

Paul Hindemith

Cello Music



Torleif Thedéen, cello

Nieuw Sinfonietta Amsterdam • Lev Markiz

Roland Pöntinen, piano

HINDEMITH, Paul (1895-1963)

Kammermusik Nr. 3 (Cello Concerto), Op. 36 No. 2 (1925) (Schott) 17'58

for cello and instrumental ensemble

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. <i>Majestätisch und stark. Mäßig schnelle Achtel</i> | 2'33 |
| [2] | II. <i>Lebhaft und lustig</i> | 4'14 |
| [3] | III. <i>Sehr ruhige und gemessen schreitende Viertel</i> | 7'52 |
| [4] | IV. <i>Mäßig bewegte Halbe. Munter, aber immer gemächlich</i> | 3'04 |
-

Trauermusik (1936) (Schott) 9'09

for cello and string orchestra

- | | | |
|-----|---|------|
| [5] | I. <i>Langsam</i> | 4'35 |
| [6] | II. <i>Ruhig bewegt</i> | 0'44 |
| [7] | III. <i>Lebhaft</i> | 1'15 |
| [8] | IV. Choral „Für Deinen Thron tret ich hiermit“. <i>Sehr langsam</i> | 2'29 |
-

Sonata, Op. 11 No. 3 (1919) (Schott) 19'56

for cello and piano

- | | | |
|------|--|-------|
| [9] | I. <i>Mäßig schnelle Viertel (Mit Kraft)</i> | 8'59 |
| [10] | II. <i>Langsam. Sehr lebhaft</i> | 10'51 |
-

Sonata in E major 1948 (Schott) 22'54

for cello and piano

- | | | |
|------|--|------|
| [11] | I. <i>Pastorale</i> | 7'38 |
| [12] | II. <i>Mäßig schnell – Langsam – Tempo I</i> | 5'50 |
| [13] | III. <i>Passacaglia. Ruhig – Tempo I</i> | 9'14 |
-

Torleif Thedéen, cello

[1]–[8] **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** conducted by **Lev Markiz**

[9]–[13] **Roland Pöntinen**, piano

In the middle of the war-torn year of 1915 the Frankfurt Opera Orchestra required a new leader. Amongst the applicants was a youth, not yet twenty years old, who was by no means unknown in the city: he had crowned his musical studies there by playing Ludwig van Beethoven's *Violin Concerto* in the Tonhalle at the age of 18, with great success. In a letter he himself wrote:

'On Thursday I had another audition at which, as well as the above-mentioned gentlemen, the conductor Willem Mengelberg from Amsterdam and a number of our own orchestral players were also present. I played Mendelssohn, Brahms and Bach. Everything went well, but Mengelberg – a red-haired man whom I found quite repellent – had no intention of giving me the job, "because I was far too young". I have nevertheless heard that he had another violinist *in petto*. When they placed an extremely hard passage from *Salome* in front of me (which I had never seen before) and I had sight-read it, he could raise no further objections.'

The name of the leader-elect (who incidentally was later to revise his opinion of Mengelberg dramatically) was **Paul Hindemith**.

Anyone who looks at a list of Hindemith's works will be amazed at the tremendous size of his output. This is even more remarkable when we remember his (nowadays almost forgotten) career as a performing musician. Hindemith had played light music in Swiss spa bands at the age of 17 [partly in recollection of that period he composed an *Overture to The Flying Dutchman as it is played at sight by a bad spa band at 7 o'clock in the morning by the spring*]; in 1913 he became leader of the Frankfurt New Theatre Orchestra, where he played operetta, and he was an almost fanatical performer of chamber music who cared not at all if he was to play the violin part, viola part or piano part. As a soldier during the First World War he played the bass drum in military music and led a string quartet made up of recruits. The repertoire he encountered here was of the highest quality and included works such as the string quartet by Debussy (a piece only 25 years old). Every peace-loving listener will moreover be happy to observe that Hindemith played Debussy even though the latter belonged to 'the enemy'.

In 1927 Hindemith moved to Berlin and taught a composition class at the Conservatory. As time went by he learned one instrument after another, and he was eventually able to play every orchestral instrument (and several others too), some of them to a very high standard. As we have seen, the violin was his original main instrument, but in the 1920s he became increasingly attracted to the viola, and by the

end of the decade he was generally regarded as the leading German viola player. When Furtwängler conducted Berlioz' *Harold in Italy* at the Philharmonic Concerts, Hindemith willingly played the solo viola, a voluntary 'temporary worker'. Given his voracious appetite for the instrument it is almost superfluous to add that he also played the viola d'amore.

He could easily have made a career as a soloist, but preferred to play chamber music. He became the violist of the renowned Amar Quartet at its foundation in 1922, and from 1929 onwards he played in a trio with the violinist Szymon Goldberg (originally Josef Wolfsthal) and the cellist Emanuel Feuermann. These other musicians were Jewish, but after the Nazi's rise to power Hindemith obstinately refused to stop working with them: this was one of the reasons why he later had to leave his homeland. In the 1920s he also became internationally celebrated as a composer and it is striking that a biography of Hindemith by Viktor Belyayev appeared in the Soviet Union in 1927 – a year before the first German biography of him (by Heinrich Strobel).

As a man of many talents, Hindemith must have enjoyed his early years in Berlin. As well as his musical activities he took lessons in such diverse subjects as Latin, mathematics, swimming and boxing. Fifty years before it became fashionable to do so, he began his daily routine with a run in the woods, and on Sundays he relaxed in the company of the pianist Artur Schnabel: they played with his electric model railway.

The beginning of the end came in 1933, and Hindemith's music – branded by the new régime as 'culturally Bolshevik' – began to disappear from German concert programmes. He fought bravely against what he (and many others) regarded initially as a brief interlude in German politics. His clearly anti-Nazi opera *Mathis, der Maler* could not be performed, but Furtwängler played the symphony drawn from it in Berlin and came staunchly to his friend's defence with the newspaper article 'Der Fall Hindemith' (The Case of Hindemith). In 1935 Hindemith had to leave the Berlin Conservatory. He paid four extended visits to Turkey, where he helped to modernise musical life; in 1938 he moved to Switzerland and in 1940 he emigrated to the United States.

In every respect Paul Hindemith was one of the most honest musicians of his time, and part of this honesty was a generous, sometimes almost excessive helping of self-criticism. In 1939 he made a gramophone recording of his own *Sonata for Viola and Piano* (1939), and when he heard the recording in March 1940 he decided: 'to hang up public performance on the hook once and for all. If it is no more beautiful than the

sounds coming from the gramophone, it is no longer worthy of being shown at all.'

This is not the place to examine Hindemith's output and its many striking features in detail; we can limit ourselves to the observation that his approach to composition was extremely pragmatic. His opinion, expressed in a lecture in 1927, was as follows: 'It is generally to be regretted that in the music of today there is such a limited relationship between the producer and the consumer. Today a composer should only write if he knows for what reason he is doing so. The days of continuous "composition as an end in itself" have maybe gone forever.' Such utterances were frequently misinterpreted and Hindemith's music was written off disparagingly as 'Gebrauchsmusik' (he must often have regretted inventing this expression, the intention of which was self-directed irony).

As for Hindemith's compositions for strings, it is fairly clear 'for what reason' he wrote the pieces: as a world-class viola player, first-rate violinist and experienced chamber musician he could either play them himself or find friends and colleagues who were keen to play something new. His works for cello include a solo sonata (Op. 25 No. 3), the sonatas for cello and piano recorded here and the *Chamber Music No. 3*, which can be regarded as a cello concerto.

