

PAUL HINDEMITH

THE COMPLETE STRING QUARTETS (7)

OVERTURE FOR THE
FLYING DUTCHMAN - "*MILITÄRMINIMAX*"

PAUL HINDEMITH (1895-1963)
CENTENARY EDITION
WORKS FOR STRING QUARTET

CD 1	76:00
STRING QUARTET no.1 in F minor op.10 (1919)/STREICHQUARTETT	
<i>Nr.1 f-moll op.10/QUATUOR A CORDES n°1 en fa mineur op.10</i>	30:10
1. <i>Sehr lebhaft, straff im Rythmus</i>	05:39
2. <i>Thema mit Variationen. Gemächlich</i>	09:55
3. <i>Finale. Sehr lebhaft</i>	14:20
STRING QUARTET no.2 in C op.16 (1921)	30:16
<i>STREICHQUARTETT Nr.2 C-dur/QUATUOR A CORDES n°2 en ut majeur op.16</i>	
4. <i>Lebhaft und sehr energisch</i>	09:53
5. <i>Sehr langsam</i>	12:49
6. <i>Finale. Außerst lebhaft</i>	07:28
STRING QUARTET no.6 in E flat major (1945)	15:34
<i>STREICHQUARTETT Nr.6 in Es/QUATUOR A CORDES n°6 en mi bémol majeur</i>	
7. <i>Schnell</i>	02:26
8. <i>Ruhig, Scherzando</i>	02:20
9. <i>Langsam/schnell/langsam</i>	06:00
10. <i>Kanon, mäßig schnell/heiter</i>	04:40
CD 2	75:35
STRING QUARTET no.3 op.22	24:35
<i>STREICHQUARTETT Nr.3 op.22/QUATUOR A CORDES n°3 op.22 (1922)</i>	
1. <i>Fugato. Sehr langsame Viertel</i>	06:13
2. <i>Sehr energisch. Schnelle Achtel</i>	04:40
3. <i>Stets fließend. Ruhige Viertel</i>	07:20
4. <i>Mäßig schnelle Viertel</i>	01:44
5. <i>Rondo, Gemächlich und mit Grazie</i>	03:30
STRING QUARTET no.4 op.32/STREICHQUARTETT Nr.4 op.32	26:35
<i>QUATUOR A CORDES n°4 op.32 (1923)</i>	
6. <i>Lebhafte Halbe</i>	05:45
7. <i>Sehr langsam, aber immer fließend</i>	08:47
8. <i>Kleiner Marsch. Vivace, sempre crescendo</i>	01:53
9. <i>Passacaglia. Fugato (so schnell wie möglich)</i>	09:53



STRING QUARTET no.5 in E flat major (1943)	24:25
<i>STREICHQUARTETT Nr.5 in Es/QUATUOR A CORDES n°5 en mi bémol majeur</i>	
10. <i>Sehr ruhig und ausdrucksvoll</i>	05:36
11. <i>Lebhaft und sehr energisch</i>	04:15
12. <i>Ruhig. Variationen</i>	07:48
13. <i>Finale. Breit und energisch</i>	06:40
 CD 3	 68:20
OVERTURE to the „FLYING DUTCHMAN “ as played at sight by a second-rate Concert Orchestra at the Village Well at 7 o'clock in the morning	
<i>OUVERTÛRE zum „Fliegenden Holländer“, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt, für Streichquartett (1925)</i>	
OUVERTURE DU «VAISSEAU FANTÔME» jouée à vue par un orchestre thermal de deuxième ordre sur le coup de 7 h. du matin	
	07:47
1. <i>Allegro con brio - andante - animando un poco - tempo I - molto animato - im gleichen Zeitmaß weiter - un poco ritenuto</i>	
STRING QUARTET no.«0» in C op.2/STREICHQUARTETT Nr.«0» C-dur	38:18
<i>QUATUOR A CORDES n°«0» en ut majeur op.2 (1915)</i>	
2. <i>Sehr lebhaft</i>	14:40
3. <i>Adagio</i>	11:30
4. <i>Sehr lebhaft</i>	05:45
5. <i>Ziemlich lebhaft</i>	06:10
„MILITÄRMINIMAX“, for String Quartet	22:15
<i>„Repertorium für Militärmusik“, für Streichquartett</i>	
<i>«MINIMAX», anthologie de musique militaire, pour quatuor à cordes (1923)</i>	
6. <i>Armeemarsch 606 („Der Hohenfürstenberger“)</i>	03:20
7. <i>Ouvertüre zu „Wasserdichter und Vogelbauer“.</i>	05:12
8. <i>Ein Abend an der Donauquelle, intermezzo für zwei Trompeten.</i>	03:30
9. <i>Löwenzähnen an Baches Rand, Konzertwalzer.</i>	04:45
10. <i>Die beiden lustigen Mistfinken, Characterstück, Solo für zwei Pikkoloflöten.</i>	02:00
11. <i>Alte Karbonaden, Marsch</i>	02:14

Kocianovo kvarteto/**KOCIAN QUARTET**

Pavel HŮLA, Jan ODSTRČIL, violins/Violinen/violons, Zbyněk PAĎOUREK, viola/Bratsche/alto, Václav BERNÁŠEK, cello/Violoncello/violoncelle.

ENGLISH

MODERNIST OR CONSERVATIVE?

On 16 November 1995 one of the greatest composers in 20th century music has been a hundred years old. Like many of his most illustrious contemporaries, such as Arnold Schoenberg (with five string quartets, counting the Quartet in D of 1897), Béla Bartók (five), Bohuslav Martinů (seven), Darius Milhaud (eighteen), Dmitri Shostakovich (fifteen), or Boris Blacher (five), Hindemith left a body of string quartets that could be regarded as the leading thread in an abundant output of chamber music extending from 1913 to 1945. It falls into three periods of his extremely active career as a creative musician.

The *first Quartet* (in C major, Op.2) was written while the young Hindemith was completing his studies at Hoch's Conservatory in Frankfurt, where he studied composition under Bernhard Sekles (1872-1934) and Arnold Mendelssohn (1855-1933), the former being inclined to encourage the latest tendencies in contemporary music, permitting, for example, the teaching of jazz at the Conservatory, while the latter, the son of a first cousin of Felix Mendelssohn, was a fervent champion of the Lutheran music of Schütz and Bach. The influence of these two teachers was both beneficial and complementary. At the age of twenty the young composer was thoroughly acquainted with the most advanced trends of the time while, at the same time, being able to analyse in depth the works of the German tradition from Bach to Reger. Having received a solid training as a violinist, first under Anna Hegner (1904-7) and then with Adolf Rebner (1908-17), the dean of the violin faculty at the Conservatory, from the age of twelve he played in the quartet founded by his teacher, the Rebner Quartet. After his father was killed in the war in 1915, he was obliged to earn his living as a violinist at the Frankfurt Opera.

In a letter of 5 September 1915 Hindemith relates the circumstances of the composition of his *Quartet in C major*. *"The past year was a period of the most strenuous work for me. In the spring I played the Beethoven Concerto with great success in the large concert hall here [Frankfurter Tonhalle]. I had to work very hard at it. After that a composers' concert at the Conservatory was to take place at which my string quartet was to be played. But since I had finished only half of it, I had a gigantic amount to do if I wanted to get the thing done in time. I managed to, but only by sacrificing every available minute to it. I sat up every night until 2 or 3 o'clock writing notes..."* Given its first hearing on 8 May 1915 by the Rebner Quartet in which he played second violin, the *Quartet, Op.2* brought him a prize of 750 Marks, rewarding his abilities as a violinist as well as a composer. Thirty years later Hindemith refused to allow this work to be listed among his string quartets. Out of respect for his decision, we have allocated the number '0' to this quartet. It is a work of impressive size. The composer said that he 'soon afterwards despised' the opening *Sehr lebhaft*, finding it outdated. Today we are astonished by the dimensions (some 568 bars) and the melodic breadth it implies in a composer of less twen-

ty. The following two movements, of which Hindemith remained 'particularly proud', already give inklings of the future composer of *Gebrauchsmusik*¹: the *adagio* presents the same rhythmic features as the *Grablegung* (The Entombment) of the *Mathis der Maler* Symphony, while the *scherzo*, in its two trio passages, has an A-B'A'-C-'A' structure of Brahmsian extensiveness. The finale is formally less strict, but none the less retains a propensity to long-windedness in its hearty joviality that was also to be an infirmity in the next two scores, the *Cello Concerto*, Op. 3 and the *Lustige Sinfonietta*, Op.4.

