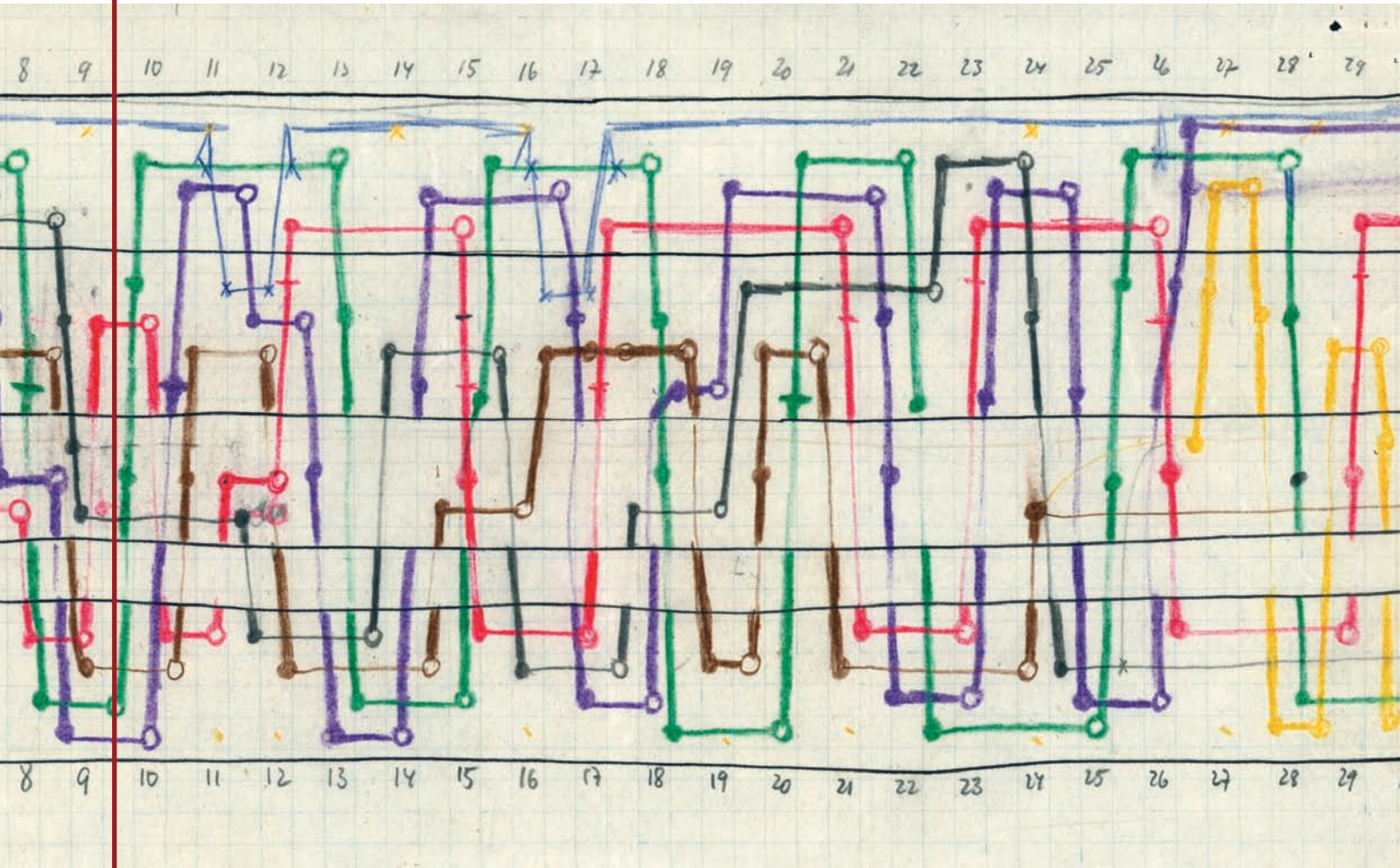


Hindemith *FORUM*

4 2001



... im Speisewagen ...

Hindemith und die Eisenbahn

Hindemith and the Railway · Paul Hindemith et les trains

Tabea Zimmermann im Gespräch

Interview with Tabea Zimmermann

Entretien avec Tabea Zimmermann

Hindemiths Bratschenwerke

Hindemith's Viola Works · Le répertoire pour alto de Hindemith

Forum

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

... im Speisewagen zwischen Frankfurt und Köln komponiert ... Hindemith und die Eisenbahn 3 ▼

... composed in the dining-car ... Hindemith and the Railway 3 ▼ **... composé dans le wagon-restaurant ...** Paul Hindemith et les trains 6

Tabea Zimmermann im Gespräch 4 ▼

Interview with Tabea Zimmermann 6 ▼

Entretien avec Tabea Zimmermann 8

Rasendes Zeitmaß ... Hindemiths

Bratschenwerke 10 ▼ **Racing Tempo ...** Hindemith's Viola Works 11 ▼ **Un tempo enragé ...**

Le répertoire pour alto de Hindemith 11

Gesamteinspielungen der Werke für Viola solo und Viola und Klavier 10 ▼ **Complete Recordings of the Works for Viola Solo and for Viola and Piano** 10 ▼ **Discographie complète des œuvres pour alto seul et pour alto et piano** 10

Berichte · Reports · Reportages

Bratschen-Meisterkurs mit Tabea Zimmermann 12 ▼

Viola Master Class with Tabea Zimmermann 12 ▼

Cours d'alto sous la direction de Tabea Zimmermann 13

Neuveröffentlichungen 14 ▼ **New Publications** 14 ▼

Nouvelles publications 14

Forum 15

CD Neuerscheinungen 20 ▼ **CD new releases** 20 ▼

Nouveaux enregistrements CD 20

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

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

Heft 4/Number 4/Cahier n° 4

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2001

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

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

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. November 2001

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: institut@hindemith.org

internet: www.hindemith.org

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/ Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Hindemith-Institut, Jirka Jansch, Susanne

Schaal-Gotthardt, Fred Stichnot, Festgabe für

P. Daniel Meier OSB zum 80. Geburtstag,

Einsiedeln 2001

Printed in Germany

Titelphoto: Paul Hindemiths Schaltpläne für seine Modelleisenbahn / Cover: Paul Hindemith's track plans for his model railway / Illustrations de la page de couverture: Programme de gestion du trafic ferroviaire des modèles réduits de Hindemith

Die im Heft abgebildete und zum Nachlaß Hindemiths gehörende Modelleisenbahn war eine mit Freude und Engagement gepflegte Freizeitbeschäftigung des Komponisten. / The model railway belonging to the Hindemith estate and shown in the issue was a leisure-time occupation of the composer's, cultivated with joy and dedication. / Dûment répertoriés par Hindemith et recueillis dans son héritage, ses trains électriques miniatures, choyés avec plaisir et beaucoup d'attention, furent l'un de ses passe-temps favoris.

... IM SPEISEWAGEN ZWISCHEN FRANKFURT UND KÖLN KOMPONIERT...

... COMPOSED IN THE DINING-CAR ... • ... COMPOSÉ DANS LE WAGON-RESTAURANT ...

HINDEMITH UND DIE EISENBAHN

Die Eisenbahnen gehörten zu den ersten weithin auffälligen technischen Errungenschaften des modernen Industriezeitalters und verursachten durch ihre Kolossalität und Mobilität Bewunderung und Furcht bei den staunenden Zeitgenossen. Für Komponisten schien das Interesse durch die akustischen Eigenschaften der Eisenbahn geweckt: das Rattern der Räder auf den Schienen, das Pfeifen, das Quietschen der Bremsen, das Zischen des Dampfes, das Stampfen der Antriebskolben veranlaßten immer wieder Komponisten des 19. Jahrhunderts die Eisenbahn zum Gegenstand ihrer Kompositionen zu machen. Besonders fasziniert waren die Zeitgenossen vom hohen Tempo dieser neuen Teufelsmaschinen. Daher nimmt es nicht Wunder, daß viele Komponisten ihre der Eisenbahn gewidmeten Stücke oder Sätze in schnellen Tempi ablaufen ließen.



Das wohl heute noch berühmteste Eisenbahn-Stück ist die 1923 entstandene Komposition *Pacific 231* von Arthur Honegger, die nach des Komponisten eigenen Worten *nicht die Geräusche der Lokomotive nachahmen, sondern einen visuellen Eindruck und einen körperlichen Genuß durch eine musikalische Konstruktion ersetzen*.

Zwar begeisterte sich Hindemith sein Leben lang für technische Dinge und Vorrichtungen und seine handwerklichen Fähigkeiten, seine Freude beim Basteln und Herstellen von Puppentheatern samt passender Dekorationen und mechanischer Bühnenvorrichtungen sind vielfach bezeugt, doch lag es ihm fern, akustische Eigenschaften von Maschinen mittels musikalischer Mittel neu zu formen.

Seine Tätigkeit als Bratscher im Amar-Quartett und später als Solist brachte es mit sich, daß er oft auf Reisen war. Seinem Hang zur Präzision und Akkuratess in handwerklichen Dingen entspricht sei-

ne Leidenschaft für das Auswendiglernen von Eisenbahnfahrplänen, das ihm ermöglichte, sich mühelos seine Reiserouten zusammenzustellen. Immer wieder finden sich am Rande von Skizzenblättern oder auf Manuskripten notiert An- und Abfahrzeiten von Zügen. Seine zahlreichen Reisen werden sorgfältigst vorbereitet und mit Photos und Ausschnitten aus Landkarten mit Eintrag der Route dokumentiert. In einem Brief aus dem Jahre 1937 an seine Frau Gertrud berichtet er von einer Zugfahrt nach Chicago, kommentiert scherzhaft-kritisch die Fahrweise des Lokomotivführers und lobt die luxuriöse Einrichtung der Wagen: *Der Zug heisst 'Commodore Vanderbilt' und fährt schnell und ruhig bis auf das Anfahren, das der Lokomotivführer offenbar noch nicht recht heraushat und uns dabei fürchterliche Stöße versetzt. [...] Ich komponiere ziemlich heftig, da ich mir vorgenommen hatte, die neue Sonate [Sonate für Bratsche allein (1937)] in Chicago zu spielen. In dem bequemen Schlafwagen-Abteil liess sich das gut machen. Wir fuh-*

ren nicht in dem gewöhnlichen amerikanischen Schlafwagen, in denen Männlein und Weiblein, nur durch Vorhänge getrennt, sich gegenseitig etwas vorschnarchen, sondern hatten geräumige Einzelzimmer, die vom Individualklosett angefangen bis zum Wandschitz für gebrauchte Rasierklingen allen irdischen Komfort aufweisen.

Das Komponieren in der Eisenbahn schien ihm keine Mühen zu bereiten. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis finden sich immer wieder Bemerkungen wie *komponiert in der Bahn in Spanien* oder *komponiert an einem Tag in der Bahn zwischen Bremen und Frankfurt*.

Der Hindemithsche Humor schlägt sich nieder im Vergleich zweier Sätze des Streichquartetts op. 32 mit einer Lokomotive samt Tender, die vom Ausgangsbahnhof „Hindemith“ ihre Fahrt zum Zielbahnhof der Widmungsträger „Familie Hof“ aufnimmt. Auf das Widmungsblatt dieses Skizzenheftes notierte er: *Ein fleisch(?) gewordener Blick hinter die Kulissen unserer – hoch – so geliebten Künstlerwelt, (aus Ullscherls Magazin)*

bestehend aus einem und noch 3/4 Satz – einer Lokomotive nebst Tender vergleichbar – in Normalspurweite (nicht 00), fahrplanmässig pünktlich abgeschickt von der Bahnmeisterei P.H. mit einer Fracht herzlichen Dankes zum Direktionsbezirk Hof mit der Hoffnung, den Anschluss zum Herzen desselbigen nicht zu verpassen. Fertig, abfahren. NB! Das ist kein Luxuszug. Gertrud sagt, nur Raffkes haben solche Sachen in blaues Leder gebunden.

HJW

HINDEMITH AND THE RAILWAY

Railroads were amongst the first widely conspicuous technical achievements of the modern industrial age; due to their colossal size and mobility, they gave rise



to admiration as well as fear in their amazed contemporary observers. As for composers, their interest seemed to be awakened by the acoustical characteristics of the railroad: the rattle of wheels on the tracks, train whistles, the squeaking of the brakes, the hissing of steam and the stamping of the driving pistons repeatedly caused composers of the 19th century to make the railroad the subject of their compositions. Contemporaries were particularly fascinated by the high speed of these new diabolical machines. It is therefore no wonder that many composers wrote their pieces or movements dedicated to the railroad in fast tempo.

Probably the most famous railroad piece today is the 1923 composition *Pacific 231* by Arthur Honegger, which, according to the composer's own words, "does not imitate the sounds of the locomotive, but rather replaces a visual impression and a physical delight with a musical construction."



Material und ungefähr Anschaffungspreis:		
Elektronen:	1 Stk	45.-
	2 Stk	30.-
	2 Stk	20.-
	2 Stk	16.-
	1 Schnellleitung	20.-
Wagen	4 Schnellwagen à 8	32.-
	2 Aufl. Wagen à 4	8.-
	4 Personwagen à 3	12.-
	2 Pers. Personwagen	10.-
	20 Güter Güterwagen à 2	40.-
	2 Güter Güterwagen	10.-
Bahnhof		10.-
	20 Weichen à 10	200.-
	100 m Gleis à 1	100.-
Transformator à 10		40.-
" " " " " " " "	à 20	20.-
		613.-
		50% von 600 = 300.-

Anlässlich ihres Umzugs von Berlin in die Schweiz entscheiden sich die Hindemiths schweren Herzens, Teile der Modelleisenbahn zu verkaufen. In einem Brief Paul Hindemiths von August 1938 an seine Frau Gertrud legt er die Preise fest und rät, bei den Preisverhandlungen sich nicht unter einen Mindestbetrag „herunterhandeln“ zu lassen. / When they moved from Berlin to Switzerland, the Hindemiths decided, with a heavy heart, to sell parts of the model railway. In a letter of August 1938 from Paul Hindemith to his wife Gertrud, he established the price, advising her not to let herself be persuaded to sell for less than that minimum. / C'est la mort dans l'âme qu'en raison de leur déménagement de Berlin en Suisse, les époux Hindemith prirent la décision de se séparer d'une partie de leur collection de trains électriques miniatures. Dans une lettre d'août 1938 à sa femme Gertrude, Paul Hindemith en arrête le prix et lui donne le conseil de ne pas le marchander au dessous d'un certain montant minimum.

