

Hindemith *FORUM*

2 2000

Musik eines Draufgängers: Die 7 Kammermusiken

Music of a Daredevil:

The 7 Kammermusiken

La musique d'un boute-en-train:

les sept Kammermusiken

Hindemith- Musikzentrum Blonay

Hindemith Music

Centre Blonay

Centre de Musique

Hindemith Blonay

Forum

The image displays a page from a musical score for Paul Hindemith's 'Die 7 Kammermusiken'. The score is written for a chamber ensemble, featuring multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red circle highlights a specific section of the score, labeled 'Sirene' (Siren) and 'Kl. Becken' (Cymbal). The text 'Klingen lassen' (Let the blades ring) is also visible. The score is presented in a clear, professional layout, typical of a printed musical score.

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

Musik eines Draufgängers · Die 7 Kammermusiken 3 ▼ **Music of a daredevil** · The 7 Kammermusiken 3 ▼ **La musique d'un boute-en-train** · Les sept Kammermusiken 4

Primitive Strukturen ... · Hindemith über die *Kammermusik Nr. 5* 4 ▼ **Primitive Structures** ... · Hindemith about the *Kammermusik No. 5* 5 ▼ **Des structures simples** ... · Hindemith à propos de la *Kammermusik Nr. 5* 5

Hydraulische Impulse 6 ▼ **Hydraulic impulses** 7 ▼ **Des inspirations hydrauliques** 8

Discographie: Hindemiths 7 Kammermusiken 10 ▼ **Discographie: Hindemith's 7 Kammermusiken** 10 ▼ **Discographie: Les 7 Kammermusiken de Hindemith** 10

Von Düsenjägern und Vogelzwitschern 12 ▼ **Of Jet-Fighters and Birdsong** 14 ▼ **Cliquetis et gazouillements** 16 ▼ **Das Sonatenwerk und andere Kammermusikwerke von Paul Hindemith in Einspielungen des Ensembles Villa Musica** 12 ▼ **The Sonatas and other chamber works of Paul Hindemith recorded by the Ensemble Villa Musica** 14 ▼ **Sonates et autres œuvres de chambre de Paul Hindemith, enregistrements de l'Ensemble Villa Musica** 16 ▼ **Hindemith-Musikzentrum Blonay** 18 ▼ **Hindemith Music Centre Blonay** 19 ▼ **Centre de Musique Hindemith à Blonay** 21 ▼ **Neuveröffentlichungen** 24 ▼ **New Publications** 24 ▼ **Nouvelles Publications** 24

Forum 26

CD Neuerscheinungen 28 ▼ **CD new releases** 28 ▼ **Nouveautés sur CD** 28

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith
Heft 2/Number 2/Cahier n° 2
© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2000

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Samuel Dähler (SD), Susanne Schaal-Gotthardt (SSG), Giselher Schubert (GS), Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. November 2000

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: institut@hindemith.de

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:

Thomas Bender, EMI Classics, Jean-François

Gailloud, Hindemith-Institut, Christian Roggy

Umschlag/Cover/Illustrations de la page de

couverture: Hindemith, Kammermusik Nr. 1 op. 24,1; *Finale: 1921*

Printed in Germany

MUSIK EINES DRAUFGÄNGERS

MUSIC OF A DAREDEVIL · LA MUSIQUE D'UN BOUTE-EN-TRAIN

DIE 7 KAMMERMUSIKEN

*Es ist erreicht! Der modernen deutschen Musik ist es endlich gelungen, das heutige Leben dort zu fassen, wo es sich am frivolsten und gemeinsten austobt. Der dieses 'Wunder' zustande brachte, ist der Komponist Paul Hindemith in seiner Kammermusik op. 24 Nr. 1. Man steht einer Musik gegenüber, wie sie zu denken, geschweige zu schreiben, noch nie ein deutscher Komponist von künstlerischer Haltung gewagt hat, einer Musik von einer Laszivität und Frivolität, die nur einem ganz besonders gearteten Komponisten möglich sein kann. Diese Kammermusik Nr. 1 (1921) stempelte den jungen Hindemith vollends zum „Bürger-schreck“, zum „Bad boy“ der Musik der 1920er Jahre ab. Hindemith nannte hier ein Werk wohl „Kammermusik“, orientierte sich aber eher an Besetzungen aus der Unterhaltungsmusik. Der Finalsatz, programmatisch mit der Jahreszahl 1921 überschrieben, zitiert einen damals bekannten Foxtrott und geht gewissermaßen im Heulen der Sirene unter. Das ist eine draufgängerische, übermütige Virtuosenmusik, die sich ganz der Zeit öffnet und unbekümmert Musik aus allen Sphären aufgreift. In späteren Jahren kommentierte Hindemith das Werk mit den Worten: Man fragt sich, was die Leute damals an diesem Stück so aufgeregt hat. Es ist gar nicht schlecht gemacht und hat außer seinen harmonischen und melodischen Kinderkrankheiten wirklich nichts an sich, was ein harmloses Gemüte kränken könnte. Die Kammermusik Nr. 2 op. 36 Nr. 1 (1924), ein verkapptes Klavierkonzert, gibt sich dann wesentlich seriöser ohne die spielerisch-virtuosen Züge zu verlieren. In diesem Werk entwickelt Hindemith einen für die damalige Zeit ganz neuen, transparenten, zumeist nur zweistimmigen Klaviersatz, der sich an den Bachschen *Inventionen* orientiert. Dieses Werk ist eines der frühesten deutschen Beispiele jener „Rückkehr zu Bach“, wie sie gleichzeitig Strawinsky in Paris vollzog. Nahezu gleichzeitig entstand die Kammermusik Nr. 3 op. 36 Nr. 2 (Violoncellokonzert), die Hindemith übrigens auf einer Bahnfahrt von Berlin nach Greifswald, im Wartesaal des Bremer Hauptbahnhofs sowie während einer Überfahrt von Neapel nach Palermo 1925 komponierte. Auch in diesem Werk sind noch neobarocke Züge spürbar. Da-*

gegen zeigt die Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3, das Violinkonzert dieser Werkreihe, eine veränderte stilistische Haltung, obwohl das Werk im Sommer 1925 nur wenige Monate nach der Kammermusik Nr. 3 entstand. Dieses Werk hat Hindemith, wie er selbst in seinem Werkverzeichnis kommentierte, sehr gerne gemacht. Hindemith vergrößert nun die Kammerorchesterbesetzung, besetzt jedoch die extremen Lagen mit zwei kleinen Flöten und der Es-Klarinette einerseits, dem Kontrafagott, der Baßtuba und vier Kontrabässen andererseits, besonders stark, so daß ein greller, scharf akzentuierter Tuttiklang resultiert. Die Kammermusik Nr. 5 op. 36 Nr. 4, das Bratschenkonzert der Reihe, schrieb Hindemith 1927 für sich selbst. Es zählt denn auch zu den schwersten Bratschenkonzerten überhaupt. Sein Finalsatz ist eine Variante des berühmten Bayerischen Defiliarmarsches, den die Solobratsche als imaginäres „Subjekt“ der Musik gehörig außer Tritt bringt. Auch die Kammermusik Nr. 6 op. 46 Nr. 1, das Viola d'amore-Konzert, schrieb Hindemith 1928 für sich selbst. Dabei geriet ihm freilich der Solopart nun so schwer, daß er 1929 eine neue Fassung des Werkes erstellte. Fasziniert kommentierte Adorno: Zumal in den langsamen Teilen sind Stellen von großer, todtrauriger Stille: so wie es abends am Rande einer großen Stadt wird. Die Kammermusik Nr. 7 op. 46 Nr. 2, das Orgelkonzert, mit dem Hindemith 1928 diese Werkreihe abschloß, schrieb er für den Frankfurter Sender. Daher erklären sich gewisse Eigenheiten der Besetzung, in denen Hindemith die damaligen Übertragungsmöglichkeiten von Musik am Rundfunk berücksichtigte. Doch „objektiviert“ der Gehalt des Werkes souverän solchen Entstehungsanlaß. Insgesamt resümiert die Werkreihe der Kammermusiken das kammerorchestrale Komponieren der 1920er Jahre schlechthin; in diesem Sinne besitzt sie epochalen Charakter.

GS

THE 7 KAMMERMUSIKEN

We've reached it at last! Modern German music has finally managed to embrace today's lifestyle having its fling at its most frivolous and vulgar. The man who brought about this wonder is the com-

*poser Paul Hindemith in his Kammermusik op. 24/1. One is confronted with a kind of music the likes of which no German composer with an artistic attitude has ever even dared think about, let alone write, music of a lewdness and frivolity only possible for a very special kind of composer. This Kammermusik No. 1 (1921) earned the young Hindemith the stamp of a true enfant terrible, the "bad boy" of the music of the 1920s. Although Hindemith called this work "Kammermusik", he orientated himself in it more towards the instrumental ensembles from the world of entertainment music. The final movement, programmatically superscripted with the date 1921, quotes a well-known foxtrot of the period and becomes more or less submerged in the screaming of sirens. This is a reckless, daredevil, wanton kind of virtuoso music that opens itself up completely to its time and seizes uninhibitedly upon music from all spheres. In later years Hindemith commented on the music in the following terms: One wonders what there was in the music that so upset people then. It is not at all badly written and, aside from its harmonic and melodic 'children's' illnesses, has nothing in it that could offend a harmless nature. Kammermusik No. 2 op. 36/1 (1924), a piano concerto in disguise, makes a more serious impression without losing playfully virtuoso traits. In this work Hindemith develops a (for that time) completely new, transparent, mostly just two-part style of piano writing taking its cue from the Bach *Inventions*. This work is one of the earliest German examples of that "return to Bach" that Stravinsky was simultaneously executing in Paris. At nearly the same time, Kammermusik No. 3 op. 36/2 (Violoncello Concerto) saw the light of day, having been written, by the way, on a railway journey from Berlin to Greifswald, in the waiting room of the Bremen rail station and during a crossing from Naples to Palermo in 1925. Neo-Baroque traits can be sensed in this work as well. Contrastingly, Kammermusik No. 4 op. 36 / 3, the violin concerto of this series, reveals a changed stylistic stance, although the work was composed only a few months after Kammermusik No. 3 during the summer of 1925. Hindemith enjoyed composing this work very much, as he himself commented in his catalogue of works. In this work he enlarges the chamber orchestral ensemble, covering the extreme registers with two piccolo flutes and E-flat clarinet*

on the one hand, and with contrabassoon, bass tuba and four double basses on the other hand, so that a strident, piercing tutti sound will result. *Kammermusik No. 5* op. 36/4, the viola concerto of the series, was written in 1927 for the composer himself to perform. It counts amongst the most difficult of all viola concertos. Its final movement is a variant of the famous Bavarian Defilers' March, which the solo violist, as the imaginary "subject" of the music, duly brings out of step. *Kammermusik No. 6* op. 46/1, the viola d'amour concerto of the series, was also written for Hindemith himself to perform. But he made the solo part so difficult that he later prepared a new version of the work in 1929. Adorno commented with fascination: *At times in the slow parts there are passages of a great, mournfully sad stillness, just like the mood in the evening on the edge of a large city.* *Kammermusik No. 7* op. 46/2, the organ concerto with which Hindemith concluded this series in 1928, was written for the Frankfurt radio station. This explains certain oddities in the instrumentation, in which Hindemith took the broadcasting possibilities of music on the radio during that era into account. The content of the work, however, "objectifies" this motive for the work's origin in superior style. Altogether the *Kammermusik* series uniquely sums up the composition for chamber orchestra of the 1920s; in this sense, the series possesses an epochal character. GS

LES 7 KAMMERMUSIKEN

Le but est atteint! La musique allemande moderne a enfin réussi à capturer la vie là où elle se déchaîne de la façon la plus frivole et la plus vulgaire. L'auteur de ce «miracle» est le compositeur Paul Hindemith, dans sa Kammermusik op. 24 Nr. 1. On est là devant une musique telle qu'aucun véritable artiste allemand n'a jamais osé l'imaginer ni l'écrire, une musique d'une lascivité et d'une légèreté dont n'est capable qu'un compositeur d'une nature très particulière.

La *Kammermusik Nr. 1* (1921) fit définitivement du jeune Hindemith la «terreur des bourgeois», le musicien «voyou» des années 1920. Hindemith intitulait son œuvre «Kammermusik» (musique de chambre), mais s'inspirait en fait plutôt des formations de la musique légère. Le mouvement final, dont le titre, 1921, est tout un programme, cite un fox-trot célèbre à l'époque et disparaît sous les hululements des sirènes, pour ainsi dire.

Il s'agit d'une musique brillante, provocante et exubérante qui s'ouvre entièrement à l'air du temps et reprend sans scrupule la musique de toute provenance. Voici comment Hindemith commentait son œuvre par la suite: *On se demande ce qui a tant excité les gens dans cette pièce, autrefois. Elle n'est pas mal faite du tout et, à part des maladies harmoniques et mélodiques de jeunesse, n'a vraiment pas de quoi vexer un tempérament innocent.* La *Kammermusik Nr. 2* op. 36 Nr. 1 (1924), sorte de concerto pour piano déguisé, se présente de façon plus sérieuse, sans perdre son entrain ni sa virtuosité. Hindemith y met au point une écriture pianistique toute nouvelle pour l'époque, presque transparente, en général à deux voix, comme dans les *Inventions* de Bach. L'œuvre est un des premiers exemples allemands du «retour à Bach» que Stravinski opérait au même moment à Paris. La *Kammermusik Nr. 3* op. 36 Nr. 2 (concerto pour violoncelle) est presque contemporaine. Hindemith l'écrivit en 1925 dans le train, de Berlin à Greifswald, dans la salle d'attente de la gare de Brême et pendant la traversée de Naples à Palerme. L'œuvre présente elle aussi des traits néobaroques. En revanche, la *Kammermusik Nr. 4* op. 36 Nr. 3, le concerto pour violon de la série, accuse un changement de style, bien qu'elle ait vu le jour en été 1925, quelques mois seulement après la *Kammermusik Nr. 3*. Dans son catalogue, Hindemith avoue l'avoir composée «avec beaucoup de plaisir». Il élargit désormais l'effectif de l'orchestre de chambre en accentuant les registres extrêmes (deux piccolos et une petite clarinette en mi bémol dans l'aigu, contrebasson, tuba et quatre contrebasses dans le grave), ce qui donne un *tutti* criard et tranchant. La *Kammermusik Nr. 5* op. 36 Nr. 4, le concerto pour alto, date de 1927; Hindemith l'a écrit pour son propre usage. Cet ouvrage compte parmi les plus difficiles du répertoire. Son finale est une *Variation* d'une célèbre marche bavaroise, que l'alto solo fait dérailler consciencieusement jusqu'à la traiter comme un «sujet» imaginaire. La *Kammermusik Nr. 6* op. 46 Nr. 1, le concerto pour viole d'amour (1928), était également destinée à être interprétée par le compositeur. La partie de soliste y était pourtant tellement difficile qu'en 1929 il en écrivit une nouvelle version. Fasciné, Adorno s'exprime ainsi à son sujet: *Dans les parties lentes, surtout, il y a des passages d'un grand calme, d'une tristesse mortelle, comme le soir aux abords des grandes villes.* La *Kammermusik Nr. 7* op. 46 Nr. 2, le concerto pour orgue par lequel Hindemith clôt la série en 1928, est écrite pour la radio diffusion depuis

l'émetteur de Francfort, ce qui explique certaines particularités de la formation orchestrale, Hindemith ayant tenu compte des possibilités de transmission de la musique par voie hertzienne. Le contenu de l'œuvre «objectivise» cependant magistralement ces circonstances. La série des *Kammermusiken* illustre bien à elle seule, l'écriture pour orchestre de chambre des années 1920; en ce sens, elle possède un indéniable caractère historique. GS

PRIMITIVE STRUKTUREN ... Hindemith über die Kammermusik Nr. 5

Hindemith ließ 1928 eine kurze Notiz zur *Kammermusik Nr. 5* (Bratschenkonzert) in einem Programmheft abdrucken:

Dieses Konzert ist – glaube ich – keine 'moderne Musik'. Bringt es der Zuhörer fertig, sich mit Äußerlichkeiten, als da sind: eine einfache, glatte Rhythmik, trockener und reiner Klang, primitive Struktur und Mangel überflüssigen Sentiments zu versöhnen, wird ihm das Hören eines solchen Stückes keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Beethovensche Musik läßt sich nicht mit denselben Ohren hören und verstehen, die Bach aufnehmen; man möge ebenso zu unserer heutigen Musik nicht mit den Ansprüchen kommen, die man an unsere klassische Musik stellt. Sie ist vielleicht weder häßlicher noch für unseren heutigen Bedarf ungeeigneter als jene. Daß sie ebenso ernst gemeint ist, darüber sollte kein Zweifel bestehen. Der Zuhörer, der bei unvoreingenommenem Aufnehmen dieses Bratschenkonzertes fähig ist, ein wenig von der Leichtigkeit und der Freude am Musizieren, mit der es geschrieben ist, mitzuempfinden, lehnt diese Arbeit sicherlich nicht ab. Vielleicht bereitet sie auch ihm ein wenig Freude.

1938 spielte Hindemith die *Kammermusik Nr. 5* ein letztes Mal; über die Proben mit dem Boston Symphony Orchestra schrieb er an seine Frau:

Nachher proben wir das alte Bratschenkonzert – ich sehr auf dem Präsentierteller, da die unbeschäftigten Orchestermitglieder, insbesondere sämtliche Bratscher mit Klavierauszügen und Solostimmen vor mir saßen und mir auf die Finger guckten. Das hatte ich mir schon so gedacht und deshalb die letzten Tage über fleißig geübt, so daß ich jetzt gut in Form war. Das hinderte aber nicht, daß mir nach der guten Partitur der Konzertmusik für Streicher und Blechbläser die-

ses Stück trotz seiner kleinen Besetzung überladen und übernommen vorkam. Dazu brachte ich nach den 90 Malen, die ich es schon früher hatte spielen müssen, nur schwer die Energie auf, die gehäuften Schwierigkeiten der Solostimme zu bewältigen. Na, es gelang immerhin mit einiger Anstrengung. Es ist viel zu schwer, auch für's Orchester, obwohl die Leute hier alles tadellos spielten – sie sind halt, wie ich schon letztes Jahr schrieb, das beste Orchester der Welt.

PRIMITIVE STRUCTURES ...

Hindemith about the Kammermusik No. 5

Hindemith contributed the following short commentary on his *Kammermusik Nr. 5* (Viola Concerto) for a concert programme:

This concerto is – I believe – not 'modern music'. If the listener manages to reconcile himself with such external characteristics as are present: a simple, plain rhythmic language, dry and pure sonority, primitive structure and a lack of superfluous sentiments, then listening to such a piece will present him with no difficulties. One cannot listen to and understand Beethoven's music with the same ears as for Bach; neither can one come to our contemporary music with the same expectations as one demands from our classical music. The one kind of music is perhaps no more ugly or less suitable to our present needs than the other. But there should be no doubt that its intention is just as serious. The listener who is capable of sensing even a little bit of the lightness and joy of music making with which this Viola Concerto was written will surely not reject the work out of hand. Perhaps it will also bring him a little joy.

In 1938 Hindemith played the *Kammermusik Nr. 5* for the last time; here is what he wrote to his wife about the rehearsals with the Boston Symphony Orchestra:

*Afterwards we rehearsed the old Viola concerto – with me very exposed, much in full view, as if on a platter, since the unoccupied orchestral members, especially all of the violists, sat in front of me with piano reductions and solo parts and pointed at me. I had been expecting this and therefore had practised diligently the days beforehand; I was in good shape. But this didn't prevent the work from seeming to me, after the good score of the *Konzertmusik für Streicher**

und Blechbläser, to be overloaded in detail despite its small ensemble. That is why it was hard for me to muster the energy necessary to tackle the multiple difficulties in the solo part, although I have already performed it ninety times. Well, I brought it off, but not without some strain. It is much too difficult, the orchestral parts, too, although the people here played flawlessly – after all, they are, as I wrote you last year, the best orchestra in the world.

DES STRUCTURES SIMPLES ...

