

# Hindemith *FORUM*

3 2001



## Hindemiths Violinsonaten

Hindemith's Violin Sonatas

Les sonates pour violon de Hindemith

## ... leidlich dressierter Podiumshengst

... A Passably Trained Podium-Horse

... un cheval de cirque dressé cahin-caha

## Christian Tetzlaff im Gespräch

Interview with Christian Tetzlaff

Entretien avec Christian Tetzlaff

## Forum

# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

... **stets wild, ungebändigt** · Hindemiths Violinsonaten 3 ▼ ... **wild throughout, untamed** · Hindemith's Violin Sonatas 3 ▼ ... **d'un caractère toujours sauvage et emporté** · Les sonates pour violon de Hindemith 4

... **leidlich dressierter Podiumshengst** · Paul Hindemith als Geiger 5 ▼ ... **A Passably Trained Podium-Horse** · Paul Hindemith the Violinist 6 ▼ ... **un cheval de cirque dressé cahin-caha** · Hindemith violoniste 7

**Christian Tetzlaff im Gespräch** 8 ▼  
**Interview with Christian Tetzlaff** 10 ▼  
**Entretien avec Christian Tetzlaff** 12

**Discographie: Hindemiths Violinsonaten** 14 ▼  
**Discographie: Hindemith's Violin Sonatas** 14 ▼  
**Discographie: Les sonates pour violon de Hindemith** 14  
**Hindemith-Musikzentrum Blonay** 16 ▼ **Hindemith Music Centre Blonay** 16 ▼ **Centre de musique Hindemith à Blonay** 16 ▼ **Berichte** 18 ▼ **Reports** 18 ▼ **Reportages** 18 ▼

**Forum** 22

**CD Neuerscheinungen** 24 ▼ **CD new releases** 24 ▼  
**Nouveautés sur CD** 24

## Impressum · Imprint · Impressum

### Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin of the Hindemith Foundation/Publication de la Fondation Hindemith  
Heft 3/Number 3/Cahier n° 3

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2001

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

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

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. Mai 2001

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: [institut@hindemith.org](mailto:institut@hindemith.org)

internet: [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org)

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/ Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre;

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Hans-Dieter Resch, Hindemith-Institut,

Giselher Schubert, Konzertdirektion Hans

Ulrich Schmid, Foto-Keim

Titelfoto/Cover/Illustrations de la page de

couverture: Stefan Weis, Mainz

Printed in Germany



# ... STETS WILD, UNGEBÄNDIGT

... WILD THROUGHOUT, UNTAMED · ... D'UN CARACTÈRE TOUJOURS SAUVAGE ET EMPORTÉ

## HINDEMITHS VIOLINSONATEN

Mit der Hinwendung zu Solosonaten bzw. klavierbegleiteten Sonaten distanziert sich Hindemith bewußt von spätromantischen Gattungstraditionen und knüpft an historizistische Tendenzen an, die sich an Johann Sebastian Bach orientieren und sich exemplarisch in den Werken Max Regers manifestieren. In zwei Abschnitten seiner Komponistenlaufbahn widmet sich Hindemith intensiv diesen Gattungen der Kammermusik, freilich unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen: Die zwischen den Jahren 1917 und 1924 entstandenen Werke dokumentieren das Selbstbewußtsein des angehenden Komponisten und sind nach eigenem Bekunden Experimente, um *die Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern und dem Horizont entgegenzutreiben*. Die elf Jahre später entstandenen Werke dienen dazu, seine neu formulierten theoretischen Ideen in den vielfältigsten Besetzungen auch ästhetisch zu dokumentieren.

Noch ohne Gedanken an eine Reihe von Sonaten schreibt er im Jahre 1917 eine Soloviolinsonate in g-Moll, deren stilistische Anlehnung an die Solosonaten und -partiten Bachs deutlich spürbar ist. Bereits fortschrittlicher in der Anlage und im melodischen Tonfall abstrakter präsentiert sich die ein Jahr später während Hindemiths Kriegsdienst entstandene *Sonate für Violine und Klavier in Es-Dur* op. 11 Nr. 1, ohne auf traditionelle Themenkontraste zu verzichten. Sie gehört in den Jahren um 1920 zu Hindemiths populärsten und am häufigsten aufgeführten Werken. Energisch zupackend und mit vollgriffigem Klaviersatz, knüpft der Kopfsatz der *Sonate für Violine und Klavier D-Dur* op. 11 Nr. 2 an Regerschen Tonfall an. Im Kontrast hierzu der zweite Teil, in dem selbständige Stimmen miteinander verknüpft werden und damit Ansätze späterer Kompositionsstrategien offenbart werden.

Während viele Bratschenwerke zum eigenen Gebrauch als Solist entstanden sind, widmet Hindemith die beiden 1924 entstandenen Violinolosonaten op. 31 Nr. 1 und 2 seinen Quartett-Kollegen Licco Amar und Walter Caspar. Wie viele andere Kompositionen Hindemiths entstehen auch diese Stücke auf Bahnreisen. Beide Werke dokumentieren Hindemiths Vertrautheit mit dem geigerischen Idiom und manifestieren eindrücklich die Dop-

pelbegabung als Interpret und Komponist. Deutlich spiegelt sich in diesen Kompositionen die musikalische Spontaneität wider, die zu den Markenzeichen Hindemiths in dieser Zeit gehört. Berühmt sind der Variationssatz aus op. 31 Nr. 2, basierend auf dem Lied „Komm, lieber Mai“ von Mozart, und der Prestissimo-Schlußsatz mit seinem Perpetuum mobile-Charakter.

Die beiden Violinsonaten aus den Jahren 1935 und 1939 entstehen in politisch brisanten Zeiten. Zeiten, in denen Hindemith sich seiner ästhetischen Vorstellungen versichert und diese in seiner Schrift *Unterweisung im Tonsatz* formuliert.

Die 1935 entstandene *Sonate in E für Violine und Klavier* eröffnet eine Reihe von Sonaten, die einen neuen, geklärten Stil repräsentieren und nicht mehr – wie die Werke aus der Jugendzeit – gegen die „Weltanschauungsmusik“ der Jahrhundertwende kämpferisch aufbegehren. Neben den Sonaten für Streicher und Klavier komponiert Hindemith auch solche für sämtliche gängigen Orchesterinstrumente und Piano.

Im Gegensatz zu früheren Sonaten mit zweisätziger Anlage – etwa op. 11 Nr. 1 – sind die beiden Teile der E-Dur-Sonate durch rhythmische Analogien und verwandte Melodiezüge miteinander verknüpft. Auch für Hindemiths Existenz spielt dieses Werk eine wichtige Rolle: Nach einer das Publikum begeisternden Aufführung der Sonate im Jahre 1936 durch den Geiger Georg Kulenkampff erfolgt das offizielle Verbot von Aufführungen Hindemithscher Werke. Diese Denunziation seitens des NS-Regimes bestärkt ihn in seiner Entscheidung, als persona non grata Deutschland endgültig den Rücken zu kehren.

Weniger kantabel und teilweise schroff zerklüftet zeigt sich die vier Jahre später entstandene *Sonate in C-Dur*, die im Finale in einer anspruchsvollen Tripelfuge endet und in der die Vielfalt der satztechnischen Mittel auf den *Ludus tonalis* vorausweist.

Die Bedeutung dieser mit der E-Dur-Violinsonate beginnenden Sonatenreihe für sein eigenes Schaffen zeigt sich in einem Brief an seinen Verleger Willy Strecker: *Du wirst Dich wundern, daß ich das ganze Blaszeug besonate. Ich hatte schon immer vor, eine ganze Serie dieser Stücke zu machen. Erstens gibt es ja nichts Vernünftiges für diese Instrumente, die paar klassischen Sachen ausgenommen, es ist also zwar nicht vom*

*augenblicklichen Geschäftsstandpunkt, jedoch auf weite Sicht verdienstlich, diese Literatur zu bereichern. Und zweitens habe ich, nachdem ich mich schon mal so ausgiebig für die Bläserlei interessiere, große Lust an diesen Stücken, und schließlich dienen sie mir als technische Übung für den großen Schlag, der dann mit der „Harmonie der Welt“ (so oder ähnlich wird der Kepler-Titel lauten) hoffentlich im Frühjahr in Angriff genommen werden.* HJW

## HINDEMITH'S VIOLIN SONATAS

In turning to solo sonatas and sonatas with piano accompaniment, Hindemith consciously distanced himself from late-Romantic genre traditions, allying himself to historicizing traditions orientated towards Johann Sebastian Bach and exemplarily manifested in the works of Max Reger. Hindemith intensively dedicated himself to these genres of chamber music during two stages of his compositional career, under thoroughly different omens, of course. The works written between 1917 and 1924 document the self-assurance of the budding composer and serve, according to his own declaration, as experiments in order to *expand the possibilities of expression and to cultivate and push them as far as possible*. The works written eleven years later serve to aesthetically document his newly formulated theoretical ideas in the most widely-ranging ensemble combinations.

He wrote a Sonata for Solo Violin in G minor in 1917 without yet having a series of sonatas in mind. Its stylistic dependence on the solo sonatas and partitas of Bach can be clearly sensed. The *Sonata for Violin and Piano in E-flat major*, Op. 11 No. 1, written a year later during Hindemith's military service during the war, is already more advanced in design and more abstract in its melodic language without renouncing traditional thematic contrasts. In the years around 1920 it belonged to Hindemith's most popular and most frequently performed works. Energetically gripping and with a full piano part, the first movement of the *Sonata for Violin and Piano in D major*, Op. 11 No. 2 is related to the melodic language of Reger. The second part forms

a contrast to this; here, independent voices are connected with each other, thus disclosing first signs of later compositional strategies. Whilst many viola works were written for the composer's own use as soloist, Hindemith dedicated the two 1924 Solo Violin Sonatas, Op. 31 No. 1 and 2 to his quartet-playing colleagues Licco Amar and Walter Caspar. As was the case with many of Hindemith's compositions, these pieces were written during railroad journeys. Both works document Hindemith's familiarity with the idiom of the violin and impressively reveal his dual talent as interpreter and composer. The spontaneity that belongs to Hindemith's trademarks during this period is clearly reflected in these compositions. The variation movement from Op. 31 No. 2, based on Mozart's song "Komm lieber Mai," is famous, as is the prestissimo finale with its perpetuum mobile character.

The two violin sonatas of 1935 and 1939 were written during politically explosive times. These were times in which Hindemith consolidated his aesthetic conceptions and formulated them in his theoretical work *Unterweisung im Tonsatz*.

The 1935 *Sonata in E for Violin and Piano* opens a series of sonatas representing a new, clarified style and no longer pugnaciously protesting against the "ideological music" of the turn of the century, as do the works of Hindemith's younger years. Besides those for strings and piano, Hindemith also composed sonatas for all of the current orchestral instruments and piano.

In contrast to earlier sonatas with a two-movement design, e.g. Op. 11 No. 1, the two parts of the E major Sonata are connected to each other by analogous rhythms and related melodic traits. This work also played an important role in Hindemith's personal existence. The official Nazi ban on all performances of Hindemith's works ensued following a 1936 performance by the violinist Georg Kulenkampff which was enthusiastically received by the audience. This denunciation on the part of the NS regime strengthened Hindemith in his decision to turn his back to Germany once and for all as persona non grata.

The *Sonata in C major*, composed four years later, reveals itself as more ruggedly brusque, less cantabile. This work concludes with a demanding triple fugue which points forwards to the *Ludus Tonalis* in its variety of compositional techniques.

A letter to Hindemith's publisher Willy Strecker shows the significance of this sonata series, beginning with the E major Violin Sonata: *You'll be surprised to learn that I am writing sonatas for all of the*

*wind instruments. I always wanted to create an entire series of these pieces. Firstly, there is nothing decent for these instruments except for a few classical pieces, so it is more a meritorious undertaking from the long-range point of view to enrich this literature than from the momentary business standpoint. Secondly, I am really anxious to move forward with these pieces, since I'm so very interested in wind instruments. They serve as a technical exercise for the big project "Harmonie der Welt" (the Kepler title will be something like this) that I hopefully plan to tackle in the spring. HJW*

## LES SONATES POUR VIOLON DE HINDEMITH

Dans ses sonates pour violon seul ou avec accompagnement de piano, Hindemith prend délibérément le contre-pied de la tradition romantique tardive pour se rattacher à une tendance historisante, inspirée de Jean Sébastien Bach, et dont l'exemple parfait est l'œuvre de Max Reger.

Hindemith consacre deux périodes de sa vie aux différentes formes de musique de chambre, mais chaque fois en s'inspirant de prémisses très différentes. Les œuvres écrites entre 1917 et 1924 mani-

aus Hindemiths Solovioline Sonate g-Moll op. 11 Nr. 6 / from Hindemith's Solo Violin Sonata in G minor, Op. 11 No. 6 / extrait de la Sonate pour violon seul en sol mineur op. 11/6 de Hindemith



festent toute l'autorité d'un compositeur en herbe et lui servent de champ d'expérience, dit-il, pour *élargir les ressources expressives et les pousser à leur limite*. Celles composées onze ans plus tard servent en revanche d'illustration concrète à ses nouveaux principes théoriques par le recours aux combinaisons d'instruments les plus variées.

Sans songer encore à une série de sonates, Hindemith compose en 1917 une *Sonate pour violon seul* en sol mineur, d'une écriture manifestement inspirée par les sonates et partitas de Bach. Un an plus tard, la *Sonate pour violon et piano en mi bémol majeur* op. 11/1 montre déjà une ordonnance plus moderne et un sens plus abstrait de la mélodie, sans renoncer pour autant au traditionnel contraste des thèmes. Dans les années 1920, cette pièce compte parmi les œuvres les plus populaires et les plus jouées du compositeur. Avec son début énergique et son riche accompagnement de piano, la *Sonate pour violon et piano en ré majeur* op. 11/2 évoque le style de Reger, encore que, dans la deuxième partie, les voix soient conduites de manière indépendante, ce qui laisse entrevoir certains procédés de composition ultérieurs.

Alors qu'une grande partie des œuvres pour alto sont destinées à son propre usage de soliste, Hindemith dédie les deux sonates pour violon seul de 1924, op. 31/1 et 31/2, à ses collègues de quatuor, Licco Amar et Walter Caspar. Comme beaucoup d'autres de ses partitions, elles ont été écrites dans un train. Toutes deux illustrent la familiarité de Hindemith avec le violon et donnent un exemple frappant de son double don d'interprète et de compositeur. On y perçoit nettement la spontanéité caractéristique du style de Hindemith, marque de son inspiration pendant ces années-là. La postérité a particulièrement retenu les variations de l'op. 31/2 sur l'air de Mozart «Komm, lieber Mai» et le finale, *prestissimo*, écrit en mouvement perpétuel.

Les deux sonates pour violon des années 1935 et 1939 datent d'une époque de crise politique pendant laquelle Hindemith consolide les positions esthétiques qu'il formule dans son traité *Unterweisung im Tonsatz*.

La *Sonate en mi majeur pour violon et piano* (1935) inaugure une série de sonates qui illustrent un nouveau style purifié, qui ne part plus en guerre contre la «musique philosophique» du tournant du siècle, comme c'était le cas des œuvres de jeunesse. En complément des sonates pour instruments à cordes et piano, Hindemith compose encore, en effet, une sonate pour chacun des instruments de l'orchestre.

Contrairement aux sonates antérieures en deux mouvements, comme l'op. 11/1, les deux parties de la *Sonate en mi majeur* sont reliées par des rythmes et des traits mélodiques apparentés. Cette partition joue aussi un rôle important dans la biographie de Hindemith, car c'est après son exécution en public – ovationnée – par le violoniste Georg Kulenkampff, en 1936, que tombe l'interdiction officielle de jouer ses œuvres. Ce désaveu infligé par le régime nazi renforce la détermination du compositeur de tourner définitivement le dos à l'Allemagne, où il est devenu *persona non grata*.

Quatre ans plus tard, la *Sonate en do majeur* montre des traits moins lyriques et des failles parfois abruptes. Son finale se termine par une triple fugue particulièrement exigeante et la diversité des procédés d'écriture utilisés annonce déjà le *Ludus tonalis*.

