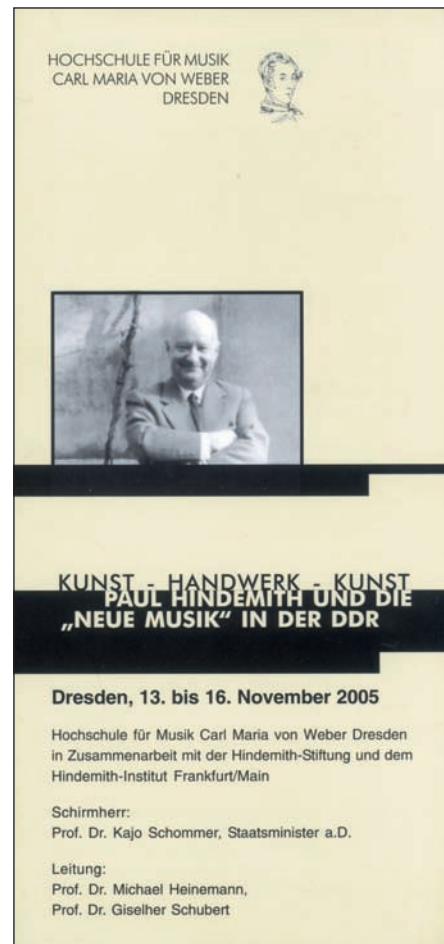
Semaine d'étude du département de Musique de la Haute école de musique et d'art dramatique de Zurich, 26-30 septembre 2005

L'œuvre fort variée de Hindemith a été le sujet central d'un projet d'étude mis sur pied en commun par la Haute école de musique de Zurich et l'Institut Hindemith de Francfort. Les participants ont eu l'occasion d'analyser les compositions de Hindemith en atelier ou de présenter ses œuvres lors de plusieurs concerts consacrés à la voix et aux instruments. Des séminaires se sont vus complétés par des visites guidées d'expositions de documents provenant du patrimoine des époux Hindemith propres à approfondir la connaissance du compositeur. La musique de Hindemith composée pour le film d'Arnold Fanck *Im Kampf mit dem Berge* (1921) en a accompagné la projection. Les pièces de Hindemith étaient encadrées de compositions de ses contemporains – Debussy, Schönberg, Stravinski, Webern, Weill ou Schulhoff – pour les replacer dans leur contexte historique. Un des sommets de la semaine fut, sans aucun doute, le concert donné par l'Orchestre de la Tonhalle sous la direction de David Zinman, avec Tabea Zimmermann qui brilla de son talent dans le Concerto pour alto *Der Schwanendreher*.

«Art – artisanat – art. Paul Hindemith et la 'musique nouvelle' en RDA»

Du 13 au 16 novembre 2005, le Conservatoire supérieur de musique Carl-Maria-von-Weber de Dresde, la Fondation Hindemith et l'Institut Hindemith ont organisé un congrès dont l'intérêt a été consacré à ce thème.

Le sujet a porté sur les tentatives de la jeune République démocratique allemande de concevoir une société et une culture qui se distinguent de manière stricte des idées «bourgeoises» de la République fédérale. Au prix de difficultés terminologiques considérables, les responsables politiques parvinrent à instaurer une «nouvelle» esthétique musicale, où les idées de Hindemith – fidélité à un système tonal «naturel» ou recours aux traditions populaires dans la musique savante – jouaient un rôle non négligeable.



L'histoire de la réception de Hindemith et la manière dont les compositeurs de la RDA assimilèrent sa musique ont été l'objet de l'attention des musicologues assemblés à cette occasion. Les problèmes de composition ont été exposés sous forme dialoguée devant un large public, ce qui permet de mettre en évidence de nouvelles facettes de l'histoire de la musique au milieu du XX^e siècle.

«Hindemith sérieux et gai»

Journée des altistes allemands à Francfort/M., Conservatoire supérieur de musique et des arts du spectacle, 7-9 octobre 2005

La Journée des altistes 2005 était centrée sur l'œuvre de Hindemith, notamment ses compositions pour alto et viola d'amore. Un récital de Roland Glassl et Katsura Mitzumoto permit d'entendre la Sonate de jeunesse pour alto et piano op. 11/4. La soirée avait débuté par une Partita de Heinrich Ignaz Franz von Biber, arrangée par Hindemith et exécutée par

par des effets absurdes de construction. Un spectacle à recommander chaudement!
HJW

Musique pour tous – Hans Günther Bastian reçoit la médaille Paul-Hindemith

En juin 2005, l'Association des écoles de musique de Hesse a décerné la médaille Paul-Hindemith au pédagogue Hans Günther Bastian, deuxième récipiendaire de cette distinction après Ruth

jeté une lumière extraordinaire sur la perception des problèmes musico-pédagogiques.