The year 1919 brought several important changes in Hindemith's life. On 2nd June he presented himself to a larger audience by means of a concert of his works in Frankfurt, the success of which had the very important consequence that the publishing company of B. Schott's Söhne in Mainz began to take an interest in his music. This was the beginning of a lifelong partnership that brought many advantages for Hindemith – above all, perhaps, that the publication of his pieces was basically assured. And, after the end of the war, his works grew rapidly in number. In the middle part of the year he wrote in a letter: 'In the last six weeks I have accomplished more than in the previous two years'. Shortly after writing this, in July and August 1919, he composed the three-movement original version of the *Sonata for Cello and Piano*, Op. 11 No. 3. In this form, however, the sonata was never published, and the composer prepared a second version. The alterations were major ones: the deletion of the original finale turned the sonata into a two-movement work in which the middle movement of the first version was used unchanged as the second and concluding movement. In this movement Hindemith confirmed his status as an innovator: he did without bar lines and allowed the rhythmic pulse to flow freely – indeed to flow, as he retained a regular metre. The end result was a flood of rhythmic vitality, uninterrupted by bar lines, of a type occasionally

(but surprisingly rarely) encountered in later twentieth-century works, such as those of Frank Martin.

The American poet Walt Whitman (1819-92) meant much to Hindemith, who composed his requiem *When Lilacs Last* in 1946 to a text by Whitman. This is understandable in that, by this late stage in his life, Hindemith had lived in the USA for some years and had become well acquainted with the local culture. It is more remarkable that when he was still in Germany, aged only 24, he had been familiar enough with Whitman's work to take the three subtitles for the second movement of the first version of the cello sonata from Whitman's poetry – *Im Schilf*, *Trauerzug* and *Bacchanale* (*In the Reeds*, *Funeral Procession* and *Bacchanale*). He removed these titles when he revised the sonata, but it is interesting to know of their existence when listening to the piece.

Rudolf Hindemith, the composer's brother, was an excellent cellist; during an unforgettable period in the 1920s the two brothers were both members of the Amar Quartet. As Hindemith composed his ***Chamber Music No. 3*** (cello concerto), Op. 36 No. 2, at this time – to be precise in 1925 – it was natural for Rudolf to play the solo part at the première, conducted by the composer, in Bochum. During the years 1921-27 Hindemith wrote a series of seven pieces entitled *Chamber Music*, and a common feature of all except the first is that they require a small ensemble with one featured solo instrument. This particular *Chamber Music* requires, in addition to the solo cello, ten instruments: flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, violin, cello and double bass. In real terms all of the instruments are treated as soloists, although the rôle of the cello is predominant. In the last of the four movements, Hindemith once more shows how difficult it is to categorize his music: in the middle of his so-called 'new functionalism' he once again shows traits of romanticism, such as the rhythm heard here which is inspired by a folk-song.

Hindemith could also be a royalist. On 20th January 1936 the British King George V passed away, and the following day Hindemith composed his ***Trauermusik*** (*Funeral Music*) for viola and string orchestra; the solo part can also be performed by violin or cello. This is an occasional piece, as can be seen from the fact that Hindemith himself was the soloist at the première, a BBC memorial concert on 22nd January. Concert relays from abroad were then almost unknown, and so we can assume that Hindemith happened to be in England at the time. The work shows a 'post-*Mathis*' Hindemith, in other words a composer who had already found the way to a new, sonorous and pleas-

ant musical sound. The fourth and final section of this short piece is especially striking, and includes the chorale melody *Für deinen Thron tret ich hiermit*.

In the years surrounding the Second World War Hindemith gradually developed his late style, the main characteristic of which is a sort of noble classicism, far removed from the wildness that had marked some of his youthful pieces. This classicism included a pureness and simplicity of melody, an overall directness and sometimes a timeless sublimity. By 1948 he was so well established in the USA that he and his wife no longer considered making a permanent return to Europe: in January 1946 they had become American citizens and they could lead a financially secure life. An important cause of Hindemith's unwillingness to return to Germany was that he had no feeling of tenderness towards the country that had more or less compelled him to emigrate; in addition, he had no desire to be used as a weapon in the quarrels between opposing musical factions in a country now freed from the Nazi yoke. From a distance Hindemith could observe that these fears were well-founded: in post-war Germany he was first deified, then dismissed as old-fashioned. He did, however, undertake several tours to Europe; the first of these, in 1947, lasted almost six months of which only a few days were spent in Germany. The composition of the ***Sonata in E major 1948*** coincides with the beginning of his second European tour, which lasted from August 1948 until March 1949. From the opening *Pastorale* to the concluding *Passacaglia* this sonata displays Hindemith's customary excellent command of his musical material. Along with the *Sonata for Viola and Piano* from 1939, this is among the composer's most important chamber compositions, and with the passage of time it has increasingly become a core work in the repertoire for cello.

© **Per Skans 1994**

Torleif Thedéen is one of the most celebrated cello soloists in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious competitions for cellists: the Hammer-Rostropovich prize in Los Angeles, the Pablo Casals competition in Budapest and the TIJL-Tribune, the European Broadcasting Union's Tribune for young interpreters in Bratislava. He began his studies with Frans Helmersson at the age of 15. His solo début, when he was 19, was a performance of Dvořák's *Cello Concerto* with the Swedish Radio Symphony Orchestra under Neeme Järvi, and then came further studies with William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff and

Paul Tortelier. Over the past ten years Torleif Thedéen has performed with major orchestras and leading conductors all over the world. He is also a regular guest at festivals such as the Schleswig-Holstein Festival, the Prague Spring Festival, the Kuhmo and Korsholm Festivals in Finland, the Bordeaux Festival in France, the Bath International Festival in England and the Australian Festival of Chamber Music. In addition, he is a professor at the Edsberg Music Institute, Stockholm. In 1991 he performed Lutosławski's *Cello Concerto* under the composer's baton to great acclaim. He records exclusively for BIS, and was given the Cannes Classical Award for his CD of the two Shostakovich cello concertos (BIS-CD-626). He plays the ex-Harrell Tecchler cello from 1711.

The **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** was formed in 1988 by a number of musicians who shared a passion for chamber music. Their aim was to create a chamber orchestra capable of reaching the highest possible standards of ensemble playing. The Nieuw Sinfonietta Amsterdam has now established a special place for itself in the musical life of the Netherlands, being noted in particular for its exceptional and characteristic string sound, the enthusiasm and commitment of its players and the consistently high artistic standard of its performances.

Imaginative programming, combining traditional repertoire with frequent (world) premières of both Dutch and Russian works has led to numerous regular invitations, including the Holland Festival and a concert series in the Concertgebouw, Amsterdam. Besides broadcasting on all major Dutch radio stations, the orchestra also makes regular television appearances.

Internationally, the Nieuw Sinfonietta Amsterdam has established a fine reputation, with successful tours to the USA, Germany, Italy, France and the former Soviet Union. Among the Nieuw Sinfonietta Amsterdam's many BIS recordings is a major Mendelssohn series. Guest conductors who have worked with the orchestra include Thomas Zehetmair, Iona Brown, Reinbert de Leeuw and Jos van Immerseel, whilst the list of soloists includes Yo-Yo Ma, Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam and Nobuko Imai.