Une lettre de Hindemith à son éditeur Willy Strecker souligne l'importance de la série de sonates qui commence avec celle en mi majeur: *Tu sera surpris que je «sonatise» toute la «soufflerie». C'est que j'ai toujours eu envie de faire une série de ces morceaux. D'abord parce qu'il n'y a rien de convenable pour ces instruments, à part deux ou trois classiques, et qu'il est donc rentable, à long terme, d'enrichir leur répertoire, même si le succès commercial se fait attendre. Deuxièmement, après m'être intéressé de si près à la soufflerie, je prends un grand plaisir à ces morceaux; enfin, ils me servent de terrain d'exercice pour le grand coup que j'espère entamer au printemps avec «Harmonie der Welt» (qui est à peu près le titre du futur opéra sur Képler).* HJW

## ... LEIDLICH DRESSIERTER PODIUMSHENGST

### Paul Hindemith als Geiger

Unter dem Regiment eines strengen und ehrgeizigen Vaters und ohne regelmäßigen Musikunterricht ziehen die drei Geschwister Paul, Antonia und Rudolf Hindemith als das „Frankfurter Kindertrio“ durch die schlesische Heimat des Vaters. Als die Familie in Mühlheim am Main lebt, wird ein gewisser Eugen Reinhardt erster Musiklehrer von Paul. Im Jahre 1905 zieht die Familie Hindemith nach Frankfurt. Dort setzt der zehnjährige Paul seine musikalische Ausbildung bei der Schweizer Geigerin Anna Hegner fort. Schon bald erkennt die Lehrerin das außergewöhnliche Talent des Knaben und empfiehlt ihn dem renommierten und hochgeschätzten Geiger Adolf Rebner, der neben seiner Konzertmeister-tätigkeit am Frankfurter Opernorchester Primarius eines nach ihm benannten Streichquartetts ist und als Dozent am Dr. Hoch'schen Konservatorium unterrichtet. Zunächst als Privatschüler, ab Wintersemester 1908/09 als Inhaber einer Freistelle am Hoch'schen Konservatorium, intensiviert der junge Paul seinen Violinunterricht und macht erstaunlich rasch große Fortschritte. Sein Lehrer Adolf Rebner erinnert sich an diese Zeit: *Er war ein stiller aber ebenso aufmerksamer Schüler, dessen Fortschritte so erstaunlich waren, daß er nach verhältnismäßig kurzer Zeit in Vortragsabenden des Frankfurter Konservatoriums durch seine Wiedergabe von Werken wie die Chaconne von Bach und das Beethovensche Violinkonzert von sich reden machte*. Sein Geigenspiel zeichnet sich aus durch einen kräftigen, tragenden Ton, ausdrucksvollen Vortrag und eine bravouröse Technik. Jeder virtuosenselbstdarstellung abgeneigt, zeigt er wenig Interesse für Bravourstücke wie die *Caprices* von Paganini oder die Violinkonzerte von Wieniawski. Stattdessen stehen Etüden von Kreutzer und Rhode auf dem täglichen Stundenplan und werden sorgfältig und mit eiserner Disziplin einstudiert. Daneben gehören Bachs Solosonaten und Partiten zur bevorzugten Literatur. Bereits mit 17 Jahren spielt er öffentlich das C-Dur-Violinkonzert von Haydn und das A-Dur-Konzert von Mozart. Sein Lehrer staunt besonders, *mit welchem Instinkt er das A-Dur-Konzert von Mozart spielte: da gab es keine unangebrachten „Rutscher“, keine falsche Süßlichkeit*. Im Dezember 1913 wird er Konzertmeister im Frankfurter „Neuen Theater“ und bald danach als

zweiter Geiger Mitglied des Rebner-Quartetts. Während der Sommerferien nutzt er zahlreiche Engagements bei verschiedenen Kurkapellen, um sein musikalisches Repertoire zu erweitern, das neben Operetten auch Unterhaltungsmusik umfaßt. In einem Vortragsabend des Dr. Hoch'schen Konservatoriums macht er mit seiner Interpretation des Beethoven-Konzertes von sich reden und weckt das Interesse der Dirigenten Ludwig Rottenberg und Egon Pollack. Bereits 1915 – als Neunzehnjähriger und noch vor Abschluß seines Studiums – wird er Konzertmeister des Frankfurter Opernorchesters. In einem Brief an seinen Gönner Dr. Weber berichtet Hindemith vom Probespiel für diese Stelle: *Am Donnerstag absolvierte ich noch einmal ein Probespiel, wo außer den genannten Herren noch der Amsterdamer Kapellmeister Willem Mengelberg (Leiter der hiesigen Museumskonzerte) und eine Menge unserer Orchestermitglieder waren. Ich spielte Mendelssohn, Brahms und Bach. Es ging alles gut, aber*

*Mengelberg, ein mir durchaus unsympathischer, rothaariger Mensch, wollte mir absolut die Stelle nicht zuerkennen, weil ich viel zu jung sei, ich habe aber gehört, daß er einen anderen Geiger dafür in petto hatte. Als ich dann noch äußerst schwierige Stellen aus der Salome vorgelegt bekam (die ich nie gesehen hatte) und sie glatt vom Blatt spielte, konnte er natürlich auch nichts mehr einwenden. Während seiner Dienstzeit als Militärmusiker im Elsaß und in Flandern spielt er die erste Geige in einem Streichquartett, das auf Initiative des musikliebenden Regimentskommandeurs Graf von Kiehmans-egg gegründet worden ist und zu seiner Unterhaltung bedeutende Werke der Quartettliteratur aufführt.*

Wie er selbst bekundet, begann er im Alter von 24 Jahren – also um 1919 – an sein Kompositionstalent zu glauben. Immer öfters greift er nun zur Bratsche, das Geigenspiel rückt zusehends in den Hintergrund. Auf eigenen Wunsch wechselt er im Rebner-Quartett von der zweiten

Violine zur Viola. Lediglich Werke für Violine, die seiner Meinung nach bisher vernachlässigt worden sind, finden sein Interesse. Zusammen mit der Pianistin Emma Lübbecke-Job gibt er Konzerte mit Sonaten von Händel und Mozart oder setzt Violinmusik der Bach-Söhne auf seine Programme. Spektakuläre Erfolge seiner Werke und feste Verträge mit dem Verlagshaus Schott erlauben ihm, die Konzertmeisterstelle zu kündigen. Seinen letzten öffentlichen Auftritt als Geiger hat er 1924 in Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* unter Leitung von Hermann Scherchen. In späterer Zeit greift Hindemith lediglich in Hauskonzerten oder beim privaten Musizieren mit Freunden zur Geige. Mit seinem „zweiten“ Instrument, der Viola, erlangt er in den 20er Jahren als Kammermusiker und später als Solist Weltruhm. Der Laufbahn als Solist überdrüssig und unzufrieden mit den Platteneinspielungen seiner *Sonate für Bratsche und Klavier* (1939), verkündet er seiner Frau Gertrud im Jahre 1940: *Ich habe doch beschlossen die öffentliche Spielerei endgültig an den Nagel zu hängen. Wenn sie nicht schöner ist als das, was aus dem Grammophon herauskam, ist sie nicht mehr wert, gezeigt zu werden.*

HJW

## ... A PASSABLY TRAINED PODIUM-HORSE

### Paul Hindemith the Violinist

Under the regimentation of their strict and ambitious father and without any regular musical instruction, the three siblings Paul, Antonia and Rudolf Hindemith travelled through their father's Silesian homeland as the "Frankfurt Children's Trio." When the family lived in Mühlheim am Main, a certain Eugen Reinhardt became Paul's first music teacher. The Hindemith family then moved to Frankfurt in 1905. The ten-year-old Paul continued his musical education there with the Swiss violinist Anna Hegner. This teacher soon recognised the boy's extraordinary talent and recommended him to the renowned and highly esteemed violinist Adolf Rebner, who was the leader of a string quartet bearing his name, concertmaster of the Frankfurt Opera Orchestra and an instructor at Dr. Hoch's Conservatory. The young Paul intensified his violin studies and made great progress astonishingly rapidly, first as a private pupil, then occupying a place at Dr. Hoch's Conservatory starting in the winter semester of

17 1915

**Dr. Hoch's Conservatorium**  
Frankfurt am Main

Mittwoch, 24. Februar 1915

**1. Musikaufführung**

unter Leitung des Herrn  
W. Wehrli (Dirigentenklasse des Herrn Prof. Bassermann).

Im Abonnement.

**Vortragsfolge**

- Symphonie für Orchester, A-dur, op. 90**  
F. Mendelssohn-Bartholdy 1809–1841  
Allegro vivace.  
Andante con moto.  
Con moto moderato.  
Saltarello, Presto.
- Schmuckarie der Margarete aus Faust**  
Ch. F. Gounod 1819–1893  
Fräulein Gerta Straus.  
(Klasse des Herrn Leimer.)
- Serenade für Streichorchester, F-dur, op. 63**  
R. Volkmann 1819–1883  
Allegro moderato  
Molto vivace  
Walzer (Allegro moderato)  
Marsch (Allegro marcato)
- Konzert für Violine und Orchester, D-dur, op. 61 (komponiert 1806)** . . L. van Beethoven 1770–1827  
Allegro, ma non tanto  
Larghetto  
Rondo  
Herr Paul Hindemith. (Klasse des Herrn Rebner)

Anfang 7 Uhr Ende 9 Uhr.

Einzelkarten à 2 Mark beim Verwalter und abends an der Kasse. Die Einnahme fließt in die Unterstützungskasse für bedürftige Schüler.

Die geehrten Abonnenten werden ersucht, ihre Karten am Saaleingang vorzuzeigen

©. KÖLLERMAN, FRANKFURT A. M.



1908/09. His teacher Adolf Rebner remembers this period: *He was a quiet but highly attentive pupil whose progress was so astonishing that he attracted attention through his renderings of works like the Bach Chaconne and the Beethoven Violin Concerto at recitals at the Frankfurt Conservatory after only a relatively short time.* His violin playing distinguished itself by a powerful, carrying tone, expressive performance and a bravura technique. Ill-disposed towards any virtuoso self representation, he showed little interest in such bravura pieces as the Paganini *Caprices* or the Wieniawski Violin Concertos. Instead of these, études by Kreutzer and Rhode were part of his daily practice schedule and were learned with an iron discipline. Next to these, Bach's Solo Sonatas and Partitas were amongst his preferred literature. Already at the age of 17 he performed the C major Violin Concerto of Haydn and the A-major Violin Concerto of Mozart in public. His teacher was especially astonished by *the instinct with which he played the A major Concerto of Mozart: there were no inappropriate slip-ups, nor any false sweetness.* He became concertmaster of the Frankfurt "New Theatre" in December 1913 and, soon afterwards, second violin in the Rebner Quartet. During the summer holidays he took advantage of his numerous engagements with various spa orchestras as an opportunity to broaden his musical repertoire, which came to include entertainment music as well as operettas. He attracted attention at a concert at Dr. Hoch's Conservatory with his interpretation of the Beethoven Violin Concerto, awakening the interest of the conductors Ludwig Rottenberg and Egon Pollack. Already in 1915 – at the age of nineteen, still prior to finishing his studies – he became concertmaster of the Frankfurt Opera Orchestra. In a letter to his benefactor Dr. Weber, Hindemith reported on the audition for this position: *On Thursday I got through another audition, at which, besides the gentlemen already referred to, the Amsterdam chapel master Willem Mengelberg (director of the museum concerts here) and a lot of our orchestral members were also present. I played Mendelssohn, Brahms and Bach. Everything went well, but Mengelberg, a very disagreeable, red-haired man, did not want to award the position to me under any circumstances whatsoever because I was much too young. But I heard that he had another violinist "up his sleeve" for it. When I then had to play some extremely difficult passages from Salome (that I had never seen) and sight-read them without any problem, he*

*could object no further, of course.* During his period of service as a military musician in Alsace and in Flanders, Hindemith played first violin in a string quartet, founded upon the initiative of the musical regiment commander Count von Kielmansegg, that performed important works of the quartet literature for his entertainment.

As he himself declared, Hindemith began to believe in his compositional talent at the age of 24 – around 1919. He turned to the viola ever more frequently and violin playing was noticeably pushed into the background. He changed from second violin to viola in the Rebner Quartet according to his own wish. Only violin works that had been, in his opinion, neglected up until then were able to interest him. He gave concerts with sonatas by Händel or Mozart, or with music by the Bach sons together with the pianist Emma Lübbecke-Job. Spectacular successes with his own works and firm contracts with the publishing house of Schott enabled him to resign from his position as concertmaster. His last public appearance as a violinist was in 1924 in Stravinsky's *L'Histoire du Soldat* under the direction of Hermann Scherchen. In later years Hindemith occasionally played the violin, but only at house concerts or when making music with his friends privately. He achieved world fame with his "second" instrument, the viola, first during the 1920s as a chamber music player and later as a soloist. Tired and weary of his soloist's career and dissatisfied with his recording of his *Sonata for Viola and Piano*, he announced to his wife Gertrud in 1940: *I have finally decided to give up playing in public once and for all. If my playing isn't any more beautiful than what came out of the phonograph, then there's no point in showing it.* HJW

---

## ... UN CHEVAL DE CIRQUE DRESSÉ CAHIN-CAHA

### Hindemith violoniste

Dirigés par un père sévère et ambitieux et sans avoir bénéficié de leçons de musique régulières, les enfants Hindemith – Paul, Antonia et Rudolf – tourment dans les salles de concert de la Silésie paternelle sous le nom de «Trio d'enfants de Francfort». Quand la famille s'établit à Mühlheim-sur-le-Main, un certain Eugen Reinhardt devient le premier maître de musi-

que de Paul. En 1905, les Hindemith déménagent à Francfort. Paul, qui a maintenant dix ans, poursuit ses études musicales auprès de la violoniste suisse Anna Hegner. Celle-ci reconnaît bientôt les dons exceptionnels du jeune garçon et le recommande au réputé et très apprécié Adolf Rebner, *Konzertmeister* de l'Opéra de Francfort, premier violon du quatuor qui porte son nom et professeur au Conservatoire Hoch. Admis comme élève privé de cet établissement, Paul y est mis au bénéfice de la gratuité dès le semestre d'hiver 1908/09. Il multiplie ses présences aux cours de violon et fait rapidement des progrès étonnants. Adolf Rebner se souvient: *C'était un élève tranquille, mais non moins attentif, dont les progrès furent si surprenants qu'il fit parler de lui après relativement peu de temps déjà en jouant des œuvres comme la Chaconne de Bach et le Concerto pour violon de Beethoven lors d'auditions du Conservatoire.* Le jeu de Hindemith se distingue par une sonorité puissante et rayonnante, une interprétation expressive et une technique brillante. Mais, peu enclin aux démonstrations de virtuosité à tout prix, il ne montre que peu d'intérêt pour les morceaux de bravoure comme les *Caprices* de Paganini ou les concertos de Wieniawski. Son programme quotidien comprend en revanche les études de Kreutzer et de Rhode, qu'il répète soigneusement, avec une discipline de fer. A part cela, sa prédilection va aux *Sonates* et *Partitas* pour violon seul de Bach. Dès l'âge de dix-sept ans, il joue en public le *Concerto en do majeur* de Haydn et celui en *la majeur* de Mozart. Son professeur s'étonne de *l'instinct avec lequel il joue le Concerto en la majeur de Mozart: pas de «couac» déplacé, pas la moindre mièvrerie.* En décembre 1913, Hindemith devient *Konzertmeister* du «Nouveau théâtre» de Francfort et, peu après, deuxième violon du Quatuor Rebner. Pendant ses vacances d'été, il profite de plusieurs engagements dans des orchestres de casino pour élargir son répertoire, qui comprendra désormais des pièces d'opérette et de la musique légère. Son interprétation du *Concerto* de Beethoven au Conservatoire Hoch fait parler de lui et suscite l'intérêt des chefs d'orchestre Ludwig Rottenberg et Egon Pollack. En 1915 – il n'a que dix-neuf ans et n'a pas encore terminé ses études –, il devient *Konzertmeister* de l'Opéra de Francfort. Dans une lettre à son mécène, le docteur Weber, Hindemith raconte l'audition qu'il a dû passer pour obtenir le poste: *Jeudi, j'ai encore eu une audition à laquelle assistaient, en plus des personnes déjà nommées, le chef d'orchestre néerlandais Willem Mengelberg*

(chef des concerts symphoniques dits «du Musée») et une foule de membres de notre orchestre. J'ai joué Mendelssohn, Brahms et Bach. Tout est bien allé, mais Mengelberg, un rouquin qui m'est tout à fait antipathique, ne voulait à aucun prix m'accorder le poste sous prétexte que j'étais beaucoup trop jeune; mais j'ai entendu dire qu'il avait un autre violoniste dans la manche. Quand j'eus cependant reçu des traits d'orchestre extrêmement difficiles de Salomé (que je n'avais jamais vus) et que je les eus déchiffrés sans problème, il n'eut naturellement plus de possibilité de s'opposer. Pendant son service militaire en Alsace et en Flandres, Hindemith tient le premier violon dans un quatuor à cordes fondé sur l'initiative d'un colonel mélomane, le comte von Kielmansegg, pour qui il joue des œuvres importantes du répertoire.