L'étude de Berlin n'a pas seulement renforcé la conviction des maîtres de musique à l'école et dans les écoles de musique au sujet de l'importance et de la nécessité de leur travail, elle a déplacé très généralement le centre de la discussion concernant la culture musicale. Il s'agit désormais moins de la simple question du coût de cette culture que de ce que la musique apporte à la société, aujourd'hui et demain. Il est probable que le débat sur la musique n'a jamais été aussi animé et nourri depuis l'étude de Bastian. En dehors de toutes les discussions des spécialistes sur les conclusions de l'étude, c'est là un effet dont l'enseignement musical profitera encore longtemps.

L'un des objectifs principaux de Bastian vise à ce que, quelle que soit leur appartenance sociale, tous les enfants aient la possibilité non seulement de recevoir un ordinateur portable, mais aussi d'apprendre à jouer d'un instrument, afin que «chaque enfant puisse être son propre baladeur», comme il aime à le dire. Cette volonté d'apporter la musique à tous, et surtout aux enfants des milieux défavorisés, unit Bastian à Paul Hindemith, qui, issu lui-même d'un milieu modeste, s'efforça toute sa vie de donner à la musique un «fondement social». Il s'y employa par ses diverses activités pédagogiques, par exemple comme maître à l'école de musique du quartier ouvrier de Neukölln, à Berlin, mais aussi à travers ses compositions pour enfants et musiciens amateurs. A cet égard, Bastian est un digne porteur de la médaille Hindemith et il faut lui souhaiter encore beaucoup de succès.
CG



Szenenphoto aus Paul Hindemiths „Dramatischem Meisterwerk“ „Der Bratschenfimmel“ / Photo of a scene from Paul Hindemith's „Dramatisches Meisterwerk“ entitled „Der Bratschenfimmel“ / Scène tirée du «chef-d'œuvre dramatique» de Paul Hindemith, «Der Bratschenfimmel»

Ludwig Hampe et Gunter Teuffel, à la viola d'amore, ainsi que par Wiebke Weidanz au clavecin. C'est aux côtés des altistes, Gunter Teuffel et Roland Glassl, et des violoncellistes, Susanne Müller-Hornbach et Isang Enders, que la soprano Melinda Paulsen chanta le cycle *Des Todes Tod* op. 23/1. La partie humoristique de la soirée fut confiée au Quatuor Buchberger qui exécuta des parodies de musique militaire et d'opéra romantique, soit *Minimax* (1923), compendium pour fanfare, et *L'Ouverture du Vaisseau fantôme déchiffrée à 7 h du matin par un mauvais orchestre de casino devant une fontaine*. Le matin, Susanne Schaal-Gotthardt, collaboratrice de l'Institut Hindemith, s'était exprimée au sujet de Hindemith altiste.

Les élèves de la classe d'art dramatique ont même préparé ce qui devait être une cerise sur le gâteau. Entre 1913 et 1920, Hindemith écrivit huit *Chefs-d'œuvre dramatiques*, tous de caractère parodique, cocasse et autobiographique. Les acteurs en herbe avaient choisi la dernière pièce de la série, *Der Bratschenfimmel* (Marotte de l'alto), farce qu'ils ont mise en scène brillamment et avec beaucoup d'engagement, faisant honneur à un comique à couper le souffle, marqué

Wagner, ancienne ministre d'Etat.

Cette marque de reconnaissance couronne le travail poursuivi par Bastian en recherche fondamentale musico-pédagogique ainsi que sur le don musical, d'une part, et, de l'autre, souligne les mérites qu'il a acquis à travers son étude – dite de Berlin – sur les effets à long terme de l'éducation musicale. L'écho exceptionnellement large qu'a suscité cette approche, y compris dans le grand public, a



Hans Günther Bastian und Claus Schmitt, Vorsitzender des Verbandes deutscher Musikschulen, Hessen / Hans Günther Bastian and Claus Schmitt, Chairman of the Association of German Music Schools, Hessen / Günther Bastian en compagnie de Claus Schmitt, président de l'Association allemande des Conservatoires de musique, Hessen

**Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith
2005/XXXIV.**
Mainz (u.a.): Schott 2005 (BN 145)
ISBN 3-7957-0145-7

Hindemith-Jahrbuch Annales Hindemith 2005/XXXIV

▼ Im Mittelpunkt der diesjährigen Annales Hindemith stehen zwei thematische Schwerpunkte, die wesentliche Aspekte des Hindemithschen Œuvres und seiner Rezeption beleuchten. Mit dem Liedschaffen, dem im Kontext der Gesamtheit der Werke meist nur wenig Beachtung geschenkt wird, befassen sich zwei Beiträge. Hartmut Lück geht den Spuren von Hindemiths Beschäftigung mit Walt Whitman nach, dessen Dichtung *Leaves of Grass* den Komponisten über Jahrzehnte hinweg begleitete. Giseler Schubert zeichnet den stilistischen Wandel, der sich in Hindemiths Werk um 1922 vollzieht, anhand von analytischen Beobachtungen in den zu dieser Zeit entstandenen Liedern nach, insbesondere am Liedzyklus *Das Marienleben* op. 27 nach dem gleichnamigen Gedichtzyklus von Rainer Maria Rilke. Der Beitrag des Germanisten Richard Exner erweitert die musikologische Sicht auf den Dichter um die literaturwissenschaftliche Perspektive.