The Nieuw Sinfonietta Amsterdam is financially supported by the Ministry of Education, Culture and Science. The general sponsor of the orchestra is KPMG.

Lev Markiz, the artistic director and chief conductor of the Nieuw Sinfonietta Amsterdam, was born in Moscow and began his career as a violinist. From its inception in

1955, he was leader and soloist of the then famous Moscow Chamber Orchestra. He later formed his own chamber orchestra, The Soloists of Moscow, with which he made countless radio recordings of repertoire ranging from the baroque to the contemporary. He also conducted virtually all the important symphony orchestras in the former Soviet Union and worked with soloists such as Sviatoslav Richter, David Oistrakh and Emil Gilels.

Since 1981 Lev Markiz has lived in Holland, where he regularly conducts a number of Dutch orchestras. He has appeared as a guest conductor in almost all the European countries, Canada and Israel. He records regularly for BIS, not least the music of his friend and former compatriot, Alfred Schnittke; several of his discs have received international awards.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** was born in 1963. He made his début at the age of 17 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with the major orchestras in Scandinavia, Germany, France, Spain, Italy, Greece, Holland, Belgium, Great Britain, Ireland, Russia, the USA, Japan, Korea, Australia and New Zealand. He has cooperated with, among others, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Yevgeny Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu, János Fürst, Sixten Ehrling and Jacques Mercier.

Although a great virtuoso with a concerto repertoire ranging from the classics to unusual and demanding works such as the Barber, Ligeti and Scriabin concerti, Roland Pöntinen devotes considerable attention to the recital repertoire and is also a very keen chamber music player. He has participated in a number of festivals such as the Berlin Festival, Schleswig-Holstein Festival, Edinburgh Festival, La Roque d'Anthéron Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano Festival, Kuhmo Chamber Music Festival and Salzburg Festival. Roland Pöntinen is also active as a composer (his music can be heard on BIS-CD-318, 348 and 693).

Mitte des Kriegsjahres 1915 brauchte das Frankfurter Opernorchester einen neuen ersten Konzertmeister. Unter den Bewerbern erschien ein noch nicht zwanzigjähriger Jüngling, der in der Stadt keineswegs unbekannt war: er hatte dort sein musikalisches Studium dadurch gekrönt, daß er als Achtzehnjähriger in der Tonhalle mit großem Erfolg Beethovens Violinkonzert spielte. In einem Brief erzählte er selbst:

„Am Donnerstag absolvierte ich noch einmal ein Probespiel, wo außer den genannten Herren noch der Amsterdamer Kapellmeister Willem Mengelberg (---) und eine Menge unserer Orchestermmitglieder da waren. Ich spielte Mendelssohn, Brahms und Bach. Es ging alles gut, aber Mengelberg, ein mir durchaus unsympathischer, rot-haariger Mensch, wollte mir absolut die Stelle nicht zuerkennen, ‚weil ich viel zu jung‘ sei, ich habe aber gehört, daß er einen anderen Geiger dafür *in petto* hatte. Als ich dann noch äußerst schwierige Stellen aus der Salome vorgelegt bekam (die ich nie gesehen hatte) und sie glatt vom Blatt spielte, konnte er natürlich auch nichts mehr einwenden.“

Der Name des angehenden Konzertmeisters (der übrigens später seine Meinung über Mengelberg gründlich revidierte) war **Paul Hindemith**.

Wer Hindemiths Werkverzeichnis ansieht, muß sich über den ungeheuren Umfang seines Schaffens wundern. Noch bemerkenswerter wird die Sache, wenn man seine heute weitaus in Vergessenheit geratene Karriere als ausübender Musiker ins Auge faßt. Hindemith hatte bereits mit 17 Jahren in Schweizer Kurkapellen Unterhaltungsmusik gespielt, er war 1913 Konzertmeister des Frankfurter Neuen Theaters geworden, wo man Operette spielte, und er war ein geradezu fanatischer Kammermusikspieler, wobei es ihm völlig egal war, ob der Violin-, Bratschen- oder Klavierpart vor ihm lag. Als Soldat im ersten Weltkrieg hatte er bei der Regimentsmusik große Trommel gespielt, sowie die Primgeige in einem aus Soldaten rekrutierten Streichquartett. Das dortige Repertoire erfüllte die höchsten Ansprüche, spielte man doch auch so exklusive Werke wie das erst 25 Jahre alte Quartett von Debussy. Jeder pazifistisch veranlagte Mensch muß übrigens mit Wohlwollen zur Kenntnis nehmen, daß Hindemith Debussy spielte, obwohl dieser sozusagen zur feindlichen Seite gehörte.

1927 übersiedelte Hindemith nach Berlin, wo er an der Musikhochschule eine Kompositionsklasse übernahm. Mit der Zeit lernte er außerdem ein Instrument nach dem anderen hinzu, so daß er schließlich sämtliche Orchesterinstrumente (und noch

ein paar andere) spielen konnte, einige von ihnen sogar ausgezeichnet. Wie wir bereits sahen, war die Violine sein ursprüngliches Hauptinstrument, aber in den 1920er Jahren verlegte er sich immer mehr auf die Bratsche, und Ende jenes Jahrzehnts wurde er allgemein als hervorragendster deutscher Bratscher eingestuft. Wenn Furtwängler bei den philharmonischen Konzerten Berlioz' *Harold in Italien* dirigierte, spielte Hindemith gerne als freiwillige „Aushilfskraft“ das Bratschensolo. Angesichts seines Appetites auf Instrumente erübrigt es sich wohl zu sagen, daß er nebenbei auch Viola d'amore spielte.

Er hätte ohne weiteres als Solist Karriere machen können, spielte aber lieber Kammermusik. Bei der Gründung des berühmten Amar-Quartetts 1922 wurde er dessen Bratscher, ab 1929 spielte er Trio mit dem Geiger Szymon Goldberg (anfangs Josef Wolfsthal) und dem Cellisten Emanuel Feuermann. Diese waren Juden, aber Hindemith weigerte sich nach der nazistischen Machtübernahme hartnäckig, auf die Zusammenarbeit mit ihnen zu verzichten, was einer der Gründe war, weswegen er später seine Heimat verlassen mußte. Er wurde in den 1920er Jahren auch als Komponist eine internationale Berühmtheit, und bemerkenswert ist, daß eine Hindemithbiographie von Wiktor Beljajew bereits 1927 in der Sowjetunion erschien, ein Jahr vor der ersten, von Heinrich Strobel verfaßten, in Deutschland.

Für einen so vielseitigen Menschen müssen die ersten Jahre in Berlin glücklich gewesen sein. Neben seiner musikalischen Tätigkeit nahm er Unterricht in so unterschiedlichen Fächern wie Latein, Mathematik, Schwimmen und Boxen. Fünfzig Jahre bevor es allgemeine Mode wurde begann er seinen Tag mit einem Waldlauf, und sonntags erholte er sich in der Gesellschaft des Pianisten Artur Schnabel: sie spielten mit seiner elektrischen Eisenbahn.