Hindemith à propos de la Kammermusik Nr. 5

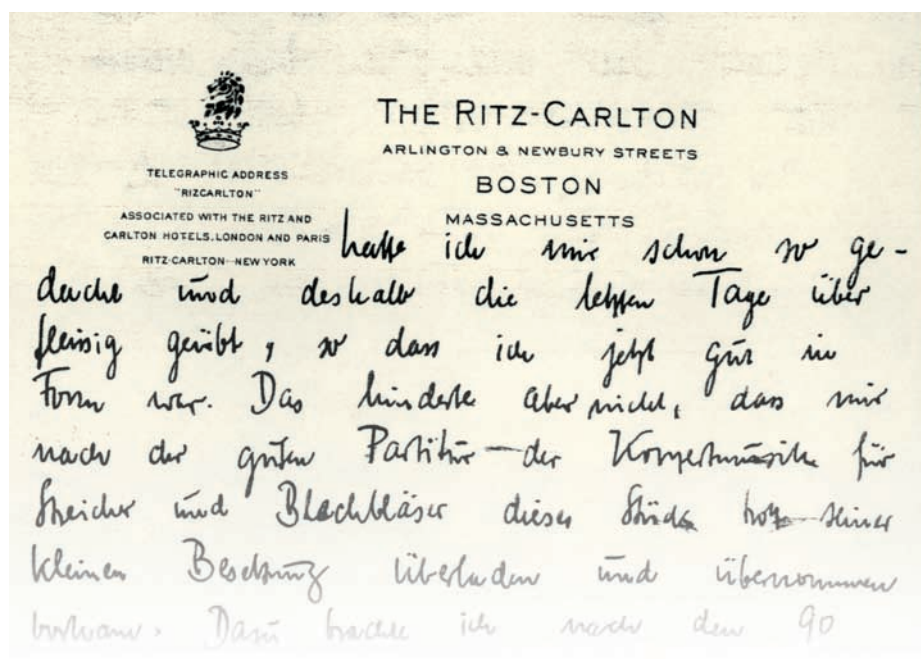
En 1928, Hindemith fit imprimer dans le programme d'un concert une brève notice sur sa *Kammermusik Nr. 5* (concerto pour alto):

Ce concerto n'est pas de la «musique moderne», je crois. Si l'auditeur parvient à s'accoutumer à des éléments de composition ordinaires – rythmes rudimentaires, lisses, sonorités sèches et pures, structures simples, absence de sentiments superflus –, l'écoute d'une telle pièce ne lui posera pas de problème. On n'écoute ni ne comprend la musique de Beethoven avec les mêmes oreilles que celles qui entendent Bach; qu'on ne pose donc pas vis-à-vis de la musique actuelle les mêmes exigences que celles qu'on a pour la musique classique! Peut-être n'est-elle ni plus

laide ni moins appropriée à nos besoins contemporains que celle-là. Qu'elle soit animée du même sérieux ne saurait faire de doute. L'auditeur capable d'écouter ce Concerto pour alto sans préjugé et de ressentir un peu de la légèreté et du plaisir avec lesquels il a été écrit ne le rejettera certainement pas. Il en éprouvera peut-être même un peu de joie.

En 1938, Hindemith joue une dernière fois la *Kammermusik Nr. 5*. Voici ce qu'il écrit à sa femme à propos des répétitions avec l'Orchestre symphonique de Boston:

*Après, nous répétons encore le vieux Concerto pour alto – moi, sous tous les regards, car les musiciens qui n'ont rien à faire – tous les altistes, en particulier – étaient assis devant moi écoutant la version réduite avec piano et analysant la partie de solo en surveillant mes doigts. J'avais bien supposé que cela risquait d'arriver et m'étais exercé plus que consciencieusement les jours précédents, si bien que j'étais assez en forme. Cela n'empêcha qu'après la belle partition de la *Konzertmusik für Streicher und Blechbläser*, je trouve ce morceau surchargé et excessif, malgré le petit effectif auquel il est destiné. En outre, après le nombre de fois – près de quatre-vingts – que j'ai dû le jouer, je ne trouvais plus qu'avec peine l'énergie suffisante pour maîtriser les difficultés successives de la partie soliste. Enfin, j'y suis quand même parvenu, avec quelques efforts. C'est beaucoup trop difficile, pour l'orchestre aussi, d'ailleurs, bien que tous les gens jouent ici impeccablement – c'est bien le meilleur orchestre du monde, comme je l'écrivais déjà l'an dernier.*



Autograph aus dem Reisetagebuch Hindemiths anlässlich seiner zweiten Amerikareise im Jahre 1938/Original manuscript from Hindemith's travel journal during his second trip to America in 1938/Autographe du Journal de voyage de Hindemith lors de son deuxième séjour en Amérique en 1938

HYDRAULISCHE IMPULSE



In einer Neu-
einspielung der
Kammermusiken
von Paul Hindemith
mit den Berliner
Philharmonikern
unter Claudio

Abbado übernahm der junge Pianist
Lars Vogt den Klavierpart in der
Kammermusik Nr. 2.

Mit ihm sprach Heinz-Jürgen Winkler.

*Gibt es Pianisten, die Sie besonders
beeindrucken?*

In meiner Jugend war ich von zwei sehr unterschiedlich orientierten Pianisten beeindruckt. Zum einen war ich fasziniert von Glenn Gould; vor allem von seiner stupenden Technik und seinem Mut zum Experimentieren, zum Überschreiten von Grenzen, die vor ihm als unantastbar gegolten haben. Ich denke dabei besonders an seine legendären Bach-Einspielungen, aber auch an seine weniger bekannten Brahms-Interpretationen. Ich lernte daraus: „Was bedeutet eine Grenze, wenn man sie nicht auch einmal überschreitet?“ Woher soll man überhaupt wissen, wo eine Grenze liegt, wenn man sich nicht auch mal über sie hinwegsetzt? Wichtig ist mir, daß diese Grenzüberschreitung spielerisch geschieht; es heißt ja nicht von ungefähr in den meisten Sprachen „ein Instrument spielen“. Daß dieses Spielen mit den gewohnten Grenzen bisweilen auch selbstzweckhaftes Prinzip werden kann, sehen wir an Glenn Gould, einem Pianisten mit einer ungeheuer starken Persönlichkeit.

Zum anderen hat mich Claudio Arrau sehr beeinflusst. Vor allem imponiert mir sein Denken über Musik, überhaupt seine Nachdenklichkeit. Ich empfehle jedem Musiker – nicht nur Pianisten – die Lektüre seines Buches *Leben mit der Musik*. Das Buch ist voll mit tief sinnigen, philosophischen Gedanken über einzelne Werke, über Musik und Musizieren und über die künstlerische Existenz. Ein solches Reflektionsniveau findet man nur bei wenigen Musikern. Seine strikte Zurückhaltung, fast könnte man von Demut vor der Komposition sprechen, und seine Verachtung gegenüber dem schauspielenden, sich selbst in den Mittelpunkt stellenden Virtuosen haben meine künstlerische Einstellung stark geprägt.

Wie bereiten Sie sich auf Ihre Konzerte vor? Fällt Ihnen das Auswendiglernen von Programmen leicht?

Es ist ja heute üblich, bei Klavierabenden oder -konzerten auswendig zu spielen. Leider gehöre ich nicht zu denen, die leicht Stücke auswendig lernen. Für das Einstudieren von Werken, die ich an einem Klavierabend vortragen möchte, nehme ich mir daher viel Zeit, um die Stücke gründlich zu erlernen. Oftmals ärgere ich mich darüber, daß man so viel kostbare Zeit auf das Auswendiglernen verwendet, das mit den rein musikalischen Aspekten einer Interpretation ja nicht sehr viel zu tun hat. Die Haltung von Sjoslovskij Richter, der in seinen späteren Jahren gute Argumente für das öffentliche Spielen nach Partituren lieferte, kann ich sehr gut nachvollziehen. Bisweilen trage ich mich mit dem Gedanken, auch in Konzerten mehr nach Noten zu spielen.

Welche Komponisten bildeten in Ihrer bisherigen Laufbahn die Schwerpunkte?

Durch die Möglichkeit, mit Christian Thielemann in Rom und mit James Conlon in Köln alle Beethoven-Konzerte zyklisch aufzuführen sowie die ersten zwei mit Sir Simon Rattle und dem City of Birmingham Symphony Orchestra auf CD einzuspielen, lag ein vorübergehender Schwerpunkt auf Beethoven, der sicherlich einer der einflussreichsten und bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte ist. Daneben beschäftigte ich mich zum Beispiel aber auch intensiv mit Haydn und Brahms; demnächst wird eine CD mit der *Sonate* op. 5 und den *Balladen* op. 10 erscheinen. In den letzten Jahren bin ich auch mit der Musik des 20. Jahrhunderts vertrauter geworden. Ein ganz großes Werk ist sicherlich das Klavierkonzert von Lutoslawski. Ansonsten habe ich vermieden, mich frühzeitig zu spezialisieren, um nicht in bestimmte Schubladen gesteckt zu werden.

Sie haben schon oft mit bedeutenden Dirigenten und Orchestern musiziert. Erzählen Sie uns doch etwas von der Probenarbeit und der Verständigung über Werkinterpretation?

Die Art und Weise der Zusammenarbeit ist stark abhängig von den Charakteren der Beteiligten. Das funktioniert von Dirigent zu Dirigent ganz unterschiedlich. Mit manchen Dirigenten, wie zum Beispiel mit Christian Thielemann, verständige ich mich vorher überhaupt nicht, sondern wir gehen auf die Bühne, proben und schauen, wie es wird. Diese Art des spontanen

Zugehens auf ein Werk mag ich eigentlich sehr gerne. Mit Simon Rattle habe ich mich früher sehr ausführlich verständigt, weil ich immer sehr neugierig war, was er zu den Stücken zu sagen hatte. Dabei gab es häufig sehr interessante neue Einsichten zu den einzelnen Werken. Die Zusammenarbeit mit großen Dirigenten ähnelt dem Musizieren in einem Kammermusikensemble, das heißt man lauscht dem Spiel des anderen und versucht, auf seine Ideen adäquat zu reagieren. Ein ständiges Geben und Nehmen also.

Stichwort Kammermusik. Sie arbeiten nicht nur als Solist, sondern wirken in Konzerten und CD-Einspielungen auch als Kammermusiker. Wie kam es zu diesen vielseitigen Engagements und welche Bedeutung messen Sie dem Kammermusikspiel bei?

Das Musizieren in Kammermusikensembles spielte schon früh eine große Rolle in meinem Leben. Bereits als Sechzehnjährige gründeten wir ein Klaviertrio und arbeiteten mit renommierten Künstlern und Kammermusikern, wie Konrad Grahe in Essen und Walter Levin vom LaSalle-Quartett in Basel, zusammen. Vor allen Dingen lernt man, sich nicht nur auf die technischen Aspekte seines Instruments zu besinnen, sondern auch sensibel auf die Möglichkeiten der anderen Instrumente zu reagieren. Damit das Zusammenspiel gelingt, ist es unabdingbar, sich mit Phrasierungsmöglichkeiten, bspw. der Streichinstrumente, zu befassen oder sich mit der Atemtechnik der Bläser auseinanderzusetzen. Diese Erfahrungen erweitern den Blickwinkel und tragen dazu bei, musikalische Werke besser zu verstehen.

Was bedeutet Ihnen die Musik Hindemiths? Erzählen Sie uns von Ihren Erfahrungen mit der Kammermusik Nr. 2 von Hindemith und der Einspielung dieses Werkes mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado!

Zunächst hörte ich Hindemithsche Klavier- und Kammermusik in Aufnahmen von Glenn Gould. Besonders angehen war ich von den jazzigen Rhythmen und der Kompromißlosigkeit seiner Kompositionsidee; aber auch – besonders in den langsamen Sätzen – von einer gewissen melancholischen Poesie.

Bei der *Kammermusik Nr. 2* waren besondere Anstrengungen nötig, um allein die immensen technischen Schwierigkeiten des Werkes zu bewältigen. Es ist ein verdammt schweres Stück, dem man allerdings diese technischen Schwierigkeiten nicht anhören darf. Es soll spielerisch,

vielleicht gar ironisch daherkommen. Die ungeheuer komplexe und konsequent polyphone Anlage, besonders im ersten und letzten Satz, erfordern eine sorgsame Einstudierung. Es mag Leute geben, die sich die Partitur unter's Kopfkissen legen, am nächsten Tag aufwachen und das Stück beherrschen. Ich hingegen mußte mich Strich für Strich auf dem Metronom vorarbeiten. Erschwerend kommt das äußerst vertrackte Zusammenspiel mit den anderen Instrumenten hinzu, besonders im Fugatoabschnitt des letzten Satzes. Hier bietet ein guter Dirigent Orientierung und Lenkung. Zunächst war ich skeptisch, ob es mir bei nur kurzer Einstudierungszeit – das Angebot zur Aufnahme des Stückes war sehr kurzfristig erfolgt – gelingt, das Werk aufnahmefähig zu beherrschen. Doch schon nach erstem Kennenlernen spürte ich: „Das ist ein Stück, für das sich der Aufwand lohnt!“ Besonders beeindruckt war ich von dem Phänomen, daß ein streng konstruiertes – fast wie ein Motor ablaufendes – Werk einen solchen Witz ausstrahlt, ja eine gewisse Ironie vermittelt. Und dann der Kontrast im zweiten Satz mit seinem traumhaften Charakter! Auch die Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern und Claudio Abbado gestaltete sich überaus kollegial und fruchtbar. Ich denke, das ist auf der Aufnahme zu spüren.

Doch Sie haben sich nicht nur mit diesem Klavierkonzert Hindemiths beschäftigt, sondern auch mit einigen seiner Kammermusikwerken. Wie kam es zur Begegnung mit diesen Stücken?

Zusammen mit Marie Luise Neunecker habe ich für diverse gemeinsame Konzertauftritte sowie für das Kammermusikfestival *Spannungen* die *Sonate für Althorn und Klavier in Es* aus dem Jahre 1943 von Hindemith einstudiert. Bei diesem Festival, das vor drei Jahren zum erstenmal stattfand und vom Kunstförderverein Düren und mir als künstlerischem Leiter ins Leben gerufen wurde, gab es außerdem noch eine wunderbare Aufführung der Trompetensonate von Hindemith aus dem Jahre 1939 mit Jeroen Berwaerts, dem Solotrompeter des NDR-Symphonieorchesters, und Alfredo Perl. Als Spielstätte dieses jungen und – wie ich glaube – recht ungewöhnlichen Kammermusikfestes fanden wir das 1904 erbaute Jugendstil-Wasserkraftwerk in Heimbach und waren besonders vom Ambiente und der phantastischen Akustik fasziniert. Im kommenden Jahr planen wir in Zusammenarbeit mit dem Schott-Verlag und dem Hindemith-Institut, weitere Werke von Hindemith aufzuführen. Besonders gespannt sind wir auf

die Uraufführung der *Solo-Violinsonate* op. 11 Nr. 6 aus den Jahren 1917/18, die Christian Tetzlaff interpretieren wird und von der bislang nur ein Fragment bekannt war. HJW

HYDRAULIC IMPULSES

In a new recording of Paul Hindemith's Kammermusiken with the Berlin Philharmonic under Claudio Abbado, the young pianist Lars Vogt performs the solo part in Kammermusik Nr. 2. Heinz-Jürgen Winkler spoke with the pianist:

Are there pianists who particularly impress you?

In my youth I was impressed by two very differently orientated pianists. Firstly, I was fascinated by Glenn Gould, primarily by his stupendous technique and his courage to experiment, to cross over boundaries that had been considered sacrosanct before him. I think of his legendary Bach interpretations in particular, but also of his less well-known Brahms interpretations. From these I learned: "What is a boundary, after all, if one is never allowed to cross it?" How should I know where a boundary lies if I can't disregard it at times? It is important to me that this crossing of boundaries happens in a playful spirit; it is not for nothing that one says, in most languages, "to play an instrument". That this playing with habitual boundaries can at times also become an end in itself can be seen with Glenn Gould, a pianist with an incredibly strong personality.

On the other hand, Claudio Arrau influenced me very strongly. His thinking about music, his reflective powers in general, impress me greatly. I recommend his book *A Life With Music* to all musicians, not just pianists. This book is full of profound philosophical thoughts about individual works, about music and music making and about artistic existence. One does not often find such a high level of reflection amongst musicians. His strict reserve, one could almost speak of humility before a composition, and his contempt towards the theatrical virtuoso who places himself at the centre have strongly influenced my own artistic attitude.

How do you prepare yourself for your concerts? Do you find memorisation of programmes easy?

It is of course customary today to perform piano recitals or concertos by memory. Unfortunately I do not belong to those who memorise works easily. For the preparation of works for a piano recital, I therefore allow myself a lot of time to learn them properly and thoroughly. Often I get angry that it takes so much valuable time just to memorise music, which doesn't really have much to do with the purely musical aspects of an interpretation. I can identify with the attitude of Sviatoslav Richter, who in his later years delivered good arguments for the public performance of works from the score. Sometimes I think over the possibility of performing in concerts from the score more often myself.

Which composers have been your points of emphasis in your career so far?

One temporary point of emphasis was Beethoven, surely one of the most important and influential composers in the history of music, through the possibility of performing the complete cycle of concertos with Christian Thielemann in Rome and James Conlon in Cologne and by recording the first two with Sir Simon Rattle and the City of Birmingham Symphony Orchestra on CD. At the same time I have been much involved with Haydn and Brahms; soon a CD with the *Sonata*, Op. 5 and the *Ballades*, Op. 10 will be released. During recent years I have become more familiar with twentieth century music as well. A very great work, surely, is Lutoslawski's Piano Concerto. Otherwise I have avoided premature specialisation so as not to be pigeon-holed as being of one category or another.

You have often performed with important conductors and orchestras. Could you tell us something about rehearsals and agreement concerning the interpretation of a work?

The kind of collaboration you have depends strongly on the personal characters of those involved. With some conductors, for example Christian Thielemann, I don't discuss the interpretation at all beforehand; we just go on stage, rehearse and see what happens. I like this kind of spontaneous approach very much, I must say. I used to discuss interpretations in great detail with Simon Rattle earlier, because I was always very curious as to what he would have to say

about the pieces. There were often very interesting new insights into the individual works. The collaboration with great conductors is similar to music making in a chamber ensemble in that the players listen attentively to each other and try to react to each other's ideas adequately. It is therefore a constant giving and taking.

Speaking of chamber music: you are not only active as a soloist but also as a chamber musician in concerts and CD recordings. How did this many-sided involvement come to be, and what importance does chamber music have to you?

Making music in chamber ensembles played an important role in my life at an early stage. Already at the age of sixteen I founded a Piano Trio and we worked with renowned artists and chamber musicians, such as Konrad Grahe in Essen and Walter Levin of the LaSalle Quartet in Basel. Above all, one learns to consider not only the technical aspects of one's own instrument but also to react sensitively to the other instruments' possibilities. If the ensemble is to succeed, it is absolutely necessary that the players concern themselves with the phrasing possibilities of the other instruments, for instance the stringed instruments, or with the breathing techniques of the wind instruments. These experiences expand one's horizon and contribute to a better understanding of musical works.

What does the music of Hindemith mean to you? Tell us about your experiences with the Kammermusik Nr. 2 of Hindemith and the recording of this work with the Berlin Philharmonic under Claudio Abbado.

At first I heard the piano and chamber music of Hindemith on recordings by Glenn Gould. I was especially struck by the jazzy rhythms and the lack of compromise in his compositional ideas, but also – in the slow movements – by a certain melancholy poetry.