Gerhard Allroggen befaßt sich mit der Entstehungsgeschichte der *Symphonia Serena*, die Hindemith im Jahre 1946/47 im Auftrag von Antal Dorati für das Dallas Symphony Orchestra komponierte, und informiert über den Bestand der Skizzen, die im Hindemith-Institut aufbewahrt werden. Der Beitrag von Pierre Cortot zeigt, in welcher Weise Darius Milhaud und Paul Hindemith ihre Forderungen nach gesellschaftlicher Fundierung zeitgenössischen Komponierens umsetzten.

Die folgenden Beiträge sind der Rezeptionsgeschichte Hindemiths gewidmet. Eine angemessene Rezeption seines Werkes und seiner Künstlerpersönlichkeit wurde nach seinem Ableben im Jahre 1963 vor allem deswegen verhindert, weil das aggressive Verdikt Theodor W. Adornos über Jahrzehnte hinweg erhebliche Wirkungsmächtigkeit besaß. Der Soziologe und Musikwissenschaftler Ferdinand Zehntreiter kann anhand der Essays *Ad vocem Hindemith* nachweisen, daß Adorno dem musiksoziologischen Anspruch nicht gerecht wird, den er selbst für seine Dokumentation zu Hindemith erhoben hat. Hindemiths Rede *Sterbende Gewässer* aus dem Jahre 1963 ist Gegenstand der Überlegungen von Franz Knappik: Er zeigt, daß sich die musiktheoretischen Gedanken, die Hindemith in dieser Rede vortrug, nicht substantiell von seinen früheren Ausführungen unterscheiden, daß mithin von einer von Hindemith beabsichtigten Verschärfung des Konflikts

mit der damaligen kompositorischen Avantgarde nicht gesprochen werden kann. Den vorliegenden Band beschließt eine kritische Antwort von Heinz-Jürgen Winkler auf Michael Katers Auslassungen zu Hindemith. SSG

▼ In the centre of this year's *Annales Hindemith* are two principle subjects which set out to illuminate the essential aspects of the Hindemith oeuvre and its reception. Two contributions are concerned with the songs, which usually receive little attention in the overall context of Hindemith's complete works. Hartmut Lück traces Hindemith's occupation with Walt Whitman, whose volume of poetry *Leaves of Grass* accompanied the composer for decades. Giseler Schubert outlines the stylistic transformation which took place in Hindemith's work around 1922 with the help of analytical observations in the songs written during this time, especially the song cycle *Das Marienleben*, Op. 27 based on the poetry cycle of the same name by Rainer Maria Rilke. The contribution of the German scholar Richard Exner expands the musicological view of the poet to include perspectives from the literary-scholarly point of view. Gerhard Allroggen is concerned with the background history of the composition of the *Symphonia Serena*, which Hindemith wrote in 1946/47 in response to a commission from Antal Dorati and the Dallas Symphony Orchestra. He also provides information on the sketches being preserved at the Hindemith Institute. Pierre Cortot's contribution shows the way in which Darius Milhaud and Paul Hindemith put their demands for the social substantiation of contemporary composition into practice.

The following contributions are dedicated to the history of Hindemith's reception. An appropriate reception of his works and artistic personality after his death in 1963 was primarily hindered by the aggressive verdict of Theodor W. Adorno, which continued to have a powerful effect for decades. The sociologist and musicologist Ferdinand Zehntreiter can prove, with the help of the essays *Ad vocem Hindemith*, that Adorno does not do justice to the musicological claim that he himself laid for his documentation of Hindemith. Hindemith's talk given in 1963, *Sterbende Gewässer* (Dying waters) is the subject of Franz Knappik's reflections. He shows that the music-theoretical thinking presented by Hindemith in this talk does not substantially differ from his earlier elucidations. Consequently, one cannot say that Hindemith intended an intensification of the conflict with the compositional avant-garde of that time. A critical answer by Heinz-Jürgen Winkler to Michael Kater's remarks on Hindemith concludes the volume. SSG

▼ Les *Annales Hindemith* de cette année sont centrées sur deux sujets qui éclairent des aspects essentiels de l'œuvre de Hindemith et de l'histoire de la réception de son œuvre. Deux articles se penchent sur le lied, domaine souvent négligé dans l'étude de l'ensemble des compositions du maître. Hartmut Lück retrace les rapports de Hindemith avec Walt Whitman, dont le poème *Leaves of Grass* constitua le livre de chevet du compositeur pendant des décennies. Giseler Schubert décrit le tournant stylistique qui se produit dans l'œuvre de Hindemith vers 1922 en analysant les lieder de cette époque, notamment le cycle *Das Marienleben* op. 27, d'après le cycle de poèmes du même nom de Rainer Maria Rilke. L'article du germaniste Richard Exner complète la vision musicologique du poète par une perspective philologique.