1933 kam aber der Anfang vom Ende, und Hindemiths vom neuen Regime als kulturbolschewistisch bezeichnetes Schaffen verschwand allmählich von den deutschen Spielplänen. Er kämpfte gegen das tapfer weiter, was er (wie viele andere) zunächst für ein kurzes Zwischenspiel in der deutschen Politik hielt. Seine deutlich gegen den Nazismus gerichtete Oper *Mathis, der Maler* konnte nicht aufgeführt werden, aber Furtwängler spielte in Berlin die gleichnamige Symphonie aus der Oper und trat mit dem berühmten Zeitungsartikel „Der Fall Hindemith“ mutig für seinen komponierenden Freund ein. 1935 mußte Hindemith die Berliner Musikhochschule verlassen. Er verbrachte vier längere Perioden in der Türkei, wo er das Musikleben zu

modernisieren half, 1938 übersiedelte er in die Schweiz, 1940 emigrierte er in die USA.

Paul Hindemith war wohl in jeder Hinsicht einer der ehrlichsten Musiker seiner Zeit, und zu seiner Ehrlichkeit gehörte auch ein mitunter fast zu großes Maß an Selbstkritik. 1939 hatte er selbst eine Aufnahme seiner *Sonate für Bratsche und Klavier* (1939) gemacht, und als er im März 1940 diese Platte hörte, beschloß er, „die öffentliche Spielerei endgültig an den Nagel zu hängen. Wenn sie nicht schöner ist als das, was aus dem Grammophon herauskam, ist sie nicht mehr wert, gezeigt zu werden“.

Dies ist nicht der Platz, um Hindemiths in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertes Schaffen einer eingehenderen Beschreibung zu unterziehen, sondern wir wollen uns auf die Feststellung beschränken, daß seine Auffassung vom Komponieren recht pragmatisch war. Er meinte nämlich, etwa in einem Vortrag 1927: „Zu bedauern ist heute allgemein die geringe Beziehung, die in der Musik zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten herrscht, ein Komponist sollte heute nur schreiben, wenn er weiß, für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei.“ Solche Äußerungen wurden häufig falsch interpretiert, und es konnte passieren, daß Hindemiths Schaffen abfällig als „Gebrauchsmusik“ abgefertigt wurde (er dürfte es häufig bereut haben, daß er einmal in selbstironischer Absicht diesen Ausdruck erfunden hatte).

Was Hindemiths Kompositionen für Streicher betrifft, müssen wir es uns nicht lange überlegen, „für welchen Bedarf“ er die jeweiligen Werke schrieb, denn als Weltklasse-bratscher, erstrangiger Violinist und erfahrener Kammermusiker konnte er sie entweder selbst spielen, oder er hatte persönliche Freunde und Kollegen, die gerne etwas Neues spielen wollten. Für Cello schrieb er teils eine Solosonate (op. 25:3), teils die auf dieser CD vorliegenden Sonaten mit Klavier, die *Kammermusik Nr. 3* ist noch dazu als Cellokonzert zu betrachten.

Das Jahr 1919 brachte ein paar wichtige Veränderungen in Hindemiths Leben. Am 2. Juni stellte er sich in Frankfurt mit einen Kompositionsabend einem größeren Publikum vor, und, wichtiger noch, der Erfolg war so durchschlagend, daß sich der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz für sein Schaffen zu interessieren begann. Dies war der Anfang einer lebenslangen Partnerschaft, die für Hindemith viele Vorteile brachte, vor allem vielleicht, daß das Erscheinen seiner Kompositionen im Prinzip gesichert war. Und die Anzahl seiner Werke stieg jetzt nach dem Kriegsende rapide. Mitte des Jahres schrieb er in einem Brief: „In den letzten 6 Wochen habe ich mehr als in den letzten 2

Jahren geschafft“. Kurz nachdem er diese Zeilen geschrieben hatte komponierte er in den Monaten Juli und August 1919 die dreisätzigste Erstfassung der **Sonate** op. 11:3 für Cello und Klavier. In dieser Form wurde aber die Sonate nie gedruckt, sondern es erschien die zweite Fassung. Diese war stark verändert: durch das Streichen des ursprünglichen Finales war sie zweisätzig geworden, wobei der Mittelteil der ersten Sonate unverändert als zweiter und letzter Satz zur Verwendung kam. In diesem Satz bestätigte Hindemith seine Eigenschaft als Neuerer: er verzichtete auf die Taktangaben und ließ den rhythmischen Puls frei fließen – ja, fließen, denn er behielt die feste Metrik. Als Ergebnis entstand ein rhythmisch vitaler Strom, nicht von Taktstrichen unterbrochen, von einer Art, die wir gelegentlich, aber erstaunlich selten, in späteren Werken des 20. Jahrhunderts finden, etwa bei Frank Martin.

Der amerikanische Dichter Walt Whitman (1819-92) bedeutete sehr viel für Hindemith, der 1946 sein Requiem *When Lilacs Last* zu einem Text von ihm komponierte. Dies war insofern verständlich, als Hindemith zu jener späten Zeit einige Jahre in den USA gelebt hatte und daher die dortige Kultur recht gut kannte. Bemerkenswert ist hingegen, daß er in Deutschland bereits im Alter von 24 Jahren mit Whitman genügend vertraut war, um seinem dichterischen Schaffen die drei Untertitel für den zweiten Satz der ersten Fassung der Cellosonate zu entnehmen: sie lauten *Im Schilf*, *Trauerzug* und *Bacchanale* (er strich die Titel bei der Umarbeitung des Werkes, aber beim Anhören ist es interessant, sie zu kennen).

Rudolf Hindemith, der Bruder des Komponisten, war ein ausgezeichnete Cellist; während einer unvergeßlichen Periode in den 1920er Jahren saßen die beiden Brüder im Amar-Quartett nebeneinander. Als Hindemith während jener Zeit, und zwar 1925, seine **Kammermusik Nr. 3** Op. 36:2 (Cellokonzert) komponierte, war es natürlich, daß Rudolf bei der vom Komponisten dirigierten Uraufführung in Bochum den Solopart spielte. In den Jahren 1921-27 schrieb Hindemith eine Serie von sieben Kammermusiken, deren gemeinsames Hauptmerkmal (bis auf die erste Kammermusik) eine kleine Besetzung mit einem solistischen Instrument war. In der vorliegenden Kammermusik erscheinen, neben dem solistischen Cello, zehn Instrumente: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Violine, Cello und Kontrabaß. Hier sind im Grunde genommen alle Instrumente konzertant gehalten, wobei allerdings das Cello eine hervortretende Rolle spielt. Im letzten der vier Sätze beweist Hindemith wieder einmal, wie schwierig es ist, ihn stilistisch einzustufen, denn mitten in seiner so ge-

nannten „neuen Sachlichkeit“ weist er romantische Züge auf, wie hier einen vom Volkslied inspirierten Rhythmus.

Royalistisch konnte Hindemith auch sein. Am 20. Januar 1936 starb der britische König George V., am folgenden Tag komponierte Hindemith seine **Trauermusik** für Bratsche und Streichorchester, die auch von einer Violine oder einem Cello ausgeführt werden kann. Daß dies ein Gelegenheitswerk war, ist daraus zu ersehen, daß Hindemith am 22. Januar die Uraufführung bei einem Gedächtniskonzert der BBC spielte. Damals gab es kaum Übertragungen aus dem Auslande, woraus wir schließen können, daß Hindemith sich damals zufällig in England aufhielt. Dies ist ein post-Mathisialischer Hindemith, anders ausgedrückt ein Hindemith, der den Weg zu einer neuen Klanglichkeit bereits gefunden hatte. Besonders auffallend ist der vierte, letzte Abschnitt des kurzen Werkes, wo die Chormelodie *Für deinen Thron tret ich hiermit* erscheint.

