

# Hindemith *FORUM*

9 2004

## Hindemith dirigiert

Hindemith Conducts · Hindemith dirige



# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

## HINDEMITH DIRIGIERT ... ▼

## HINDEMITH CONDUCTS ... ▼

## HINDEMITH DIRIGE ...

... **IN BERLIN** · Gespräch mit Wolfgang Boettcher 3 ▼ ... **IN BERLIN** · Conversation with Wolfgang Boettcher 5 ▼ ... **À BERLIN** · Entretien avec Wolfgang Boettcher 6

... **IN LEEDS** · Interview mit dem Komponisten Richard Stoker 8 ▼ ... **IN LEEDS** · Interview with the composer Richard Stoker 10 ▼ ... **À LEEDS** · Interview du compositeur Richard Stoker 12

## HINDEMITH ALS DIRIGENT 14 ▼ HINDEMITH THE CONDUCTOR 15 ▼ HINDEMITH CHEF D'ORCHESTRE 15

## CENTRE DE MUSIQUE HINDEMITH À BLONAY 17

CD Neuerscheinungen 20 ▼ CD new releases 20 ▼ Nouveautés sur CD 20

## Forum 23

### Impressum · Imprint · Impressum

#### Hindemith-Forum

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

Heft 9/Number 9/Cahier n° 9

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2004

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Marcel Lachat (ML),

Susanne Schaal-Gotthardt (SSG),

Giselher Schubert (GS), Richard Stoker (RS),

Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. Mai 2004

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5 97 03 62

Fax: ++49-69-5 96 31 04

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

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

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Wolfgang Boettcher, Hindemith-Institut,

Hindemith-Musikzentrum, Richard Stoker,

Stefan Weis

Printed in Germany

# HINDEMITH DIRIGIERT ...

## HINDEMITH CONDUCTS ... · HINDEMITH DIRIGE ...

### ... IN BERLIN

Gespräch mit  
Wolfgang Boettcher



Der ehemalige Solocellist der Berliner Philharmoniker über seine Erfahrungen mit dem Dirigenten Paul Hindemith.

*Herr Boettcher, wie kamen Sie zur Musik und speziell zu Ihrem Instrument?*

Meine Eltern waren beide Musiker. Mein Vater, Hans Boettcher, war ein begabter Pianist, der schon als Abiturient beide Brahms-Konzerte gespielt hatte. Später studierte er bei Hermann Abert Musikwissenschaft, pflegte aber weiterhin das häusliche Musizieren. Meine Mutter ist ebenfalls Klavierspielerin und unterrichtete als Privatmusiklehrerin. Oft hörten wir Kinder abends vor dem Zubettgehen Kammermusik. Das Cello spielte dabei oft Ulrich Pretzel, ein begeisterter Musikliebhaber. Nebenbei bemerkt: Sein Bruder war Sebastian Haffner, der ursprünglich Raimund Pretzel hieß. Sebastian nannte er sich nach Johann Sebastian Bach und Haffner nach Mozarts Haffner-Symphonie.

Ulrich Pretzel war Germanistik-Professor und spielte mit großer Leidenschaft Cello. Mit welcher Inbrunst er das Cello traktierte, hat mir sehr imponiert. Dazu faszinierte mich der Klang dieses Instruments und ... keiner in meiner Familie spielte Cello! „Onkel Ulli“ erzählte uns Kindern, wenn wir ins Bett mußten, jedesmal ein Märchen. Er war mein Idol! Später habe ich festgestellt, daß sein Cellospiel nicht das Feinste war, aber die Hingabe an die Musik hat er sich lebenslang erhalten, und niemand kannte die klassischen Meisterwerke besser als er. Erst nach dem Krieg bekam ich ein Cello; ich war damals zehn Jahre alt. Meine Mutter versetzte ein Schmuckstück, um mir ein Cello zu kaufen.

*Sie sind nicht nur als Orchestermusiker und Solist aktiv, sondern auch als engagierter Kammermusiker. Was bedeutet für Sie das Kammermusizieren?*

In der Kammermusik sind die schönsten Schätze der Musik verborgen. Von Bach bis Bartók haben Komponisten in Kammermusikwerken ihre subtilsten Werke geschrieben, sei es *Die Kunst der Fuge*, die späten Streichquartette von Beethoven oder die sechs Streichquartette Bartóks. Darüberhinaus ermöglicht das Musizieren, mit seinen Mitspielern intensiv zu kommunizieren und besondere menschliche Bindungen herzustellen. Ein gutes Quartett wird eine Gemeinschaft; Kritik üben, kritisiert werden und sich gegenseitig anregen bestärken das Gefühl dieser Gemeinschaft.

*Bei wem haben Sie Cello studiert?*

Ich habe in Berlin bei Richard Klemm an der Musikhochschule studiert und dort auch mein Examen gemacht. Zwischendurch besuchte ich Meisterkurse bei Enrico Mainardi in Salzburg und studierte zwei Semester bei Maurice Gendron. Heinz Friedrich Hartig unterrichtete mich in Gehörbildung, Ernst Pepping in Kontrapunkt und Boris Blacher in Analytik.

*Doch auch als künstlerischer Leiter der sommerlichen Musiktage Hitzacker haben Sie sich einen Namen gemacht. Schildern Sie uns Ihre Erfahrungen als „Impresario“!*

Mit meinen Kollegen vom Brandis-Quartett haben wir unser Debüt in Hitzacker 1976 gegeben. Als künstlerischer Leiter wurde ich erst 1986 tätig. Mein Vorgänger, Eduard Brunner, ist damals als Leiter zurückgetreten, und ich bin eingesprungen. Ich hatte eine Menge Ideen, von denen ich einige realisiert habe. Hitzacker war ja von Kriegsende bis in die 70er Jahre unangefochten das Kammermusikfestival in Deutschland. Inzwischen aber wuchsen Festspiele wie Pilze aus dem Boden, darunter auch das Schleswig-Holstein-Festival unmittelbar in der Umgebung von Hitzacker. Die Programme mußten daher so gestaltet werden, daß der

Saal sich füllte. Auf der einen Seite besteht der Anspruch, neue Musik zu präsentieren, auf der anderen Seite will das Publikum auch Bekanntes hören. Meine allererste Idee war, jedes Jahr einen Quartettabend zu organisieren, an dem eines der sechs späten Streichquartette op. 76 von Joseph Haydn und eines der sechs Bartók-Quartette auf dem Programm stehen sollten. Zum Abschluß dann ein Beethoven-Quartett frei nach Wahl des jeweiligen Ensembles. Diese Zusammenstellung erwies sich als überaus zugkräftig, so daß alle diese Konzerte frühzeitig ausverkauft waren. Alle sechs Bartók-Quartette und die sechs op. 76 von Haydn wurden in den sechs Jahren meiner künstlerischen Leitung aufgeführt von verschiedenen Quartett-Vereinigungen. Beide Komponisten, Haydn wie Bartók, entwickeln ja aus kleinen motivischen Zellen große zusammenhängende Formen. Diese Analogie zog sich wie ein roter Faden durch die Konzerte. Von meinem Vorgänger habe ich übernommen, einen *composer in residence* nach Hitzacker einzuladen: György Ligeti, Aribert Reimann, in memoriam Boris Blacher, Henri Dutilleux, György Kurtág und Sofija Gubajdulina habe ich gebeten. Die Auswahl ihrer Werke blieb natürlich den einzelnen Komponisten vorbehalten. Ich mußte allerdings darauf achten, die Balance zwischen Neuem und Bekanntem zu wahren. Zwei Beispiele: Kurtágs Kafka-Fragmente koppelte ich mit dem Schubert-Quintett, Blachers 2. Klavierkonzert und Paul Dessaus Quattrodramma mit Vivaldis



Vier Jahreszeiten. Einen weiteren Schwerpunkt legte ich auf Werke von Komponisten, die in der Nazizeit veremtet, verfolgt oder gar ermordet wurden. Wir spielten z.B. viele Werke von Erwin Schulhoff und Ernst Toch, die damals so gut wie vergessen waren und nun wieder ihren Platz im Musikleben haben. Schließlich hatte ich die Vorstellung, unbekannte Gebiete früherer Musik dem sehr aufgeschlossenen Publikum vorzustellen; unsere Streifzüge führten über Madrigale

des genialen Gesualdo bis ins 12. Jahrhundert zurück mit einem Kirchenkonzert der Vokalgruppe Vox femina, die hinreißend und glockenrein a cappella-Werke u.a. von Hildegard von Bingen gesungen haben. Das Publikum war begeistert, ich erhielt euphorische Briefe. Nun, nach sechs Jahren kennt man die Mechanismen, und ich spürte, daß es Zeit war, die Aufgaben als Festspielleiter in andere Hände zu übergeben.

*Erzählen Sie uns über Ihre erste Begegnung mit Paul Hindemith!*

Als kleiner Junge besuchte ich nach dem Krieg ein Konzert im Berliner Titania-Palast. Hindemith dirigierte die Berliner Philharmoniker und spielte Bratsche bei der Sinfonia concertante von Mozart. Die Bratsche baumelte am Dirigentenpult und hatte keinen Kinnhalter. Er dirigierte bis kurz vor dem Einsatz der Soloinstrumente, dann griff er nach der Bratsche. Der Geiger, es wahr wohl der Konzertmeister Siegfried Borries, hielt die Geige sehr hoch, Hindemith die Bratsche fast auf dem Bauch - ein ulkiges Bild! Im Künstlerzimmer stellte mich meine Mutter dem Meister vor. Mein Vater war als Leiter der Volksmusikschule Neukölln seit etwa 1927 mit Hindemith befreundet. Von dieser Freundschaft zeugen Briefe Hindemiths aus Amerika, in de-

nen er sich u.a. für Material zu seiner Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt* bedankt. Mein Vater kam in den letzten Kriegstagen in Berlin ums Leben, und Hindemith unterstützte uns nach dem Krieg. Ein großer Humanist mit unbestechlichem Charakter!

*Was können Sie uns über seinen Umgang mit Orchestermusikern berichten? Wie ging es zu bei Orchesterproben mit Paul Hindemith?*

Seit 1958 war ich Mitglied der Berliner Philharmoniker. Er kam regelmäßig als Dirigent zu uns und dirigierte nicht nur eigene Werke. Ich erinnere mich an eine Probe der Großen Fuge op. 133 von Beethoven; da ging man frischer aus der Probe als man gekommen war. Durch seine spannende Arbeit an der Struktur lernte man das Werk sozusagen „von innen“ kennen. Alle waren hochkonzentriert. Er konnte es partout nicht leiden, wenn irgendeine Unordnung entstand. Aber es gab auch viel zu lachen mit Hindemith! Wenn eines seiner eigenen Werke, das uns als kopierte Handschrift vorlag, geprobt wurde und jemand hatte Probleme mit dem Lesen, kam immer der Satz: „Schlecht geschriwe, aber gut komponiert, gell?“ Als wir seine Symphonia serena einstudierten, sollte der Konzertmeister, Hans Gieseler, in einem Solo ein Glissando machen. Gieseler sträubte sich; in den 50er Jahren war Glissando verpönt. Das machte man nicht. „Rutschen's, rutschen's nuff!“, rief Hindemith, „ich bin der Komponist!“

In den Probenpausen standen wir jungen Philharmoniker um ihn herum und hörten ihm gespannt zu - und er hatte viel zu erzählen! In köstlicher Offenheit erzählte er von Aufnahmen seines Violinkonzertes mit David Oistrach. Seine Frau Gertrud sagte ihm: „Du, der David Oistrach ist doch ein so phantastischer Geiger, nimm doch auch die Concertante von Mozart mit ihm auf.“ Gesagt, getan. Nachdem er den ersten Satz abgehört hatte, rief Hindemith in seinem Frankfurter Dialekt: „Naa, naa, naa! Des mach' mer net! Ich hab' ja gar kein Ton mehr!“ Erfrischend diese Ehrlichkeit! Und was war er mal für ein grandioser Bratscher! Wir fühlten uns einfach zu ihm hingezogen und liebten seine uneitle, integre und lebendige Art, Musik zu machen.

*Wenn Sie Hindemith mit anderen Dirigenten vergleichen, wie würden Sie seine Art zu Dirigieren charakterisieren?*

Man hatte den Eindruck, ihm gehe es nur um die Musik. Er lief von einer Instrumentengruppe zur anderen und zeigte genau, was er wollte. Die Verständigung mit ihm war immer gut. Das Pultvirtuosentum war ihm suspekt. Er versuchte immer, uns möglichst klar und intensiv in das Werk einzuführen, ganz gleich, ob es eigene Kompositionen oder die anderer Meister wie z.B. Webern oder Schönberg, Liszt oder Bruckner waren. Das machte er sehr anschaulich und mit großer Vitalität. Man hatte immer den Eindruck, daß er ein besorgter Sachwalter war; nie ging es ihm um die eigene Person. Das abgestimmte Zusammenspiel und die Gestalt des Werkes, das waren seine Ziele. Den Philharmonikern noch ein I-Tüpfelchen an Glanz draufzusetzen, wie es den großen Zauberern gelegentlich gelang, war nicht Hindemiths Ambition.

*Welche Werke von ihm schätzen Sie ganz besonders? Was fasziniert Sie an diesen Stücken?*

Ganz besonders schätze ich die frühen Kammermusiken; mich fasziniert ihre Vitalität. Schon seine ersten gedruckten Werke, die drei Stücke op. 8 für Violoncello und Klavier, spiele ich sehr gern; es sind Stücke von großer Farbigkeit und Phantasie, die meisterhaft gearbeitet sind, aber noch stark unter dem Einfluß von Brahms und Strauss stehen, was sie besonders reizvoll macht. In den 20er Jahren betonte er dann das motorische Element. Das vierte Streichquartett op. 22 - wir haben es oft gespielt - führt zu seinem ganz eigenen Stil, und im 1924 komponierten ersten Streichtrio op. 34 ist er sozusagen angekommen. Als Cellist liebe ich natürlich die 3. Kammermusik, das Cello-Konzert op. 36 Nr. 2, das durch seine Virtuosität und die zupackende Art des Satzes beim Spielen als Herausforderung Spaß macht. Die Solosonate für Cello op. 25 Nr. 3 gehört schon zu den „klassischen“ Werken der Celloliteratur. Der langsame Satz ist ein Wunderwerk: Welch' tiefe Empfindung und was für ein herrlich strömender Atem! Es ist interessant, seine drei Cellokonzerte zu hören, die ja aus verschiedenen Schaffensperioden stammen. An diesen Werken kann man exemplarisch seine Entwicklung verfolgen. Ich hatte die Freude, mit Sergiu Celibidache in Stuttgart das Cellokonzert aus dem Jahre 1940 zu spielen. Ein großes Erlebnis! Die Schwierigkeit bei diesem reifen Meisterwerk ist, daß es sehr dick besetzt ist. Celibidache, der die-



ses Konzert besonders liebte, hat die Dynamik wunderbar ausglichet; allerdings mußte ich mich seinen Tempi anpassen, die sehr gemessen waren. Hindemith soll eine Aufführung unter Celibidache besonders geschätzt haben. Viele Metronomangaben seiner frühen Werke – auch die aus den „wilden“ 20er Jahren – hat er später geändert. Er nahm als reifer Meister vieles ruhiger.

Ich habe jetzt nur von den Cellokompositionen gesprochen. Es führte zu weit, all die Werke zu nennen, die ich aus der Fülle seiner Kompositionen besonders mag. Genannt seien *Die junge Magd*, *Des Todes Tod* und all die großen Orchesterwerke von der Konzertmusik für Blechbläser und Streicher bis zu den Sinfonischen Metamorphosen, die ich als Philharmoniker oft gespielt habe. *HJW*

## ... IN BERLIN

### Conversation with Wolfgang Boettcher

Former solo cellist of the Berlin Philharmonic, about his experiences with the conductor Paul Hindemith.

*Mr Boettcher, how did you come to music and to your instrument in particular?*

My parents were both musicians. My father, Hans Boettcher, was a gifted pianist who had already played both Brahms concertos by the time of his A-levels. He later studied musicology with Hermann Abert, but continued to cultivate domestic music-making. My mother is also a pianist and taught the piano privately. We children often heard chamber music in the evenings before bedtime. Ulrich Pretzel, an enthusiastic music lover, often played the cello. By the way, his brother was Sebastian Haffner, whose original name was Raimund Pretzel. He called himself Sebastian after Johann Sebastian Bach and Haffner after Mozart's Haffner Symphony.

Ulrich Pretzel was a Professor of German who played the cello with great passion. The way he treated the cello with such ardour made a great impression on me. Moreover, the sound of the instrument fascinated me and ... no one in my family played the cello! "Uncle Ulli" always told us children a story when we had to go to bed. He was my idol! I later realised that his cello playing wasn't the finest in the world, but he always retained his devotion to music his entire life long and no one knew the classical

masterworks better than he did. I didn't receive a cello until after the war; I was ten at the time. My mother pawned a piece of jewellery in order to buy me a cello.

