

Paul Hindemith

Complete Wind Concertos

Ulrich Mehlhart, Clarinet

Marie Luise Neunecker, Horn

Reinhold Friedrich, Trumpet

Carsten Wilkening, Bassoon

RSO Frankfurt

Werner Andreas Albert



cpo 999 142-2

Co-Production cpo/Hessischer Rundfunk

Recording: 28-30 January 1993 (1-4), 5-9 July 1993 (5-7),
14/15 December 1990 (8-10), 24/25 June 1994 (11-13)Recording Supervisors: Hans Bernhard Bötzing (1-4, 8-10),
Richard Hauck (5-7), Christoph Claßen (11-13)

Recording Engineer: Detlev Kittler

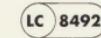
Cover Painting: Max Ackermann, »Hymne an den Kosmos« (1972)

© VG Bild-Kunst 1995

Design: Carrée 53, TS

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1995 - Made in Germany



DDD



61203 91422 7

Paul Hindemith (1895-1963)

- | | | | | |
|-----------------------------|---|-----------------------------|--|-------|
| <input type="checkbox"/> 1 | - | <input type="checkbox"/> 4 | Concerto for Clarinet and Orchestra (1947) | 13'48 |
| <input type="checkbox"/> 5 | - | <input type="checkbox"/> 7 | Concerto for Horn and Orchestra (1949)
* Brigitte Goebel, Speaker | 13'55 |
| <input type="checkbox"/> 8 | - | <input type="checkbox"/> 10 | Concerto for Trumpet, Bassoon, and Strings (1949) | 15'56 |
| <input type="checkbox"/> 11 | - | <input type="checkbox"/> 13 | Concerto for Flute, Oboe, Clarinet,
Bassoon, Harp, and Orchestra (1949) | 15'06 |

T. T.: 69'33

Ulrich Mehlhart, Clarinet, Marie Luise Neunecker, Horn
 Reinhold Friedrich, Trumpet, Carsten Wilkening, Bassoon
 Walter Büchsel, Flute, Liviu Varcol, Oboe, Charlotte Cassedanne, Harp

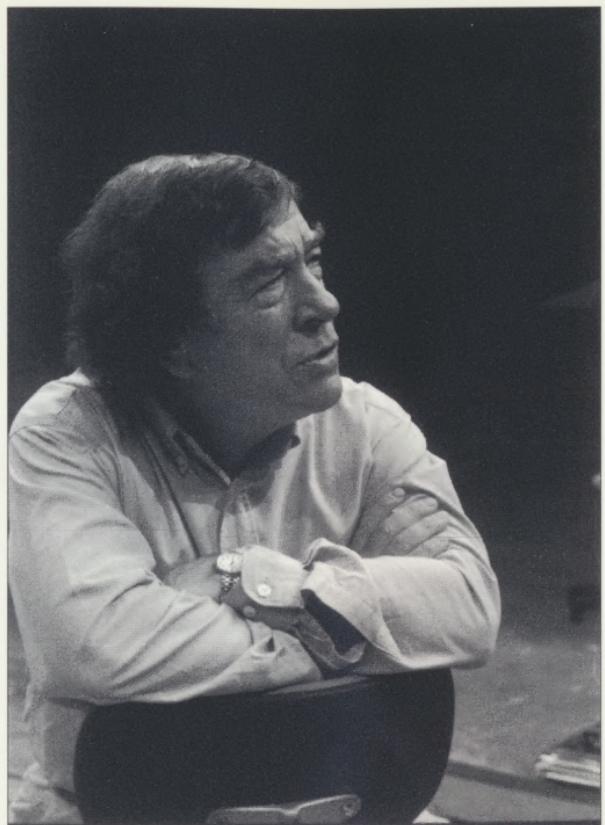
**Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt
 Werner Andreas Albert**





Paul Hindemith

cpo 999 142-2



Werner Andreas Albert (Photo: Paul Hartwein)

Paul Hindemith (1895-1963)

Concerto for Clarinet and Orchestra (1947)

1	Rather fast	13'48
2	Ostinato. Fast	8'00
3	Quiet	2'00
4	Gay	7'01
		6'37

Concerto for Horn and Orchestra (1949)

5	Moderately fast	13'55
6	Very fast	3'01
7	Very slow/Moderately fast/Fast/Lively/Very slow*	1'52
	* Brigitte Goebel, Speaker	9'02