De son propre aveu, Hindemith commence à croire en sa vocation de compositeur dès l'âge de vingt-quatre ans, soit vers 1919. Il joue désormais de plus en plus souvent de l'alto, tandis que le violon passe à l'arrière-plan. A sa demande, il abandonne le rôle de second violon pour celui d'altiste dans le Quatuor Rebner. Seules les œuvres pour violon dont il estime qu'elles ont été négligées suscitent encore son intérêt. Il donne en concert des sonates de Haendel et Mozart avec la pianiste Emma Lübbecke-Job ou inscrit à ses programmes la musique des fils de Bach. Le succès spectaculaire de ses compositions et la série de contrats qu'il passe avec les éditions Schott lui permettent de démissionner de son poste de *Konzertmeister*. Sa dernière apparition publique comme violoniste ira à un concert donné, en 1924, sous la direction de Hermann Scherchen, concert dont le programme est constitué par *l'Histoire du Soldat* de Stravinsky. Par la suite, Hindemith ne reprendra plus le violon que dans des concerts devant ses proches ou pour jouer en privé. Dans les années 1920, son «second» instrument, l'alto, lui vaudra une réputation internationale de chambriste, puis de soliste. Mais, las de la carrière et insatisfait d'un enregistrement sur disque de sa propre *Sonate pour alto et piano* (1939), il annonce en 1940 à sa femme, Gertrud: *J'ai quand même décidé de lâcher définitivement l'archet en public. Quand cela ne sonne pas mieux que ce qui sort du gramophone, le jeu n'en vaut plus la chandelle.*

HJW

## CHRISTIAN TETZLAFF IM GESPRÄCH



**Christian Tetzlaff wird bei dem Festival *Spannungen in Heimbach* Hindemiths frühe *Sonate für Violine allein* g-Moll op. 11 Nr. 6 zum ersten Mal vollständig aufführen. Heinz-Jürgen Winkler sprach mit dem Geiger.**

*Welche Musiker haben Sie in Ihrer Laufbahn besonders beeindruckt und geprägt?*

Zwischen meinem 15. und 20. Lebensjahr, einer Zeit also, in der die musikalische Entwicklung sich besonders intensiv vollzieht, hatte ich Unterricht bei Uwe-Martin Haiberg. Neben instrumentalistischen Fragen standen immer wieder auch musikalisch-interpretatorische Aspekte im Mittelpunkt meiner Interessen. Natürlich ist mit dem Ende der „Gesellenzeit“ der musikalische Entwicklungsprozeß eines Musikers nicht abgeschlossen. Denn bei jeder neuen Begegnung mit einem Werk oder mit Musikern – sei es aus dem Bereich der Kammer- oder der Konzertmusik – lernt man andere Sichtweisen und Interpretationsansätze kennen. In einem kontinuierlichen Lernprozeß werden diese Eindrücke und Inspirationen verarbeitet und schlagen sich oft in Neuinterpretationen nieder.

*Welche Bedeutung messen Sie dem Kammermusikspiel bei?*

Ich lege besonderen Wert auf das Musizieren in Kammermusik-Ensembles. Zwar übersteigt die Zahl meiner Solistenkonzerte die meiner Kammermusikaufführungen, doch sehe ich die Beschäftigung mit Kammermusik als ein Standbein meiner Konzertaktivitäten. Besonders die bedeutenden Werke des Streichquartett-Repertoires haben es mir angetan. Die Arbeit an solchen Werken, beispielsweise der *Lyrischen Suite* von Alban Berg oder dem As-Dur-Quartett von Anton Dvořák, bedarf eines ungleich höheren Zeitaufwandes als die Aufführung

eines Solokonzertes, das meist nach einer Probe und Generalprobe über die Bühne geht.

*Gibt es noch andere Quartettkompositionen, denen Sie sich besonders verbunden fühlen?*

Ja, das frühe Haydn-Quartett g-Moll op. 20 Nr. 3, das wir in diesem Jahr zusammen mit den genannten Dvořák- und Berg-Quartetten aufführen wollen, hat uns besonders gefallen, bildet es doch einen Meilenstein in der Entwicklung der Kompositionen für diese Gattung und gehört mit zu Haydns kühnsten Experimenten. Daneben bin ich fasziniert von Schuberts G-Dur-Quartett, das wir im letzten Jahr zusammen mit dem d-Moll-Quartett von Arnold Schönberg in Heimbach aufführten. Besonders die Ausweitung des solistischen Satzes in orchestrale Dimensionen, die dynamischen Steigerungen und die spieltechnischen Herausforderungen sind Kennzeichen des Schubertschen Werkes. Auch Schönbergs Quartett ist wohl unbestritten ein zentrales Werk im Schaffen des Komponisten und auch Anreiz und Herausforderung für seine Schüler Alban Berg und Anton Webern. Insofern ist das Stück wegweisend für die Entwicklung der Neuen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

*Wie sind Ihre Erfahrungen beim Einstudieren anspruchsvoller Kammermusikwerke?*

Sehr unterschiedlich, letztes Jahr haben wir in Heimbach das cis-Moll-Quartett op. 131 von Beethoven einstudiert. Das war ein aberwitziger Drahtseilakt, weil wir das Stück als „ungespieltes“ Quartett probten und in dieser Zeit jeden Tag zwei andere Proben und jeden Abend ein anderes Konzert zu absolvieren hatten. Aber für uns geht es nicht nur darum, möglichst perfekte Leistungen abzuliefern. Ins kalte Wasser geworfen zu werden – so wie es früher für Interpreten selbstverständlich war – ist für uns eine gute Erfahrung und ein spannendes Erlebnis.

*Zu ihrem „anderen“ Leben als Solist: Was geht in Ihnen vor, wenn Sie nach einem Konzert donnernden Applaus erhalten, mit sich aber unzufrieden sind, weil Sie gewisse musikalische Vorstellungen nicht realisieren konnten?*

Das ist ja immer noch besser als andersherum! Hat man nicht optimal gespielt, das Publikum war dennoch zufrieden, dann ist das zunächst ein Grund, sich über eine gewisse Professionalität zu



freuen. Natürlich ist man unzufrieden, wenn man nicht so gespielt hat, wie man sich das vorstellte. Doch bedenken Sie: wenn ich im Jahr etwa 100 Konzerte gebe, ist es nicht immer möglich, 100% zu bringen. Ich denke, das geht anderen Solisten ähnlich.

*Wie stehen Sie den sogenannten „Reißer-Stücken“ gegenüber?*

Mag ich sehr gern. Dieses Jahr werde ich oft die *Symphonie espagnole* op. 21 von Edouard Lalo spielen. Das finde ich ein ganz wunderbar komponiertes Stück. Auch die *Havanaise* op. 83 und die *Introduction et Rondo capriccioso* von Saint-Saëns halte ich für absolute Meisterwerke. Ich bin offen für Kompositionen, die zu unterschiedlichen Anlässen und aus unterschiedlichen Ambitionen entstanden sind. Vergleicht man die genannten Stücke mit anderen dieses Genres, gehören sie meines Erachtens zu den feinsten und anspruchsvollsten.

*Hatten Sie auch schon Paganini im Repertoire?*

Ich habe ein paar von den *Caprices* gespielt. Von den Konzerten habe ich das D-Dur gespielt. Ich kann allerdings den Eindruck nicht verhehlen, daß bei Paganini der „Zirkuscharakter“ eines Stückes oft im Vordergrund steht. Bei den *Caprices* finde ich das weniger der Fall, weil sie als Charakterstücke konzipiert sind. Vielleicht bin ich bereits auch zu alt und zu faul, um diese Stücke zu lernen ...

*Welche Rolle spielt für Sie das Unterrichten?*

Ich unterrichte wenig, aber regelmäßig. Mir ist es wichtig, oft gespielte Werke in anderen Interpretationen zu erleben, von jemandem, der gleichsam als Spiegel diese Stücke reflektiert. Und es ist verblüffend, daß man Kompositionen wie Bachs Solosonaten, mit denen man vertrauten Umgang pflegt, mit anderen Augen sieht. Immer wieder stößt man auf Passagen, die auf bisher unbekannte Art tief beeindrucken und bezaubern.

*Zu Paul Hindemith: Wie kam es zur Begegnung mit seiner Musik und welchen Eindruck haben Sie von der Solosonate g-Moll op. 11 Nr. 6?*

Gerade letztes Jahr habe ich mit Tabea Zimmermann und Tanja Tetzlaff, meiner Schwester, das Streichtrio op. 34 gespielt, dessen vorwärtsdrängender Gestus im ersten Satz einfach mitreißt und dessen spröde Traurigkeit im zweiten Satz tief

berührt. Weiterhin habe ich die *Sonate für Violine und Klavier* Es-Dur op. 11 Nr. 1 gespielt. Betrachtet man dieses Stück im Kontext der anderen unter dieser Opuszahl zusammengestellten, ist man fasziniert von der Vielfalt der Formen und Ausdrucksnuancen. Man spürt deutlich, daß er bei diesen Werken versuchte, mit seinen kompositorischen Fähigkeiten zu experimentieren und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Bedenkt man die Vielfalt seiner Interessen – ich denke neben seinen Instrumentalwerken auch an die frühen Einakter *Nusch-Nuschi*, *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* und *Sancta Susanna* –, erkennt man die Spannweite seiner kompositorischen Aktivitäten.

Die Solosonate für Geige – man muß erst eine Weile hinhören, um zu merken, daß es nicht ein Stück von Bach ist – wirkt neben den „moderner“ Stücken dieser Serie sehr stark historisierend, besonders neben der klanglich subtilen *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 11 Nr. 4. Aufgrund dieses Facettenreichtums sind für mich die Kompositionen Hindemiths aus dieser Zeit hochinteressant. Bisweilen bedauere ich, daß er sich in späteren Jahren dieser Experimentierfreude enthielt.

*Wie bewerten Sie diese Solosonate im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Solosonaten?*

Diese Sonate erinnert formal sehr stark an Bachsche Satztypen. Inhaltlich, denke ich, lehnt sich das Stück stärker an Regersche Solosonaten an. Hier wird kein Anspruch auf bedeutungsvolle Größe erhoben. Viel stärker tritt das Spielen mit barocken Formeln und Formen hervor. Überrascht bin ich, daß diese Sonate von Hindemith verblüffende Ähnlichkeiten mit Solosonaten von Eugène Ysaÿe aufweist, Stücken, die auch zu meinem Repertoire gehören. Ich behaupte, man könnte taktweise von Hindemiths Sonate zu einem Werk Ysaÿes wechseln, ohne es zu merken. Das finde ich wirklich amüsant, daß zwei Komponisten unterschiedlichster Provenienz und Tradition so ähnliche Werke geschrieben haben.

Die Solosonate von Artur Schnabel habe ich vor 14 Jahren gespielt, möchte sie aber jetzt wieder aufnehmen. Dieses Werk hat einen ganz anderen Anspruch. Es steht mit fast 45minütiger Spieldauer isoliert und versucht, Bachsche Formen und Maße zu übertreffen. Man höre nur die umfangreiche Chaconne mit Doppelfuge. Die Sonate wird Ansprüchen gerecht, die man gegenüber Regerschen Orchestervariationen anmeldet. Gestiegt wird dieser Anspruch durch die Hinwendung zu einem relativ radikalen

atonalen Stil, der auf motivisch-thematischer Arbeit basiert und das gesamte Werk durchwirkt. Die Bedeutung dieses 1919 entstandenen Stückes im Schaffen Schnabels ist also kaum zu unterschätzen. Das kann man von der Solosonate Hindemiths sicher nicht behaupten. Gewisse Berührungspunkte gibt es allerdings zwischen diesen Kompositionen. Ein gewisser Formkonservatismus ist beiden eigen. Schnabel beruft sich sicherlich auf Bachs d-Moll-Partita, wenn er sein Stück fünfsätzig und mit der Chaconne als Schlußsatz anlegt. Und auch bei Hindemith sind die Spuren Bachs nicht zu übersehen. Der „modernere“ Komponist war in diesem Fall Artur Schnabel. Gewisse Gestaltungsweisen – krebsförmige Bewegungen zum Beispiel – weisen auf Alban Bergs *Lyrische Suite* und das *Kammerkonzert*.

*Was sind Ihre Zukunftspläne?*

Da ich lange Zeit keine CD-Aufnahmen machte, beabsichtige ich nächstes Jahr das Violinkonzert von Jean Sibelius und alle seine Humoresken aufzunehmen. Daneben noch zwei religiöse Stücke von ihm für Geige und Streichorchester. Ebenfalls ist eine CD mit Beethovens Tripelkonzert geplant. Darüberhinaus werden Lars Vogt und ich die drei Violinsonaten von Johannes Brahms einspielen, für mich ein zentrales Repertoire.

Mit den geplanten Konzertauftritten bin ich sehr zufrieden, da sie ein bunt gemischtes Repertoire enthalten und mir die Möglichkeit bieten, mit hervorragenden Orchestern zu musizieren. Ein Projekt möchte ich gerne herausheben: Im nächsten Jahr werde ich mit James Levine und den Münchener Philharmonikern in einem Konzert die Violinkonzerte von Beethoven und Schönberg spielen. Ich denke, es gibt immer noch viele Zuhörer, die überzeugt werden müssen, daß diese Werke vom selben Planeten stammen und daß man für das Schönberg-Konzert keine anderen Voraussetzungen braucht als für das Beethoven-Konzert und vice versa. Das Publikum akzeptiert eher die Musik Schönbergs, wenn es im selben Konzert auch den Beethoven hört.

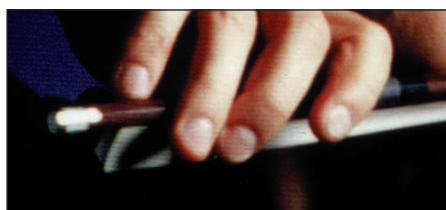
HJW



## INTERVIEW WITH CHRISTIAN TETZLAFF

Christian Tetzlaff will give the first complete performance of Hindemith's early *Sonata for Solo Violin in G minor*, Op. 11 No. 6 at the festival *Spannungen (Tensions)* in Heimbach. Heinz-Jürgen Winkler spoke with the violinist.

*Which musicians have particularly impressed and influenced you during the course of your career?*



Between the ages of 15 and 20, a period during which one's musical development is particularly intensive, I studied under Uwe-Martin Haiberg. Besides questions of instrumental technique, musical and interpretative aspects continued to occupy a central position in my interests. The musical developmental process is, of course, by no means completed at the end of one's "journeyman's years." For with each new encounter with a work or with musicians – whether in the field of chamber or concerto performance – one gets to know different points of view and different approaches to interpretation. These impressions and inspirations are digested in a continual learning process and are then often reflected in new interpretations.

*What significance does chamber music hold for you?*

I attach great importance to playing in chamber music ensembles. It is true that the number of my concerts as soloist exceeds that of my chamber music performances, but I consider my involvement with chamber music a mainstay of my concert activities. I have been particularly moved by the important works of the string quartet repertoire. Working on such pieces, such as the *Lyric Suite* of Alban Berg or the A-flat major Quartet of Antonin Dvořák, requires an incomparably greater amount of preparation time than a solo concerto, which usually goes off after just one rehearsal and a dress rehearsal.

*Are there other quartet compositions that you feel particularly close to?*



Yes, the early Haydn Quartet in G minor, Op. 20 No. 3 that we wanted to perform this year together with the Dvořák and Berg quartets already mentioned. We particularly like this work; it is a milestone in the development of compositions of this genre and also belongs to Haydn's boldest experiments. Besides this work, I am also fascinated by Schubert's G major Quartet, a work that we performed last year together with the D minor Quartet of Arnold Schönberg in Heimbach. Distinguishing features of the Schubert work are its expansion of soloistic writing into orchestral dimensions, its dynamic intensifications and its technical challenges. The Schönberg, too, is undisputedly a central work in the composer's output as well as having been a stimulus and challenge for his pupils, Alban Berg and Anton Webern. In this respect it points the way forward for the development of new music at the beginning of the twentieth century.

*What are your experiences when learning and rehearsing challenging chamber music?*

They vary considerably; last year we prepared the C-sharp minor Quartet, Op. 131 of Beethoven in Heimbach. That was a mad tight-rope act, because at this time we had two other rehearsals each day and each evening a different concert to get through; we worked on the piece as an "unrehearsed" quartet. But for us, delivering the most perfect achievement isn't the only thing that counts. Being thrown into cold water – the way it used to be for interpreters in earlier times – is a good and exciting experience for us.

*As for your "other" life as a soloist: how is it for you when you receive thunderous applause after a concerto, but are dissatisfied with yourself because you weren't able to realise certain musical conceptions?*



That is still better than the other way round. If one didn't play optimally but the audience was nonetheless satisfied, one still has reason to be glad about a certain professionalism. Naturally a performer is dissatisfied when he hasn't played the way he had imagined. But bear this in mind: if I play about 100 concerts a year, it isn't always possible to achieve 100%. I think this holds true for other soloists as well.

*How do you feel about so-called "box-office hits?"*

I like them a lot. This year I shall often play Eduard Lalo's *Symphonie espagnole*, Op. 21. I consider this to be a wonderfully written piece. I also think the *Havanaise*, Op. 83 and the *Introduction et Rondo*



*capriccioso* of Saint-Saëns are absolute masterpieces. I am open to compositions that were written for different occasions and with different ambitions. Compared with others of this genre, the pieces just mentioned belong, in my opinion, to the finest, to the highest level.

*Have you also had Paganini in your repertoire?*

I have played a few of the *Caprices*. Of the concertos, I have played the one in D major. However, I cannot hide the impression that the "circus character" in Paganini's music is often in the foreground. In the *Caprices* this is less so, because they are conceived as character pieces. Perhaps I am already too old and lazy to learn these pieces...

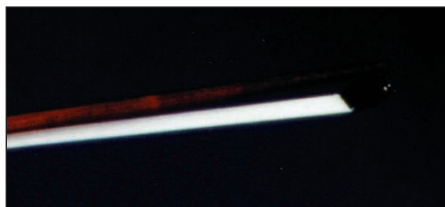
*How important is teaching to you?*

I teach only a little, but regularly. It is important to me to experience frequently performed works in different interpretations, from someone who reflects these pieces as does a mirror, so to speak. And it is amazing that one sees very familiar compositions like Bach's solo sonatas with different eyes. One continually stumbles across passages that impress and captivate in previously unknown ways.