Special exertions were necessary in the *Kammermusik Nr. 2* just to handle the immense technical difficulties of the work. It is a devilishly difficult piece, but these technical difficulties should not be apparent to the listener. It should fly along in a playful, even ironical manner. The extremely complex and consequent polyphonic design, especially in the first and second movements, requires careful preparation. Maybe there are people who can put a score under their pillow and wake up the next morning able to

play the work. I, on the other hand, must work my way forward up the metronome bit by bit. Then there is the highly confounded, complicated ensemble playing with the other instruments to contend with, especially in the fugato section of the last movement. A good conductor can provide orientation and guidance here. At first I was sceptical as to whether I could master the work well enough to record it with such a short period of preparation – the offer to record it came at short notice. But after having become initially acquainted with it, I felt: "This is a piece that is worth the trouble!" I was especially impressed by the phenomenon that a strictly constructed work, one that virtually runs like a motor, could emanate such wit, even a certain irony. And the contrast in the second movement with its dreamlike character! Also the collaboration with the Berlin Philharmonic and Claudio Abbado proved to be highly collegial and fruitful. I think one can sense that in listening to the recording.

You have not only been involved with this piano concerto of Hindemith's but also with some of his chamber works. How did the encounters with these pieces come about?

I learned the *Sonata for Alto Horn in E-flat and Piano* of 1943 together with Marie Luise Neunecker for diverse concert appearances as well as for the chamber music festival *Spannungen*. At this festival, which took place for the first time three years ago and was called into life by the Artistic Furtherance Association of Düren and myself as Artistic Director, there was also a wonderful performance of the Hindemith Trumpet Sonata of 1939 with Jeroen Berwaerts, the solo trumpeter of the North German Radio Symphony Orchestra, and Alfredo Perl. We found an unusual site for this young and – I think – quite unusual chamber music festival in the 1904 Jugendstil hydroelectric power plant in Heimbach and were especially fascinated by the atmosphere and the fantastic acoustics. We are planning to perform more works of Hindemith during the coming years, in cooperation with Schott Publishers and the Hindemith Institute. We are especially looking forward to the world premiere of the *Solo Violin Sonata* op. 11/6 from the years 1917/18, only a fragment of which was known until now, interpreted by Christian Tetzlaff. HJW

DES INSPIRATIONS HYDRAULIQUES

Le jeune pianiste Lars Vogt tient la partie de piano de la *Kammermusik Nr. 2* dans le nouvel enregistrement des *Kammermusiken* de Paul Hindemith réalisé par Claudio Abbado et la Philharmonie de Berlin. Heinz-Jürgen Winkler s'est entretenu avec lui.

Y a-t-il des pianistes qui vous impressionnent particulièrement?

Dans ma jeunesse, j'étais impressionné par deux pianistes d'orientation très différente. J'étais fasciné, d'une part, par Glenn Gould, surtout par sa technique stupéfiante et son goût de l'expérimentation; de la transgression des limites qui semblaient infranchissables avant lui. Je pense en particulier à ses enregistrements légendaires de Bach, mais aussi à ses interprétations moins connues de Brahms. J'en ai tiré la leçon suivante: «Que signifie une limite si on ne la franchit pas de temps à autre?» Comment savoir où sont les bornes si on ne les dépasse pas une fois? L'important toutefois est que cette transgression doit s'effectuer dans un état d'esprit ludique; ce n'est pas un hasard si, dans la plupart des langues, on dit qu'on «joue» d'un instrument. Ce jeu, à la limite des bornes conventionnelles, peut cependant devenir une fin en soi; Glenn Gould en est un exemple, mais c'était un pianiste doté d'une personnalité extrêmement forte.

D'autre part, j'ai été très influencé par Claudio Arrau. Ce qui m'impressionne surtout, chez lui, c'est sa pensée musicale, son côté réfléchi. Je recommande à tout musicien – et pas seulement aux pianistes – de lire son livre *Vivre avec la musique*. C'est un ouvrage rempli de pensées profondes et philosophiques à propos d'œuvres isolées, de la musique, de l'exercice du métier et de l'existence de l'artiste. Il n'y a pas beaucoup de musiciens chez qui l'on trouve un tel niveau de réflexion. Sa réserve scrupuleuse, on pourrait presque dire son humilité devant les compositions et son mépris du cabotinage et du narcissisme des virtuoses ont fortement marqué mon attitude.

Comment vous préparez-vous à vos concerts? Mémorisez-vous facilement vos programmes?

Il est devenu normal, de nos jours, de jouer ses récitals et ses concertos par cœur. Je ne suis malheureusement pas de ceux qui mémorisent facilement. Il me faut donc beaucoup de temps pour apprendre à fond les œuvres que j'aimerais donner en concert. Je m'irrite souvent de ce qu'on gaspille tant de temps précieux à apprendre par cœur, ce qui n'a pas grand-chose à voir avec les aspects musicaux de l'interprétation. Je comprends très bien l'attitude d'un Sviatoslav Richter, qui, dans ses dernières années, avait de bons arguments pour jouer en public avec la partition. Il m'arrive de songer à jouer plus souvent en concert avec la partition devant les yeux.

Quels compositeurs ont jalonné jusqu'ici votre carrière?

Grâce à la possibilité que j'ai eue de jouer le cycle des cinq concertos pour piano de Beethoven à Rome, avec Christian Thielemann, et à Cologne, avec James Conlon, et au fait que j'ai enregistré les deux premiers sur CD avec l'Orchestre symphonique de Birmingham, sous la direction de Sir Simon Rattle, Beethoven a été passagèrement un de mes points forts; il est de toute façon l'un des compositeurs les plus influents et les plus importants de l'histoire de la musique. Mais je me suis beaucoup penché aussi sur Haydn et Brahms; prochainement, un CD avec la *Sonate* op. 5 et les *Ballades* op. 10 va être mis sur le marché. Ces dernières années, je me suis familiarisé également avec la musique du XXe siècle. Le Concerto pour piano de Lutoslawski est certainement un chef-d'œuvre. Sinon, j'évite de me spécialiser trop tôt, pour ne pas être étiqueté définitivement.

Vous avez déjà joué souvent sous la direction de chefs et avec des orchestres prestigieux. Parlez-nous un peu des répétitions et de la manière dont on conçoit ensemble une interprétation.

Le mode de collaboration dépend beaucoup du caractère des participants. Cela varie d'un chef à l'autre. Avec certains, comme Christian Thielemann, je n'ai aucun contact préalable; nous montons sur le podium, répétons, et voyons ce que cela donne. J'apprécie au fond beaucoup ce genre de découverte spontanée de l'œuvre. Avec Simon Rattle, j'avais autrefois de longues discussions préalables, parce que j'étais très curieux de savoir ce qu'il avait à dire des pièces à exécuter. Cela donnait souvent des conversations très intéressantes. La collaboration avec de grands chefs ressemble à la manière dont on fait de la musique de

chambre: on écoute le jeu des autres et on cherche à réagir convenablement à leurs idées. C'est un échange perpétuel.

Parlons justement de musique de chambre! Vous n'êtes pas seulement soliste, vous vous produisez aussi comme chambriste au disque et au concert. D'où viennent ces engagements multiples et quelle importance attachez-vous à la musique de chambre?

La musique de chambre a joué très tôt un grand rôle dans ma vie. A seize ans, je fondais déjà un trio et collaborais avec des artistes réputés comme Konrad Grähe, à Essen, et Walter Levin, du quatuor LaSalle, à Bâle. On y apprend avant tout à ne pas se concentrer sur les aspects techniques de son propre instrument, mais à réagir avec sensibilité à l'interprétation de ses partenaires. Pour que le jeu d'ensemble s'accorde, il est indispensable d'étudier le phrasé des instruments à cordes, par exemple, ou la technique de respiration des vents. Ces expériences élargissent l'horizon et contribuent à améliorer votre compréhension des œuvres musicales.

Quel rôle joue pour vous la musique de Hindemith? Parlez-nous de vos expériences avec la Kammermusik Nr. 2 de Hindemith et de son enregistrement avec Claudio Abbado et la Philharmonie de Berlin!

J'ai commencé par écouter des enregistrements d'œuvres pour le piano et de la musique de chambre de Hindemith par Glenn Gould. J'appréciais surtout les rythmes de jazz et l'intransigeance de l'écriture, mais aussi une certaine poésie mélancolique, notamment dans les mouvements lents.

Pour la *Kammermusik Nr. 2*, il m'a fallu faire de grands efforts, ne serait-ce que pour maîtriser les immenses difficultés techniques de l'exécution. C'est une pièce diabolique, dont il est pourtant interdit de faire entendre la difficulté. Elle doit sonner enjoué, voire ironique. L'agencement polyphonique incroyablement complexe et rigoureux, notamment dans les premier et dernier mouvements, exige un apprentissage méticuleux. Il y a peut-être des gens qui mettent la partition sous l'oreiller et qui se réveillent le matin en maîtrisant l'œuvre. Quant à moi, j'ai dû progresser en montant chaque jour le métronome d'un cran. La chose se complique encore en raison des échanges extrêmement difficiles avec les autres instruments, en particulier dans le fugato du dernier mouvement. Dans ce cas, un bon chef montre le chemin et

donne des points de repère. J'étais sceptique, au début, et me demandais si je réussirais à dominer l'œuvre suffisamment pour pouvoir l'enregistrer, vu la brièveté de la préparation – l'offre m'en avait été faite à très court délai. Mais, dès le premier coup d'œil, j'ai senti que c'était une œuvre qui en valait la peine. J'ai été particulièrement impressionné par le fait qu'une pièce si sévèrement construite – on dirait un moteur – dégage autant d'esprit, voire d'ironie. Et puis, ce contraste du deuxième mouvement, avec son caractère rêveur! Quant à la collaboration avec Claudio Abbado et la Philharmonie de Berlin, elle a été très collégiale et féconde. Je crois que cela s'entend au disque.

Vous ne vous êtes cependant pas arrêté à ce Concerto pour piano de Hindemith. Vous avez aussi travaillé quelques-unes de ses œuvres de chambre. Comment en êtes-vous arrivé là?

De Hindemith, j'ai travaillé la *Sonate pour cor et piano en mi bémol* de 1943 avec Marie Luise Neunecker. Nous l'avons interprétée dans divers concerts et pour le Festival de musique de chambre *Spannungen*, fondé par le *Kunstförderverein* de Düren. Dans le cadre de ce Festival, qui a eu lieu pour la première fois il y a trois ans et dont je suis le directeur artistique, Alfredo Perl et Jeroen Berwaerts, trompette solo de l'Orchestre symphonique du NDR, ont aussi donné une brillante exécution de la *Sonate pour trompette et piano* de 1939. Ce festival de musique de chambre, jeune et, je crois, plutôt insolite, a lieu dans la centrale hydraulique de Heimbach, bâtiment *Jugendstil* de 1904, qui nous a fascinés par son acoustique et son ambiance. L'an prochain, nous prévoyons de porter d'autres œuvres de Hindemith à son programme, avec le concours des éditions Schott et de l'Institut Hindemith. Nous attendons avec une impatience particulière la première audition de la *Sonate pour violon seul* op. 11 n° 6 de 1917/18, qui sera interprétée par Christian Tetzlaff et dont on ne connaissait jusqu'ici qu'un fragment.

HJW

DISCOGRAPHIE: HINDEMITHS 7 KAMMERMUSIKEN/HINDEMITH

Gesamteinspielungen auf LP Complete Recordings on LP Enregistrements intégraux sur microsillon

Die sieben Kammermusiken / Die sogenannten „Brandenburgischen“
Gérard van Blerk, Klavier; Anner Bylsma, Violoncello; Jaap Schröder, Violine; Paul Doktor, Viola; Joke Vermeulen, Viola d'amore; Albert de Klerk, Orgel
Concerto Amsterdam
Telefunken (LP 1968)
SLT 43110/12-B

Die 7 Kammermusiken

Maria Bergmann, Klavier; Martin Ostertag, Violoncello; Wolfgang Hock, Violine; Ulrich Koch, Viola / Viola d'amore; Martha Schuster, Orgel
ensemble 13, Ltg.: Manfred Reichert
deutsche harmonia mundi (LP 1978)
165-99721/23

▼ Einen neuen, in dieser Zeit revolutionären Ansatz verfolgten die Interpreten dieses aus Mitgliedern des Südwestfunk-Sinfonieorchesters gegründeten Ensembles: die Funktion des führenden Dirigenten wird aufgegeben. Die gemeinsam erarbeiteten Interpretationen unter Koordination von Manfred Reichert widmeten sich einem vielfältigen, oftmals vergessenen Repertoire alter und modernster Musik.

▼ The musicians in this ensemble founded by members of the Southwest German Radio Symphony Orchestra have arrived at a new interpretative approach revolutionary for their time: they have decided to dispense with a conductor. Their collectively acquired interpretations under the coordination of Manfred Reichert are dedicated to a multifarious, often forgotten repertoire of early as well as very modern music.

▼ Membres de l'Orchestre radio-symphonique du Südwestfunk, les interprètes se sont soumis à un système révolutionnaire pour l'époque: ils ont renoncé à être dirigés par un chef. Les options artistiques étaient discutées en commun et simplement coordonnées par Manfred Reichert. Cette manière de voir l'interprétation a été appliquée à un vaste répertoire, ancien et moderne, souvent négligé.

Gesamteinspielungen auf CD Complete Recordings on CD Enregistrements intégraux sur CD

Kammermusik 1-7

Ronald Brautigam, Klavier; Konstanty Kulka, Violine; Norbert Blume, Viola d'amore; Lynn Harrell, Violoncello; Kim Kashkashian, Viola; Leo van Doeselaar, Orgel
Royal Concertgebouw Orchestra,
Ltg.: Riccardo Chailly
Decca (CD 1992)
433 816-2



▼ Chailly betont in dieser Aufnahme den Witz und die Rasanzen dieser Musik, dabei stets auf spielerische Genauigkeit achtend. In den lyrischen Sätzen läßt er den Solisten und Musikern Raum zu intensiver, sonst in Hindemith-Interpretationen selten gespürter Ausdruckskraft.

▼ Chailly emphasises the wit and speed of this music in this recording, always observing exactitude in the ensemble. In the lyrical movements he gives the soloists and other musicians room for an

intensity of expression otherwise rarely heard in Hindemith interpretations.

▼ Dans cette version, Chailly souligne l'esprit et l'entrain qui caractérise cette musique, tout en veillant à une exécution parfaite. Dans les mouvements lents, il laisse aux solistes et aux musiciens le temps de s'exprimer intensément, ce qu'on entend rarement dans les interprétations de Hindemith.

The Chamber Concertos

Ueli Wiget, Klavier; Michael Stirling, Violoncello; Peter Rundel, Violine; Werner Dickel, Viola; Wolfram Just, Viola d'amore; Martin Lück, Orgel
Ensemble Modern, Ltg.: Markus Stenz
BMG (CD 1995)
09026 61730 2

▼ In einer stringenten und präzisen Aufnahme weisen die Interpretationsansätze dieses Ensembles hin auf Entwicklungen der neuesten Musik und zeigen



somit aufs deutlichste die fortschrittlichen Tendenzen im Werk des „Reaktionärs“ Hindemith.

▼ The stringent and precise interpretative approach of this ensemble points forward to developments in the newest of music, thus clearly showing the advanced tendencies in the work of the „reactionary“ Hindemith.

▼ Dans cette version rigoureuse et précise, l'interprétation de l'ensemble s'inspire des tendances actuelles de l'interprétation de la musique moderne et souligne donc les tendances progressistes de Hindemith, trop longtemps taxé de «réactionnaire».

Kammermusiken nos. 1-7

Gérard van Blerk, Klavier; Anner Bylsma, Violoncello; Jaap Schröder, Violine; Paul Doktor, Viola; Joke Vermeulen, Viola d'amore; Albert de Klerk, Orgel
Concerto Amsterdam
Teldec (CD 1998)
3984-21773-2

▼ Mit diesen CDs wird die erste Gesamteinspielung



der Kammermusiken von 1968 wiederveröffentlicht. Unter den Instrumentalisten finden sich einige der bedeutendsten holländischen Musiker der Zeit (Frans Vester, Flöte; George Pieterse, Klarinette), die sich, wie etwa Anner Bylsma (Cello),

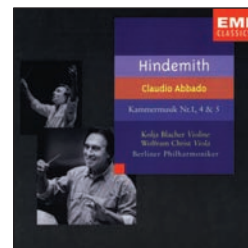
auch einen Namen als Protagonisten der historischen Aufführungspraxis gemacht haben.

▼ These CDs mark the re-release of the first complete recording of the Kammermusiken of 1968. Amongst the instrumentalists are some of the most important Dutch musicians of the time (Frans Vester, flute; George Pieterse, clarinet), who have, along with Anner Bylsma (Cello), made names for themselves as protagonists of historical performance practice as well.

▼ Ce coffret reprend sur CD l'enregistrement intégral de 1968. Les instrumentistes comptent dans leurs rangs bon nombre des musiciens néerlandais les plus illustres de l'époque (Frans Vester, flûte; George Pieterse, clarinette), dont certains se sont aussi fait une réputation de pionniers de la musique sur instruments anciens, comme Anner Bylsma (violoncelle).

Kammermusik Nr. 1, 4, 5

Kolja Blacher, Violine;
Wolfram Christ, Viola
Berliner
Philharmoniker,
Ltg.: Claudio
Abbado
EMI (CD 1996)
5 56160 2



Kammermusik Nr. 2, 3, 6, 7

Lars Vogt, Klavier; Georg Faust, Violoncello;
Wolfram Christ, Viola d'amore; Wayne Marshall, Orgel
Berliner Philharmoniker, Ltg.: Claudio Abbado
EMI (CD 2000)
5 56831 2



▼ Die Berliner Philharmoniker präsentieren unter Leitung ihres Chefdirigenten diese anspruchsvolle Musik mit einer rasanten Souveränität, gleichzeitig in höchstem Maße differenziert und sublimiert. Nicht minder enga-

giert die durchweg hochkarätigen Solisten, die sowohl mit Sensibilität für das Zusammenspiel musizieren als auch die Möglichkeiten zum virtuellen Brillieren nutzen.

▼ The Berlin Philharmonic, under the baton of their Music Director present this demanding and challenging music with a speedy sovereignty, at the same time highly differentiated and sublimated. No less dedicated are the first-rate soloists, who play with sensitivity for ensemble playing without failing to take advantage of the opportunity to display their brilliant virtuosity.

▼ Sous la direction de son chef titulaire, la Philharmonie de Berlin présente cette musique avec une maîtrise brillante, un sens aigu de la différenciation et du sublime. Les solistes prestigieux, ne sont pas en reste et font preuve d'autant de sensibilité dans le jeu d'ensemble que de virtuosité dans les passages concertants.