Hindemith was fascinated by technical devices his whole life long; his practical, manual ability, his joy in tinkering and building puppet theatres, including appropriate decorations and mechanical stage devices, have been widely attested to. Still, it was far from his intentions to form acoustical characteristics of machines anew through musical means.

It was part and parcel of Hindemith's activities as violist in the Amar Quartet, and later as soloist, that he often travelled. His inclination towards precision and accuracy in matters of craftsmanship corresponds to his passion for learning railroad timetables by heart, enabling him to effortlessly put together his travel route. Times of arrival and departure of trains can frequently be found notated on the edges of sketch pages or on manuscripts. His numerous trips were carefully planned and documented by photos as well as clippings from maps with the route indicated on them. In a 1937 letter to his wife, Gertrud, he reported on a railroad journey to Chicago, commenting jokingly and critically on the engineer's driving style and

VIRTUOS UND GEDANKENREICH

Tabea Zimmermann im Gespräch

Wie kamen Sie zur Bratsche?

Ich bin das vierte von sechs Kindern. Meine älteren Geschwister spielten bereits Klavier, Geige bzw. Cello. Als ich drei Jahre alt war, wollte ich unbedingt mitspielen, beschaffte mir Holzlöffel und Notenblätter und kommentierte meine Aktivitäten mit den Worten: „Ich übe.“ Meine Eltern fragten den Geigenlehrer meiner Schwester, was man mit einer Dreijährigen machen sollte, die unbedingt musizieren wolle. Er empfahl, mit Bratsche anzufangen, und argumentierte: „Da hat jedes der Kinder sein eigenes Instrument und zusammen können sie Kammermusik spielen.“ Besonders beeindruckt war ich von der Vielfalt der Klänge, ganz besonders von der menschlichen Stimme. Diese Begeisterung hat mich immer wieder motiviert, musizierend weiterzumachen.

Haben Sie unter den Repertoire-Stücken für Bratsche besondere Lieblingskompositionen?

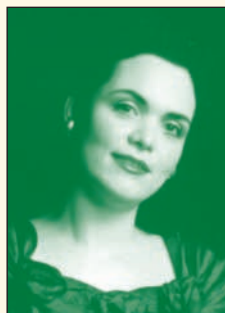
Da muß ich als erstes Hindemith nennen, das ist ganz klar! Er gehört einfach zum Kernrepertoire eines jeden Bratschers mit Werken in unterschiedlichen Besetzungen und aus verschiedenen Schaffensperioden. Ansonsten habe ich keinen Lieblingskomponisten. Was ich gerade spiele, ist mein Lieblingsstück, denn ich lerne gerne neue Werke kennen und versuche, mich mit dem Stück zu identifizieren. Zu den größten Bratschen-Werken des 20. Jahrhunderts gehört meiner Meinung nach das Violakonzert opus posthumum von Béla Bartók. Besonders bewundere ich die Breite der Emotionen und die nuancenreiche Behandlung der Viola. Es hat großartige virtuose Passagen, aber auch gedankentiefe Kantilenen. Hindemiths Schwanendreher ist ein ganz anderes Stück, aber nicht minder packend und anspruchsvoll.

Gehen Sie gerne ins Studio, um Platten aufzunehmen, oder bevorzugen Sie die Live-Atmosphäre im Konzertsaal?

Studio und Konzertsaal stellen verschiedene Anforderungen an den Musiker. Wenn man ins Studio geht und

spielt, als ob es ein Konzert wäre, geht das schief. Denn bei einem Konzert muß man seine ganze Kraft auf einen Durchgang konzentrieren. Im Studio allerdings muß man sich klarmachen, daß die Aufnahme gestückelt wird und eventuell mehrere Anläufe erforderlich sind. Man versucht dann, den Blick für das Ganze zu bewahren und sich nicht so zu verausgaben wie in einem Konzert, bei dem in wenigen Minuten alles auf dem Spiel steht. Ich spiele lieber im Konzert, als daß ich aufnehme. Aber in den letzten Jahren habe ich so wenig aufgenommen, daß ich inzwischen auch darauf wieder Appetit habe. Ich hoffe, daß demnächst da etwas mehr kommt. Nächstes Jahr werde ich voraussichtlich mit dem Göteborger Symphonieorchester alle drei Werke für Bratsche und Orchester von Hindemith aufnehmen. Meine Geschichte mit den Plattenfirmen ist allerdings keine Erfolgsstory ...

Im September unterrichteten Sie in einem Meisterkurs im Hindemith Musikzentrum Blonay junge Bratscher und Bratscherinnen. Welche Bedeutung hat für Sie das Unterrichten und welche Eindrücke haben Sie aus Blonay mitgenommen?



praising the luxurious furnishings of the wagons: *The train is called 'Commodore Vanderbilt' and travels quickly and calmly until the arrival, which the engineer has apparently not yet found out how to manage, thus causing us dreadful jerks. [...] I am composing rather impetuously, since I have planned to play the new Sonata [Sonata for Solo Viola (1937)] in Chicago. It went very well in the comfortable sleeping-car compartment. We did not*



travel in the customary American sleeping-car in which males and females, separated only by curtains, mutually snore at each other, but had spacious single rooms equipped with every imaginable comfort, from a private toilet to a slot in the wall for used razor blades.

Composing on the train seemed to cause him no trouble. In the catalogue of works

written in his own hand we repeatedly find remarks such as *composed on the train in Spain* or *composed in one day on the train between Bremen and Frankfurt*.

Hindemithian humour is reflected in a comparison between two movements of the String Quartet, Op. 32 with a locomotive including tender, taking up its journey from the rail station of its departure, "Hindemith," to the railway station of its destination, "The Hof Family," i.e. the dedicatee. He notated the following on the dedicatory page of this sketchbook: *A glance backstage that has become flesh of our - ha - so beloved artists' world (from Ullscherl's magazine) consisting of one and yet another three-quarter movement - comparable to a locomotive along with tender - in normal wheel-track gauge (not 00), punctually sent off according to plan from the railway master P.H. with a freight of hearty thanks to the management district Hof, hoping not to miss the connection to the heart of the same. Ready, depart! NB! This is no luxury train. Gertrud says that only profiteers have such things bound in blue leather.* HJW



Die Seite aus Hindemiths Reisepaß zeigt ein Transitvisum für Bulgarien, ausgestellt am 29. Februar 1936 / This page from Hindemith's passport shows a transit visa for Bulgaria, issued on 29 February 1936 / L'autorisation donnée à Hindemith, le 29 février 1936, de transiter par la Bulgarie pour se rendre en Turquie.



Eine sehr, sehr große Bedeutung. Sonst würde ich mich auch nicht so verausgaben dafür, denn es ist sehr, sehr kraft- und zeitaufwendig. Der regelmäßige Kontakt mit denselben Menschen über Jahre hinweg liegt mir sehr am Herzen. Denn gerne gebe ich Anregungen und versuche, anderen meine musikalischen Auffassungen zu erläutern. Nach einem Konzert weiß man nie so richtig, was ist von meinem Spiel beim Publikum angekommen. Im Unterricht dagegen erhält man unmittelbar Reaktionen auf sein Spiel und seine Ansichten, weil ich meinen Unterricht auf einen Dialog hin anlege. Das Unterrichten ist für mich als Gegenpol zum Konzertbetrieb sehr wichtig.

Der Kurs in Blonay war ein besonders schöner Kurs. Vielleicht der Anfang einer längeren Zusammenarbeit. Die Bedingungen dort sind wirklich ideal. Haus, Umgebung und die Möglichkeiten für die Studenten, in kleiner Gruppe gemeinsam zu leben, auf engem Raum zusammen zu sein, schaffen ein produktives Ambiente. Die Erfahrung, morgens zu unterrichten und abends selber zu spielen, war für mich ganz neu. Das habe ich bisher noch nie ausprobiert. Die Studenten konnten das, was ich Ihnen morgens erzählte, am Abend bei meinem Spiel nachvollziehen und leichter verstehen.

Welche Bedeutung messen Sie dem Kammermusikspiel bei?

Das Musizieren in kleinen Besetzungen mit Partnern eigener Wahl bietet die Möglichkeit, aufeinander einzugehen und über bestimmte Interpretationsansätze zu diskutieren. Sich gemeinsam etwas Neues zu erarbeiten ist für mich das Schönste. Als Bratscherin hat man nicht die Auswahl an Komponisten wie als Geiger oder Pianist. Deshalb ist es für mich sehr wichtig, Kammermusikwerke von Komponisten zu spielen, die nur wenige Werke für Bratsche komponiert haben, wie zum Beispiel Beethoven, Mozart oder Brahms. Im Moment trage ich mich mit der Idee, ein Streichquartett zusammenzustellen, um mein Defizit in dieser so anspruchsvollen Gattung wettzumachen. Zudem können Gestaltungsprinzipien aus dem Bereich Kammermusik gewinnbringend auf Orchestermusik angewandt werden und vice versa. Ich werde als Solistin mit Orchester versuchen, kammermusikalische Qualitäten mitzubringen und das Orchester zu animieren, kammermusikalisch zu musizieren. Umgekehrt werde ich beim Musizieren von Kammermusik danach trachten, die klangliche Vielfalt eines Orchesters zu erreichen.

Welche technische Schwierigkeiten begegnen einem Interpreten beim Spielen von Hindemiths Bratschenwerken?

Es gibt verschiedene Schwierigkeiten. Ganz auffallend finde ich, daß die Stücke - obwohl Hindemith Bratscher war - nicht bequem auf dem Instrument liegen. Es begegnen häufig Intervallverbindungen, wie Quarten und Quinten, die unangenehm zu greifen sind und einige Zeit des Einhörens verlangen. Fast in jedem Stück gibt es lange Sechzehntelpassagen, die legato gespielt werden sollen und eine enorme Kraft der linken Hand erfordern. Man muß lange daran arbeiten, diese Abschnitte so zu spielen, daß sie leicht wirken. Auf keinen Fall darf man den Kraftaufwand spüren, sonst wirken diese Stücke nicht. Der schnelle Satz der Solosonate op. 25 Nr. 1 ist sehr schwer. Er verlangt eine bestimmte Technik, die man allerdings schnell lernen kann. Hat man diese Technik einmal erlernt, kann man mit diesem Stück immer wieder Eindruck machen, weil es sehr effektiv komponiert ist. Enorm ist der Unterschied zwischen den beiden frühen Werken, der Sonate für Viola und Klavier op. 11 Nr. 4 und der Soloviolasonate op. 11 Nr. 5. Hier zeigt sich deutlich, daß Hindemith in dieser Zeit mit vielen Stilrichtungen expe-

PAUL HINDEMITH ET LES TRAINS

Le chemin de fer fut parmi les premières conquêtes de l'époque industrielle moderne. Visibles de loin, le gigantisme des machines et leur mobilité suscitaient l'admiration et la crainte des observateurs. Quant aux compositeurs, leur intérêt fut éveillé par les propriétés acoustiques du train: le bruit des roues sur les rails, les coups de sifflet, le hurlement des freins, les jets de vapeur, le martèlement des pistons fournirent d'innombrables prétextes aux musiciens du XIX^e siècle pour faire figurer des motifs ferroviaires dans leurs compositions. Les contemporains étaient particulièrement frappés par l'allure infernale des nouveaux engins. Il n'est donc pas étonnant que bon nombre de compositeurs aient choisi des tempos rapides pour leurs pièces ou mouvements inspirés par le chemin de fer.

L'œuvre la plus célèbre de ce genre est sans doute *Pacific 231* (1923), mouve-

ment symphonique d'Arthur Honegger, bien que, selon les termes mêmes de l'auteur, *elle n'imité pas les bruits de la locomotive, mais remplace une impression visuelle et une sensation physique par une construction musicale*.

En ce qui concerne Hindemith, il est vrai qu'il s'est passionné toute sa vie pour les questions et les ouvrages techniques. Ses dons manuels, son goût pour le bricolage et la confection de théâtres de marionnettes – décors et équipements techniques compris – sont attestés par plusieurs témoignages dignes de foi; cependant, l'idée de traduire en musique les caractéristiques acoustiques de mécaniques ou machines lui est restée tout à fait étrangère.