*You are not only active as an orchestral musician and soloist, but also as a committed chamber music player. What does chamber music mean to you?*

The most beautiful things in music are contained in chamber music. From Bach to Bartók, composers have written at their most subtle in chamber works, whether in *The Art of the Fugue*, the late Beethoven quartets or the six string quartets of Bartók. Moreover, this form of music-making enables the player to communicate with his colleagues in the most intensive way and to establish special human bonds. A good quartet becomes a community; criticising, being criticised and stimulating one another strengthen the feeling of this community.

*With whom did you study the cello?*

I studied with Richard Klemm at the Music Academy in Berlin and took my examinations there. At intervals, I attended master courses with Enrico Mainardi in Salzburg and also studied with Maurice Gendron for two semesters. I was taught ear-training by Heinz Friedrich Hartig, counterpoint by Ernst Pepping and analysis by Boris Blacher.

*But you also made a name for yourself as Artistic Director of the Hitzacker Summer Music Days. Describe your experiences as an "impresario" to us!*

I made my debut in Hitzacker in 1976, together with my colleagues of the Brandis Quartet. Only in 1986 did I begin my activity as Artistic Director. When my predecessor, Eduard Brunner, stepped down as Director, I took his place. I had a lot of ideas and was able to realise some of them. Hitzacker was, after all, the undisputed chamber music festival in Germany from the end of the war until the 1970s. In the meantime, however, festivals mushroomed, including the Schleswig-Holstein Festival in the immediate vicinity of Hitzacker. The programmes had to be structured so as to fill the hall. On the one hand there was the demand to present new music; and on the other hand, the public also wants to hear familiar music. My very first idea was to organise a quartet concert each year at which one of the late String Quartets, Op. 76 of Joseph Haydn and one of the Bartók quartets would be on the programme. To conclude the programme, a Beethoven

quartet would be performed, chosen freely by the ensemble. This combination proved thoroughly popular, to the extent that all the concerts were sold out early. All six Bartók quartets and the six Op. 76 of Haydn were performed by various quartets during the six years during which I was Artistic Director. Both composers, Haydn as well as Bartók, develop large continuous forms out of the smallest motivic cells. This analogy ran through the concerts like a red thread. I also took over my predecessor's idea of inviting a composer in residence to Hitzacker: I invited György Ligeti, Aribert Reimann, Boris Blacher in memoriam, Henri Dutilleul, György Kurtág and Sofia Gubaidulina. The selection of their works was naturally up to the individual composers. I did have to be careful to maintain the balance between the old and the familiar, however. Two examples: I coupled Kurtág's Kafka Fragments with the Schubert Quintet, Blacher's Second Piano Concerto and Paul Dessau's Quattro-dramma with Vivaldi's Four Seasons. I also placed emphasis on works by composers who had been ostracised, persecuted or even murdered during the Nazi period. For example, we played many works by Erwin Schulhoff and Ernst Toch, who were practically forgotten then and have now again found their place in musical life. Finally, I had the idea of introducing unknown areas of early music to the very open-minded public. Our excursions led us from madrigals of the ingenious Gesualdo back to the eleventh century with a church concert given by the vocal group Vox femina. They gave electrifying performances of a capella works of Hildegard von Bingen, amongst others, with intonation that was clear as a bell. The public was enthusiastic; I received euphoric letters. But after six years one knows the mechanics of how things work, and I sensed that it was time to turn over the tasks of Festival Director to other hands.

*Tell us about your first encounter with Paul Hindemith!*

When I was a small boy after the war, I attended a concert at the Titania Palace in Berlin. Hindemith conducted the Berlin Philharmonic and played the viola in Mozart's Sinfonia concertante. The viola dangled on the conductor's stand and had no chin rest. He conducted until shortly before the entrance of the solo instruments, then grabbed the viola. The violinist, probably the concertmaster Siegfried Borries, held the violin very high, whereas Hindemith held the viola almost on his stomach – a funny picture!

My mother introduced me to the master in the artists' room. My father, as Director of the *Neukölln Volksmusikschule*, had been a friend of Hindemith's since about 1927. Hindemith's letters from America bear witness to this friendship; in them, he thanks my father for material for his Kepler opera, *Die Harmonie der Welt*, amongst other things. My father died in Berlin during the final days of the war, and Hindemith supported us after the war. A great humanist with an incorruptible character!

*What can you report about his way of working with orchestral musicians? What went on during orchestral rehearsals under Paul Hindemith?*

I became a member of the Berlin Philharmonic in 1958. He regularly came to us as guest conductor and did not only conduct his own works. I remember a rehearsal of the Great Fugue, Op. 133 of Beethoven; we left the rehearsal fresher than we were when we came in. We learned the work "from the inside," so to speak, through Hindemith's exciting work on the structure. Everyone was highly concentrated. He could not at all stand for any kind of disorder. But there was also a lot to laugh about with Hindemith! When one of his own works, placed before us in copies of manuscript, was rehearsed and someone had trouble reading it, he always said, "Badly written but well composed, isn't it?" When we rehearsed his *Symphonia serena* the concertmaster, Hans Gieseler, was to play a solo with a glissando in it. Gieseler balked; glissando was taboo in the 1950s. It just wasn't done. "Slide, slide up!" Hindemith called out, "I'm the composer!"

During the rehearsal breaks we young Philharmonic musicians stood around, listening to him intently – and he had a lot to tell! He talked about recording his Violin Concerto with David Oistrach with wonderful openness. His wife Gertrud said to him, "You know, David Oistrach is such a fantastic violinist, you should record Mozart's Concertante with him, too." It was no sooner said than done. After listening to the first movement, Hindemith called out in his Frankfurt dialect, "No, no no! Let's not do that! I don't have any more sound!" This honesty was so refreshing! And what a grandiose violist he was! We simply felt strongly drawn to him and loved his modest, upright and lively manner of making music.

*When you compare Hindemith with other conductors, how would you characterise his manner of conducting?*

One had the impression that only the music counted for him. He ran from one instrumental group to the other, showing them exactly what he wanted. The communication with him was always good. He was suspicious of showy virtuosity. He always tried to introduce us to a work as clearly and intensively as possible, regardless of whether it was a composition of his own or of another master such as Webern or Schönberg, Liszt or Bruckner. He did this most vividly and with great vitality. One always had the impression that he was a concerned administrator; his own person was never the point. The ensemble playing and our consensus concerning the work's form were his goals. Hindemith's ambition was not to add that little extra bit of brilliance to the Philharmonic, as the great magicians occasionally succeeded in doing.

*Which works of his do you particularly treasure? What fascinates you about these pieces?*

I especially value the early Kammermusiken; I am fascinated by their vitality. I love to play even his first published works, the Three Pieces, Op. 8 for violoncello and piano; they are pieces of great colour and imagination, masterfully worked out but still heavily under the influence of Brahms and Strauss, which makes them particularly appealing. He then emphasised the motoric element during the 1920s. The Fourth String Quartet, Op. 22 – we played it often – leads to his own style and he fully arrived there, so to speak, in the String Trio, Op. 34 of 1924. As a cellist I naturally love the 3rd Kammermusik, the Cello Concerto, Op. 36 No. 2, a highly enjoyable challenge to play due to its virtuosity and grippingly powerful writing. The Solo Sonata for Cello, Op. 25 No. 3 already belongs to the "classical" works of the cello literature. The slow movement is a miraculous work; what depth of feeling and how magnificently it breathes! It is interesting to hear his three cello concertos, each of which was written during a different creative period. One can follow his development in these works in exemplary fashion. I had the great pleasure of performing the 1940 Cello Concerto with Sergiu Celibidache in Stuttgart. A great experience! The difficulty with this mature masterwork is that it is very thickly scored. Celibidache, who especially loved this concerto, cleared up the dynamics in a wonderful way; at any rate, I had to adjust to his tempi, which were very measured. Hindemith is said to have particularly appreciated a performance under Celibidache. He later changed many of

the metronome markings in his earlier works – including those from the "roaring twenties." As a mature master, he took many things easier.

I have only spoken about the cello compositions just now. It would lead beyond the scope of this interview to name all the works, from the plethora of his compositions, that I particularly like. One could name *Die junge Magd*, *Des Todes Tod* and all the great orchestral works from the *Konzertmusik für Blechbläser und Streicher* to the *Sinfonische Metamorphosen*, which I often played as a member of the Philharmonic.

HJW

## ... A BERLIN

Entretien avec

Wolfgang Boettcher

Sur ses souvenirs d'ancien violoncelle solo de la Philharmonie de Berlin placée sous la direction de Paul Hindemith.

*Wolfgang Boettcher, comment avec vous découvert la musique et votre instrument en particulier?*

Mes parents étaient tous deux musiciens. Mon père, Hans Boettcher, était un pianiste doué qui a exécuté les deux Concertos de Brahms dès l'âge du baccalauréat. Il a ensuite étudié la musicologie auprès de Hermann Abert tout en poursuivant la pratique du piano à domicile. Ma mère était également pianiste et donnait des leçons privées. Enfants, nous entendions régulièrement jouer de la musique de chambre, à la maison, le soir, avant d'aller nous coucher. Un des violoncellistes qui participait à ces réunions n'était autre que Ulrich Pretzel, un amateur enthousiaste. Soit dit en passant, son frère, Raimund Pretzel, s'était fait donner le nom de Sebastian Haffner : Sebastian en raison de son admiration pour Johann Sebastian Bach et Haffner pour son engouement à l'égard de la symphonie de Mozart du même nom.

Ulrich Pretzel était professeur de langue et de littérature allemande. C'est avec passion qu'il jouait du violoncelle et l'ardeur avec laquelle il empoignait son instrument m'impressionnait beaucoup. J'en aimais aussi le son et ... personne de ma famille n'était violoncelliste! «Oncle Ulli» nous racontait une histoire chaque fois que nous devions aller au lit. C'était

mon idole! Plus tard, je me suis rendu compte que sa technique instrumentale n'était pas fameuse. Mais sa ferveur ne l'a jamais quitté et il connaissait les chefs-d'œuvre classiques comme personne. Ce n'est qu'après la guerre, à l'âge de dix ans, que j'ai reçu mon premier violoncelle. Ma mère avait mis un de ses bijoux en gage pour pouvoir me l'acheter.

*Vous ne travaillez pas seulement comme musicien d'orchestre et comme soliste, mais aussi comme chambriste. Que représente la musique de chambre pour vous?*

La musique de chambre recèle les plus beaux trésors de la musique. De Bach à Bartók, les compositeurs ont destiné leurs œuvres les plus subtiles à des formations de chambre, que ce soit *L'Art de fugue*, les derniers quatuors de Beethoven ou les six de Bartók. En outre, la pratique de la musique de chambre permet une communication très intense entre partenaires de jeu et la formation de liens particulièrement étroits. Un bon quatuor se mue en une véritable communauté; exercer la critique, la subir et se stimuler mutuellement renforce ce sentiment de cohésion.

*Avec qui avez-vous étudié le violoncelle?*

J'ai étudié au Conservatoire supérieur de Berlin, dans la classe de Richard Klemm, et c'est là que j'ai passé mes examens. Simultanément, j'ai suivi les cours de maîtrise d'Enrico Mainardi à Salzbourg et suivi, pendant deux semestres, l'enseignement de Maurice Gendron. Heinz Friedrich Hartig m'a également enseigné le solfège, Ernst Pepping le contrepoint et Boris Blacher l'analyse musicale.

*Vous vous êtes aussi acquis une réputation comme directeur artistique des Journées musicales de Hitzacker. Parlez-nous de cette expérience!*

Avec mes collègues du Quatuor Brandis, nous avons fait nos débuts à Hitzacker, en été 1976. Mais ce n'est qu'en 1986 que j'ai repris la direction artistique des Journées musicales. C'est à cette date que mon prédécesseur, Eduard Brunner, en a abandonné la direction et que je l'ai remplacé au pied levé. J'avais une foule d'idées dont je n'ai réalisé qu'une partie. De la fin de la guerre aux années 1970, Hitzacker était incontestablement le festival de musique de chambre d'Allemagne. Entre-temps, les festivals ont pullulé comme champignons après la pluie, dont celui de Schleswig-Holstein, à deux pas de Hitzacker. Il s'imposait donc de concevoir des programmes aptes à remplir les salles. L'une des exigences était de faire entendre de la musique contemporaine. Mais le public veut aussi des œuvres qu'il connaît. Ma toute première idée fut de présenter chaque année une soirée de quatuor avec un des six quatuors tardifs de l'op. 76 de Haydn et l'un des six de Bartók – la troisième pièce, un quatuor de Beethoven, étant laissée au choix des exécutants. Cette combinaison se révéla extrêmement attrayante, si bien que les billets étaient toujours vendus longtemps à l'avance. Pendant les six ans de ma direction artistique, les cycles complets des six quatuors de Bartók et de l'op. 76 de Haydn furent donnés par différents interprètes. Il faut remarquer que ces deux compositeurs, Haydn et Bartók, développent de grandes formes organiques à partir de petites cellules formant autant de motifs: c'est cette analogie qui constituait le fil rouge des concerts présentés. Je repris aussi la tradition instaurée par mon prédécesseur consistant à inviter un *composer in residence*: György Ligeti, Aribert Reimann, Boris Blacher (*in memoriam*), Henri Dutilleul, György Kurtág et Sofia Goubaidouline. Chacun avait naturellement le droit de choisir lui-même ses œuvres. J'ai néanmoins dû veiller à ce que l'équilibre entre nouveauté et tradition soit respecté. Deux exemples: j'ai combiné les *Kafka-Fragmente* de Kurtág avec le *Quintette* de Schubert, ou le *Deuxième Concerto pour piano* de Blacher et le *Quattrodramma* de Paul Dessau avec les *Saisons* de Vivaldi. Un autre de mes centres d'intérêt fut de mettre en évidence les œuvres de compositeurs interdits, persécutés, voire assassinés à l'époque nazie. Par exemple, nous avons porté à l'affiche plusieurs compositions d'Erwin Schulhoff et d'Ernst Toch, alors pratiquement oubliés, et qui ont repris, depuis, leur place dans la vie musicale. Enfin, j'ai eu l'idée de présenter à notre

public, particulièrement ouvert et réceptif, des secteurs alors peu connus de la musique ancienne; nos explorations nous ont menés jusqu'aux madrigaux du génial Gesualdo et au XII<sup>e</sup> siècle, avec un concert de musique sacrée donné par un chœur de femmes, *Vox femina*, qui a chanté merveilleusement, avec des voix d'une pureté cristalline, des pièces a cappella, notamment de Hildegarde von Bingen. Le public en fut enthousiasmé et j'ai reçu nombre de lettres de remerciements euphoriques. Mais après six ans, on finit par connaître toutes les ficelles du métier: j'ai senti qu'il était temps de passer le témoin à un nouveau directeur du festival.

*Parlez-nous de votre première rencontre avec Paul Hindemith!*

Encore enfant, après la guerre, j'ai assisté, à Berlin, à un concert au *Titania-Palast* où Hindemith dirigeait la Philharmonie de Berlin et jouait la partie d'alto solo dans la *Symphonie concertante* de Mozart. L'alto pendait au pupitre du chef d'orchestre et n'avait pas de mentonnière. Hindemith dirigea jusqu'aux mesures précédant l'entrée des solistes, puis empoigna son alto. Le violoniste – sans doute le *Konzertmeister* Siegfried Borries – tenait son instrument très haut, tandis que Hindemith en jouait presque sur son ventre. Drôle de spectacle! Au foyer des artistes, ma mère me présenta au Maître. C'est au titre de directeur de l'Ecole populaire de musique de Neukölln que mon père s'était lié d'amitié avec Hindemith depuis 1927 environ, comme en témoignent les lignes de ce dernier, écrites des Etats-Unis, dans lesquelles il le remercie de lui avoir fourni des renseignements pour son opéra sur Kepler, *Die Harmonie der Welt*. Mon père mourut à Berlin aux derniers jours de la guerre et Hindemith nous apporta bientôt son soutien. C'était un grand humaniste et une personnalité d'une remarquable intégrité!

*Que pouvez-vous nous dire sur sa manière de se comporter avec les musiciens d'orchestre? Comment se déroulaient les répétitions sous sa direction?*

Je suis entré à la Philharmonie de Berlin en 1958. Paul Hindemith était alors souvent invité à diriger et pas uniquement ses propres œuvres. Je me souviens d'une répétition de la *Grande Fugue* op. 133 de Beethoven dont nous sommes ressortis plus frais qu'en arrivant dans la salle de concert! C'est grâce au travail passionnant sur les structures auquel il nous soumettait que l'on finissait par découvrir l'œuvre, pour ainsi dire, de l'intérieur. Tout le monde était particu-

lièrement concentré. Hindemith ne supportait pas le moindre désordre, mais on riait aussi beaucoup avec lui! Quand on répétait une de ses œuvres en se fondant sur des partitions manuscrites et que quelqu'un avait de la peine à lire, on l'entendait toujours dire: «Mal écrit, mais bien fichu, n'est-ce pas?». Alors que nous étions en train de travailler sa *Symphonia serena*, le *Konzertmeister*, Hans Gieseler, devait jouer glissando dans un solo. Il renâclait, car, dans les années 1950, le glissando était mal vu – cela ne se faisait pas! «Glissez, mais glissez donc, s'exclamait Hindemith, c'est moi le compositeur!».