Concerto for Trumpet, Bassoon, and Strings (1949)

8	Allegro spiritoso	15'56
9	Molto Adagio/Allegro pesante	6'11
10	Vivace	8'17
		1'28

Concerto for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Harp, and Orchestra (1949)

11	Moderately fast	15'06
12	Grazioso	7'41
13	Rondo. Rather fast	2'55
		4'30

T. T.: 6933

Ulrich Mehlhart, Clarinet, Marie Luise Neunecker, Horn

Reinhold Friedrich, Trumpet, Carsten Wilkening, Bassoon

Walter Büchsel, Flute, Liviu Varcol, Oboe, Charlotte Cassedanne, Harp

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Werner Andreas Albert

Paul Hindemith

Bläserkonzerte der späten vierziger Jahre

Concerto for Clarinet in A and Orchestra (1947), **Concerto for Horn and Orchestra** (1949), **Concerto for Woodwind, Harp, and Orchestra** (1949), **Concerto for Trumpet, Bassoon, with String Orchestra** (1949)

Für den ethischen, uneigennützigen Musiker, so Paul Hindemith in seinem 1949 in der Österreichischen Musikzeitschrift erschienenen Aufsatz **Probleme eines heutigen Komponisten**, sei Komponieren keine bloße Spielerei. Weiter heißt es dort: ... er schreibt nicht zu seinem eigenen Vergnügen, sondern sieht in der Musik einen höheren Zweck. Er schreibt für bestimmte Menschen, um sie zu erheben. Da andere Leute seine Musik hören sollen, darf er nicht schreiben, was er selbst nett findet, sondern muß herausfinden, was seine Hörer bewegt. Er muß auch auf ihre musikalische Aufnahmefähigkeit bei der Wahl seiner Mittel Bedacht nehmen. Ebenso muß er über die Qualität seiner Spieler unterrichtet sein, muß im Rahmen des

Möglichen bleiben und darf bestimmte technische Grenzen nicht leichtfertig überschreiten. Er muß sich auch fragen, wo ein zu schreibendes Stück aufgeführt wird und muß die Auswahl und Disposition seiner harmonischen Mittel der Größe des Raumes anpassen. Zu all dem muß er sein Klangmaterial genau kennen und ebenso über Melodie und Form Bescheid wissen. Daß der Komponist beim Schreiben nicht einfach auf seine eigene Befriedigung bedacht ist, trägt den Ausdruck seiner Musik nichts ab. Gerade das Gegenteil trifft zu: Wenn er an seine Spieler und Hörer, an den Zweck seiner Musik denkt, gibt ihr das den besseren, reineren Ausdruck. Da der Komponist mit seinem Werk den Zuhörer nicht bloß unterhalten, sondern ihm etwas geben, ihn besser machen soll, muß er vor allem dauernd an sich selbst arbeiten, um seine eigene Vervollkommenung bemüht sein. Während die technischen Probleme des Komponierens teils schon gelöst sind, teils in absehbarer Zeit gelöst werden können, stellt sich die Frage nach der moralischen Verpflichtung des Komponisten stets von neuem. Er wird nur dann bestehen können, wenn er seine ethische Sendung erfüllt, wenn seine Musik nicht bloß ein »eitel Glöckelspiel« ist, wie es in einem alten Theoriebuch heißt.

Der sich solcherart dokumentierende hohe ethische Anspruch, der sich nachgerade nahtlos mit einem ästhetischen Postulat verbindet, und der Verweis auf die Möglichkeit eines Komponierens um des Komponierens willen – gerade, wenn man Hindemiths Stellung in der Musik der Nachkriegszeit betrachtet – scheint als Maßstab für die in dieser Schaffensphase entstandenen Kompositionen sich beinahe aufzudrängen. Allen Vorwürfen zum Trotz also bemühte Hindemith sich ausdrücklich nicht darum, gewissermaßen »Musik jenseits des Anspruchs« zu schaffen ... Und er tat dies mit den Bläserkonzerten in einer Zeit, da die jüngere Generation sich zunehmend von ihm abzuwenden begann; großteils weniger reflektiert, aber möglicherweise doch ähnlich motiviert, wie dies Hans Werner Henze in seinem 1947 in der Zeitschrift *Melos* erschienenen Aufsatz *Bewunderung und Distanz* tat: Wir stehen Paul Hindemith, dessen Werk für die meisten von uns jungen Deutschen die erste Begegnung mit neuer Musik war, mit großer Bewunderung gegenüber. Die meisten von uns haben seine »Unterweisung im Tonsatz« studiert, und viele komponieren auch nach den dort festgelegten Prinzipien. Die langjährige Trennung vom Musikleben des Auslands und die Einsamkeit,