In den Jahren um den zweiten Weltkrieg entwickelte Hindemith allmählich seinen Spätstil, dessen Hauptmerkmal eine Art edler Klassizismus ist, ferne jener Wildheit, die einen Teil seiner Jugendwerke gekennzeichnet hatte. Zu diesem Klassizismus gehören eine reine Melodik ohne größere Komplikationen, eine allgemeine Schlichtheit, stellenweise eine Erhabenheit zeitlosen Charakters. 1948 war sein Dasein in den USA so gefestigt worden, daß er und seine Frau gar nicht mehr daran dachten, für ständig nach Europa zurückzukehren: sie waren im Januar 1946 amerikanische Staatsbürger geworden und konnten ein finanziell gesichertes Leben führen. Eine wichtige Ursache für Hindemiths Abneigung gegen eine Rückkehr nach Deutschland war, daß er keine zärtlichen Gefühle für ein Land übrig hatte, das ihn mehr oder weniger in die Emigration gezwungen hatte, aber er fürchtete auch, in den musikalischen Auseinandersetzungen verschiedener Fraktionen in dem vom Nazijoch befreiten Land als Schläger benutzt zu werden. Daß diese Befürchtungen durchaus berechtigt waren, konnte Hindemith selbst aus der Distanz beobachten, denn er wurde in Nachkriegsdeutschland zunächst vergöttert, dann als altmodisch abgefertigt. Dennoch unternahm er einige Gastspielreisen nach Europa, das erste Mal fast ein halbes Jahr lang 1947, wobei er aber Deutschland nur ein paar Tage lang besuchte. Mit dem Anfang der nächsten Reise, August 1948 – März 1949, trifft die Entstehung der **Sonate in E-Dur 1948** zusammen. Von der einleitenden *Pastorale* bis zur abschließenden *Passacaglia* zeugt diese Sonate von der eminenten Beherrschung des musikalischen Materials, die für Hindemith so typisch ist. Das Werk gehört, neben der *Sonate für Bratsche und Klavier* aus dem Jahre 1939, zu

den bedeutendsten im ganzen kammermusikalischen Schaffen des Komponisten, und es ist mit der Zeit immer mehr ein Standardwerk im Cellorepertoire geworden.

© *Per Skans 1994*

Torleif Thedéen gehört zu den gefeiertsten Solocellisten in Skandinavien. 1985 wurde die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet, als er bei drei der bedeutendsten Cello Wettbewerben siegte: dem Hammer-Rostropowitsch-Preis in Los Angeles, dem Pablo-Casals-Wettbewerb in Budapest und der von der European Broadcasting Union veranstalteten TIJL-Tribune für junge Interpreten in Preßburg. Als Fünfzehnjähriger begann er seine Studien bei Frans Helmerson. Sein solistisches Debüt im Alter von 19 Jahren war eine Aufführung von Dvořáks Cellokonzert mit dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks unter Neeme Järvi, wonach er bei Lehrern wie William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff und Paul Tortelier weiterstudierte. In den vergangenen zehn Jahren erschien Torleif Thedéen mit großen Orchestern und führenden Dirigenten in aller Welt. Er gastiert regelmäßig bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Prager Frühling, den Kuhmo- und Korsholm-Festivals in Finnland, dem Bordeaux-Festival in Frankreich, dem Bath International Festival in England und dem Australian Festival of Chamber Music. Außerdem ist er Professor am Musikinstitut Edsberg, Stockholm. 1991 spielte er mit großem Erfolg Lutosławskis *Cellokonzert* unter der Leitung des Komponisten. Er spielt seine Aufnahmen exklusiv für BIS, und hat den klassischen Preis von Cannes für seine CD mit Schostakowitschs beiden Cellokonzerten erhalten (BIS-CD-626). Er spielt ein Tecchler-Cello aus dem Jahre 1711, früher im Besitz von Lynn Harrell.

Die **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** wurde 1988 von einigen Musikern mit einer gemeinsamen Liebe zur Kammermusik gegründet. Es war ihr Ziel, ein Kammerorchester zu schaffen, das ein Spitzenniveau des Ensemblespiels zu erreichen imstande sein sollte. Inzwischen hat die Nieuw Sinfonietta Amsterdam einen Sonderplatz im Musikleben der Niederlande eingenommen, und sie wird insbesondere aufgrund ihres außerordentlichen und charakteristischen Streicherklanges, der Begeisterung und Hingabe der Musiker, und des stets hohen künstlerischen Standards geschätzt.

Eine phantasievolle Programmgestaltung, in einer Kombination von traditionellem Repertoire mit häufigen Ur- und Erstaufführungen holländischer und russischer Werke,

fürhte zu zahlreichen Einladungen, etwa zum Holland-Festival und zu einer Konzertserie im Amsterdamer Concertgebouw. Das Orchester spielt in allen größeren holländischen Rundfunksendern, und erscheint auch regelmäßig im Fernsehen.

Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam genießt inzwischen auch einen guten internationalen Ruf, und sie unternahm erfolgreiche Tournees in die USA und die ehemalige UdSSR, sowie nach Deutschland, Italien und Frankreich. Unter den vielen Aufnahmen, die das Ensemble für BIS machte, ist eine große Mendelssohn-Serie. Zu den Gastdirigenten, die mit dem Orchester gearbeitet haben, gehören Thomas Zehetmair, Iona Brown, Reinbert de Leeuw und Jos van Immerseel, während Yo-Yo Ma, Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam und Nobuko Imai auf der Liste der Solisten stehen.

Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam wird finanziell vom Ministerium für Unterricht, Kultur und Wissenschaft unterstützt. Der Hauptsponsor des Orchesters ist die Steuerberatungsfirma KPMG.

Lev Markiz, der künstlerische Leiter und Chefdirigent der Nieuw Sinfonietta Amsterdam, wurde in Moskau geboren und begann seine Karriere als Violinist. Er war Konzertmeister und Solist des berühmten Moskauer Kammerorchesters seit dessen Beginn 1955. Später gründete er ein eigenes Kammerorchester, Die Moskauer Solisten, mit dem er unzählige Rundfunkaufnahmen eines Repertoires vom Barock bis zur Gegenwart machte. Er hat auch praktisch alle wichtigen Symphonieorchester der ehemaligen UdSSR dirigiert, und arbeitete mit Solisten wie Swjatoslaw Richter, David Ojstrach und Emil Gilels.

Seit 1981 lebt Lev Markiz in Holland, wo er mehrere Orchester regelmäßig dirigiert. Er erschien als Gastdirigent in fast allen europäischen Ländern, Kanada und Israel. Er macht regelmäßig Aufnahmen für BIS, nicht zuletzt von Musik seines Freundes und ehemaligen Landsmannes Alfred Schnittke; mehrere seiner CDs wurden mit internationalen Preisen belohnt.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** wurde 1963 geboren. Er debütierte mit 17 Jahren mit dem Kgl. Stockholmer Philharmonischen Orchester. Seither spielte er mit den großen Orchestern in Skandinavien, Deutschland, Frankreich, Spanien, Italien, Griechenland, Holland, Belgien, Großbritannien, Irland, Rußland, den USA, Japan, Korea, Australien und Neuseeland. Er arbeitete zusammen mit u.a. Neeme Järvi,

Paavo Järvi, Jewgenij Swetlanow, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu, János Fürst, Sixten Ehrling und Jacques Mercier.