Einzeleinspielungen auf Samplern Recordings on Samplers

Enregistrements isolés des Kammermusiken

KAMMERMUSIK NR. 1

Music from the Twenties

Kammermusik Nr. 1 op. 24,1 (1921)
Ensemble >das neue werk< Hamburg,
Ltg.: Dieter Cichewicz
MDG (CD 1994)
623 0548-2

Kammermusik Nr. 1 op. 24,1 (1921)

Tasmanian Symphony Orchestra,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1997)
999 301-2

**A Live Recording: absolute mix
Kammermusik Nr. 1 op. 24,1 (1921),
1. Satz: Sehr schnell und wild**



absolute ensemble,
Ltg.: Kristjan Järvi
CCn'C (CD 2000)
00702

KAMMERMUSIK NR. 2

Kammermusik Nr. 2 op. 36 Nr. 1 (1924)
Siegfried Mauser, Klavier
Radio Symphony Orchestra Frankfurt,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1993)
999 138-2

**Kammermusik Nr. 2 für Klavier
und 12 Instrumente op. 36 Nr. 1**
Gino Gorini, Klavier
Orchestra „A. Scarlatti“ di Napoli della RAI,
Ltg.: Sergiu Celibidache
(Aufnahme vom 15.12.1959)
SH (CD 1995)
864

**Kammermusik Nr. 2 für Klavier
und 12 Instrumente op. 36 Nr. 1**
Victor Yampolsky, Klavier
The Moscow Contemporary Music Ensemble,
Dir.: Alexei Vinogradov
Triton (CD 1996)
17 010

Kammermusik Nr. 2 op. 36 Nr. 1
Sviatoslav Richter, Klavier
Orchestra of the Soloists of the Moscow State
Conservatoire, Ltg.: Yuri Nikolayevsky (Aufnahme
vom 22.05.1978)
Revelation (CD 1997)
RV10093

KAMMERMUSIK NR. 3

Kammermusik Nr. 3 op. 36 Nr. 2
Anssi Karttunen,
Violoncello
London Sinfonietta,
Ltg.: Esa-Pekka
Salonen
Finlandia
(CD 1990)
FACD 400



Kammermusik Nr. 3 op. 36 Nr. 2
Luca Signorini, Violoncello
Solisti dell'Accademia Musicale Napoletana,
Ltg.: Franco Trinca
Nuova Era Records (CD 1992)
7075

**Kammermusik Nr. 3 für Cello
und 10 Instrumente op. 36 Nr. 2**
Natalia Savinova, Violoncello
The Moscow Contemporary Music Ensemble,
Dir.: Alexei Vinogradov
Triton (CD 1996)
17 010

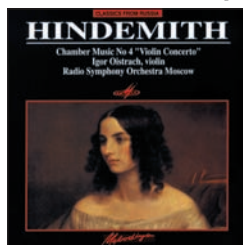
**Kammermusik Nr. 3 op. 36 Nr. 2 (1925) "for
obligato violoncello and ten solo instruments"**
David Geringas, Violoncello
Queensland Symphony Orchestra,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1997)
999 375-2

**Kammermusik Nr. 3 (Cello Concerto)
op. 36 Nr. 2 (1925)**
Torleif Thedéen, Violoncello
Nieuw Sinfonietta Amsterdam,
Ltg.: Lev Markiz
BIS (CD 1998)
BIS-CD-816

KAMMERMUSIK NR. 4

Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3 (1925)
Michael Guttman, Violine
Philharmonia Orchestra, Ltg.: José Serebrier
ASV (CD 1995)
DCA 945

Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3



Igor Oistrach,
Violine
Radio Symphony
Orchestra Moscow,
Ltg.: Gennadi
Rozhdestvensky
Melodiya
(CD 1995)
MEL 46159-2

Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3
Gerhard Taschner, Violine
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester,
Dir.: Rudolf Kempe
(Aufnahme vom 12.12.1952)
EMI (CD 1997)
5 66524 2

**Kammermusik Nr. 4 für Solo-Violine und
größeres Kammerorchester op. 36 Nr. 3**
Robert Gerle, Violine
Ltg.: Hermann Scherchen
(Aufnahme Juni 1964)
Westminster (CD 1998)
MVCM-18017

**Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3 (1925)
for violin solo and large chamber orchestra**
Dene Olding, Violine
Queensland Symphony Orchestra,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1999)
999 527-2

KAMMERMUSIK NR. 5

**Kammermusik Nr. 5 op. 36 Nr. 4 für Bratsche
und größeres Kammerorchester**
Georg Schmid, Bratsche
Symphonieorchester des Bayerischen
Rundfunks, Ltg.: Robert Heger
(historische Aufnahme)
Schwann (CD 1987)
11734

**Kammermusik Nr. 5 for viola and large
chamber
orchestra op. 36
Nr. 4 (1927)**
Paul Cortese, Viola
Philharmonia
Orchestra, Ltg.:
Martyn Brabbins
ASV (CD 1995)
DCA 931



**Kammermusik Nr. 5 op. 36 Nr. 4 (1927) for
Viola solo and Large Chamber Orchestra**
Brett Dean, Viola
Queensland Symphony Orchestra,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1999)
999 492-2

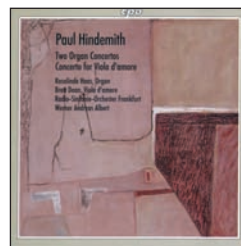
KAMMERMUSIK NR. 6

**Kammermusik Nr. 6 op. 46 Nr. 1 for Viola
d'amore and orchestra**
Brett Dean, Viola d'amore
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1996)
999 261-2

KAMMERMUSIK NR. 7

**Kammermusik Nr. 7 op. 46 Nr. 2
für Orgel und Orchester**
Martin Haselböck, Orgel
Wiener Symphoniker, Ltg.: Martin Haselböck
Koch Schwann (CD 1995)
3-1202-2

**Kammermusik Nr. 7 op. 46 Nr. 2
for organ and orchestra**
Rosalinde Haas, Orgel
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt,
Ltg.: Werner Andreas Albert
cpo (CD 1996)
999 261-2



VON DÜSENJÄGERN UND VOGELZWITSCHERN Aus dem Alltag eines Musik- produzenten und Tonmeisters

Das CD-Label *Musikproduktion Dabringhaus und Grimm* machte sich um die komplette und mit internationalen Plattenpreisen dekorierte Aufnahme des Sonatenwerkes und anderer Kammermusik von Paul Hindemith auf insgesamt zehn CDs verdient.

Heinz-Jürgen Winkler befragte Werner Dabringhaus, einen der Firmengründer.

Welche Voraussetzungen sollte ein guter Tonmeister mitbringen und welche Maßstäbe legen Sie an eine „gelungene“ Aufnahme an?

Ein Tonmeister, der in der Musikproduktion beschäftigt ist, sollte natürlich musikalisch fundiert ausgebildet sein und die Technik, die er einsetzen will, beherrschen. Wichtig ist die Ausbildung einer eigenen Klangvorstellung. Weiterhin bedarf es eines sensiblen Einfühlungsvermögens in die Musiker, damit die Partitur eines Werkes in gemeinsamer Arbeit als Aufnahme zum Klingen gebracht wird. Sind diese Bedingungen erfüllt, muß der Tonmeister darauf achten, daß die Klangqualität hohen Ansprüchen genügt und zum Beispiel eine sinnvolle räumliche Staffellung der Instrumente hörbar ist. Eine schlechte Aufnahmetechnik kann auch die beste Interpretation konterka-

rieren; umgekehrt kann ein guter Klang eine Interpretation fördern und den Interpreten beflügeln. Eine gute Aufnahme besteht nicht nur aus Klang. Es kommt darauf an, daß musikalisch alles zum Besten bestellt ist, so daß das Zuhören zu einer musikalischen Erlebnisreise wird.

Ihre Aufnahmen entstehen „in natürlicher Akustik“, also nicht im Studio. Nach welchen Kriterien wählen Sie die Räume für Ihre Einspielungen aus?

Eine wichtige Voraussetzung ist, daß sich der Musiker in dem Raum, in dem er musiziert, wohlfühlt.

Jeder Musiker „spielt“ mit der Akustik. Er testet den Klang und reagiert bewußt oder unbewußt auf die Raumreflexionen. Die Gestaltung des nächsten Tons ist direkt abhängig von dem Klang des Tones, den er gerade gespielt hat. Die Verbindung der Töne miteinander ist sehr stark geprägt von der Akustik des Raumes. Die Pausen spielen eine wesentliche Rolle: Wie lange braucht der Ton, bis er im Raum verklungen ist? Danach richtet sich: Wie schnell muß ich wieder einsetzen? Wie intensiv setze ich ein? Mit welcher Artikulation setze ich ein? Das ist ganz stark abhängig von den raum-akustischen Gegebenheiten. Je wohler sich ein Musiker in einem Raum fühlt, desto einfacher kann er spielen und desto mehr kann er sich auf seine Interpretation konzentrieren. Daher legen wir großen Wert darauf, die Musik in optimalen, jeweils zum Repertoire passenden Räumlichkeiten aufzunehmen – und das ist in der Regel nicht die sterile Studioakustik.

Der Raum ist gefunden, die Klangbalance ist perfekt. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit zwischen Tonmeister und Künstler?

Sinnvoll ist eine Arbeitsteilung. Das heißt, beide haben das gegenseitige Vertrauen zueinander. Der Aufnahmeleiter kann ja letztlich nur Dinge verwenden, die der Musiker auch wirklich einmal gespielt hat. Und jeder Musiker muß darauf vertrauen können, daß der Tonmeister auch wirklich seine gelungenen, ja die besten Interpretationen für die Koppelung der Aufnahmen verwendet. Dummer-



oder glücklicherweise ist „Musikalisches“ ja nicht beliebig abrufbar und pure technische Perfektion bedeutet noch lange keinen Kunstgenuß. Es bedarf besonderer Interpretation, um gerade in einer mehrere Tage dauernden Aufnahmesituation außergewöhnliche musikalische Momente zu bekommen. Hier kann der Tonmeister eine entscheidende Hilfe sein, indem er aufmerksam zuhört, bestimmte Hinweise gibt, den Künstler motiviert, jetzt das schier Unmögliche zu riskieren, und begeistert, noch eine Fassung zu verlieren... Denn tatsächlich kann eine wunderschön gelungene Stelle durch störende Außengeräusche – Autos, Düsenjäger – verpatzt werden. Letztendlich entscheidet der Tonmeister als Aufnahmeleiter, welche Passage genommen wird. Und er entscheidet natürlich in musikalischer Hinsicht (ein leises Vogelgezwitscher kann nicht der Grund sein, ausgerechnet die gelungenste Fassung nicht zu verwenden!). Wir geben unsere Schnittergebnisse dem Künstler nochmals zur Diskussion und arbeiten Änderungswünsche ein, sofern das aufgenommene Material es ermöglicht. Bis zum letzten Augenblick spielt also die partnerschaftliche Beziehung zwischen Aufnahmeleiter und Interpret die tragende Rolle. Und wenn das Ergebnis dann eine nicht nur wohlklingende, sondern auch spannende Interpretation ist, warten alle

DAS SONATENWERK UND ANDERE KAMMERMUSIKWERKE VON PAUL HINDEMITH

*Mitglieder des Ensembles Villa Musica/
Members of the Ensemble Villa Musica/
Interprètes de l'Ensemble Villa Musica*



gespannt, ob die Fachpresse das auch so hört...

Eine Frage an den Produzenten Dabringhaus: Was hat Sie bewogen, nicht nur geläufiges Repertoire einzuspielen, sondern auch bisher unbekanntes?

Zu unseren Anfangszeiten waren wir eine unbekannte Firma und arbeiteten mit weniger bekannten Künstlern. Es lag nahe, ein unbekanntes Repertoire auszuwählen, das vermutlich aus kommerziellen Gründen von den „großen“ Firmen vernachlässigt wurde. Für unsere Aufnahmen stöberten wir oft in Archiven nach vergessenen, aber dennoch spannenden Werken, um den oft gespielten Standardwerken Alternativen entgegenzustellen. Inzwischen ist klar, daß neben den wenigen zu Recht weltbekannten Standardkompositionen eine Vielzahl talentierter und oft sehr innovativer Komponisten erst das geistige Umfeld für die relativ wenigen Geniestreiche schufen. Mittlerweile hat die Schallplatte wesentlich dazu beigetragen, daß vergessene Kompositionen wieder zum Klingen gebracht und einem breiteren Hörerkreis zugänglich wurden. Ich erinnere daran, daß die Renaissance der Mahler-Symphonien nicht zuletzt durch die Erfindung der stereophonen Schallplatte begünstigt worden ist. Da waren plötzlich, über Lautsprecher stereophon wiedergegeben, Details wahrnehmbar, die schließlich das breite Interesse für diese Musik erweckten.

Wie kam es zu dem Entschluß, das Sonatenwerk von Hindemith komplett aufzunehmen?

Die Idee zur vollständigen Einspielung der Hindemith-Sonaten entstammt einer Programmidee, die wir mit dem Ensemble

Villa Musica konzipierten. Das Ensemble Villa Musica besteht aus erstklassigen Solisten, die sich alle der Kammermusik verschrieben haben und jedes Orchesterinstrument besetzen können. Aus dieser Konstellation entstand zunächst die Idee, Komponistenportraits zu skizzieren, deren Inhalt nicht durch die Besetzung bestimmt war. Vielmehr waren wir durch die Vielfalt der Instrumente in diesem Ensemble in der Lage, auf einer CD ein Bläseroktett, ein Streichquintett, ein Sextett mit Klavier, Harfe und Piccoloflöte etc. zu kombinieren, kurzum von einem Komponisten ein facettenreiches Bild zu projizieren.

Bei der Arbeit mit Hindemiths Kammermusik – u. a. haben wir die Frühfassung des *Klarinettenquintetts* op. 30 und auch Hindemiths vokale Kammermusik eingespielt – entdeckten wir vielfältige und spannende Aspekte in dieser Musik. Und plötzlich war die Idee da, daß jeder „seine“ Hindemith-Sonate in einer vollständigen Ensemble-Villa-Musica-Edition aufführen könnte – quasi als persönliche Visitenkarte eines jeden Ensemblemitglieds. So schnell die Idee jedoch ausgesprochen war, so kompliziert wurde die Realisation. Neben den Duosonaten für ein Orchesterinstrument und Klavier komponierte Hindemith ja auch Solosonaten für Klavier, Orgel und andere Instrumente. Wie sollen die Werke auf die CDs verteilt werden? Welche Werke sind zu kombinieren? Unsere Begeisterung für das Projekt wurde von den Mitgliedern des Ensembles geteilt, so daß dieses Vorhaben letztendlich einen glücklichen Ausgang nahm.

Was fasziniert Sie an der Kammermusik Hindemiths?



Wie intensiv und eindrucksvoll diese Musik ist, offenbarte sich uns oftmals erst während der Aufnahmen. Teilweise ist die Hindemithsche Musik sehr, sehr kompliziert. Die kleinste Intonationstrübung, die kleinste Unsauberkeit machen die Musik unerträglich für den Hörer. Wenn die technischen Anforderungen mühelos bewältigt werden und die Stücke mit musikalischem Witz und Verstand interpretiert werden, treten zahlreiche auch für den Hörer kuriose Stellen hervor. Hindemith muß ein sehr geistreicher und zugleich witziger Mensch gewesen sein. Dieser Humor hat beflügelt und die Begeisterung für diese Musik noch gesteigert. Bei näherer Betrachtung der Musik stellte ich mir oft die Frage, wie hat Hindemith zu bestimmten Zeiten seines Lebens komponiert. Hat er auf aktuelle Ereignisse, die sein Leben beeinflussten, kompositorisch reagiert? Ich denke beispielsweise an das Jahr 1936, die Zeit der Entstehung seiner Flötensonate, als in Berlin die Lederstiefel über die Trottoirs marschierten. Dem – wie er selbst sagte – „weltfernen“ Werk fügt Hindemith als Schlußteil einen Marsch hinzu, der einen seltsam eigenwillig heiteren Ton vermittelt. Interessant auch das Stück für Sopran und acht Instrumente *Wie es wär, wenn's anders wär*. Das birzt nur so von Fröhlichkeit, von Sonnenschein, von Witz und Ironie. Wenn man bedenkt, daß dieses Stück 1918 während Hindemiths Militärzeit in Frankreich „auf dem Rückzug“ unter dem Eindruck der Grausamkeiten der letzten Kriegstage komponiert wurde, erschüttert das Werk mit seinem Nonsens und seinen Albernheiten. Hier treten Charakterzüge eines Komponisten und seiner Werke hervor, die man gar nicht vermutete. HJW

JUL HINDEMITH IN EINSPIELUNGEN DES ENSEMBLES VILLA MUSICA

**Die Interpreten des
Ensembles Villa Musica
Members of the Ensemble Villa Musica
Interprètes de l'Ensemble Villa Musica**

Christiane Oelze, *Sopran*
Cornelia Kallisch, *Mezzosopran*
Ida Bieler, *Violine*
Thomas Brandis, *Violine*
Nina Martinéz, *Violine*
Enrique Santiago, *Viola*
Ernö Sebestyén, *Violine*
Rainer Moog, *Viola*
Günther Teuffel, *Viola*
Ivo Bauer, *Viola d'amore*
Martin Ostertag, *Violoncello*
Hanno Simons, *Violoncello*
Uta Zenke, *Violoncello*
Wolfgang Güttler, *Kontrabaß*

Jean-Claude Gérard, *Flöte*
Ingo Goritzki, *Oboe / Englischhorn*
Ulf Rodenhäuser, *Klarinette*
Bernhard Nusser, *Baßklarinette*
Sergio Azzolini, *Fagott*
Klaus Thunemann, *Fagott*
Marie Luise Neunecker, *Horn*
Radovan Vlatkovic, *Horn*
Matthias Hoefs, *Trompete*
Hannes Läubin, *Trompete*
Kalle Randalu, *Klavier*
Piret Randalu, *Klavier*
Rosalinde Haas, *Orgel*
Helga Storck, *Harfe*

OF JET-FIGHTERS AND BIRDSONG

From the Everyday Life of a
Sound Engineer

The CD label *Musikproduktion Dabringhaus und Grimm* has earned wide recognition for its complete, internationally award-winning recording of the sonatas and other chamber works of Paul Hindemith on a total of ten CDs.

Heinz-Jürgen Winkler interviewed Werner Dabringhaus, one of the firm's founders.

What qualifications should a good sound engineer possess and what standards do you apply to a "successful" recording?

A sound engineer who is active in music production should have a solid grounding in music, of course, and be a master of the techniques that he wants to use. Education and having one's own sound conception are the most important factors. Beyond these, the sound engineer needs a special sensitivity towards the musicians, so that the score of a work can be brought to a sonic result in collaborative work in the form of a recording. If these conditions have been fulfilled, the sound engineer must take care that the sound quality reaches a high standard and that, for instance, a meaningful spatial echelon formation of the instruments is audible. Poor recording technique can harm even the best interpretation; on the other hand, good sound can encourage an interpretation, lending wings to the performer. A good recording

does not consist merely of sound. The important thing is that everything is musically carried out as well as possible, so that the listener will experience it as a musical journey.

Your recordings are made "in natural acoustics", i.e. not in the studio. According to what criteria do you select the places for your recordings?

An important prerequisite is that the musician should feel at home in the place, in the space, in which he is making music.

Every musician "plays" with acoustics. He consciously tests the sound and reacts, consciously or unconsciously, to the reflexes of the hall or room. The formation of the next note is directly dependant on the sound of the note that he has just played. The connection of the tones with each other is very strongly influenced by the hall's acoustics. The rests play an essential role: how long does it take for the tone to die away in the hall? The musician then reacts accordingly, answering the question: with what speed must I start again, with what intensity, and with what articulation? This is highly dependent on the acoustic conditions at hand. The more at home a musician feels in a recording space, the more simply he is able to play and the more he is able to concentrate on his interpretation. That is why we consider it to be of the utmost importance to record in optimal spaces, which fit the repertoire being recorded – and these, in general, are not sterile studios.

Let's say you've found the right place and the sound balance is perfect. How does the collaboration between sound engineer and performer develop?

A division of labour makes sense. That means that each one trusts the other. The sound engineer can of course only use things that the musician has really played. And the musician has to be able to trust that the engineer will really use his best, most successful interpretations for the coupling of the recordings. Unfortunately, or maybe fortunately, musical quality cannot simply be commanded to appear, and purely technical perfection is in no way synonymous with artistic enjoyment. A special quality of interpretation is required to get extraordinary musical moments out of a recording situation that might last several days. The sound engineer can definitely be of help here, by listening attentively, giving certain directions, motivating the artist to risk the sheer impossible and inspiring him to lose – yet another take ... Disturbing external noises, e.g. cars, jet planes, really can ruin an otherwise wonderfully successful recording. In the end the sound engineer, as leader of the session, decides which passage will be used. He makes his decision, of course, for musical reasons (the soft twitter of a bird cannot be the reason not to use a highly successful version!). We discuss our cutting and editing results with the artist once again and, insofar as the recorded material allows, try to take the artist's desired alterations into consideration. Thus the relationship between two partners, between sound engineer and performer, plays a leading role right up to the end. And if the result is not only pleasant sounding but also an exciting, stimulating interpretation, we all wait in suspense to see if the professional music journalists also hear it that way...

THE SONATAS AND OTHER CHAMBER WORKS OF PAUL HINDEMITH

Das Sonatenwerk · The Sonatas · Les sonates

▼ Das Sonatenwerk ist jetzt in einer limitierten Sonderausgabe auf 7 CDs zum Preis von 99,95 DM von der Musikproduktion Dabringhaus und Grimm herausgegeben worden (www.mdg.de).

▼ The Sonatas are now available in a limited special edition on 7 CDs at the price of 99.95 DM from Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (www.mdg.de).

▼ Les sonates font désormais l'objet d'un enregistrement en édition spéciale limitée de 7 CD, pour le prix de 99,95 DM, par Dabringhaus und Grimm (www.mdg.de).