die jene von uns empfanden, die sich nach freiem Wort und einem individuellen Leben sehnten, ist vielleicht gar nicht das Schlimmste gewesen, was uns passieren konnte: Entstanden doch in dieser Zeit Vorstellungen von einer neuen Musik, die es kaum oder gar nicht gab und die zu realisieren uns nun überlassen blieb. – In den letzten Jahren sind unter den vielen uns unbekannten Meisterwerken auch Hindemiths neueste Arbeiten zu uns gekommen ... Ihre Qualität steht außer Zweifel, wir alle können davon viel lernen, und dennoch hat uns etwas daran enttäuscht. So lächerlich es klingen mag: Es ist das, was man als »Rückkehr zur Tonalität« bezeichnet, genau gesagt also die präzise Ausführung der »Tonsatz«-Theorie, die der Meister ... in allen seinen neuen Werken vollzieht. – Das kommende Jahrzehnt wird vielleicht Entscheidungen darüber bringen, ob die tonale Schreibweise noch einen Zukunftswert in sich trägt oder ob sich die Atonalität durchsetzen wird. Für das letztere sprechen die Tatsachen, daß noch immer Gewesenes von Neuem abgelöst wurde und daß in der Jugend der ganzen Welt die Anhängerschaft der atonalen Schreibweise zunimmt.

Die von Henze beschriebene und begründete Abwendung der Jugend von

Hindemith – die in der Rückschau von nunmehr fast fünfzig Jahren seltsam kurz-schlüssig und nachgerade als Aufruf zum Marsch in die Sackgasse anmutet – erklärt dessen zunehmend isolierte Position in der Musik des befreiten Deutschlands. Und es kann in der Tat möglich sein, daß die Faktur der von Henze angesprochenen *neuesten Arbeiten* in engstem Zusammenhang mit dem amerikanischen Exil und den Bedingungen des dortigen Musiklebens zu sehen ist. In dem Zeitraum von 1939 bis 1949 schrieb Paul Hindemith – begonnen mit dem Violin- über das Cello- und das Klavierkonzert bis hin eben zu den hier eingespielten Bläserkonzerten – den größten Teil seiner Werke für Soloinstrumente mit Orchester. Der immer wieder – und nicht zu unrecht – beschworene Aspekt des *Musikantischen* läßt sich vielleicht nirgends in seinem Werk (wenn man eventuell einmal von den ambitionierten *Kammermusiken* absieht) so gut nachvollziehen wie eben in den ja beinahe auch als Werkgruppe erscheinenden Konzerten dieser Phase.

Hindemith widmete sein im Sommer 1947 in der Schweiz entstandenes *Klarinettenkonzert* dem großen Jazzklarinettisten Benny Goodman, der es schließlich am 11. Dezember 1950 mit dem Philadelphia Or-

chestra unter Eugene Ormandy auch uraufführte. Das Ergebnis ist allerdings nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, ein jazzorientiertes Werk, mit dem Hindemith an seine *wilden Jahre* anzuknüpfen versuchte; schon das weitausladende Orchestertutti zu Beginn weist in eine »repräsentativer« Richtung. Der Komponist hat darauf verwiesen, daß für ihn ein Reiz darin bestand, ein Konzert für ein Holzblasinstrument zu schreiben, weil es weniger technische Möglichkeiten biete als vergleichsweise eine Violine, zugleich aber eine viel weitergehende Direktheit im Ausdruck ermögliche. Die vier Sätze sind überschrieben:

- I Rather fast [Ziemlich schnell] (♩. 46-50)
- II Ostinato. Fast [Schnell] (♩. 152)
- III Quiet [Ruhig] (♩. 56)
- IV Gay [Heiter] (♩. 92)

Auffällig am I. Satz ist der zurückhaltende Satz für die Klarinette, deren solistische Beiträge eher klein sind. Obwohl an sich in rascherem Tempo gehalten, endet er mit einer überaus langsamem Coda. Im scherzoartigen Ostinato haben die Streicher lediglich rhythmisch stützende Funktion; die Melodielinien werden ausschließlich von den Bläsern getragen.