In the number of the *Neue Blätter für Kunst und Literatur* dated 23 October 1919 Professor Sekles presented his pupil, now become a dangerous 'progressive', as follows: 'Paul Hindemith is a son of the people. The seriousness of life was already apparent in his nursery. This does not harm a healthy constitution. Whatever eluded him in sunlight he received in strength, in the invaluable capacity for ruthlessness towards himself. This alone explains, in the first place, his mastery of the technical means of expression which, considering his youth, must be called extraordinary. But it explains even more. It gives us to understand why we seek in vain for certain melting lyrical features in him, why, instead of emotional outbursts there is often a *Morgenstern*-like humour, why his sound palette does not shine and shimmer, but subdued Rembrandt colours predominate and, finally, why he builds his movements honestly instead of improvising them in a shirking, irresolute manner...'. This attitude was by no means a slur on the German tradition of Bach or Reger, but, on the contrary, an attempt to regenerate it, to return to a positive practice of music, a *Gebrauchsmusik* combining amateur and professional musicians in the common joy of making music together. This desire explains the intentionally pedagogical character of many of Hindemith's works (*Ludus tonalis*, *Kammermusiken*, etc.). The musical language employed from the *Quartet No.1* of 1918 springs from a free polytonality and an eminently linear style of writing based on the early 'sonata' concept, offering, in fact, a content that generates its form by itself, relying on a generous sequence of thematic ideas. There is no development in the Romantic sense of the term, but a simple polyphonic exploitation of previously accumulated material. On a harmonic level, the twelve notes of the scale are of strictly equal significance in relation to a tonic centre, which avoids all conflict between major and minor modes, but can create dissonant clashes that are particularly harsh when the intervals of the second, the fourth and the seventh are being exploited.

His second creative period is often defined as extending from 1918 to 1923, in fact, from 2 June 1919 to 17 June 1923, the dates of decisive public concerts in the German master's career. The first was given by the *Verein für Theater-und Musikkultur in Frankfurt*, and consisted of the first official hearings of the *Piano Quintet*, Op.7, two of the *six Sonatas*, Op.11 and the *String Quartet in F minor*, Op.10 - "No.1" according to the original edition. The second concert contained the first version of the song-cycle to fifteen poems by Rilke, *Das Marienleben*, which he later repudiated and rewrote, but which inaugurated his period of full maturity. In this work he employs rhetorical forms like the *pas-sacaglia*, theme and variations, etc., a structure of astonishing dramatic coherence, a harmonic design in which the tonal relationships assume a symbolic character, while the frequent use of modal and pentatonic writing has the authenticity of the old church modes. The melodic design, of a Neo-Gregorian polyphonic fullness, and in strict, linear counterpoint almost disincarnate in its austerity, serves a dis-

course in which, according the composer himself, we come "to the point of highest abstraction, in which purely musical ideas and forms prevail ... an epilogue in which persons and actions no longer play any role." Before attaining this powerful synthesis of a plurality of musical ideas that made him one of the foremost German artists of the Weimar Republic, Hindemith was the topic of conversation more on account of the subject of his stage works (*Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi* - first produced in Stuttgart on 4 June 1921 - and *Sancta Susanna*) than of the modernism of his writing. This aspect of his work, however, became the subject of a violent reaction by the public on the first performance of his *Kammermusik No. 1* under the direction of Hermann Scherchen at the Donaueschingen Festival in 1922. This work, Dadaist, according to its admirer, Ervin Schulhoff, purely "dynamic" to some, and sardonic, parodistic *Asphaltmusik* to others, revives the original spirit of chamber music in which a group of soloists (twelve here) savour the delights of playing together in a sort of distillation of his youthful *Lustige Sinfonietta, Op. 4*. The première of his *Quartet in C major, Op. 16* at the Festival in 1921 had brought him international recognition. He became the spiritus rector of a generation of "revolutionary" composers making a clean sweep of the last remains of the expiring Romantic era.

The *Quartet No. 1, Op. 10*, classical in form and in three movements, is a work of astonishing vitality and exuberance. The opening movement, *Very lively and strict in rhythm*, begins with an original theme immediately leading into a treatment in imitation playing on the progression of rising semitones, an altogether novel manner of using chromaticism without inflecting the vigour of the discourse. A "false", fugal reprise of the single theme takes the place of a development. The recapitulation, *pianissimo*, reveals the lyrical beauty of the theme. Embellished by variations, it leads to a short and luminous coda. The middle movement, a theme and five variations, is, at the same time, both a vindication of the most romantic lyricism of Brahms or Reger, and of its antidote, particularly in the "symphonic" excesses of the outer variations. The finale (*Very lively*) has a Regerian density and expansiveness. It has the qualities of a somewhat ironical serenade and of a naturally dance-like gracefulness - ballet music in miniature with constantly renewed energy : *with great élan - extremely animated prestissimo...* carried along by a rich rhythmic inventiveness that calls to mind the giddy exhilaration of an imaginary Susanna.

The *Quartet No. 2, Op. 16*, is a full and brilliant reflection of the iconoclastic delight felt by Hindemith in practising this unbridled, polyphonic and violently expressionistic (at times motorik) type of music, capable of the most expansive feeling, but always propelled by an irrepressible energy. This triptych starts off with the display of its thematic richness, the instruments stating an avalanche of four successive "layers", varying only the dynamics of the utterance and the tempo: *lively and very energetic - very animated - allegro maestoso - very fiercely*. The middle episode (*very Slow*) is like a crude four-part hymn. The finale (*extremely animated*) returns to the motorik vitality of the first movement. This enormous rondo-sonata is almost eight hundred bars in length. Its frenzy and its unflagging melodic and rhythmic freshness allow the discourse to play with the most violently clashing tonalities without offending the ear. In the place of the traditional recapitulation an insistent cadenza shatters all memory of the preceding *ostinati* and leads into a dislocated *presto*, a fiery and virtuosic coda that leaves an unusual feeling of vertigo.

The *Quartet No. 3, Op. 22*, composed in November-December 1921 remained a permanent fixture in the repertoires, not only of its first performers, the Amar Quartet, but also of international ensembles like the Budapest Quartet who, incidentally, was to give the first performance of the *Quartet No. 6* on 21 March 1946. Although seemingly in five movements, the last two actually form a single movement: the *mässig schnell* fourth, a short fantasia-recitative section in the cello leads straight into the finale, a clever rondo whose refrain for the first time affirms a definite key, that of F sharp minor. The work begins *mezzo voce* with a very slow *fugato*, but the discourse soon assumes an astonishing expressive force that borders on the violent in the *scherzo* in which the rhythmic design, imposed by sharp accents and whirling runs, is of intractable logic. The middle movement is like a long lament in the violin inexorable punctuated by the cello.

Whereas the *Quartet No. 3* began and ended in atonal *grisaille*, the *Quartet No. 4, Op. 32* (autumn 1923) opens and closes with great force. The opening fugue promptly imposes a fragment of four notes that soon turns into an obsessive leitmotiv. It is the basic theme of a complex canonic construction of violent dynamic contrasts, but whose driving force is governed by an implacable harmonic sequence. The slow movement develops an involved melodic counterpoint playing on the metrical superimposition of 12/8 and 4/4. A humorous vein runs through the short, *scherzo (Kleiner Marsch)* with an earthy theme making a strong contrast with the fantastic *Passacaglia* that follows it, no fewer than twenty-seven variations on a seven-bar theme first stated by the cello. This masterpiece is an elaborate web that makes no concessions and gradually reveals its significance before literally 'imploding' in a coda, a vertiginously polyphonic *fugato (as fast as possible)* of which the viola and the inexorable regularity of its rhythmically ostinato crotchets seems to be the diabolic accelerator until the unforeseen final chord of D flat major (instead of the expected C major).

In 1921, Hindemith, as viola player, was founding a new quartet with the violinists Licco Amar and Walter Kaspar and his brother Rudolf the cellist (replaced by Maurits Frank in 1922). This Amar Quartet was to give the first performances of the *Quartets Nos. 2, 3 and 4* and to become an authoritative performer of contemporary music, especially at the Donaueschingen Festival whose founding patron and head of the chamber music concerts, Prince Max Egon von Fürstenberg (1863-1941) was both their confidant and their friend. This highly cultured man appreciated Hindemith's sense of humour, calling him an '*immer lach- und scherzbereiter*' (always ready for a laugh and a joke) 'Musikant'. One day he was invited to a private concert during the days devoted to premières at Donaueschingen to hear the first performance of *Minimax*, 'a catalogue of military music', written in two days, 25 and 26 July 1923. The title of the piece was derived from the diminutives of the names of the Prince (Max) and of Wilhelmine (Min(z)i), Countess Schönberg-Glauchauqui, to whom he had just been married. In this six-movement suite Hindemith sums up his experience as a drummer in a military band during the First World War. He incorporated a multitude of literary and musical puns, like *Armeemarsch 606* ('Der Hohenfürstenberg'), *Ouvertüre zu 'Wasserdichter und Vogelbauer'* (a virtually untranslatable play on Franz von Suppé's *Dichter und Bauer* - 'Poet and Peasant' - Overture), a caricature of Johann Strauss, first in the intermezzo, *An Evening by the Source of Danube* (the source of the

Danube is in the park of the von Fürstenberg castle at Donaueschingen - which also means 'Danube spring'), for two 'distant' trumpets (2nd violin and viola) with a coda of Beethovenian amplitude, and in the concert waltz, *Löwenzähnen am Baches Rand* ('Dandelions on the edge of the brook'), a pot-pourri based on three well-known tunes. *Die beiden lustigen Mistfinken* ('The two jolly dungbirds') is a transcription of Henri Adrien Kling's polka-fantasy, and the final march, *Alte Karbonaden*, with its sudden changes of tempo and modes of attack imitating brass instruments, concludes this skit, first played by the Amar Quartet, who left the hall saluting the mob in military fashion with their bows.