Pendant les pauses, nous autres jeunes de la Philharmonie l'entourions et l'écoutions avec attention, car il en avait des choses à raconter! C'est ainsi qu'avec une franchise particulièrement savoureuse, il nous a décrit l'enregistrement de son *Concerto pour violon* avec David Oïstrakh. Sa femme, Gertrud, lui avait dit: «Dis donc, David Oïstrakh est un violoniste si fantastique que tu devrais enregistrer la *Symphonie concertante* de Mozart avec lui». Aussitôt dit, aussitôt fait! Après avoir entendu le premier mouvement, Hindemith s'écria dans son dialecte de Francfort: «Non, non, non! Rien à faire! Je n'ai plus le moindre son!». Quelle sincérité rafraîchissante! Et quel grandiose altiste il avait été auparavant! Très simplement, nous nous sentions tous attirés par lui et aimions sa manière intègre, vivante et sans prétention de vivre la musique.

*Si vous comparez Hindemith avec d'autres chefs d'orchestre, comment le caractériseriez-vous?*

On avait le sentiment que la seule chose qui l'intéressait c'était la seule musique. Il courait d'un pupitre à l'autre et montrait à chacun exactement ce qu'il voulait entendre. Un accord s'établissait toujours facilement avec lui. Il se méfiait des virtuoses de la baguette. C'est avec passion et clarté qu'il essayait toujours de nous présenter l'œuvre à interpréter, qu'il s'agisse de ses propres compositions ou de celles d'autres maîtres comme Webern, Schönberg, Liszt ou Bruckner. Il s'y prenait de façon très suggestive et de manière particulièrement vivante. On avait toujours l'impression qu'il était un maître d'œuvre attentif et scrupuleux. Jamais il ne se mettait en avant. A ses yeux, la cohérence du jeu des instrumentistes et le respect de la conception de l'œuvre étaient prioritaires. Son ambition n'était vraiment pas d'ajouter encore une perle au flamboyant diadème de la Philharmonie de Berlin, comme y parvenaient occasionnellement de grands magiciens de la baguette.

*Quelles sont, parmi ses œuvres, celles que appréciez-vous particulièrement? Quelle genre de fascination exercent-elles sur vous?*

J'apprécie tout particulièrement la musique de chambre de sa première période dont la vitalité m'éblouit. Par exemple, j'aime beaucoup jouer ses premières œuvres publiées, les *Trois pièces* op. 8 pour violoncelle et piano; ce sont des pièces d'une écriture remarquable, très colorées et pleines de fantaisie, qui trahissent encore l'influence de Brahms et de Strauss ce qui les rend particulièrement attrayantes. Dans les années 1920, il porte davantage son accent sur la «motique». Le *Quatrième Quatuor à cordes* op. 22 – que nous avons souvent joué – le conduit à un style tout à fait original qui connaît un véritable aboutissement dans le *Premier Trio à cordes* op. 34 de 1924. Comme violoncelliste, j'aime évidemment la *Kammermusik n° 3*, c'est-à-dire le *Concerto pour violoncelle* op. 36/2, dont l'exécution constitue un défi très gratifiant à relever en raison de sa virtuosité et de son écriture particulièrement énergique. La *Sonate pour violoncelle seul* op. 25/3 fait déjà partie des «classiques» du répertoire. Le mouvement lent est une merveille – quel sentiment profond et quel souffle superbe! Il vaut la peine d'écouter attentivement ses trois concertos pour violoncelle qui datent d'époques différentes : à travers eux, on peut suivre exactement l'évolution suivie par le compositeur. J'ai eu la joie de jouer celui de 1940, à Stuttgart, sous la direction de Sergiu Celibidache. Quelle expérience magnifique! La difficulté de ce chef-d'œuvre de la maturité tient dans son orchestration, très touffue. Celibidache, qui aimait particulièrement ce concerto, est parvenu à en éclairer à merveille la dynamique et les nuances, mais j'ai dû m'adapter à ses tempos qui étaient très modérés! Hindemith aurait particulièrement goûté l'interprétation de Celibidache. Car il est vrai que, le temps passant, il a modifié plusieurs indications métronomiques de ses premières œuvres, y compris celles de la période des années 1920, ses années «folles», et que, à l'âge mûr, il dirigeait tout plus calmement.

Je n'ai mentionné que ses compositions pour violoncelle. Mais faire allusion à toutes celles de ses nombreuses œuvres que j'aime particulièrement nous mènerait trop loin. Citons toutefois *Die junge Magd*, *Des Todes Tod* et toutes les grandes œuvres pour orchestre, de la *Musique de concert pour cuivres et cordes* aux *Métamorphoses symphoniques*, que j'ai souvent jouées à la Philharmonie de Berlin. HJW

## ... IN LEEDS

### Interview mit dem Komponisten Richard Stoker

Richard Stoker gehört zu den etablierten Komponisten Englands. Bereits in jungen Jahren lernte er



die Musik Hindemiths kennen und schätzen.

Er wurde am 8. November 1938 in Castleford, Yorkshire, geboren, dem gleichen Ort, wo auch der Bildhauer Henry

Moore das Licht der Welt erblickte. In den 50er Jahren studierte er in Huddersfield. Anschließend studierte er Komposition und Dirigieren an der Royal Academy of Music in London. Dotiert mit dem begehrten Mendelssohn-Stipendium, setzte er seine Studien 1962/63 in Paris bei Nadia Boulanger fort. Er war 26 Jahre lang Professor für Komposition an der Royal Academy of Music in London.

Zu Richard Stokers Verlegern gehören Doblinger, Peters, Ricordi/BMG, Universal/MCA und Boosey & Hawkes.

1958 begegnete er Paul Hindemith.

*Wie begann Ihre musikalische Ausbildung und bei wem studierten Sie?*

Mein Vater gab mir Klavierunterricht, als ich fünf Jahre alt war. Das war 1942. Er war ein passionierter Ingenieur und Erfinder. Seit 1945 erhielt ich Unterricht bei einem an der Royal Academy of Music unterrichtenden Onkel. Bald begann ich zu komponieren und zeigte meinem Onkel die ersten Früchte meiner Bemühungen. 1953 erhielt ich ein Stipendium für die Huddersfield School of Music, wo ich auch das Fach Darstellende Kunst belegte.

*Wo begegneten Sie zum erstenmal der Musik Hindemiths, in Huddersfield?*

Nein, bereits früher. Doch in Huddersfield (1953-1958) machten mich meine Lehrer mit seiner Musik bekannt. Meine erste Kompositionslehrerin war Winifred Smith, eine Schülerin des Komponisten und Organisten Sir Edward Bairstow. Winifred unterrichtete mich auch im Orgelspiel. Der Unterricht fand in einer Kapelle statt, die über dem Geburtshaus des Komponisten Sir George Dyson gebaut worden war. Winifred Smith spielte mir die drei Orgelsonaten Hindemiths vor, und ich begann, die erste zu studieren. Später lernte ich bei Harold Truscott die

drei Klaviersonaten (1936) und den bemerkenswerten *Ludus tonalis* (1942) sowie die beiden Fassungen des *Marienlebens* op.27 kennen. Ich erinnere mich, daß Truscott die frühere Fassung bevorzugte. Die Musik Hindemiths gefiel meinen Lehrern aus verschiedenen Gründen. Truscott bewunderte die formale Gestaltung seiner Werke, Winifred Smith schätzte die Publikumswirksamkeit seiner Stücke und spielte sie sehr gerne in ihren Konzerten.

*Was können Sie uns über das Studium in London und Paris erzählen?*

Mein Kompositionslehrer an der Royal Academy of Music in London, wo ich von 1958-1962 studierte, war Sir Lennox Berkeley. Er mochte besonders die Sonate für Klavier zu vier Händen aus dem Jahre 1938. Ich denke, diese Komposition Hindemiths prägte seine beiden Sonatinen für Klavier zu vier Händen. Wir spielten sie gerne zusammen; und später spielte ich sie mit vielen meiner Kompositionsschüler. Wie auch Truscott hielten wir es für ein Meisterstück. Berkeley war ein großer Verehrer Hindemiths, daneben hielt er große Stücke von Frank Martin, Arthur Honegger und Francis Poulenc. Auch Nadia Boulanger in Paris, wo ich von 1962-63 studierte, war ein großer Fan der Musik Hindemiths. Ganz besonders mochte sie die Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen op. 49 (1930). Für ihren wöchentlichen Nachmittagsunterricht mußten wir dieses Stück analysieren. Beim Privatunterricht erzählte sie mir, daß sie mit Hindemith in Amerika zusammenarbeitete und einige seiner theoretischen Texte ins Französische übersetzte und edierte. Sie bewunderte ihn sehr; in ihren Augen war er ein vollendeter Musiker. Es ist wohl wenig bekannt, daß Nadia Boulanger Strawinskys Vorlesungen, die er an der Harvard University hielt und später als *Poetics of Music* herausgegeben wurden, nach Strawinskys Diktat niederschrieb. Sehr wahrscheinlich half sie ihm beim Ordnen seiner Gedanken.

*Gibt es Werke Hindemiths, die Ihnen besonders am Herzen liegen?*

Sie erinnern sich, ich sagte, daß ich Hindemith entdeckte, bevor ich in Huddersfield studierte. Nun, zwischen dem achten und zwölften Lebensjahr war Richard Wagner meine erste große musikalische Liebe. Zwischen zwölf und vierzehn war Ralph Vaughan Williams mein Favorit. Als Kind mochte ich besonders „historisch“ klingende Musik. Als ich Hindemiths *Mathis-Symphonie* hörte, war ich überwältigt. Dieses Werk enthält so-

wohl Wagner- als auch Vaughan-Williams-Klänge; aber das ist fast mit allen Werken Hindemiths so. Er hat einen ganz besonderen eigenen Stil ausgeprägt, der bei Franz Reizenstein und Arnold Cooke, beide Schüler von ihm, deutliche Spuren hinterließ. In meinem eigenen Werk habe ich gottlob diesen Einfluß verarbeitet. Die Oper *Mathis der Maler* und der frühe Einakter *Sancta Susanna* gehören zu meinen Lieblingswerken. Meiner Meinung nach ist die Sonate für Cello solo op. 25 Nr. 3 das großartigste Solocello-Stück seit Bachs großen Cello-Suiten. Ich bin sicher, er spielte diese Sonate eine Oktave höher auf seinem Lieblingsinstrument, der Viola. Sein Cello spielender Bruder hat ihm bestimmt Anregungen gegeben. Ich liebe alle Sonaten für Soloinstrumente mit Klavierbegleitung, ganz besonders die Flöten-, Oboen- und Klarinettensonate. Auch die Violinsonaten und die Solo-Violawerke; es sind hochoriginelle Stücke. Die Miniatur *Echo* aus dem Jahre 1942 für Flöte und Klavier ist ein tolles Stück. Vorzüglich sind die späten Madrigale auf Texte von Josef Weinheber. Ein Kollege von mir, Frederick Jackson, studierte die Londoner Erstaufführung des *Flieder-Requiems* ein. Ein Meisterwerk! Insbesondere die Vertonung der Verse Walt Whitmans, den ich sehr schätze, ist raffiniert und wirkungsvoll.

Ich denke, Hindemith durchlief Anfangs der 20er Jahre, während seiner Aktivitäten in Donaueschingen, einen Reife-prozeß. In dieser Zeit entstanden einige seiner vortrefflichsten Stücke, die einen eigenen Stil ausprägen. Dieser Stil wird nie alt werden.

*Kann man seine Werke oft in Konzerten oder im Radio hören?*

Ja, oft; allerdings wurden sie ab 1960 seltener gespielt. In der Zwischenzeit wurde aber dieses Manko abgestellt. Fast alle meine Freunde lieben seine Musik. Ich erinnere mich, daß Franz Reizenstein einige Werke aufführte. Und ein anderer Kollege, Alan Bush, ist begeistert von Hindemiths Schaffen. Eines Abends spielte er für uns den *Ludus tonalis*. Wenn ich mich recht erinnere, riß an diesem Abend die tiefe C-Saite des Flügels.

*Wie kam es zur Begegnung mit Paul Hindemith?*

Aus einem Programmhinweis entnahm ich, daß Hindemith im Januar 1958 in Leeds in der Town Hall dirigieren würde. In der Hoffnung, dem Maestro zu begegnen, entschloß ich mich, mit einem Freund das Konzert zu besuchen. Mir war bekannt, daß Hindemith im Jahre 1955 den Sibelius-Preis erhalten hatte. Als der

große Tag nahte, bestiegen wir bei miserablen Wetter – es regnete stark an diesem sehr kalten Tag – den Zug in Huddersfield. Doch ich nahm dies kaum wahr, so aufgeregt war ich, ein Konzert mit Hindemith zu erleben. Man muß verstehen, daß wir im abgelegenen Norden Englands kaum eine Möglichkeit hatten, jemandem vom Kaliber eines Paul Hindemith zu begegnen. Einmal traf ich den legendären Hornisten Dennis Brain. Er erzählte mir von Hindemiths Hornkonzert aus dem Jahre 1949, das er als Solist uraufführte. Auf dem Programm des Konzertes in Leeds standen zwei Werke von Hindemith, die *Suite Nobilissima Visione* und die *Symphonischen Metamorphosen* über Themen von Carl Maria von Weber. Daneben wurde noch Hindemiths Bearbeitung für Streichorchester der Großen Fuge op. 133 von Beethoven aufgeführt. Trotz des nebligen und naßkalten Wetters kamen viele Besucher in das Konzert, die alle den berühmten Komponisten und Dirigenten auf der Höhe seines Ruhmes erleben wollten, wie er „ihr“ Orchester leitet. Ich saß mit meinem Freund hinter dem Orchester, unmittelbar vor der großen Orgel. Von diesem prominenten Platz aus hatte ich einen erstklassigen Blick auf den Dirigenten. In der Reihe vor mir saßen einige Klavierstudenten mit ihrer angesehenen Lehrerin Fanny Waterman. Zusammen mit Marion Stein gründete sie später den weltberühmten Leeds Klavierwettbewerb. In der Pause hielt ich mich in einem Korridor hinter der Bühne auf und studierte das Programm. Da kam Hindemith in seinem schwarzen Frack mit weißer Fliege auf mich zu und fragte, wo er seine Hände waschen könne. Wir kamen ins Gespräch und ich erzählte ihm, daß ich auch Komponist sei. Aber als Jüngling mit 20 Jahren fehlten mir die Worte. Zu meiner Freude lud er mich ein, nach dem Konzert in den Green Room der Town Hall zu kommen.

*Haben Sie lange mit ihm gesprochen?*

Den Rest des Konzertes erlebte ich in gespannter Erwartung. Wie ich mich sehnte, mit ihm über meine ersten Kompositionen zu reden und ihn zu fragen, was seine neuesten Kompositionen seien! Nach dem Konzert machte ich mich auf den Weg hinter die Bühne. Mindestens drei Personen, darunter der in schwarz gekleideten Gertrud Hindemith, mußte ich erklären, wohin ich wollte und zu welchem Zweck. Der *Green Room* war der Salon des Bürgermeisters, ein holzgetäfelter Versammlungssaal, blitzblank und auf Hochglanz poliert. Hindemith stand neben einem Tisch mit Getränken,

immer noch im Frack, mit einem weißen Handtuch über der Schulter. Nach 90 Minuten Dirigieren eines Konzertes mit seinen Werken war er naßgeschwitzt. Gertrud hörte unserem Gespräch aufmerksam zu und bestätigte, von Zeit zu Zeit mit dem Kopf nickend, die Worte ihres Mannes. Nun war sie etwas freundlicher; deutlich war zu sehen, wie sie ihren Mann verehrte. Hindemith selbst lächelte, war in bester Stimmung und interessiert, mit mir zu reden. Zunächst zeigte er mir die Partitur der Beethoven-Fuge und fragte mich, ob sie mir gefalle. Dann gestand er mir, daß es ihm kein Vergnügen bereite, sich zu dieser Jahreszeit und bei einem solch furchtbaren Wetter im Norden Englands aufzuhalten. Hindemith strahlte Gelassenheit und Selbstvertrauen aus, wie ich es bei kaum einem anderen Menschen jemals wahrnahm. Auch war er freundlich und unvoreingenommen. Seine Frau Gertrud behütete ihn sehr und schützte ihren kostbaren Gemahl vor der Außenwelt. Vielleicht hatte sie Angst, er würde sich überanstrengen. Man erzählt, sie habe einen seiner besten Freunde aus seinem Streichquartett nach einer Probe nicht zu ihm gelassen. Am Ende unseres Gesprächs fragte ich ihn, woran er im Moment arbeite. Er antwortete, er habe gerade eine große, fünfstimmige Oper vollendet, zu der er auch das Libretto geschrieben habe. Dies war *Die Harmonie der Welt*, im August 1957 uraufgeführt. Auch erzählte er mir von einem Auftragswerk für das Pittsburgh Symphony Orchestra, der sogenannten Pittsburgh Symphony, die im Januar 1959 dann uraufgeführt wurde. Dann erläuterte er das Libretto der Oper. Ich war überrascht, daß sich das Thema dieses Werkes von seinen früheren und auch jüngsten unterschied.