Sa carrière d'altiste au sein du quatuor Amar, puis de soliste, impliquait naturellement qu'il voyageât beaucoup. Son goût de la précision et de l'exactitude trouve un écho dans son acharnement à apprendre par cœur les horaires de trains, ce qui lui permettait de concevoir ses itinéraires sans peine aucune. On trouve à tout moment, en marge de ses



esquisses ou de ses manuscrits, des heures de départ et d'arrivée de trains. Ses nombreux voyages sont préparés minutieusement et enregistrés sous forme de photos, d'extraits de cartes géographiques, avec indication des trajets effectués. Dans une lettre de 1937 à sa femme, Gertrude, il parle d'un voyage en train à Chicago, commente avec ironie le style du conducteur et loue la décoration somptueuse des wagons: *Le train s'appelle «Commodore Vanderbilt» et roule rapidement et tranquillement, sauf au départ, que le chauffeur ne maîtrise visiblement pas encore, ce qui nous vaut d'épouvantables secousses. [...] Je compose assez furieusement, car j'ai décidé de jouer la nouvelle sonate* [pour alto

rimentierte. Insofern ist dieser stilistische Unterschied der beiden genannten Werke nicht als Bruch zu werten, sondern muß vor dem Hintergrund der Aneignung verschiedener Kompositionstechniken gesehen werden. Opus 11 Nr. 4 ist eine sehr ausdrucksstarke Musik, die mit viel Leidenschaft zu spielen ist. Opus 11 Nr. 5 dagegen ist sehr anstrengende Arbeit und ein unheimlich schwerer Brocken. Die Solosonate aus dem Jahre 1937 dagegen spielt sich deutlich leichter. Das heißt nicht, daß man es machen kann wie Hindemith, aus dem Zug aussteigen und das Stück aufführen. Wenn man als Interpret die Musik nicht vor dem Einüben im Kopf bewegt hat, braucht man deutlich mehr Vorbereitungszeit. Es gibt Kollegen, die legen sich die Partitur unter's Kopfkissen und können das Stück am nächsten Tag spielen. Andere wiederum brauchen längere Zeit zum Einstudieren. Als Interpret muß man sich analytisch mit dem Werk auseinandersetzen und sich Gedanken machen, wie man die Musik dem Publikum überzeugend vermittelt. Gerade Werke Hindemiths bedürfen der sorgfältigen Vorbereitung, damit die Stücke nicht spröde klingen. Ich erkenne in Hindemiths Musik viel Humor. Mir liegt es sehr am Herzen, ihn so zu spielen, daß die Hörer nach einem Kon-

zert nach Hause gehen und sagen: „Ach so klingt Hindemith. Da habe ich vielleicht ein falsches Bild von seiner Musik gehabt. Das ist ja tolle Musik!“ Ich denke, es besteht noch immer Nachholbedarf, den Appetit des Publikums auf seine Musik anzuregen.

Wie sieht Ihr Programm für die nächste Zeit aus?

Schrecklich! Viel zu viel! Im Januar werde ich beim WDR ein Bratschenkonzert von Heinz Holliger uraufführen. Am 16. Januar steht in Berlin ein Konzert mit dem Scharoun-Ensemble auf dem Programm. Ich werde dort *Tenebrae* von Matthias Pintscher spielen. Dann fahre ich nach Schottland und spiele die Uraufführung eines Bratschenkonzertes der schottischen Komponistin Sally Beamish. Ende Januar werde ich in Wien mit den Symphonikern Schnittkes Violakonzert aufführen. Und in den nächsten Monaten geht das so weiter. Das ist ziemlich viel; dazwischen kommen die Studenten und meine beiden Kinder. Es ist gut was los!

HJW

VIRTUOSO AND THOUGHTFUL Interview with Tabea Zimmermann

How did you come to the viola?

I am the fourth of six children. My older siblings already played piano, violin and cello. When I was three years old, I absolutely wanted to play along, and got hold of a wooden spoon and a music stand, commenting on my activities with the words "I'm practicing." My parents asked my sister's violin teacher what one should do with a three-year-old who absolutely wanted to play music. He recommended that I get started on the viola, reasoning thus: "Then each of the children will have his own instrument and they will be able to play chamber music." I was particularly impressed by the variety of sounds, most especially by the human voice. This enthusiasm has never ceased to motivate me to continue with music.

Do you have any favourite compositions amongst the repertoire pieces for the viola?

seul (1937)] à Chicago. Dans le wagon-lit, confortable, cela a été assez facile. Nous n'étions pas dans un wagon-lit américain habituel, où mâles et femmes, séparés par un simple rideau, échangent des récita-tions de ronflements, mais disposions de cabines individuelles, dotées de tout le confort imaginable – des toilettes particulières avec une fente pratiquée dans le mur pour y jeter les lames de rasoir usagées.

Composer dans un véhicule roulant ne semble pas lui avoir posé de problèmes. Dans son journal personnel, on trouve sans cesse des remarques telles que *composé dans le train en Espagne* ou *composé en un jour dans le train, entre Brême et Francfort*.

L'humour de Hindemith se manifeste lorsqu'il compare deux mouvements du *Quatuor à cordes* op. 32 à une locomotive et son tender qui partent de la gare de «Hindemith» à destination de celle de la «famille Hof», dédicataire de l'œuvre. En préface au cahier d'esquisses, il note: *Un regard (devenu chair?) dans les coulisses – oh, chéries – du monde artistique*



(voir le magazine d'Ullscher!), consistant en un mouvement et trois quarts – comme une locomotive et son tender – à écartement normal (pas 00), renvoyé ponctuellement, selon horaire, par le chef de la gare de P.H. avec une charge de remerciements chaleureux à la direction de district de Hof, dans l'espoir de ne pas manquer la correspondance avec le cœur d'icelle. Prêt, départ. NB! Ce n'est pas un train de luxe. Gertrude prétend que seuls les parvenus font relier ces choses-là en cuir bleu. HJW

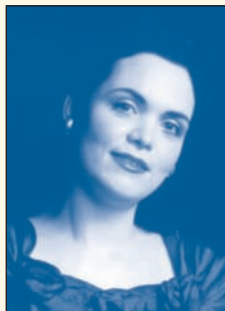


The first name I would have to mention is Hindemith, that is for certain! He belongs to the central repertoire of every violist, with works in a variety of instrumental combinations and from different creative periods. Otherwise I don't have any favourite composers. Whatever I'm playing at the moment is my favourite piece, because I like to learn new works and try to identify with the piece. In my opinion, the *Viola Concerto*, Op. post. of Béla Bartók is one of the greatest viola works of the twentieth century. I especially admire the breadth of emotion and the treatment of the viola, so rich in nuances. It has magnificent virtuoso passages, but also pensive cantilenas. Hindemith's *Schwanendreher* is a completely different piece, but no less gripping and demanding.

Do you prefer recording in the studio or the live atmosphere of the concert hall?

Studio and concert hall make completely different demands on the performer. When you go to the studio and play as if it were a concert, things go wrong. This is because you have to concentrate your entire energy on one run-through in a concert. But in the studio, you have to realise that the recording will be cut into

pieces and that several run-throughs may be required. Then you try to keep the entire work in view and not extend yourself as you would in a concert, in which everything is at stake within a few minutes. I prefer playing in concert to recording. But I have recorded so little in recent years that my appetite has been whetted for it again in the meantime. I hope that more will come in the near future. Next year I shall probably record all three Hindemith works for viola and orchestra with the Göteborg Symphony Orchestra. However, my history with recording companies is no success story...



In September you held a master class at the Hindemith Music Centre in Blonay for young violists. What significance does teaching hold for you, and what impressions have you taken back with you from Blonay?

Teaching is very, very important to me. Otherwise I would not commit myself to it so fully, for it requires very great expenditures of time and energy. Regular contact with the same people over a number of years is very close to my heart.

This is because I like to give encouragement and impulses, and I try to elucidate my musical conceptions to others. After a concert I never really know what has gone down well with the audience. But when teaching, I receive direct reactions to my playing and opinions because I plan my teaching in the form of a dialogue. Teaching is very important to me as an antipole to concert life. The course in Blonay was an especially beautiful experience, perhaps the beginning of a longer-term collaboration. The conditions there are really ideal. The house, environment and the possibility for students to live together in a small group, to be together within a narrow space, all create a productive ambience. The experience of teaching in the morning and playing in the evening was completely new for me. I had never tried this out before. The students could grasp and understand what I had said to them in the morning more easily when they would hear me play in the evening.

How important is chamber music to you?

Making music in small ensembles with partners of one's own choice offers the possibility of interacting with each other and discussing certain approaches to interpretation. The most beautiful thing for me is working together on something new. Violists don't have the same wide selection of composers that violinists or pianists do. That is why it is very important to me to play chamber works by composers who wrote only a few works for the viola, such as Beethoven, Mozart or Brahms, for example. At the moment I am thinking over the possibility of forming a string quartet in order to make up for my deficit in this so demanding genre. Moreover, formative principles from the area of chamber music can be profitably applied to orchestral music and vice versa. As a soloist with orchestra I intend to try to bring chamber music-like qualities into my playing, animating the orchestra to play together as in chamber music. On the other hand I strive to attain the sonic variety of an orchestra when playing chamber music.

What technical difficulties does the interpreter of Hindemith's viola works have to contend with?

There are various difficulties. I find the most noticeable one to be the fact that the pieces – although Hindemith was a violist – do not lie comfortably on the instrument. One frequently encounters intervallic connections, such as fourths and fifths, which are uncomfortable to finger and require time for intensive listening. There are long sixteenth-note passages that are to be played legato in almost every piece; these require enormous strength in the left hand. You have to work at these passages a long time before they sound easy. In no case should the expenditure of energy be sensed, for otherwise the pieces would not have the intended effect. The fast movement of the *Solo Sonata*, Op. 25 No. 1 is very difficult. It requires a particular technique that one can, at any rate, learn quickly. Once you have learned this technique, you can always impress your audience with this piece because it is very effectively composed. The difference between the two early works, the *Sonata for Viola and Piano*, Op. 11 No. 4 and the *Solo Viola Sonata*, Op. 11 No. 5, is enormous. It is clear here that Hindemith experimented with many different stylistic directions during this period. Nonetheless, this stylistic difference should not be evaluated as a stylistic rupture, but rather must be seen before the background of

the composer's assimilation of various different compositional techniques. Opus 11 No. 4 is very strongly expressive music that should be played with great passion. Opus 11 No. 5, on the other hand, is very strenuous work and an unbelievably hard piece. The *Solo Sonata* from 1937, though, is markedly easier to play. That doesn't mean that one can just get off the train and perform the piece, as Hindemith did. If an interpreter has not made a very clear mental picture of the music before practising it, then significantly more preparation time will be required. There are colleagues who place the score under their pillows and can play the piece the next day. Others require more time to learn a work. The interpreter must come to terms with the piece analytically and very thoroughly think over how to get the music across to an audience convincingly. Hindemith's works especially require careful preparation so that they won't sound inflexible or hard. I recognise a great deal of humour in Hindemith's music. It is very important to me to perform him so that the listeners go home after the concert and say, "Ah, that's how Hindemith sounds. Maybe I had the wrong idea about his music. It's great music!" I think there is still much catching up to do, as far as whetting the public's appetite for his music is concerned.

What does your schedule look like now and in the immediate future?

Terrible! Much too much! In January I will be premiering a viola concerto by Heinz Holliger at the West German Radio. On 16 January there is a concert in Berlin with the Scharoun Ensemble. I will be playing *Tenebrae* by Matthias Pintscher there. Then I'm off to Scotland to play the premiere performance of a viola concerto by the Scottish composer Sally Beamish. At the end of January I am to perform Schnittke's *Viola Concerto* in Vienna with the Vienna Symphony Orchestra. And it just keeps going like that during the following months. That is quite a lot; in between there are my students and my two children. There's a lot going on! *HJW*

VIRTUOSITÉ ET PROFONDEUR DE PENSÉE

Entretien avec
Tabea Zimmermann

Comment avez-vous découvert l'alto?

Je suis la quatrième de six enfants. Mes aînés jouaient déjà du piano, du violon et du violoncelle. A trois ans, je voulais absolument les accompagner. Je me suis donc procuré une cuiller en bois et un lutrin et annonçait à qui voulait l'entendre : «Je m'exerce». Mes parents ont demandé au professeur de violon de ma sœur ce qu'il convenait de faire d'une gosse qui tenait à tout prix à faire de la musique. Il leur a recommandé de me faire étudier l'alto en usant de l'argument suivant : «Ainsi, chaque enfant aura son instrument et ils pourront faire de la musique de chambre ensemble.» J'étais par ailleurs particulièrement impressionnée par la variété des timbres, surtout ceux de la voix humaine. Cet enthousiasme n'a pas cessé de m'encourager à persévérer en musique.

Avez-vous des œuvres de prédilection dans le répertoire pour alto?

Là, je dois mettre Hindemith en tête, évidemment! C'est qu'il constitue tout simplement le noyau central du répertoire de tout altiste, avec des œuvres pour des formations les plus diverses et de tous les styles. Mais, sinon, je n'ai pas de compositeur préféré. La pièce que j'aime le mieux est toujours celle que je travaille sur le moment : il me plaît, en effet, de découvrir des œuvres nouvelles et j'essaie de m'identifier à ce que je joue. Au nombre des chefs-d'œuvre pour alto du XX^e siècle, j'estime qu'il faut mettre en bonne place le *Concerto pour alto et orchestre* de Béla Bartók (son œuvre posthume). J'y admire, entre autres, la gamme des émotions et le traitement raffiné de l'instrument. On y trouve des passages plein de virtuosité, mais également des cantilènes d'une profonde pensée. Le *Schwanendreher* de Hindemith est tout différent, mais non moins passionnant et exigeant.

Aimez-vous enregistrer en studio, ou préférez-vous l'ambiance spontanée du concert?



Le studio et la salle de concert exigent des choses fort différentes du musicien. Aller au studio avec l'intention d'y donner un concert, c'est faire fausse route. Au concert, il faut concentrer toute

son énergie sur une seule exécution, tandis qu'au studio on sait que l'enregistrement sera morcelé et qu'on aura peut-être besoin de plusieurs prises. Il faut alors tenter de garder une vue d'ensemble et de ne pas se dépenser comme dans un concert, où tout se joue en quelques minutes. Cela dit, je préfère jouer en public que d'enregistrer. Mais, ces dernières années, j'ai fait si peu d'enregistrements que j'en ai de nouveau envie. J'espère donc être invitée à en faire davantage. L'an prochain, j'enregistrerai sans doute les trois œuvres pour alto et orchestre de Hindemith avec l'Orchestre symphonique de Göteborg. Il faut avouer que mes relations avec les compagnies de disques n'ont jamais été brillantes...

En septembre, vous avez donné un cours à de jeunes altistes au Centre de musique Hindemith Blonay. Quel rôle l'enseignement joue-t-il pour vous et quelles impressions ramenez-vous de Blonay?