Hindemith wrote many other musical parodies, most of which have remained in manuscript, but whose titles invariably cause a smile: the unforgettable lullaby, *Der Sturm im Wasserglas* ('The Storm in the Tumbler - or Teacup'), *Atonale Cabaret* and several stage-lessons, *Das Lied mit großer Orchesterbegleitung im Stile Rich. Strauss* ('Song with large orchestral accompaniment in the style of Rich. Strauss'), *Text aus einer Imkerzeltung* ('Text from a bee-keepers' journal'), etc. The *Ouverture zum Fliegenden Holländer* dates from the summer of 1925 and is by no means anti-Wagnerian, but reproduces, for the delectation of musicians who feed themselves by playing bandstand or silent film music, what Hindemith himself had experienced when he was a member of a 'second-rate spa band' that had to play the 'Overture to the *Flying Dutchman* from sight on the stroke of 7 o'clock in the morning!'. So many of the intonations that take the musicians back to their ineffable 'beer hall music' are sheer marvels of the kind.

The rise to power of Nazism finally caused Hindemith to leave Germany. The great composer, teacher and conductor resigned from his chair at the Berlin Musikhochschule. He played the viola in a string trio with Szymon Goldberg and Emmanuel Feuermann. He went to Turkey to help reorganize its musical life and methods of teaching. In 1938 he went to Switzerland and in February 1940 to the United States where he taught at Buffalo, Aurora, Tanglewood and musical theory at Yale University. He returned to the form of the string quartet, writing his last two Quartets in 1943 and 1945, concise neoclassical diversissements of unflagging melodic and contrapuntal verve.

The *Quartet No. 5 in E flat major* seems, by contrast, an almost relaxed work, melodically serene, in which Hindemith gives proof of a simplicity of writing that would be worthy of the Baroque era where it not for the astonishing richness of its harmony. Beginning with a slow fugue, it goes straight into a pseudo-scherzo in quaver triplets and dotted rhythms. The singing polyphonic discourse of the slow movement makes use of the post-Beethoven variation technique. The finale could be seen as an *ouverture à la française* ending with a graceful and smiling *allegretto grazioso*.

The *Quartet No. 6 in E flat major* is the shortest of the seven. It forms one of the most perfect examples of the complex and learned art of linear counterpoint developed by Hindemith. There are four movements: the introductory *Fast* consists of two complementary melodic ideas without a development. The second movement, *Calm, Scherzando*, is like a stylized metamorphosis of the Baroque minuet. The third movement, in the form of a triptych, is an echo, a distilled tribute to Bach, and a seemingly free recitative that suddenly turns into a chorale before fading out on a brief piano restatement. The finale is a canonic exercise, smiling, refined, masterly in its virtuosic agility that almost belies its formal complexity.

1. 'Gebrauchsmusik' (Utility Music): a German term for music designed to be generally useful for domestic, teaching, amateur and professional purposes.

2. Christian Morgenstern (1871-1914), German poet much of whose work is of a mystic and religious character, but who is generally associated with the humorous, grotesque and satirical verse contained in *Galgenlieder* (1905) and *Palmström* (1910), some of which were set to music by Alexander von Zemlinsky, Schoenberg, Hindemith, Schreker and others.

*The **KOCIAN QUARTET** (Kocianovo kvarteto) was founded in the summer of 1972 after its members had concluded their studies at the Prague Academy (AMU), like many other internationally renowned Czech ensembles (e.g. the Talich, the Pražák and the Stamič Quartets). Trained by Professor Antonín Kohout (the cellist of the Smetana Quartet), it was known as "The New String Quartet" until 1975 when it took the name of the violin virtuoso and teacher Jaroslav Kocian (1883-1950). The members of the Quartet are Pavel HŮLA (1st violin), a pupil of Mme. Hlunová, prize-winner of the Kocian Competition and Prague Radio's "Concertino Praga", Jan ODRČIL (2nd violin), a pupil of Jiří Novák, the 1st violin of the Smetana Quartet, Zbyněk PAĐOUREK (viola), a pupil of Professor Jaroslav Motlík, and Václav BERNÁŠEK (cello), a pupil of K.P. and M. Sádlo. The Quartet pursues an international career and inaugurated its exclusive collaboration with PRAGA with the world première recording of the complete String Quartets of Hindemith (PRD 250 113-115, Diapason d'Or, Grand Prix Charles Cros 1997) on the occasion of the centenary of the composer's birth, and the complete chamber music of Hans KRÁSA (PRD 250 106, "10 de Répertoire").*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing to many other available on the PRAGA label. If so, please write to AMC, PO Box 110 F 92210 SAINT-CLOUD, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge and, quarterly in preview, the advertisement of new releases.

FRANÇAIS

MODERNISTE OU CONSERVATEUR ?

Le 16 novembre 1995, l'un des plus grands maîtres de la musique du XX^e siècle, Paul Hindemith, aurait eu cent ans. A l'instar d'illustres collègues compositeurs contemporains, tels Arnold Schönberg (avec, à son actif, cinq **Quatuors** à cordes en comptant le Quatuor en ré de 1897), Béla Bartók (six), Bohuslav Martinů (sept), Darius Milhaud (dix-huit), Chostakovitch (quinze), Boris Blacher (cinq)...il laisse une œuvre pour quatuor à cordes qui pourrait être le fil conducteur d'une abondante production de chambre. Celle-ci s'étale de 1913 à 1945 et concerne trois époques de sa très active carrière de musicien professionnel.

Son premier **Quatuor** (op.2, en ut majeur) est rédigé alors que le jeune Hindemith termine ses études au Conservatoire de Francfort étudiant la composition avec Bernhard Sekles (1872-1934) et Arnold Mendelssohn (1855-1933), l'un enclin à encourager les tendances esthétiques les plus contemporaines - il autorisa, par exemple, l'enseignement du jazz au sein même du Conservatoire -, tandis que l'autre, fils d'un cousin issu de germain de Felix Mendelssohn, était un fervent défenseur de la musique luthérienne de Schutz et Bach. L'influence de ces deux maîtres fut bénéfique et complémentaire. A vingt ans, le jeune compositeur est au fait des tendances d'époque les plus avancées tout en analysant d'une manière approfondie les partitions de la tradition allemande, de Bach à Reger. Ayant reçu de Anna Hegner (1904-7), puis de Adolf Rebner (1908-17), le doyen des professeurs de violon du Conservatoire, une solide formation de violoniste, il joue dès l'âge de douze ans au sein du quatuor à cordes formé autour de son maître, le Quatuor Rebner. Orphelin de père, tué au front, dès 1915, il est alors contraint de gagner sa vie comme violoniste à l'Opéra.

Dans une lettre du 5 septembre 1915, Hindemith situe les circonstances de composition de son Quatuor en ut majeur. *L'année qui vient de s'écouler fut pour moi une époque de travail particulièrement astreignante. Au printemps j'ai joué ici [à Francfort], dans la grande salle (la Tonhalle), le Concerto de Beethoven, ce qui me valut un réel succès. Pour cela j'avais dû fournir un gros effort. Suite à ce concert était prévu un concert de chambre dans la classe de composition au cours duquel devait être joué mon quatuor à cordes. Comme je n'en avais encore rédigé que la moitié, il me restait encore fort à faire si je voulais avoir terminé pour la date prévue. J'y arrivai, mais je dus pour cela sacrifier la moindre minute de mon temps. Chaque nuit je restais assis à ma table de travail jusqu'à 2 ou 3 H. du matin à coucher des notes sur le papier...** Donné en première audition le 8 mai 1915 par le Quatuor Rebner dans lequel il tenait la partie de 2^e violon, le **Quatuor op.2** valut à son auteur un prix de 750 DM récompensant sa prestation aussi bien de violoniste que de compositeur.