*Re: Paul Hindemith: how did you first encounter his music and what is your impression of the Solo Sonata in G minor, Op. 11 No. 6?*

Just last year I played the *String Trio*, Op. 34 with Tabea Zimmermann and my sister, Tanja Tetzlaff; the forward-pressing gesture in the first movement simply sweeps you off your feet, and the cool, reserved sadness in the second move-



ment is deeply moving. Besides this I have also played the *Sonata for Violin and Piano in E-flat major*, Op. 11 No. 1. If one regards this piece in the context of the others grouped together under the same opus number, one is fascinated by the diversity of forms and expressive nuances. One clearly senses that Hindemith tried to experiment with his compositional abilities and to find new expressive possibilities in these works. When one remembers the variety of his interests – I am thinking of the early one-act operas *Nusch-Nuschi*, *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* and *Sancta Susanna*, besides his instrumental works – one recognises the range of his compositional activities.



The Solo Sonata for violin – one has to listen to it carefully for a while before realising that it isn't a piece by Bach – has a very strongly "historical" effect next to the more "modern" pieces of this series, especially the sonorously subtle *Sonata for Viola and Piano*, Op. 11 No. 4. Due to their many-faceted richness, I find Hindemith's compositions of this period highly interesting. Occasionally I regret that he refrained from this joy of experimentation in later years.

*How do you rate this Solo Sonata compared to other contemporary solo sonatas?*

In regard to form, this Sonata is very strongly reminiscent of the types of move-

ments found in Bach. In terms of content, I think the piece is more closely modelled on the Reger solo sonatas. Here, no claim is made for significant size. Playing with Baroque formulas and forms come much more strongly to the fore. I am surprised that this Sonata reveals such astonishing similarities to the Solo Sonatas of Eugène Ysaÿe, pieces that also belong to my repertoire. I believe one could switch from Hindemith's Sonata to a work by Ysaÿe from measure to measure and no one would notice. I find this truly amusing, that two composers of such differing traditions and origins wrote such similar works.

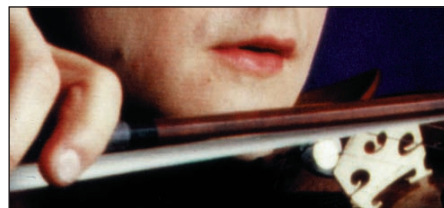
I played the Solo Sonata of Artur Schnabel 14 years ago and would like to take it up again now. This work presents a completely different challenge. It stands alone, isolated, with a performance duration of nearly 45 minutes and attempts to outdo Bachian forms and dimensions. One only needs to listen to the extended Chaconne with Double Fugue. The work aspires to a level of excellence comparable to that of the Reger Orchestral Variations. This aspiration is increased and intensified by the composer's turning to a relatively radical atonal style based on motivic-thematic techniques permeating the entire work. The significance of this 1919 work in Schnabel's production can hardly be underestimated. The same can hardly be said for the Solo Sonata of Hindemith. Certain points of contact do, however, exist between the two compositions. Both reveal a certain conservatism with respect to form. Schnabel surely refers to Bach D minor Partita when he writes a five-movement work, with a Chaconne as the final movement. Traces of Bach are unmistakable in the Hindemith as well. In this case, Schnabel was the more modern of the two composers. Certain modes of construction – retrograde motion, for example – point in the direction of Alban Berg's *Lyrical Suite* and *Chamber Concerto*.



*What are your future plans?*

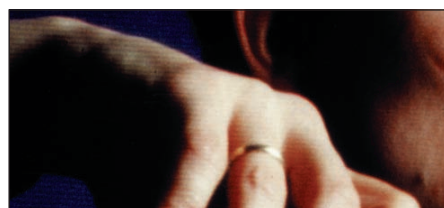
Since I haven't made any CD recordings for a long time, I intend to record the Sibelius Violin Concerto and all of his Humoresques next year, as well as two religious pieces of his for violin and string orchestra. A CD with Beethoven's Triple

Concerto has also been planned. In addition to these projects, Lars Vogt and I will record the three Violin Sonatas of Johannes Brahms, which are central repertoire for me.



I am very satisfied with the planned concert appearances, for they contain a colourful mixture of repertoire and enable me to make music with outstanding orchestras. I would like to underline one project: next year I shall play the violin concertos of Beethoven and Schönberg at the same concert, with James Levine and the Munich Philharmonic. I believe that there are still many listeners who have yet to be convinced that these two works come from the same planet and that one needs no other special requirements for the Schönberg Concerto than for the Beethoven Concerto, and vice versa. The public accepts the music of Schönberg more readily when it hears Beethoven played at the same concert.

HJW



## ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN TETZLAFF

Dans le cadre du festival *Spannung* de Heimbach, le violoniste Christian Tetzlaff donnera la première audition publique intégrale de la *Sonate pour violon seul en sol mineur op. 11/6*, œuvre de jeunesse de Hindemith. Heinz-Jürgen Winkler s'est entretenu avec lui.

*Quels sont les musiciens qui vous ont marqué dans votre carrière?*

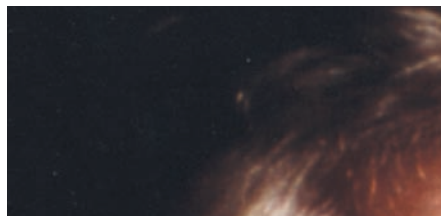
Entre quinze et vingt ans, à l'âge où le développement musical est particulièrement intense, j'étais l'élève d'Uwe-Martin Haiberg. En plus des questions purement techniques, je m'intéressais régulièrement aux problèmes d'interprétation. Évidemment, la maturation d'un musicien ne s'achève pas au terme de son «compagnonnage». A chaque découverte d'une nouvelle œuvre, à chaque rencontre avec d'autres musiciens – que ce soit en musique de chambre ou avec l'orchestre –, on découvre de nouveaux



points de vue et de nouveaux angles d'attaque. Ces impressions et inspirations donnent lieu à un processus d'apprentissage perpétuel, qui se traduit par de nouvelles lignes d'interprétation.

*Quelle importance attribuez-vous à la musique de chambre?*

J'attache beaucoup d'importance au fait de jouer en formation de chambre. Il est vrai que mes concerts comme soliste sont plus nombreux que mes récitals de chambriste; mais je considère la musique de chambre comme un des piliers de ma carrière. Ma passion va surtout aux chefs-d'œuvre de la littérature pour quatuor à cordes. Le travail sur des œuvres telles que la *Suite lyrique* d'Alban Berg ou le *Quatuor en la bémol majeur* d'Antonin Dvořák demande incroyablement plus de temps que l'exécution d'un concerto, qui a lieu en général après une répétition et une générale seulement.



*Y a-t-il d'autres œuvres pour quatuor que vous affectionnez particulièrement?*

Oui! Le *Quatuor en sol mineur op. 20/3*, œuvre de jeunesse de Haydn – que nous avons l'intention de donner cette année avec les quatuors déjà mentionnés de Dvořák et de Berg –, nous plaît particulièrement, parce qu'il constitue un jalon historique dans l'évolution du quatuor et qu'il est une des expériences les plus audacieuses de Haydn dans ce genre. A part cela, je suis fasciné par le *Quatuor en sol majeur* de Schubert, que nous avons donné à Heimbach avec celui en *ré mineur* d'Arnold Schoenberg. La pièce de Schubert est caractérisée par une extension quasi orchestrale de l'écriture, par des progressions de nuances et des exigences techniques exceptionnelles. Le quatuor de Schoenberg est lui aussi, incontestablement, un morceau crucial de l'œuvre du compositeur, qui a stimulé et défié ses élèves, Alban Berg et Anton Webern. Dans ce sens, c'est une œuvre phare dans l'évolution de la musique moderne du début du XX<sup>e</sup> siècle.

*Quelles expériences avez-vous faites lors de l'étude d'œuvres de chambre de ce niveau d'exigence?*

Des expériences de tout genre. L'an dernier, nous jouions à Heimbach le *Quatuor en do dièse mineur op. 131* de Beethoven. C'était de la corde raide, parce que nous travaillions une œuvre que nous n'avions jamais jouée et que nous avions en même temps, chaque jour, deux autres répétitions et un concert différent chaque soir. Mais, pour nous, il ne s'agit pas seulement de fournir une prestation aussi parfaite que possible. Être jeté dans le bain – comme l'étaient autrefois les interprètes – est une excellente école et une expérience passionnante.

*Parlons de votre «autre» vie de soliste! Qu'éprouvez-vous lorsque, après un concert, vous recevez un tonnerre d'applaudissements, mais que vous êtes mécontent de vous, parce que vous n'avez pas réussi à réaliser certaines intentions musicales?*

Cela vaut toujours mieux que le contraire! Si l'on n'a pas joué de façon optimale et que le public est tout de même satisfait, on peut se réjouir d'avoir fait

preuve d'un certain professionnalisme. Bien sûr qu'on est mécontent de n'avoir pas joué comme on l'espérait! Mais songez que, quand on donne une centaine de concerts par an, il n'est pas toujours possible de réaliser le cent pour cent de ses intentions. Je crois que cela vaut pour tous les solistes.

*Que pensez-vous des morceaux de bravoure?*

Je les aime beaucoup. Cette année, je jouerai plusieurs fois la *Symphonie espagnole* op. 21 d'Edouard Lalo. Je trouve que c'est une composition magnifique. La *Havanaise op. 83* et l'*Introduction et rondo capriccioso* de Saint-Saëns sont aussi des chefs-d'œuvre, à mon avis. J'ai l'esprit ouvert vis-à-vis d'œuvres créées

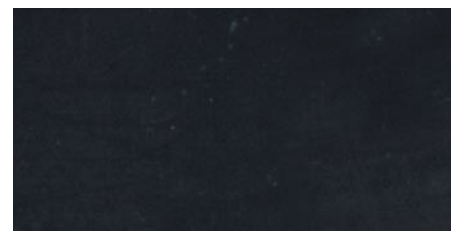


pour des occasions diverses et avec des intentions diverses. Si l'on compare les pièces que j'ai mentionnées avec d'autres du même genre, on verra qu'elles comptent parmi les meilleures et les plus exigeantes.



*Paganini fait-il aussi partie de votre répertoire?*

J'ai joué quelques *Caprices*. Parmi les concertos, j'ai joué celui en *ré majeur*. Je ne peux toutefois cacher mon sentiment que, chez Paganini, le côté «haute volti-





ge» des morceaux figure au premier plan. Dans les *Caprices*, cela me semble être moins le cas, parce qu'ils ont été conçus comme des pièces de caractère. Peut-être suis-je déjà trop vieux et trop paresseux pour apprendre ce genre de morceaux...

*Quel rôle l'enseignement joue-t-il pour vous?*

Je ne donne que peu de leçons, mais régulièrement. Il est important pour moi d'entendre des œuvres que je joue souvent dans d'autres interprétations, par des gens qui m'en présentent comme un reflet. Il est stupéfiant de constater qu'on regarde autrement des œuvres qu'on pratique quotidiennement, comme les sonates pour violon seul de Bach. On y découvre sans arrêt des passages qui vous fascinent et vous enchantent d'une manière toujours renouvelée.

*Passons à Paul Hindemith! Comment avez-vous découvert sa musique et quelle impression vous fait la Sonate pour violon seul en sol mineur op. 11/6?*



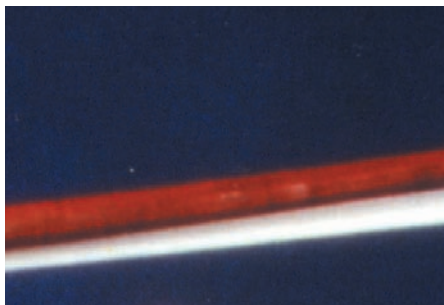
Il se trouve justement que, l'an dernier, j'ai joué avec Tabea Zimmermann et Tanja Tetzlaff, ma sœur, le *Trio à cordes op. 34*, dont l'impétuosité du premier mouvement vous emballa, alors que la tristesse rêche du second vous touche profondément. J'ai aussi joué la *Sonate pour violon et piano en mi bémol majeur op. 11/1*. Si l'on compare cette pièce aux autres œuvres du même opus, on est frappé par la variété des formes et des modes d'expression. On y sent nettement que Hindemith voulait expérimenter et chercher de nouvelles sources expressives. Quand on connaît la diversité de ses intérêts – à part ses œuvres instrumentales, je pense encore aux opéras en un acte de sa jeunesse, *Nusch-Nuschi*, *Le meurtre*, *espoir des femmes*, et *Sancta Susanna* –, on réalise l'ampleur de ses activités de compositeur.

Sa *Sonate pour violon seul* – il faut en entendre un bon bout pour s'apercevoir que ce n'est pas du Bach! – fait un effet très archaïsant à côté des autres pièces plus «modernes» de la série, notamment

la *Sonate pour alto et piano op. 11/4*, au timbre si subtil. Cette diversité est ce qu'il y a de très intéressant dans les compositions du Hindemith de cette époque. Il m'arrive de regretter qu'il ait perdu par la suite ce goût de l'expérimentation.

*Comment jugez-vous la Sonate pour violon seul par rapport à d'autres sonates contemporaines du même genre?*

Sur le plan formel, cette sonate rappelle beaucoup les modèles de Bach. Du point de vue du contenu, elle s'inspire passablement des sonates de Reger. On n'y trouve pas de grandes envolées philosophiques. L'intérêt est dans le jeu avec les formes et les formules baroques. Ce qui me surprend, c'est que la *Sonate pour violon seul* de Hindemith présente des affinités étonnantes avec celles d'Eugène Ysaÿe, que j'ai inscrites à mon répertoire. Je prétends qu'on pourrait passer sans s'en apercevoir, d'une mesure à l'autre, de la sonate de Hindemith à un morceau d'Ysaÿe. Je trouve vraiment



amusant que deux compositeurs d'origine et de tradition si différentes aient écrit des œuvres si semblables.

Il y a quatorze ans, j'ai joué la *Sonate pour violon seul* d'Artur Schnabel, mais j'aimerais la reprendre maintenant. C'est une œuvre qui a des prétentions toutes différentes. Avec ses presque quarante-



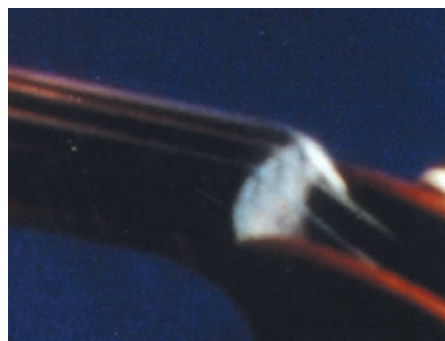
cinq minutes, c'est un monolithe singulier, qui essaie de dépasser les formes et les dimensions de Bach. Il suffit d'écouter l'ample chaconne, suivie d'une double fugue, pour s'en rendre compte. Cette sonate se situe à peu près au niveau de ce qu'on attend des *Variations pour orchestre* de Reger! Cette prétention est encore rehaussée par le passage à un style atonal assez radical, basé sur le travail thématique, et qui sous-tend toute

l'œuvre. On ne mettra donc jamais assez haut l'importance de cette pièce, écrite en 1919, dans l'œuvre de Schnabel, ce qu'on ne saurait dire de la sonate de Hindemith, assurément – encore que les deux compositions aient certains points communs, comme le conservatisme des formes. Schnabel invoque certainement le modèle de la *Partita en ré mineur* de Bach quand il écrit cinq mouvements terminés par une chaconne. Chez Hindemith aussi, impossible de ne pas déceler les traces de Bach. Mais, dans ce cas, le compositeur le plus progressiste est Artur Schnabel. Certains procédés – les passages «en écrevisse», par exemple – annoncent la *Suite lyrique* et le *Concerto de chambre* d'Alban Berg.

*Quels sont vos projets d'avenir?*

Comme il y a longtemps que je n'ai plus enregistré de CD, j'ai l'intention de le faire l'an prochain avec le *Concerto* de Sibelius, toutes ses *Humoresques*, et deux de ses pièces sacrées pour violon et orchestre à cordes. Il est aussi prévu un CD avec le *Triple concerto* de Beethoven. Enfin, Lars Vogt et moi allons enregistrer les *Trois Sonates* de Brahms, que je tiens pour un cycle central du répertoire.

Je suis très satisfait des concerts prévus à mon calendrier, qui promettent un répertoire varié et me permettront de jouer avec d'éminents orchestres. Il y a un projet que je tiens à relever en particulier: l'an prochain, je jouerai, dans la même soirée, les concertos de Beethoven et de Schoenberg, avec James Levine à la tête de la Philharmonie de Munich. Je crois qu'il y a toujours beaucoup d'auditeurs à persuader que ces œuvres proviennent de la même planète et qu'on



n'a pas besoin d'autres oreilles pour le concerto de Schoenberg que pour celui de Beethoven – et *vice versa*. Le public accepte d'ailleurs souvent mieux la musique de Schoenberg si le concerto de Beethoven figure au même programme.