Erst im III. Satz kommt das Soloinstrument zur vollen Geltung: Die Klarinette trägt das Thema vor und verarbeitet es nach der Wiederholung durch die Bläser frei weiter; diese drei Abschnitte sind durch Zwischenspiele des Orchesters getrennt. Der letzte Satz ähnelt tendenziell dem ersten, schließt allerdings mit einer weitaus fulminanteren Coda.

Das für Holzbläser, Pauken und Streicher gesetzte *Hornkonzert* schrieb Hindemith (wiederum während eines Schweizurlaubes, diesmal im Rahmen des zweiten großen Nachkriegs-Europa-aufenthaltes) für den früh verstorbenen Hornisten Dennis Brain, der auch der Solist der Uraufführung am 8. Juni 1950 in Baden-Baden war (mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Hindemiths Leitung). Hindemith hatte großen Wert darauf gelegt, die erste Aufführung seines Konzertes selbst dirigieren zu dürfen: *Ich finde, dass auch ... das Hornkonzert für mich nächstes Jahr reserviert bleiben sollte. Erstens brauche ich ja*

nicht meine Trümpfe aus der Hand zu geben, und zweitens sind 99 Prozent der Dirigenten so von allen guten Geistern verlassen, dass man ihnen besser einmal zeigt wies gemacht werden soll.

– Die Sätze sind überschrieben

- I Moderately fast [Mäßig schnell] (♩. 88-92)
- II Very fast [Sehr schnell] (♩. ca. 152)
- III Very slow [Sehr langsam] (♩. ca. 56),

wobei die beiden ersten durch ihre extreme Knappeheit auffallen. Der erste ist ein fast kämpferisch wirkender Sonatinensatz; ein winziges Scherzo schließt sich an, das von einer kurzen Fanfare des Horns unterbrochen wird. Der III. Satz schließlich fast mit seinen drei Abschnitten langsam-schnell-langsam den gesamten Charakter des Werkes zusammen. Eine besondere Auffälligkeit ist der wortlose »Vortrag« eines Gedichtes des Komponisten (Declamation) durch den Hornisten im lento, recitando-Abschnitt von Takt 114 bis 154, das sich mit den klanglichen Eigenschaften des Horns befaßt:

My call transforms
The concert hall into a fall-tone grove,
The present into the unremembered,

Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,
In ihr Verlangen und Empfahn dein Glück.
resignation.
Gönne teuren Schemen Urständ,
Dir Halbvergessener Gemeinschaft,
forgotten,
Und mir mein tongestaltnes Sehnen.

Gegenüber dem Klarinetten- und dem Hornkonzert haben die beiden anderen hier eingespielten Werke eher ein Schattendasein im europäischen Konzertbetrieb geführt. Man kann darüber mutmaßen, ob ein ursächlicher Zusammenhang vielleicht darin zu sehen sein könnte, daß sowohl das Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester als auch das Konzert für Trompete, Fagott und Streichorchester im Auftrag amerikanischer Institutionen (und vielleicht auch auf »amerikanischen Geschmack« hin) komponiert wurden; eine Überlegung indes, die zu keinem Zeitpunkt wirklich stichhaltig erscheinen will.

Das Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester schrieb Hindemith ab April 1949 für das fünfte, jährlich stattfindende Festival zeitgenössischer amerikanischer Musik (Festival of Contemporary American Music), das an der – auch für die Bestel-

You into the cloth and custom of your
ancestors,
Your fortune into their longing and
Permit these dear shadows their resurrection,
Yourself communion with them, the half-
And me my tone-formed longing.

lung des Werkes zuständigen – New Yorker Columbia University vom 9. bis zum 15. Mai 1949 stattfand. Hinterlistig entschied sich Hindemith für den 15. Mai als Tag der Uraufführung: *Silberhochzeit hielten wir in New York. In das Holz- und Harfenkonzert hatte ich zur Feier des Tages den Mendelssohnschen Hochzeitsmarsch mit Haut und Haaren infiltriert*. Um seine Frau Gertrud aus Anlaß der Silberhochzeit zu überraschen, hatte er also in extenso ein Zitat aus Felix Mendelssohn Bartholdys Sommernachstraum-Musik eingesetzt und machte so gewissermaßen die Uraufführung zur öffentlichen Feier. Die Sätze sind überschrieben:

- I Moderately fast [Mäßig schnell] (♩ 88-92)
- II Grazioso (♩ 88)
- III Rondo. Rather fast [Ziemlich schnell] (♩ 92)

Die Besetzung mit fünf Soloinstru-

menten (Flöte, Oboe, B-Klarinette, Fagott und Harfe) gegen ein auf Holzbläser verzichtendes Orchester läßt an die im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder einmal aufgegriffene Concerto grosso-Tradition denken; erinnert sei hier nur an die Arbeiten von Ralph Vaughan Williams und Ernest Bloch. Die ausdrücklich im ersten Satz bei Takt 105 auch so bezeichnete *Cadenza* behandelt in ihrem virtuosen Satz die fünf Soli fast wie ein Instrument und erinnert an dessen Einsatz in Konzerten der klassisch-romantischen Linie.

Anlässlich des 150jährigen Bestehens der Connecticut Academy of Arts and Sciences wurde Hindemith im Juni 1948 um eine Komposition zur Feier dieses Jubiläums im Herbst des folgenden Jahres gebeten. Doch der Komponist ließ sich – in den Augen der Auftraggeber – unerfreulich viel Zeit bei der Fertigstellung des Werkes. Erst am 30. September 1949 vollendete er die Partitur des **Konzerts für Trompete, Fagott und Streichorchester**, von es dem in seinem Notizbuch erst unter den Einträgen 29. und 30. September heißt: *viel geschrieben (Trumpet-Bassoon-Concerto)*. Möglicherweise ist also dieses recht kurze Werk innerhalb kürzester Zeit entstanden, ohne allerdings, was Hindemiths handwerkliche Meisterschaft

auch niemals zugelassen hätte, wie ein schnell hingeworfenes Gelegenheitsstückchen zu wirken. Die Uraufführung fand statt unter der Leitung von Keith Wilson am 4. November 1949 in der Kunsthalle der Yale University in New Haven vor dreihundert geladenen Gästen. Die Satzüberschriften lauten:

- I Allegro spiritoso (♩ 68)
- II Molto Adagio (♩ 40)
- III Vivace

Erste nennenswerte Kritiken, die dem Werk gerecht zu werden vermochten, fanden sich erst nach der deutschen Erstaufführung am 7. Januar 1951 unter der Leitung von Hans Rosbaud in Baden-Baden. So hieß es in der *Badischen Zeitung* vom 9. Januar: *Die in den Solostimmen gegebene melodische Entwicklung strömt Bachschen Geist im modernen Gewand aus ... Auch in dem zweiten Satz zeichnet sich die Diktion durch starke polyphone Anlage aus, die dem Hörer durch ihre meisterhafte Gestaltung in ihren Komplikationen kaum zu Bewußtsein kommt. Und das Badische Tageblatt schrieb schon einen Tag zuvor: Das neue Werk ... zeugt von einer bisweilen sogar fast romantisch durchpulsten musikalischen Frische, von einer sprühenden Kraft der Intuition, einer*

Klangfreude, einem rhythmischen Elan und einer Singbarkeit in allen Stimmen des polyphonen Gewebes, daß es im besten Sinne jung wirkt ... Wir sind mit dem prachtvollen Wurf dieses ungekünstelten, reizend ersonnenen, durch und durch musikantischen Konzert um ein köstliches Stück neuer Musik reicher geworden.

Die Möglichkeit, Presse und Publikum zu begeistern, hatte Hindemiths Musik mithin noch keineswegs eingebüßt – das allerdings vermochte sich seinen jungen Kollegen, die neuen Göttern zu huldigen sich anschickten und die Notwendigkeit organischer Musikentwicklung in Frage stellten, leider nicht mitzuteilen.