Trente ans après, Hindemith se refusa à faire entrer cette partition dans le recensement de ses quatuors

à cordes. Nous avons tenu à respecter ce choix en lui affectant le numéro "zéro". La partition est d'une imposante ampleur. L'auteur dit en avoir très vite méprisé [*bald verachtet*] le **sehr lebhaft** initial qu'il trouvait démodé. Aujourd'hui il étonne par sa dimension, quelques 568 mesures, et le souffle mélodique qu'il supposait chez un compositeur d'à peine vingt ans. Les deux mouvements suivants, dont Hindemith est resté particulièrement fier [*besonders stolz*], annoncent déjà le musicien de la **Gebrauchsmusik**: l'**adagio** présente la même démarche rythmique que l'introduction de *la mise au tombeau (Grablegung)* de la Symphonie **Mathis le peintre**, tandis que le **scherzo**, lors de ses deux passages en trio, propose une structure A-B-»A«-C-«A» à l'*extensivité* brahmsienne. Le final, de moindre rigueur formelle, garde néanmoins une propension à l'inflation en faisant montre de cette *jovialité gourmande* qui sera également l'apanage des deux partitions suivantes, le **Concerto pour violoncelle** op.3 et la **Lustige Sinfonietta** op.4.

Dans le numéro du 23 octobre 1919 des *Neue Blätter für Kunst und Literatur*, le Prof. Sekles présentait ainsi son élève devenu un dangereux «progressiste». *Paul Hindemith est un enfant du peuple. Le sérieux avec lequel il concevait la vie se manifestait déjà dans sa chambre d'enfant. Cela ne nuisait d'ailleurs en rien à cette nature spécifiquement saine. Ce qu'il perdit en soleil lui fut rendu en énergie qui s'appliquait d'abord à une inappréciable aptitude à être d'une intraitable rigueur envers lui-même. Cette faculté explique d'ailleurs une maîtrise des moyens techniques d'expression inhabituelle chez un musicien aussi jeune. Mais elle n'éclaire pas ce seul point. Elle aide à comprendre pourquoi il est inutile de chercher dans son œuvre le moindre abandon à un lyrisme destructurant, alors que nous voyons apparaître, en lieu et place de ces effusions sentimentales, un humour à la Morgenstern... Son écriture n'est pas immédiatement brillante et chatoyante. Les demi-teintes à la Rembrandt y sont prédominantes, et tout mouvement est solidement construit sans jamais donner dans l'improvisation qu'il estimait indigne d'un homme maître de ses sentiments...** Cette attitude n'est en rien une mise en cause de la tradition allemande, celle de Bach et Reger, mais, au contraire, une façon de la régénérer, de revenir à une pratique effective de la musique, cette **Gebrauchsmusik** qui réunit instrumentistes amateurs et professionnels dans une même joie ludique de faire de la musique d'ensemble. Cette volonté explique le caractère volontiers pédagogique de nombre de partitions de Hindemith (**Ludus tonalis, Kammermusiken...**). Le langage musical utilisé, à partir du Quatuor n°1 de 1918, ressort d'une libre polytonalité et d'une écriture éminemment linéaire usant d'un concept de «sonate» à l'ancienne, en fait proposant un *contenu sonore* qui génère par lui-même sa forme s'appuyant sur une généreuse séquence thématique. Il n'existe pas de développement, au sens romantique du terme, mais une simple exploitation polyphonique du matériau précédemment accumulé. Sur le plan harmonique, les douze sons de la gamme sont strictement égaux par rapport à une tonique centrale, ce qui supprime tout conflit entre modes majeur et mineur, mais peut occasionner les frottements dissonants les plus âpres lorsque l'écriture exploite des intervalles de secondes, quarts et septièmes.

Sa seconde période de création est souvent définie comme s'étalant de 1918 à 1923, en fait du 2 juin 1919 au 17 juin 1923, dates de concerts publics qui ont marqué la carrière du maître allemand. Le premier est donné dans le cadre du *Verein für Theater- und Musikkultur in Frankfurt* et propose les pre-

mières auditions officielles du **Quintette avec piano** op.7, de deux des six **Sonates** op.11 et du **Quatuor à cordes en fa mineur** op.10, «n°1» selon l'édition originale. Le second concert fait découvrir le cycle de quinze Lieder sur des poèmes de Rilke, **Das Marienleben**, dans une première rédaction que le compositeur reniera mais qui inaugure sa période de pleine maturité. L'auteur y emploie des formes réthoriques (passacaille, thèmes et variations), une construction à l'étonnante progression dramaturgique, une harmonie dont les relations tonales prennent un caractère symbolique tandis que l'écriture, fréquemment modale et pentatonique, retrouve l'authenticité des vieux modes d'église. Le plan mélodique, à la plénitude polyphonique néo-grégorienne, et un contrepoint linéaire, strict, presque désincarné par son dépouillement, soutiennent [d'après Hindemith lui-même] un discours *presque exclusivement conduit par la pureté des idées musicales et des formes d'une extrême abstraction : un épilogue dans lequel les hommes et leurs actions ne jouent plus aucun rôle*. Avant de parvenir à cette puissante synthèse qui faisait de lui l'un des artistes allemands les plus en vue de la République de Weimar, le musicien défraye la chronique plus par les sujets de ses productions pour la scène (**Mörder, Hoffnung der Frauen** et **Das Nusch-Nuschi** - créées à Stuttgart le 4 juin 1921 -, Sancta Susanna) que par le caractère moderniste de son écriture. Cette dernière est pourtant l'objet d'une violente réaction du public lors de la première de sa **Kammermusik n°1** sous la direction d'Hermann Scherchen au Festival de Donaueschingen 1922. Cette partition, dadaïste selon son admirateur qu'était Ervin Schulhoff, purement *dynamique* pour certains, musique des rues (*Asphaltmusik*) goguenarde et parodique pour d'autres, retrouvait l'esprit premier de la musique de chambre, portant au rassemblement de solistes (ici douze) prenant un plaisir gourmand à jouer ensemble, décantation de cette **Lustige Sinfonietta** (op.4) de sa jeunesse. La création, au Festival de 1921, de son **Quatuor en ut majeur** op.16 lui avait apporté une consécration internationale. Il devient le maître-à-penser d'une génération de compositeurs *révolutionnaires* faisant table rase des derniers relents de l'ère romantique finissante.

Le **Quatuor n°1** op.10 est une partition de forme classique en trois mouvements, d'une étonnante vitalité et exubérance. Le mouvement initial, *très vif, rigoureux au plan rythmique*, impose d'emblée un thème original et entraîne immédiatement un traitement en imitations jouant sur la progression des demi-tons ascendants, manière tout à fait nouvelle d'user du chromatisme sans infléchir la vigueur du discours. Une fausse reprise, fuguée, du thème unique tient lieu de développement. La réexposition, *pianissimo*, fait découvrir la beauté lyrique de ce dernier. Agrémenté de variations, il mène à une coda brève et lumineuse.

Le mouvement central, formé d'un thème et cinq variations, est à la fois une apologie du lyrisme le plus romantique, celui de Brahms comme de Reger, et son anti-dote tant les excès *symphoniques* de la troisième variation mettent en valeur la simplicité et la beauté profonde des variations extrêmes. Le finale (*très animé*) est d'une densité et d'une générosité régérienne. Il se présente comme une sérénade à l'invention parfois ironique et à la grâce naturellement dansante, mini-musique de ballet aux épisodes à l'énergie toujours renouvelée: *avec beaucoup d'élan - extrêmement animé - prestissimo*... portée par une richesse rythmique qui fait virevolter et s'épanouir une *Susanna* imaginaire.

Le **Quatuor n°2** op.16 porte à son plein éclat la joie iconoclaste qu'Hindemith ressent en pratiquant cette musique ardente, polyphonique, violemment expressionniste, *motorik* à certains moments,

capable d'exprimer les sentiments les plus généreux mais propulsée par une irrépressible énergie. Ce triptyque expose d'emblée sa richesse thématique en laissant les instruments en énoncer en avalanche quatre *couches* successives, ne variant que la puissance d'articulation et le tempo : *animé et très énergique* - *très animé* - *allegro maestoso* - *très sauvage*. L'épisode central très lent forme comme un cantique à quatre voix puissantes et crues. Le final (*extrêmement animé*) renoue avec la vitalité *motorik* du premier volet. Cette immense rondo, conforme à un plan de sonate, approche des huit cents mesures. Sa frénésie, la permanence de sa fraîcheur mélodique et rythmique, font que le discours peut jouer avec les tonalités les plus violemment opposées sans que l'oreille s'en émeuve. En lieu et place de la réexposition traditionnelle, une cadence obstinée pulvérise le souvenir des ostinatos précédents et conduit, en se disloquant, à un **presto**, coda emportée et virtuose laissant un sentiment de vertige inhabituel.