Le rôle de l'enseignement est primordial. Si cela n'était le cas, je ne m'y dépenserais pas autant, car c'est une activité épuisante et qui vous prend beaucoup de temps. Je tiens énormément à garder le contact avec les mêmes élèves pendant plusieurs années. Car j'aime donner des impulsions et tenter d'expliquer à d'autres ma conception de la musique. Après un concert, on n'est jamais tout à fait sûr de ce que le public a retenu. Dans l'enseignement, en revanche, je vois immédiatement comment l'autre réagit à mon jeu et à mes opinions, parce que je m'efforce d'enseigner en dialoguant. Pour moi, l'enseignement constitue un antidote essentiel à la vie de concertiste.

Le cours de Blonay a été un franc succès. C'est peut-être le début d'une longue collaboration. Les conditions y sont vraiment idéales : la maison, les environs, la possibilité pour les étudiants de vivre en petit groupe et constamment ensemble, tout cela crée une ambiance particulièrement féconde. L'expérience consistant à enseigner le matin et à donner,

moi-même, un concert le soir était une nouveauté. Je n'avais jamais rien fait de tel. Les étudiants ont ainsi eu la possibilité de vérifier le soir ce que j'avais expliqué le matin et de mieux le comprendre.

Quelle importance attachez-vous à la musique de chambre?

Faire de la musique en petite formation, avec des partenaires de son choix, permet de s'adapter aux autres et de discuter certaines questions d'interprétation. Travailler en équipe sur quelque chose de neuf est à mes yeux l'expérience la plus formidable qui soit. Comme altiste, on n'a pas à sa disposition une palette de partitions aussi vaste que les violonistes ou les pianistes. C'est pourquoi il m'importe beaucoup de jouer des œuvres de chambre de compositeurs qui ont peu écrit pour l'alto, comme Beethoven, Mozart ou Brahms, par exemple. En ce moment, je songe à mettre sur pied un quatuor à cordes pour combler une lacune que j'ai dans la pratique de ce genre particulièrement exigeant. En outre, les principes d'interprétation que l'on suit en musique de chambre peuvent être transposés avec bénéfice à l'orchestre – et *vice versa*. Comme soliste, j'essaie de me comporter en chambriste devant l'orchestre et de l'inciter à m'accompagner, comme si nous faisions de la musique de chambre. Quant à mes partenaires de musique de chambre, j'essaie d'obtenir d'eux la même variété de timbres qu'à l'orchestre.

Quelles sont les difficultés techniques des œuvres pour alto de Hindemith?

Il y en a plusieurs. Je trouve par exemple tout à fait frappant que, bien qu'il fût altiste, Hindemith n'écrive pas toujours dans le style de l'instrument. Dans son œuvre pour alto, on trouve souvent des enchaînements d'intervalles, comme des quartes et quintes, qui sont difficiles à réaliser et demandent un entraînement auditif qui peut prendre un certain temps. Dans presque chaque morceau, il y a de longs passages en doubles-croches qui doivent être joués *legato*, ce qui coûte beaucoup d'énergie à la main gauche. Il faut alors les travailler longtemps pour qu'ils sonnent légers. Interdit en tout cas de faire entendre la difficulté, car l'effet est alors raté. Le mouvement rapide de la *Sonate pour alto seul* op. 25/1 est très difficile. Il exige une technique spéciale, mais qu'on peut apprendre rapidement. Une fois qu'on la maîtrise, on peut toujours briller avec ce morceau, conçu pour l'effet. La différence entre les deux œuvres de jeunesse, la

Sonate pour alto et piano op. 11/4 et la *Sonate pour alto seul* op. 11/5, est énorme. Cela montre bien qu'à ce stade Hindemith expérimente toutes sortes de styles. On ne peut donc pas parler de rupture, mais bien de l'apprentissage de différents procédés d'écriture. L'opus 11/4 est une musique très expressive qu'il faut jouer très passionnément. En revanche, l'opus 11/5 exige un travail éprouvant, car c'est un «os» monstrueux. La *Sonate pour alto seul* de 1937 est beaucoup plus facile. Ce qui ne veut pas dire qu'on puisse faire comme Hindemith – descendre du train et la jouer. Si, comme interprète, on n'a pas agité la musique dans sa tête avant de s'échauffer, la préparation prendra nettement plus de temps. J'ai des collègues qui mettent la partition sous l'oreiller et sont capables de la jouer le lendemain. D'autres ont besoin de davantage de temps pour étudier une œuvre. Comme interprète, il faut commencer par analyser la partition et réfléchir à la manière dont on va convaincre le public. Les œuvres de Hindemith sont justement de celles qui exigent une préparation soignée si l'on veut qu'elles ne rebutent pas l'auditeur. Je décèle aussi beaucoup d'humour dans sa musique et tiens donc beaucoup à la jouer pour qu'à la sortie du concert les gens rentrent chez eux en se disant: «Ah, voilà de quoi Hindemith a l'air. Je me faisais peut-être une fausse idée de sa musique. Elle est vraiment super!» Je crois par conséquent qu'il s'impose de stimuler l'appétit du public pour sa musique.

Quel est votre calendrier, ces prochains temps?

Horrible! Beaucoup trop chargé! En janvier, je crée un concerto pour alto de Heinz Holliger à la *West Deutsche Rundfunk*. Le 16 janvier a lieu un concert à Berlin avec l'Ensemble Scharoun. J'y joue les *Tenebrae* de Matthias Pintscher. Puis, je pars pour l'Ecosse donner en première exécution publique un concerto pour alto de la compositrice écossaise Sally Beamish. A fin janvier, je joue le *Concerto pour alto* de Schnittke avec l'Orchestre Symphonique de Vienne. Et ça continue les mois suivants. Cela fait vraiment beaucoup; entre deux, il y a les étudiants et mes deux enfants. On ne peut pas dire qu'il ne se passe rien!

HJW

RASENDES ZEITMAß ... Hindemiths Bratschenwerke

Hindemiths Œuvre für Bratsche zählt zum bedeutendsten Repertoire für das Instrument schlechthin; es ist an Umfang, Qualität, stilistischer Weite und Originalität der Konzeption bis heute vergleichslos geblieben. Zudem fand das Instrument durch dieses Repertoire an Werken nicht nur Anschluß an die musikalische Moderne, sondern Arbeiten wie die *Sonate für Bratsche solo* op. 25 Nr. 1 zählen sogar zu den zentralen Werken dieser Moderne.

Alle diese Werke schrieb Hindemith, einer der führenden Bratscher seiner Zeit, für das eigene Konzertieren, und in gewisser Weise spiegeln sie Hindemiths Musizieren wider. Die *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 11 Nr. 4 (Februar/März 1919) ist das erste Werk, das Hindemith, der gerade die Bratsche für sich entdeckt hatte, nach seiner Entlassung aus der Armee komponierte. Zugleich ist es auch das erste Werk, das seine intensive Debussy-Rezeption in jener Zeit bezeugt. Die *Sonate für Bratsche solo* op. 11 Nr. 5 (Juli 1919)

hingegen zeigt sich in der das Werk abschließenden gewaltigen Passacaglia als von Bach und Reger zugleich beeinflusst. Beide Sonaten zählen zu einer Serie von insgesamt sechs Sonaten, über deren Konzeption Hindemith einer Freundin schrieb: *Ich will einmal sehen, ob ich in einer Reihe dieser Stücke die Ausdrucksmöglichkeiten – die bei dieser Gattung und bei dieser Besetzung keine sehr großen sind – erweitern und dem Horizont entgegenreiben kann.* Auch die beiden Sonaten aus der Werkserie op. 25 – die *Sonate für Bratsche solo* op. 25 Nr. 1 (März 1922) und die *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 25 Nr. 4 (Juni/November 1922) – bilden ein komplementäres Werkpaar, das paradigmatisch die „Neue Sachlichkeit“ ausbildet. Berühmt wurden nicht nur die Spielanweisungen zum IV. Satz der *Sonate* op. 25 Nr. 1 (*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache*), sondern auch die Entstehung der Werke, die Hindemith selbst in seinem Werkverzeichnis festgehalten hat (op. 25 Nr. 1: *Die Sätze I & V habe ich im Speisewagen zwischen Frankfurt & Köln komponiert und bin dann gleich aufs Podium und habe die Sonate gespielt*; op. 25 Nr. 4: *Den ersten*

Satz habe ich bei der Modenschau während des Tonkünstlerfestes in Düsseldorf komponiert, den 2. am Tag drauf in der Bahn nach Frankfurt.) Die *Sonate für Bratsche solo* op. 31 Nr. 4 (August 1923) sollte in Hindemiths Konzerten die *Sonate für Bratsche solo* op. 25 Nr. 1 ersetzen. Doch geriet sie ihm spieltechnisch derart schwer, daß er nach der Uraufführung meinte, man könne sie in der Situation des öffentlichen Konzertierens nur dann bewältigen, wenn man abnorm viel Lust zum Spielen habe, die man nicht immer aufbringen könne. Und als „Ersatz“ für diese Sonate komponierte Hindemith dann Jahre später für seine Konzerte in den Vereinigten Staaten eine weitere *Sonate für Bratsche solo* (April 1937), die zugleich als einzige Solosonate für ein Streichinstrument zur gewaltigen Sonaten-Serie aus seiner mittleren Zeit zählt. Zu dieser Serie ist selbstverständlich auch die *Sonate für Bratsche und Klavier* (Juli 1938 / April 1939) zu rechnen, die Hindemith ebenfalls für seine Konzerte in den Staaten komponierte. Großzügig erfunden und konzertant konzipiert, repräsentiert diese Sonate sogar Hindemiths Sonaten-Œuvre der mittleren Zeit schlechthin. Die beiden

GESAMTEINSPIELUNGEN DER WERKE FÜR VIOLA SOLO UND VIOLA Complete Recordings of the Works for Viola Solo and for Viola and Piano · Discographie complète des

Sonatas for Viola/Piano and Viola alone
Kim Kashkashian, Viola; Robert Levin, Klavier
ECM Records (CD 1988)
ECM 1330-32 833 311-2



▼ Ein sensationeller Höhepunkt der Hindemith-Interpretation! Technisch perfekt, lotet die Bratschistin gedankenreich die Tiefen Hindemithscher Kunst aus und zeichnet ein scharfes Profil dieser ausdrucksstarken Musik.

▼ A sensational high-water mark in Hindemith interpretation! Technically perfect, the violist thoughtfully explores the depths of the Hindemithian art, drawing a sharp profile of this expressively strong music.

▼ Un sommet de l'interprétation de l'œuvre pour alto de Hindemith! En plus d'une technique parfaite, l'altiste explore avec intelligence les profondeurs de l'art du compositeur et met brillamment en valeur la force expressive de sa musique.

The Four Sonatas for Solo Viola



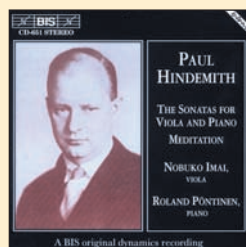
Nobuko Imai, Viola
BIS (CD 1992) · BIS-CD-571

▼ Imais makellooses Spiel und der draufgängerische Zugriff garantieren fesselnden Hörgenuß. Gleichzeitig tritt die stilistische Vielfalt der vier Werke deutlich zu Tage.

▼ Imai's flawless playing and daredevil grasp guarantee exciting, gripping listening pleasure. At the same time, the stylistic variety of the four works is made readily apparent.

▼ Le jeu impeccable d'Imai et son approche impétueuse ne peuvent que captiver l'auditeur. La variété d'écriture des quatre œuvres est mise admirablement en évidence.

The Sonatas for Viola and Piano/Meditation
Nobuko Imai, Viola; Roland Pöntinen, Klavier
BIS (CD 1993) · BIS-CD-651



mosen Gelingen dieser Einspielung bei.

▼ As in her interpretations of the Solo Sonatas, Imai rigorously emphasises the motoric traits of these works in this recording as well. No less present, the Finnish pianist Pöntinen contributes to the great success of this recording with clear structuring and strict metre.

▼ Comme dans les *Sonates pour alto seul*, cet enregistrement de Nobuko Imai souligne l'aspect de «mouvement perpétuel» des œuvres interprétées. Très présent, le pianiste finlandais Pöntinen contribue au succès de cette remarquable interprétation par son sens de la forme et sa rigueur rythmique.

The Four Solo Viola Sonatas
Paul Cortese, Viola
ASV (1996) · CD DCA 947

▼ Den exzellenten Aufnahmen von Kashkashian und Imai kann diese Einspielung nicht das Wasser reichen. Dennoch: Corteses ausbalancierte Tongebung und sichere Intonation garantieren dem Hörer eine zuverlässige und ausgewogene Interpretation.

▼ This recording cannot hold a candle to the excellent recordings by Kashkashian and Imai. Still, Cortese's balanced tone and sure intonation guarantee the listener a reliable and well-balanced interpretation.

▼ Cet enregistrement ne saurait rivaliser ceux, exceptionnels de Kashkashian et d'Imai. Mais Cortese maîtrise bien le dosage des sonorités et joue très juste, ce qui garantit à l'auditeur une interprétation fidèle et équilibrée.



The Three Sonatas for Viola & Piano/ Trauermusik

Paul Cortese, Viola; Jordi Vilaprinyó, Klavier
Philharmonia Orchestra, Martyn Brabbins
ASV (CD 1996) · CD DCA 978

▼ Ohne Gefahr, sich in Details zu verlieren oder gar den Bogen zu überspannen, präsentiert Cortese die für Hindemiths Entwicklung prägnanten Werke. Mit viel Gespür und Einfühlungsvermögen begleitet der katalanische Pianist Jordi Vilaprinyó.