MDG 304 0690-2

Complete Sonatas for Solo Instruments and Piano Vol. 1
Sonata for Violin and Piano op. 11 No. 1 E flat major
Sonata for Violin and Piano op. 11 No. 2 D
Sonata for Violoncello and Piano op. 11 No. 3
Sonata for Viola and Piano op. 11 No. 4 F-Dur
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1997)
MDG 304 0691-2



A question for Dabringhaus the producer: what moved you to record not only standard repertoire, but also relatively unknown works?

When we started out we were an unknown firm and worked with more or less unknown artists. It was important to select a more obscure repertoire that was being neglected by the "larger" firms, probably for commercial reasons. We often browsed through archives in search of forgotten but exciting works for our recordings in order to set alternatives against the frequently performed standard works. In the meantime it is clear that alongside the few justifiably world-renowned standard compositions a large number of talented and often very innovative composers created the environment for the relatively rare strokes of genius. The recording industry has contributed largely to the fact that forgotten composers are being heard again and made available to a wider circle of listeners. I should remind you that the Renaissance of Mahler's symphonies was greatly benefited by the discovery of the stereophonic record. Suddenly details were perceptible over stereophonic loudspeakers that awakened a wider interest for this music.

What made you decide to record the complete sonatas of Hindemith?

The idea of a complete recording of the Hindemith sonatas came from a programming idea that we conceived together with the Ensemble Villa Musica. The Ensemble Villa Musica consists of first class soloists, all devoted to chamber music and covering all of the orchestral instruments. First of all, the idea of

sketching composers' portraits, the content of which would not be determined by the instruments available in the ensemble, arose from this constellation. We were able, thanks to the variety of instruments available in the ensemble, to combine a string quartet, a sextet with piano, harp, piccolo, etc. on a single CD, in short, to project a multi-faceted portrait of the composer.



In working on Hindemith's chamber music – we recorded, amongst other works, the early version of the *Clarinet Quintet*, Op. 30 and also Hindemith's vocal chamber music – we discovered multifarious and exciting elements in this music. And suddenly we hit upon the idea that each player could perform "his" Hindemith sonata in a complete Ensemble Villa Musica Edition, like a personal visiting card of each member of the ensemble. Easy though it was to talk about, realising the idea proved more complicated. Besides the duo sonatas for orchestral instrument and piano, Hindemith also wrote solo sonatas for piano, organ and other instruments. How should the works be distributed on the CDs? Which works should be combined with which other ones? The ensemble members fortunately shared our enthusiasm for this project, so the project finally did have a favourable outcome.

During the recordings we first became truly aware of how intense and impressive this music is. Hindemith's music is, at times, very, very complicated. The slight-

est impurity of intonation, the slightest blemish makes the music intolerable for the listener. When the technical requirements have been met without any trouble and the pieces interpreted with musical wit and intelligence, curious passages come to the fore for the listener as well. Hindemith must have been a highly ingenious and at the same time a very witty man. This humour takes wing in the sonatas and increases our enthusiasm for the music even more. In observing the music more closely, I often ask myself how Hindemith composed at certain stages of his life. Did he react to current events that influenced his life in his compositions? I think of the year 1936, for instance, the period of the *Flute Sonata*, during which leather boots marched over the pavements in Berlin. At the end of this work – "remote from this world", as the composer himself called it – Hindemith adds a march that communicates a strangely self-willed, cheerful tone. The piece for soprano and eight instruments *Wie es wär, wenn es anders wär* (*How would it be if it were otherwise*) is also interesting. It simply bursts with joy, sunshine, wit and irony. When one remembers that the work was composed during Hindemith's military service in France in 1918 "in retreat" under the impressions of the horrors of the last days of the war, the work makes a shattering impact with its nonsense and foolishness. Character traits of the composer and his work are here in evidence that one would not have suspected. HJW

ITH RECORDED BY THE ENSEMBLE VILLA MUSICA

Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 2
Kleine Sonate op. 25,2 for Viola d'amore and Piano (1922)
Sonate op. 25,4 for Viola and Piano (1922)
Sonate in E for Violin and Piano (1935)
Sonata in C for Violin and Piano (1939)
Sonata for Viola and Piano (1939)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm
(CD 1997)
MDG 304 0692-2



Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 3
First Sonata for Piano (1936)
Second Sonata for Piano (1936)
Third Sonata for Piano (1936)
Variations for Piano (1936)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1998)
MDG 304 0693-2



Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 4
Sonata for two Pianos (1942)
Sonata for Bassoon and Piano (1938)
Sonata for Harp (1939)
Sonata for Piano for 4 Hands (1938)
Sonata for Horn (1939)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1997)
MDG 304 0694-2



CLIQUETIS ET GAZOUILLEMENTS

la vie quotidienne d'un ingénieur du son

La société *Musikproduktion Dabringhaus und Grimm* a le mérite d'avoir enregistré l'intégrale, en dix CD, des sonates et de la musique de chambre de Paul Hindemith, entreprise récompensée par plusieurs prix du disque de portée internationale.

Heinz-Jürgen Winkler s'entretient avec l'un de ses fondateurs, Werner Dabringhaus.

De quelles compétences un bon ingénieur du son doit-il disposer et selon quels critères jugez-vous la qualité d'un enregistrement?

Un ingénieur du son chargé de productions musicales doit naturellement avoir une bonne formation musicale et maîtriser les techniques qu'il compte utiliser. L'important est d'avoir une conception personnelle de la sonorité qu'on veut réaliser. Il faut aussi être doté d'empathie pour les musiciens, afin que le travail en commun sur la partition donne un résultat sonore convaincant. Ces conditions une fois remplies, l'ingénieur doit veiller à ce que la qualité du son réponde à des exigences élevées et fasse, par exemple, bien entendre l'échelonnement spatial des instruments. Une mauvaise prise de son peut fausser la meilleure des interprétations; inversement, une bonne sonorité soutient l'interprétation et inspire les exécutants. Toutefois, un enregistre-

ment de qualité ne consiste pas seulement à capter une sonorité. Il faut que tout soit réglé le mieux possible pour permettre à l'auditeur de vivre une véritable expérience musicale.

Vos enregistrements s'effectuent «en acoustique naturelle», donc hors studio. Selon quels critères choisissez-vous une salle?

Une condition essentielle consiste dans le fait que le musicien se sente bien dans la salle où il joue.

Chaque instrumentiste «joue» avec l'acoustique. Il teste la sonorité et réagit consciemment ou inconsciemment à la réverbération sonore du lieu. Le modèle d'une note dépend directement du timbre de celle que l'on vient précédemment de jouer. L'enchaînement des notes les unes aux autres est ainsi fortement marqué par l'acoustique de la salle. Les silences jouent également un grand rôle. Combien de temps s'écoule-t-il jusqu'à ce que le son s'évanouisse? C'est ce qui décide en effet du moment où je me mets à jouer – et avec quelle intensité et quelle articulation. Tout dépend fortement des conditions acoustiques et spatiales. Plus un musicien «sent» la salle, plus il peut jouer simplement et se concentrer sur son interprétation. C'est pourquoi nous attachons beaucoup d'importance au fait d'enregistrer dans les meilleures salles, celles qui conviennent le mieux au répertoire – et en général, ce ne sont pas des studios.

La salle est trouvée, l'équilibre est parfait. Comment se développe la collaboration entre l'ingénieur du son et l'artiste?

Le mieux est de se répartir le travail. Cela signifie qu'il faut une très grande confiance mutuelle. Au bout du compte,

le directeur de l'enregistrement ne pourra faire usage que des prises de son effectuées sur place. Et chaque instrumentiste doit pouvoir se fier au fait que l'ingénieur utilisera vraiment les moments d'interprétation les plus réussis pour monter l'enregistrement. Malheureusement – ou heureusement –, la musicalité n'est pas une qualité qu'on peut produire sur demande et la perfection technique ne signifie pas toujours la plénitude artistique. Pendant un enregistrement qui peut durer plusieurs jours, il faut un doigté particulier pour obtenir des moments de musique exceptionnels. L'ingénieur du son peut apporter une aide décisive en écoutant attentivement, en faisant des remarques, en incitant l'artiste à risquer le tout pour le tout ou en l'encourageant à prendre encore le temps d'une nouvelle reprise... Il arrive en effet qu'un passage magnifiquement exécuté soit gâté par des bruits extérieurs – auto, avion à réaction. A la fin, c'est l'ingénieur du son qui, en sa qualité de directeur de l'enregistrement, arrête de la version à retenir. Il se décide bien sûr également en fonction de critères musicaux (un imperceptible gazouillis d'oiseaux n'est pas une raison suffisante pour renoncer à la meilleure version enregistrée d'un passage!). Le résultat du montage est ensuite soumis à l'artiste et les modifications demandées y sont apportées, pour autant que le matériau disponible le permette. Le lien de partenariat entre le directeur d'enregistrement et l'interprète joue donc un rôle fondamental jusqu'au dernier instant. Et lorsque le résultat donne une interprétation qui sonne bien, mais qui est aussi passionnante, nous attendons tous avec impatience de voir si la presse spécialisée l'entend également ainsi ...

SONATES ET AUTRES ŒUVRES DE CHAMBRE DE PAUL HINDEMITH

Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 5

Sonata for Flute and Piano (1936)
Sonata for Oboe and Piano (1938)
Sonata for Clarinet and Piano (1939)
Sonata for English Horn and Piano (1941)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1996)
MDG 304 0695-2



Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 6

Sonata for Trumpet and Piano (1939)
Sonata for Organ No. 1 (1937)
Sonata for Organ No. 2 (1937)
Sonata for Organ No. 3 (1940)
Sonata for Horn and Piano (1943)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1996)
MDG 304 0696-2



Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 7

Sonata for Violoncello and Piano (1948)
Small Sonata for Violoncello and Piano (1942)
A Frog he went a-courting (1941)
Sonata for Double Bass and Piano (1949)
Sonata for Tuba and Piano (1955)
Sonata for Trombone and Piano (1941)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1997)
MDG 304 0697-2



Question au producteur Dabringhaus: qu'est-ce qui vous a incité à ne pas enregistrer seulement le répertoire courant, mais aussi des œuvres inconnues jusqu'ici?



A nos débuts, nous étions une société peu connue et travaillions avec des artistes inconnus. Il était logique de choisir un répertoire peu visité, que les «grandes» maisons négligeaient probablement pour des raisons commerciales. Pour nos enregistrements, nous avons souvent fouillé les archives à la recherche d'œuvres oubliées, mais passionnantes, afin de proposer autre chose que les œuvres standards. Il est d'ailleurs évident qu'à côté des compositions qui méritent une réputation internationale, il existe une foule d'œuvres de compositeurs de talent, souvent très audacieux, qui ont préparé le terrain aux éclairs de génie universellement reconnus. Le disque a ainsi fortement contribué à susciter de l'intérêt pour des partitions oubliées qui touchent depuis lors un large cercle d'auditeurs. Je rappelle que la renaissance des Symphonies de Mahler a été favorisée, entre autres, par l'invention de la stéréophonie. Grâce aux haut-parleurs dotés de cette technique, on s'est mis soudain à entendre des détails ce qui a fini par créer un engouement général pour cette musique.

Comment en êtes-vous venu à enregistrer l'intégrale des sonates de Hindemith?

L'idée de l'enregistrement intégral des sonates de Hindemith vient d'un projet

conçu avec *Villa Musica*. Cet ensemble se compose de solistes de premier ordre qui se vouent corps et âme à la musique de chambre et qui jouent de tous les instruments de l'orchestre. Cette possibilité de combinaisons diverses a d'abord fait surgir l'idée de présenter des portraits de compositeurs dont le choix ne serait pas dicté par un groupe d'instruments particulier. La diversité de formation de l'ensemble *Villa Musica* permettait, en effet, d'envisager un CD comprenant un octuor à vent, un quintette à cordes, un sextuor avec piano, harpe et piccolo, etc., donc de donner d'un compositeur un portrait à plusieurs facettes.

En travaillant sur la musique de chambre de Hindemith – nous avons enregistré aussi, parmi d'autres, la version originale de son Quintette avec clarinette op. 30 et sa musique de chambre avec voix – nous avons découvert une foule d'œuvres passionnants. Soudain, l'idée a jailli que chacun des instrumentistes exécute «sa» sonate de Hindemith pour une édition complète due à l'ensemble *Villa Musica*; ce serait une sorte de carte de visite personnelle pour les musiciens. Si l'idée fut formulée rapidement, la réalisation fut beaucoup plus compliquée. Excepté les sonates en duo pour un instrument d'orchestre et piano, Hindemith a également écrit des sonates pour piano seul, orgue et d'autres instruments. Comment répartir les œuvres sur les CD? Quelles combinaisons choisir? Grâce à l'enthousiasme des membres de l'ensemble, le projet a fini par aboutir à une solution heureuse.

Qu'est-ce qui vous fascine dans la musique de chambre de Hindemith?

Ce n'est qu'au cours des enregistrements que nous avons compris à quel

point cette musique est intense et frappante. La musique de Hindemith est parfois très, très compliquée. La plus petite erreur de justesse, la moindre impureté la rendent insupportable à l'oreille. Mais, une fois les exigences techniques dominées et les morceaux interprétés avec esprit et compréhension musicale, l'auditeur est séduit et sa curiosité attirée. Hindemith doit avoir été quelqu'un de très spirituel et pétri d'humour. Cette qualité nous a inspirés dans notre travail et a encore renforcé notre enthousiasme pour sa musique. En l'écoutant attentivement, je me suis souvent demandé comment Hindemith pouvait composer à certaines époques de son existence. Réagissait-il aux événements qui influençaient sa vie? Je pense, par exemple, à l'année 1936, époque de la genèse de sa Sonate pour flûte et des bruits de bottes sur les trottoirs de Berlin. A cette œuvre «éloignée du monde», comme il le disait lui-même, il a ajouté une marche finale dont se dégage une étrange gaieté. Une autre pièce qui suscite l'intérêt est celle pour soprano et huit instruments «Wie es wär', wenn's anders wär'» (Comment seraient les choses si elles étaient différentes?). Cette œuvre pétillait de joie, de soleil, d'esprit et d'ironie. Si l'on songe au fait qu'elle a été composée en 1918, pendant le service militaire de Hindemith en France, lors de la déroute de l'armée allemande et au milieu des cruautés des derniers jours de la guerre, son absurdité et ses «gamineries» bouleversent. Elle révèle les traits de caractère insoupçonnés d'un compositeur et d'un œuvre. HJW

Abb.: Diverse Schallplattenpreise und Auszeichnungen der Musikproduktion Dabringhaus und Grimm/

Ill.: Various recording prizes and awards of the Musikproduktion Dabringhaus und Grimm/

Ill.: Divers prix du disque et distinctions obtenus par la Musikproduktion Dabringhaus und Grimm

TH, ENREGISTREMENTS DE L'ENSEMBLE VILLA MUSICA

Septett (1948) für Flöte, Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn und Trompete
Quintett op. 30 für Klarinette und Streichquartett (Urfassung)
Oktett (1957/58) für Klarinette, Horn, Fagott, Violine, 2 Violoncellos und Kontrabaß
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1993)
MD+G L 3447



Melancholie op. 13 (1917-1919) Four Songs for Voice and String Quartet after Poems of Christian Morgenstern
Wie es wär', wenn's anders wär' (1918) for Soprano and 8 Instruments
Des Todes Tod op. 23a (1922) Three Songs after Poems of Eduard Reinacher for Voice, 2 Violas and 2 Violoncellos
Die junge Magd op. 23b (1922)
Six Poems of Georg Trakl for Alto with Flute, Clarinet and String Quartet
Die Serenaden op. 35 (1924)
Little Cantata after Romantic



Texts for Soprano, Oboe, Viola and Violoncello
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1995)
MDG 304 0535-2

Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier op. 47 (1928)
Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1938)
Sonate für 4 Hörner (1952)
Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (CD 1995)
MDG 304 0537-2



Geschichte und Entwicklung

▼ Die Geschichte und vor allem auch die Entstehung des Hindemith-Musikzentrums, vormals *Chalet de Lacroix*, sind eng mit dem amerikanischen Musikerhepaar Helen und Howard Boatwright und mit Marius Décombaz, Notar in Vevey, verbunden.

pädagogische Anliegen in Sommerkursen fortzusetzen. Diesem ersten Aufenthalt der Boatwrights in Blonay sollten schließlich 20 weitere in Form von „Sommerakademien“ folgen, an denen eigene und fremde Studenten teilnahmen. Auf diese inoffizielle Weise erfüllte sich der Wunsch, Blonay als europäische Außenstelle der Universität von Syracuse im

den Besitzerinnen gekauft, am 12. August 1976 ging der zweite Teil und damit schließlich das ganze *Chalet de Lacroix* mit dem großen Park von 17.000 m², seinem alten Baumbestand und dem unvergleichlichen Blick auf den Genfer See in den Besitz der Hindemith-Stiftung über. Der zweite entscheidende Schritt der noch jungen Stiftung, nach Eröffnung des musikwissenschaftlichen Institutes in Frankfurt, war somit getan.

Dem Kauf des Hauses folgte eine längere Phase des Um- und Ausbaus: Badezimmer, Duschen, eine Küche und vor allem drei Arbeitsstudios im Untergeschoß wurden eingerichtet, um den Gästen eine optimale Unterkunft und ein Arbeiten in Ruhe und inspirierender Atmosphäre zu ermöglichen.

Am 1. Juli 1978 fand die offizielle Einweihung des Hauses während der 10. Saison der *Journées Paul Hindemith* statt. Das Konzert vom 30. Juni stand unter dem Titel *Hommage à Helen et Howard Boatwright à l'occasion de la 10e session de l'École Hindemith*. Mit großem Idealismus und persönlichem Einsatz betreute Marius Décombaz die ersten Kurse, bis der Andrang zu groß wurde und 1980 eine *Résidente*, eine „gute Seele des Hauses“, in der Person von Anne-Charlotte Van Cleef für diese Aufgabe gefunden wurde.

In den Folgejahren blühten die Aktivitäten des Hauses so richtig auf: die Mitglieder des Stiftungsrates regten das Kommen vieler berühmter Musikerpersönlichkeiten an. Die im zweiten Jahrzehnt stehenden *Journées Paul Hindemith* mit Konzerten, Vorträgen, Kursen und anderen Veranstaltungen führten unter anderem neben den schon genannten Helen und Howard Boatwright und Hugues Cuenod das Melos-, das La-Salle-, das Kreuzberger-, das Buchberger-Quartett, das Quatuor Sine Nomine, Bruno Giuranna, Siegfried Palm, Saschko Gawriloff, Johannes Goritzki, Karl Engel sowie die Musikwissenschaftler Andres Briner, Alfred Rubeli, Bernhard Billeter, Theo Hirsbrunner, Kurt von Fischer und Dieter Rexroth nach Blonay. Außerhalb der genannten *Journées* wirkten weitere große Musikerpersönlichkeiten, wie Igor Ozim, Walter Levin, Giacinto Caramia, Rocco Filippini, Bruno Canino, Thomas Hengelbrock, Gidon Kremer, die Junge Deutsche Kammerphilharmonie, das Concerto Armonico und viele mehr, in Blonay.

Neben diesen wichtigen Aktivitäten mit internationalem Renommee waren aber auch von allem Anfang an ganz im



Centre de Musique Hindemith Blonay, Chalet de Lacroix

Die Besitzerinnen des Chalets, die Töchter des Viktor de Lacroix, welche der Musik sehr verbunden waren, stellten fallweise ihr großes Haus Musikern der Region als Arbeitsstätte zur Verfügung. Kurse, Konzerte, Kammermusikwochenenden und vieles mehr wurden hier durchgeführt. Viele junge Musikstudierende, die heute anerkannte Musiker sind und erfolgreich im Konzertleben stehen, machten damals in diesem Haus ihre ersten Schritte ins Konzertleben, bzw. bereiteten sich darauf vor. Dies erfuhren die Boatwrights über ihren in Vevey lebenden Freund, den Sänger Hugues Cuenod.