Le **Quatuor n°3** op.22, composé en novembre-décembre 1921, est demeuré en permanence au répertoire tant des créateurs, le Quatuor Amar, que de nombreux ensembles internationaux, tel le Quatuor de Budapest qui sera, par ailleurs, le créateur du **Quatuor n°6** le 21 mars 1946. Bien qu'apparemment en cinq mouvements, les deux derniers ne font qu'un. Le bref **mässig schnelle Viertel**, simple introduction-récitatif, est confié au violoncelle et conduit au finale, un rondo raffiné dont le refrain affirme pour la première fois une tonalité, celle de fa dièze mineur. Commencé *mezzo voce* sur un très lent **fugato**, le discours prend rapidement une étonnante force expressive qui devient même violence dans le **scherzo** dont la rythmique, imposée par des martèlements et traits tourbillonnants, est d'une intraitable logique. Le mouvement central apparaît comme une longue plainte du violon inexorablement scandée par le violoncelle.

Alors que le **Quatuor n°3** commençait et finissait dans la grisaille et l'atonie, le **Quatuor n°4** op.32 (automne 1923) débute et s'achève en force. La fugue initiale impose d'entrée un fragment de quatre notes qui tourne rapidement au leitmotiv obsédant. Celui-ci nourrit toute une construction canonique aux violents contrastes de dynamique mais dont la motricité plastique est d'une implacable progression harmonique. L'épisode lent suivant développe un contrepoint mélodique jouant sur les superpositions métriques à 12/8 et 4/4. L'humour reprend ses droits dans le bref **scherzo**, petite marche au thème primitif qui contraste fortement avec la fantastique **passacaille** qui suit, ne comportant pas moins de vingt-sept variations sur un thème de sept mesures exposé par le violoncelle. Ce chef-d'œuvre sans concession laisse ainsi entrevoir sa signification, puis *implose* littéralement dans la coda, un **fugato** (*aussi vite que possible*) polyphonique vertigineux dont l'alto semble être, par l'inexorable régularité de ses noires rythmiquement obstinées, l'accélérateur diabolique jusqu'à un inattendu accord final en ré bémol majeur (au lieu de l'ut majeur présumé).

En 1921, Hindemith avait fondé avec les violonistes Licco Amar et Walter Kaspar et, au départ, avec son frère Rudolf au violoncelle (remplacé dès 1922 par Maurits Frank), le Quatuor Amar. Celui-ci crée les **Quatuors** 2,3 et 4 et devient une référence dans l'interprétation de la musique contemporaine, en particulier au Festival de Donaueschingen dont le responsable des Concerts de chambre, Max Egon, Prince de **Fürstenberg** (1863-1941), était à la fois leur confident et ami. Cet homme de grande culture appréciait fort l'humour d'Hindemith, ce *Musikant* toujours *lach-und scherzbereit* (*souriant et prêt à la blague*). Il fut un jour convier à un concert privé lors des Journées de création de Donaueschingen à la première de **Minimax**, «catalogue de musique militaire» écrit dans les deux seules journées des 25-26 juillet 1923. Le titre tient aux

urnoms du Prince (Max) et de Wilhelmine (Min(z)i), née Comtesse Schönberg-Glauchau qui avec laquelle il venait de se marier. Dans cette suite en six parties, Hindemith résume son expérience de tambour dans une harmonie militaire pendant la 1^{re} Guerre mondiale. Il y ajoute d'innombrables calembours musicaux et littéraires: Armeemarsch 606 ("Der Hohenfürstenberg"), Ouverture zu "Wasserdichter und Vogelbauer", (jeu de mot intraduisible sur le titre de l'ouverture de Franz von Suppé **Poètes et paysans**), une caricature de Johann Strauss d'abord avec l'intermezzo **Un soir aux sources du Danube**, pour deux trompettes «distantes» (2^e violon et alto), dont la cadence prend une carrure «beethovénienne», puis avec la valse de concert "Löwenzähnen an Baches Rand", qui forme un pot-pourri partant de trois airs célèbres. "Die beiden lustigen Mistfinken", est une transcription de la polka-fantaisie de Henri Adrien Luis Kling. La marche finale "Alte Karbonaden", avec ses soudains changements de tempo et ses modes d'attaque imitant ceux des cuivres, conclut cette pochade créée par le Quatuor Amar qui quitta la salle en saluant militairement la «foule» avec les archets.

Hindemith a écrit de nombreuses autres parodies musicales, restées manuscrites pour la plupart, mais dont les titres font toujours sourire: l'inoubliable berceuse **Der Sturm im Wasserglas** [Tempête dans un verre d'eau], **Das atonale Cabaret** en quelques scènes-leçons, **Das Lied mit großer Orchesterbegleitung im Stile Rich. Strauss** [Mélodie avec accompagnement d'orchestre dans le style de Richard Strauss], **Text aus einer Imkerzeitung** [Texte extrait d'un journal d'apiculture], pour soprano et quatuor....L'**Ouverture zum "Fliegenden Holländer"**, date de l'été 1925 et n'a rien d'une charge anti-wagnérienne, mais reproduit, pour le plus grand plaisir des musiciens qui pratiquaient la musique alimentaire de kiosque ou d'accompagnement de film muet, ce que le compositeur a lui-même vécu lorsqu'il faisait partie d'un *orchestre thermal de deuxième ordre* devant jouer l'*Ouverture du «Vaisseau fantôme» à vue sur le coup de 7H. du matin !* Tant les intonations de jeu que les transitions amenant les musiciens à revenir à leur ineffable «musique de brasserie» se révèlent des merveilles du genre.

Après l'avènement du nazisme qui oblige Hindemith à finalement s'expatrier, le compositeur, pédagogue et chef d'orchestre, se met en congé de sa chaire à la Musikhochschule de Berlin. Il joue en trio à cordes avec Szymon Goldberg et Emmanuel Feuermann, coopère avec le Gouvernement turc afin de mettre en place une structure musicale nationale. En 1938, il habite la Suisse, puis rejoint New York en février 1940. Il enseigne à Buffalo, Aurora, Tanglewood, New Haven, la théorie de la musique à l'Université de Yale. Il renoue alors avec la forme du quatuor à cordes, écrivant en 1943 et 1945 ses deux derniers **Quatuors**, *divertissements* de style néo-classique aussi concis que d'une inaltérable verve mélodique, souvent polyphonique.

Le **Quatuor n°5** en mi bémol, de vingt ans postérieur, peut apparaître, par contraste, comme une partition presque de détente, mélodiquement sereine, dans laquelle Hindemith fait preuve d'une simplicité d'écriture qui serait digne de l'époque baroque si ce n'était l'étonnante richesse de son harmonie. Débutant sur une fugue lente, il enchaîne sur un pseudo-scherzo en triolets de croches aux rythmes pointés. Le mouvement lent use, sur un discours à la polyphonie chantante, de la technique de la variation post-beethovénienne. Le final peut être compris comme une ouverture *à la française* s'achevant sur un **allegretto grazioso** aussi discret que souriant.

Le **Quatuor n°6** en mi bémol est le plus bref des sept. Il forme un des exemples les plus abou-

tis de l'art savant du contrepoint linéaire développé par Hindemith. Quatre mouvements: *le Rapide* introductif expose deux idées mélodiques complémentaires sans développement. Le second mouvement, *Tranquille, Scherzando*, apparaît comme une métamorphose stylisée du menuet baroque. Le troisième volet, en forme de triptyque, est un écho, un hommage décanté à Bach, un récit apparemment libre prenant soudain une forme de choral avant de s'effacer sur une brève redite piano. Le final est un exercice canonique souriant, raffiné, magistral en son agilité virtuose qu'aurait dû démentir sa complexité formelle.

Pierre E. Barbier

© PRAGA PRODUCTIONS 1998

Le **QUATUOR KOCIAN** (Kocianovo kvarteto) s'est constitué au cours de l'été 1972, après avoir terminé ses études à l'Académie de Prague (AMU), comme beaucoup d'ensembles tchèques de niveau international (tels les Quatuors Talich, Pražák, Stamič ...). Préparé par le Prof. Antonín Kohout (violoncelliste du Quatuor Smetana), il se présente d'abord sous la dénomination «Le Nouveau Quatuor à cordes», puis prend en 1975 le patronyme du virtuose et pédagogue du violon Jaroslav Kocian (1883-1950). Il est formé de **Pavel HŮLA** (1^{er} violon), élève de Mme Hlounová, lauréat du Concours Kocian et du «Concertino Praga» de la Radio Tchéque, **Jan ODSTRČIL** (2^e violon) élève de Jiří Novák, le 1^{er} violon du Quatuor Smetana, **Zbyněk PADOUREK** (alto), élève du Prof. Jaroslav Motlík, et **Václav BERNÁŠEK** (violoncelle), pupille de K.P. et M. Sádlo. L'ensemble poursuit une grande carrière internationale et a inauguré sa collaboration avec PRAGA PRODUCTIONS en acceptant d'enregistrer en première mondiale l'intégrale de l'œuvre de quatuor à cordes de Paul HINDEMITH (PRD 250 113-115, Diapason d'Or, Prix Charles Cros 1997) à l'occasion du centenaire du compositeur. Il vient également de signer un enregistrement du Quatuor n°3 op.19 d'Alexander von ZEMPLINSKI (PR 250 092) et de l'intégrale de la musique de chambre d'Hans KRÁSA (PRD 250 106).