*Welche Eindrücke hatten Sie von diesem Konzert?*

Das Konzert bestand aus zwei sehr populären Stücken, der Suite zu seinem großen Ballett *Nobilissima Visione*, das in Zusammenarbeit mit dem Choreographen und Tänzer Leonide Massine entstand, und seinen Symphonischen Metamorphosen aus dem Jahre 1943. Ganz besonders beeindruckte mich seine Bearbeitung der Beethoven-Fuge op. 133 für Streichorchester. Durch die Verstärkung der Baßstimme erhält die Hindemithsche Version einen kraftvolleren, sattem Klang. Besonders die Geigen klangen kräftiger und klarer als in der Originalversion, die meines Erachtens die Interpretation vor eine schwere Aufgabe stellt und in vielen Interpretationen konstruiert und unnötig schwer erscheint.

Auf meinem Nachhauseweg durch den kalten Regen und den dichten Nebel dachte ich: „Was für ein großer Komponist und Dirigent Hindemith doch ist!“ Ich war sehr stolz, ihn persönlich getroffen zu haben, an diesem ungemütlichen Wintertag in Nordengland. Einen Abend, den ich nie vergesse und an den ich mich gern erinnere.

RS/HJW

## ... IN LEEDS

### Interview with the composer Richard Stoker

One of England's leading composers - Richard Stoker - has been closely associated with the music of Paul Hindemith all his life.

Stoker was born on 8 November 1938 at Castleford, Yorkshire, UK (also the birthplace of the sculptor Henry Moore). He studied at Huddersfield in the 1950s (meeting Hindemith in 1958). Then he studied Composition and Conducting at the Royal Academy of Music where he was awarded the coveted Mendelssohn Scholarship, choosing to study in Paris with Nadia Boulanger. For twenty-six years he was himself Professor of Composition at the Royal Academy of Music in London.

Richard Stoker's publishers include Doblinger, Peters, Ricordi/BMG, Universal/MCA and Boosey & Hawkes.

*What were your early studies in music like and who did you study with?*

I began piano lessons with my father in 1942 at the age of five. He was a research engineer and inventor. Then at the age of seven in 1945 I began studies with my uncle, a teacher Licenciate of the Royal Academy of Music. A year later in 1946 at the age of eight I began composing, showing my uncle the scores I had been working on. In 1953 at the age of 14 I won a scholarship to study at the Huddersfield School of Music (now part of Huddersfield University) where I also studied Visual Arts.

*Was it whilst at Huddersfield you first heard of Paul Hindemith?*

No, I had heard of him six months earlier, but it was at Huddersfield (1953-1958) that my teachers introduced me to his instrumental music. My first composi-

tion teacher was Winifred Smith, BMus, a pupil of the English composer and organist Sir Edward Bairstow. Winifred taught me Composition and Organ. Her lessons were at an organ in a chapel which had been built over the site of the house where the composer Sir George Dyson had been born. Winifred Smith played me Hindemith's three Organ Sonatas (1937 and 1940) and I studied No.1 myself. Then Harold Truscott taught me, playing the three Piano Sonatas (1936) and more importantly the remarkable *Ludus tonalis* (1942) and *Das Marienleben* Op. 27 (both versions, 1922-23 and 1936-1948). I remember that Truscott preferred the earlier version. I was lucky that all my composition teachers liked Hindemith's music for different and various reasons. Truscott found his mastery of form especially remarkable, whilst Winifred Smith enjoyed performing his works.

*What was it like studying in London and Paris?*

At the Royal Academy of Music in London (1958-1962) my composition teacher was Sir Lennox Berkeley who liked especially the Hindemith Piano Sonata for four hands (1938). I think it had helped him with the composition of his two four-hand Sonatinas. We loved playing it together and I later played it with many of my own composition pupils. We both thought it a masterpiece, just as Harold Truscott had done. Berkeley was a great devotee of Hindemith as he was of Frank Martin, Arthur Honegger and his close friend Francis Poulenc. Then four years later in Paris (1962-1963) I found that my teacher Nadia Boulanger was a real enthusiast of all Hindemith's oeuvre. She loved especially the *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen*, Op. 49 (1930). We had to analyse this for her weekly afternoon classes. In my private composition lessons she told me how she had worked with Hindemith in America and had edited and translated into French some of his theoretical writings. I could tell that she was very fond of him and thought of him as a complete Master. (It is little known that Nadia had also taken down the *Poetics of Music* essays for Stravinsky from the composer's dictation, obviously helping him clear his thoughts at the same time.)

*Which of Paul Hindemith's many works do you especially like?*

You remember I said I discovered Hindemith before studying in Huddersfield.



especially the Flute, Oboe, and Clarinet ones, and all the Violin Sonatas with piano and the solo viola works, they are so excitingly original. The tiny one-minute *Echo* (1942) for flute and piano is stunning. The Twelve Madrigals (1958) a cappella are superb. My colleague at the Royal Academy Of Music and London Philharmonic Orchestra conductor Fred-eric Jackson, an outstanding musician, rehearsed the Requiem *When Lilacs Last in the Door-Yard Bloomed* (1946) for its first London performance. This is a masterly work with clever settings of Walt Whitman, a poet I admire. I think that Hindemith matured around the time he ran the Donaueschingen Festival in the early 1920s: some of his finest works were composed then. He formulated such an original style at that time, a style which will never go out of date.

*Did you hear his works played very often?*

Yes, many times, but from 1960 onwards in England they were rarely broadcast: this has now been rectified at long last. Nearly all my friends loved his music. I remember Franz Reizenstein performing some works, and my other colleague at the RAM, Dr Alan Bush, who was very enthusiastic about Hindemith's great achievements, performing the *Ludus tonalis* for us one evening, and I seem to remember the low 'C' string broke on the piano!

*How did you come to meet Paul Hindemith?*

I saw a concert programme advertising that he would be conducting at the Leeds Town Hall in January 1958, so I decided to go to the concert with a friend, hoping to meet the composer if possible. Hindemith had only the year before been given the Sibelius Award from Finland. When the great day arrived we took a train from Huddersfield in very poor weather: it was drizzling heavily and was an extremely cold day. But I hardly noticed this, so excited was I to attend a concert of Hindemith's works and, better still, conducted by the composer himself. You see, cut off as we were in the North of England we hardly had a chance to

meet anyone of the calibre of Hindemith, although I had met the legendary French horn player Dennis Brain, who had told me about the wonderful Horn Concerto (1949), written for him to premiere. We finally arrived at Leeds Town Hall where Hindemith was to conduct some of his works including *Nobilissima Visione* (1938), the *Symphonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber* (1943) and his realization for string orchestra of Beethoven's *Grosse Fuge* String Quartet. The night was foggy, bitterly cold and wet. This did not stop a capacity audience filling the concert hall; they had all come to see a great composer at the very height of his powers conduct their symphony orchestra. I was sitting with my friend behind the orchestra, just in front of the large pipe organ. From this vantage point I had a first-rate view of the composer-conductor. On the row in front of me I could see some young piano students sitting with their distinguished local teacher Fanny Waterman, long before she founded (with Marion Stein) the world-renowned Leeds Piano Competition. In the concert interval in a corridor at the back of the Town Hall I was stretching my legs and looking at the programme when Hindemith came up to me in his black evening dress and white bowtie, asking where he could wash his hands. We talked, and I told him that I was a composer myself, but being only aged about sixteen I was as usual lost for words. Nevertheless, he invited me round to the Green Room after the concert.

*Were you able to talk to him long?*

The rest of the concert became for me a blur of anticipation: how I was longing to talk to him of my early compositions and to try to find out what he had written recently. The concert over, I made my way to the back of the platform, having to explain to at least three people including Mrs Gertrud Hindemith dressed in black, where I was heading and for what purpose. The Green Room turned out to be the Mayor's parlour, a wood-panelled meeting room smelling of French polish and looking spotlessly clean. Hindemith was standing at the side of a drinks table, still in his black tailcoat but with a white towel draped over one shoulder. I could tell he had been sweating after the ninety-minute exertion of conducting a symphony concert completely made up of his own music. His wife Gertrud came over to listen to our conversation, nodding slightly with some of her husband's words. She was slightly more friendly now, and clearly idolized her husband. Hindemith was smiling and surprisingly

jovial, and very interested to talk to me. First he showed me the Beethoven *Grosse Fuge* score, wondering if I liked it. Next, he told me that he was "by no means pleased" to be in the North of England "at such a time" and in "such atrocious weather". I noticed that Hindemith displayed a great confidence and stability I had rarely seen before in anyone; also, he was friendly and unassuming. His wife Gertrud was perhaps over-protective and slightly possessive, guarding her precious husband from the outside world, perhaps afraid he would overtire himself (she is said to have stopped one of his best friends from his string quartet seeing him after a chamber concert rehearsal). I finally asked him what he was working on; he told me he had just completed a grand opera in five acts which turned out to be *Die Harmonie der Welt*, first performed in August 1957; he had written the libretto himself. He also told me of a commission for another symphony for the Pittsburgh Symphony Orchestra, the so-called Pittsburgh Symphony, to be given its first performance in January 1959. Then he explained the libretto of the large opera, which seemed to me to be about a surprisingly different subject from his earlier works and also in contrast to his recent compositions.

*What were your overall impressions of the concert?*

The concert that Hindemith had just conducted had included some of his most popular works: the suite from his great ballet *Nobilissima Visione* (1938) which Leonid Massine had choreographed, and his recent *Symphonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber* (1943). But it is his version of the Beethoven *Grosse Fuge* quartet for string orchestra that will stay in my mind and memory. With the extra reinforcement of the necessary double bass line, the Hindemith version is much more secure in sound quality, more powerful, and completely satisfying; the violin parts in particular sound much stronger and clearer than in the string quartet original, which I feel is hard to bring off successfully, and often sounds scrappy and unnecessarily difficult. I was thinking on my way home through the freezing drizzle and green pea-soup fog: "What a powerful composer Paul Hindemith is, and what a remarkable conductor too." I was truly proud to have met him at last in the flesh, on that most miserable Northern winter day. An evening never to be forgotten, and certainly a night to remember.

RS

## ... A LEEDS

### Interview du compositeur Richard Stoker

Richard Stoker, l'un des compositeurs parmi les plus importants du Royaume-Uni, a toujours été associé de très près à la musique de Paul Hindemith.

Il naît le 8 novembre 1938 à Castleford (Yorkshire), lieu qui a également vu la naissance du sculpteur Henry Moore. Il fait ses études à Huddersfield dans les années 1950 et y rencontre Hindemith en 1958. Il suit alors des cours de composition et de direction d'orchestre à la *Royal Academy of Music*; c'est là qu'il obtient la très convoitée Bourse Mendelssohn. Il choisit bientôt d'aller étudier à Paris auprès de Nadia Boulanger. Il est lui-même professeur de composition pendant vingt-six ans à la *Royal Academy*. Les œuvres de Richard Stoker font l'objet de publication ou d'édition chez Doblinger, Peters, Ricordi/BMG, Universal/MCA et Boosey & Hawkes.

*Comment avez-vous fait vos premiers pas dans le monde de la musique et quels ont été vos professeurs?*

J'ai commencé à jouer du piano avec mon père, en 1942, à l'âge de cinq ans. Il était ingénieur, chercheur et inventeur. A sept ans, j'ai commencé à étudier avec auprès de mon oncle, professeur diplômé de la *Royal Academy of Music*. Un an après, en 1946, je me suis mis à composer et à lui montrer mes partitions. En 1953, à l'âge de quatorze ans, j'ai obtenu une bourse d'études pour le Conservatoire de Huddersfield (qui fait aujourd'hui partie intégrante de l'université) établissement où j'ai également étudié les arts visuels.

*Est-ce à Huddersfield que vous avez entendu parler de Hindemith pour la première fois?*

Non, j'avais entendu parler de lui six mois plus tôt. Mais c'est bien à Huddersfield (1953-1958) que mes professeurs m'ont fait découvrir sa musique instrumentale. Mon premier maître de composition fut Winifred Smith, élève de l'organiste et compositeur anglais Edward Bairstow: Winifred m'enseigna donc la composition et l'orgue. Elle donnait ses leçons dans une chapelle construite sur l'emplacement de la maison natale du compositeur George Dyson. C'est là

qu'elle m'a joué les Trois Sonates pour orgue de Hindemith (1937/1940) et que j'ai étudié la première d'entre elles. Puis, j'ai passé dans la classe de Harold Truscott qui aimait à interpréter les Trois Sonates pour piano (1936) et, mieux encore, le remarquable *Ludus tonalis* (1942) et *Das Marienleben* op. 27 (dans les versions de 1922-1923 et de 1936-1948). Je me souviens que Truscott en préférait la première version. En fait, j'ai eu la chance d'étudier auprès de professeurs de composition qui, tous, appréciaient Hindemith, mais pour des raisons différentes: Truscott trouvait sa maîtrise de la forme particulièrement remarquable, tandis que Winifred Smith aimait simplement jouer ses œuvres.

*Et vos études à Londres et Paris?*

A la *Royal Academy of Music* de Londres (1958-1962), mon professeur de composition a été Sir Lennox Berkeley. Il appréciait particulièrement la Sonate pour piano à quatre mains (1938) de Hindemith, partition dont je crois qu'elle l'avait aidé à écrire ses deux sonatines à quatre mains. Nous aimions beaucoup la jouer ensemble et, par la suite, je l'ai souvent exécutée avec mes propres élèves. Nous la tenions tous deux pour un chef-d'œuvre, tout comme Harold Truscott. Berkeley était un admirateur fidèle de l'œuvre de Hindemith, comme de celles de Frank Martin, d'Arthur Honegger et de son ami Francis Poulenc. Quatre ans après, à Paris (1962-1963), je découvris combien Nadia Boulanger montrait un véritable enthousiasme pour l'intégralité de l'œuvre de Hindemith. Elle aimait par-dessus tout la *Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und zwei Harfen* op. 49 (1930) que nous devions analyser pour ses cours hebdomadaires de l'après-midi. Pendant ses leçons privées de composition, elle me décrivait son travail auprès de Hindemith en Amérique. Elle a traduit et édité en français une partie de ses ouvrages théoriques. Il était évident qu'elle l'appréciait beaucoup et qu'elle le considérait comme un grand maître. (On sait peu que Nadia Boulanger a également annoté, à l'intention de son auteur, le premier état de la *Poétique musicale* de Stravinsky, ce qui a manifestement contribué, du coup, à éclaircir la pensée du compositeur.)

*Laquelle parmi les œuvres de Hindemith a-t-elle votre faveur?*

Vous vous souvenez sans doute que je vous ai dit avoir découvert Hindemith avant d'entrer au Conservatoire de Huddersfield. En fait, entre huit et douze ans,

mon premier amour en musique a été pour Richard Wagner; puis, entre douze et quatorze ans, vint la période de Ralph Vaughan Williams. Enfant, j'aimais surtout la musique d'apparence «historique» et, en entendant la symphonie *Mathis der Maler* (1934) de Hindemith, j'ai été complètement bouleversé, car cette partition combine des sonorités «historiques» qui se rattachent à la fois à Wagner et à Vaughan Williams – ce qui est d'ailleurs le cas de presque toutes les œuvres de Hindemith. Son style est incroyablement personnel et extrêmement original, au point que les compositeurs qui ont étudié auprès de lui, comme Franz Reizenstein, un de mes collègues à la *Royal Academy*, ou Arnold Cooke ont été excessivement marqués par son très fort ascendant. Dans mes compositions, j'ai heureusement pu «digérer» cette influence. L'opéra *Mathis der Maler* est une de mes œuvres favorites, de même que *Sancta Susanna* (op. 21, 1921). Et, à mon avis, la Sonate pour violoncelle seul op. 25/3 (1923) est, aujourd'hui encore, une des meilleures compositions de ce genre après les grandes suites pour violoncelle de Bach. Son caractère est à ce point éclatant que je soupçonne Hindemith de l'avoir écrite, son alto à la main et, partant, une octave plus haut à l'oreille; mais son frère Rudolf, violoncelliste, l'a sans doute inspiré, lui aussi. De fait, j'apprécie énormément sa musique de chambre, en particulier les sonates pour flûte, pour hautbois, pour clarinette, toutes celles pour violon et piano, enfin celles dédiées à l'alto solo: elles sont toutes profondément originales. Le très court *Echo* (1942), d'une minute à peine, pour flûte et piano est renversant. Les *Douze Madrigaux* (1958) a cappella sont superbes. Mon collègue à la *Royal Academy*, Frederic Jackson, chef de l'Orchestre philharmonique de Londres et éminent musicien, a dirigé les répétitions de la première audition publique, à Londres, du *Requiem* «When Lilacs Last in the Door-Yard Bloomed» (1946). C'est un chef-d'œuvre qui met intelligemment en musique des textes de Walt Whitman, un poète que j'admire beaucoup. Je crois que Hindemith a atteint une forme de maturité à l'époque où il dirigeait le Festival de Donaueschingen, au début des années 1920. C'est de cette période que datent certaines de ses meilleures compositions. Il utilise alors un langage à ce point original qu'il ne peut passer de mode.