Im Sommer 1968 kamen die Boatwrights, beide Professoren an der Universität von Syracuse in den Vereinigten Staaten, ein erstes Mal nach Blonay, um das Grab und den letzten Wohnort von Gertrud und Paul Hindemith aufzusuchen. Howard Boatwright war Schüler und später Universitätskollege Hindemiths. Boatwright kannte demnach Hindemiths außerordentliche Fähigkeiten als Lehrer und beabsichtigte, Hindemiths

Sommer zu etablieren. Die ersten Kurse der Boatwrights, die mit Hugues Cuenod zusammen als Gesangsdozenten 1969 durchgeführt wurden, nannten sich *Ecole Hindemith*. Demzufolge wurden die Konzerte, welche in der Kirche *La Chiésaz* der benachbarten Gemeinde St-Légier durchgeführt wurden, *Concerts Hindemith*, danach *Journées Paul Hindemith* genannt. Der erste Sommerkurs 1969 wurde im *Conservatoire de Musique* in Vevey durchgeführt, in den Folgejahren war man schon im *Chalet de Lacroix*.

All' diese Aktivitäten waren dem eingangs erwähnten Juristen Marius Décombaz bekannt, nahmen doch die Boatwrights und Hugues Cuenod sofort mit ihm Kontakt auf. Als Testamentsvollstrecker und langjährigen Vertrauten Gertrud und Paul Hindemiths interessierten ihn diese Kurse sehr, und in ihm reifte der Gedanke, das *Chalet de Lacroix* für die Stiftung zu erwerben. Dadurch konnte der im Testament erwähnte „praktische Bereich“ der Tätigkeiten ein eigenes Haus finden: 1974 wurde zunächst ein erster Teil des Hauses von einer der bei-

Sinne Paul Hindemiths Kammermusikgruppen, Orchester und Chöre mit Laien sowie Gesangsklassen aus der ganzen Schweiz und dem Ausland für Wochenende, Studienwochen oder zur Konzertvorbereitung Gäste im Musikzentrum. So wurde das schöne Haus vielen Personen aus nah und fern ein erbaulicher und erholsamer Ort, an dem es sich ausgesprochen gut arbeiten ließ; viele von ihnen kamen gerne nach *Lacroix* zurück.

Die noch immer zunehmenden Aktivitäten des Musikzentrums machten den Bau eines weiteren Hauses notwendig: 1988 wurde der so genannte *Pavillon* eingeweiht, ein Gebäude mit zehn Doppelzimmern, einem mittelgroßen Arbeits- und Konzertraum sowie zwei zusätzlichen Arbeitsräumen. Das Hindemith-Musikzentrum erreichte dadurch seine heute bekannte Größe.

1997 wurde das große Engagement der Hindemith-Stiftung gegenüber dem Musikzentrum erneut durch einen wichtigen Entscheid des Stiftungsrates unterstrichen, das ehemalige Gärtnerhaus, das dritte Gebäude auf dem Grundstück, welches sich in einem baulich desolaten Zustand befand, wiederherzustellen. Auch ein Abriß und ein Neubau wurden damals in Erwägung gezogen; der schönen und erhaltenswerten Bausubstanz wegen wurde aber zugunsten einer Renovation entschieden.

Die *Résidente* der ersten zwanzig Jahre, Anne-Charlotte Van Cleef, hat sich in den verdienten Ruhestand zurückgezogen und die Leitung Samuel Dähler übergeben. Seit dem 1. April 2000 wirkt er als Direktor des Musikzentrums. Die neue Funktionsbezeichnung ist Programm: ihm wurde nicht nur die Leitung und Betreuung des Hauses, sondern vor allem auch die Verantwortung für die künstlerischen Inhalte der Kurse übertragen. Zudem soll er das Angebot des Musikzentrums erweitern und dadurch auch neue Gruppen nach Blonay holen.

Schwerpunkte der Arbeit

▼ Die Anliegen des Musikers Paul Hindemith, seine offene Haltung dem Neuen und Unbekannten gegenüber, seine großen Kenntnisse (fast) aller Instrumente, seine Neugier für das Spiel auf historischen Instrumenten werden schon wie in den zurückliegenden Jahren auch künftig Leitfaden der Arbeit des Hindemith-Musikzentrums sein. Hindemiths weitreichendes Interesse ermöglicht, in seinem Sinne eine Vielzahl von Kursen, Work-

shops und Seminarien verschiedenster Inhalte und Ausrichtungen durchzuführen. Dies ist ein Abbild Hindemithscher Arbeit, das sich im Spannungsfeld des ausübenden Musikers und Dirigenten auf höchstem professionellen Niveau, des Lehrenden und Forschers sowie des Musikers, der mit Kindern und Laien arbeitet, abspielt.

Aus diesem Grunde werden auch weiterhin Veranstaltungen auf verschiedenen Ebenen angeboten. Junge musikalische Talente werden in Meisterkursen gefördert. In Fortbildungen haben Musikerinnen und Musiker jeglicher Art Gelegenheit, ihre musikalischen Kenntnisse zu vertiefen, und im Bereich der Laienausbildung werden musikalische Aktivitäten unterstützt und angeregt.

Da Hindemith neben seiner musikpraktischen Tätigkeit aber immer auch als Musikorganisator arbeitete und in Zürich eine Professur für Musikwissenschaft innehatte, öffnet sich das Musikzentrum auch als Begegnungsort für Spezialistinnen und Spezialisten, die sich bei Komponistenseminaren und in Gesprächen zwischen Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftlern auch in den kommenden Jahren begegnen werden.

Neues Angebot

▼ Die zeichnerische Begabung Hindemiths wird neu in gewissen Veranstaltungen ihren Niederschlag finden, welche die Musik und die Musizierenden mit der Bildenden Kunst und der Literatur ins Gespräch bringen und zusammenführen.

Meisterkurse für Bratsche

▼ Hindemith schrieb während seines ganzen Lebens Werke für die eigene Konzerttätigkeit. Als Ergänzung zu den Bach-Solosonaten hatte er vor seiner Einberufung in den Kriegsdienst im Sommer 1917 eine Sonate für Violine allein geschrieben. Nach dem Wechsel zur Bratsche folgten insgesamt vier Solosonaten für dieses Instrument, die heute zur Standardliteratur für Bratsche gehören.

Aus diesem Grunde veranstaltet die Hindemith-Stiftung im Musikzentrum im September eines jeden Jahres Meisterkurse für Bratsche mit Schwergewicht auf der Bratschenliteratur Hindemiths und anderer Komponisten. Diese Kurse werden künftig mit musikwissenschaftlicher Unterstützung des Hindemith-Institutes ergänzt und bereichert.

Musik und Medizin

▼ Gespräche und Seminare im Bereich Musik und Medizin sollen auf zwei unterschiedliche Themen aufmerksam machen. Zum einen sollen Maßnahmen zur Prävention von spezifischen Musikerkrankheiten vorgestellt werden, zum anderen Möglichkeiten der Mitarbeit in der Erforschung der Einflüsse der Musik auf Hirn und Psyche.

Die Kurse zur Prävention spezifischer durch Haltungsschäden verursachter Musikerkrankheiten werden mit Medizinern und Therapeuten angegangen, die eine musikalische Berufsausbildung haben und demzufolge die Problematik von „beiden Seiten“ kennen und verstehen können.

Dieses Angebot wird u.a. in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Verein für Musik – Medizin, der Medizinischen Gesellschaft für Kunstschaffende – Musikorthopädie und Kunstmedizin Deutschland durchgeführt. SD

History and Development

▼ The history and, above all, the birth and emergence of the Hindemith Music Centre, formerly *Chalet de Lacroix*, are intimately connected with the American musician couple Helen and Howard Boatwright and with Marius Décombaz, a notary in Vevey.

The owners of the Chalet, the daughters of Victor Lacroix, who were very closely involved with music, made their large house available to musicians of the region as a working site on certain occasions. Courses, concerts, chamber music weekends and much more were executed here. Many young music students who are today recognised musicians and successful in the world of music took their first steps into concert life in this house or prepared to do so. The Boatwrights were informed of this by their friend, the singer Hugues Cuenod, who lived in Vevey.

In the summer of 1968 the Boatwrights, both professors at the University of Syracuse, USA, visited Blonay for the first time in order to seek out the grave and final residence of Paul and Gertrud Hindemith. Howard Boatwright had been a pupil and later a university colleague of Hindemith's. Consequently he knew Hindemith's extraordinary abilities as a teacher and intended to continue Hinde-



Blick von Süden auf Château de Blonay; unterhalb das Musikzentrum Hindemith mit den Gebäuden Chalet de Lacroix, Pavillon und Maison Marius Décombaz.

View from the south of Château de Blonay: below the Château the Hindemith Music centre with the buildings Chalet de Lacroix, Pavillon and Maison Marius Décombaz.

Vue du Château de Blonay depuis le Sud; au premier plan, le Centre de Musique Hindemith avec les bâtiments: Chalet de Lacroix, Pavillon et Maison Marius Décombaz.

mith's pedagogical concerns in summer courses. Twenty further stays in Blonay, in the form of "Summer Academies" at which the Boatwrights' own and other students took part, were to follow this first one. In this unofficial way, Boatwright's desire to establish Blonay as the European branch office of the University of Syracuse was fulfilled. The first courses of the Boatwrights, carried out together with Hugues Cuenod as singing instructor in 1969, were called *Ecole Hindemith*. Accordingly the concerts held in the church *La Chiésaz* in the neighbouring community of St.-Légier were named *Concerts Hindemith*, and subsequently *Journées Paul Hindemith*. The first summer course in 1969 was held at the *Conservatoire de Musique* in Vevey, and during the following years the courses were held in the *Chalet de Lacroix*.

All these activities were known at the beginning to the lawyer Marius Décombaz mentioned above, for the Boatwrights and Hugues Cuenod contacted him immediately. As executor of the estate of Paul and Gertrud Hindemith as well as their long-term friend and confidant, these courses naturally interested him very much, and the idea gradually ripened in him to acquire the *Chalet de Lacroix* for the Foundation. In this way the "practical area" of activities mentioned in the will could find its own house: in 1974 an initial first part of the house was bought from one of the owners; on 12 August

1976 the second part was likewise turned over to the Hindemith Foundation and with it the entire *Chalet de Lacroix* complete with the large 17,000-square-metre park with its old stock of trees and incomparable view over Lake Geneva. The second decisive step of the still young Foundation, following the opening of the musicological Institute in Frankfurt, was thus accomplished. After the purchase of the house followed an extensive phase of construction, remodelling and enlargement: bathrooms, showers, a kitchen and above all three working studios were installed on the ground floor, in order to offer the guests optimal accommodation and to make a period of work in a peaceful and inspiring atmosphere possible.

On 1 July 1978 the official opening of the house during the tenth season of the *Journées Paul Hindemith* took place. The concert of 30 June was entitled *Hommage à Helen et Howard Boatwright à l'occasion de la 10e session de l'Ecole Hindemith*. Marius Décombaz looked after the first courses with great idealism and personal engagement until the applicants became too numerous; in 1980, a *Résidente*, a "good soul of the house" was found for this task in the person of Anne-Charlotte Van Cleef.

During the following years the activities of the house truly flourished; the members of the Foundation Council encouraged the coming of many famous

musical personalities. The *Journées Paul Hindemith*, in their second decade, with concerts, lectures, courses and other events were led by the aforementioned Helen and Howard Boatwright and Hugues Cuenod, as well as the Melos, LaSalle, Kreuzberger and Buchberger Quartets, the Quartet Sine Nomine, Bruno Giuranna, Siegfried Palm, Saschko Gavrilloff, Johannes Goritzki, and Karl Engel; the musicologists included Andres Briner, Alfred Rubeli, Bernhard Billeter, Theo Hirsbrunner, Kurt von Fischer and Dieter Rexroth. Outside of the *Journées*, the following musical personalities were also active in Blonay: Igor Ozim, Walter Levin, Giacinto Caramia, Rocco Filippini, Bruno Canino, Thomas Hengelbrock, Gidon Kremer, the Young German Philharmonic, the Concerto Armonico and many more.

Alongside these important activities of international renown, chamber music groups, choirs, orchestras and singing classes for amateur musicians from all over Switzerland and abroad were guests at the Centre from the very beginning, completely in tune with the spirit of Hindemith, for weekends, study weeks or for concert preparation. Thus the beautiful house became an edifying and relaxing place to many people from far and wide, where one could work remarkably well; many of them gladly returned to *Lacroix*.

The ever-increasing activities of the Music Centre necessitated the building of a second house; in 1988 the so-called *Pavillon* was officially opened, a building with ten double rooms, a medium-large working and concert area as well as two additional workrooms. The Hindemith Music Centre had now reached its present size.



In 1997 the intensive engagement of the Hindemith Foundation towards the Music Centre was underlined by an important decree of the Foundation Council: to restore the former garden house, the third building on the property, which had meanwhile fallen into a desolate state. A demolition and new construction were taken into consideration at that time; because of the beautiful building material, a renovation was decided upon.

The *Résidente* during the first twenty years, Anne-Charlotte Van Cleef, has gone into a well-deserved retirement and turned over the directorship to Samuel Dähler, who has been serving as Director of the Music Centre since 1 April 2000. This new designation is significant: he is not only responsible for the directing and upkeep of the house but also, above all, for the artistic content of the courses. In addition to these duties, he is to expand the offerings of the Music Centre, thereby bringing new groups to Blonay.

Points of Emphasis

▼ The concerns of the musician Paul Hindemith, his open attitude towards the new and unknown, his great knowledge of (nearly) all instruments and his curiosity in the field of playing historical instruments will remain future points of emphasis in the work of the Hindemith Music Centre, just as they have always been in the past. Hindemith's far-reaching interests enable the Centre to carry out a variety of courses, workshops, and seminars of widely varying content, in his spirit. This is a duplicate of Hindemith's work, taking place in the field of tension of the practising musician and conductor on the highest professional level, the teacher and researcher as well as

the musician who works with children and amateurs. For this reason, events on varying levels will continue to be offered. Young musical talents are encouraged in master classes. Musicians have every opportunity in advanced training seminars to deepen their musical knowledge, and musical activities are encouraged and stimulated in the area of amateur education.

Since Hindemith was always active as a music organiser and held a professorship in Zurich in musicology in addition to his practical activities, the Music Centre also views itself as a meeting place for specialists who will continue to meet in the coming years at composers' seminars and in discussions between composers, interpreters and musicologists.

New Offering

▼ The drawing talent of Paul Hindemith will be underlined and emphasised anew in several events in which music and musicians are brought together in discussion with the graphic and plastic arts and with literature.

Viola Master Course

▼ During his entire life Hindemith wrote works for his own concert performances. To complete the Bach solo sonatas he had composed a sonata for solo violin in the summer of 1917 before being drafted for military service. After changing to the viola, four solo sonatas for this instrument followed which today belong to the viola's standard literature. For this reason, the Hindemith Foundation organises a Master Course each September at the Music Centre placing special emphasis

on Hindemith's viola literature and that of other composers. These courses will in future be enriched and complemented by the musicological support of the Hindemith Institute.

Music and Medicine

▼ Discussions and seminars in the area of Music and Medicine are to draw attention to two subjects. Firstly, preventative measures against specific musicians' ailments will be introduced, and secondly, possibilities for collaboration in investigating the influences of music on the brain and psyche.

The courses on prevention of specific musicians' illnesses caused by defective posture will be led by physicians and therapists with musical training and who therefore know and understand the problem "from both sides".

This offering will be carried out in cooperation with the Swiss Association for Music and Medicine, the Medicinal Society for Creative Artists and Music Orthopaedists and Art and Medicine Germany.

SD

Historique

▼ La naissance du Centre de musique Hindemith à Blonay, (autrefois le Chalet de Lacroix) est étroitement liée au couple de musiciens américains Helen et Howard Boatwright ainsi qu'à Marius Décombaz, notaire à Vevey.

Les filles de Victor de Lacroix, propriétaires du chalet, étaient très attachées à la musique et mettaient occasionnellement leur grande maison à la disposition de musiciens de la région. On

y donnait, entre autres, des cours, des concerts, des week-ends de musique de chambre et plusieurs jeunes instrumentistes qui sont aujourd'hui des professionnels reconnus et célèbres y ont fait leur début ou y ont préparé leurs premiers concerts. Les Boatwright firent la connaissance de ce lieu par leur ami veveysan, le chanteur Hugues Cuenod.

En été 1968, les Boatwright, tous deux professeurs à l'Université de Syracuse (Etats-Unis), firent un premier voyage à Blonay pour y visiter la tombe et la dernière demeure de Gertrud et Paul Hindemith. Howard Boatwright avait été élève, puis collègue de Hindemith à l'université. Il connaissait donc ses dons exceptionnels pour l'enseignement et entendait poursuivre ses objectifs pédagogiques en dispensant des cours d'été. Ce premier séjour des Boatwright à Blonay fut suivi de vingt «académies d'été», organisées pour leurs étudiants et d'autres encore : leur vœu de faire de Blonay le site européen de l'Université d'été de Syracuse fut ainsi réalisé officiellement. Ces cours qui furent donnés à partir de 1969 et où Hugues Cuenod enseignait le chant prirent le nom d'*Ecole Hindemith*. De même, les concerts qui étaient organisés dans l'église de La Chiésaz, située sur le territoire de la commune voisine de Saint-Légier, le furent sous le nom de *Concerts Hindemith*, puis de *Journées Paul Hindemith*.

Si le premier cours d'été (1969) eut lieu au *Conservatoire de musique* de Vevey, les suivants se déroulèrent au *Chalet de Lacroix*.

Toutes ces activités étaient connues du notaire Marius Décombaz, car les Boatwright et Hugues Cuenod avaient pris contact avec lui. Comme exécuteur testamentaire et confident de longue date de Gertrud et Paul Hindemith, ces cours l'intéressaient vivement. L'idée mûrit bientôt en lui d'acquérir le *Chalet de Lacroix* pour la Fondation Hindemith. La pratique de la musique telle qu'évoquée dans le testament de Gertrud Hindemith comme un des buts à poursuivre par la Fondation pourrait ainsi trouver un lieu approprié. En 1974, une première partie de la maison put être acquise de l'une des deux propriétaires; la seconde moitié le fut le 12 août 1976; finalement, tout le *Chalet de Lacroix*, avec son grand parc de 17 000 m², ses vieux arbres et la vue incomparable sur le Léman passèrent entre les mains de la Fondation Hindemith. Après l'ouverture d'un Institut de musicologie à Francfort, celle-ci franchissait donc ainsi une deuxième étape particulièrement décisive de son existence.

L'achat de la maison fut suivi d'une longue période de rénovation et de

transformation: une salle de bain, des douches, une cuisine et, surtout, trois studios de répétition furent aménagés pour offrir un logement optimal aux hôtes et leur permettre de travailler au calme et dans une ambiance stimulante.

Le 1^{er} juillet 1978, on inaugura officiellement la maison, au cours de la 10^e édition des *Journées Paul Hindemith*. Le concert du 30 juin était intitulé *Hommage à Helen et Howard Boatwright à l'occasion de la 10^e session de l'Ecole Hindemith*. Marius Décombaz s'occupa des premiers cours avec idéalisme et engagement personnel. Le travail devenant toujours plus lourd, une «résidente» fut désignée en 1980, qui devint rapidement l'«âme de la maison», Anne-Charlotte Van Cleef.

Dans les années qui suivirent, les activités fleurirent. Les membres du Conseil de la Fondation eux-même se mobilisèrent pour faire venir plusieurs personnalités musicales célèbres. En dehors de la deuxième décennie de concerts et conférences des *Journées Paul Hindemith*, des cours, des académies et d'autres manifestations s'y déroulèrent. Blonay vit défiler, à côté de Helen et Howard Boatwright, ainsi que de Hugues Cuenod, déjà nommés, les quatuors Melos, LaSalle, Kreuzberg, Buchberger, Sine Nomine, les solistes Bruno Giuranna, Siegfried Palm, Saschko Gawriloff, Johannes Goritzki, Karl Engel, les musicologues Andres Briner, Alfred Rubeli, Bernhard Billeter, Theo Hirsbrunner, Kurt von Fischer, Dieter Rexroth et Giseler Schubert. On vit encore passer Igor Ozim, Walter Levin, Giacinto Caramia, Rocco Filippini, Bruno Canino, Gidon Kremer, Thomas Hengelbrock et Edison Denisov. Parmi les orchestres, le Freiburger Barockorchester, le Concerto Köln, la Junge Deutsche Philharmonie, la Deutsche Kammerphilharmonie et l'Ensemble Contrechamps (Genève) séjournèrent à Blonay.