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Ecrivez aux AMC, BP 110, F 92210 SAINT-CLOUD, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

DEUTSCH

NEUERER ODER BEWAHRER DES ALTEN ?

Am 16. November 1995 wäre einer der größten Meister der Musik des 20. Jahrhunderts, Paul Hindemith, hundert Jahre alt geworden. Wie andere berühmte zeitgenössische Komponisten, etwa Arnold Schönberg (fünf *Streichquartette*, das *Quartett in D* von 1897 eingerechnet), Béla Bartók (sechs), Bohuslaw Martinů (Sieben), Darius Milhaud (achtzehn), Schostakowitsch (fünfzehn), Boris Blacher (fünf)...hinterließ auch er etliche Streichquartette, die als Schlüssel zu seinem umfangreichen Schaffen im Bereich der Kammermusik gelten können. Diese Werke entstanden zwischen 1913 und 1945 und entfallen somit auf drei Phasen seiner äußerst aktiven Tätigkeit als Berufsmusiker. Sein erstes *Quartett* (Op. 2, in C-dur) komponierte der junge Hindemith gegen Ende seiner Ausbildung an der Frankfurter Musikhochschule, wo er bei Bernhard Sekles (1872-1934) und Arnold Mendelssohn (1855-1933) Komposition studiert hatte. Während Sekles dazu neigte, ästhetische Tendenzen auch der zeitgenössischen Kunst zu fördern - so gestattete er zum Beispiel die Lehre des Jazz an der Musikhochschule war Mendelssohn, Sohn eines Vettters von Felix Mendelssohn, ein Verfechter der lutheranischen Musik von Schütz und Bach. Beide übten einen fruchtbaren Einfluß auf den Komponisten aus, wobei sie einander ergänzten. Als Zwanzigjähriger war Hindemith mit den jüngsten musikalischen Tendenzen seiner Zeit vertraut, war jedoch zugleich zu einer fundierten Analyse der Werke deutscher Tradition, von Bach bis Reger, in der Lage. Von Anna Hegner (1904-7) und Adolf Rebner (1908-17), Dekan im Fachbereich Geige an der Musikhochschule, hatte Hindemith eine solide Ausbildung als Violinist erhalten. Bereits als Zwölfjähriger spielte er im Rebner-Quartett, dem Streichquartett seines Meisters. Da sein Vater schon 1915 an der Front gefallen war, mußte Hindemith seinen Lebensunterhalt als Violinist an der Oper verdienen.

Am 5. September 1915 schilderte Hindemith in einem Brief die Entstehungsumstände seines *Quartetts in C-dur*: *Das verflossene Jahr war für mich eine Zeit der anstrengendsten Arbeit. Im Frühjahr habe ich im hiesigen großen Saalbau [Frankfurter Tonhalle] das Beethoven-Konzert mit großem Erfolg gespielt. Ich habe viel daran schaffen müssen. Danach stand ein Kompositionsabend im Konservatorium in Aussicht, an dem mein Streichquartett aufgeführt werden sollte. Da ich jedoch dasselbe erst bis zur Hälfte fertig hatte, hatte ich noch fabelhaft zu tun, wenn ich die Sache bis zum festgesetzten Zeitpunkt fertig bringen wollte. Es gelang, jedoch unter Aufopferung jeder verfügbaren Minute. Je Nacht sag ich bis 2 oder 3 Uhr und schrieb Noten...* Das *Quartett Op. 2* wurde vom Rebner-Quartett, in dem er selber die zweite Geige spielte, am 8. Mai 1915 erstmals gegeben. Als Anerkennung für seine Leistung als Violinist und Komponist erhielt er einen Preis von 750 Mark. Dreißig Jahre später weigerte sich Hindemith, diese Partitur in das Verzeichnis seiner Streichquartette aufzunehmen. Wir haben diese Entscheidung respektiert und das Werk als Nummer "0" aufgeführt. Der Umfang der Partitur ist recht beeindruckend. Der Komponist selber berichtet, daß er das einleitende *sehr lebhaft schon bald*

verachtet hatte, da er es für überholt hielt. Heute überrascht es uns mit seinen etwa 568 Takten und der melodischen Ausdauer des damals kaum zwanzigjährigen Komponisten. Die beiden folgenden Sätze, auf die Hindemith auch später noch *besonders stolz* war, weisen ihn bereits als einen Musiker der Gebrauchsmusik¹ aus: das *Adagio* zeigt dasselbe rhythmische Vorgehen wie die Introduction in der *Grablegung* der Sinfonie *Mathis der Maler*, und das Scherzo erinnert mit seinem Aufbau A-B-"A"-C"A" in den beiden Trio-Passagen an die Ausmaße der Musik Brahms. Auch der formal weniger strenge Schlußsatz behält den Hang zu großen Dimensionen. Er zeichnet sich durch jene genießerische Jovialität aus, die auch die beiden folgenden Partituren kennzeichnen sollte, das *Konzert für Violoncello* Op.3 und die *Lustige Sinfonietta* Op.4.

In den *Neuen Blättern für Kunst und Literatur* bezeichnete Professor Sekles in der Nummer vom 23. Oktober 1919 seinen Schüler als gefährlichen "Progressisten". *Paul Hindemith ist ein Sohn des Volkes. Schon in seinem Kinderzimmer zeigte sich der Ernst des Lebens. Einer gesunden Natur schadet das nicht. Was ihm an Sonne entging, das empfing er als Kraft, an dem unschätzbaren Vermögen der Unerbittlichkeit gegen sich selbst. Nur dies erklärt zunächst seine Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel, die im Hinblick auf seine Jugend eine ungewöhnliche genannt werden muß. Aber sie erklärt noch mehr. Sie läßt uns verstehen, warum wir gewisse schmelzende Lyrismen vergeblich bei ihm suchen; warum an Stelle empfindsamer Ergüsse oft ein Morgenstern'scher(z) Humor tritt; warum sein Kolorit nicht gleißt und schillert, sondern gedeckte Rembrandt-Farben vorherrschen, und endlich warum er seine Sätze in ehrlicher Weise baut anstatt sie auf unmannhafte Art zu improvisieren...* Diese Haltung stellt jedoch die deutsche Tradition Bachs oder Regers keineswegs in Frage. Vielmehr ist sie der Versuch einer Regenerierung, einer Rückkehr zur musikalischen Praxis, zu jener Gebrauchsmusik, in der sich Amateure und Berufsmusiker zusammenfanden, um mit der gleichen spielerischen Freude gemeinsam zu musizieren. Dieses Bestreben erklärt auch den bewußt pädagogischen Charakter in zahlreichen Partituren Hindemiths (*Ludus tonalis, Kammermusiken...* Seit seinem *Quartett Nr. 1* von 1918 besteht der musikalische Ausdruck aus einer freien Polytonalität und einer ausgesprochen linearen Schreibweise auf der Grundlage des alten Sonatenkonzepts. Der vorgestellte *klangliche Gehalt* erzeugt dabei selbst seine Form und stützt sich auf eine großzügige thematische Sequenz. Hier existiert keine Durchführung im romantischen Sinne, sondern lediglich eine polyphone Ausschöpfung des zuvor angesammelten Materials. Harmonisch werden die zwölf Töne der Tonleiter im Hinblick auf eine zentrale Tonika gleich behandelt, was jedweden Konflikt zwischen Dur und Moll vermeidet, jedoch gelegentlich zu auffälligen dissonanten Reibungen bei der Verwendung von Sekunden, Quartan oder Septimen führen kann.