*Avez-vous souvent entendu de ses œuvres données en concert?*

Oui, très souvent. Mais, depuis 1960, elles ont peu été diffusées par la radio anglaise, ce qui a heureusement fini par changer. Presque tous mes amis appréciaient la musique de Hindemith. Je me souviens, en particulier, d'interprétations de Franz Reizenstein et de quelques autres de mon collègue Alan Bush à la *Royal Academy*, enthousiaste devant les grands chefs-d'œuvre de Hindemith, qui nous joua, un soir, le *Ludus tonalis*: j'entends encore sauter la corde de *do* – grave – du piano!

*Comment s'est produite votre rencontre avec Hindemith?*

En janvier 1958, je suis tombé sur une affiche annonçant qu'il allait diriger un concert à l'Hôtel de ville de Leeds. J'ai donc décidé d'y assister avec un ami dans l'espoir de le rencontrer. Hindemith venait de recevoir, en Finlande, le Prix Sibelius. Quand le grand jour arriva, nous avons pris le train à Huddersfield par une pluie battante et un froid mordant. Mais je ne m'en suis même pas aperçu, tout excité à l'idée d'assister à un concert d'œuvres de Hindemith, qui plus est sous la direction du compositeur lui-même. Comprenez-moi bien: coupés du monde comme nous l'étions dans le nord de l'Angleterre, nous n'avions guère l'occasion de rencontrer des personnalités aussi prestigieuses que Hindemith – même si j'avais déjà eu l'occasion de rencontrer le fameux corniste Dennis Brain qui m'avait parlé du merveilleux Concerto pour cor (1949) dont il était le dédicataire. Nous sommes finalement arrivés à Leeds où Hindemith allait diriger *Nobilissima Visione* (1938), les *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Carl Maria von Weber* (1943) et son arrangement pour orchestre à cordes de la *Grande Fugue* pour quatuor à cordes de Beethoven. Il y avait du brouillard, il faisait froid et humide, mais la salle était bondée jusqu'au dernier siège. Tout le monde était venu voir le grand compositeur, alors en pleine possession de ses moyens, diriger l'orchestre symphonique municipal. Avec mon ami, j'étais assis derrière l'orchestre, juste devant l'immense orgue. De cet observatoire privilégié, j'avais une vue exceptionnelle sur le compositeur – chef d'orchestre. Devant moi se trouvaient quelques jeunes élèves de la classe de piano de la distinguée professeure Fanny Waterman, bientôt fondatrice (avec Marion Stein) du célèbre Concours international de piano de Leeds. A l'entracte, je me dégourdisais les jambes et lisais le programme dans un corridor, à l'arrière de l'Hôtel de ville, lorsque Hindemith s'approcha de moi, en

frac et nœud papillon blanc, pour me demander où il pouvait se laver les mains. Nous nous sommes mis à converser et je lui racontai que j'étais moi-même compositeur. Très rapidement, comme c'est presque toujours le cas chez les adolescents de seize ans, je suis resté sans voix. Il m'invita cependant au «Green Room» après le concert.

*Avez-vous pu lui parler longtemps?*

Tout le reste du concert se déroula pour moi comme dans un nuage. Je brûlais de lui parler de mes premières compositions et de découvrir ce qu'il venait d'écrire. A la fin du concert, je me suis rendu derrière la scène, non sans avoir à m'expliquer devant trois personnes au moins, dont Mme Gertrud Hindemith, toutes habillées de noir, où je pensais me rendre et pourquoi. Le «Green Room» n'était autre que le salon du maire, une salle lambrissée sentant l'encaustique et reluisant comme un sou neuf. Hindemith se tenait accoudé à une table, toujours en frac, une serviette blanche sur l'épaule. Il avait visiblement transpiré sous l'effort: ne venait-il pas de diriger pendant une heure et demie un concert entièrement consacré à ses propres compositions? Sa femme, Gertrud, écoutait notre conversation, approuvant légèrement de la tête certains des propos de son mari. Elle était plus amicale, maintenant, et toute son attitude était révélatrice de la vénération qu'elle portait à son époux. Hindemith était souriant, étonnamment jovial, et montrait beaucoup d'intérêt à s'entretenir avec moi. Il commença par me montrer la partition de la *Grande Fugue* de Beethoven et me demanda si cela m'avait plu. Puis, il m'avoua n'être «pas du tout enchanté» de se trouver dans le nord de l'Angleterre, «à pareille saison» et par un temps «si atroce». Je me rendis compte que, tout en se montrant amical et modeste, il affichait une assurance et une autorité que j'avais rarement rencontrées jusque-là. Sa femme Gertrud était peut-être trop protectrice et possessive; elle préservait son époux du monde extérieur, craignant peut-être qu'il ne se surmène (on rapporte qu'elle avait interdit à un de ses meilleurs amis, membre de son quatuor à cordes, de lui rendre visite après la répétition d'un concert de musique de chambre). Je lui demandai enfin à quoi il travaillait; il me dit qu'il avait tout juste achevé un grand opéra en cinq actes, *Die Harmonie der Welt* (dont la première exécution publique eut lieu en août 1957); il en avait écrit lui-même le livret. Il me parla aussi d'une commande pour l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, la fu-

ture «Pittsburgh Symphony» (la première audition publique de cette œuvre date de janvier 1959). Puis, il me décrit le livret de son grand opéra et je fus surpris de découvrir à quel point cette œuvre diffère à la fois de ses compositions les plus anciennes comme des plus récentes.

*Quelle impression générale avez-vous conservée de ce concert?*

Le concert que Hindemith venait de diriger comprenait quelques-unes de ses œuvres les plus populaires: la suite tirée du grand ballet *Nobilissima Visione* (1938), dont Léonide Massine avait créé la chorégraphie, et ses récentes *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Carl Maria von Weber* (1943). Mais c'est sa version pour orchestre à cordes de la *Grande Fugue* de Beethoven pour quatuor à cordes qui resta gravée dans mon esprit et ma mémoire. En raison du nécessaire renforcement des registres par les contrebasses, la version de Hindemith montre une plus grande solidité de timbre, elle est plus puissante et totalement satisfaisante; les parties de violon sonnent plus fort et plus clair que dans le quatuor à cordes original qui, à mon avis, est d'une exécution ingrate et d'une sonorité souvent rugueuse et inutilement difficile à l'oreille. En rentrant chez moi par une pluie glaciale et une véritable purée de pois, je me disais: «Quel puissant compositeur, ce Paul Hindemith, et quel chef d'orchestre remarquable, aussi!» J'étais vraiment fier de l'avoir enfin rencontré en chair et en os, au cours de cette misérable nuit d'hiver septentrional. Une soirée mémorable, une nuit inoubliable! RS

## HINDEMITH ALS DIRIGENT

Hindemiths erste Versuche als Dirigent lassen sich zwar bis in seine Studienzeit zurückverfolgen, doch begann seine eigentliche Karriere erst in den 1940er Jahren, nachdem er das öffentliche Bratschenspiel aufgegeben hatte. Am Rang der Ensembles, die ihn engagierten (darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker, das Orchestre National de Paris, das London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra oder New York Philharmonic), läßt sich sein Renommee als Dirigent ermessen. Seine Ansichten über Funktion, Aufgaben und Verantwortung des Interpreten sind nicht losgelöst vom eigenen Werdegang und den jahrzehntelangen Erfahrungen als „nachschafter Musiker“ zu betrachten. Gegen Geniekult, bloßes Virtuositentum und eitle Selbstinszenierung, die seinem Charakter fremd waren, stellte er das musikalische Kunstwerk in den Mittelpunkt seines künstlerischen Handelns: Der Interpret erfülle die zwar verantwortungsvolle, aber vergleichsweise bescheidene und unauffällige Funktion einer „Umformerstation (...) die zwischen dem Musikgenerator und dem Musikkonsumenten liegt“. Das oberste Gebot künstlerischen Handelns muß für den Interpreten darin bestehen, „eine Komposition ohne störende individualistische Beimischungen darzubieten und so den Boden zu bereiten für die geistige Mitarbeit des Hörers.“ Sein Bestes habe er dann gegeben, wenn er „gänzlich hinter dem Dargebotenen verschwindet“ (*Komponist in seiner Welt*).

Hindemith fühlte sich sowohl in seiner Rolle als Komponist wie als Interpret in musikalische Traditionen eingebettet, die zu verantwortlichem, ethisch motiviertem künstlerischem Handeln verpflichteten. Entsprechend dieser Haltung ist auch das rund 200 Werke umfassende Repertoire angelegt, das sich Hindemith in den 17 Jahren seiner Tätigkeit als Dirigent erarbeitete (nicht eingeschlossen die rund 70 eigenen Werke). Die für ihn selbst wichtigsten Komponisten waren nach eigenem Bekunden neben Bruckner und Reger vor allem Bach, Mozart und Haydn, deren Werke er auch besonders häufig dirigierte. Auf unaufdringliche Weise machte er sich zum Anwalt von Komponisten wie Schreker oder Mendelssohn Bartholdy, er dirigierte *Concerti grossi* von Händel, Bach-Kantaten, Madrigale von Monteverdi oder Gesualdo. Von allen Komponisten seiner Generation brachte Hindemith die größte Wertschätzung Bartók und Strawinsky entgegen; mit der so-

genannten „Neuen Musik“ der Avantgarde der 1950er Jahre hingegen beschäftigte er sich als Dirigent nicht. Ausgespart blieben auch große Teile des romantischen Repertoires, das zum Kernprogramm des Frankfurter Opernorchesters in seiner Zeit als Konzertmeister (1915-1923) gehört hatte. Gegenüber der Leitung von Aufführungen eigener Werke hegte Hindemith zwiespältige Gefühle. Einerseits verspürte er eine tiefe Skepsis gegenüber der im Musikleben vorherrschenden Tendenz, den Komponisten und sein Werk als „Sensation“ zu präsentieren. Andererseits war er davon überzeugt, daß nur sein eigenes Mitwirken den Stücken die auch von ihm angestrebte Authentizität verleihen könne.

Besonders in späteren Jahren kombinierte er gerne Werke unterschiedlicher Gattungen – in einem Konzert etwa Chorwerke von Monteverdi und Strawinsky, eigene Kammermusik und von ihm selbst eingerichtete altfranzösische Tänze – und dokumentierte damit sein universalistisches Verständnis von Musik, das weder Grenzen der Gattung noch der Epochen kennt. Es kongruiert zu seinem offensichtlich hinter seiner praktischen Musikausübung stehenden Wunsch, mit der abendländischen Musik in allen ihren Bereichen wenigstens einmal in Berührung gekommen zu sein. Was er bereits kannte, verlor nach einer gewissen Zeit an Reiz und wurde an den Rand des Blickfeldes gedrängt, um Neuem Platz zu machen. Dieser Umgang mit Musik bestimmte sein Leben und Werk in vielen Details wie ein roter Faden. Nicht nur setzte er sich als Interpret mit nahezu dem gesamten Spektrum abendländischer Musik intensiv auseinander; es gibt auch kaum eine musikalische Gattung, die er in seiner Arbeit als Komponist unberücksichtigt gelassen hat. Vom Orchestermitglied über den Kammermusiker und Solisten bis hin zum Dirigenten, vom Komponisten zum Pädagogen, Kompositionslehrer, Musiktheoretiker, Musikästhetiker und Organisator von Musikfesten nahm er nahezu alle Funktionen wahr, die ein der Musik gewidmetes Leben bieten kann. Für sich selbst benötigte Hindemith freilich solche differenzierten Berufsbezeichnungen und Tätigkeitsbeschreibungen nicht: Er sah sich am liebsten als „Musiker“. SSG

## HINDEMITH THE CONDUCTOR

Although Hindemith's first attempts at conducting can be traced back to his student years, his actual conducting career only began in the 1940s, after having given up playing the viola in public. His renown as a conductor can be assessed by the high rank of the ensembles that engaged him (these included the Berlin and Vienna Philharmonic, Orchestre National de Paris, London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra and the New York Philharmonic). His views concerning the interpreters' function, tasks and responsibility can only be regarded in conjunction with his own development and decade-long experiences as a "reproductive musician." He placed the musical work of art at the centre of his musical activity; he stood in opposition to the cult of the genius, mere virtuosity and vain self-staging, all of which were foreign to his character. The interpreter was to fulfil the responsible yet relatively modest and inconspicuous function of a "transformer station (...)" which lies between the music generator and the music consumer." The highest commandment of artistic activity for the interpreters had to be that of "presenting a composition without any distracting individualistic admixtures, thus preparing the ground for the spiritual collaboration of the listener." He had given his best when he "completely disappeared behind the presentation." (*A Composer's World*)

Hindemith felt deeply rooted in musical traditions, not only in his role as a composer but also in that of interpreter; these traditions obliged him to act responsibly and ethically as far as artistic activity was concerned. This attitude is reflected in the repertoire of approximately 200 works (not including the approximately 70 works of his own) that Hindemith rehearsed and performed during his 17-year conducting career. According to his own statement, the most important composers for him were, alongside Bruckner and Reger, Bach, Mozart and Haydn above all, whose works he also conducted particularly frequently. In an unobtrusive way, he made himself an "attorney" of such composers as Schreker and Mendelssohn Bartholdy; he conducted Concerti grossi of Händel, Bach Cantatas, madrigals of Monteverdi and Gesualdo. Of all composers of his own generation, Hindemith rated Bartók and Stravinsky highest. On the other hand, he did not occupy himself as a conductor with the so-called "new music" of the

1950s avant garde. Large parts of the romantic repertoire, which had belonged to the central repertoire of the Frankfurt Opera Orchestra during his period as concertmaster (1915-1923) were also left out. As for conducting his own works, Hindemith harboured mixed feelings. On the one hand, he felt deeply sceptical towards the dominant tendency in musical life to present the composer and his work as a "sensation." On the other hand, he was convinced that only his own participation could lend the authenticity to the pieces that he, too, desired.

He liked to combine works of different genres, especially in later years. In one concert, for example, one could hear choral works of Monteverdi and Stravinsky, his own chamber works and old French dances arranged by him. In this way, he documented his universalistic understanding of music which knew no boundaries, neither between genres nor epochs. This is consistent with his desire to come into contact with all areas of western music at least once, a desire obviously at the root of his practical music-making. What he already knew lost its appeal after a certain time and was pushed to the edge of his field of vision in order to make room for the new. This way of dealing with music went through his life and work in many details like a red thread. Not only did he come to terms intensively with nearly the entire spectrum of western music as an interpreter; there was also hardly a musical genre that remained untouched in his work as a composer. From orchestral musician to chamber musician, from soloist to conductor, from composer to pedagogue, composition teacher, music theoretician, music aesthete and organizer of music festivals, he fulfilled nearly all functions that a life dedicated to music can offer. For himself of course, Hindemith had no use for such differentiated professional designations and descriptions of activity: he preferred to regard himself simply as a "musician." SSG

## HINDEMITH CHEF D'ORCHESTRE

Les débuts de Hindemith à la tête d'un orchestre remontent déjà à la période de ses études, mais sa carrière de chef ne commence véritablement que dans les années 1940, après qu'il a abandonné celle de soliste. Sa réputation se mesure au prestige des formations qui l'en-

gagent (Philharmonies de Berlin, de Vienne et de New York, Orchestre National de Paris, Orchestres symphoniques de Londres et de Chicago, etc.). Quant à sa conception du rôle, des tâches et de la responsabilité de l'interprète, elle ne peut être séparée de son passé et de sa longue expérience de musicien rompu à la «re-création» des pièces du répertoire. Le culte du «génie», la simple virtuosité et l'esbroufe ne sont pas dans sa nature et il met, par conséquent, l'œuvre d'art elle-même au centre de son approche artistique. S'il reconnaît, certes, à l'interprète une responsabilité particulière, il est persuadé que son rôle, tout de modestie et de discrétion, est celui d'un «transformateur (...) placé entre le générateur du courant musical et le consommateur». La vertu artistique suprême de l'interprète s'impose donc d'elle-même: «présenter une composition sans interposer la gêne de l'amour-propre, (...) préparer ainsi le terrain pour le travail de l'esprit chez l'auditeur» et parvenir à donner le meilleur de lui-même en «disparaissant entièrement derrière son ouvrage» (*Komponist in seiner Welt*).