Pöntinen ist ein großer Virtuose mit einem Konzertrepertoire, das sich von den Klassikern bis zu ungewöhnlichen und anspruchsvollen Werken wie den Konzerten von Barber, Ligeti und Skrjabin erstreckt. Er widmet aber auch dem solistischen Repertoire viel Aufmerksamkeit, und er spielt auch sehr gerne Kammermusik. Er wirkte bei zahlreichen Festivals mit, wie dem Berliner Festival, dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Edinburgher Festival, dem La Roque d'Anthéron-Festival, dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Oviedo-Klavierfestival, dem Kammermusikfestival Kuhmo, den Salzburger Festspielen usw. Roland Pöntinen ist auch als Komponist tätig (auf BIS-CD-318, 348 und 693).

Au milieu de 1915, année déchirée par la guerre, l'Opéra de Francfort eut besoin d'un nouveau premier violon. Parmi les candidats se trouvait un jeune homme encore adolescent qui était loin d'être un inconnu dans la ville: il y avait couronné ses études musicales en jouant le *Concerto pour violon* de Ludwig van Beethoven au Tonhalle à l'âge de 18 ans avec grand succès. Il écrivit lui-même dans une lettre:

"Jeudi, j'ai passé une autre audition à laquelle assistaient, outre les messieurs cités, le chef d'orchestre Willem Mengelberg d'Amsterdam et un nombre des membres de notre propre orchestre. J'ai joué Mendelssohn, Brahms et Bach. Tout a bien marché mais Mengelberg – un homme roux que j'ai trouvé plutôt antipathique – n'avait pas l'intention de me donner la place "parce que j'étais bien trop jeune". J'ai néanmoins entendu qu'il avait un autre violoniste *in petto*. Après qu'on eût placé un passage extrêmement difficile de *Salomé* devant moi (que je n'avais jamais vu avant) et que j'eusse dû le lire à vue, il ne pouvait plus soulever d'autres objections."

Le nom du futur premier violon (qui devait incidemment changer complètement d'opinion au sujet de Mengelberg) était **Paul Hindemith**.

Quiconque examinera le catalogue d'œuvres de Hindemith sera étonné de l'abondance de sa production. Ceci est encore plus remarquable si l'on se rappelle de sa carrière (aujourd'hui presque oubliée) de musicien d'orchestre. Hindemith avait joué de la musique légère dans les orchestres de stations thermales suisses à l'âge de 17 ans (c'est partiellement en souvenir de cette période qu'il composa une *Ouverture du Hollandais volant ainsi que jouée à vue par un mauvais orchestre de station thermale à 7 heures du matin au bord de la source*); en 1913, il devint premier violon de l'Orchestre du Nouveau Théâtre de Francfort où il joua de l'opérette et il était un chambriste presque fanatique aussi à l'aise au violon ou à l'alto qu'au piano. Soldat durant la première guerre mondiale, il joua de la grosse caisse dans de la musique militaire et il dirigea un quatuor à cordes composé de recrues. Le répertoire joué là était de la plus haute qualité et comprenait des œuvres comme le *Quatuor à cordes* de Debussy (une pièce de 25 ans seulement). Chaque mélomane pacifique sera de plus heureux de remarquer que Hindemith jouait Debussy même si ce dernier était "un ennemi".

En 1927, Hindemith s'installa à Berlin et enseigna une classe de composition au conservatoire. Avec le temps, il apprit à jouer d'un instrument après l'autre et il finit par être capable de jouer de chaque instrument de l'orchestre (et de plusieurs autres aussi), de certains à un niveau très élevé. Comme vu précédemment, le violon était

son premier instrument principal mais, dans les années 1920, il devint de plus en plus attiré par l'alto et, à la fin de cette décennie, il était généralement considéré comme le meilleur altiste d'Allemagne. Lorsque Furtwängler dirigea *Harold en Italie* de Berlioz aux Concerts Philharmoniques, Hindemith joua volontiers le solo d'alto, un "travailleur temporaire" volontaire. Vu son appétit vorace pour l'instrument, il est presque superflu d'ajouter qu'il jouait aussi de la viole d'amour.

Il aurait facilement pu faire une carrière de soliste mais il préféra la musique de chambre. Il devint l'altiste du renommé Quatuor Amar à sa fondation en 1922 et, à partir de 1929, il joua en trio avec le violoniste Szymon Goldberg (originellement Josef Wolfsthal) et le violoncelliste Emanuel Feuermann. Ces autres musiciens étaient des Juifs mais après la montée du pouvoir nazi, Hindemith refusa obstinément de cesser de jouer avec eux: c'est une des raisons pour lesquelles il dut ensuite s'expatrier. Dans les années 1920, il devint aussi internationalement salué comme compositeur et il est frappant qu'une biographie de Hindemith, écrite par Victor Belyayev, sortit en Union Soviétique en 1927 – un an avant la première biographie allemande (par Heinrich Strobel).

Un homme talentueux, Hindemith a dû aimer ses premières années à Berlin. A côté de ses activités musicales, il prit des leçons de sujets très divers: latin, mathématiques, natation et boxe. Cinquante ans avant que cette activité devînt à la mode, il entretenait sa routine quotidienne en courant dans les bois et, les dimanches, il se dédoublait avec le pianiste Artur Schnabel: tous deux jouaient avec le train électrique miniature de ce dernier.

Le début de la fin commença en 1933 et la musique de Hindemith – étiquetée de "culturellement bolchevique" par le nouveau régime – disparut petit à petit des programmes de concerts allemands. Son opéra anti-nazi déclaré, *Mathis, der Maler* ne put pas être monté mais Furtwängler en joua la symphonie à Berlin et prit loyalement la défense de son ami dans l'article de journal *Der Fall Hindemith* ("Le cas Hindemith"). En 1935, Hindemith dut quitter le conservatoire de Berlin. Il fit quatre séjours prolongés en Turquie où il aida à moderniser la vie musicale; en 1938, il déménagea en Suisse et, en 1940, il émigra aux Etats-Unis.

Sous tous les rapports, Paul Hindemith fut l'un des musiciens les plus honnêtes de son temps et une partie de cette honnêteté était une généreuse, parfois même excessive, portion d'autocritique. En 1939, il enregistra sur disque sa propre *Sonate pour*

alto et piano (1939) et, lorsqu'il entendit l'enregistrement en mars 1940, il décida "de mettre une fois pour toutes l'exécution publique sur les tablettes. Si elle n'est pas plus belle que les sons émanant du phonographe, elle ne vaut plus la peine d'être du tout."

Ce n'est pas la place ici d'examiner la production de Hindemith et ses nombreux traits frappants en détail; nous nous limiterons à observer que son approche de la composition était extrêmement pragmatique. Son opinion, exprimée dans une conférence en 1927, était comme suit: "On doit généralement regretter que, dans la musique contemporaine, la relation entre le producteur et le consommateur soit si limitée. Aujourd'hui, un compositeur ne devrait écrire que s'il sait pour quelle raison il écrit. Les jours de continuelle 'composition en tant que fin' sont peut-être révolus à jamais." De telles paroles furent souvent mal interprétées et la musique de Hindemith fut souvent désobligeamment traitée de "Gebrauchsmusik" (il a dû regretter souvent d'avoir inventé l'expression, dont l'intention était une auto-ironie).