Gerhard Allroggen étudie la genèse de la *Symphonia Serena*, composée en 1946/47, pour l'Orchestre symphonique de Dallas, à la demande d'Antal Dorati, et parle du fonds d'esquisses conservé à l'Institut Hindemith. L'article de Pierre Cortot montre de quelle manière Darius Milhaud et Paul Hindemith sont parvenus à concrétiser leurs aspirations à un fondement social de la musique.

Les articles suivants sont consacrés à l'histoire de la réception de l'œuvre de Hindemith. Si ses compositions et sa personnalité n'ont pas connu l'écho qu'elles méritaient après son décès, en 1963, la raison en est imputable au le verdict particulièrement hostile de Theodor W. Adorno qui a exercé des effets ravageurs pendant des décennies. A partir des essais *Ad vocem Hindemith*, le sociologue et musicologue Ferdinand Zehntreiter réussit à prouver qu'Adorno ne satisfait lui-même pas aux critères musico-sociologiques qu'il revendique pour sa documentation. En examinant le discours de Hindemith *Sterbende Gewässer* de 1963, Franz Knappik démontre que les idées de théorie musicale que Hindemith y expose ne se distinguent pas substantiellement de ses déclarations antérieures, et que l'on ne saurait donc parler d'un durcissement voulu par Hindemith du conflit avec l'avant-garde des compositeurs de son temps. Le volume se conclut par une réponse critique de Heinz-Jürgen Winkler aux propos de Michael Kater sur Hindemith. SSG

Rüdiger Jennert: Paul Hindemith und die Neue Welt. Studien zur amerikanischen Hindemith-Rezeption. Tutzing 2005 (Würzburger musikhistorische Beiträge, Band 26) ISBN 3-7952-1181-6

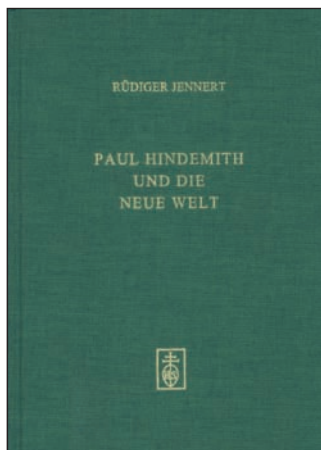
▼ In seiner Untersuchung geht Jennert von Fragen der Hindemith-Rezeption in den USA aus. Zum einen prüft er die Resonanz Hindemithscher Kompositionen und dessen musiktheoretischer Schriften anhand ausgewählter amerikanischer Tageszeitungen bzw. Musikzeitschriften. Zweitens fragt er nach Häufigkeit und nach den Aufführungsorten Hindemithscher Kompositionen. Und drittens wählt er Aussagen von Studenten und Kollegen als Quelle zur Frage nach Einschätzung der Person Hindemith seitens amerikanischer Zeitgenossen. Inwieweit Hindemiths Kompositionen Zeitgenossen beeinflussten oder ob sich in Hindemiths während seiner amerikanischen Jahre (1940-1953) entstandenem Œuvre Spuren amerikanischer Musikidiome widerspiegeln, ist Gegenstand des abschließenden Kapitels. Ein einleitendes Kapitel führt in musiksoziologische Phänomene des amerikanischen Musiklebens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Ein vergleichender Blick auf andere europäische Komponisten in den USA erhellt die Situation Hindemiths.

Aufführungsstatistiken und qualitative Rezeptionsanalysen runden die Darstellung ab. Eine Sammlung von amerikanischen Musikkritiken, als CD-ROM beigelegt, bietet die Möglichkeit intensiver Lektüre. HJW

▼ In his investigation, Jennert proceeds from questions of Hindemith's reception in the USA. On the one hand, he tests the resonance of Hindemith's compositions and music-theoretical writings according to selected American newspapers and music journals. Secondly, he inquires into the frequency of performance and the places of performance of Hindemith's compositions. Thirdly, he selects statements by students and colleagues as sources of the question of evaluation of the man Hindemith from the point of view of his American contemporaries. To what extent Hindemith's compositions influenced his contemporaries, and whether the works written in America (1940-1953) reflect traces of American musical idioms, are the subjects of the concluding chapter. An introductory chapter deals with music-sociological phenomena of American musical life during the first half of the twentieth century. A comparative view of other European composers in the USA illuminates Hindemith's situation.

The volume is rounded off by performance statistics and qualitative reception analyses. A collection of American music critiques, enclosed as a CD-ROM, offers the possible of intensive reading.

HJW



▼ Dans son étude, Jennert traite de questions concernant la réception de l'œuvre de Hindemith aux Etats-Unis. Pour commencer, il examine, dans un choix de quotidiens et de revues musicales américaines, l'écho suscité par les compositions et les écrits théoriques du compositeur. Il passe ensuite à la fréquence et aux lieux d'exécution des œuvres, pour sélectionner enfin des déclarations d'étudiants et de collègues américains de Hindemith sur l'impression que leur a laissée le maître. Le chapitre final analyse dans quelle mesure les compositions de Hindemith ont influencé ses contemporains et si les œuvres écrites pendant le séjour aux Etats-Unis (1940-1953) portent des traces de musique américaine. Le chapitre introductif présente un tableau musico-sociologique de la vie musicale américaine pendant la première moitié du XX^e siècle. Un regard comparatif sur la situation d'autres compositeurs européens exilés aux Etats-Unis éclaire celle de Hindemith.