Sonaten für Bratsche solo sind zu Hindemiths Lebzeiten übrigens unveröffentlicht geblieben; sie wurden erst 1993 mit der Hindemith-Gesamtausgabe von Hermann Danuser publiziert. GS

RACING TEMPO ... Hindemith's Viola Works

Hindemith's oeuvre for viola absolutely belongs to the most significant repertoire for the instrument; in range, quality, stylistic breadth and originality of conception it has remained unsurpassed up until the present day. Moreover, the instrument was not only able to join the musical modern movement, but works such as the *Sonata for Viola Solo*, Op. 25 No. 1 even count amongst the central works of that movement. Hindemith, one of the leading violists of his time, wrote all of these works for his own concert use, and in a certain way they reflect Hindemith's music making. The *Sonata for Viola and Piano*, Op. 11 No. 4 (February/March 1919) is the first work that Hindemith composed after his discharge from the army; he had

just discovered the viola for himself. At the same time, this is also the first work that bears witness to his intensive preoccupation with Debussy at that time. The *Sonata for Viola Solo*, Op. 11 No. 5 (July 1919), on the other hand, reveals itself as having been simultaneously influenced by Bach and Reger in its mighty concluding Passacaglia. Both sonatas belong to a series of six sonatas altogether, the conception of which Hindemith described to a lady friend in a letter as follows: "I want to see if I can extend the expressive possibilities and expand the horizon of the genre – which, in this genre, are not all that great and not all that wide – in a series of these pieces." The two sonatas from the work series Op. 25, too – the *Sonata for Viola Solo*, Op. 25 No. 1 (March 1922) and the *Sonata for Viola and Piano*, Op. 25 No. 4 (June/November 1922) – form a pair of works that paradigmatically fashion the "Neue Sachlichkeit" (New Objectivity). Not only did the performance instructions to the fourth movement of the *Sonata*, Op. 25 No. 1 (*Racing tempo. Wild. Beauty of tone is of secondary importance.*) become famous, but also

the origin of the works, which Hindemith himself documented in his catalogue of works (Op. 25 No. 1: "I composed movements I and V in the dining-car between Frankfurt and Cologne, then went directly to the podium and played the Sonata;" Op. 25 No. 4: "I composed the first movement at the fashion show during the musicians' festival in Düsseldorf, the second on the next day in the train to Frankfurt."). The *Sonata for Viola Solo*, Op. 31 No. 4 (August 1923) was to have replaced the *Sonata for Viola Solo*, Op. 25 No. 1 in Hindemith's concerts. However, this work turned out to be so technically difficult that he was of the opinion, after the premiere, that one could only bring it off in the situation of public concertising if one had an abnormally strong desire to play, a desire which one could not always muster. And as a "replacement" for this *Sonata*, Hindemith composed yet another *Sonata for Viola Solo* (April 1937) years later for his concerts in the United States; this work is, at the same time, the only solo sonata for a stringed instrument in the colossal sonata series of his middle period. The *Sonata for Viola and Piano* (July 1938 / April 1939) must, of course, also be counted amongst the works of this series; Hindemith composed this work for his concerts in the States as well. Magnificently composed and conceived as a concertante work, this *Sonata* is highly representative of Hindemith's sonata oeuvre of his middle period. Incidentally, both Sonatas for Viola Solo remained unpublished during Hindemith's lifetime; they were first published in the Hindemith Complete Edition in 1993 by Hermann Danuser. GS

UND KLAVIER

œuvres pour alto seul et pour alto et piano

▼ Cortese presents these works, all decisive for Hindemith's development, without any danger of losing himself in details or of becoming overexcited. The Catalan pianist Jordi Vilaprinyó accompanies him with much sensitivity and sympathetic understanding.

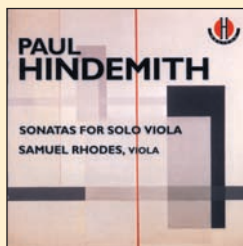


▼ Grâce à un sens inné pour la musique de chambre, l'ancien élève de Max Rostal signe des interprétations convaincantes. L'enchaînement de structures est mis en valeur par un jeu intense, mais toujours contrôlé.

Sonates for Viola Solo

Samuel Rhodes, Viola
Helicon (CD 1999) · HE 1040

▼ Die feinnervige Sensibilität und technische Versiertheit machen den vielseitigen Bratscher des Juilliard-Quartetts zum idealen Interpreten der Hindemithschen Werke. Ohne in Extreme zu verfallen, gelingen ihm spannende und gedankentiefe Deutungen dieser Kompositionen.

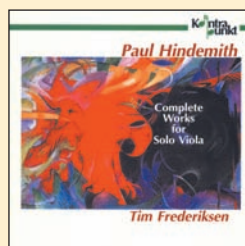


▼ His fine-nerved sensitivity and technical experience make the versatile violist of the Juilliard Quartet the ideal interpreter of Hindemith's works. Without falling into extreme utterances he succeeds in delivering exciting and thoughtful interpretations of these compositions.

▼ Une sensibilité à fleur de peau et une grande sûreté de jeu font de l'altiste du quatuor Juilliard un interprète idéal des œuvres de Hindemith. Sans tomber dans les extrêmes, il en donne une interprétation passionnante et toute d'intelligence.

Complete Works for Solo Viola

Tim Frederiksen, Viola
Kontrapunkt · (CD 1998) · 32277



▼ Dank seines Gespürs für kammermusikalische Feinheiten gelangen dem ehemaligen Schüler Max Rostals schlüssige Interpretationen. Formale Zusammenhänge werden durch intensives, stets beherrschtes Spiel offengelegt.

▼ Thanks to his feeling for chamber music-like details, the former Max Rostal pupil succeeds in delivering conclusive interpretations. Formal connections are disclosed through intense, always controlled playing.

UN TEMPO ENRAGÉ ...

Le répertoire pour alto de Hindemith

Les *Sonates pour alto* de Hindemith font partie de ce que le répertoire de cet instrument compte de meilleur. Elles sont, en effet, sans égales, en nombre, en qualité, en variété et en originalité des styles. Grâce à elles, le répertoire pour l'alto s'est non seulement ouvert à la musique moderne, mais la littérature musicale du XX^e siècle s'est lui-même enrichi de pièces maîtresses, telle la *Sonate pour alto solo* op. 25/1.

Hindemith a composé toutes ces œuvres pour des récitals dont il était lui-même l'artiste invité : il était, ne l'oublions pas, un des altistes les plus illustres de son temps. Elles reflètent donc en quelque

sorte sa manière de jouer. La *Sonate pour alto et piano* op. 11/4 (février/mars 1919) est la première œuvre que Hindemith, converti depuis peu à l'alto, ait écrite après la démobilisation. C'est aussi la première qui atteste de son goût pour Debussy. La puissante *Passacaille* qui conclut la *Sonate pour alto solo* op. 11/5 (juillet 1919) révèle, en revanche, l'influence de Bach et de Reger. Ces deux sonates font partie d'une série de six. A leur propos, Hindemith écrivait à une amie: *Je voudrais voir si, dans une série de ces pièces, je pourrais élargir la palette des expressions – qui est limitée, dans ce genre et pour cet effectif –, et en repousser les limites jusqu'à l'horizon.* Les deux sonates du cycle de l'op. 25 – celle pour alto solo op. 25/1 (mars 1922) et celle pour alto et piano op. 25/4 (juin/novembre 1922) – forment un couple, sorte de manifeste de la «nouvelle objectivité». Les indications de tempo du quatrième

mouvement de l'op. 25/1 (*Tempo effréné. Sauvage. La beauté du son est secondaire*) sont devenues célèbres. Il en va de même des conditions de leur composition telles que Hindemith les rapporte lui-même dans son journal (op. 25/1: *Les mouvements I & V ont été composés dans le wagon-restaurant entre Francfort & Cologne; je suis monté ensuite immédiatement sur le podium et ai joué la sonate*; op. 25/4: *J'ai composé le premier mouvement lors d'un défilé de mode, au cours de la Fête des musiciens de Düsseldorf, le deuxième, le jour suivant, dans le train de Francfort*). La *Sonate pour alto solo* op. 31/4 (août 1923) aurait dû remplacer la *Sonate pour alto solo* op. 25/1 dans les récitals de Hindemith. Mais le compositeur en fit une pièce d'exécution si difficile qu'après la première exécution, il déclara qu'on ne pourrait la maîtriser en public que si l'on ressentait *une envie anormale* de jouer, envie qui ne se pré-

sente pas toujours. Pour la «remplacer» une nouvelle fois, Hindemith écrivit beaucoup plus tard, pour ses récitals aux Etats-Unis, une autre *Sonate pour alto solo* (avril 1937) qui est aussi la seule sonate pour instrument à cordes seul parmi la grande série des sonates de la période de maturité du compositeur. Cette série comprend évidemment la *Sonate pour alto et piano* (juillet 1938/avril 1939), également composée pour les récitals américains. De conception généreuse et de style concertant, elle représente parfaitement le style des œuvres de la maturité de Hindemith. Les deux sonates pour alto solo n'ont pas été imprimées du vivant de l'auteur. Elles n'ont été publiées qu'en 1993 par Hermann Danuser, dans le cadre de l'édition complète des œuvres de Hindemith. GS

BERICHTE · REPORTS · REPORTAGES

Bratschen-Meisterkurs mit Tabea Zimmermann

Eine Woche lang stand das Hindemith Musikzentrum Blonay ganz im Zeichen Hindemiths und „seines“ Instruments, der Bratsche: Tabea Zimmermann leitete vom 24. bis 30. September 2001 einen Meisterkurs, auf dessen Programm die sieben Bratschensonaten Hindemiths standen. Außerdem wurde die Einstudierung der zwei späten Streichquintette D-Dur (KV 593) und Es-Dur (KV 614) von Wolfgang Amadeus Mozart angeboten, bei denen die Bratschensolisten zusätzlich Übung im komplexen Ensemblespiel gewinnen konnten. Für dieses Projekt stellte sich das junge Amaryllis-Quartett aus Bern zur Verfügung.

Insgesamt acht junge Musikerinnen und Musiker aus Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Norwegen und Schweden waren zum Kurs zugelassen worden; zwei weitere nahmen als Hörer teil. Der kleine Kreis von Studierenden machte konzentriertes und effizientes Arbeiten während der sechs Probentage möglich. An jedem Morgen erteilte Tabea Zimmermann je vier Mitwirkenden eine Stunde Einzelunterricht, in der eine von den Musikern ausgewählte Sonate Hindemiths einstudiert wurde; nach Wunsch konnten die Studierenden zusätzlich auch andere Werke in die Stunde mitbringen. Die Nachmittage wurden zum individuellen Üben und zu Streichquintett-Proben genutzt; es gab aber auch Spielraum für entspannende Spaziergänge bei milder Septembersonne. Die Stunden nach dem Abendessen blie-

ben ebenfalls hauptsächlich dem Musizieren vorbehalten: An zwei Abenden leitete Tabea Zimmermann die Proben für die beiden Mozart-Quintette, bei denen je ein Meisterschüler die zweite Bratschenstimme übernahm.

Bei den Proben, bei denen auch interessierte Zuhörer willkommen waren, konnte man die pädagogische Arbeit der weltbekannten Bratscherin unmittelbar miterleben. Es war faszinierend zu beobachten, mit welcher Einfühlungsgabe Tabea Zimmermann sich an spieltechnische Probleme der jungen Musiker herantastete und auch stets hilfreiche Wege zur Lösung anbot. Rasche Fortschritte waren bei jedem der Meisterschüler bereits in der zweiten Unterrichtsstunde deutlich hörbar. Die Ergebnisse der intensiven Probenarbeit wurden schließlich bei der Abschlußmatinee am 30. September präsentiert. Da es den zeitlichen Rahmen eines Konzerts gesprengt hätte, alle während der Woche einstudierten Werke vorzustellen, mußte eine Auswahl getroffen werden. So standen auf dem Programm je zwei Sätze der beiden Mozart-Quintette, die „Chaconne“ aus Bachs Partita für Violine solo in der Fassung für Viola, je zwei Sätze aus Hindemiths Solosonaten op. 11 Nr. 5 und op. 25 Nr. 1 sowie je zwei Sätze aus seiner Sonate für Bratsche und Klavier op. 25 Nr. 4 und aus der Sonate für Bratsche und Klavier von 1939.

Zu den Höhepunkten der Bratschen-Woche zählten die drei Abende, an denen Tabea Zimmermann der kleinen Zuhörerschaft von Studierenden und Musikinteressierten alle sieben Sonaten Hindemiths

vorspielte – ein Konzerterlebnis ersten Ranges, das in dieser Dichte kaum anderswo möglich sein dürfte als bei einem derartigen Meisterkurs. Die Künstlerin präsentierte die musikalisch und technisch ungemein anspruchsvollen Werke mit phänomenaler Sicherheit und Präzision, einhergehend mit einer Intensität bei der Interpretation, die ihresgleichen sucht. Bei den drei Sonaten für Bratsche und Klavier stand ihr der versierte und sensibel agierende Pianist Markus Hadulla zur Seite, der sich auch in den Unterrichtsstunden als engagierter, flexibler und kompetenter Begleiter der Studierenden bewährte.

Das Konzept, die Konzertabende von Tabea Zimmermann mit Einführungsvorträgen zu ergänzen, stieß bei den Studierenden auf positive Resonanz. Interessiert folgten sie den Erläuterungen von Susanne Schaal-Gotthardt, die Hintergrundinformationen zur Entstehung von Hindemiths Bratschensonaten vermittelte und einen Überblick über seine stilistische Entwicklung gab. Die Führung durch Hindemiths Wohnhaus in Blonay bot dann auch Möglichkeit zur „Tuchfühlung“ mit dem Komponisten. SSG

Viola Master Class with Tabea Zimmermann

For a week the Hindemith Music Centre Blonay stood under the banner of Hindemith and "his" instrument, the viola: Tabea Zimmermann led a master class there from 24-30 September 2001, on the programme of which were the seven Viola Sonatas of Hindemith. Besides these,

an opportunity to work on the two late String Quintets in D major (K.593) and E-flat major (K. 614) by Wolfgang Amadeus Mozart was offered as well, in which the viola soloists could gain additional practice in complex ensemble playing. The young Amaryllis Quartet from Bern placed itself at the Centre's disposal for this project.