Andreas K. W. Meyer

Ulrich Mehlhart

wurde 1955 in Wiesbaden geboren, lernte bei Ernst Link in Koblenz und 1976-80 an der Musikhochschule Frankfurt bei Udo Schmitt. Er war Preisträger des Bundeswettbewerbes »Jugend musiziert« und kam 1980 als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) nach Basel, wo er in den folgenden drei Jahren bei Hans-Rudolf Stalder

technisch und musikalisch entscheidend gefördert wurde. Konzertreifdiplom 1983. 1981-1983 war er Soloklarinettist der »basel sinfonietta«, außerdem Solist des Radio-Sinfonie-Orchester Basel (DRS). Fernsehproduktionen entstanden mit verschiedenen Programmen in Lugano (RTSI), ferner Schallplatten. 1981 und 1982 gehörte er als Soloklarinettist dem Festspielorchester von Montepulciano, Italien, an. Seit 1984 ist Ulrich Mehlhart beim Hessischen Rundfunk als Soloklarinettist des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt engagiert. Ulrich Mehlhart ist ständiges Mitglied verschiedener Kammermusikgruppen, unter anderem im »concerto grosso Frankfurt« und dem »mutare ensemble Frankfurt«. Seit 1988 hat er einen Lehrvertrag am Fachbereich Musik der Universität Mainz.

Marie Luise Neunecker

Die Hornistin Marie Luise Neunecker studierte Musikwissenschaft und Germanistik, bevor sie ihre Instrumentalausbildung bei Erich Penzel in Köln abschloß und sich ihrer Musikaufbahn widmete. 1982 war Marie Luise Neunecker Preisträgerin beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn, 1983 beim Internationalen Musik-

wettbewerb der ARD in München, und 1986 gewann sie den 1. Preis beim Internationalen Wettbewerb der »Concert Artists Guild« in New York. Marie Luise Neunecker wurde 1978 von der Frankfurter Oper als Hornistin engagiert, und ein Jahr später wechselte sie als Solohornistin zu den Bamberger Symphonikern. Die gleiche Position hatte sie inne beim Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks von 1981 bis 1989. Neben ihrer Professur an der Frankfurter Musikhochschule widmet sie sich nun verstärkt ihrer solistischen Karriere. So führt sie ihre Konzerttätigkeit zu zahlreichen Orchestern in Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien, der Schweiz, den USA und Japan.

Marie Luise Neunecker hat einen Exklusivvertrag mit EMI unterzeichnet im Rahmen dessen die Aufnahmen der Mozart und Strauss Hornkonzerte geplant sind. Aufnahmen sind mit dem RSO Frankfurt (Hindemith) und den Bamberger Symphonikern (Glasunow, Glière) erschienen.

Marie Luise Neunecker ist Gast bei zahlreichen Festivals, u.a. Biennale München, Schleswig-Holstein Musik Festival, Marlboro Music Festival und Wiener Festwochen mit dem Wiener Kammerorchester und Sandor Vegh. In 1995 ist sie erneut zu den Salzburger Festspielen eingeladen.

Sie wird mit dem Mozarteum Orchester Salzburg unter Leitung von Jeffrey Tate auftreten.

Neben ihrer solistischen Tätigkeit spielt Marie Luise Neunecker auch gerne Kammermusik mit Partnern wie Frank Peter Zimmermann, Saschko Gawriloff, Martha Argierich, Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair, Yo Yo Ma, Emanuel Ax u.a.

Reinhold Friedrich

studierte Trompete bei Prof. Edward Tarr in Karlsruhe und Basel sowie bei Prof. Pierre Thibaud in Paris. Weitere Studien und eine enge künstlerische Zusammenarbeit verbinden ihn seit vielen Jahren mit Prof. Lutz Köhler, Hannover.

Mit 18 Jahren erspielte er sich den »Preis der Europäischen Union Nationaler Wettbewerbe« und war ab 1979 Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Er war Preisträger beim Deutschen Musikwettbewerb 1981, Teilnehmer der »Bundesauswahl Junger Künstler« 1984/85 und Gewinner des Internationalen Wettbewerbs der ARD-Anstalten in München 1986.

Seit 1983 ist Reinhold Friedrich Solotrompeter des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt.

Als Solist arbeitete er mit der Academy of St. Martin in the Fields, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken, dem Radio-Kammerorchester Brüssel, der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, der Camerata Bern, dem Franz Liszt-Kammerorchester Budapest, der Polnischen Kammerphilharmonie u.a. 1989 war er Solist bei acht Konzerten in Haifa und Tel Aviv unter der Leitung von Eliahu Inbal.