HJW

# DISCOGRAPHIE: HINDEMITHS VIOLINSONATEN

## Hindemith's Violin Sonatas • Les Sonates pour violon de Hindemith

### The Complete Violin Sonatas

Ulf Wallin, Violine; Roland Pöntinen, Klavier  
BIS (CD 1995) CD-761

▼ Mit kontrollierter Virtuosität und detailgenauem Spiel interpretieren die schwedischen Künstler das Hindemithsche Œuvre. Besonders in den beiden späten Werken trägt eine nüchterne Zurückhaltung dazu bei, die kompositionstechnischen Charakteristika dieser Werke zu verdeutlichen.



▼ The Swedish artists interpret the oeuvre of Hindemith with controlled virtuosity and with precise attention to detail. Especially in the two late works, a sober reserve contributes to a clarification of their compositional characteristics.

▼ Les artistes suédois interprètent les pièces de Hindemith avec une virtuosité fort maîtrisée et un grand respect des détails. Dans les deux œuvres de composition plus tardive, leur sobriété et leur retenue contribuent à mettre particulièrement en relief la technique d'écriture de l'auteur.

### Complete Sonatas for Violin and Piano

Ulf Hoelscher, Violine; Benedikt Koehlen, Klavier  
cpo (CD 1996)  
999 313-2



▼ Eine große Vitalität und hörbare Freude am Musizieren zeichnen diese Interpretation aus. Das schnörkellose Ausspielen weiter Melodiezüge kommt dem Ideal Hindemithschen Musizierens nahe und bietet Hörgenuß erster Güte.

▼ These interpreters are distinguished for great vitality and an audible joy in their music-making. The playing of broad melodic stretches without any undue flourishes comes close to Hindemith's ideal of music-making and offers listening pleasure of the first rank.

▼ Cette interprétation se distingue par sa grande vitalité et le plaisir manifeste des artistes à s'adonner à cette musique. L'exécution fort sobre des grands arcs mélodiques est très proche de l'idéal prôné par Hindemith et offre un plaisir d'écoute de première qualité.

### Sonaten für Violine und Klavier op. 11/1 & 2;

#### Sonate in E (1935) & C (1939)

(Live-Aufnahme Moskau 1978)

Oleg Kagan, Violine; Sviatoslav Richter, Klavier  
Live Classics (CD 1996) LCL 161

▼ In dieser Aufnahme zeigen sich die russischen Matadoren von ihrer besten Seite. Mit viel Gespür für Hindemiths Musik legen sie die Traditionslinien der frühen Sonaten ebenso offen, wie sie den reduzierten Klang und die Linearität der späteren Werke eindrucksvoll gestalten.



▼ The Russian matadors are shown from their best side on this recording. With much flair for Hindemith's music, they disclose the traditional lines of the early sonatas while impressively shaping the reduced sonority and the linearity of the later works.

▼ Dans cet enregistrement, les artistes russes se montrent sous leur meilleur jour. Doués d'un sens exceptionnel du style hindemithien, ils mettent en évidence la filiation stylistique des premières sonates avec autant de verve qu'ils façonnent le timbre épuré et l'écriture linéaire des pièces plus tardives.

### Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 1

Sonata for Violin and Piano op. 11 No. 1;  
Sonata for Violin and Piano op. 11 No. 2;  
Sonata for Violoncello and Piano op. 11 No. 3;  
Sonata for Viola and Piano op. 11 No. 4  
Ida Bieler, Violine; Kalle Randalu, Klavier;  
Enrique Santiago, Viola; Martin Ostertag, Cello  
MDG (CD 1997) 304 0691-2

▼ Ida Bieler, als Geigerin auch Mitglied des Melos-Quartetts, hat mit Kalle Randalu die beiden frühen Violinsonaten ebenso engagiert wie temperamentvoll eingespielt. Beide Werke erweisen sich als wirkungsvolle Konzertmusik.



▼ Ida Bieler, a member of the Melos Quartet, has recorded the two early sonatas with commitment and temperament, together with pianist Kalle Randalu. Both sonatas prove to be effective concert works.

▼ C'est avec autant d'engagement que de tempérament que Ida Bieler, violoniste, membre du Quatuor Melos, a enregistré les deux premières sonates pour violon et piano en compagnie du pianiste Kalle Randalu. Les deux œuvres s'avèrent de brillantes pièces de concert.

### Complete Sonatas for Solo Instrument and Piano Vol. 2

Sonata in E for Violin and Piano (1935);  
Sonata in C for Violin and Piano (1939);  
Kleine Sonate op. 25,2 for Viola d'Amore and Piano (1922);  
Sonata op. 25,4 for Viola and Piano (1922);  
Sonata for Viola and Piano (1939)  
Ida Bieler, Violine (Sonata in E), Thomas Brandis, Violine (Sonata in C); Kalle Randalu, Klavier; Enrique Santiago, Viola; Ivo Bauer, Viola d'amore  
MDG (CD 1997)  
304 0692-2

▼ Die Interpretation der beiden späten Violinsonaten teilen sich Ida Bieler und Thomas Brandis. Sie bieten mit Kalle Randalu eine eher kammermusikalisch-intime Lesart der Werke, die den Lyrisismus der Musik nach außen kehrt.



▼ Ida Bieler and Thomas Brandis share the interpretation of the two late violin sonatas. Together with Kalle Randalu, they offer a rather intimate reading, characteristic of chamber music, that turns the music's lyricism outwards.

▼ Ida Bieler et Thomas Brandis, violonistes, se sont partagé l'interprétation des deux sonates de composition tardive pour violon et piano. Avec Kalle Randalu, ils en offrent une lecture particulièrement intimiste qui révèle le lyrisme de ces partitions.

### Sonaten op. 31 Nr. 1 und Nr. 2

Eugène Ysaÿe: Sonate op. 27 Nr. 3 „Ballade“;  
Sonate op. 27 Nr. 6; Niccolò Paganini: Introduction und Variationen über das Thema „Nel cor più non mi sento“ aus der Oper „La Moli-nara“ von Paisiello  
Josef Rissin, Violine  
sound star-ton (CD 1987/1991) 30187



▼ Mit viel Engagement und äußerst temperamentvoll spielt der russische Geiger die Solosonaten Hindemiths. Die spannungsreiche Darbietung gehört mit zu den überzeugendsten Einspielungen dieser Werke.

▼ The Russian violinist plays Hindemith's solo sonatas with much commitment and a great deal of temperament. The gripping presentation belongs to the most convincing recordings of these works.

▼ L'artiste russe joue les sonates pour violon seul de Hindemith avec beaucoup d'engagement et de feu. Son interprétation particulièrement tendue fait de cet enregistrement l'un des plus convaincants de ces œuvres.

### Sonatas for Violin Solo op. 31 No. 1 (1924) and No. 2 (1924)

Eugène Ysaÿe: Sonata for Violin Solo op. 27 No. 2 (1923); Prokofiev: Sonata for Violin Solo op. 115 (1947); Jean Martinon: Sonatina No. 5 for Violin Solo op. 32 No. 1 (1942); Vytautas Barkauskas: Partita for Violin Solo (1967)  
Ilya Kaler, Violine  
Ongaku Records (CD 1995) 024-103

▼ Technisch beeindruckend meistert der Preisträger vieler renommierter Wettbewerbe die technischen Schwierigkeiten der Solosonaten. Mit volumentösem Ton und hoher Sensibilität spielt er die Feinheiten dieser Kompositionen aus. Ein Höhepunkt der Hindemith-Interpretation!



▼ This prize-winner of many renowned competitions masters the technical difficulties of the solo sonatas most impressively. He brings out the fine points of these compositions with a voluminous tone and a high degree of sensitivity. A high-water mark of Hindemith interpretation!

▼ Lauréat de plusieurs concours illustres, Ilya Kaler maîtrise les embûches des sonates pour violon seul avec une technique impressionnante. Il en exécute aussi les finesses avec une ample sonorité et une sensibilité aigüe. Un sommet de l'interprétation hindemithienne!



**Sonatas for Violin Solo op. 31 No. 1 and No. 2**  
Ilya Gringolts: Sonata Bachiana (1997);  
Eugène Ysaÿe: Sonata No. 3 in D minor  
„Ballade“; Sonata No. 6 in E major from  
Six Sonatas op. 27 for solo violin  
Ilya Gringolts, Violine  
BIS (CD 1999) CD-1051

▼ Mit viel Verve und Ausdrucksvermögen präsentiert der junge Geiger den Schlußsatz der Sonata op. 31 Nr. 1. Durch sein differenziertes Spiel werden die Ausdrucksnuancen der zweiten Sonata minutös herausgearbeitet.



▼ This young violinist presents the final movement of the Sonata, Op. 31 No. 1 with much verve and expressive power. The expressive nuances of the Second Sonata are worked out in minute detail through his highly differentiated playing.

▼ Le jeune violoniste exécute le Finale de la sonate op. 31/1 avec beaucoup de verve et d'expressivité. Son jeu nuancé lui permet également de ciseler avec minutie les subtilités de la Deuxième sonate.

### **Sonata in E flat major for violin and piano op. 11 no. 1 (1918)**

(Live-Aufnahme Bruxelles 1967)  
J.S. Bach: Sonata nr. 2 in A minor for violin solo BWV 1003; Francesco Geminiani: Sonata in C minor op. 4; Béla Bartók: Sonata for violin solo (1944); Camille Saint-Saëns: Etude en forme de Valse; Maurice Ravel: Tzigane (1924); Darius Milhaud: Valse from „Le bœuf sur le toit“ (1919)  
Philippe Hirshhorn, Violine;  
Lydia Petcherskaya, Klavier  
Cypres (CD 1998) CYP9606

▼ Der vitale Elan der frühen Hindemith-Sonate kommt in dieser Interpretation deutlich zum Vorschein. Die mit viel Gespür vorgetragenen expressiven Abschnitte ergeben ein facettenreiches Bild dieses Werkes.



▼ The vital *élan* of the early Hindemith Sonata emerges clearly in this interpretation. The expressive sections, performed with great flair, result in a many-faceted image of this work.

▼ L'élan vital propre à la Sonate de jeunesse de Hindemith ressort bien de cette interprétation. Exécutés avec beaucoup de sensibilité, les passages expressifs soulignent la très grande richesse des facettes de l'œuvre.

### **Sonata for Violin and Piano No. 3 in E**

Arcangelo Corelli: La Follia („Variations sérieuses“); Ludwig van Beethoven: Violin Sonata No. 6 in A Major op. 30 No. 1; Maurice Ravel: Sonata for Violin and Piano; Claude Debussy: Clair de lune from Suite Bergamasque; Edouard Lalo: Aubade from „Le Roi d'Ys“; Piotr Ilyich Tchaikovsky: Valse Sentimentale op. 51 No. 6  
Joseph Szigeti, Violine; Carlo Bussotti, Klavier;  
Andor Farkas, Myecyzlaw Horszowski, Andor Földes, Harry Kaufman, Klavier  
Sony (CD 1992) MPK 52569

▼ Mit diesen Aufnahmen dokumentiert der gebürtige Ungar sein starkes Engagement für Musik des 20. Jahrhunderts. Mit viel Einfühlungsvermögen und leidenschaftlichem Ton bringt er die kantablen Passagen dieses Werkes zur Geltung.

▼ The Hungarian-born violinist documents his strong commitment to twentieth-century music with these recordings. He emphasises the cantabile passages of this work with a highly developed intuition and a passionate tone.

▼ Ces enregistrements illustrent l'engagement très marqué du violoniste hongrois en faveur de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Szigeti met en valeur les passages lyriques de l'œuvre avec une empathie remarquable et un timbre passionné.



### **Sonate pour violon et piano en mi (1935)**

**Sonate pour flûte et piano (1936); Sonate pour piano à quatre mains (1938); Sonate pour violoncelle et piano op. 11 no 3**  
Gérard Poulet, Violine; Noël Lee, Klavier;  
Michel Debost, Flöte; Alain Meunier, Violoncello; Christian Ivaldi, Klavier  
Arion (CD 1995) ARN 68319

▼ Auf hohem Niveau stehen die Interpretationen der französischen Musiker. Die präzise Gestaltung der kantablen Abschnitte beeindruckt zutiefst und eröffnet neue Perspektiven in dieses Werk.



▼ These interpretations by French musicians are on a very high level indeed. The precise shaping of the cantabile parts is exceedingly moving, opening new perspectives in this work.

▼ L'interprétation des musiciens français se situe à un très haut niveau. La conception très claire qu'ils se font des passages lyriques est impressionnante et ouvre de nouvelles perspectives sur l'œuvre.

### **Sonata for Violin and Piano (1939)**

Ernest Bloch: Sonata for Violin and Piano (1920), Baal shem: Three Pictures of Chassidic Life; Aaron Copland: Sonata for Violin and Piano (1942/43)  
Isaac Stern, Violine; Alexander Zakin, Aaron Copland, Klavier  
Sony (CD 1996) SMK 64533

▼ Mit viel Liebe zum Detail und spürbarer Lust am Musizieren gehen die beiden Interpreten ans Werk. So geraten der mit großem Impetus vorgetragene erste Satz ebenso wie der als einfühlsamer Dialog präbenterte Beginn des mittleren. Als monumentale Apotheose erscheint der Finalsatz mit der kunstvoll gearbeiteten Tripelfuge.



▼ The two interpreters get to work with much love for fine detail and perceptible zest for music-making. Thus the first movement, performed with great impetus, as well as the opening of the middle movement, presented as a sympathetic dialogue. The final movement appears as a monumental apotheosis with its skillfully worked-out triple fugue.

▼ Les deux instrumentistes interprètent ces pièces avec un grand amour du détail et un plaisir musical évident. Le premier mouvement est exécuté avec beaucoup d'élan, tandis que le début du deuxième mouvement donne l'occasion d'un dialogue empreint de compréhension. Avec sa triple fugue finement travaillée, le Finale tourne à l'apothéose monumentale.

### **Sonate g-Moll op. 11, 6 für Violine solo (1917) Finale**

J.S. Bach: Partita Nr. 3 E-Dur BWV 1006; Isang Yun: „Königliches Thema“ für Violine solo (1976); Robert Schumann: Aus den „7 Clavierstücken in Fughettenform“ op. 126; Franz Liszt: Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ von Bach für Klavier (1862); Sergej Rachmaninoff: Prélude, Gavotte und Gigue nach Bachs E-Dur-Violinpartita – Transkription für Klavier (1933)  
Kolja Lessing, Violine und Klavier  
Harmonia Mundi (CD 1990) HM 954-2

▼ Mit großem musikhistorischen Sachverstand wählt Kolja Lessing als Geiger und Pianist die Stücke dieser Aufnahme. Darunter auch das zum ersten Mal eingespielte Fragment der Sonata op. 11 Nr. 6, deren Vorbilder Bach und Reger unüberhörbar sind. Sensibel und stark differenzierend interpretiert der Solist dieses Frühwerk.



▼ Kolja Lessing, violinist and pianist, has chosen the pieces on this recording with great music-historical expertise. Amongst them are the first recording of the fragment of the Sonata, Op. 11 No. 6, in which the models of Bach and Reger cannot be missed. The soloist interprets this early work with sensitivity and strong differentiation.

▼ C'est avec un profond sens de l'histoire que Kolja Lessing (violin et piano) a sélectionné les morceaux enregistrés avec, notamment, pour la première fois, le fragment de la Sonate op. 11/6, manifestement inspirée par Bach et Reger. Le soliste interprète cette œuvre de jeunesse avec beaucoup de sensibilité et de subtilité.

### **Sonate pour violon seul op. 31 no 1**

J.S. Bach: Partita en ré mineur pour violon seul; André Jolivet: Suite rhapsodique pour violon seul (1965); Jean Martinon: Sonate no 6 op. 49 no 2 pour violon seul (1958)  
Andrée Armène Stakian, Violine  
Gallo (CD 1991) 510

▼ Stakian wählt kontrollierte Tempi und meidet waghalsige Drahtseilakte. Den langsamen Sätzen kommt damit eine beeindruckende Ausdruckstiefe zu; dem Prestissimo-Finale fehlt allerdings der nötige Schwung.



▼ Stakian chooses controlled tempi and avoids foolhardy daredevilry. An impressive depth of expression befits the slow movements; however, the necessary energy and vitality are missing in the prestissimo finale.

▼ La violoniste Stakian choisit des tempos modérés et évite les numéros de cirque périlleux. Les mouvements lents y gagnent certes une expressivité impressionnante, mais le *prestissimo* final manque quelque peu d'élan.

# HINDEMITH-MUSIKZENTRUM BLONAY

## HINDEMITH MUSIC CENTRE BLONAY · CENTRE DE MUSIQUE HINDEMITH À



### Bratschen-Meisterkurs mit Tabea Zimmermann

▼ Hindemiths überragende Stellung als Komponist von Bratschenwerken möchte die Hindemith-Stiftung mit jährlich stattfindenden Meisterkursen unterstreichen. Für die diesjährige Veranstaltung vom 24. bis 30. September 2001 konnte Tabea Zimmermann als Dozentin gewonnen werden. Die aus Südbaden stammende Künstlerin gehört zu den profiliertesten Bratscherinnen unserer Zeit. Bereits im Alter von drei Jahren hielt sie zum ersten Mal Instrument und Bogen in der Hand. Später studierte sie bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg und bei Sándor Végh am Salzburger Mozarteum und krönte ihre Ausbildung mit einer Reihe von bedeutenden Wettbewerbserfolgen. Seither ist sie regelmäßig bei vielen Orchestern in Europa, Nordamerika und Asien zu Gast und musiziert gemeinsam mit bedeutenden Dirigenten. Seit 1983 konzertiert sie auf einer Bratsche von Etienne Vatelot (1980), die sie beim Wettbewerb „Maurice Vieux“ in Paris gewann.