Quant aux compositions pour cordes de Hindemith, il est assez clair "pour quelle raison" il écrivit ces pièces: en tant qu'altiste de classe mondiale, d'excellent violoniste et de chambriste expérimenté, il pouvait ou les jouer lui-même ou trouver des amis ou collègues à qui il plaisait de jouer quelque chose de neuf. Ses œuvres comprennent une sonate solo (op. 25 no 3), les sonates pour violoncelle et piano enregistrées ici et la *Musique de chambre no 3* qui peut être vue comme un concert pour violoncelle.

L'année 1919 apporta plusieurs changements importants dans la vie de Hindemith. Le 2 juin, il se présenta devant un grand public lors d'un concert consacré à ses œuvres à Francfort; le succès remporté eut pour conséquence très importante que les éditions B. Schott's Söhne à Mainz commencèrent à s'intéresser à sa musique. Ce fut le début d'une association à vie très avantageuse pour Hindemith – surtout, peut-être, elle assura fondamentalement la publication de ses pièces. Après la fin de la guerre, le nombre de ses œuvres augmenta rapidement. Vers le mois de juin, il écrivit dans une lettre: "Ces six dernières semaines, j'ai accompli plus de choses que dans les deux dernières années." Peu après avoir écrit ceci, en juillet et août 1919, il composa la version originale en trois mouvements de la **Sonate pour violoncelle et piano** op. 11 no 3. La sonate ne fut cependant jamais publiée sous cette forme et le compositeur prépara une seconde version. Les altérations furent majeures: la suppression du finale original fit de la sonate une œuvre en deux mouvements dans laquelle le mouvement du milieu de la première version, utilisé tel quel, servit de second mouvement terminal.

Dans ce mouvement, Hindemith confirma son statut d'innovateur: il omit les barres de mesure et permit à la pulsation rythmique de couler librement – vraiment de couler car il garda un mètre régulier. Le résultat final est un flot de vitalité rythmique qui n'est pas interrompu par des barres de mesure, d'un type rencontré occasionnellement (mais étonnamment rarement) dans des œuvres plus tard dans le 20^e siècle, par exemple celles de Frank Martin.

Le poète américain Walt Whitman (1819-92) était important pour Hindemith qui composa son requiem *When Lilacs Last* en 1946 sur un texte de Whitman. Il est compréhensible qu'à ce stade de sa vie, Hindemith, qui avait vécu aux Etats-Unis pendant quelques années, connaissait bien la culture locale. Ce qui est plus remarquable est qu'à l'âge de 24 ans, alors qu'il était encore en Allemagne, il connaissait assez les œuvres de Whitman pour choisir, de la poésie de Whitman, les trois sous-titres du second mouvement de la première version de la sonate pour violoncelle – *Im Schilf*, *Trauerzug* et *Bacchanale* (*Dans les joncs*, *Marche funèbre* et *Bacchanale*). Il supprima ces titres à la révision de la sonate mais il est intéressant de connaître leur existence quand on écoute la pièce.

Rudolf Hindemith, le frère du compositeur, était un excellent violoncelliste; les deux frères firent partie du Quatuor Amar au cours d'une période inoubliable dans les années 1920. Comme Hindemith composa sa **Musique de chambre no 3** (Concerto pour violoncelle) op. 36 no 2 à cette époque – en 1925 pour être précis – il était naturel à Rudolf de jouer la partie solo à la création dirigée par le compositeur à Bochum. De 1921 à 27, Hindemith écrivit une série de sept pièces intitulées *Musique de chambre* et un trait qui leur est commun à toutes, sauf la première, est un petit ensemble mettant en vedette un instrument solo. Cette *Musique de chambre* particulière demande, en plus du violoncelle solo, dix instruments: flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, violon, violoncelle et contrebasse. En vérité, tous les instruments sont traités en solistes quoique le rôle du violoncelle soit prédominant. Dans le dernier des quatre mouvements, Hindemith montre encore combien il est difficile de loger sa musique dans une catégorie: au milieu du dit "nouveau fonctionnalisme", il montre encore une fois des traits de romantisme comme le rythme entendu ici qui a été inspiré par une chanson folklorique.

Hindemith pouvait aussi être un royaliste. Le 20 janvier 1936, le roi George V d'Angleterre mourut et le lendemain, Hindemith composa sa **Trauermusik** (*Musique*

funèbre) pour alto et orchestre à cordes; la partie solo peut aussi être jouée sur un violon ou un violoncelle. C'est une pièce d'occasion comme on peut le déduire du fait que Hindemith était lui-même le soliste à la création, un concert commémoratif de la BBC le 22 janvier. Les émissions relayées étant alors presque inconnues, on peut supposer que Hindemith se trouvait justement en Angleterre à ce moment-là. L'œuvre révèle un Hindemith "post-Mathis", en d'autres termes un compositeur qui avait déjà trouvé la voie vers une sonorité musicale nouvelle, sonore et agréable. La quatrième et dernière section de cette brève pièce est particulièrement frappante et inclut la mélodie du choral *Für deinen Thron tret ich hiermit*.

Dans les années entourant la seconde guerre mondiale, Hindemith développa graduellement son style tardif caractérisé principalement par une sorte de classicisme noble, très loin de la sauvagerie marquant quelques-unes de ses pièces de jeunesse. Ce classicisme inclut une mélodie pure et simple, une franchise générale et parfois une sublimité intemporelle. En 1948, il était si bien établi aux Etats-Unis que lui et sa femme ne pensèrent plus à retourner en permanence en Europe: en janvier 1946, ils étaient devenus des citoyens américains et ils pouvaient mener une vie économiquement assurée. Une raison importante du refus de Hindemith de retourner en Allemagne est qu'il n'entretenait pas de sentiments tendres envers le pays qui l'avait plus ou moins obligé à émigrer; de plus, il ne voulait pas servir d'arme dans les querelles opposant diverses factions musicales dans un pays alors libéré du joug nazi. A distance, Hindemith put observer que ces craintes étaient bien fondées: dans l'Allemagne de l'après-guerre, il fut d'abord divinisé puis écarté comme étant dépassé. Il fit néanmoins plusieurs voyages en Europe: le premier, en 1947, dura presque six mois desquels seuls quelques jours furent passés en Allemagne. La composition de la **Sonate en mi majeur 1948** coïncide avec le début de sa seconde tournée européenne qui dura d'août 1948 à mars 1949. De la *Pastorale* du début à la *Passacaglia* finale, cette sonate révèle l'excellente maîtrise habituelle de Hindemith de son matériel musical. C'est, en compagnie de la *Sonate pour alto et piano* de 1939, l'une des compositions de musique de chambre les plus importantes de Hindemith et, avec le cours du temps, elle est devenue une œuvre centrale du répertoire pour violoncelle.