A part ces activités de niveau international, des groupes de musique de chambre, des orchestres et des chœurs d'amateurs, ainsi que des classes de chant de toute la Suisse et de l'étranger, se rendirent dès le début à Blonay pour des cours d'un week-end ou d'une semaine ou pour y préparer des concerts. Tout cela était entièrement dans l'esprit de Paul Hindemith. La belle maison devint ainsi un lieu de séjour bienvenu pour bon nombre de musiciens, proches et lointains; on y travaillait bien et on aimait y revenir chaque année.

Les activités toujours croissantes du Centre de musique rendèrent bientôt nécessaire la construction d'un nouvel immeuble. En 1988, le *Pavillon* fut inauguré; il comprenait dix chambres

doubles, une salle de travail et de concert de taille moyenne et deux studios de répétition supplémentaires. Le Centre atteignait ainsi la taille qu'on lui connaît encore aujourd'hui.

En 1997, la Fondation Hindemith franchissait une nouvelle étape touchant à nouveau le Centre de musique de Blonay: la décision fut prise de restaurer le troisième bâtiment sis sur la propriété, l'ancienne *maison du jardinier*, qui se trouvait dans un état déplorable. Après avoir d'abord envisagé sa destruction et une construction à neuf, on opta finalement pour une rénovation.

Comme elle l'avait annoncé, la «résidente» des vingt premières années, Anne-Charlotte Van Cleef, prit une retraite méritée et remit la direction des lieux à Samuel Dähler. Depuis le 1^{er} avril 2000, ce dernier dirige le Centre de musique. Son titre de directeur décrit bien ses nouvelles tâches: non seulement gérer et faire entretenir la maison, mais assumer la responsabilité artistique des cours, tout en élargissant l'offre du Centre de musique pour faire venir d'autres groupes à Blonay. Le programme répondant aux buts qui ont été assignés au directeur est exposé dans le chapitre suivant.

Idées directrices

▼ Comme par le passé, les activités proposées au Centre de musique suivront le fil conducteur qu'ont été les préoccupations du musicien Paul Hindemith, son ouverture d'esprit devant l'inconnu et la nouveauté, ses connaissances approfondies de (presque) tous les instruments, sa curiosité pour la technique des instruments anciens. La diversité des intérêts du compositeur permet de proposer toute une série de cours, d'ateliers et de séminaires, de contenu et de tendance les plus divers, en demeurant fidèle à son esprit. Ces activités peuvent donner écho aux multiples talents de Hindemith qui couvrent le champ complet de la discipline de l'instrumentiste interprète et du chef d'orchestre, au niveau professionnel le plus élevé, de l'enseignant et du chercheur, ainsi que du pédagogue travaillant avec les enfants et les musiciens amateurs.



Samuel Dähler · Anne-Charlotte Van Cleef



Einblicke in das Hindemith-Musikzentrum/
Insights into the Hindemith Music Centre/
Vues intérieures du Centre de Musique Hindemith



la même forme en été 1917, peu avant d'être appelé à l'armée. Pour l'alto, il en compose quatre sonates qui font partie aujourd'hui du répertoire, classique.

Pour cette raison, l'offre du Centre de musique se situe sur trois plans: la formation continue des musiciens professionnels, la promotion des jeunes talents par des cours de perfectionnement (master classes) et celle des activités musicales de tout genre pour les instrumentistes amateurs.

Parallèlement à ses activités de compositeur, Hindemith n'a jamais cessé de mener de nombreuses réflexions sur la musique. Il a d'ailleurs occupé la chaire de musicologie de l'Université de Zurich. Aussi le Centre de musique est-il également mis à la disposition de spécialistes qui peuvent y tenir des séminaires de composition, des entretiens entre compositeurs et interprètes ou des congrès de musicologie.

Nouveautés

▼ Les talents de dessinateur de Hindemith trouveront un écho dans de nouvelles activités du Centre de Musique associant la musique et les arts visuels ou la littérature.

Cours de perfectionnement pour altistes (master class)

▼ Pendant toute sa vie, Hindemith écrit des œuvres qu'il pouvait jouer lui-même en concert. Prenant la suite de Bach et de ses sonates pour violon seul, il écrit pour

de musique proposera désormais chaque année, en septembre, un cours de perfectionnement (master class) pour altistes dont le point fort sera le répertoire pour alto de l'œuvre de Hindemith et d'autres compositeurs. Ces cours seront également enrichis par diverses contributions des musicologues de l'Institut Hindemith de Francfort.

Musique et médecine

▼ Des conférences, entretiens et séminaires autour de Musique et médecine seront également proposés au programme des activités du Centre de Musique.

Deux sujets seront spécialement abordés: la prévention des maux propres aux instrumentistes et les recherches sur l'influence de la musique sur le cerveau et le psychisme.

Les cours de prévention des maux dont peuvent souffrir les instrumentistes en raison de leurs mauvaises postures seront dispensés par des médecins et thérapeutes jouissant d'une formation musicale professionnelle et donc capables d'apporter un éclairage complet sur la question.

Ce programme est proposé avec le concours étroit de la Société suisse de musique et médecine, ainsi que de la Medizinische Gesellschaft für Kunstschaffende – Musikorthopädie und Kunstmedizin Deutschland. SD

Centre de Musique Hindemith, Blonay Meisterkurs Bratsche · Viola Master Course · Cours de maîtrise d'alto

Tabea Zimmermann

Datum · Date · Dates
24.–30. 9.2001

Kursinhalt · Course contents · Matière des cours
Hindemith Bratschensonaten und Mozart Streichquintette D-Dur KV 593 und Es-Dur KV 614
Hindemith's Viola Sonatas and Mozart's String Quintets in D major K. 593 and E-flat major K. 614
Hindemith: sonates pour alto; Mozart: quintettes à cordes en ré majeur KV 593 et en mi bémol majeur KV 614

Zielpublikum · Intended participants · Participants
Musikstudierende/Music students/altistes
(étudiants ou professionnels)

Dozierende · Lecturers · Professeurs

Tabea Zimmermann

Dr. Susanne Schaal-Gotthardt,

wissenschaftliche Mitarbeiterin im Hindemith-Institut
Frankfurt/Musicological Collaborator/collaboratrice
scientifique de l'Institut Hindemith, Francfort

Unterrichtssprachen · Languages of instruction ·
Langues de cours
Deutsch, français, English

Kurskosten · Course fees · Prix

Fr. 800,— aktive Teilnahme/active participant/
participants avec instrument

Fr. 550,— passive Teilnahme (Studierende)/auditor
(student)/auditeurs (étudiants)

Fr. 700,— passive Teilnahme (Erwachsene)/auditor
(adult)/auditeurs

Die Preise verstehen sich für Vollpension und Kursgeld;
Mehrwertsteuer und Kurtaxe sind eingeschlossen/
The fees cover tuition fee and room and board; VAT
and visitors' tax are included./Ces prix s'entendent
pension complète, finance de cours, TVA et taxe de
séjour comprises.

Maximalzahl Teilnehmende · Maximum number
of participants · Nombre de participants

maximal 12 aktive Teilnehmende, Zuhörer können
ebenfalls zugelassen werden/12 active participants
maximum; additional auditors can be admitted/
Douze participants avec instruments au maximum.
Le nombre d'auditeurs n'est pas limité

Zulassung · Admission · Conditions d'admission

Lebenslauf und Kassetten (ungefähr 15–20 Minuten Musik insgesamt, davon mindestens ein Satz einer Hindemith-Sonate [solo oder mit Klavier] und mindestens ein Satz von Bach [Original für Violine oder Violoncello]) Curriculum vitae and cassette (ca. 15–20 minutes of music altogether, including at least one movement of a Hindemith Sonata (solo or with piano) and at least one movement by Bach (original for violin or violoncello)) Curriculum vitae and cassette enregistrierte (15–20 minutes de musique en tout, dont au moins un mouvement d'une Sonate de Hindemith [solo ou avec piano] et d'une Sonate de Bach [original pour violon ou violoncelle]).

Anmeldeschluß · Registration deadline · Délai d'inscription
31. Mai 2001

(alle angemeldeten Personen erhalten bis zum 30. Juni 2001 Antwort, ob sie zur aktiven Teilnahme zugelassen sind.)

31 May 2001

(All applicants will receive an answer by 30 June 2001 stating whether they have been accepted as active participants.)

31 mai 2001

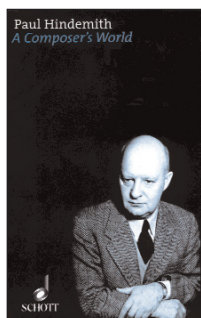
(les personnes inscrites seront averties jusqu'au 30 juin 2001 de la confirmation de leur participation avec instrument)

Anmeldeformular · Application form ·

Adresse pour l'inscription

Centre de musique Hindemith, Lacuez 3, CH-1807 Blonay

Paul Hindemith: A Composer's World – Horizons and Limitations Mainz [u.a.]: Schott, 2000 (ED 9293)



▼ Das lange Jahre vergriffene Buch ist nun wieder im originalen Satzbild bei Schott erschienen. Der Inhalt basiert auf einer Vorlesungsreihe, die Hindemith im akademischen Jahr 1949/50 als Ehrenprofessor im Rahmen der *Charles Eliot Norton Lectures* an der renommierten Harvard University hielt. Darin reflektiert er über die Aufgaben und Pflichten eines Komponisten, versteht jedoch seine Bemerkungen nicht als Anweisungen für angehende Komponisten oder gar als Blick in die Werkstatt eines Komponisten. Vielmehr ist es seine Absicht, dem Leser Weggefährte zu sein durch das kleine Universum, in dem sich der komponierende Mensch bewegt. Die von Hindemith übersetzte und stark bearbeitete deutsche Ausgabe des Buches erschien 1959 und ist im Schott-Verlag bereits 1994 wiederabgedruckt worden.

▼ This book, long out of print, is now being re-published by Schott in its original print. The content is based on a series of lectures that Hindemith presented during the academic year 1949/50 as Honorary Professor delivering the *Charles Eliot Norton Lectures* at the renowned Harvard University. In them he reflects upon the tasks and obligations of the composer without in any way intending his observations to be taken as instructions for aspiring composers or even as a peek into a composer's workshop. His intention is, rather, to serve as a travelling companion to the reader through the "small universe" in which the composer moves. The German edition, translated and heavily edited by the composer, appeared in 1959 and was reprinted already in 1994 by Schott Publishers.

▼ Introuvable depuis de longues années, l'ouvrage reparait désormais chez Schott dans sa version originale. Le contenu reprend une série de conférences que Hindemith a données à Harvard, en 1949/50, comme professeur *honoris causa*, dans le cadre des *Charles Eliot Norton Lectures*. Il y médite sur les tâches et devoirs du compositeur, sans faire pour autant de ses considérations un corps de doctrine pour aspirants compositeurs ou une vitrine de son atelier de créateur. Son intention est plutôt d'accompagner le lecteur dans le «petit univers» où se meut celui qui compose. La version allemande de l'ouvrage, traduit par Hindemith et fortement remanié, est parue en 1959 et a déjà été rééditée en 1994 chez Schott.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke Band VIII, 1: Sing- und Spielmusik I, hrsg. von Gerd Sannemüller Mainz [u.a.]: Schott 2000 (PHA 801)

▼ Dieser Band enthält Kompositionen Hindemiths, die sein musikpädagogisches Engagement und seine Mitarbeit bei der Jugendmusikbewegung dokumentieren. Aus seiner Begeisterung für das Musizieren in Schüler- und Laienensembles resultieren Kompositionen wie der *Plöner Musiktag*, die *Spielmusik* op. 43 Nr. 1, die *Lieder für Singkreise* op. 43 Nr. 2, das *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* op. 44 und die *Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde* op. 45. Nachdrücklich äußerte sich Hindemith zur Rolle des musizierenden Laien in der Gesellschaft: *Der musizierende Laie, der sich ernsthaft mit musikalischen Dingen befaßt, ist ein ebenso wichtiges Glied unseres Musiklebens wie der ernsthaft arbeitende Musiker.*

▼ This volume contains compositions of Hindemith documenting his pedagogical engagement and his activity in the Youth Music Movement. Compositions such as the *Plöner Musiktag*, *Spielmusik* op. 43/1, *Lieder für Singkreise* op. 43/2, *Schulwerk für Instrumental-zusammenspiel* op. 44 and *Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde* op. 45 were the result of his enthusiasm for music making in school and amateur ensembles. Hindemith emphatically spoke about the role of the amateur musician in society: *The amateur musician who seriously occupies himself with musical things is just as important a member of our musical life as the serious professional musician.*

▼ Ce tome qui appartient à la série de l'Édition Générale contient les compositions de Hindemith qui prouvent son engagement pédagogique et sa collaboration avec la jeunesse. Son enthousiasme pour la musique jouée par des jeunes et des amateurs nous vaut des œuvres telles que *Plöner Musiktag*, *Spielmusik* op. 43 Nr. 1, *Lieder für Singkreise* op. 43 Nr. 2, *Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel* op. 44 et *Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde* op. 45. Hindemith a de fortes paroles au sujet du rôle de l'amateur dans la société musicale: *Le musicien amateur qui s'occupe sérieusement de la musique est un membre aussi important de notre vie musicale que le musicien professionnel le plus sérieux.*

Paul Hindemith

Le musicien amateur qui s'occupe sérieusement de la musique est un membre aussi important de notre vie musicale que le musicien professionnel le plus sérieux.

Frankfurter Studien VII Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. von Giselher Schubert Mainz [u.a.]: Schott 2001 (ED 9311) (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Instituts Frankfurt/Main, Bd. VII)



▼ Der Band enthält Beiträge von Komponisten, Musikern, Musikwissenschaftlern, Musikkritikern und Soziologen, die sich mit dem Musikverständnis und den je eigenen Anschauungen der benachbarten Nationen beschäftigen. Dabei zeigt sich, daß der

Faszination für die Musik und die musikalischen Ideen des Anderen oftmals von Vorurteilen und Abneigungen geprägte Ansichten gegenüberstehen. Zusammenbetrachtet ergeben die Beiträge ein vielschichtiges Bild dieser Beziehungen.

▼ This volume contains contributions by composers, musicians, musicologists, music critics and sociologists concerned with the musical mentalities and individual views of the two neighbouring nations. It is shown that the fascination for the music and musical notions of the other is often accompanied by prejudices and anti-pathetic standpoints. Viewed together, the contributions result in a multi-layered picture of these relationships.

▼ Ce volume comprend des articles de compositeurs, musiciens, musicologues, critiques musicaux et sociologues qui se penchent sur le sens de la musique et les opinions qui ont cours dans deux nations voisines. Il se révèle à l'occasion de cette «confrontation» que la passion pour la musique et les idées musicales s'opposent souvent de part et d'autre des frontières en autant d'avis teintés de préjugés et d'incompréhensions. Prises dans leur ensemble, les différentes contributions recensées dans cet ouvrage donnent une image complexe des relations intellectuelles de deux pays voisins.

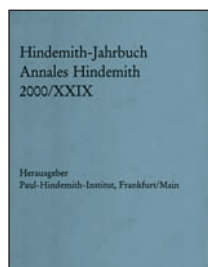
Inhalt/Contents/Table des matières: Peter Jost, *Lied und Melodie* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts / Michael Stegemann, „Jeu perlé“ und „Tastendonner“. Gibt es eine typisch französische und typisch deutsche Schule des Klavierspiels? / Herbert Schneider, Vor-

aussetzungen und Bedingungen des Komponierens. Zum *Cours de composition* von Vincent d'Indy / Andreas Eichhorn, Der „Praeceptor Germaniae“ als kultureller Mittler: Paul Bekker und Frankreich / Tomi Mäkelä, Nationalismus und Kontinentalismus – „Britizismus“ und Modernismus. Zur stilistischen und nationalen Orientierung britischer Komponisten nach 1914 / Andres Briner, Von einem multikulturellen Brückenland. Aspekte des vergangenen und gegenwärtigen Schaffens in der Schweiz / Georges Starobinski, Alban Berg und die Musik Debussys: Bemerkungen zu einer problematischen Beziehung / Ferdinand Zehentreiter, Musik als blinder Fleck – Adornos Verhältnis zur französischen Musik / Heinz Werner Zimmermann, Die französische Rezeption des Jazz bei Ravel und Messiaen / Elisabeth Schmierer, Voraussetzungen des Neoklassizismus in Frankreich und Deutschland / Manuela Schwartz, Wandel und Kontinuität. Die 30er Jahre als Grundlage der deutschen Musikpolitik in Frankreich von 1940 bis 1944 / Giselher Schubert, Hindemith und Frankreich / Érik Kocevar, La musique d'orgue en France à l'aube du troisième millénaire: bilan et perspectives / Andreas Jacob, Grundtendenzen der Orgelmusik nach 1950 in Deutschland und Frankreich / Renate Ulm, „Musique concrète“ – „musique acousma-

tique“. Probleme des Hörens und der Analyse / Lotte Thaler, Unterwegs. Zwischen Deutschland und Frankreich 1997.

Hindemith-Jahrbuch XXIX/2000 Mainz [u. a.]: Schott 2000 (BN 140)

▼ Im diesem Band werden zwei ausgedehnte



Quellensammlungen publiziert: Inga Mai Groote kommentierte und edierte Hindemiths Materialsammlung für den Musiktheorieunterricht in Amerika, und die Edition der Werkeführungen und Vorworte von Paul Hindemith macht

erstmalig auch dieses umfangreiche Textkonvolut vollständig zugänglich. Ein Beitrag von Georges Starobinski über die beiden Fassungen des Liederzyklus *Das Marienleben* aus den Jahren 1923 und 1948 sowie der Essay von Norbert Abels zur Oper *Cardillac* op. 39 (1926) runden den Band ab.

▼ Two extensive source collections have been published in this volume: Inga Mai Groote comments on and edits Hindemith's collection of teaching material for his music theory teaching in America, and the edition containing introductory comments to works and forewords by Paul Hindemith makes this conglomeration of texts accessible for the first time as well. A contribution by Georges Starobinski on the two versions of the song cycle *Das Marienleben* from the years 1923 and 1948 and the essay by Norbert Abels on the opera *Cardillac* op. 39 (1926) round off the volume.

▼ Le volume des Annales propose deux références détaillées de sources permettant de mieux comprendre l'œuvre de Hindemith. Inga Mai Groote commente et présente le matériel que Hindemith a rassemblé pour ses cours de théorie musicale en Amérique, tandis que l'édition des préfaces et introductions de Paul Hindemith rend pour la première fois accessible l'intégralité de ce corpus volumineux. L'ouvrage est complété d'un article de Georges Starobinski sur les deux versions (1923 et 1948) du cycle *Das Marienleben* et d'un essai de Norbert Abel sur l'opéra *Cardillac* op. 39 (1926).

SSG



Hindemith in Chicago

▼ In der Videoreihe *Historic Telecasts* des Labels Video Artists International ist die Aufnahme eines Konzerts vom 7. April 1963 in der Orchestra Hall in Chicago erschienen. Das Chicago Symphony Orchestra unter Leitung von Paul Hindemith spielt die *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* op. 50, den ersten Satz aus Bruckners *7. Symphonie* in E-Dur und die *Akademische Festouvertüre* op. 80 von Johannes Brahms. Das 1931 entstandene Werk Hindemiths wurde anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums vom Boston Symphony Orchestra und seinem damaligen Leiter Serge Koussevitzky in Auftrag gegeben. Ergänzt werden die Live-Mitschnitte durch ein kurzes Interview des Intendanten des CSO mit Paul Hindemith. Diese Kassette bietet eine der wenigen Möglichkeiten, Hindemith als Dirigenten in Ton und Bild zu erleben.