Tabea Zimmermanns künstlerisches Engagement erstreckt sich sowohl auf das Repertoire für Solobratsche und Orchester als auch auf die Kammermusik, der sie sich im gemeinsamen Spiel mit herausragenden Musikkollegen widmet. In dieser breiten Fächerung ihres Interesses ähnelt sie Paul Hindemith, der sich während seiner langjährigen Tätigkeit als konzertierender Künstler umfangreiche Kenntnisse der Bratschenliteratur aneignen konnte und auch in seinem eigenen Schaffen für dieses Instrument die verschiedensten Besetzungen von der Solosonate über Kammermusik bis zum großen Solokonzert berücksichtigt hat. Das Repertoire von Tabea Zimmermann umfaßt alle bedeutenden Werke vom Barock bis zur Moderne. Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Musik des 20. Jahrhunderts von Bartók, Schostako-

witsch und Hindemith bis hin zu Werken der Gegenwart, die bisweilen auch eigens für sie komponiert wurden.

Ihre pädagogischen Fähigkeiten konnte Tabea Zimmermann bereits in den Jahren von 1987 bis 1989 als Professorin an der Musikhochschule in Saarbrücken unter Beweis stellen. Seit 1994 unterrichtet sie an der Frankfurter Musikhochschule. Im Rahmen des Bratschen-Meisterkurses der Hindemith-Stiftung wird Tabea Zimmermann gemeinsam mit den Kursteilnehmern die vier Sonaten für Bratsche solo sowie zwei Streichquintette (D-Dur KV 593 und Es-Dur KV 614) von W.A. Mozart erarbeiten und ihre Erfahrungen an die jungen Musiker weitergeben. SSG

### Viola Master Class With Tabea Zimmermann

▼ The Hindemith Foundation wishes to emphasize Hindemith's outstanding position as a composer of works for the viola with annual master classes. The Foundation is pleased to have Tabea Zimmermann as instructor for this year's event, from 24 to 30 September 2001. The artist, originally from Südbaden (Germany), is one of the outstanding violists of our time. Already at the age of three she held instrument and bow for the first time. Later she studied with Ulrich Koch at the Music Academy in Freiburg and with Sándor Végh at the Mozarteum in Salzburg, then crowning her education



with a series of important successes in competitions. Since then she has been a regular guest with many orchestras in Europe, North America and Asia and has performed with major conductors. Since 1983 she has been performing on a viola by Etienne Vatelot (1980) that she won at the competition "Maurice Vieux" in Paris.

Tabea Zimmermann's artistic commitment extends to the repertoire for solo viola and orchestra as well as to chamber music, to which she dedicates herself together with outstanding musician colleagues. In this breadth of interests she resembles Paul Hindemith, who was able to acquire extensive knowledge of the viola literature during his long career as a performing artist and who also allowed for the widest range of ensembles in his own production for this instrument, from the solo sonata and chamber music to the large solo concerto. Tabea Zimmermann's repertoire includes all of the important works from the Baroque to the modern period. She places special emphasis on music of the twentieth century by Bartók, Shostakovich and Hindemith to works of the present day which have been composed especially for her.

Tabea Zimmermann provided ample evidence of her pedagogical abilities as Professor at the Music Academy in Saarbrücken from 1987 until 1989. She has taught at the Music Academy in Frankfurt since 1994. During the course of the Hindemith Foundation's Viola Master Class, Tabea Zimmermann will work on the four Sonatas for Solo Viola as well as two String Quintets (D major, K. 593 and E-flat major, K. 614) by W.A. Mozart together with the course participants, passing on her experience to the young musicians. SSG

### Cours d'alto sous la direction de Tabea Zimmermann

▼ La Fondation Hindemith se doit de rendre hommage à l'éminente contribution de Hindemith au répertoire des œuvres pour alto. Aussi a-t-elle décidé d'organiser chaque année un cours (*master class*) à l'intention des musiciens qui jouent de cet instrument. Pour l'édition 2001 (du 24 au 30 septembre), la Fondation a pu s'assurer du concours de la célèbre altiste Tabea Zimmermann. Originaire du sud du Pays de Bade, cette artiste est une des instrumentistes les plus en vue de notre époque. A l'âge de trois ans, elle tient pour la première fois



un instrument et un archet. Par la suite, elle étudie auprès de Ulrich Koch, au Conservatoire supérieur de musique de Fribourg-en-Brisgau, puis de Sándor Végh, au Mozarteum de Salzbourg. Bientôt, elle couronne sa formation par une série de succès dans d'importants concours. Depuis lors, elle est invitée régulièrement par de nombreux orchestres d'Europe, d'Amérique du nord et d'Asie, pour se produire sous la direction de chefs illustres. Depuis 1983, elle joue sur un instrument d'Etienne Vatelot (1980), gagné au Concours Maurice-Vieux (Paris).

Tabea Zimmermann défend aussi bien le répertoire pour alto solo et orchestre que celui de la musique de chambre, auquel elle aime à se consacrer avec d'autres artistes éminents. Par la diversité de ses intérêts, elle fait indiscutablement penser à Hindemith, lequel, pendant sa longue carrière de concertiste, avait acquis une profonde connaissance du répertoire pour l'alto, qu'il a finalement enrichi lui-même par une série d'œuvres composées pour des formations les plus diverses, de la sonate pour alto seul au grand concerto en passant par la musique de chambre. Le répertoire de Tabea Zimmermann comprend toutes les œuvres principales de la littérature pour alto, de l'âge baroque à la période contemporaine. Elle voue une attention toute particulière à la musique du XX<sup>e</sup> siècle – Bartók, Chostakovitch, Hindemith, jusqu'aux auteurs contemporains, dont certains ont écrits quelques partitions à son intention.

Tabea Zimmermann a déjà fait la preuve de ses dons pédagogiques comme professeur au Conservatoire supérieur de musique de Sarrebruck de 1987 à 1989. Depuis 1994, elle enseigne au Conservatoire supérieur de musique de Francfort. Dans le cadre du cours d'alto donné sous sa direction à la Fondation Hindemith, Tabea Zimmermann travaillera les quatre *Sonates pour alto solo* de Hindemith et deux *Quintettes à cordes* (en ré majeur, K 593, et en mi bémol majeur, K 614) de W.-A. Mozart. Nul doute que l'exceptionnelle artiste qu'est Tabea Zimmermann saura ainsi transmettre avec ferveur son expérience à de jeunes musiciens. SSG

## Sommerakademie

▼ Vom 2. bis zum 15. Juli veranstaltet die Hindemith-Stiftung in Blonay eine Internationale Sommerakademie für Kammermusik. Preisträger europäischer Kam-

mermusikwettbewerbe für Jugendliche werden eingeladen, mit Anna Haenen, Gesang (Niederlande), Raphaël Oleg, Violine (Frankreich) und Aleksandar Madzar, Klavier (Belgien) intensiv Kammermusik zu studieren. Alle eingeladenen Ensembles haben einen Kammermusikwettbewerb gewonnen und befinden sich noch im Musikstudium oder bereiten sich auf einen Start in die Karriere vor. Dieser Kurs fand seit 1990 in fast regelmäßigen Abständen alle zwei Jahre statt und ist ein Angebot der Hindemith-Stiftung an die Europäische Union der Jugendmusikwettbewerbe EMCY, welche ihren Sitz in München hat. SD

## Summer Academy

▼ The Hindemith Foundation in Blonay is organising an International Summer Academy for Chamber Music from 2 until 15 July. Prize-winners of European chamber music competitions for young people are invited to study chamber music intensively with Anna Haenen, voice, (The Netherlands), Raphaël Oleg, violin (France) and Aleksandar Madzar, piano (Belgium). All of the chamber ensembles being invited have won a chamber music competition and their members are either still studying music at present or preparing to launch their careers. This course has taken place at almost regular intervals (every other year) since 1990 and is an offer from the Hindemith Foundation to the European Union of Youth Music Competitions (EMCY), the headquarters of which are located in Munich. SD

## Académie internationale d'été

▼ Du 2 au 15 juillet 2001, la Fondation Hindemith organise à Blonay une Académie internationale d'été de musique de chambre. Les jeunes lauréats des meilleurs concours européens de musique de chambre sont invités à cette occasion à travailler de manière approfondie avec Anna Haenen, chant (Pays-Bas), Raphaël Oleg, violon (France) et Aleksandar Madzar, piano (Belgique). Tous les artistes et ensembles invités se sont vus couronner lors d'un concours de musique de chambre, poursuivent leurs études ou se préparent à entrer dans la carrière. Ce cours, qui a lieu régulièrement tous les deux ans depuis 1990, est mis sur pied et gracieusement offert par la Fondation Hindemith à l'Union européenne des concours de jeunes musiciens (EMCY) dont le siège est à Munich. 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 Kassette (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 of music 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*  
30. Juni 2001/30 June 2001/30 juin 2001 (alle angemeldeten Personen erhalten bis zum 31. Juli 2001 Antwort, ob sie zur aktiven Teilnahme zugelassen sind.) (All applicants will receive an answer by 31 July 2001 stating whether they have been accepted as active participants.) (les personnes inscrites seront averties jusqu'au 31 juillet 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

## Hindemith und die Frankfurter Musikhochschule

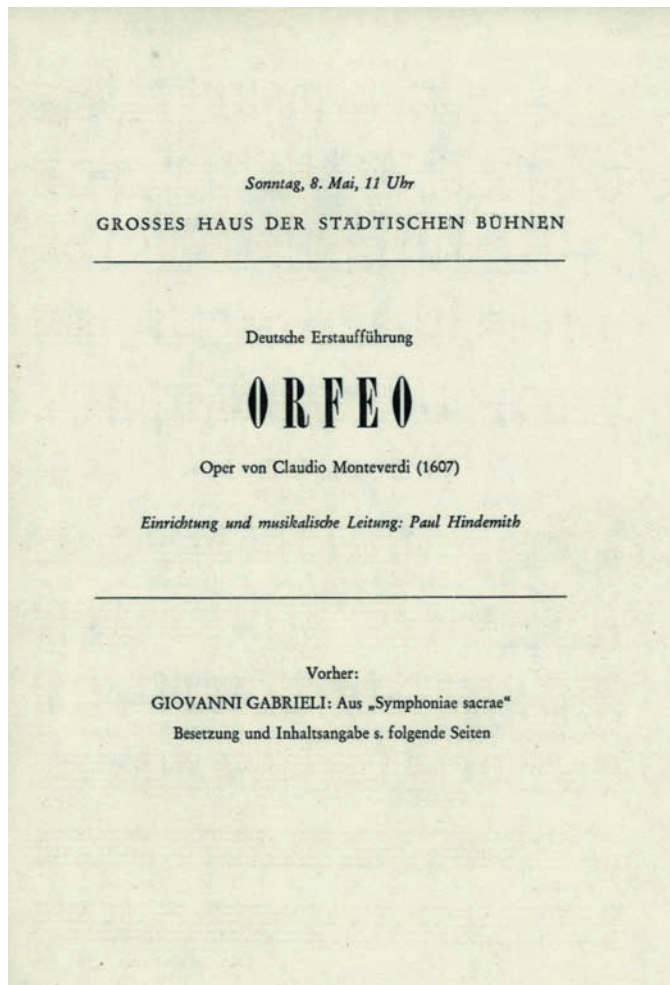
**Hans-Dieter Resch, seit 1983 Mitglied des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung, bekleidete von 1975 bis 1995 das Rektorenamt der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Sein Vorgänger war Philipp Mohler, langjähriger Freund der Familie Hindemith.**

Paul Hindemith, von 1907 bis 1917 Schüler des traditionsreichen Dr. Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt am Main, erneuerte bald nach dem Kriege die Kontakte zur Frankfurter Musikhochschule. Ein wesentlicher Grund dafür war die Freundschaft zwischen den Hindemiths und dem damaligen Direktor der Hochschule Professor Philipp Mohler und seiner Frau Helmi.

Nachdem 1946 eine offizielle Anfrage des Frankfurter Oberbürgermeisters Blaum, ob Paul Hindemith die Direktion der wiederaufzubauenden Musikhochschule übernehmen wolle, von ihm negativ beschieden wurde, kam der erste persönliche Kontakt 1960 zustande, als Philipp Mohler die ersten Paul-Hindemith-Tage in der Hochschule veranstaltete. In diesem Rahmen dirigierte Paul Hindemith als deutsche Erstaufführung seine Neueinrichtung von Claudio Monteverdis Oper *Orfeo* an den städtischen Bühnen. Im Vorwort des Programmheftes beschreibt Hochschuldirektor Philipp Mohler die Koordinationsschwierigkeiten dieser Aufführung, bei der die Stadt Frankfurt, die städtischen Bühnen, der Hessische Rundfunk und das Historische Museum mit der Musikhochschule als Veranstalter zusammenarbeiteten. Eine große Anzahl historischer Instrumente mußte beschafft oder neu- bzw. umgebaut werden. Die Resonanz in der Presse war überwältigend. Bis auf den *Orfeo*, für den Gino Sinimberghi verpflichtet wurde, konnten alle anderen Rollen von Studierenden und Dozenten besetzt werden. Unterstützt wurde das aus Studierenden und Dozenten zusammengesetzte Orchester von Tänzerinnen der Städtischen Bühnen. Die szenische Leitung übernahmen Dr. Walter Jockisch, Franz Mertz und Michael Piel. Drei Sätze aus Giovanni Gabriels *Symphoniae sacrae* bildeten den einleitenden Teil der Aufführung. Abgerundet wurden diese Veranstaltungen zu Ehren Hindemiths mit zwei Kammerkonzerten der Hochschule und einem Vor-

tragsabend des Dr. Hoch'schen Konservatoriums, die sich ausschließlich Werken Paul Hindemiths widmeten.

In einem Schreiben an Philipp Mohler bedankte sich Hindemith für das Engagement und bot seine Hilfe an: *Wenn Ihnen nach einem deutlichen Ausdruck dieses Dankgefühls sowie meiner Anhänglichkeit an meine alte Musikschule verlangt, so bitte ich Sie, sich stets an mich zu wenden, wenn zum Wohle der Schule irgendetwas musikalisch geschehen soll.*



Ein zweites Mal arbeitete Paul Hindemith mit der Hochschule zusammen, als er nach längerer Vorbereitungszeit am 12. Juni 1963 mit dem Chor der Hochschule, verstärkt durch den Chor des Hessischen Rundfunks, und dem auch mit Dozenten besetzten Hochschulorchester in der Dreikönigskirche Georg Friedrich Händels Oratorium *Israel in Ägypten* aufführte. Auch dieses Konzert wurde zu einem Ereignis, das weit über die Stadt hinaus ein großes Presseecho fand. Paul Hindemith hat mit diesen beiden Aktivitäten der Frankfurter Musikhochschule in ihrer damals noch immer andauernden Aufbauphase sehr geholfen.

Ab 1961, vermutlich unmittelbar nach der *Orfeo*-Aufführung, unterstützte Paul Hindemith auch finanziell die Frankfurter Musikhochschule. Bernhard Sekles, ehemaliger Kompositionslehrer Hindemiths am Dr. Hoch'schen Konservatorium, war Namensgeber eines Sonderfonds, dessen Mittel begabten Studierenden zugute kam. Als Geldgeber legte Hindemith größten Wert darauf, ungenannt zu bleiben. Noch Jahre nach Hindemiths Tod unterstützte die Hochschule begabte Studierende mit finanziellen Mitteln aus diesem Notbrunnen.

Die enge Freundschaft der Familie Mohler mit der Witwe Hindemith blieb erhalten und zeitigte weitere Veranstaltungen zu Ehren Hindemiths: am 6. März 1964 fand ein Gedenkkonzert an den Städtischen Bühnen statt, das von der Hochschule initiiert und von der Stadt Frankfurt, vom Frankfurter Museumsverein und der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität veranstaltet wurde.

Mit den Paul-Hindemith-Tagen zum 70. Geburtstag vom 16. bis zum 23. November 1965, an denen noch Gertrud Hindemith teilnehmen konnte, endeten die persönlichen Kontakte zwischen den Hindemiths und der Hochschule.