L'étude est complétée par des statistiques de concerts et des analyses qualitatives de la réception de l'œuvre de Hindemith. Une collection de critiques musicales, sous forme de cédérom, permet une lecture approfondie.

HJW

Schleswig-Holstein Musik Festival: Paul-Hindemith-Preis 2005

Schleswig-Holstein Music Festival: Paul Hindemith Prize 2005

Festival de musique du Schleswig-Holstein: le Prix Paul-Hindemith 2005

▼ Den diesjährigen Paul-Hindemith-Preis erhielt die russische Komponistin, Pianistin und Lyrikerin Lera Auerbach. Die 1973 im Ural geborene Künstlerin entschloß sich, nach einer Konzerttournee im Jahre 1991 in den USA zu bleiben. New York wurde ihre zweite Heimat. Ein Stipendium der Juilliard School of Music erleichterte ihren Entschluß. Die in diversen Kunstrichtungen versierte Künstlerin – ähnlich dem Namensgeber des Preises – komponierte bereits mit 12 Jahren ihre erste Oper und machte mit diesem Stück in Rußland Furore. Zahlreiche Einladungen zu Festivals und Kompositionsaufträge renommierter Häuser folgten. Inzwischen ist ihr Auftragsbuch prall gefüllt. Ihr Name steht ganz oben auf der Wunschliste von Choreographen, Orchestern oder Kammermusikensembles. So choreographierte John Neumeier im Jahre 2003 ein großes Ballett nach zwei Zyklen von ihr in Hamburg und dieses Jahr ein Ballett *Die kleine Meerjungfrau* nach einem Andersen-Märchen in Kopenhagen. Zur Zeit arbeitet sie an Streichquartetten, von denen eines vom Tokyo String Quartet bestellt wurde. Und bereits 2001 gastierte sie auf Einladung Gidon Kremers als Pianistin und Komponistin beim österreichischen Lockenhaus-Festival.

String Quartet. Already in 2001 she was invited by Gidon Kremer to the Lockenhaus Festival in Austria as guest composer and pianist.



Lera Auerbach

▼ Le Prix Paul-Hindemith 2005 a été décerné à la compositrice, pianiste et poétesse russe Lera Auerbach. Née en 1973 dans l'Oural, l'artiste a décidé de rester aux Etats-Unis, en 1991, après une tournée de concerts. New York est devenu sa seconde patrie. Une bourse de la Juilliard School of Music a facilité son choix. Douée dans plusieurs domaines – tout comme l'inspirateur du prix –, l'artiste a fait fureur en Russie avec son premier opéra, composé à 12 ans. Elle a été invitée alors par de nombreux festivals et a reçu des commandes d'institutions illustres. Entre-temps, son carnet de commandes est plein. Son nom figure en tête des listes de vœux de chorégraphes, orchestres ou ensembles de chambre du monde entier. C'est ainsi qu'en 2003, John Neumeier a dirigé à Hambourg un grand ballet sur deux de ses cycles et, cette année, une *Petite sirène* à Copenhague, sur un conte d'Andersen. En ce moment, Lera Auerbach travaille à la composition de quatuors à cordes, dont l'un est une command du Quatuor de Tokyo. En 2001, elle avait déjà été invitée par Gidon Kremer comme pianiste et compositrice au festival autrichien de Lockenhaus.

FORUM

▼ Über die Entstehung und Vollendung des *Concerto for Horn and Orchestra* berichtet Gertrud Hindemith in einem Brief vom 20. März 1949 an den Schott-Verlag. Paul habe das Stück „zur Erholung“ fertig gemacht: In den Wochen vorher plagte den Komponisten eine hartnäckige Erkältung. Im vierteiligen Schlußsatz bildet ein Rezitativ des Horns mit vorangehender Deklamation eines von Hindemith selbst entworfenen Textes einen klanglichen Kontrast zum nachfolgenden „Lively“ überschriebenen Abschnitt.

In drei Konzerten an verschiedenen Orten mit diversen Interpreten erklingt dieses Konzert. Im Bochumer Schauspielhaus präsentieren es die Bochumer Symphoniker unter Othmar Mága am 9. und 10. Februar 2006; Solistin ist **Marie Luise Neunecker**.

Seit Jahren setzt sie sich in Konzerten und Einspielungen vehement und eindrucksvoll für das Schaffen Hindemiths ein. Am 10. und 11. Februar 2006 musiziert in Milwaukee / Wisconsin in der Uihlein Hall das Milwaukee Symphony Orchestra unter Andreas Delfs. Der „Principal Hornist“ des Orchesters, Wil-



liam Barnewitz, übernimmt den Solopart. In Konzerten unter dem Titel „Featuring the Horn“ stellt die Solistin des Saint Louis Symphony Orchestra, Jennifer Montone, am 24. und 25. Februar in der Powell Symphony Hall in St. Louis, Hindemiths Opus Mozarts 2. Hornkonzert gegenüber. Dirigent ist Roberto Minczuk.