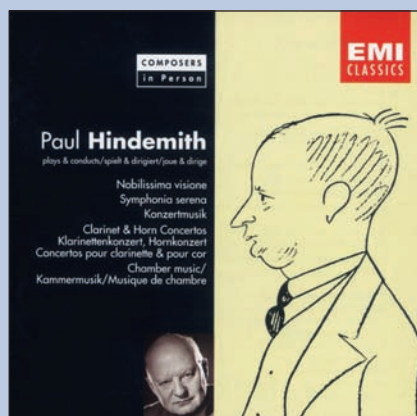
Comme compositeur ou comme interprète, Hindemith se sent l'héritier d'une tradition musicale qui met l'accent sur la responsabilité éthique de l'artiste. Les quelques deux cents œuvres qui forment le répertoire abordé au cours de dix-sept de direction d'orchestre (sans parler des quelque soixante-dix partitions de sa main qu'il a également dirigées) reflètent la haute conception qu'il se fait de son art. En dehors de Bruckner et Reger, les compositeurs qui lui importent le plus sont, de son propre aveu, J.-S. Bach, Mozart et Haydn dont il porte très fréquemment les œuvres dans ses programmes. De manière plus discrète, il défend aussi des compositeurs comme Schreker ou Mendelssohn Bartholdy, dirige des concertos grosso de Händel, des cantates de J.-S. Bach, des madrigaux de Monteverdi ou de Gesualdo. Parmi les compositeurs de sa génération, il apprécie par-dessus tout Bartók et Stravinski, mais ne s'intéresse pas, comme chef d'orchestre, à la «musique nouvelle» de l'avant-garde des années 1950. Il n'accorde pas une place prépondérante à une grande partie du répertoire romantique qui constitue pourtant le fond de commerce de l'Orchestre de l'Opéra de Francfort lorsqu'il y est *Konzertmeister* (1915-1923). Pour ce qui est de la direction de ses propres œuvres, son attitude est ambiguë. D'une part, il considère avec méfiance l'intérêt pour le sensationnel réservé par les cercles de la vie musicale au compositeur et à son œuvre. De l'autre, il demeure convaincu que son intervention peut seu-

le conférer à ses œuvres l'authenticité à laquelle il aspire.

Dans ses dernières années, il aime particulièrement proposer au concert la combinaison de pièces de genres différents. Un de ses programmes présente, par exemple, des œuvres chorales de Monteverdi et de Stravinski, de la musique de chambre de sa composition et des arrangements personnels d'anciennes danses françaises. Il témoigne ainsi de sa conception universaliste de la musique qui ne connaît de frontières ni entre les genres ni entre les époques.

Cette attitude correspond au credo qui domine sa pratique musicale personnelle: être entré au moins une fois en contact avec chacun des domaines de la musique occidentale. Ses découvertes perdent pourtant, après un certain temps, leurs attraits et finissent par sortir de son champ de vision pour faire place à du neuf. Cette pratique de la curiosité – en l'occurrence musicale – se retrouve, comme un fil rouge, dans plusieurs aspects de sa vie et de son œuvre. De même que, comme interprète, il aborde presque toutes les formes de la musique

occidentale, il n'y a pratiquement pas un genre qu'il ait négligé comme compositeur. Musicien d'orchestre, chambriste, soliste, chef d'orchestre, compositeur, pédagogue, professeur de composition, théoricien de la musique, féru d'esthétique musicale et organisateur de concerts, Hindemith assume presque tous les rôles qu'une vie vouée à la musique peut offrir. Il n'éprouve cependant aucun besoin de s'affubler de ces différents titres de gloire professionnelle: il préfère par dessus tout se présenter comme un musicien (*Musiker*). *SSG*



## Composers in Person: Paul Hindemith plays & conducts

**CD 1: u.a. Nobilissima Visione - Suite**  
Recording: London, Kingsway Hall,  
21 November 1956 / **Symphonia serena**  
Recording: London, Kingsway Hall,  
19-21 November 1956

**CD 2: u.a. Clarinet Concerto** (Louis Cahuzac,  
clarinet) Recording: London, Kingsway Hall, 22  
November 1956 / **Horn Concerto** (Dennis  
Brain, horn) Recording: London, Kingsway Hall,  
19 November 1956 / **Concert Music for Brass  
and Strings, Op. 50** Recording: London,  
Kingsway Hall, 22-24 November 1956

Philharmonia Orchestra London,  
Leitung: Paul Hindemith

EMI Classics 5 55032 2, 2 CD (1994)

## hindemith conducts hindemith the complete recordings on deutsche grammophon

**CD 1: Concerto for Orchestra op. 38**  
Recording: Berlin-Dahlem, Jesus Christus-Kirche,  
18 October 1957 / **Konzertmusik  
op. 49** für Klavier, Blechbläser und Harfen  
(Monique Haas, piano) Recording:  
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
17, 19 & 21 October 1957 / **Symphony**  
"Mathis der Maler" Recording:  
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
28-29 September & 10 October 1955

**CD 2: Symphonic Dances** Recording:  
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
23-24 March 1954 / **Theme and Variations**  
"The Four Temperaments" for piano and  
strings (Hans Otte, piano) Recording:

Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
2-3 October 1955

**CD 3: Symphonic Metamorphosis** after  
Themes by Carl Maria von Weber Recording:  
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
27-28 September 1955 / **Ballet Overture**  
"Amor und Psyche" Recording:  
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
17, 19 & 21 October 1957 / **Symphony**  
"Die Harmonie der Welt" Recording:  
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche,  
20 & 22 March 1954 / **Interview with Paul  
Hindemith** on his recording of the Symphony  
"Mathis der Maler" Recording: Tokyo, April  
1956

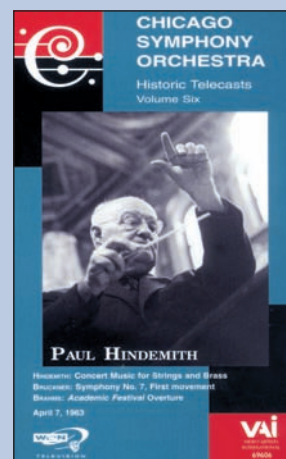


Berliner Philharmoniker,  
Leitung: Paul Hindemith

Deutsche Grammophon 474 770-2, 3 CD  
(2003)

## Paul Hindemith auf VHS/ on video/sur vidéo

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



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

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

Video Artists International 109  
Wheeler Avenue Pleasantville, NY 10570  
[www.vaimusic.com](http://www.vaimusic.com) · VAI 69606 (1999)

# CENTRE DE MUSIQUE HINDEMITH À BLONAY



## Der neue Leiter des Musikzentrums stellt sich vor

Seit dem 1. Januar 2004 leitet Marcel Lachat das Musikzentrum Hindemith in Blonay. Für ihn bedeutet diese Tätigkeit eine neue Herausforderung und Richtungsänderung seiner bisherigen beruflichen Laufbahn, andererseits jedoch auch eine gewisse Kontinuität in Bezug auf die ihm am Herzen liegende Gastfreundschaft.

Somit liegen die Direktion und die Koordination der verschiedenen Aktivitäten des Musikzentrums, seine Entwicklung und seine Verwaltung fortan in den Händen eines Hotelfachmanns, der für professionelle Führung und einwandfreie Verwaltung bürgt.

Marcel Lachat freut sich, sein Wissen und Können sowie seine ganze Energie in den Dienst der Hindemith-Stiftung zu stellen und dazu beizutragen, das Renommee dieser Institution im In- und Ausland zu festigen und zu vergrößern.

Der ausgebildete Hotelier und Gastronom ist 1959 in La Chaux-de-Fonds (Schweiz) geboren. Seine Jugend- und Schulzeit verbrachte er in Luzern. Von 1975 bis 1978 absolvierte er eine Berufslehre als Koch und wurde mit dem ersten



Preis des Kantons ausgezeichnet. In mehreren Weiterbildungskursen und Praktika in der ganzen Schweiz sammelte er vielfältige Erfahrungen. Einen sechsmonatigen Aufenthalt an der Columbia-Universität, New York, nutzte er zur Verbesserung seiner Englischkenntnisse. Die Hotelfachschule in Zürich schloß er 1981 mit Auszeichnung und einem ersten Preis ab. In den Jahren 1982/83 hatte er verantwortungsvolle Posten in der Schweiz inne. Ein zweijähriger Aufenthalt im kalifornischen Napa Valley erweiterte seinen beruflichen Horizont.

Zwischen 1986 und 2003 besetzte Marcel Lachat verschiedene Posten mit leitender Funktion im privaten und öffentlichen Sektor sowie im Spital- und Kollektivbereich. Seit einigen Jahren war er zudem als Berater für Unternehmungen dieser Bereiche tätig und ist als Prüfungsexperte an die Hotelfachschule in Lausanne berufen worden.

*Marcel Lachat, ist es nicht schwierig für einen unternehmerisch denkenden Hotelfachmann, quasi als „Außenstehender“, eine Institution wie das Hindemith-Musikzentrum zu leiten?*

Ich glaube nicht und der Stiftungsrat wohl auch nicht; zwar bin ich nicht ein großer Kenner klassischer Musik, aber ich bin neugierig, offen gegenüber Neuem und freue mich, in mein neues berufliches Umfeld hineinzuwachsen. Besonders spannend finde ich es, Kontakte mit Menschen aus aller Welt zu knüpfen. Letztendlich entspricht genau dies dem weltoffenen Geiste von Paul Hindemith; in diesem Sinne müssen wir alle zusammenarbeiten und uns weiterentwickeln.

*Sie leiten das Musikzentrum Hindemith nun seit ein paar Monaten. Wie würden Sie Ihre Funktion und deren Ziele nun beschreiben?*

Zunächst sind Begeisterung und Freude unabdingbare Voraussetzungen meiner täglichen Arbeit, ganz ähnlich wie in musikalischen Berufen.

Ziel aller Überlegungen und Aktivitäten der involvierten Personen ist die mittel- und langfristige Zukunftssicherung des Hindemith-Musikzentrums.

*Auf welche Art und Weise?*

Verschiedene Änderungen und Anpassungen waren und sind notwendig. Wir dürfen nicht in festgefahrenen Gedanken verharren oder uns an vermeintlich unveränderbare Schemata klammern.

*Das heißt?*

Wir müssen uns zuerst die Tatsache eingestehen, daß Kultur jeglicher Art heutzutage auch von wirtschaftlichen Überlegungen abhängig ist. Die Verantwortlichen sollten sich der Frage stellen: Wäre das Musikzentrum ohne die große Unterstützung der Hindemith-Stiftung überhaupt lebensfähig? Und: Ist eine uneingeschränkte Unterstützung in diesem Rahmen längerfristig überhaupt erwünscht und wirtschaftlich tragbar?

*Haben Sie Antworten auf diese Fragen?*

Zum jetzigen Zeitpunkt (März 2004) teilweise; der Stiftungsrat hat mich schlußendlich dafür eingestellt. Bis zur nächsten Ausgabe des Hindemith-Forums werde ich sicherlich in der Lage sein, nähere Auskünfte über die Einschätzung der Situation und der Zukunftspläne zu geben.

Im Zusammenhang mit der Musik als Ganzes und der Förderung und Verbreitung der Musik von Paul Hindemith im Speziellen ist es von großer Wichtigkeit, unseren Bekanntheitsgrad und unsere Kontakte zu erweitern. Ziel soll eine bessere, vor allem jedoch ausgeglichene Auslastung des Musikzentrums sein, da die Schwankungen in diesem Bereich gegenwärtig sehr groß sind.

Diese Erweiterung der Kontakte erfordert eine sehr arbeitsintensive, auf die jeweiligen Bedürfnisse zugeschnittene, individuelle Annäherung von Musikern und potentiellen Gästen in der Schweiz und im Ausland.

**Preise 2004 für Kursteilnehmer**  
**Fees 2004 for Course Participants**  
**Prix 2004 pour participants**  
**aux cours**

Studierende**	Studierende**	Erwachsene	Erwachsene
Students**	Students**	Adults	Adults
Etudiants**	Etudiants**	Adultes	Adultes
Nov. - Febr.	März - Okt.	Nov. - Febr.	März - Okt.
11 - 02	03 - 10	11 - 02	03 - 10

Einzelbenutzung eines Zimmers mit WC/Dusche oder Bad Individual use of a room with WC/shower or bath Utilisation individuelle d'une chambre avec WC/douche ou bain		SF 123,- € 83,-	SF 128,- € 86,-
---	--	--------------------	--------------------

Zweibettzimmer mit WC/Dusche oder Bad Two-bed room with WC/shower or bath Two-bed room with WC/shower or bath	SF 55,- € 37,-	SF 55,- € 37,-	SF 100,- € 67,-	SF 105,- € 71,-
--	-------------------	-------------------	--------------------	--------------------

Einzelbenutzung eines Zimmers mit WC/Dusche auf dem Flur Individual use of a room with WC/shower on corridor Utilisation individuelle d'une chambre avec WC/douche sur le palier		SF 100,- € 67,-	SF 105,- € 71,-
---	--	--------------------	--------------------

Zwei-, Drei- und Vierbettzimmer mit WC/Dusche auf dem Flur Two-, three- and four-bed rooms WC/shower on corridor Chambre à 2, 3 ou 4 lits avec WC/douche sur le palier	SF 55,- € 37,-	SF 55,- € 37,-	SF 85,- € 57,-	SF 90,- € 61,-
---	-------------------	-------------------	-------------------	-------------------

Die Preise verstehen sich in Schweizer Franken, pro Person und Nacht, inklusive Vollpension, Mehrwertsteuer und Kurtaxe. / The fees are in Swiss francs, per person per night, including full room and board, VAT and visitor's tax. / Ces prix s'entendent en francs suisses, par personne et par nuit, avec pension complète, TVA et taxe de séjour comprises. • Die Preise in Euro sind Richtwerte und berechnen sich nach dem aktuellen Tageskurs. / Based on a daily rate, prices in Euro are given as an information. / Le prix en euro est mentionné à titre d'information. Il est variable et se calcule d'après le cours du jour. • Die Benützung der Instrumente, der Räume und weiterer technischer Einrichtungen ist im Preis inbegriffen. / The use of instruments, rooms and further technical facilities is also included in the price. / L'utilisation des instruments, salles et autres installations techniques est également comprise.

\*\*Studierende bis zum vollendeten 26. Altersjahr / Students up to age 26 / Etudiants jusqu'à l'âge de 26 ans révolus

Marcel Lachat, Direktor Georges Rosset, Sekretariat Suzanne Hentsch, Verantwortliche für den Hausdienst Francesca De Sousa, Köchin	Centre de Musique Hindemith Lacuez 3 CH-1807 Blonay	Telefon +41 21 943 05 20 Telefax +41 21 943 05 21 Telefon +41 21 943 05 27 (zum Erreichen unserer Gäste) E-Mail: centre.de.musique@hindemith.org
--	---	---

The trained hotelier and gastronome was born in 1959 in La Chaux-de-Fonds, Switzerland. He spent his youth and school years in Lucerne. From 1975 until 1978 he completed a professional training programme as chef and was awarded first prize in his canton. He assimilated a wide variety of experience in several further courses and practical studies throughout Switzerland. Lachat used a six-month sojourn at Columbia University in New York City to improve his command of English. He then completed his studies at the Zurich School of Hotel Management in 1981 with a first prize. During the years 1982 and 1983 he occupied positions of responsibility in Switzerland. A two-year sojourn in the Napa Valley, California expanded his professional horizon.

Between 1986 and 2003 Marcel Lachat occupied various posts with leadership functions in the private and public sectors as well as in the areas of hospitals and collectives. He was also active as an advisor for enterprises in these areas for several years and was appointed to the position of testing expert at the Lausanne School of Hotel Management.

*Marcel Lachat, isn't it difficult for a professional in the hotel business, with an entrepreneurial way of thinking, to direct an institution like the Hindemith Music Centre when you are more or less an "outsider"?*

I don't think so, and the Foundation Council doesn't either; I may not be a great authority on classical music, but I am curious, open towards new things and look forward to growing into my new professional domain. I especially find it exciting to make contact with people from all over the world. Ultimately, this corresponds exactly to Paul Hindemith's spirit of being open to the world; in this sense, we must all work together and continue to develop.

*You have been directing the Hindemith Music Centre for a few months now. How would you describe your function and goals?*

First of all, enthusiasm and joy are absolutely necessary prerequisites for my daily work, just as they are in musical professions.

The goal of all deliberations and activities of those persons involved is the medium-range and long-term safeguarding of the future of the Hindemith Music Centre.

*Demzufolge scheint die Herausforderung, eine kulturelle Institution mit einem unternehmerischen Grundgedanken zu führen, eine sehr spezielle Aufgabe zu sein?*

Ungewohnt sicherlich, vor allem aber sehr faszinierend. Der Reiz dieser Aufgabe besteht vor allem darin, die auf den ersten Blick unvereinbar scheinenden Elemente möglichst nahe zusammenrücken zu lassen.

Schlußendlich gibt es enorm viele Parallelen zwischen der Musik und der Leitung eines Unternehmens. Braucht es nicht in beiden Fällen Seriosität und Durchhaltevermögen, Fleiß, Hingabe und Arbeitswillen, um das gesuchte Niveau zu erreichen?

ML

## Introducing the Music Centre's New Director

Marcel Lachat has been the Director of the Hindemith Music Centre in Blonay since 1 January 2004. This activity signifies a new challenge for him as well as a change in direction from his previous professional career. On the other hand, however, it also represents a certain continuity in regard to the hospitality so close to his heart.