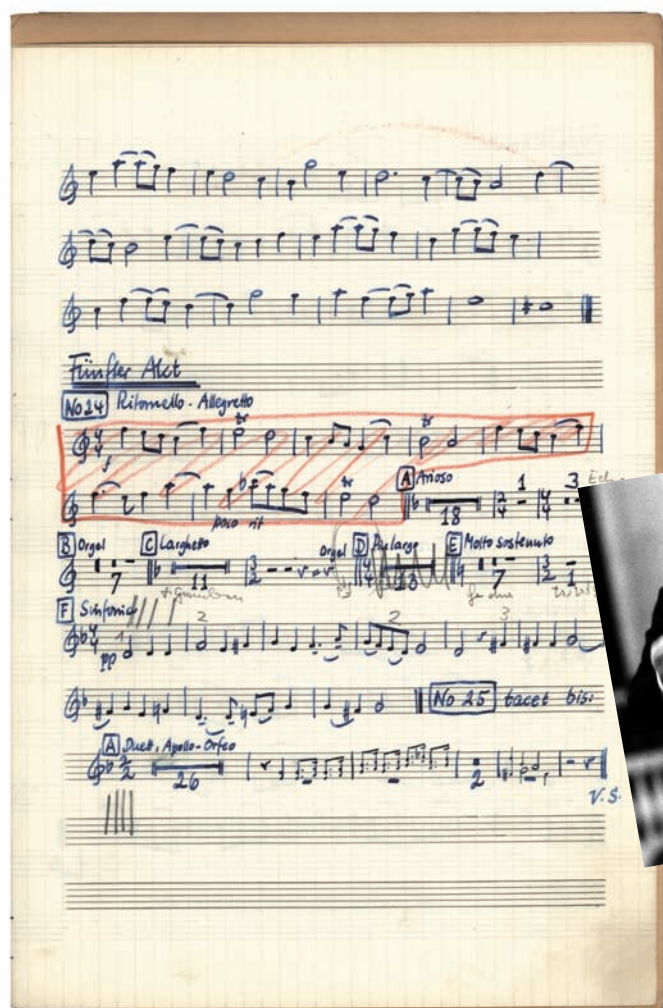
Doch weiterhin spielte das Werk Paul Hindemiths eine zentrale Rolle in der Frankfurter Musikhochschule. Erinnert sei an die Aufführungen der Oper *Das lange Weihnachtsmahl*, gemeinsam mit dem Fernsehen des Hessischen Rundfunks in Wilhelmsbad produziert, und an die Konzerte zu seinem 100. Geburtstag 1995.

Die Unterbringung des Hindemith-Institutes in den Räumen der Musikhochschule seit 1990 ist Symbol für die enge Bindung des Komponisten mit dieser Institution.

HDR



## Hindemith and the Frankfurt Music Academy



Monteverdi's *Orfeo* in der Bearbeitung von Hindemith; Klaviersatz und Viola-Stimme, Beginn 5. Akt / Monteverdi's *Orfeo* in Hindemith's adaptation; piano score and viola part, beginning of the 5th act / L'*Orfeo* de Monteverdi dans l'arrangement de Hindemith, réduction chant-piano et partie d'alto, début de l'acte V

Hans-Dieter Resch, a member of the Foundation Council of the Hindemith Foundation since 1983, occupied the office of Rector of the Academy of Music and Performing Arts in Frankfurt am Main. His predecessor was Philipp Mohler, long-time friend of the Hindemith family.

Paul Hindemith, from 1907 until 1917 a pupil at Dr. Hoch's Conservatory, an institution rich in tradition, renewed his contacts with the Frankfurt Music Academy soon after the war. An essential reason for this was the friendship between the Hindemiths and the former Director of the Academy, Professor Philipp Mohler, and his wife Helmi.

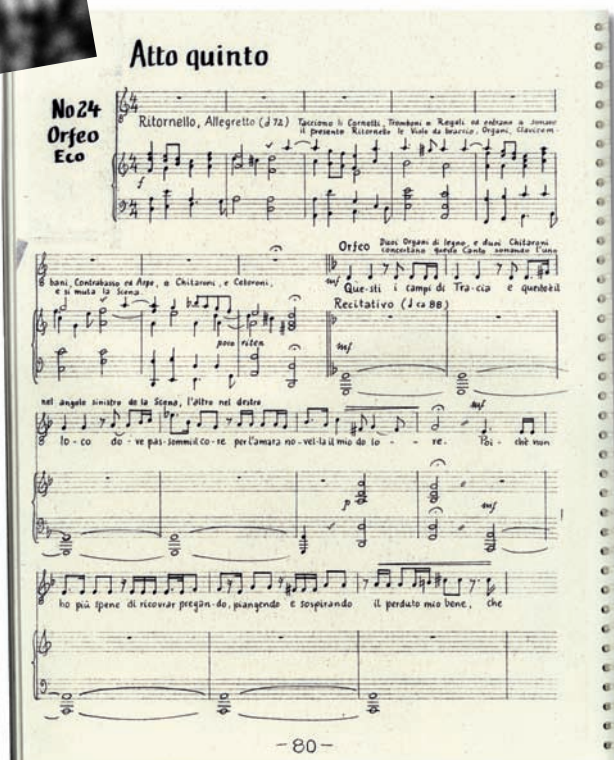
Hans-Dieter Resch, ehemaliger Rektor der Frankfurter Musikhochschule und Mitglied des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung / Hans-Dieter Resch, former rector of the Frankfurt Music Academy and member of the Foundation Council of the Hindemith Foundation / Hans-Dieter Resch, ancien recteur du Conservatoire supérieur de musique de Francfort et membre du Conseil de la Fondation Hindemith



In 1946 Paul Hindemith turned down an official request from the Lord Mayor of Frankfurt Blaum asking whether he would take over the directorship of the Music Academy, then being rebuilt. The first personal contact came about in 1960, when Philipp Mohler organised the first Paul Hindemith Days at the Academy. There Hindemith conducted the German premiere of his new adaptation of Claudio Monteverdi's opera *Orfeo* on the Municipal Stages. In the foreword printed in the programme booklet, Academy Director Philipp Mohler described the difficulties in coordination in this performance,

on which the City of Frankfurt, the Municipal Stages, Radio Hessen and the Historical Museum collaborated with the Academy as organisers. A large number of historical instruments had to be procured, newly built or rebuilt. The resonance in the press was overwhelming. Except for the role of Orfeo, for which Gino Sinimberghi had been engaged, all the other roles could be taken by students and instructors. The orchestra, likewise consisting of students and instructors, was supported by dancers from the Municipal Stages. Dr. Walter Jockisch, Franz Mertz and Michael Piel acted as scenic directors. Three movements from Giovanni Gabrieli's *Symphoniae sacrae* formed the introductory part of the performance. Two chamber music concerts at the Academy and a lecture at Dr. Hoch's Conservatory, exclusively dedicated to works of Paul Hindemith, rounded off these events in honour of the composer.

In a letter to Philipp Mohler, Hindemith thanked him for his commitment and offered his help: *If you should ever desire it, after receiving the clear expression of this feeling of gratitude on my*



*part as well as my devotion to my old music school, please, by all means, turn to me if, for the good of the school, anything having to do with music should be brought about to happen.*

Paul Hindemith worked together with the Academy a second time when he conducted Georg Friedrich Händel's oratorio *Israel in Egypt* with the Academy Choir, strengthened by the Choir of Radio Hessen and the Academy Orchestra including instructors in the *Dreikönigskirche* on 12 June 1963, after a long preparatory period. This concert, too, became an event that enjoyed an echo in the press far beyond the city limits. With these two activities, Paul Hindemith greatly helped the Frankfurt Music Academy, still in the process of reconstruction at that time.

Starting in 1961 Paul Hindemith supported the Frankfurt Music Academy financially as well, probably following the *Orfeo* performance. A special fund established to benefit gifted students was named after Bernhard Sekles, Hindemith's former composition teacher at Dr. Hoch's Conservatory. Hindemith considered it very important to remain anonymous as a donor. Years after Hindemith's death, the Academy continued to support gifted students with financial means from this emergency source.

The Mohler family's close friendship with the widow Hindemith continued and called forth further events in honour of Hindemith: a memorial concert took place on the Municipal Stages on 6 March 1964, initiated by the Academy and organised by the City of Frankfurt, the Frankfurt Museum Society and the Johann Wolfgang Goethe University.

The personal contacts between the Hindemiths and the Academy ended with the Paul Hindemith Days on the composer's 70th birthday, from 16 until 23 November 1965, at which Gertrud Hindemith could still participate.

Yet Paul Hindemith's work continued to play a central role in the Frankfurt Music Academy: one need only remember the performances of *The Long Christmas Dinner*, produced in cooperation with the television department of the Hessen Broadcasting Company in Wilhelmsbad, and the concerts given in honour of his 100th birthday in 1995.

The accommodation of the Hindemith Institute on the premises of the Music Academy since 1990 is a symbol for the composer's close connection with this institution. HDR

## Hindemith et le Conservatoire supérieur de musique de Francfort

Membre depuis 1983 du Conseil de la Fondation Hindemith, Hans-Dieter Resch a été pendant vingt ans recteur du Conservatoire supérieur de musi-

que et des arts du spectacle de Francfort-sur-le-Main. (de 1975 à 1995). Son prédécesseur n'était autre que Philipp Mohler, ami de longue date de la famille Hindemith.

Elève de 1907 à 1917 du prestigieux Conservatoire Hoch de Francfort, Paul Hindemith ne pouvait manquer d'établir des contacts avec le Conservatoire supérieur de musique de cette ville. Une des principales raisons de ce rapprochement fut l'amitié qui unissait les Hindemith au directeur du Conservatoire d'alors, le professeur Philipp Mohler, et sa femme, Helmi.

Hindemith repoussa d'abord, en 1946, une offre officielle du maire de la Ville de Francfort, M. Blaum, lui proposant d'assumer la direction du Conservatoire – qu'il fallait, à cette époque, reconstruire de fond en comble. De nouveaux contacts furent repris en 1960, date à laquelle Philipp Mohler, directeur, organisa les premières Journées Paul-Hindemith au Conservatoire. A cette occasion, Hindemith dirigea dans la salle de l'Opéra municipal la première exécution publique en Allemagne de sa nouvelle adaptation de l'*Orfeo* de Monteverdi. En préambule au programme, Philipp Mohler décrit les difficultés de coordination de cette production, organisée conjointement par la Ville de Francfort, le Théâtre municipal, le *Hessischer Rundfunk*, le Musée d'histoire et le Conservatoire. Il avait fallu, entre autres, acquérir, restaurer ou adapter une quantité d'instruments anciens. La presse donna un écho exceptionnel à l'événement. A part Orphée, pour lequel on avait engagé Gino Sinimberghi, tous les rôles étaient tenus par des enseignants et des étudiants du Conservatoire, lequel fournissait également les rangs de l'orchestre accompagnant encore les danseuses du Ballet municipal. La direction scénique était due à Walter Jockisch, Franz Mertz et Michael Piel. Trois mouvements des *Symphoniae sacrae* de Giovanni Gabrieli figuraient en ouverture de la représentation. Les Journées Paul-Hindemith furent complétées par deux concerts de musique de chambre au Conservatoire et une audition au Conservatoire Hoch, dont les programmes étaient exclusivement consacrés à des œuvres du compositeur.

Dans une lettre qu'il lui adressait peu après, Hindemith remerciait Philipp Mohler de son engagement et lui offrait son aide: *Si vous souhaitez une preuve concrète de ma reconnaissance et de mon attachement pour mon ancienne école de musique, je vous prie de vous*

*adresser à moi chaque fois qu'une manifestation musicale est prévue pour le bien du Conservatoire.*

Hindemith collabora une seconde fois avec le Conservatoire quand, après de longs préparatifs, il dirigea, le 12 juin 1963, à l'église des Trois-Rois, un oratorio de Georg Friedrich Haendel, *Israël en Egypte*, monté avec le chœur du Conservatoire (renforcé par le chœur du *Hessischer Rundfunk*) et l'orchestre du Conservatoire (étoffé par quelques professeurs). Ce concert fut, lui aussi, un événement auquel la presse rendit hommage bien au-delà de la seule ville de Francfort. Par ces deux interventions, Hindemith fournit une aide précieuse au Conservatoire supérieur de musique, qui se trouvait toujours en voie de reconstruction.

Dès 1961 – sans doute après l'exécution d'*Orfeo* –, Hindemith apporta aussi un appui financier au Conservatoire supérieur de Francfort: un fonds spécial destiné aux étudiants particulièrement doués reçut le nom de Bernhard Sekles, son ancien professeur de composition au Conservatoire Hoch. En accordant son soutien financier, Hindemith attachait en effet beaucoup d'importance au fait de rester anonyme. Des années après sa mort, le Conservatoire aidait toujours les étudiants doués grâce aux ressources du fonds Sekles.

Les liens d'étroite amitié de la famille Mohler avec la veuve de Hindemith subsistèrent après la mort du compositeur et valurent à Francfort de nouvelles manifestations en son honneur: le 6 mars 1964 eut lieu un concert en sa mémoire au Théâtre municipal, à l'initiative du Conservatoire et de la Ville de Francfort et organisé par la Société du Musée (*Museumsverein*) et l'Université Johann-Wolfgang-Goethe.

Les derniers contacts personnels entre les Hindemith et le Conservatoire datent de la commémoration du 70<sup>e</sup> anniversaire de Paul Hindemith, du 16 au 23 novembre 1965, manifestation à laquelle Gertrud Hindemith put encore participer.

L'œuvre de Hindemith continue à jouer un rôle essentiel au sein du Conservatoire supérieur de musique de Francfort. On mentionnera, par exemple, les représentations de l'opéra *Das lange Weihnachtsmahl* (Le long repas de Noël), produit à Wilhelmsbad avec le concours de la télévision hessoise, et les concerts mis sur pied à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur, en 1995.

Enfin, l'installation, dès 1990, de l'Institut Hindemith dans les locaux du Conservatoire supérieur de musique de Francfort constitue le symbole du lien étroit entre le compositeur et cette institution.

HDR





## Das Festival *Spannungen* in Heimbach

Seit 1998 findet jährlich unter der künstlerischen Leitung des jungen Pianisten Lars Vogt im Jugendstilwasserkraftwerk Heimbach ein einwöchiges Kammermusikfest statt. Das im idyllischen Rurtal gelegene Bauwerk wird zum Treffpunkt weltbekannter Künstler, die sich von der einmaligen Atmosphäre inspirieren lassen und den begeisterten Zuhörern kontrastreiche Programme bieten.

Das diesjährige Festival „Spannungen: Musik im Kraftwerk Heimbach“ vom 18. bis 24. Juni wartet mit zwei Uraufführungen Hindemithscher Werke auf. Aus der unvollendeten *Sonate für 10 Instrumente* aus dem Jahre 1917 spielen renommierte Musiker unter Leitung von Heinrich Schiff den ersten Satz. In diesem Konzert am 22. Juni, 20.00 Uhr, erklingen neben Hindemiths Sonate noch Werke von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Alban Berg und Johannes Brahms. In einer Matinee am 24. Juni, 11.00 Uhr, präsentiert Christian Tetzlaff Hindemiths *Sonate für Violine allein* op. 11 Nr. 6. Das bisher nur als Fragment überlieferte Werk wird zum ersten Mal vollständig erklingen. In anderen Konzerten stehen Hindemiths *Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier* und seine Solo-Violasonate op. 25 Nr. 1 auf dem Programm. Konzertbegleitend ist in der Zeit vom 10. bis 24. Juni im „Haus des Gastes“ in Heimbach eine Ausstellung mit Zeichnungen Hindemiths zu sehen. Zur Eröffnung der Ausstellung am 10. Juni, 11.30 Uhr, spricht Frau Dr. Susanne Schaal-Gotthardt über das weniger bekannte Talent des Komponisten. Weitere Informationen unter [www.spannungen.de](http://www.spannungen.de).

## Festival *Spannungen* (Tensions) in Heimbach

A one-week festival of chamber music under the artistic directorship of the young pianist Lars Vogt has been held annually since 1998 at the *Jugendstil* hydroelectric power plant Heimbach. The edifice, situated in the idyllic Rur Valley, will serve as a meeting place for world-renowned artists offering enthusiastic listeners variegated programmes and

letting themselves be inspired by the unique atmosphere. This year's festival *Spannungen: Musik im Kraftwerk Heimbach* (Tensions: Music at the Heimbach Power Plant) from 18 to 24 June offers two performances of Hindemith's works. The first movement from the unfinished *Sonata for 10 Instruments* from the year 1917 will be played by renowned musicians conducted by Heinrich Schiff. Works by Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Alan Berg and Johannes Brahms will also be heard at this concert on 22 June at 8:00 P.M. Christian Tetzlaff will present Hindemith's *Sonata for Unaccompanied Violin*, Op. 11 No. 6 at a matinee on 24 June at 11:00 A.M. This work, until now handed down merely as a fragment, will receive its first complete performance. Hindemith's *Quartet for Clarinet, Violin, Violoncello and Piano* and his *Solo Viola Sonata*, Op. 25 No. 1 are on the programmes of other concerts. Accompanying the concerts, an exhibition of Hindemith's drawings can be seen between 10 and 24 June at the "Haus des Gastes" in Heimbach. Dr. Susanne Schaal-Gotthardt will present a talk about this less well-known talent of the composer's at the exhibition's opening on 10 June at 11:30 A.M. Further information can be obtained under [www.spannungen.de](http://www.spannungen.de).