Sein breites Repertoire umfaßt Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert ebenso wie aus dem Bereich zeitgenössischer Musik, etwa von Berlo, Henze, Rihm, Scelsi und Stockhausen. Mit Bernd Alois Zimmermanns fast vergessenen Trompetenkonzert »Nobody knows the trouble I see«, das er unter anderem in Frankfurt, Hannover, Wiesbaden und Saarbrücken aufführte, erregte er große Aufmerksamkeit; so auch 1992 auf der Schweiz-Tournee des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt unter der Leitung des neuen Chefdirigenten Dmitri Kitayenko bei Konzerten in Basel, Bern und Lausanne. Im Januar 1993 hat er mit dem RSO-Frankfurt unter der Leitung von Dmitri Kitayenko Bernd Alois Zimmermanns Trompetenkonzert »Nobody knows the trouble I see« auf CD eingespielt. Reinhold Friedrichs künstlerische Intentio-

nen werden auch durch die kammermusikalische Arbeit mit »hr-brass — die Blechbläser des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt« dokumentiert. Als Spiritus rector gibt er dem Ensemble, das aus sechzehn Blechbläsern und drei Schlagzeugern besteht, wesentliche künstlerische Impulse. 1989 wurde Reinhold Friedrich als Professor für Trompete an die Staatliche Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen. Seit 1990 arbeitet er regelmäßig als Dozent für Trompete und Blechbläser im European Community Youth Orchestra.

Carsten Wilkening

Geboren am 11.08.1960 in Bremen. Schulausbildung/1979 Abitur. Seit 1973 Fagottunterricht bei G. Bertram und F. Goffing in Bremen. Von 1977 bis 1984 Studium bei Prof. K. Thunemann an der Hochschule für Musik und Theater, Hannover. 1977 und 1979 1. Preis beim Bundeswettbewerb Jugend Musiziert. 1982 1. Preis beim Deutschen Hochschulwettbewerb. Von 1977 bis 1980 Mitglied im Bundesjugendorchester, von 1981 bis 1983 Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie. Kammermusikalische Tätigkeit mit dem Albert Schweitzer Oktett (Plattenaufnahme

beim RIAS mit **cpo**), den Bläsersolisten der Deutschen Kammerphilharmonie und dem Jota-Quintett (Bläserquintett des Hessischen Rundfunks).

Seit 1983 1. Solo-Fagottist im Radio Sinfonie Orchester Frankfurt.

Charlotte Casedanne

ist in Frankfurt am Main geboren. Sie erhielt ihre Ausbildung zur Harfenistin durch ihre Mutter, der Harfenvirtuosin Rose Stein. Charlotte Casedanne begann ihre solistische Tätigkeit mit dem Einspringen für ihre Mutter in Händels Harfenkonzert. Sie wurde bereits 1963, während ihres Studiums an der Frankfurter Musikhochschule, als 1. Harfenistin an das Opern- und Museumsorchester verpflichtet. 1967 wechselte sie als Soloharfennistin zum Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt. Lehrtätigkeiten an Dr. Hochs Konservatorium und an der Staatlichen Hochschule für Musik schlossen sich an. Charlotte Casedanne war 1975 und 1967 Mitglied des Bayerischen Festspielorchesters und wird immer wieder zu den Berliner Philharmonikern eingeladen. Dort spielte sie u.a. unter der Leitung der Dirigenten von Karajan, Barbirolli, Boulez und Abbado. Ihre umfangreiche solistische und kammermusikalische Tätigkeit umfaßt CD-

und Schallplattenaufnahmen, Fernsehauftritte, sowie zahlreiche Engagements zu Konzerten und Festivals. Die wichtigsten Solokonzerte hat sie unter den Chefdirigenten Dean Dixon und Eliahu Inbal an ihrem Heimatsender, dem Hessischen Rundfunk, aufgenommen, bei dem sie auch unzählige Solo- und Kammermusikwerke aufgezeichnet hat. Anlässlich des Würzburger Mozartfestes spielte sie mit Aurèle Nicolet das Mozartsche Flöten- und Harfenkonzert unter Eliahu Inbal. Charlotte Casedanne spielt die gesamte Kammermusikliteratur für Harfe und hat das Harfensolo-Repertoire mit Übertragungen geeigneter Cembalo- und Klaviermusik von Bach und Scarlatti bis Schumann und Debussy erweitert.

Die Süddeutsche Zeitung bezeichnete sie als »eine Meisterin ihres Instruments, die ihre exquisite Technik über Musikalität und Intelligenz fast vergessen lässt«.

Liviu Varcol

wurde in Rumänien geboren. Studien an der Musikhochschule Klausenburg in den Fächern Oboe, Klavier, Dirigieren, Komposition, später an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold. 1967 Preisträger beim Rundfunk-Wettbewerb, 1967 G.