Die Jahre zwischen 1918 und 1923, oder genauer vom 2. Juni 1919 bis zum 17. Juni 1923, werden oftmals als seine zweite Schaffensphase bezeichnet. Die Datierung bezieht sich auf öffentliche Konzerte, welche die Karriere des deutschen Meisters entscheidend beeinflussten. Das erste wurde im Rahmen des *Vereins für Theater- und Musikkultur in Frankfurt* gegeben und stellte dem Publikum erstmals das *Quintett mit Klavier* Op.7, zwei der sechs Sonaten Op.11 und das *Streichquartett in f-moll* Op.10 ("Nr.1" in der ursprünglichen Ausgabe) vor. Im zweiten Konzert war der Zyklus von fünfzehn

Liedern auf Gedichte Rilkes, *Das Marienleben*, zu hören. Es handelte sich um eine erste Bearbeitung, die der Komponist später verwerfen sollte, mit der jedoch die Phase seiner künstlerischen Reife begann. Der Komponist verwendet hier rhetorische Formen (Passacaglia, Thema und Variationen), erstaunliche dramaturgische Steigerungen und eine Harmonie, deren tonale Beziehungen Symbolcharakter haben. Die oftmals modale und pentatonische Schreibweise hingegen findet zurück zur Authentizität der alten Kirchentonarten. Die melodische Ebene mit ihrer neugregorianischen polyphonen Fülle, ebenso wie der lineare, strenge Kontrapunkt, der in seiner Nüchternheit fast abgehoben wirkt, unterstützen (Hindemith zufolge) einen Diskurs, *der fast ausschließlich von der Reinheit der musikalischen Linien und von extrem abstrakten Formen geleitet wird: ein Epilog, in welchem die Menschen und ihr Handeln keine Rolle mehr spielen*. Bevor er durch diese ausdrucksvolle Synthese zu einem der beliebtesten deutschen Künstler der Weimarer Republik wurde, machte der Musiker weniger mit seiner innovativen Schreibart, als vielmehr mit den Themen seiner Bühnenproduktionen Furore (*Mörder, Hoffnung der Frauen und Das Nusch-Nuschi* - am 4. Juni 1921 in Stuttgart uraufgeführt *Sancta Susanna*). 1922 rief allerdings seine Schreibart bei der Premiere seiner Kammermusik Nr. 1, unter der Leitung Hermann Scherchens auf den Donaueschinger Musiktagen, heftige Reaktionen des Publikums hervor. Diese Partitur - *dadaistisch* in den Augen ihres Bewunderers Ervin Schulhoff, für einige schlicht dynamisch, für andere wieder eine spöttische und parodistische Asphaltmusik, fand zum ursprünglichen Prinzip der Kammermusik zurück, nach dem sich (in diesem Fall zwölf) Solisten zusammenfanden, um gemeinsam zu musizieren - gleichsam die Quintessenz seines jugendwerks *Lustige Sinfonietta* (Op. 4). Die Uraufführung seines *Quartetts in C-dur* Op. 16 auf den Festspielen von 1921 hatte ihn international bekannt gemacht. Er wurde zum Vordenker einer Generation *revolutionärer* Komponisten, die mit den letzten Überresten der ausklingenden romantischen Ära aufräumten.

Das *Quartett Nr. 1* Op. 10 ist eine klassische Partitur in drei Sätzen, die durch erstaunliche Vitalität und Extrovertiertheit gekennzeichnet ist. Der einleitende Satz, *sehr lebhaft, rhythmisch streng*, setzt gleich zu Beginn ein originelles Thema durch. Unmittelbar danach kommt es zu einer Bearbeitung in Imitationen, mit Schwerpunkt auf der Folge aufsteigender Halbtöne - eine gänzlich neue Art, mit Chromatik zu arbeiten, ohne dabei die Ausdruckskraft des Diskurs abzuschwächen. Eine falsche fugierte Reprise des einzigen Themas dient als Entwicklung. Die Reexposition, *pianissimo*, enthüllt die ganze lyrische Schönheit des Themas. Von Variationen verziert, leitet sie über zu einer kurzen und lichten Koda. Der mittlere Satz, aus einem Thema und fünf Variationen bestehend, ist gleichermaßen Apologie des romantisch-lyrischen Stils eines Brahms oder Reger, und ihre Verneinung - so sehr unterstreichen die sinfonischen Exzesse der dritten Variation die Schlichtheit und tiefe Schönheit der äußeren Variationen. Der Schlußsatz (*sehr bewegt*) erinnert in Dichte und Großzügigkeit an Reger. Er stellt sich als manchmal leicht ironische - Serenade mit natürlich tänzerischer Anmut dar, eine Ballettmusik in Miniatúrausgabe mit Passagen ständig neuer Energie: *mit viel Schwung äußerst lebhaft - prestissimo...* getrieben von rhythmischer Vielfalt, in der eine imaginäre *Susanna* wirbelnd Gestalt annimmt.

In dem *Quartett Nr. 2* Op. 16 kommt die ganze ketzerische Freude Hindemiths beim Spiel dieser wilden, polyphonen, heftig expressionistischen Musik zum Ausdruck, zuweilen motorisch, in der

Lage, großmütige Empfindungen widerzusdiegeln, doch von einer unbezähmbaren Energie vorangetrieben. Dieses Triptychon stellt gleich zu Beginn seine thematische Vielfalt vor, indem die Instrumente kaskadenartig vier aufeinanderfolgende Schichten vortragen. Es variiert nur die Artikulation und das Tempo: *lebhaft und sehr energisch* - *sehr lebhaft* - *allegro maestoso* - *sehr wild*. Die mittlere Passage sehr langsam wirkt wie ein Canticum zu vier mächtigen und roh belassenen Stimmen. Der Schlußsatz (*äußerst lebhaft*) knüpft an die vitale Motorik des ersten Teils an. Dieses umfangreiche Rondo das im Aufbau einer Sonate entspricht, enthält etwa achthundert Takte. Sein frenetischer Charakter und die anhaltende melodische und rhythmische Frische ermöglichen es dem Diskurs, mit extrem entgegengesetzten Tonalitäten zu experimentieren, ohne dag das Ohr darunter leidet. An Stelle der herkömmlichen Reexposition verwischt eine obstinate Kadenz die Erinnerung an vorangegangene Ostinati und leitet - fast schon in Auflösung begriffen - zu einem *Presto* über, eine schwungvolle und virtuose Koda, die ein ungewöhnliches Schwindelgefühl hinterläßt.

Das *Quartett Nr.3* Op.22 entstand im November/Dezember 1921. Nach der Uraufführung durch das Quartett Amar gehörte es zum ständigen Repertoire dieses Ensembles. Ebenso wurde es von zahlreichen internationalen Ensembles gespielt, wie etwa dem Quartett von Budapest, das am 21. März 1946 auch das *Quartett Nr. 6* zur Uraufführung bringen sollte. Trotz der augenscheinlichen Untergliederung in fünf Sätze bilden die beiden letzten in Wirklichkeit eine Einheit. Das kurze *mässig schnelle Viertel*, eine schlichte Introduktion als Rezitativ, wird vom Violoncello vorgetragen und leitet über zum Schlugsatz, einem raffinierten Rondo, in dessen Refrain erstmals eine Tonart, fis-Moll, vorherrscht. Der Diskurs, *mezzo voce* auf einem sehr langsamen *fugato* begonnen, gewinnt schon bald erstaunliche Ausdruckskraft, die sich im *Scherzo* zur Gewalt steigert. Die gehämmerte Rhythmik mit ihren wirbelnden Läufen zeichnet sich durch gnadenlose Konsequenz aus. Im mittleren Satz erklingt ein langes Klagelied der Geige, unerbittlich vom Violoncello untermauert.

Während Anfang und Ende des *Quartetts Nr.3* in trüber Atonie versinken, beginnt und endet das *Quartett Nr.4* Op.32 (Herbst 1923) ausgesprochen kraftvoll. Die einleitende Fuge stellt bereits zu Beginn ein Fragment aus vier Noten vor, welches schon bald zum eindringlichen Leitmotiv wird. Dieses bildet die Grundlage für den Aufbau im Kanon mit seinen heftigen dynamischen Gegensätzen, deren plastische Beweglichkeit harmonisch äußerst konsequent fortschreitet. In der folgenden langsamen Passage wird ein melodischer Kontrapunkt entwickelt, der die metrischen Überlagerungen (12/8 und 4/4 Takt) spielerisch ausschöpft. In dem kurzen *Scherzo* kommt wieder der Humor zu seinem Recht. Dieser *kleine Marsch* mit seinem schlichten Thema bildet einen starken Gegensatz zu der phantastischen nachfolgenden *Passacaglia* mit ihren siebenundzwanzig Variationen über ein Thema von sieben Takten auf dem Violoncello. Nachdem dieses unvergleichliche Meisterwerk seine ganze Pracht entfaltet hat, implodiert es regelrecht in der Koda, einem schwindelerregenden polyphonen *fugato (möglichst schnell)*, in dem die Bratsche mit der gesamten unerbittlichen Regelmäßigkeit ihrer rhythmisch eindringlichen Viertelnoten wie ein teuflischer Beschleuniger wirkt, bis es zu dem unerwarteten Schlußakkord in Des-dur kommt (an Stelle des erwarteten C-dur). In 1921, gründete Hindemith mit den Violinisten Licco Amar und Walter Kaspar das Amar-Quartett. Sein Bruder Rudolf