▼ Gertrud Hindemith reported on the composition and completion of the *Concerto for Horn and Orchestra* in a letter of 20 March 1949 to Schott Publishers as follows: Paul had finished the piece “for relaxation and recuperation,” since he had been plagued by a nasty cold during the previous weeks. In the final movement, made up of several parts, a horn recitative with a preceding declamation of a text by Hindemith himself forms a sonic contrast to the ensuing section headed “Lively.”

This Concerto will be performed in three concerts in different places with diverse interpreters. The Bochum Symphony Orchestra under Othmar Mága will be presenting it on 9 and 10 February 2006 at the Bochum Schauspielhaus; the soloist is Marie Luise Neunecker. She has been intensively and impressively committed to performing Hindemith's works in concerts and on recordings for years.

On 10 and 11 February 2006 at Uihlein Hall, Milwaukee, Wisconsin (USA), the Milwaukee Symphony Orchestra under Andreas Delfs will be presenting the Concerto, with the Orchestra's principal hornist,

William Barnewitz, as soloist. In concerts entitled “Featuring the Horn,” the soloist of the Saint Louis Symphony Orchestra, Jennifer Montone, will be contrasting the Hindemith opus with Mozart's 2nd Horn Concerto on 24 and 26 February 2006 at Powell Symphony Hall in St. Louis. The conductor will be Roberto Minczuk.

▼ Dans une lettre du 20 mars 1949 adressée aux Editions Schott, Gertrud Hindemith parle de la genèse et de l'achèvement du *Concerto pour cor et orchestre*. Paul a terminé le morceau «pour se remettre» – les semaines précédentes, il avait souffert d'un méchant refroidissement. Dans le Finale, construit en plusieurs sections, un récitatif de cor, précédé de la déclamation, à haute voix, d'un texte de la plume de Hindemith, offre un contraste de sonorité avec le «Lively» qui suit. C'est ce concerto qui sera interprété bientôt en trois lieux de concert par trois interprètes différents. Les 9 et 10 février 2006, les Bochumer Symphoniker le donneront au Théâtre de Bochum sous la direction d'Othmar Mága, avec Marie Luise Neunecker en soliste; depuis des années, cette artiste s'engage avec ardeur et conviction pour l'œuvre de Hindemith, que ce soit en concert ou au disque. Les 10 et 11 février 2006, le premier corniste de l'Orchestre symphonique de Milwaukee (Wisconsin), William Barnewitz, le jouera au Uihlein Hall, sous la direction d'Andreas Delfs. Enfin, les 24 et 25 février, Jennifer Montone, soliste de l'Orchestre symphonique de St-Louis (Mississippi), propose le Concerto de Hindemith en opposition au Deuxième Concerto de Mozart à l'affiche d'un concert intitulé «Featuring the Horn» placé sous la direction du chef Roberto Minczuk.

▼ Die neue Intendantin der Hamburger Staatsoper, Simone Young, setzt ihr Engagement für Paul Hindemith fort. Nach der musikalisch beeindruckenden Neuinszenierung der Oper *Mathis der Maler* im September, mit der sie ihre Intendanz eröffnete, dirigiert sie in einem Matinee-Konzert am 26. Februar 2006 in der Hamburger Laeiszhalle die *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9 und in einer konzertanten Aufführung den 1921 entstandenen Operneinakter *Sancta Susanna*. Unter den Solisten ist besonders die Sopranistin Angela Denoke zu nennen, die unlängst in der Rolle der Tochter Cardillacs in der Pariser Aufführung der Oper glänzte. Begleitet wird sie von den Hamburger Philharmonikern.

Das 1917 entstandene Opus 9 basiert auf expressionistischen Texten von Ernst Wilhelm Lotz und Else Lasker-Schüler, die Hindemith neben anderen Expressionisten wie August Stramm – dem Librettisten der *Sancta Susanna* –, Oskar Kokoschka oder Georg Trakl intensiv studierte. Die Lieder sind geprägt von einer musikalischen Verve und Ausdruckskraft, die an Richard Strauss erinnert. In einem Brief an eine Freundin macht er seinem Ärger über die Kritik seines Kompositionslehrers Bernhard Sekles an den Gesängen Luft: „Die Lieder wären doch eigentlich sehr frei, hätten in der Form gar keine Ähnlichkeit mit den ‚gewöhnlichen‘ Liedern! Und das sind die modernen Musiker! Etwas,

was aus ganzer Seele heraus geschrieben ist und sich den Teufel um Liedform und sonstigen Schwulst kümmert, was ihnen ein wenig neu ist – das macht sie kopfscheu! Ich will doch Musik schreiben und keine Lied- und Sonatenformen!“ Später wird Hindemith nie wieder ein Orchesterwerk mit einer solch opulenten Besetzung schreiben, und dieses Opus 9 blieb zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht.