## Le festival *Spannungen* à Heimbach

Depuis 1998, le jeune pianiste Lars Vogt dirige un festival de musique de chambre d'une semaine, qui se déroule chaque année dans la centrale hydraulique de Heimbach (au sud-est d'Aix-la-Chapelle). Sis dans la vallée idyllique de la Rur, ce

bâtiment *Jugendstil* devient ainsi pendant quelque dix jours le rendez-vous d'artistes mondialement connus, qui se laissent inspirer par l'ambiance unique du lieu pour offrir à un public enthousiaste une programmation haute en couleur. La prochaine édition du Festival «Spannungen: Musik im Kraftwerk Heimbach» (du 15 au 24 juin 2001) comportera à son affiche deux premières exécutions publiques d'œuvres de Hindemith. Des musiciens réputés joueront sous la direction de Heinrich Schiff le premier mouvement de la *Sonate inachevée pour dix instruments* de 1917. A part cette pièce, le programme du 22 juin (à 20h00) comprendra également des œuvres de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Alban Berg et Johannes Brahms. Au cours de la matinée du 24 juin (à 11h00), Christian Tetzlaff interprétera la *Sonate pour violon seul* op. 11/6 de Hindemith. Cette œuvre, qui n'était connue jusqu'ici que sous forme de fragments, sera jouée dans son intégralité. D'autres concerts donneront l'occasion d'entendre le *Quatuor pour clarinette, violon, violoncelle et piano* (1938) et la *Sonate pour alto solo* op. 25/1. Une exposition des dessins de Hindemith se tiendra parallèlement (du 10 au 24 juin à la «Haus des Gastes» de Heimbach). Mme Susanne Schaal-Gotthardt, collaboratrice de l'Institut Hindemith (Francfort) s'exprimera lors du vernissage de cette exposition (le 10 juin à 11h30) au sujet du talent -méconnu- du compositeur pour le dessin. Pour plus de renseignements, veuillez consulter [www.spannungen.de](http://www.spannungen.de).

Sonate für 10 Instrumente (Fragment, 1917)

**Ruhig**

*Sonate für 10 Instrumente* (1917) / *Sonata for 10 Instruments* (1917) / *Sonate pour 10 instruments* (1917)

▼ An der Kölner Oper gehen die **drei Einakter** *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* über die Bühne. Unter der Leitung Gerd Albrechts findet die Premiere am 29. September statt. Die Inszenierung liegt in den Händen von Günter Krämer, das Bühnenbild stammt von Paul Steinberg.

▼ The three one-act operas *Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* and *Sancta Susanna* are being staged at the Cologne Opera. The premiere will take place on 29 September under the baton of Gerd Albrecht. Günter Krämer is in charge of the production and the scenery is the work of Paul Steinberg.

▼ L'Opéra de Cologne met à son affiche le triptyque *Le meurtre, espoir des femmes, Nusch-Nuschi* et *Sancta Susanna*. La première aura lieu le 29 septembre 2001 sous la direction de Gerd Albrecht, dans une mise en scène de Günter Krämer et des décors de Paul Steinberg.



„Haremsdamen“ aus „Nusch-Nuschi“; Figuren der Marionettenbühne „Mottenkäfig“, Pforzheim 1990 / „Harem ladies“ from „Nusch-Nuschi“; characters of the marionette theatre „Moth cave“, Pforzheim, 1990 / Courtisanes de «Nusch-Nuschi»; marionnettes du théâtre «Mottenkäfig», Pforzheim 1990



▼ Nobuko Imai, eine der besten Interpreten Hindemithscher Bratschenwerke, spielt im Mai in Tokyo auf Hindemiths Viola d'amore die *Kammermusik Nr. 6* op. 46 Nr. 1 aus dem Jahre 1927. Das Instrument wurde von Hindemith beim Frankfurter Geigenbauer Sprenger in Auftrag gegeben.

▼ Nobuko Imai, one of the best interpreters of Hindemith's viola works, will perform Hindemith's *Kammermusik No. 6, Op. 46/1* of 1927 on the composer's own **viola d'amore** in Tokyo in May. The instrument was ordered from the Frankfurt violin maker Sprenger by Hindemith.

▼ Nobuko Imai, l'une des meilleures interprètes de la musique pour alto de Hindemith, interprète en mai 2001, à Tokyo, la *Kammermusik n° 6 op. 46/1* (1927) sur la viole d'amour du compositeur, instrument qui fit l'objet d'une commande spéciale de sa part au luthier Sprenger établi alors à Francfort.

▼ Einen Schwerpunkt der diesjährigen Weidener Max-Reger-Tage vom 12. August bis zum 29. September bildet das kompositorische und zeichnerische Werk Paul Hindemiths. In der Weidener Galerie Hammer & Herzer wird die Ausstellung „Hindemith als **Zeichner und Maler**“ am 28. August um 19.00 Uhr eröffnet. Frau Dr. Susanne Schaal-Gotthardt, Mitarbeiterin des Hindemith-Institutes in Frankfurt, wird in einem Vortrag die bildnerischen Talente Hindemiths beleuchten. Im anschließenden Kammerkonzert kommen die frühen Klavierwerke *Suite 1922* op. 26, *Tanzstücke* op. 19 (1922) und der Zyklus *In einer Nacht* op. 15 (1919) zu Gehör. Weitere Informationen im Internet unter [www.maxregertage.de](http://www.maxregertage.de).

▼ Paul Hindemith's work as a composer and artist will be focussed upon during this year's Max Reger Days in Weiden from 12 August until 29 September. The exhibition "Hindemith als Zeichner und Maler" (Hindemith the Draughtsman and Painter) will be opened on 28 August at 7:00 P.M. at the gallery Hammer & Herzer. A talk will be given by Dr. Susanne Schaal-Gotthardt, staff member of the Hindemith Institute in Frankfurt, in order to shed light upon Hindemith's artistic talents. The early piano works *Suite 1922*, Op. 26, *Tanzstücke*, Op. 19 (1922) and the cycle *In einer Nacht*, Op. 15 (1919) will be heard at the following chamber music concert. Further information can be obtained on the internet under [www.maxregertage.de](http://www.maxregertage.de).

▼ Un des points forts de la prochaine édition des Journées Max-Reger de Weiden (du 12 août au 29 septembre 2001) sera sans nul doute l'attention portée à l'œuvre musical et graphique de Paul Hindemith. L'exposition «Hindemith peintre et dessinateur» sera inaugurée le 28 août à 19h00. Mme Susanne Schaal-Gotthardt, collaboratrice de l'Institut Hindemith de Francfort, donnera à cette occasion une conférence sur les talents de Hindemith dessinateur. Le concert de musique de chambre qui suivra fera entendre des œuvres de piano de la jeunesse du compositeur, la *Suite 1922* op. 26, les *Tanzstücke* op. 19 (1922) et le cycle *In einer Nacht* op. 15 (1919). Pour plus de renseignements, veuillez consulter [www.maxregertage.de](http://www.maxregertage.de).



Paul Hindemith, Konzert für Violoncello und Orchester, 3. Satz.

Manch. Lebhaft (♩ 112)

36 Hörner

8 Vcl, Kb

37

cresc

38

Autographe Solostimme des 3. Satzes des Cello-Konzertes (1940) / Autograph manuscript of the solo part of the third movement of the Cello Concerto (1940) / Partie autographe, violoncelle solo, 3<sup>e</sup> mouvement du concerto de violoncelle (1940)



www.usc.edu

"WINDY CLIFF"  
ELIZABETHTOWN  
ESSEX CO. N.Y.

Oct. 7 - 1940

Mein lieber und verehrter Freund,  
Vielen Dank für Ihren Brief  
und die Zusendung der Cellopartie  
des 3. Satzes. So jetzt habe  
ich drei Sätze, aber nur die Cellostimme.  
Leider habe ich noch keinen  
Klavierauszug, also Partitur. So  
ist sehr schade, weil sich werden  
die Konzerte aufheben und ich werde  
nicht mehr so viel Zeit haben um  
es zu studieren.  
In der Cellostimme ist alles klar  
und ich bin ganz begeistert davon!!  
Ich bin mehr als ungut es wenigstens  
mit dem Klavier einmal zu spielen!

▼ Die Gilmore Music Library der Yale University, der einstigen Wirkungsstätte Hindemiths, meldet den Kauf der autographen **Solostimme** des 3. Satzes des Konzertes für Violoncello und Orchester von Paul Hindemith aus dem Jahre 1940. Freundlicherweise erhielt das Hindemith-Institut eine Kopie dieses Dokumentes.

▼ The Gilmore Music Library of Yale University, once Hindemith's scene of operation, has announced the sale of the autograph solo part of the 3rd movement of Paul Hindemith's

Concerto for Violoncello and Orchestra of 1940. The Hindemith Institute is very grateful to receive a copy of this document.

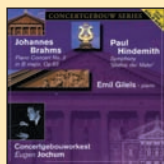
▼ La Gilmore Music Library de l'Université Yale, université dans laquelle Hindemith a été professeur, vient d'acquérir l'autographe de la partie de soliste du troisième mouvement du Concerto pour violoncelle et orchestre (1940) du compositeur. L'Institut Hindemith a reçu une copie de ce précieux document.

Brief von Gregor Piatigorsky an Paul Hindemith / Letter from Gregor Piatigorsky to Paul Hindemith / Lettre de Gregor Piatigorsky à Paul Hindemith

# CD NEUERSCHEINUNGEN · CD NEW RELEASES · NOUVEAUTÉS SUR CD

**Symphony „Mathis der Maler“**  
(Aufnahme Concertgebouw 1979)  
Johannes Brahms: Klavierkonzert  
Nr. 2 B-Dur op. 83 (Aufnahme  
Concertgebouw 1973)  
Emil Gilels, Concertgebouworkest,  
Eugen Jochum

◆ Audiophile Classics (CD 2001)  
APL 101.545



Eugen Jochum  
hat sich immer  
wieder für Hin-  
demiths Musik  
eingesetzt,  
ohne doch

Werke auf Ton-  
trägern einzuspielen. Das ist  
umso bedauerlicher, als der vor-  
liegende Mitschnitt einer Auf-  
führung der *Mathis*-Sinfonie vom  
28. Januar 1979 seine Hindemith-  
Kompetenz eindrucksvoll doku-  
mentiert.

Eugen Jochum championed the  
music of Paul Hindemith again  
and again without making record-  
ings of these works. This is all the  
more regrettable, for the present  
recording of a performance of the  
*Mathis* Symphony made on  
28 January 1979 impressively  
documents his competence as an  
interpreter of Hindemith.

Eugen Jochum s'est toujours fait  
le défenseur de la musique de  
Hindemith, sans toutefois en  
graver la moindre pièce. C'est  
d'autant plus regrettable que le  
présent enregistrement en direct  
d'une exécution publique de la  
Symphonie *Mathis der Maler*, le  
28 janvier 1979, témoigne de sa  
profonde connaissance du style  
hindemithien.

**Symphonie „Mathis der Maler“**  
(Aufnahme 1970)  
César Franck: Symphony in D  
(Aufnahme 1967)  
Swedish Radio Symphony Orches-  
tra, Sergiu Celibidache

◆ Deutsche Grammophon  
(CD 2000)  
469 071-2

Hindemiths Musik zählte für Ser-  
giu Celibidache zum inneren Kern  
seines Repertoires. Seine Auf-  
führung der *Mathis*-Sinfonie vom  
November 1970, die hier veröf-  
fentlicht ist, besitzt einen dynami-  
schen Impetus, den seine späte-  
ren Aufführungen oft nicht mehr  
kennen.



Hindemith's  
music belonged  
to the inner-  
most core of  
Sergiu Celibi-  
dache's reper-  
toire. His

performance of the *Mathis*

Symphony of November 1970,  
here presented to the public, has  
a dynamic impetus not always  
found in his later performances.

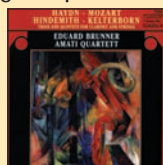
La musique de Hindemith figurait  
en très bonne place dans le  
répertoire de Sergiu Celibidache.  
Cette version de la Symphonie  
*Mathis der Maler* qu'il a enregis-  
trée en novembre 1970 montre  
une verve qui n'est plus toujours  
perceptible dans ses interpréta-  
tions ultérieures.

## Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 30 (1923)

Joseph Haydn: 3 Trios für Klarin-  
te, Violine und Violoncello Hob.  
IV: Es1, Es2, B1 / Rudolf Kelter-  
born: Fantasien, Inventionen und  
Gesänge für Klarinette, 2 Violinen,  
Viola und Violoncello (1996) /  
W. A. Mozart: Quintett in F für  
Klarinette, Bassetthorn, Violine,  
Viola und Violoncello (Fragment)  
K. Anh. 90 (580b) (1789)  
Eduard Brunner (Klarinette),  
Amati Quartett, Marcel Lallamang  
(Bassetthorn)

◆ Tudor (CD 2000)  
Tudor 7052

Diese Einspielung der späten Fas-  
sung des Klari-  
nettenquintetts  
empfehlte sich  
durch ein un-  
gemein prä-  
gnantes Aus-  
spielen der  
musikalischen Ausdrucks-  
charaktere, so daß der experimen-  
telles Zug der Komposition mit den  
Verschachtelungen und Montie-  
rungen von Musikteilen mit  
bestürzenden Wirkungen ganz  
erfahrbare gemacht wird.



The recording of the late version  
of the *Clarinet Quintet* can be  
highly recommended thanks to  
the way it brings out the music's  
expressive characteristics with ex-  
traordinary precision and aptness.  
Through this the composition's  
experimental tendency, inter-  
locking and assembling musical  
components with almost shock-  
ing effect, is made thoroughly  
tangible.

Cet enregistrement de la version  
tardive du *Quintette avec clarinet-  
te* se signale par le jeu extrême-  
ment prononcé des motifs musi-  
caux, qui rend très perceptible le  
caractère expérimental de la com-  
position, avec ses emboîtements,  
ses collages et ses effets sur-  
prenants.

## Symphony in B flat for Concert Band

Ernst Toch: Spiel für Wind Orches-  
tra op. 39 / Arnold Schönberg:  
Theme and Variations op. 43a /  
Boris Blacher: Divertimento for  
Wind Orchestra op. 7 / Karl Ama-  
deus Hartmann: Symphony No. 5  
Royal Northern College of Music  
Wind Orchestra, Clark Rundell,  
Timothy Reynish

◆ Chandos (CD 2000)  
CHAN 9805

Hindemiths *Symphony in B flat  
for Concert Band* wird in diesen



bestechenden  
Einspielungen  
in den Kontext  
von erstaunlich  
differenzierter  
Musik für Blas-  
orchester

deutschsprachiger Komponisten  
gestellt, von der er sich durch  
seine sinfonischen Züge abhebt.

In this fascinating recording, Hin-  
demith's *Symphony in B-flat for  
Concert Band* is placed in the con-  
text of astonishingly differentiated  
music for wind orchestra by Ger-  
man-speaking composers. Hinde-  
mith's work stands out from the  
others due to its symphonic traits.

Dans ce recueil d'enregistrements  
fort séduisants, la *Symphonie en  
si bémol pour orchestre d'harmoni-  
e* est placée dans le contexte  
d'œuvres très différentes pour for-  
mations d'instruments à vent,  
toutes dues à la plume de divers  
compositeurs allemands. Dans  
cette confrontation, la partition de  
Hindemith se distingue par des  
traits symphoniques marqués.

## Symphonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber

J. S. Bach: Ouverture (Suite) N. 3  
in Re maggiore BWV 1068 / Hans  
Pfitzner: Sinfonia in Do maggiore  
op. 46 (Aufnahmen Berlin und  
Salzburg 1947-1949)  
Berliner Philharmoniker /  
Wiener Philharmoniker,  
Wilhelm Furtwängler

◆ Urania (CD 1999)  
URN 22. 125

Furtwängler faßte Hindemiths *Sin-  
fonische Metamorphosen* in die-  
ser Live-Aufnahme vom 16. No-  
vember 1947  
weniger als ele-  
gant-luzides  
Orchesterkon-  
zert, als viel-  
mehr als sin-  
fonische Musik  
auf, die er mit erstaunlichen Frei-  
heiten in der Tempogestaltung  
ernsthaft-gewichtig darbietet.



In this live recording made on 16  
November 1947, Furtwängler  
interprets Hindemith's *Symphoni-  
sche Metamorphosen* as sym-  
phonic music more than as an  
elegant, lucid concerto for orches-  
tra. His serious, weighty perform-  
ance takes astonishing freedom in  
the various tempi.

Dans cet enregistrement en direct  
du 16 novembre 1947, Furtwäng-  
ler dirige les *Métamorphoses  
symphoniques* de Hindemith non  
pas tant comme un concerto pour  
orchestre élégant et lumineux  
que comme une symphonie à  
laquelle il confère gravité et  
sérieux – malgré de surprenantes  
libertés de tempo.

## Suite „Nobilissima Visione“

Béla Bartók: The Miraculous  
Mandarin / Edgard Varèse: Arcana  
Chicago Symphony Orchestra,  
Jean Martinon (Recorded 1966  
and 1967)

◆ BMG (CD 1999)  
09026 63315 2



Jean Martinons  
Einspielung der  
*Nobilissima  
Visione*-Suite  
von 1967 be-  
sticht durch  
orchestrale So-  
norität, die aufnahmetechnisch in  
dieser Wiederveröffentlichung  
hervorragend aufbereitet wurde.

Jean Martinon's recording of the  
*Nobilissima Visione* Suite in 1967  
impresses the listener by its or-  
chestral sonority, magnificently  
upgraded in terms of recording  
technology in this re-release.

Cet enregistrement de la Suite  
*Nobilissima Visione*, effectué en  
1967 sous la direction de Jean  
Martinon, séduit par sa sonorité  
orchestrale, magnifiquement re-  
stituée dans ce repiquage. GS