spielte zunächst das Violoncello, wurde jedoch 1922 von Maurits Frank abgelöst. Dieses Ensemble brachte die *Quartette 2,3 und 4* zur Uraufführung und wurde maßgebend für die Interpretation zeitgenössischer Musik, insbesondere auf den Donaueschinger Musiktagen, wo es in dem Leiter für Kammermusik, Fürst Max Egon von Fürstenberg (1863-1941), einen Vertrauten und Freund hatte. Dieser sehr kultivierte Mann schätzte den Humor Hindemiths, den er als *stets lach- und scherzbereiten Musikanten schilderte, außerordentlich*. Eines Tages wurde er zur Premiere von *Minimax* eingeladen, die im Rahmen eines privaten Konzerts in Donaueschingen stattfand. Dieser "Katalog" der Militärmusik entstand innerhalb von nur zwei Tagen, am 25. und 26. Juli 1923. Der Titel bezieht sich auf die Vornamen des Fürsten (Max) und der geborenen Gräfin Schönberg-Glauchauqui Wilhelmine (Min(z)i), die er kurz zuvor geheiratet hatte. In dieser sechsteiligen Suite resümiert Hindemith seine Erfahrungen als Trommler in einem Militärorchester im ersten Weltkrieg. Er fügt zahlreiche musikalische und literarische Wortspiele ein: Armeemarsch 606 (*"Der Hohenfürstenberg"*), Ouvertüre zu "Wasserdichter und Vogelbauer" (ein Wortspiel im Zusammenhang mit dem Titel der Ouvertüre Franz von Suppés, *Dichter und Bauern*), eine Karikatur Johann Strauss', zunächst mit dem Intermezzo *Eine Nacht an den Quellen der Donau*, für zwei "entfernte" Trompeten (zweite Geige und Bratsche), deren Kadenz Beethoven'sche Ausmaße annimmt, und anschließend mit dem Konzertwalzer "Löwenzähnen an Baches Rand", ein Potpourri ausgehend von drei berühmten Melodien. Bei den "beiden lustigen Mistfinken" handelt es sich um eine Transkription der *Polka-fantaisie* von Henri Adrien Luis Kling. Der Schlußmarsch "Alte Karbonaden", mit seinen jähren Tempowechseln und der Imitation des Anspiels von Blechblasinstrumenten, beschließt diese Skizze. Die Uraufführung wurde vom Quartett Amar gegeben, welches beim Verlassen des Saales militärisch mit den Bogen die "Menge" grüßte.

Hindemith komponierte noch zahlreiche andere Parodien die größtenteils handgeschrieben blieben, deren Titel uns jedoch immer noch zum Schmunzeln bringen: das unvergeßliche Wiegenlied *Der Sturm im Wasserglas*, das *Atonale Cabaret* in einigen Übungsszenen, Das Lied mit großer Orchesterbegleitung im Stile Richard Strauss, *Text aus einer Imkerzeitung* für Sopran und Quartett...Die *Ouvertüre zum 'Fliegenden Holländer'* im Sommer 1925 entstanden, hat nichts von einer anti-Wagner-Kampagne, sondern gibt zur großen Freude der Musiker, die mit Kurkonzerten oder der Begleitung von Stummfilmen ihren Lebensunterhalt bestritten - die persönlichen Erlebnisse des Komponisten wieder, als er einem *zweitklassigen Kurorchester angehörte und um 7 Uhr morgens die Ouvertüre zum "Geisterschiff" aus dem Stegreif spielen sollte!* Sowohl die Intonationen, als auch die Übergänge, in denen die Musiker immer wieder zu ihrer unaussprechlichen "Bierzeltmusik" zurückkehren, erweisen sich als Glanzstücke des Genres.

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten mußte der Komponist, Pädagoge und Orchesterdirigent seinen Lehrstuhl an der Berliner Musikhochschule verlassen und schließlich ins Exil gehen. Er spielte mit Szymon Goldberg und Emmanuel Feuermann im Trio, und erarbeitete gemeinsam mit der türkischen Regierung einen Rahmen für die nationale musikalische Kultur. 1938 lebte er in der Schweiz, im Februar 1940 kehrte er nach New York zurück. Er lehrte in Buffalo, Aurora, Tanglewood, New Haven; Musiktheorie unterrichtete er an der Universität von Yale. Damals wandte er sich erneut

der Form des Streichquartetts zu: 1943 und 1945 entstanden seine zwei letzten *Quartette*, *Divertissements* im neoklassischen Stil, die sich durch Prägnanz und einen unermüdlichen, oftmals polyphonen, melodischen Schwung auszeichnen.

Wirkt entstandene *Quartett Nr. 5* in Es fast entspannt, eine melodisch heitere Partitur, in der Hindemiths schlichte Schreibweise - von der erstaunlichen harmonischen Vielfalt abgesehen - an die Barockmusik denken läßt. Auf die langsame Fuge zu Beginn folgt ein Pseudo-Scherzo in Achteltriolen und im punktierten Rhythmus. Der langsame Satz verwendet, bei einem Diskurs in singender Polyphonie, die Technik der Variation im Anklang an Beethoven. Der Schlußsatz kann als eine *Ouverture à la française* gedeutet werden, die mit einem zurückhaltenden und zugleich heiteren *Allegretto grazioso* ausklingt.

Das *Quartett Nr. 6* in Es ist unter den sieben Quartetten das kürzeste. Es ist eines der vollendetsten Beispiele für die gelehrte Kunst des linearen Kontrapunkt, wie er von Hindemith entwickelt wurde. Es besteht aus vier Sätzen: das einleitende Schnell stellt zwei melodisch komplementäre Gedanken ohne Entwicklung vor. Der zweite Satz, *Ruhig, Scherzando*, wirkt wie eine stylisierte Metamorphose des barocken Menuetts. Der dritte Teil in Form eines Triptychons ist wie ein Echo, eine Würdigung Bachs, ein augenscheinlich freier Vortrag, der plötzlich die Form eines Chorals annimmt, bevor er mit einer kurzen Wiederholung piano verklingt. Der Schlußsatz ist eine Übung im Kanon - heiter, raffiniert und vollendet in der virtuellen Geschicklichkeit, welche über die formelle Komplexität hinwegtäuschen könnte.

Pierre E. Barbier
Übersetzung Almut Lenz

¹ so bezeichnete man damals Musik, die eigens für den Hausgebrauch oder zu pädagogischen Zwecken für Amateure komponiert wurde.

² Christian Morgenstern (1871-1914) vereinte in seinen Dichtungen Ironie und Humor mit bewußt mystischen Ansätzen. Wesentliche Gedichtsammlungen sind die *Galgenlieder* (1905) und *Palmström* (1910), die in Auszügen von Zemlinski, Schönberg, Hindemith und Schreker musikalisch bearbeitet wurden.

Das **QUARTETT KOCIAN** (Kocianovo kvarteto) wurde im Sommer 1972 in Prag gegründet. Wie viele andere international bekannte tschechische Ensembles (die Quartette Talich, Prazák, Stamicz...) entstand es im Anschluß an die Studienzeit seiner Mitglieder an der Prager Akademie (AMU). Von Prof. Antonín Kohout ausgebildet (dem Cellisten des Smetana-Quartetts) nannte sich das Ensemble zunächst "Das Neue Streichquartett", bis es 1975 den Namen des Violinvirtuosen und -pädagogen Jaroslav Kocian (1883-1950) übernahm. Seine Mitglieder sind Pavel HULA (Erste Geige), Schüler von Frau Hlounová, Preisträger des Kocian-Wettbewerbs und des "Concertino Praga", vom Tschechischen Rundfunk, Jan ODSTRCIL (Zweite Geige), Schüler von Jirí Novák, der Ersten Geige des Smetana-Quartetts, Zbynek PAĎOUREK (Bratsche), Schüler Prof. Jaroslav Motlíks, und Václav BERNÁŠEK (Violoncello), gefördert von K.P. und M. Šádlo. Das Ensemble blickt auf eine große internationale Karriere zurück. Zu Beginn seiner exklusiven Zusammenarbeit mit PRAGA nahm das Quartett Kocian in einer Weltpremiere anlässlich des hundertsten Geburtstags Hindemiths das gesamte Werk des Komponisten für Streichquartett auf (PRAGA PRD 250 113-115, Diapason D'Or, GRAND PRIX CHARLES CROS 1997), das gesamte Kammermusikwerk von Hans KRASA (PRD 250 106).

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, P.O.Box 110, F 92210 SAINT-CLOUD, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, den Vorschau der neuen Aufnahmen.



Kocianovo kvarteto/**KOCIAN QUARTET**
*Pavel HŮLA, Jan ODSTRČIL, violins/Violinen/violons, Zbyněk PAĎOUREK, viola/Bratsche/alto,
Václav BERNÁŠEK, cello/Violoncello/violoncelle.*

PRD 250 113/4/5

Publisher: B.Schott's Söhne in Mainz.

Illustration: Franz Marc, Im Regen (1912), München, Städtische Galerie im Lembachhaus

Recorded by the Radio Suisse Romande in the Geneva studio "Ernest Ansermet"

Dates: June 19-21, November 15-17, 1995

Studio supervision : Philippe Dubois. Technical and sound engineer: Eric Magnin

© 1996 CO-PRODUCTION RADIO SUISSE ROMANDE, ESPACE 2 -
STUDIOS DE GENÈVE - AMC/PRAGA PRODUCTIONS

© 1998 AMC.

Harmonia Mundi International Distribution Network