Altogether, eight young musicians from Germany, Austria, Italy, France, Norway and Sweden were admitted to the course; two more took part as auditors. The small circle of students made concentrated and efficient work possible during the six rehearsal days. Each morning, Tabea Zimmermann gave four participants one hour of private instruction each, during which one of the Hindemith Sonatas selected by the musicians was worked on; if desired, the students could bring other additional works to the lessons as well. The afternoons were used for individual practice and string quintet rehearsals, but there was also time for relaxing walks in the mild September sunshine. The hours after supper were primarily reserved for music making as well: on two evenings, Tabea Zimmermann led the rehearsals for both of the Mozart Quintets, in which one master class participant took the second viola part respectively.

At the rehearsals, at which interested listeners were also welcome, one could directly experience the pedagogical work of the world-renowned violist. It was fascinating to observe with what sympathetic understanding and intuitive grasp Tabea Zimmermann approached the young musicians' technical problems, constantly offering helpful ways of solving them as well. Already in the second lesson one could clearly hear rapid progress in the playing of each pupil. The results of the intensive rehearsal work were finally presented at the Final Matinee on 30 September. Since it would have extended beyond the time limit of a concert to introduce all of the works studied during the week, a selection had to be made. So, two movements, one from each of the Mozart Quintets, the "Chaconne" from Bach's Partita for violin solo in the version for viola, two movements respectively from Hindemith's Solo Sonatas, Op. 11 No. 5 and Op. 25 No. 1, as well as one movement each from his *Sonata for Viola and Piano*, Op. 25 No. 4 and from the *Sonata for Viola and Piano* of 1939 were on the programme.

The three evenings on which Tabea Zimmermann played all seven Hindemith Sonatas for the small audience of students and music lovers counted amongst the highpoints of the Viola Week. This was a concert experience of the first rank that

can hardly be had in this concentration elsewhere, except at a master course of this kind. The artist presented the musically and technically unbelievably demanding works with phenomenal security and precision, together with an intensity without equal. In the three Sonatas for Viola and Piano, the well-versed and sensitive pianist Markus Hadulla was at her side; Hadulla also proved himself to be a committed, flexible and competent accompanist to the students at their lessons.

The concept of supplementing Tabea Zimmermann's evening recitals with introductory lectures met with a positive resonance with the students. They followed Susanne Schaal-Gotthardt's elucidations with interest; she provided background information on the composition of Hindemith's Viola Sonatas and gave an overview of his stylistic development. The tour through Hindemith's house of residence in Blonay offered the possibility of being "in close touch" with the composer. SSG

Cours d'alto sous la direction de Tabea Zimmermann

Pendant une semaine, le Centre de Musique Hindemith Blonay a vécu entièrement sous le signe de Hindemith et de «son» instrument, l'alto. Du 24 au 30 septembre 2001, Tabea Zimmermann a, en effet, dirigé là un cours dont le programme comprenait les sept *Sonates pour alto* de Hindemith. L'étude de deux quintettes à cordes tardifs de Mozart, en ré et mi bémol majeur (K 593 et K 614), s'est encore ajoutée au plan de travail. Ainsi les altistes ont-ils pu également se familiariser – en compagnie du jeune Quatuor Amaryllis (Berne) – avec le jeu complexe de la musique de chambre.

Huit jeunes musiciens et musiciennes d'Allemagne, d'Autriche, d'Italie, de France, de Norvège et de Suède ont été admis à participer activement à ce cours, deux autres ont bénéficié d'un statut d'auditeur. La taille restreinte du groupe a permis de travailler de façon concentrée et efficace pendant six jours. Chaque matin, Tabea Zimmermann donnait un cours particulier à quatre élèves, pendant une heure, sur une des *Sonates pour alto* de Hindemith. Outre ce répertoire qui leur était imposé, les étudiants ont également pu travailler d'autres pièces de leur choix. Les après-midis étaient consacrés à des exercices individuels et à des répétitions en formation de quintette à cordes. Par bonheur, il est resté du temps pour des promenades sous le doux soleil de septembre. Les heures succédant au repas du soir étaient de nouveau réservées à la musique. Lors de deux soirées qui resteront dans toutes les mémoires, Tabea Zimmermann fit

répéter les deux *Quintettes à cordes* de Mozart, chacun des participants au cours tenant alors successivement la seconde partie d'alto.

A l'occasion de ces répétitions, auxquelles tout auditeur intéressé était également accueilli avec bienveillance, le public put intimement se persuader des talents de pédagogue de la célèbre altiste. Il était passionnant d'observer avec quelle empathie Tabea Zimmermann se penchait sur les problèmes techniques des jeunes instrumentistes et apportait à chaque fois des solutions pratiques aux difficultés rencontrées. Les progrès de chaque élève furent perceptibles dès la deuxième leçon.

Les résultats de cet intense travail furent présentés lors d'un concert final donné en matinée, le 30 septembre. Comme l'exécution de toutes les œuvres étudiées au cours de la semaine aurait dépassé le cadre d'un concert habituel, il a fallu faire un choix. Le programme comprenait donc deux mouvements de chacun des deux *Quintettes à cordes* de Mozart, la «Chaconne» d'une *Partita* de Bach pour violon seul (dans la version pour alto), deux mouvements des *Sonates pour alto seul* de Hindemith op. 11/5 et op. 25/1 ainsi que deux mouvements des *Sonates pour alto et piano* op. 25/4 et pour *alto et piano* (1939).

Mais le point fort de cette semaine dédiée à l'alto fut incontestablement les trois soirs consacrés par Tabea Zimmermann à l'exécution, devant les étudiants et les mélomanes intéressés, de toutes les sept sonates de Hindemith écrites pour cet instrument – expérience unique qui ne pouvait sans doute être vécue avec pareille densité que dans un cours comme celui-ci. L'artiste allemande interprète ces œuvres extrêmement exigeantes du point de vue technique et musical avec une sûreté, une précision et une intensité sans égales. Dans les trois *Sonates pour alto et piano*, elle était accompagnée avec sensibilité par le pianiste Markus Hadulla qui s'est également révélé un partenaire engagé, souple et compétent pour tous les élèves.

L'idée de Tabea Zimmermann de faire précéder ses interprétations par un exposé musicologique fut accueillie très positivement par les étudiants qui suivirent avec attention les commentaires de Susanne Schaal-Gotthardt; à cette occasion, la collaboratrice de l'Institut-Hindemith Francfort a pu donner bon nombre d'informations sur la genèse des sonates pour alto de Hindemith et présenter un aperçu de l'évolution artistique de leur auteur. La visite guidée de la résidence des Hindemith à Blonay a enfin permis aux participants d'établir un contact «immédiat» avec le compositeur. SSG

Hindemith-Jahrbuch / Annales

Hindemith 2001/XXX

Mainz [u.a.]: Schott 2001 (BN 141)

Hindemith-Jahrbuch
Annales Hindemith
2001/XXX

▼ Im Mittelpunkt dieses Bandes steht der Werdegang des jungen Hindemith vom Geigen-Wunderkind zum profilierten Komponisten der musikalischen Moderne zu Beginn der zwanziger Jahre. Giseler Schubert skizziert und dokumentiert

die frühen Konzertaktivitäten Hindemiths anhand der im Nachlaß überlieferten Konzertkritiken. Briefe Hindemiths an den Friedberger Altphilologen Karl Schmidt und die Kontakte zu dieser Stadt werden im Beitrag von Rüdiger Jennert vorgestellt. Stefanie Steiner untersucht Hindemiths Lieder op. 18 im Hinblick auf expressionistische Momente. Ästhetische Aspekte der Nachtstücke aus verschiedenen Frühwerken bietet die Untersuchung von Susanne Schaal-Gotthardt. Zum Verhältnis Text und Musik in der Oper *Cardillac* schreibt Elisabeth Schmierer, und Michael Struck befaßt sich mit dem problematischen Begriff „Mittlere Musik“ in Bezug auf Werke Hindemiths und Berthold Goldschmidts. In einem ausführlichen Dokumentationsteil beschreibt Luitgard Schader die frühen Skizzenbücher Hindemiths. Michael Kube berichtet über eine neue Quelle zu einem Präludium für Violine solo, und Susanne Schaal-Gotthardt ergänzt mit einem Brief Ernst Penzoldts an Hindemith den im Hindemith-Jahrbuch 1999/XXVIII veröffentlichten Briefwechsel.

▼ The career and development of the young Hindemith, from violin prodigy to the outstanding composer of musical modernism at the outset of the 1920s, is the central focus of this volume. Giseler Schubert sketches and documents Hindemith's early concert activities on the basis of the concert critiques handed down by the composer's estate. The contribution by Rüdiger Jennert introduces Hindemith's letters to the ancient philologist Karl Schmidt from Friedberg as well as the composer's contacts with this city. Stefanie Steiner examines Hindemith's Lieder, Op. 18 in terms of expressionistic moments. Aesthetic aspects of the *Nachtstücke* (nocturnes) from various early works are examined by Susanne Schaal-Gotthardt. Elisabeth Schmierer writes on the relationship of text to music in the opera *Cardillac* and Michael Struck deals with the problematic term "middle of the road music" with reference to works of Hindemith and Berthold Goldschmidt. Luitgard Schader describes Hindemith's early sketchbooks in an exhaustive documentary section. Michael Kube reports on a new source of a prelude for solo violin, and Susanne Schaal-Gotthardt completes the published correspondence begun in the Hindemith Yearbook 1999/XXVIII with a letter from Ernst Penzoldt to Hindemith.

▼ La dernière livraison des *Annales* propose un éclairage sur l'évolution personnelle de Hindemith, de son statut de violoniste prodige à celui de compositeur du début des années 1920, fer de lance du modernisme. Se fondant sur des critiques retrouvées dans les archives

du compositeur, Giseler Schubert décrit et illustre les premières activités de Hindemith concertiste. La correspondance de Hindemith échangée avec le philologue de l'Antiquité Karl Schmidt, à Friedberg, et ses contacts avec cette ville sont présentés dans un article de Rüdiger Jennert. Stefanie Steiner examine les *Lieder* op. 18 sous l'angle de l'expressionnisme, tandis que Susanne Schaal-Gotthardt se penche sur les aspects esthétiques des Nocturnes appartenant à diverses œuvres de jeunesse du compositeur. Elisabeth Schmierer analyse les rapports entre texte et musique dans l'opéra *Cardillac*. Enfin, Michael Struck s'en prend à la notion contestée de «musique moyenne» dans les œuvres de Hindemith et de Berthold Goldschmidt. Dans la partie documentaire, très fournie, Luitgard Schader décrit les premiers cahiers d'esquisses de Hindemith; Michael Kube présente une source nouvelle qui aurait inspiré la composition du *Prélude pour violon seul*; pour finir, Susanne Schaal-Gotthardt apporte un complément à la correspondance publiée dans le tome 1999/XXVIII des *Annales Hindemith* par la publication d'une lettre d'Ernst Penzoldt au compositeur.

Paul Hindemith: Lieder auf deutsche, französische und lateinische Texte für Sopran und Klavier

hrsg. von Howard Boatwright mit einem Vorwort von Ann-Katrin Heimer. Mainz [u.a.]: Schott 2001 (ED 9371)

▼ Nach seiner Emigration in die USA widmete sich Hindemith mit großer Verve der Komposition von Klavierliedern, die er seiner Frau Gertrud zum Geschenk machte und die nur zum Teil veröffentlicht wurden. Bei der Auswahl der Texte stand sie ihm wohl beratend zur Seite, studierte sie doch damals an der Yale University Romanistik und begeisterte sich besonders für das poetische Werk von Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé. Die in dieser Sammlung publizierten Lieder entstanden zwischen 1941 und 1944.

▼ Hindemith dedicated himself to the composition of songs with piano accompaniment with great verve after his emigration to the USA; they were a present to his wife, Gertrud, and only published in part. She surely advised him in selecting the texts, for she was studying Romance Languages and Literature at Yale University at that time and was most enthusiastic about the poetry of Charles Baudelaire and Stéphane Mallarmé. The songs published in this collection were written between 1941 and 1944.

▼ Après avoir émigré aux Etats-Unis, Hindemith se consacre avec brio à la composition de lieder avec piano. Seule une partie de ces œuvres a été publiée. Leur dédicataire n'est autre que la femme du compositeur, Gertrud

de, qui l'a probablement aidé à choisir les textes, car elle étudiait alors les langues et littératures romanes à l'Université Yale et se passionnait, en particulier, pour la poésie de Charles Baudelaire et de Stéphane Mallarmé. Les lieder publiés dans ce recueil datent de 1941 à 1944.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke Band V, 1: Bläserkammermusik, hrsg. von Peter Cahn und Ann-Katrin Heimer. Mainz: Schott 2001 (PHA 501)

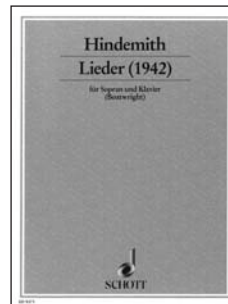
▼ Dieser Band enthält mit dem Oktett aus dem Jahre 1958, dem Septett (1948), der kleinen Kammermusik für fünf Bläser op. 24 Nr. 2 und der Erstfassung des Klarinettenquintetts op.

30 vier bedeutende Werke Hindemiths, deren fünfsätzige Anlagen auf etablierte Gattungstraditionen zurückgreifen, symmetrische Anlagen aufweisen und volkstümliche Tänze integrieren. Daneben enthält der Band ein frühes Sonatenfragment für 10 Instrumente und *Drei Anekdoten für Radio* (*Drei Stücke für fünf Instrumente*). Der lebhafteste, vorwärtsdrängende Charakter der frühen Stücke hebt sich vom souveränen Satz des Septetts und Oktetts deutlich ab. Die Vielfalt von Ausdrucksscharakteren im Schaffen Hindemiths offenbart sich in diesen Werken exemplarisch.