Thus the direction and coordination of the Music Centre's various activities, as well as its development and management, lie from now on in the hands of a hotel business professional – a man who stands for professional leadership and impeccable management. Marcel Lachat is delighted to place his knowledge, ability and entire energy at the service of the Hindemith Foundation and to contribute to the strengthening and growth of this institution's renown at home and abroad.

*In what ways?*

Various changes and adjustments were and are necessary. We must not get bogged down in fixed ways of thinking or cling to schemes that we assumed were unalterable.

*Which means?*

We must first admit the fact that culture of any kind nowadays is also dependent on economical considerations. Those in a position of responsibility should ask themselves: would the Music Centre be at all viable without the massive support of the Hindemith Foundation? And: is unlimited support within this framework necessarily desirable on a long-term basis, and is it economically feasible?

with music as a whole and the furtherance and dissemination of the music of Paul Hindemith in particular, it is of great importance to expand our degree of popularity and our contacts. The goal should be a better, above all better balanced utilisation of the Music Centre, for the fluctuations in this area are very large at present.

This expansion of contacts requires an individual approach to musicians and potential guests in Switzerland and abroad; it will require very intensive work and must be tailored to the needs of the individuals.

*Accordingly, does the challenge of directing a cultural institution with an entrepreneurial fundamental idea seem to be a very special task?*

## Le nouveau directeur du Centre Hindemith se présente

Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2004, Marcel Lachat dirige le Centre de musique Hindemith Blonay. Par cette activité, Marcel Lachat relève un nouveau défi et donne une nouvelle direction à sa carrière professionnelle tout en restant fidèle à son métier d'accueil et de service.

Ainsi la direction et la coordination des diverses activités du Centre de musique, son développement et sa gestion globale sont désormais en main d'un professionnel de l'hôtellerie apte à assumer une exploitation et un entretien de qualité.

Marcel Lachat est très heureux de mettre tout son savoir-faire et son énergie au service de la Fondation Hindemith afin que le Centre de musique puisse



*Do you have answers to these questions?*

To a certain extent, yes, at this point in time (March 2004); that is ultimately what the Foundation Council engaged me for. By the time of the next issue of Hindemith Forum, I will certainly be in a position to give more detailed information concerning the appraisal of the situation and future plans. In connection

It is certainly unusual, but above all most fascinating. Bringing elements closer together which, at first glance, would seem to be incompatible is what makes this task so appealing.

Ultimately there are many, many parallels between music and directing a business venture. Don't they both require seriousness, stamina, diligence, devotion and the will to work, in order to reach the desired level of excellence?

ML

accroître son rayonnement en Suisse et à l'étranger.

Hôtelier-Restaurateur de formation, Marcel Lachat est né à La Chaux-de-Fonds (Suisse) en 1959 et vit pendant toute sa jeunesse et scolarité à Lucerne. Il accomplit un apprentissage de cuisinier (1975 – 1979) avec mention et un Premier Prix.

## Concerto for Organ & Orchestra (1962) / Sonatas I-III for organ

ORF-Symphonieorchester, Leitung: Milan Horvat, Orgel: Anton Heiller, Elisabeth Ullmann

◆ apex (CD 2003)  
2564 60227-2



Das ist die erste CD-Veröffentlichung der Einspielung des späten Orgelkonzertes durch

den Interpreten der Uraufführung: Anton Heiller. Musikalisch-interpretatorisch ist die Aufnahme, hier ergänzt durch ein sehr hörensvalue Einspielung der drei Orgelsonaten durch Elisabeth Ullmann, bislang noch nicht übertroffen worden.

This is the first CD issue of the recording of the late Organ Concerto made by the interpreter at the work's premiere - Anton Heiller.

The quality of the interpretation on this recording has yet to be surpassed; it is here supplemented by a recording of the three Organ Sonatas played by Elisabeth Ullmann, also well worth hearing.

Il s'agit de la première publication sur CD de l'enregistrement historique du Concerto pour orgue de Hindemith par son créateur, Anton Heiller. Complétée ici par un enregistrement de très grande qualité des Trois Sonates pour orgue jouées par Elisabeth Ullmann dont l'interprétation demeure inégalée.

## Paul Hindemith in memoriam – Paul Hindemith zum 40. Todesjahr

Morgenmusik aus Plöner Musiktag (1932)  
Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen op. 49  
Sonate für Blechbläserquintett (2. Orgelsonate), bearbeitet von David J. Borsheim

Peter J. Lawrence: Weitere Metamorphosen nach Themen von C.M. von Weber (2003)  
Junge Deutsche Blechbläser-solisten, Leitung: Walter Hilgers  
◆ Genuin (CD 2004) GEN 04041

Hindemiths Blechbläser-Musik ist bei den „Jungen Deutschen Blechbläser-solisten“ unter Walter Hilgers mit Tobias Stork als Soli-



gut aufgehoben. Sie bieten zudem mit der 2. Orgelsonate in einer Fassung für Blechbläserquintett eine Erstein-spielung, die sich hören lassen kann.

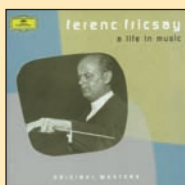
Hindemith's brass music is in good hands with the "Young German Brass Soloists" under Walter Hilgers with Tobias Stork as soloist in the Konzertmusik, Op. 49. Moreover, this issue offers a re-cording premiere well worth hearing - the Second Organ Sonata in an adaptation for brass quintet.

La Musique de concert pour piano, cuivres et deux harpes op. 49 de Hindemith est entre de bonnes mains avec les *Junge Deutsche Blechbläser-solisten*, ensemble placé sous la direction de Walter Hilgers et accompagné de Tobias Stork pour la partie soliste. L'arrangement de la Deuxième Sonate pour orgue écrit pour quintette de cuivres est présenté en première audition et s'écoute avec plaisir.

## Original Masters Ferenc Fricsay - a life in music

Symphonische Tänze (1937)  
RIAS-Symphonie-Orchester Berlin, Leitung: Ferenc Fricsay (Aufnahme: Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche, 4. Oktober 1950)

◆ Deutsche Grammophon (9 CD 2003) 474 383-2



Ferenc Fricsay war wohl ein idealer Interpret Hindemith-scher Musik. Seine Ein-spielung der

Symphonischen Tänze von 1950 leidet jedoch unter einer unverständlichen, ja brutalen Kürzung im Finalsatz, die Hindemith so sehr verärgerte, daß er die Einspielung zurückziehen ließ. Dennoch setzte Fricsays Interpretation Maßstäbe und bleibt hörensvalue.

Ferenc Fricsay was probably an ideal interpreter of Hindemith's music. His recording of the *Symphonische Tänze* of 1950, however, suffers from an incomprehensible, even brutal cut in the final movement which so infuriated Hindemith that he withdrew the re-cording. Nonetheless, Fricsay's interpretation sets high standards and is worth listening to.

Ferenc Fricsay était assurément un interprète idéal de Hindemith. Son enregistrement des *Dances symphoniques* (1950) souffre malheureusement d'une coupure incom-préhensible et brutale du Finale

qui fâcha Hindemith à un point tel qu'il obtint son retrait du commerce. L'interprétation de Fricsay reste pourtant un modèle du genre.

## Symphonie „Mathis der Maler“ (1934)

Nobilissima Visione, Suite für Orchester (1938)

Symphonische Tänze (1937)  
NDR Sinfonieorchester, Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt

◆ EMI Classics (CD 2004)  
5 62854 2

Hans Schmidt-Isserstedt gibt der Hindemithschen Musik Gewicht und Bedeutung,

ohne sie zu belasten: Ein Glücksfall der Hindemith-Interpretation! Leider glaubte auch er, in die Symphonischen Tänze kürzend eingreifen zu müssen: eine allgemeine Krankheit, von der viele Dirigenten seiner Generation (u.a. Scherchen, Fricsay, Szell) befallen waren.

Hans Schmidt-Isserstedt gives Hindemith's music weight and meaning without burdening it – a stroke of luck in the interpretation of Hindemith! Unfortunately he also believed he had to make cuts in the *Symphonische Tänze* – a frequent malady that struck many conductors of his generation (including Scherchen, Fricsay and Szell).

Hans Schmidt-Isserstedt donne du poids et du sens à la musique de Hindemith, mais sans l'alourdir, cas exceptionnel parmi ses inter-prètes! Il se permet – hélas –, lui aussi, de procéder à des coupures dans les *Dances symphoniques*, un fâcheux défaut dont souffrent également plusieurs chefs de sa génération (Scherchen, Fricsay, Szell, etc.).

## Sonate für Violine solo op. 11 Nr. 6

und Werke anderer Komponisten - Andreas Lucke, Violine

◆ Cavalli-Records (CD 2004)  
CCD 133



beweist, daß dieses erst 2001 vollständig veröffentlichte Werk bereits

Die hörens-value Einspielung der Sonate für Violine solo op. 11 Nr. 6 durch Andreas Lucke

das Repertoire der Geiger erreicht hat. Die Zusammenstellung der Werke auf dieser CD ist außerordentlich interessant.

This valuable recording of the Sonata for Violin Solo, Op. 11, No. 6 by Andreas Lucke proves that this work, only published in its complete form in 2001, has already entered the violin repertoire. The compilation of works on this CD is extraordinarily interesting.

L'excellent enregistrement de la Sonate pour violon seul op. 11/6 par Andreas Lucke prouve, s'il en est besoin, que cette œuvre, dont la publication intégrale ne date pourtant que de 2001, fait déjà partie du répertoire des violonistes. La combinaison des œuvres présentées par ailleurs sur ce CD est particulièrement séduisante.

## Sonate für Althorn und Klavier (1943)

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 17 F-Dur / Robert Schumann: Adagio & Allegro op. 70 As-Dur / Volker David Kirchner: Tre Poemi / Johannes Brahms: Trio für Klavier, Violine & Horn op. 40 Es-Dur - Marie Luise Neunecker, Horn; Lars Vogt & Wolfgang Sawallisch, Klavier; Frank Peter Zimmermann, Violine

◆ EMI Classics (CD 2003)  
5 57542 2



Die Einspielung der Althornsonate durch Marie Luise Neunecker und Lars Vogt ist eine

Referenz-Einspielung, die in der Interpretation der Hindemith-Sonaten ganz neue, überragende Maßstäbe setzt! Die Interpreten scheuen sich auch nicht, das Gedicht „Das Posthorn“, das Hindemith vor dem Finalsatz einfügt, zu sprechen.

This recording of the Alto Horn Sonata by Marie Luise Neunecker and Lars Vogt is a reference recording which sets completely new, outstanding standards of excellence in the interpretation of Hindemith Sonatas! The interpreters are also not afraid to recite the poem „Das Posthorn“ inserted by Hindemith preceding the final movement.

L'enregistrement de la Sonate pour cor et piano par Marie Luise Neunecker et Lars Vogt constitue sans doute une version de référence qui fixe des exigences toutes nouvelles et particulièrement élevées aux

futurs interprètes des sonates de Hindemith! Les musiciens ne reculent même pas devant l'invitation, figurant dans la partition, de réciter, avant le Finale, le poème «Das Posthorn», écrit de la main même du compositeur.

#### Klaversonate Nr. 3 in B (1936)

Arnold Schönberg: 6 kleine Klavierstücke op. 19 (1911) / Ernst Toch: Profiles op. 68 (1946) / Alban Berg: Klaversonate op. 1 (1907/08) / Theodor W. Adorno: 3 Klavierstücke (1927, 1945) - Yorck Kronenberg, Klavier  
♦ Ars Musici (CD 2003)  
AM 1357-2



Yorck Kronenberg bietet einen klangvollen Hindemith voll innerer Ruhe; er interpretiert

die 3. Klaversonate weniger als eine fest gefügte musikalische „Architektur“ vielmehr als eine episodenreiche „Klangrede“.

Yorck Kronenberg offers a resonant Hindemith full of inner calm; he interprets the Third Piano Sonata more as a “sonic speech” rich in episodes than as a firm piece of musical “architecture”.

Yorck Kronenberg propose la vision d'un Hindemith aux sonorités pleines, fruits d'un compositeur en pleine sérénité, dans son interprétation de la Troisième Sonate pour piano où il privilégie moins une «architecture» musicale solidement construite qu'un «discours» aux multiples facettes.

#### Sonate für Bratsche solo op. 31 Nr. 4

J.S. Bach: Suite II d-Moll BWV 1008 / Igor Stravinsky: Élégie (1944) / Henri Vieuxtemps: Capriccio pour alto seule op. 61  
Tatjana Masurenko, Viola  
♦ Coviello classics (CD 2002)  
50307

Tatjana Masurenko, eine Meisterin ihres Instrumentes, setzt hier ihre Hindemith-Einspielungen mit einer Aufnahme der 3. Sonate für Bratsche solo op. 31



Nr. 4 auf bestem Niveau fort. Es bleibt nur ein Wunsch offen: Sie möge ihre Hindemith-Einspielungen alsbald fortsetzen.

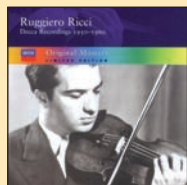
Tatjana Masurenko, with complete mastery of her instrument, continues her Hindemith recordings with the Third Sonata for Solo Viola, Op. 31, No. 4, performed at the highest level of excellence. There is only one thing left to be desired – that she continue her Hindemith recordings as soon as possible.

Grande dame de l'alto et interprète d'un niveau exceptionnel, Tatjana Masurenko poursuit ici ses enregistrements des œuvres de Hindemith en présentant la - Troisième Sonate pour alto op. 31/4. Un seul vœu: que la série se poursuive!

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

(Aufnahme: London, Kingsway Hall, April 1960)  
Ruggiero Ricci, Violine  
Decca (5 CD 2003) 475 105-2

Ruggiero Ricci hat sich vor allem als unvergleichlicher Interpret der Virtuosenmusik für sein



Instrument einen Namen gemacht. Sein makellos-perfektes Hindemith-Spiel kennzeichnet hingegen eine unerwartete Ruhe und Gelassenheit, ohne spannungslos zu wirken.

Ruggiero Ricci made a name for himself primarily as an incomparable interpreter of virtuoso music for his instrument. His flawlessly perfect Hindemith performance, on the other hand, reveals an unexpected calm and repose, without any lack of tension.

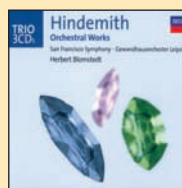
Ruggiero Ricci est surtout réputé pour être un interprète incomparable des pièces de bravoure destinée à son instrument. Pourtant, si son exécution des sonates pour violon de Hindemith est impeccable, elle respire également, de manière inattendue, un calme et une sérénité qui ne sont, pour autant, pas dépourvus de tension.

#### Orchestral Works Symphonie “Mathis der Maler”, Trauermusik für viola and strings, Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber, Konzertmusik for strings and brass op. 50, Der Schwanendreher (Concerto after old folk songs for viola and small orchestra), Nobilissima Visione - Suite, Symphonia serena, Symphonie “Die Harmonie der Welt”

San Francisco Symphony /  
Gewandhausorchester Leipzig,  
Leitung: Herbert Blomstedt

♦ Decca (3 CD 1988, 1993,  
2000) 475 264-2

Herbert Blomstedt kommt das Verdienst zu, mit seinen vorbildlichen Hindemith-Einspielungen



seit 1988 die Hindemithsche Musik für Tonträger geradezu entdeckt zu haben. Diese Einspielungen sind jetzt außerordentlich preisgünstig wiederveröffentlicht worden; sie sollten in keiner CD-Sammlung fehlen.

Herbert Blomstedt receives credit for having almost discovered Hindemith's music for the recording media since 1988 with his exemplary Hindemith recordings. These recordings have been re-issued at very affordable prices; they should be in every CD collection.

C'est par des interprétations exemplaires que Herbert Blomstedt a, dès 1988, fait preuve d'un mérite particulier en remettant à l'honneur le répertoire de Hindemith au disque. Ses enregistrements – qui ne sauraient manquer dans aucune collection de CD – viennent d'être réédités à des prix défiant toute concurrence.

#### Sonate für Violoncello solo op. 25 Nr. 3

J.S. Bach: Suite I G-Dur BWV 1007 / Suite II d-Moll BWV 1008  
Gerda Angermann, Violoncello  
♦ cellophon (CD 2001) 20012



Gerda Angermann ist eine ungemein musikalisch gestaltende Interpretin.

Das zählt bei ihrer Einspielung der Sonate für Cello solo op. 25 Nr. 3 umso mehr, als diese Sonate allzu oft als Demonstration technischer Fertigkeiten mißbraucht wird.

Gerda Angermann is an interpreter of tremendous musicality. This is all the more important in her recording of the Sonata for Cello Solo, Op. 25, No. 3, since this Sonata is all too often misused as a demonstration of mere technical skill.

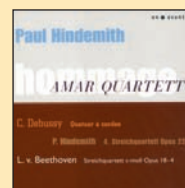
Gerda Angermann est une interprète qui cisèle les pièces du répertoire pour violoncelle avec une musicalité inouïe. Cette attitude qui est d'autant plus remarquable que la Sonate pour violoncelle seul op. 25/3 sert bien trop souvent de prétexte à des démonstrations de virtuosité technique.