▼ In the video series *Historic Telecasts* on the label Video Artists International, a recording of a concert from 7 April 1963 in Chicago's Orchestra Hall has been released. The Chicago Symphony Orchestra conducted by Paul Hindemith plays the *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* op. 50, the first movement of Bruckner's *Symphony No. 7* in E major and the *Academic Festival Overture* op. 80 by Johannes Brahms. The Hindemith work, written in 1931, was the response to a commission from the Boston Symphony Orchestra and their then Music Director, Serge Koussevitzky on the occasion of their fiftieth anniversary. The live recording is completed by a short interview with the director of the CSO and Paul Hindemith. This cassette offers one of the few possibilities of experiencing Hindemith as conductor both visually and aurally.

▼ La collection vidéo *Historic Telecasts* de la marque Video Artists International vient de s'enrichir de l'enregistrement d'un concert donné le 7 avril 1963 à l'Orchestra Hall de Chicago. Sous la direction de Paul Hindemith, le Chicago Symphony Orchestra interprète la *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* op. 50, le premier mouvement de la *Septième symphonie en mi majeur* de Bruckner et l'*Ouverture académique* op. 80 de Johannes Brahms. Ecrite en 1931, l'œuvre de Hindemith est une commande du Boston Symphony Orchestra et de son chef, Serge Koussevitzky, pour le cinquantenaire de l'orchestre. Les enregistrements en direct sont complétés par un bref entretien de l'intendant de l'orchestre avec Paul Hindemith. Cette cassette est une des rares occasions de voir Hindemith diriger.

Die Kassette ist erhältlich bei/The cassette is available from/Elle est disponible chez: Video Artists International 109 Wheeler Avenue Pleasantville, NY 10570 (Fax: 001-914-7695407 <http://www.vaimusic.com>) VAI 69606 (1999)

▼ Am 12. Mai 2000 wurde in Blonay das vollständig renovierte ehemalige Gärtnerhaus des *Chalet de Lacroix*, Sitz des Hindemith-Musikzentrums Blonay, als *Maison Marius Décombaz* eröffnet. Marius Décombaz zählte zu den Gründungsmitgliedern der Hindemith-Stiftung, die er durch seine langjährige Mitarbeit maßgeblich prägte.

▼ On 12 May 2000 the fully renovated former gardening house of the *Chalet de Lacroix*, headquarters of the Hindemith Music Centre in Blonay, was officially opened as *Maison Marius Décombaz*. Marius Décombaz was one of the

founding members of the Hindemith Foundation and exercised a deep and lasting influence on this organisation through his work over many years' time.

▼ Le 12 mai 2000, l'ancienne maison du jardinier du domaine de *Lacroix*, siège du Centre de Musique Hindemith de Blonay, a été dédiée après rénovation à la mémoire de *Marius Décombaz*. **Marius Décombaz** fut un des membres fondateurs de la Fondation Hindemith, et a marqué son existence de sa forte personnalité.

▼ Auf Initiative der Oberbürgermeisterin von Hanau, Frau Margret Härtel, verleiht die Stadt alle zwei Jahre im Wechsel mit dem *Brüder-Grimm-Preis* einen **Paul-Hindemith-Preis** für Kunst und Menschlichkeit. Die mit 10.000 DM dotierte Auszeichnung soll für herausragende musikalische Werke, besondere Tätigkeiten auf dem Gebiet der Musik und der Musikerziehung oder sonstige bedeutende musikalische Leistungen vergeben werden. Über die Vergabe entscheidet eine unabhängige Fachjury, die sich aus renommierten Persönlichkeiten des Musiklebens zusammensetzt. Erster Preisträger ist der Jazzposaunist Albert Mangelsdorff.

▼ On the initiative of the Chief Burgomaster of Hanau, Ms Margret Härtel, this city biennially awards a *Paul Hindemith Prize* for Art and Humanity alternating with Brothers Grimm Prize. The prize of 10,000 DM is to be awarded for outstand-

ing musical works, especially activities in the field of music and music education or other important musical achievements. An independent jury, composed of renowned personalities from the world of music, will decide who is to be thus honoured. The first prizewinner is the jazz trombonist Albert Mangelsdorff.

▼ Sur l'initiative du maire de Hanau, Mme Margret Härtel, cette ville décerne désormais tous les deux ans, en alternance avec le «Prix des frères Grimm», un *Prix Paul-Hindemith*. Doté de 10'000 DM, ce prix récompense des œuvres musicales exceptionnelles, des activités particulières dans le domaine de la musique et de la pédagogie musicale ou d'autres contributions éminentes à la vie musicale. Il est décerné par un jury indépendant d'experts choisis parmi des personnalités réputées du monde de la musique. Le premier lauréat est le tromboniste de jazz Albert Mangelsdorff.

▼ Gleich an zwei deutschen Bühnen wird *Mathis der Maler*, eine der bekanntesten Opern Hindemiths, aufgeführt. Sowohl in Hannover als auch in Weimar übernimmt George Alexander Albrecht die musikalische Leitung. Inszeniert wird die Weimarer Aufführung von Ehrhard Warneke, die Hannoversche von Hans-Peter Lehmann. Die Premiere findet in Weimar am 2. Juni, in Hannover am 19. Juni 2001 statt.

▼ **Mathis der Maler**, one of Hindemith's best-known operas, will be performed on two German stages simultaneously. George Alexander Albrecht will be in charge of the musical direction in Hannover as well as in Weimar. The Weimar performances will be produced by Ehrhard Warneke, those in Hannover by Hans-Peter Lehmann. The premieres will take place in Weimar on 2 June and in Hannover on 19 June 2001.

▼ Ab Dezember 2000 sind die Hindemith-Stiftung, das Hindemith-Musikzentrum Blonay und das Hindemith-Institut auch im Internet vertreten. Die Adresse der Homepage lautet: www.hindemith.org. Frau Dr. Luitgard Schader und Herr Samuel Dähler stellen die Informationen zusammen und werden die Seiten aktualisieren.

▼ Starting in December 2000 the Hindemith Foundation, the Hindemith Music Centre in Blonay and the Hindemith Institute will all be represented on the Internet. The address of the homepage

will be **www.hindemith.org**. Dr Luitgard Schader and Mr Samuel Dähler are assembling the information and will keep the website up to date.

▼ A partir de décembre 2000, la Fondation Hindemith, le Centre de Musique Hindemith Blonay et l'Institut Hindemith Francfort seront présents sur Internet. L'adresse de la page d'accueil est www.hindemith.org. Les données qu'on peut y consulter ont été rassemblées par Mme Luitgard Schader et M. Samuel Dähler qui tiendront le site à jour.

▼ L'un des opéras les plus connus de Hindemith, *Mathis der Maler*, sera donné sur deux scènes allemandes la même année. Georg Alexander Albrecht en assurera la direction musicale aussi bien à Hanovre qu'à Weimar. La mise en scène de Weimar incombera à Ehrhard Warneke, celle de Hanovre à Hans-Peter Lehmann. La première de Weimar aura lieu le 2 juin 2001, celle de Hanovre le 19 juin.

▼ Die bereits in den 20er Jahren begründete Hindemith-Tradition setzt das Darmstädter Staatstheater mit der Aufführung des Einakters *Sancta Susanna* fort. Die Premiere findet am 6. Mai 2001 im Großen Haus statt. Die Inszenierung besorgt Friedrich Meyer-Oertel, die musikalische Leitung hat Franz Brochhagen.

▼ The Darmstadt State Theatre is continuing the Hindemith tradition established during the 1920s with its performances of the one-act opera **Sancta Susanna**. The

premiere will take place on 6 May 2001 in the Großes Haus. The work will be produced by Friedrich Meyer-Oertel with musical direction by Franz Brochhagen.

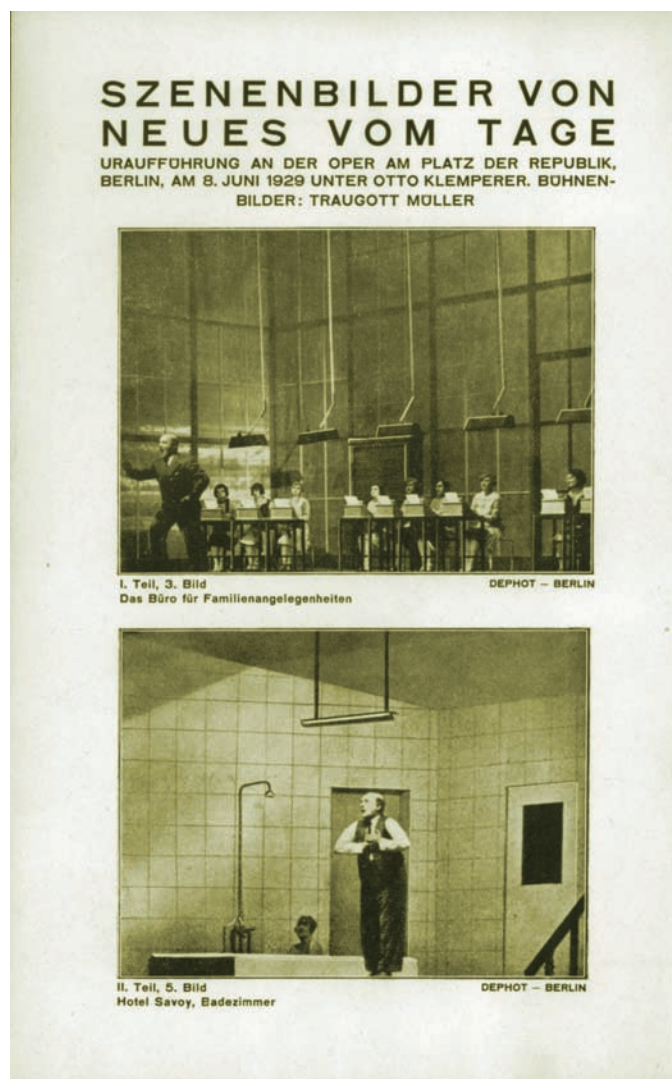
▼ Le Staatstheater de Darmstadt poursuit sa tradition Hindemith, qui remonte aux années 1920, en montant l'opéra en un acte *Sancta Susanna*. La première aura lieu le 6 mai 2001 dans la Grande-Salle. La mise en scène sera de Friedrich Meyer-Oertel, la direction musicale sera assurée par Franz Brochhagen.

▼ Das RIAS Jugendorchester führt unter Leitung von Hermann Bäumer die frühen, in den 20er Jahren skandalumwitterten Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* auf. Am 2., 3. und 4. März 2001 gastiert das junge Orchester im Berliner Hebbel-Theater.

▼ The early one-act operas *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* and *Sancta Susanna*, shrouded in scandal during the 1920s, will be performed by the RIAS Youth Orchestra conducted by Hermann Bäumer. This young orchestra will perform in

Berlin's Hebbel Hotel on 2, 3 and 4 March 2001. The operas will be produced by Kai-Bernhard Schmidt with staging by Monika Rupprecht.

▼ Sous la direction de Hermann Bäumer, l'Orchestre de jeunes du **RIAS** interprétera bientôt la trilogie d'opéras qui avait fait scandale dans les années 1920, *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* et *Sancta Susanna*. Les 2, 3 et 4 mars 2001, le jeune orchestre sera l'hôte du Hebbel-Theater, à Berlin. La mise en scène sera signée Kai-Bernhard Schmidt, la scénographie Monika Rupprecht.



Original-Programmheft von 1929/
 Original 1929 concert programme/
 Programme de 1929

▼ Das Pfalztheater Kaiserslautern präsentiert am 21. April 2001 in einer Inszenierung von Heinz Lukas-Kindermann Hindemiths Zeitoper **Neues vom Tage**. Nach der Uraufführung am 8. Juni 1929 in der Berliner Krolloper unter Otto Klemperer löste die berühmte Badezimmer-szene zu Beginn des zweiten Aktes erregte Diskussionen in den Zeitungskritiken aus.

▼ The Pfalztheater Kaiserslautern will present Hindemith's "Zeitoper" *Neues vom Tage* in a production by Heinz-Lukas Kindermann on 21 April 2001. Following the world premiere on 8 June 1929 at the Berlin

Kroll Opera under Otto Klemperer, the famous bathroom scene at the beginning of the second act triggered off heated discussions in the newspaper reviews.

▼ Le 21 avril 2001, le Pfalztheater Kaiserslautern présentera l'opéra de Hindemith *Neues vom Tage* dans une mise en scène de Heinz Lukas-Kindermann. Lors de la création à l'Opéra Kroll de Berlin, le 8 juin 1929, sous la direction d'Otto Klemperer, la fameuse scène de bain du début du deuxième acte avait suscité des discussions agitées parmi les critiques.

CD NEUERSCHEINUNGEN · CD NEW RELEASES · NOUVEAUTÉS SUR CD

Symphonie „Die Harmonie der Welt“; Sinfonietta in E

Bamberger Symphoniker, Karl Anton Rickenmacher

◆ Koch/Schwann (CD 2000)
3-6471-2

Bereits in den 1950er Jahren und unter ihrem ersten Chefdirigenten Joseph Keilberth begründeten die Bamberger Symphoniker eine Hindemith-Tradition, die sich in der vorliegenden Neueinspielung zweier bedeutender symphonischer Werke des Komponisten widerspiegelt.

Already during the 1950s under their first Music Director, Joseph Keilberth, the Bamberg Symphony founded a Hindemith tradition that is reflected in the present new recording of two of the composer's important symphonic works.

Dès les années 1950, sous la direction de son premier chef titulaire, Joseph Keilberth, l'Orchestre symphonique de Bamberg s'est fait l'interprète régulier des œuvres de Hindemith, tradition qui se reflète dans le nouvel enregistrement de deux des pièces symphoniques les plus importantes du compositeur.

Szene aus „Cardillac“ „Was ich erschuf ist würdig eines Königs“

(Live-Aufnahme vom 29. Juli 1965)
Arien von Richard Wagner, Richard Strauss und Giuseppe Verdi
Dietrich Fischer-Dieskau, Bayerisches Staatsorchester, Joseph Keilberth
◆ Orfeo (CD 2000) 544001



Fischer-Dieskau war einer der größten Cardillac-Darsteller; in dieser Live-Aufnahme wird die besessene Intensität seiner Interpretation unmittelbar spürbar. Eine komplette Aufnahme der Oper aus dem Jahre 1969 mit Dietrich Fischer-Dieskau und dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter Joseph Keilberth ist auf CD erschienen (DG 431 741-2).

Fischer-Dieskau was one of the great Cardillac interpreters; in this live recording the obsessive intensity of his interpretation becomes directly palpable. A complete recording of the opera from 1969

with Fischer-Dieskau and the Cologne Radio Symphony Orchestra under Joseph Keilberth has been released on CD (DG 431 741-2).

Fischer-Dieskau était l'un des meilleurs interprètes de Cardillac; cet enregistrement *live* fait précisément sentir toute l'intensité de l'obsession qui caractérise le rôle. Il existe d'ailleurs un CD complet de l'opéra, réalisé en 1969 avec Dietrich Fischer-Dieskau et l'Orchestre radio-symphonique de Cologne sous la direction de Joseph Keilberth (DG 431 741-2).

Lieder, Chöre, Kanons

Rundfunkchor Berlin, Robin Gritton
◆ Wergo (CD 2000)
WER 6642-2

Über das Frühjahr (1929, Brecht) Eine lichte Mitternacht

(1929, Whitman)
Du musst dir alles geben (1930, Benn)

Fürst Kraft (1930, Benn)

Vision des Mannes (1930, Benn)

Der Tod (1931, Klopstock)

Lieder nach alten Texten, op. 33 (1923/25, Luther, Spervogel, Morungen, Reinmar)

Chöre für vier Männerstimmen (1939, Nietzsche)

Erster Schnee (1939, Keller)

Variationen über ein altes Tanzlied (1939)

Kanons a cappella

The Demon of the Gibbet (1949, O'Brien)



Mit diesen Aufnahmen setzt der Rundfunkchor Berlin, einer der besten Chöre Deutschlands, seine

Gesamteinspielung der Hindemithschen Chorwerke *a cappella* fort. Darunter befinden sich auch wieder Gelegenheitskanons, die noch nicht veröffentlicht sind.

With these recordings the Berlin Radio Choir, one of Germany's best choirs, continues its complete recording of Hindemith's a cappella choral works. Amongst these are, once again, occasional canons that have not yet been published.

Avec ces enregistrements, le chœur de la radio de Berlin, l'un des meilleurs d'Allemagne, poursuit son intégrale des œuvres a cappella de Hindemith. On y trouvera des canons de circonstance encore inédits.

Symphonia Serena; Symphonie „Die Harmonie der Welt“

Gewandhausorchester Leipzig, Herbert Blomstedt

◆ Decca (CD 2000)
458899-2

Das ist – nach Werken von Brahms und Bruckner – eine der ersten Einspielungen des Orchesters unter seinem neuen Chefdirigenten. Blomstedt schließt damit an seine hochgerühmten Hindemith-Einspielungen mit der San Francisco Symphony an.

This is – after works of Brahms and Bruckner – one of the first recordings of the Orchestra under its new Music Director. With these new Hindemith recordings, Blomstedt adds impressively to his renowned interpretations of this composer made with the San Francisco Symphony Orchestra.

Voici, après des œuvres de Brahms et Bruckner, l'un des premiers enregistrements de l'Orchestre de Gewandhaus de Leipzig sous la direction de son nouveau chef, Herbert Blomstedt. Celui-ci poursuit ainsi la série de ses fameux enregistrements de Hindemith avec l'Orchestre symphonique de San Francisco.

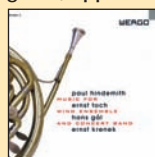


Konzertmusik op. 41; Symphony in B flat

Ernst Toch: Spiel für Blasorchester op. 39; Miniatur-Ouvertüre für Bläser und Schlagzeug
Hans Gál: Promenadenmusik für Blasorchester
Ernst Krenek: Dream Sequence for Concert Band op. 224
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Roger Epple
◆ Wergo (CD 2000)
WER 6641-2

Mit dieser Produktion werden erstmals die beiden Werke auf einer CD vorgelegt, mit denen Hindemith in diesem Genre maßgeblich gewirkt hat.

Both of these band works, with which Hindemith had such an authoritative influence upon the genre, appear with this production on one CD together for the first time.



Cet enregistrement rassemble pour la première fois sur un même disque les deux œuvres qui constituent la contribution la plus marquante de Hindemith au genre de la musique d'harmonie.

Sonaten für Violine solo op. 31 Nr. 1 und Nr. 2

Eugène Ysaÿe: Sonata No. 3 in D minor "Ballade" und Sonata No. 6 in E major from Six Sonatas op. 27 for solo violin
Ilya Gringolts

◆ Bis (CD 1999) 1051

Ilya Gringolts (geb. 1982), der auf dieser CD auch ein eigenes Werk eingespielt hat, gestaltet die Hindemithschen Sonaten als intensive Ausdrucksmusiken.

Ilya Gringolts (born 1982), who also performs a work of his own on this CD, shapes the Hindemith Sonatas with great expressive intensity.

Ilya Gringolts né en 1982, qui interprète aussi une de ses propres compositions, joue les Sonates de Hindemith de façon très expressive.



Suite „Nobilissima Visione“

Otto Klemperer: Merry Waltz / Kurt Weill: Kleine Dreigroschenmusik / Igor Stravinsky: Symphony in Three Movements
Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer

◆ EMI (CD 2000) 5 67337 2

Mit dieser Veröffentlichung liegt endlich wieder Klemperers Einspielung des Werkes von 1955 vor. Klemperer, einer der namhaftesten Hindemith-Dirigenten der späten 1920er Jahre, zählte das Werk zu Hindemiths besten Werken.



With this release Klemperer's 1955 recording of the work is available again at last. Klemperer, one of the

most prominent Hindemith conductors of the late 1920s, considered this to be one of the composer's best works.

Ce disque restitue enfin l'enregistrement de l'œuvre par Klemperer en 1955. Otto Klemperer, l'un des hindemithiens les plus renommés de la fin des années 1920, comptait cette Suite parmi les meilleures œuvres du compositeur.