© *Per Skans* 1994

Torleif Thedéen est l'un des violoncellistes les plus célèbres de la Scandinavie. Ses mérites ont été reconnus dans le monde entier en 1985 quand il gagna trois des compétitions les plus prestigieuses du monde pour violoncellistes: le prix Hammer-Rostropovitch à Los Angeles, le concours Pablo Casals à Budapest et le TIJI-Tribune, le Prix de l'Union de Diffusion Européenne pour jeunes interprètes à Bratislava. Il entreprit ses études avec Frans Helmerson à l'âge de 15 ans. Il fit ses débuts de soliste à 19 ans dans une interprétation du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise dirigé par Neeme Järvi; il poursuivit ensuite ses études avec William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff et Paul Tortelier entre autres. Ces dix dernières années, Torleif Thedéen s'est produit avec des orchestres majeurs et des chefs illustres partout au monde. Il est régulièrement invité à participer aux festivals de Schleswig-Holstein, du Printemps à Prague, de Kuhmo et Korsholm en Finlande, de Bordeaux en France, au Festival International de Bath en Angleterre et au Festival Australien de Musique de Chambre. De plus, il enseigne à l'Institut de Musique Edsberg à Stockholm. En 1991, il remporta un grand succès avec le *Concerto pour violoncelle* de Lutosławski sous la direction du compositeur. Il enregistre exclusivement sur étiquette BIS et il reçut le Prix Classique de Cannes pour son CD des deux concertos pour violoncelle de Chostakovitch (BIS-CD-626). Il joue sur un violoncelle Tecchler de 1711 ayant appartenu à Lynn Harrell.

La **Nieuw Sinfonietta Amsterdam** fut fondée en 1988 par des musiciens passionnés de musique de chambre. Leur but était de créer un orchestre de chambre capable d'atteindre le niveau le plus élevé possible de jeu d'ensemble. La Nieuw Sinfonietta Amsterdam occupe maintenant une place à part dans la vie musicale des Pays-Bas, se distinguant particulièrement par sa sonorité de cordes exceptionnelle et caractéristique, l'enthousiasme et l'engagement de ses membres et son niveau artistique toujours élevé.

Des programmes préparés avec imagination, alliant le répertoire traditionnel à de fréquentes créations (mondiales) d'œuvres hollandaises et russes, attirèrent à l'ensemble plusieurs invitations à participer régulièrement au festival de Hollande et à donner des concerts au Concertgebouw d'Amsterdam. L'orchestre se produit tout aussi régulièrement à la télévision et enregistre pour toutes les stations majeures de la radio hollandaise.

La Nieuw Sinfonietta Amsterdam s'est mérité une excellente réputation sur la scène internationale grâce à des tournées couronnées de succès aux Etats-Unis, en Allemagne, Italie, France et dans l'ex-Union Soviétique. Parmi les nombreux enregistrements BIS de la Nieuw Sinfonietta Amsterdam se trouve une série majeure d'œuvres de Mendelssohn. L'orchestre a travaillé avec des chefs invités tels que Thomas Zehetmair, Iona Brown, Reinbert de Leeuw et Jos van Immerseel tandis que la liste des solistes qu'il a accompagnés renferme Yo-Yo Ma, Isabelle van Keulen, Ronald Brautigam et Nobuko Imai.

La Nieuw Sinfonietta Amsterdam reçoit l'aide financière du ministère de l'Education, de la Culture et de la Science. KPMG assure le patronage principal de l'orchestre.

Lev Markiz, le directeur artistique et principal chef de la Nieuw Sinfonietta Amsterdam, est né à Moscou et il a commencé sa carrière comme violoniste. Il fut premier violon et soliste du célèbre Orchestre de Chambre de Moscou dès les débuts de celui-ci en 1955. Il forma ensuite son propre orchestre de chambre, les Solistes de Moscou, avec lequel il fit d'innombrables enregistrements radiophoniques s'étendant de l'ère baroque à la période contemporaine. Il a dirigé pratiquement tous les orchestres symphoniques importants de l'ex-Union Soviétique et travaillé avec des solistes tels que Sviatoslav Richter, David Oistrakh et Emil Gilels.

Lev Markiz vit depuis 1981 en Hollande où il dirige régulièrement plusieurs orchestres hollandais. Il s'est produit comme chef invité dans presque tous les pays européens, au Canada et en Israël. Il enregistre fréquemment sur étiquette BIS, surtout la musique de son ami et ancien compatriote Alfred Schnittke; plusieurs de ses disques ont reçu des prix internationaux.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** est né en 1963. Il fit ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm et, depuis, il a joué avec les orchestres majeurs de la Scandinavie, Allemagne, France, Espagne, Italie, Grèce, Hollande, Belgique, Grande-Bretagne, Irlande, Russie, des Etats-Unis, du Japon, de la Corée, Australie et Nouvelle-Zélande. Il a coopéré avec, entre autres, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Evgeni Svetlanov, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Franz Welser-Möst, Sergiu Comissiona, Leif Segerstam, Okko Kamu, János Fürst, Sixten Ehrling et Jacques Mercier.

En plus d'être un grand virtuose avec un répertoire de concertos passant des classiques à des œuvres inhabituelles et exigeantes comme les concertos de Barber, Ligeti et Scriabine, Roland Pöntinen consacre beaucoup d'énergie au répertoire du récital et il fait très volontiers de la musique de chambre. Il a participé à plusieurs festivals dont ceux de Berlin, Schleswig-Holstein, Edinburgh, La Roque d'Anthéron, Maggio Musicale Fiorentino, Oviedo Piano, de musique de chambre de Kuhmo, de Salzbourg, etc. Roland Pöntinen est également actif comme compositeur sur BIS-CD-318, 348 et 693.

NIEUW SINFONIETTA AMSTERDAM, conductor: Lev Markiz

Kammermusik Nr. 3

Franc Polman, violin; Jan Insinger, cello; Alexei Diorditsa, double bass; Liesbeth Niesten, flute; Eduard Wesly, oboe; Frank van den Brink, clarinet; Noëlle Probst, bassoon; Ward Assmann, horn; Frank Steeghs, trumpet; Coen van 't Hof, trombone

Trauermusik

Violin I: Candida Thompson; Franc Polman; Baard Andersen; Karen Segal; Lydia Forbes; Jacobien Rozemond; Frances Thé; Paul Luchkow

Violin II: Marie-José Schrijner; Lisa Ferguson; Clara James; Petra Griffioen; Mirjam Snijkers; Marieke de Bruijn

Viola: Liesbeth Steffens; Elisabeth Smalt; Els Goossens; Ernst Grapperhaus; Eva Malmbohm

Cello: Maarten Mostert; Derck Littel; Jan Insinger; Michiel Weidner

Double bass: Alexei Diorditsa; Iver Röhling

INSTRUMENTARIUM

Torleif Thedéen Cello: David Tecchler, 1711 with Pirastro strings
Bow: Victor Fétique, Paris
Roland Pöntinen Steinway D
Piano technician: Greger Hallin

Recording data: [1-8] February 1996 at the de Waalse Kerk, Amsterdam, The Netherlands;
[9-13] July 1997 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Hans Kipfer

Cover text: © Per Skans 1994

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover illustration: Peter Schoenecker

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

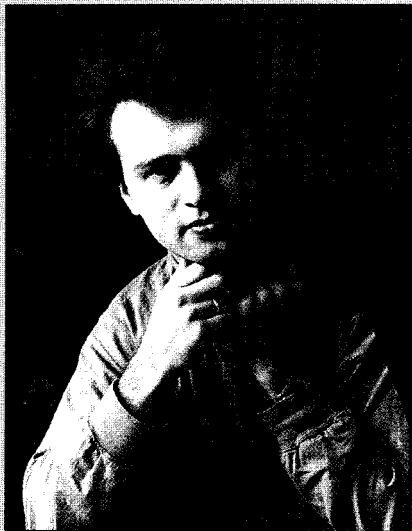
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1996 & 1997, © 1998, BIS Records AB



Paul Hindemith



Torleif Thedéen