#### 4. Streichquartett op. 22

Claude Debussy: Quatuor à cordes (1893) / Ludwig van Beethoven: Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4  
Amar Quartett

♦ en avant records (CD 2003)  
ear-316 442

Das junge Amar-Quartett aus der Schweiz setzt seine Gesamteinspielung der Quartette



Hindemiths mit dem wohl bekanntesten Quartett fort: mit op. 22. Wieder erreicht das Ensemble ein vorbildliches Niveau: über aller Perfektion geht in keinem Moment die Spontaneität des Musikmachens verloren.

The young Amar Quartet from Switzerland continue their complete recording of the Hindemith String Quartets with the perhaps best known of all – Op. 22. Once again, the ensemble reaches an exemplary level of excellence; at no point does their music-making lose any of its spontaneity, for all its perfection.

Le jeune Quatuor Amar, établi en Suisse, poursuit son intégrale des quatuors à cordes de Hindemith en présentant le plus connu, sans doute, d'entre eux, l'op. 22. Le jeu de l'ensemble atteint, de nouveau, à un niveau exemplaire de perfection sans que la spontanéité ne se perde jamais.

GS



dation Hindemith?» et «Ce soutien doit-il être inconditionnel et illimité dans son importance et sa durée?»

*Avez-vous des réponses à ces questions?*

Des éléments, oui, le Conseil de la Fondation Hindemith m'a engagé pour cela et d'ici la prochaine édition du «Hindemith Forum» je serais sans doute en mesure de vous donner d'avantage de précisions à ce sujet.

D'une manière générale et en marge de la promotion de la musique et de celle de Paul Hindemith en particulier, nous devons d'une part attirer encore d'avantage de musiciens et de cours en élargissant le réseau de contacts, d'autre part trouver des solutions par rapport aux fluctuations importantes au niveau de l'occupation.

Il est évident qu'un très grand travail de «démarchage» doit être fait au niveau des contacts et ce avec une approche très personnalisée, en Suisse et à l'étranger.

*Le défi qui vous est lancé, à savoir gérer l'institution culturelle qu'est le Centre de musique comme une entreprise, est donc particulièrement important.*

Important mais avant tout passionnant, car il est vrai qu'à priori ce défi paraît incompatible. Mais finalement il y a énormément de parallèles entre la musique et la direction d'une entreprise. Dans les deux cas il faut être sérieux, appliqué et persévérant, travailler et répéter inlassablement ses gammes afin d'atteindre le niveau recherché. ML

Il suit plusieurs stages de perfectionnement dans toute la Suisse. Après un séjour de 6 mois à l'Université de Columbia, New York, pour parfaire ses connaissances en anglais, il suit des cours à l'école hôtelière de Zürich entre 1980 et 1981 où il obtient un mention et un premier prix. Il assume ensuite plusieurs postes à responsabilité entre 1982 et 1983 et séjourne professionnellement à Napa Valley, Californie, entre 1984 et 1985.

De 1986 à 2003, il assume diverses activités dirigeantes dans les secteurs privés, publics, hospitaliers et collectifs de l'hôtellerie et de la restauration tout en étant appelé en tant que consultant pour des entreprises actives dans ce secteur et comme expert à l'école hôtelière de Lausanne.

*Marcel Lachat, n'est-il pas difficile pour un pur gestionnaire de prendre en charge une institution musicale sans faire parti du sérail?*

Je ne le pense pas et le Conseil de fondation non plus. Il est évident que je ne suis pas un spécialiste de la musique classique, en revanche je suis quelqu'un de très curieux et ouvert sur le monde, qui a soif de découvrir et qui aime les échanges humains. Comme l'était finalement Paul Hindemith, et c'est dans cet esprit que nous devons évoluer.

*Après quelques mois à la tête du Centre de musique Hindemith, comment concevez-vous cette nouvelle fonction?*

D'abord avec enthousiasme, car pour moi le plaisir est indissociable du travail, comme c'est le cas pour la musique. Ceci dit, j'ai bien entendu beaucoup réfléchi à la question. L'objectif vers lequel tout le monde tend est d'assurer l'avenir du Centre de musique à moyen et surtout à long terme.

*De quelles manières?*

Quelques modifications et adaptations étaient et sont toujours nécessaires, car nous ne devons pas rester enfermé dans des pensées figées ou des schémas invariables. Il ne faut pas changer pour changer, mais faire évoluer le centre avec une «douce persévérance» afin de lui faire accroître son rayonnement en Suisse et à l'étranger.

*Mais encore?*

Nous devons nous rendre à l'évidence que même lorsqu'il s'agit de culture il n'y pas de manifestation d'envergure sans réflexion économique. Il doit en aller de même pour le Centre de musique. Les questions que nous devons garder à l'esprit sont: «Serait-il aujourd'hui viable sans le soutien très important de la Fon-



# FORUM

## ▼ Das Ballett „Die vier Temperamente“

entstand in enger Zusammenarbeit zwischen Paul Hindemith und George Balanchine. In dessen Choreographie präsentiert die Opéra National de Bordeaux eine szenische Aufführung. Unter Leitung von Roberto Gatto spielen und tanzen das Orchestre National de Bordeaux Aquitaine und das Ballet de l'Opéra National de Bordeaux. Den Solo-Klavierpart übernimmt Hervé N'Kaoua. Termine: 15., 16., 17., 18., 20., und 21. Juni 2004, Conservatoire National de Région, Salle Antoine-Vitez, Bordeaux.

▼ The ballet "Die vier Temperamente" was created in close collaboration between Paul Hindemith and George Balanchine. The Opéra National de Bordeaux is presenting a scenic performance in Balanchine's choreography. Under the direction of Roberto Gatto, the work will be played by the Orchestre National de Bordeaux Aquitaine and danced by the Ballet de l'Opéra National de Bordeaux. Hervé N'Kaoua will perform the solo part. Performance dates are 15, 16, 17, 18, 20, and 21 June 2004, Conservatoire National de Région, Salle Antoine-Vitez, Bordeaux.

▼ Fruit d'une collaboration étroite entre Hindemith et George Balanchine, le ballet «Les quatre tempéraments», présenté en version scénique dans la chorégraphie de Balanchine, est interprété par le ballet de l'Opéra national de Bordeaux, l'Orchestre national de Bordeaux-Aquitaine, placé sous la direction de Roberto Gatto, et le pianiste soliste Hervé N'Kaoua. Dates: 15, 16, 17, 18, 20 et 21 juin 2004. Lieu: Conservatoire national de région, Salle Antoine-Vitez, Bordeaux.

▼ Im Rahmen des Kissinger Sommers 2004 führt das Gewandhausorchester Leipzig unter seinem Chefdirigenten Herbert Blomstedt Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler“ auf. Das Konzert findet statt am 30. Juni 2004 im Großen Saal des Regentbaus der Stadt Bad Kissingen.

▼ During the course of the Kissinger Summer 2004, the Leipzig Gewandhausorchester under their Music Director Herbert Blomstedt will perform Hindemith's **Mathis der Maler**. The concert will take place on 30 June 2004 in the Large Concert Hall of the Regentbau of the city of Bad Kissingen.

▼ A l'affiche de l'Été 2004 de Bad Kissingen, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig (sous la direction de Herbert Blomstedt) présente la symphonie «Mathis der Maler» de Hindemith lors d'un concert donné le 30 juin 2004 dans la grand-salle du Regentbau de Bad Kissingen.

▼ Werke von Hindemith stehen im Mittelpunkt des diesjährigen Öschinger Musiksommers vom 31. Juli bis zum 6. August 2004. Seine frühe Violasonate op. 11 Nr. 4 und die beiden Sonaten für Trompete bzw. Klarinette und Klavier stehen auf dem Programm. Einen Leckerbissen bietet das Klavierduo Shoko Hayashizaki / Michael Hagemann: Die beiden servieren die selten zu hörende vierhändige Bearbeitung der Symphonie „Mathis der Maler“ aus dem Jahre 1934, eines der Hauptwerke Hindemiths. Alle Konzerte finden im Öschinger Holzschnitt-Museum statt. Vorverkauf und nähere Informationen bei der Ortschaftsverwaltung Öschingen Tel. ++49-7473/6339.

▼ Works of Hindemith are at the centre of this year's **Öschinger Music Summer** from 31 July until 6 August 2004. His early Viola Sonata, Op. 11 No 4 and the Sonatas for Trumpet and Piano and for Clarinet and Piano are on the programme. The piano duo Shoko Hayashizaki / Michael Hagemann will provide a rare treat: they will be offering the rarely-heard four-hand adaptation of the Symphony "Mathis der Maler" of 1934, one of Hindemith's principal works. All the concerts will take place at the Öschinger Woodcut Museum. Reservations and detailed information can be obtained from the town management of Öschingen, tel. ++49 - 7473/6339.

▼ Plusieurs des œuvres de Hindemith constituent le noyau de la programmation de l'Été musical 2004 d'Öschingen (31 juillet – 6 août): les Sonates pour alto et piano op. 11/4, pour trompette et piano, pour clarinette et piano figurent à son affiche. Le duo formé par les pianistes Shoko Hayashizaki / Michael Hagemann offre de surcroît une perle rare: l'arrangement pour piano à quatre mains de la Symphonie «Mathis der Maler» (1934), l'un des chefs-d'œuvre de Hindemith. Tous les concerts ont lieu au Musée de la boissellerie d'Öschingen. Réservations et renseignements auprès de l'administration communale d'Öschingen (tél. + 49 7473 6339).

▼ Weiterhin gehört Hindemiths 1. Klaviersonate „Der Main“ zum festen Bestandteil der diesjährigen Konzerttournée des finnischen Pianisten Olli Mustonen. Termine: 5. August 2004 in Tiszadob (Ungarn), 5. Oktober 2004 in Sevilla, 9. Oktober 2004 in London und 20. Oktober 2004 in Paris.

▼ Hindemith's First Piano Sonata, **Der Main** continues to be a cornerstone of the Finnish pianist Olli Mustonen's concert tours this year. Performance dates: 5 August, 2004 in Tiszadob, Hungary, 5 October 2004 in Seville, 9 October 2004 in London and 20 October 2004 in Paris.

▼ La Première sonate pour piano de Hindemith, «Le Main», figure toujours au programme des tournées de concert du pianiste finlandais Olli Mustonen (le 5 août 2004 à Tiszadob (Hongrie), le 5 octobre 2004 à Séville, le 9 octobre 2004 à Londres et le 20 octobre 2004 à Paris).

▼ Einen Schwerpunkt des diesjährigen finnischen **Kuhmo Chamber Music Festival 2004**

bilden Werke von Paul Hindemith. Unter anderen präsentieren die Sopranistin Soile Isokoski und der Pianist Marita Viitasalo die Erstfassung des Liederzyklus „Das Marienleben“ op. 27 aus den Jahren 1922/23 nach Texten von Rainer Maria Rilke. Termin: 15. Juli 2004, Kuhmo Arts Centre. Die eindrucksvolle Sonate für zwei Klaviere vierhändig, entstanden 1942 in den USA, erklingt im Konzert der Pianisten Raija Kerppo und Juhani Lagerspetz am 20. Juli 2004 am selben Ort. Dem vierten Satz „Recitativ“ geht ein altenglisches Gedicht „This World's Joy“ voraus, dessen Worte der Oberstimme des ersten Klaviers syllabisch unterlegt werden können.

▼ Works of Paul Hindemith form one focal point of the Kuhmo Chamber Music Festival 2004 in Finland. Amongst other works, the soprano Soile Isokoski and the pianist Marita Viitasalo will present the first version of the song cycle „Das Marienleben,” Op. 27 from the years 1922/23 based on texts of Rainer Maria Rilke. The concert takes place on 15 June 2004 at the Kuhmo Arts Centre. The impressive Sonata for Two Pianos Four-Hands, written in the USA in 1942, will be performed by the pianists Raija Kerppo and Juhani Lagerspetz on 20 July 2004 at the same place. The fourth movement, „Recitative,” is based on an old English poem „This World's Joy,” the words of which can be placed syllabically under the upper voice of the first piano part.

▼ D'autres œuvres de Hindemith sont au centre de l'édition 2004 du Festival de musique de chambre de Kuhmo (Finlande). Soile Isokoski (soprano) et Marita Viitasalo (piano) interprètent, parmi d'autres, la première version du cycle «Das Marienleben» op. 27 (1922/23) composé sur des textes de Rainer Maria Rilke (le 15 juillet 2004, Centre des arts de Kuhmo). Ecrite aux Etats-Unis en 1942, l'imposante Sonate pour deux pianos figure également au programme des pianistes Raija Kerppo et Juhani Lagerspetz (le 20 juillet, même endroit). Le quatrième mouvement (Recitatif) est une fidèle paraphrase d'un poème médiéval anglais «This World's Joy» dont les paroles peuvent être scandées syllabiquement sur la voix supérieure du premier piano.

▼ Nachdem Hindemiths Kammermusiken von Claudio Abbado mit den Berliner Philharmonikern und renommierten Solisten für EMI eingespielt wurden, wählte der Dirigent drei Werke dieser Reihe für das Lucerne Festival 2004. Unter seiner Leitung musiziert das Mahler Chamber Orchestra die Kammermusik Nr. 1 op. 24 Nr. 1, das Violonkonzert (Kammermusik Nr. 4 op. 36 Nr. 3) mit Kolja Blacher als Solisten und das Violakonzert (Kammermusik Nr. 5 op. 36 Nr. 4) mit dem Bratscher Wolfram Christ. Termin: 23. August 2004, Luzerner Konzertsaal. Im Rahmen dieses Festivals findet am 22. August 2004 im Luzerner Schweizerhof ein weiteres Konzert mit Hindemithscher Musik statt. Sein 1938 entstandenes Quartett für Klarinette, Geige, Cello und Klavier steht auf dem Programm der

Solisten Pascal Moraguès (Klarinette), Renaud Capuçon (Violine), Gautier Capuçon (Cello) und Elena Bashkirova (Klavier).

Hindemiths Kammermusik Nr. 4 erklingt im Rahmen zweier Konzerte des Orchestre de la Suisse Romande unter Pinchas Steinberg. Solist ist der weltberühmte Geiger Frank Peter Zimmermann. Die Konzerte finden statt am 29. September 2004 in der Victoria Hall in Genf und am 30. September 2004 im Théâtre de Beaulieu in Lausanne.

▼ After Hindemith's Kammermusiken were recorded for EMI by Claudio Abbado conducting the Berlin Philharmonic and renowned soloists, the conductor chose three works of this series for the Lucerne Festival 2004. Under his direction, the Mahler Chamber Orchestra will perform the Kammermusik No. 1, Op. 24 No. 1, the Violin Concerto (Kammermusik No. 4, Op. 36 No. 3) with Kolya Blacher as soloist and the Viola Concerto (Kammermusik No. 5, Op. 36 No. 4) with the violist Wolfram Christ. The performance will take place on 23 August 2004 in the Lucerne Concert Hall. Another concert of music with Hindemith's music will take place during the course of this festival on 22 August 2004 at the Schweizerhof in Lucerne. His 1938 Quartet for clarinet, violin, cello and piano is on the programme being presented by the soloists Pascal Moraguès (clarinet), Renaud Capuçon (violin), Gautier Capuçon (cello) and Elena Bashkirova (piano).

Hindemith's **Kammermusik No. 4** will be performed during the course of two concerts of the Orchestre de la Suisse Romande under Pinchas Steinberg. The soloist will be the world renowned violinist Frank Peter Zimmermann. The concerts will take place on 29 September 2004 in the Victoria Hall in Geneva and on 30 September 2004 at the Théâtre de Beaulieu in Lausanne.

▼ Après avoir gravé chez EMI les «Kammermusiken» de Hindemith avec la Philharmonie de Berlin et des solistes particulièrement réputés, Claudio Abbado a choisi trois de ces œuvres pour les porter à l'affiche du Festival de Lucerne 2004. L'Orchestre de chambre Gustav-Mahler joue ainsi la «Kammermusik n°1» (op. 24/1), le Concerto pour violon («Kammermusik n° 4» op. 36/3) avec Kolja Blacher dans le rôle de soliste et le Concerto pour alto («Kammermusik n° 5» op. 36/4) avec Wolfram Christ à l'alto (le 23 août 2004, Salle de concerts de Lucerne). Dans le cadre du même festival, un autre concert présentant des œuvres de Hindemith a lieu le 22 août au Schweizerhof: Pascal Moraguès (clarinette), Renaud Capuçon (violin), Gautier Capuçon (violoncelle) et Elena Bashkirova (piano) interprètent le Quatuor pour clarinette, violon, violoncelle et piano (1938).

Par ailleurs, la «Kammermusik n° 4» est encore proposée à deux reprises au public par l'Orchestre de la Suisse romande, dirigé par Pinchas Steinberg, et le très renommé violoniste Frank Peter Zimmermann, le 29 septembre 2004 au Victoria-Hall (Genève) et le 30 septembre au Théâtre de Beaulieu (Lausanne).