▼ The new Director of the Hamburg State Opera, **Simone Young**, continues to show her commitment to Paul Hindemith. Following the musically impressive new production of the opera *Mathis der Maler* in September to initiate her directorship, she will conduct the *Drei Gesänge für Sopran und Orchester*, Op. 9 at a matinee concert on 26 February 2006 at the Laeiszhalle in Hamburg, and the 1921 one-act opera *Sancta Susanna* in a concertante performance. Among the soloists, the soprano Angela Denoke is particularly worthy of mention; she recently performed brilliantly as Cardillac's daughter at the Paris premiere of that opera. She will be accompanied by the Hamburg Philharmonic.

Hindemith's Opus 9, written in 1917, is based on expressionistic texts by Ernst Wilhelm Lotz and Else Lasker-Schüler, authors whom Hindemith studied intensively along with other expressionists such as August Stramm (the librettist of *Sancta Susanna*), Oskar Kokoschka and Georg Trakl. The Lieder are marked by a musical verve and expressive power reminiscent of Richard Strauss. In a letter to a lady friend, Hindemith vented his anger at the critique of his composition teacher Bernhard Sekles: "The Lieder were actually very free, didn't at all resemble 'customary' songs in their form at all! And that's how modern musicians are! Music that is written from one's soul and doesn't give a damn about lied form or any other bombast, music that's a little bit new – that intimidates them. I want to write music, not lied or sonata forms!" Hindemith never again wrote an orchestral work with such an opulent line-up of instruments, and this Opus 9 remained unpublished during his lifetime.

▼ La nouvelle intendante de l'Opéra de Hambourg, Simone Young, poursuit sa campagne en faveur de Hindemith. Après une nouvelle mise en scène et une réalisation musicale impressionnante de l'opéra *Mathis der Maler*, sous forme d'inauguration de son règne en septembre 2005, elle dirigera, à la Laeiszhalle, le 26 février 2006, une matinée consacrée aux *Trois chansons pour soprano et orchestre* op. 9 et à une version concertante de l'opéra en un acte *Sancta Susanna* (1921). Parmi les solistes, on notera en particulier la soprano **Angela Denoke** qui a brillé récemment à Paris dans le rôle de la fille de l'orfèvre Cardillac.



Elle sera accompagnée par l'Orchestre Philharmonique de Hambourg.

Ecrit en 1917, l'op. 9 est basé sur des textes expressionnistes d'Ernst Wilhelm Lotz et d'Else Lasker-Schüler que Hindemith avait étudiés attentivement à côté d'autres expressionnistes comme August Stramm (librettiste de *Sancta Susanna*), Oskar Kokoschka ou Georg Trakl. Les airs affichent un brio et une force d'expression qui rappellent Richard Strauss. Dans une lettre adressée à une de ses amies, Hindemith exprime la colère que lui inspirent les critiques de son professeur de composition, Bernhard Sekles: «Mes lieder seraient quand même très libres,

leur forme n'aurait rien de commun avec les lieder «habituels»! Et voilà les musiciens modernes! On écrit de toute son âme sans se soucier le moins du monde de la forme-lied ou d'une autre ânerie, et les voilà qui se cabrent parce que c'est un peu nouveau! Je veux écrire de la musique, moi, et pas des formes-lied ou des allegros de sonate!!»

Par la suite, Hindemith n'écrira plus d'œuvre pour un effectif d'orchestre aussi opulent et l'op. 9 restera inédit de son vivant.

▼ Bereits als zweite Neuinszenierung der Spielzeit 2005/6 nach der Produktion der Pariser Opéra de Bastille hat Hindemiths *Cardillac* am 5. März 2006 Premiere im Bonner Opernhaus. Erich Wächter ist der Dirigent der Aufführung; für die Inszenierung zeichnet Klaus Weise verantwortlich. Kostüme und Bühnenbild liegen in den Händen von Fred Fenner bzw. Martin Kukulies.

▼ Hindemith's *Cardillac* will be premiered at the Bonn Opera House on 5 March 2006, the second new production of the 2005/6 season after the production at the Opéra de Bastille in Paris. Erich Wächter will conduct the premiere, with Klaus Weise responsible for the staging. Costumes and scenery are by Fred Fenner and Martin Kukulies respectively.

▼ Le 5 mars 2006, la première de *Cardillac* à l'Opéra de Bonn constituera déjà la deuxième mise en scène de la saison 2005/2006 après celle l'Opéra-Bastille, à Paris. Erich Wächter dirigera la mise en scène de Klaus Weise. Les costumes et décors seront de Fred Fenner et Martin Kukulies.