▼ This volume contains four important works of Hindemith: the 1958 Octet, the 1948 Septet, the little *Kammermusik* for five winds, Op. 24 No. 2 and the first version of the Clarinet Quintet, Op. 30. They all hark back to established traditions of their genre in their five-movement layout, feature symmetrical designs and integrate rustic dances. Besides these, the volume contains an early sonata fragment for ten instruments and *Drei Anekdoten für Radio* (*Three Pieces for Five Instruments*). The lively, forward-driving character of the early pieces contrasts clearly with the sovereign writing of the Septet and Octet. The variety of expressive characteristics in Hindemith's production is revealed in exemplary manner in these works.

▼ Avec l'*Octuor* (1958), le *Septuor* (1948), la *Petite musique de chambre pour cinq instruments à vents* op. 24/2 et la première version du *Quintette avec clarinette* op. 30, ce volume comprend quatre œuvres importantes de Hindemith. Leur forme en cinq mouvements relève d'une tradition bien établie, bâtie sur des symétries et intégrant des danses populaires. Le même volume contient un fragment ancien d'une sonate pour dix instruments et *Trois anecdotes pour la radio* (*Trois pièces pour cinq instruments*). La vivacité et l'impétuosité des pièces de jeunesse se démarquent notablement de l'écriture souveraine du *Septuor* et de l'*Octuor*. En fait, toutes ces œuvres manifestent de façon exemplaire la variété des moyens d'expression de Hindemith.

Paul Hindemith



FORUM

▼ Auf dem Dachboden der Villa „La Chance“ in Blonay, seit 1953 Wohnsitz der Hindemiths in der Schweiz, fand sich, in Koffern sorgfältig verpackt, die Modelleisenbahn Hindemiths aus den 30er Jahren. Inzwischen wurden die Wagen, Lokomotive und Schienen zur Aufbewahrung ins Institut nach Frankfurt gebracht. Die Leidenschaft und Begeisterung für dieses Hobby dokumentieren Photos und die sorgfältig ausgeklügelten Fahrpläne Hindemiths. Als Schaffner- und Lokführer-Kollegen fungierten Persönlichkeiten wie Gottfried Benn und Artur Schnabel.

▼ Hindemith's model railway from the 1930s was found carefully packed in suitcases in the attic of the villa "La Chance" in Blonay, the Swiss residence of the Hindemiths since 1953. In the meantime, the wagons, locomotives and tracks have been brought to the Institute in Frankfurt for safekeeping. Photos and Hindemith's carefully worked out travel routes document his passion and enthusiasm for this **hobby**. Personalities the likes of Gottfried Benn and Artur Schnabel functioned as Hindemith's conductor and engineer colleagues.

▼ Le grenier de la villa «La Chance», à Blonay, résidence suisse des époux Hindemith dès 1953, a longtemps abrité des coffres où était soigneusement emballé le train électrique miniature de Hindemith dont certaines pièces remontent aux années 1930. Aujourd'hui, la locomotive, les wagons et les rails sont conservés à l'Institut Hindemith à Francfort. La passion et l'enthousiasme dont Hindemith a pu faire preuve pour ce passe-temps font l'objet de photos fameuses et trouvent un écho dans la rédaction d'horaires fort raffinés dont il était le concepteur. D'illustres de ses amis comme Gottfried Benn et Artur Schnabel se sont également prêtés à ce jeu en se coiffaient de casquettes de contrôleur ou de conducteur de train...

Gottfried Benn und Paul Hindemith beim Modelleisenbahnspielen/Gottfried Benn and Paul Hindemith playing with the model electric railway/Gottfried Benn et Paul Hindemith en train de jouer au train électrique



▼ CD-ROM „Paul Hindemith - Leben und Werk - Life and Work - Sa vie, son œuvre“

Die vorliegende CD-ROM enthält zahlreiche Ton- und Filmaufnahmen mit Paul Hindemith, der durch seine vielfältigen Aktivitäten als Interpret, Theoretiker und Komponist zu den schillerndsten Musiker-Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts gehört. Eine Seite gewährt Einblick in das Musikzimmer der Hindemiths in Blonay und vermittelt einen ersten Eindruck von Hindemiths Freizeitbeschäftigungen, u.a. dem Spielen mit Modelleisenbahnen.

Konzipiert und wissenschaftlich betreut von Mitarbeitern des Hindemith-Institutes, bietet dieses Medium für einen weiten Interessentenkreis zuverlässige Informationen zu Leben und Schaffen des Komponisten.

Schott Wergo musicavision MV 0802-0

▼ CD-ROM "Paul Hindemith - Leben und Werk - Life and Work - Sa vie, son oeuvre"

The present **CD-ROM** contains numerous sound and film recordings with Paul Hindemith, who through his multifarious activities as interpreter, theoretician and composer belongs to the most dazzling musician-personalities of the 20th century. One site allows a glimpse into the Hindemiths' music room in Blonay and conveys a first impression of Hindemith's leisure-time occupations, including playing with model railways. Conceived and supervised by members of the Hindemith Institute, this medium offers reliable information on the composer's life and production for a broad range of interested people.

Schott Wergo musicavision MV 0802-0

▼ CD-ROM «Paul Hindemith - Leben und Werk - Life and Work - Sa vie, son œuvre»

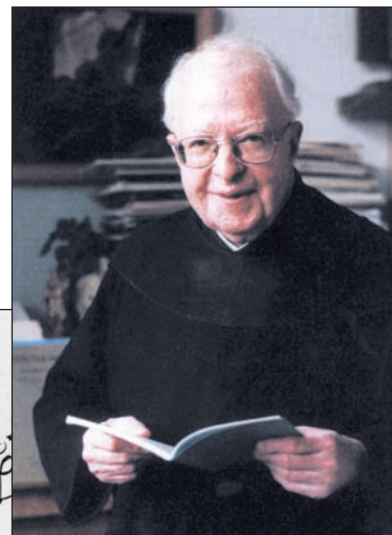
Réalisée sous forme de cédérom, cette publication présente de nombreux enregistrements et films dont Paul Hindemith est le sujet. L'on y découvre l'une des personnalités les plus hautes en couleur de la musique du XX^e siècle dont la variété des activités, comme interprète, théoricien et compositeur, reflète tout le génie. Un chapitre spécial permet encore une incursion dans l'intimité de sa maison de Blonay et donne à voir certains des loisirs auxquels il aimait à s'adonner, comme la conduite de trains électriques miniatures. Conçu avec l'appui scientifique des collaborateurs de l'Institut Hindemith, ce cédérom procure à tout intéressé des informations de première main sur la vie et l'œuvre du compositeur.

Schott Wergo musicavision MV 0802-0

▼ Anlässlich des 80. Geburtstages von Stiftskapellmeister Pater Daniel Meier, **Schüler** Hindemiths in den fünfziger Jahren, fand ein feierlicher Festakt im Kloster Einsiedeln/Schweiz statt. Als Festgabe überreichten ihm der Musikbibliothekar des Klosters, Pater Lukas Helg, und die Leiterin der Schweizer RISM-Arbeitsstelle, Frau Dr. Gabriella Hanke Knaus, eine Festschrift mit einem umfassenden Verzeichnis der Kompositionen des Jubilars. Daneben enthält der Band Briefe Hindemiths an Pater Daniel, aus denen die freundschaftliche Verbundenheit der beiden hervorgeht. In einem Grußwort verweist der Präsident der Hindemith-Stiftung, Herr Professor Dr. Andreas Eckhardt, auf Gemeinsamkeiten der beiden Männer: hohes Maß an Verantwortung, Selbstkritik und Pflichtbewusstsein.

▼ On the occasion of the 80th birthday of Father Daniel Meier, monastery chapel master and pupil of Hindemith during the 1950s, a solemn ceremonial act took place in the monastery Einsiedeln, Switzerland. The monastery's music librarian, Father Lukas Helg, and the director of the Swiss RISM Operator's Position, Dr. Gabriella Hanke Knaus, presented Father Daniel with a commemorative publication including a comprehensive catalogue of his works as a present celebrating the festivities. Besides this, the volume contains letters from Hindemith to Father Daniel, from which one can readily sense the bond of friendship between the two men. In a greeting, the President of the Hindemith Foundation, Prof. Dr. Andreas Eckhardt, referred to the features in common between the two men: a high degree of responsibility, self criticism and sense of duty.

▼ Une fête solennelle a eu lieu récemment au couvent d'Einsiedeln (Suisse) à l'occasion du 80^e anniversaire du Maître de chapelle, le père Daniel Meier, élève de Hindemith dans les années 1950. En guise de cadeau, le bibliothécaire du couvent, le père Lukas Helg, et la Directrice du secrétariat suisse du RISM (Répertoire International des Sources Musicales), Mme Gabriella Hanke Knaus, lui ont remis un livre en forme d'hommages comprenant le catalogue complet de ses œuvres. Ce volume contient en outre des lettres de Hindemith au père Daniel qui mettent en évidence l'amitié liant les deux hommes. Dans sa préface, le professeur Andreas Eckhardt, Président de la Fondation Hindemith, met en exergue les points qui leur étaient communs: un sens aigu des responsabilités, de l'autocritique et du devoir.



▼ Zahlreiche renommierte Ensembles nehmen in den nächsten Monaten sinfonische Werke Hindemiths ins Programm: Die sächsische Staatskapelle Dresden unter Leitung von Ion Marin hat für ihre fünftägige Tournee vom 22. bis 27. Januar 2002, die über Bielefeld, Cardiff, Warwick, Manchester nach London führt, Hindemiths Symphonie **Mathis der Maler** ins Programm genommen. Dasselbe Werk präsentieren am 4./5. Februar 2002 im Münchener Nationaltheater das Bayerische Staatsorchester unter Zubin Meta und am 3./4. Mai 2002 in Utrecht das Radio Filharmonisch Orkest unter Ulf Schirmer.

▼ Numerous renowned ensembles will be taking up symphonic works of Hindemith in their programmes during the next few months: the Saxon **Staatskapelle** Dresden under the direction of Ion Marin has put Hindemith's **Mathis der Maler** Symphony on the programme for their five-day tour from 22-27 January 2002, taking them to Bielefeld, Cardiff, Warwick, Manchester and London. The same work will be presented by the Bavarian State Orchestra under Zubin Mehta at the Munich National Theatre on 4/5 February 2002, and by the Radio Filharmonisch Orkest under Ulf Schirmer in Utrecht on 3/4 May 2002.

▼ De nombreuses formations réputées ont porté des œuvres symphoniques de Hindemith à leur programme de la saison d'hiver. Ainsi, sous la direction de Ion Marin, la **Sächsische Staatskapelle Dresden** a inscrit la Symphonie **Mathis der Maler** dans une tournée de cinq jours (22 - 27 janvier 2002) qui la mènera à Bielefeld, Cardiff, Warwick, Manchester et Londres. La même œuvre sera exécutée, les 4 et 5 février 2002 à Munich (Nationaltheater) par le **Bayerisches Staatsorchester** sous la direction de Zubin Meta, et les 3 et 4 mai 2002 à Utrecht, par le **Radio Filharmonisch Orkest** (direction Ulf Schirmer).

▼ Die Nachfahren des Malers Wilhelm Heiner (1902-1965) überließen der Hindemith-Stiftung als Dauerleihgabe ein Porträt Paul Hindemiths. Es zeigt den Dirigenten bei der Probe zu einem Konzert, das am 9. März 1956 in Bielefeld stattfand. Hindemith dirigierte das Städtische Orchester und brachte neben seiner *Sinfonia serena* und Mendelssohn Bartholdys *Sommernachts-traum* auch Beethovens 2. Sinfonie zu Gehör. Zahlreiche solcher Zeichnungen Heiners entstanden in kurzer Zeit während der Proben oder Konzerte und vermitteln eindrücklich Gestik und Dynamik der porträtierten Musiker und Musikerinnen.



▼ The descendants of the painter Wilhelm Heiner (1902-1965) have entrusted a portrait of Paul Hindemith to the Hindemith Foundation on permanent loan. It shows the conductor rehearsing for a concert that took place on 6 March 1956 in Bielefeld. Hindemith conducted the Municipal Orchestra and performed his own *Sinfonia Serena* as well as Mendelssohn Bartholdy's *Midsummer Night's Dream* and Beethoven's 2nd Symphony. Numerous Heiner drawings of this kind were made in a short time during rehearsals or concerts, impressively communicating the gestures and dynamic of the portrayed musicians.



▼ Récemment, les descendants du peintre Wilhelm Heiner (1902-1965) ont remis en prêt à la Fondation Hindemith un **portrait** de Paul Hindemith. Ce tableau montre le chef d'orchestre en pleine répétition d'un concert donné le 9 mars 1956 à Bielefeld. Hindemith y dirige l'Orchestre municipal qui, outre sa *Sinfonia serena*, a interprété ce jour-là la musique de Mendelssohn pour le *Songe d'une nuit d'été* et la *Deuxième Symphonie* de Beethoven. Heiner a exécuté plusieurs dessins du même genre lors de répétitions ou de concerts qui rendent de façon particulièrement frappante la gestuelle et le dynamisme des musiciens et musiciennes croqués sur le vif.

▼ Vom Glockenspiel des Neustädter Rathauses am Markt in Hanau, **Geburtsstadt** Hindemiths, erklingt zu jeder vollen Stunde das Thema aus dem ersten Satz der dritten Klaviersonate von Paul Hindemith aus dem Jahre 1936. Ein weiteres Hindemith-Stück, der Kanon *Wer sich die Musik erkiest* aus op. 45 Nr. 2, ertönt um 12 Uhr mittags.

▼ Every hour on the hour, the theme from the first movement of Paul Hindemith's Third Piano Sonata (1936) resounds from the carillon of the Neustadt City Hall at the marketplace in Hanau, Hindemith's birthplace. Another Hindemith piece, the canon *Wer sich die Musik erkiest* (Whoever Chooses Music) from Op. 45 No. 2, resounds at 12:00 noon.

▼ Le carillon de l'Hôtel de ville, édifice situé sur la Place du marché de Hanau, ville natale de Hindemith, joue toutes les heures le thème du premier mouvement de la troisième *Sonate pour piano* (1936) du compositeur. Une autre pièce de Hindemith, le canon *Wer sich die Musik erkiest*, extrait de l'op. 45/2, retentit à midi.



▼ In einer konzertanten Aufführung im Münchener Prinzregententheater spielt am 12. Mai 2002, 15.30 Uhr, das Münchener Rundfunkorchester unter Leitung von Mario Venzago Hindemiths Einakter *Sancta Susanna*.

▼ The Munich Radio Orchestra under the direction of Mario Venzago will perform Hindemith's one-act opera *Sancta Susanna* in a concertante performance in Munich's Prince Regent Theatre on 12 May 2002 at 15:30.

▼ Le 12 mai 2002 à 15 h 30, au Prinzregententheater de Munich, le *Münchner Rundfunkorchester* donne une version concertante de l'opéra en un acte *Sancta Susanna* de Hindemith, sous la direction de Mario Venzago.



▼ Das Tiroler Landestheater in Innsbruck nimmt sich der fulminanten Zeitoper *Neues vom Tage* an. Die musikalische Leitung hat Frank Cramer, für die Inszenierung und die Ausstattung zeichnen Peter Kertz und Herbert Scherreicks. Premiere: 15. Juni 2002.

▼ The Tyrolean Provincial Theatre in Innsbruck has taken up the brilliant current events opera *Neues vom Tage*. Frank Cramer will be directing the music, with Peter Kertz and Herbert Scherreicks responsible for the production and scenery. Premiere: 15 June 2002.

▼ Le *Tiroler Landestheater* (Innsbruck) monte *Neues vom Tage*, un opéra d'une actualité confondante. La direction musicale est entre les mains de Frank Cramer, la mise en scène de Peter Kertz et les décors et costumes de Herbert Scherreicks. Première : le 15 juin 2002.

▼ In einem Kinder- und Jugendkonzert des Philharmonischen Orchesters Kiel und des Kinderchors der Bühnen Kiel wird im Kieler Opernhaus am 17. März 2002, 11 Uhr, Hindemiths Spiel für Kinder *Wir bauen eine Stadt* aufgeführt.

▼ Hindemith's Spiel for children *Wir bauen eine Stadt* will be performed at a youth and children's concert of the Kiel Philharmonic Orchestra and the Children's Choir of the Kiel Theatres at the Kiel Opera House on 17 March 2002 at 11:00.

▼ A l'occasion d'un concert organisé pour un public d'enfants et de jeunes, l'Orchestre philharmonique de Kiel et le Chœur d'enfants du théâtre de la même ville donnent, à l'Opéra de Kiel, une interprétation du jeu scénique de Hindemith pour les enfants, *Wir bauen eine Stadt* (17 mars 2002, à 11 heures).

▼ Am 27. April 2002 musiziert im Großen Sendesaal des SFB in Berlin das Deutsche Symphonie-Orchester unter Leitung von Gerd Albrecht. Unter anderen singt Danielle Halbwachs Hindemiths *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9 aus dem Jahre 1917.

▼ A concert will be presented by the German Symphony Orchestra directed by **Gerd Albrecht** on 27 April 2002 in the Large Broadcasting Hall of the SFB in Berlin. Amongst other works, Hindemith's *Drei Gesänge for Sopran und Orchester*, Op. 9 (1917) will be sung by Danielle Halbwachs.

▼ Le 27 avril 2002, le *Deutsches Symphonie-Orchester* donne un concert sous la direction de Gerd Albrecht dans la grand-salle du *Sender Freies Berlin*. Danielle Halbwachs y chante, entre autres, les *Trois chants pour soprano et orchestre* op. 9 (1917) de Hindemith.

▼ Hindemiths Kurzoper *Hin und zurück* wird im April 2002 im Kleinen Haus der Städtischen Bühnen Münster aufgeführt. Unter der Leitung von Andreas Wolf musizieren das Theaterjugendorchester. Für die Inszenierung und Ausstattung sind Benedikt Borrmann und Pia Oertel verantwortlich. Premiere: 13. April 2002. Weitere Aufführungen: 17. und 20. April.

▼ Hindemith's short opera *Hin und Zurück* will be performed in April 2002 in the Small House of the Münster Municipal Theatres. The Theatre Youth Orchestra will perform under the direction of Andreas Wolf. Benedikt Borrmann and Pia Oertel are responsible for the production and scenery. Premiere: 13 April 2002. Further performances: 17 and 20 April.

▼ En avril 2002, le mini-opéra de Hindemith *Hin und zurück* est représenté au *Kleines Haus der Städtischen Bühnen Münster*. Le *Theaterjugendorchester* est dirigé, à cette occasion, par Andreas Wolf. La mise en scène est de Benedikt Borrmann, les décors et les costumes de Pia Oertel. Première: le 13 avril 2002. Autres représentations les 17 et 20 du même mois.

▼ Die CD Paul Hindemith **Lieder - Chöre - Kanons** (WER 6642 2) mit dem Rundfunkchor Berlin unter Leitung von Robin Gritton wurde mit dem ECHO KLASSIK 2001 als beste Chorwerkeinspielung des Jahres ausgezeichnet. Der Preis wurde am 18. September 2001 in Berlin dem Ensemble überreicht.

▼ The CD *Paul Hindemith Lieder - Chöre - Kanons* (WER 6642 2) with the Berlin Radio Choir under the direction of Robin Gritton was awarded the ECHO KLASSIK 2001 as the year's best choral recording. The prize was presented to the ensemble on 18 September 2001 in Berlin.



▼ Enregistré par le *Rundfunkchor Berlin* sous la direction de Robin Gritton, le CD *Paul Hindemith Lieder - Chöre - Kanons* (WER 6642 2) a reçu le Prix ECHO KLASSIK 2001 pour le meilleur enregistrement d'une œuvre chorale de l'année. Le prix a été remis aux interprètes, à Berlin, le 18 septembre 2001.



Von l. nach r.: Hans-Hermann Rehberg (Direktor / Director / Directeur Rundfunkchor Berlin), Angelika Servatius (Wergo), Simon Halsey (Chefdirigent / Principal Conductor / Chef du chœur Rundfunkchor Berlin) bei der Überreichung des Echo-Klassik-Preises 2001 / at the presentation of the Echo Classic Prize 2001 / lors de la remise du Prix Echo-Classic 2001



Concert Music for Strings and Brass, Op. 50; Concerto for Violin and Orchestra; Symphonic Metamorphoses on Themes of Carl Maria von Weber

Leonidas Kavakos,
BBC Philharmonic,
Yuri Torchinsky,
Yan Pascal Tortelier
◆ Chandos (CD 2001)
CHAN 9903



Yan Pascal Tortelier führt seine Hindemith-Einspielungen auf dem gewohnt vorbildlichen

Niveau fort. Die Aufnahme des Violinkonzertes (1939) mit dem griechischen Geiger Leonidas Kavakos wirkt fast noch gelungener als die berühmten Einspielungen des Werkes durch Isaac Stern und Leonard Bernstein oder David Oistrach und Paul Hindemith.

Yan Pascal Tortelier continues his Hindemith recordings at the usual exemplary level. The recording of the Violin Concerto (1939) with the Greek violinist Leonidas Kavakos seems almost more successful than the famous recordings of Isaac Stern and Leonard Bernstein or David Oistrach and Paul Hindemith.

Le chef d'orchestre Yan Pascal Tortelier poursuit ses enregistrements des œuvres de Hindemith, démarche en tout point exemplaire. L'enregistrement du *Concerto pour violon* (1939), réalisé avec le violoniste grec Leonidas Kavakos, se montre encore plus réussi que les célèbres versions d'Isaac Stern avec Leonard Bernstein ou de David Oistrach avec Paul Hindemith.

Apparebit repentina dies

J. S. Bach: Präludium Es-Dur BWV 852 (WTK I); Marko Lackner: Fugue & Riffs in E-Flat; Kenny Wheeler: Wake, Awake, for Night is Flying; Igor Strawinsky: Mass; John Hollenbeck: The Cloud of Unknowing
Big Band & Chorus of the Bamberg Symphony Orchestra, Till Fabian Weser, Rolf Beck, featuring Kenny Wheeler
◆ BERLIN Classics (CD 2001)
0017352BC



Hindemith's grandiose Schilderung des Jüngsten Gerichtes *Apparebit repentina dies* – er schrieb das Werk für eine Tagung von Musikkritikern (!) – liegt mit dieser Einspielung, die keine Wünsche offen läßt, erstmals auf CD vor.

Hindemith's grandiose depiction of the Judgment Day *Apparebit repentina dies* – he wrote the work for a congress of music critics (!) – is available for the first time on CD in a performance that leaves nothing to be desired.

D'excellente qualité, ce CD est le premier à proposer un enregistrement de *Apparebit repentina dies*, grandiose fresque du Jugement dernier composée par Hindemith pour un congrès de critiques musicaux (!).

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

Eugène Ysaÿe: Sonate op. 27 Nr. 3 und 4; Heinrich Wilhelm Ernst: Grand Caprice op. 26 „Der Erlkönig“; Fritz Kreisler: Recitativo and Scherzo op. 6; Nathan Milstein: Paganiniana
Alyssa Park, Violine
◆ Ars Produktion (CD 2001)
FCD 368 399



Alyssa Park, die 1990 mit 16 Jahren die jüngste Preisträgerin in der Geschichte des renommierten Moskauer Tschairowsky-Wettbewerbes wurde, besticht interpretatorisch durch Sensibilität und Intensität. Die Hindemith-Einspielungen gelingen ihr fulminant wie aus einem Guß.

Alyssa Park, who in 1990 became the youngest prize-winner in the history of the renowned Tchaikovsky Competition at the age of 16, delivers an impressive interpretation with sensitivity and intensity. The Hindemith recordings succeed brilliantly, as if in one gush.

L'interprétation d'Alyssa Park, la plus jeune lauréate (16 ans) du célèbre Concours Tchaïkovski de Moscou (1990), séduit par sa sensibilité et son intensité. Les sonates de Hindemith apparaissent dans tout leur éclat et leur spontanéité.

Sonate op. 25 Nr. 1 für Viola solo

Johannes Brahms: Sonate Es-Dur für Klavier und Viola op. 120 Nr. 2; Georges Enesco: Concertstück pour alto avec accompagnement de piano; Benjamin Britten: Lachrymae - Reflections on a song of Dowland for Viola and Piano op. 48; Darius Milhaud: Quatre Visages pour alto et piano
Tatjana Masurenko, Viola;
Nina Kogan, Piano
◆ Amphion (CD 2000) 00061



Tatjana Masurenko aus Tadschikistan, die gegenwärtig in der Musikhochschule Leipzig eine Bratschen-

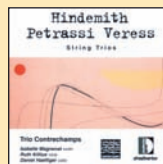
klasse leitet, bietet eine technisch makellose, fesselnde Hindemith-Einspielung, welche sie als eine der besten Bratschistinnen ihrer Generation ausweist.

Tatjana Masurenko from Tadjikistan, who at present leads a viola class at the Music Academy in Leipzig, offers a technically flawless, gripping Hindemith recording, proving herself one of the best violists of her generation.

Tatjana Masurenko, du Tadjikistan, dirige actuellement une classe d'alto au Conservatoire supérieur de musique de Leipzig. Elle propose ici une interprétation techniquement impeccable et fort captivante de la *Sonate* op. 25 de Hindemith qui la porte au rang d'une des meilleures altistes de sa génération.

Trio à cordes n. 1 opus 34

Goffredo Petrassi: Trio per violino, viola e violoncello; Sándor Veress: Trio à cordes
Trio Contrechamps (Isabelle Magnenat, violin, Ruth Killius, viola, Daniel Haefliger, cello)
◆ stradivarius (CD 2001)



STR 33481

Hindemiths Streichtrio Nr. 1 op. 34 wird vom Trio Contrechamps aus Genf als ein

eher „neobarockes“ Werk mit einer gewissen Distanziertheit ausgespielt, welche freilich die dichte musikalische Struktur – etwa die Anlage des Finalsatzes als Doppelfuge – ganz transparent macht.

Hindemith's String Trio No. 1, Op. 34 is interpreted as a rather "Neo-Baroque" work and played from a certain distance by the Trio Contrechamps of Geneva. This, of course, makes the dense musical texture completely transparent, as, for example, in the final movement's double fugue design.

Le Trio Contrechamps, de Genève, joue le premier Trio à cordes op. 34 de Hindemith avec une certaine retenue, en soulignant son inspiration néobaroque. Son interprétation a le mérite d'alléger la compacité de l'écriture, notamment dans la double fugue finale.

Sonate für vier Hörner (1952)

Jan Koetsier: „Cinq Nouvelles“ op. 34a für vier Hörner (1947); Eugène Bozza: Suite pour quatre cors en Fa (1951); Frigyes Hidas: Kammermusik für vier Hörner (1981); Michael Tippett: Sonata for four Horns (1955)
Leipziger Hornquartett
◆ Capriccio (CD 2001) 10 898



Hindemiths Hornquartett, ein Ge-

legenheitswerk, das bereits Züge seines Spätwerkes antizipiert, wird vom hervorragenden

Leipziger Hornquartett vor allem als eine ungemein differenzierte Klangstudie realisiert.

Hindemith's Horn Quartet, an occasional work already anticipating characteristics of his late works, is realised by the outstanding Leipzig Horn Quartet primarily as an incredibly differentiated study in sound.

Œuvre de circonstance, annonçant déjà certains traits d'une évolution plus tardive, le *Quatuor pour cors* de Hindemith trouve dans l'excellent ensemble de Leipzig des interprètes qui se montrent capables d'une subtile étude de sonorités.