Weitere Konzerte mit Werken von Paul Hindemith unter www.schott-music.com

Further concerts with works of Paul Hindemith under www.schott-music.com

Pour d'autres exécutions d'œuvres de Hindemith en concert, veuillez consulter le site www.schott-music.com

ERSTEINSPIELUNG AUF CD · FIRST RECORDING ON CD · PREMIER ENREGISTREMENT SUR CD

Paul Hindemith: Das lange Weihnachtsmahl – The Long Christmas Dinner

Oper in einem Akt (1960)
Libretto von Thornton Wilder
Deutsche Textfassung von Paul Hindemith

Einspielung der deutschen Fassung
Ruth Ziesak, Sopran (Lucia, Lucia II) -
Ursula Hesse von den Steinen, Alt
(Mutter Bayard, Ermengarde) -
Herman Wallén, Bariton (Roderick,
Sam) - Arutjun Kotchinian, Bass
(Brandon) - Christian Elsner, Tenor
(Charles) - Rebecca Martin, Mezzo-
Sopran (Genevieve) - Michaela Kaune,
hoher Sopran (Leonora) - Corby Welch,
Tenor (Roderick II) - Rundfunk-Sinfonie-
orchester Berlin, Marek Janowski

◆ WER 6676 2 www.wergo.de

▼ Hindemith äußerte sich in einem Interview 1962 zur Entstehung seiner letzten Oper *Das lange Weihnachtsmahl*: „Ich hatte das Stück in dem S.-Fischer-Band Einakter und Dreiminutenspiele von Thornton Wilder gefunden, und es hatte mich schon beim ersten Lesen sehr angesprochen. Allerdings war es so, wie Wilder es geschrieben hatte, teils wegen der zeitbezogenen Anspielungen, teils wegen des realistisch minutiösen Dialogs für eine Komposition ungeeignet, so daß ich an Wilder schrieb, ob er sein Stück nicht so ändern wolle, daß man es für eine Oper verwenden könnte.

Er stimmte sofort zu und war bereit, auf jede Änderung, die ich vorschlug, einzugehen. Ich schickte ihm dann einen richtigen ‚Fahrplan‘, welche Textänderungen und Striche ich für notwendig hielt und gab an, wo ich ein Duett, Terzett, Quartett wünschte, die mir Wilder dann lieferte.“

90 Jahre Chronik der amerikanischen Kaufmannsfamilie Bayard, dargestellt als kontinuierliches und ritualisiertes Weihnachtsmahl, werden vor gleichbleibender, für die Handlung indifferenter Kulisse dem Zuhörer präsentiert. Stereotype Verhaltensweisen der einzelnen Familienmitglieder und immer wieder Gespräche um dieselben Themen durchziehen das Stück. Am Ende des Stückes begehren einzelne Familienangehörige gegen das Immerwährende auf und brechen aus den

schematisierten Verhaltensweisen aus. Eine sparsame Orchestrierung entspricht dem musikalischen Grundzug der Komposition. *HJW*

▼ Hindemith's statement in a 1962 interview concerning the creation of his last opera *The Last Christmas Dinner*: "I found the piece in the S. Fischer volume entitled *One-Act and Three-Minute Plays* of Thornton Wilder, and it spoke to me directly already on the first reading. It was, however, as written by Wilder, unsuitable for composition, partially due to its period-related allusions and partially due to its realistically precise dialogue. So I wrote to Wilder, asking if he could change his piece so that it could be used for an opera. He agreed immediately and was ready to comply with each change that I suggested. I then sent him a regular "timetable" containing those text changes and deletions I considered necessary, also indicating where I desired a duet, trio or quartet, which Wilder then delivered to me."

This is a 90-year chronicle of the American business family Bayard, represented as a continuous and ritualised Christmas dinner, presented to the listener before unchanging scenery, a background indifferent to the plot. The piece is pervaded by the behavioural idiosyncrasies of the individual family members and conversations about the same subjects all the time. At the end, individual family members rebel against the eternal sameness of their situation, breaking out of their stereotyped, standardised behavioural patterns. A sparing orchestration corresponds to the fundamental musical character of the composition. *HJW*

▼ Dans une interview de 1962, Hindemith raconte la genèse de son dernier opéra, *Das lange Weihnachtsmahl*: «J'ai trouvé cette pièce dans les *Einakter und Dreiminutenspiele* de Thornton Wilder publiés aux éditions S. Fischer, et elle m'a plu dès la première lecture. Mais dans l'état où Wilder l'avait écrite,



elle se prêtait si peu à une mise en musique – en partie à cause des allusions historiques, mais aussi à cause du réalisme tatillon du dialogue –, que je lui ai écrit pour lui demander s'il accepterait de la modifier afin qu'on puisse en faire un opéra.

Il accepta aussitôt et se montra disposé à étudier toute modification que je lui proposerais. Je lui envoyai alors un vrai «scénario», avec les modifications et coupures que je jugeais nécessaires, et lui indiquai où j'aurais aimé un duo, un trio, un quatuor. Wilder me les livra bientôt.»

Dans un décor uniforme, sans influence sur l'action, l'auditeur voit défiler quatre-vingt-dix ans de la chronique familiale des Bayard, commerçants américains, sous la forme d'un repas de Noël ininterrompu et ritualisé. Les membres de la famille ont toujours les mêmes comportements stéréotypés et parlent toujours des mêmes sujets. A la fin, certains d'entre eux se rebellent contre le conservatisme et brisent les conventions. L'orchestration sobre correspond au caractère général de la composition. *HJW*