Enescu Stipendant, 1968 Preisträger beim »Prager Frühling«. 1969 wurde er Professor an der Musikhochschule G. Dima Klausenburg. 1975 Übersiedlung nach Deutschland und später Solooboist im Philharmonischen Orchester Essen. Seit 1983 ist er Solooboist des Radio Sinfonieorchesters Frankfurt. 1986 war er Solooboist des World Philharmonic Orchestra unter L. Maazel. Konzertreisen führten ihn um die ganze Welt. Schallplatten, Rundfunk und Fernsehaufnahmen runden seine vielseitige Tätigkeit ab. Später Meisterkurse bei Celibidache. Seit 1988 arbeitet er mit dem Internationalen Orchester in Erl/Osterreich). Master class in Bloomington, New-York, Baylor, Baltimore, Rotterdam, Tokyo, Rio de Janeiro, Caracas, Osaka.

Walter Büchsel

geb. am 14.3.1949

Studium: 1966-1970 an der Staatlichen Hochschule für Musik/München.
1970-1975 an der Staatlichen Hochschule für Musik/Hamburg bei Karlheinz Zöller.
Examina: 1975 Konzertexamen ebenda.
1970-1973 Stipendiat der »Studienstiftung des Deutschen Volkes«
Seit 1970 rege Konzerttätigkeit im In- und europäischen Ausland, Rundfunkaufnah-

men für den Deutschlandfunk, SFB, HR, SR, ORF.
Seit Oktober 1982 Lehrbeauftragter der Musikhochschule Würzburg. Seit 1993 Honorarprofessor ebenda.

Paul Hindemith

Wind Concertos of the Late Forties

Concerto for Clarinet in A and Orchestra (1947), Concerto For Horn and Orchestra (1949), Concerto for Woodwinds, Harp, and Orchestra (1949), Concerto for Trumpet and Bassoon with String Orchestra (1949)

In his »Probleme eines heutigen Komponisten« (Problems Facing Today's Composer), an article published in the Österreichische Musikzeitschrift in 1949, Paul Hindemith stated that »composing is not merely a game« for the ethical, unselfish composer. He also wrote that such a musician »does not write for his own pleasure but views music as having a higher purpose. He writes for a set audience, in order to edify them. Since other people are to hear his music, he ought not to write what he himself thinks is nice but should determine what moves his listeners and keep in mind their musical receptivity while selecting his means of presentation. He also has to be informed about the quality of those who are to perform his music

and keep within the realm of the possible; he should not be flippant about exceeding certain technical limits. He also has to pose himself the question as to where the piece he is to write will be performed and to tailor his choice and disposition of the harmonic means to the size of the hall. Along with all of this, he has to know his tonal material in and out and have a firm grasp of melody and form. That a composer does not simply aim at his own satisfaction in writing does not take away from the expression of his music. Exactly the opposite is true: if he keeps in mind his performers and hearers and the purpose of his music, that lends his music a better, purer expression. Since the composer does not simply entertain the listener with his work but has something to offer him, to make him better, he has to attend to self-improvement and work toward his own perfection. While the technical problems of composition have already been solved or will be solved in the foreseeable future, the question of the moral obligation of the composer continues to pose itself anew. He will endure only if he fulfills his ethical mandate, only if his music is not merely an 'empty chiming', as we read in an old theory manual.«

A high ethical standard, the linking of such a standard to an aesthetic pos-

tulate, and a critical stance over against the possibility of composition for composition's sake: the above documentation suggests itself as a sort of measuring stick for Hindemith's compositional oeuvre of the late forties, especially in view of his place in postwar music. All objections to the contrary notwithstanding, Hindemith was indeed very much concerned not to create a sort of »*Musik jenseits des Anspruchs*« and went about this task with his wind concertos at a time when the younger generation was beginning to turn away from him. Hans Werner Henze, writing in his »*Bewunderung und Distanz*« (Admiration and Distance) in *Melos* in 1947, was one such young composer. Although he may have shown more reflection than most of his contemporaries, he may have had similar motivations. In Henze's article we read: »We have great admiration for Paul Hindemith, whose work represented the first encounter with new music for most of us young Germans. Most of us studied his 'Unterweisung im Tonsatz', and many also compose according to the principles set forth there. The many years we were separated from the international music scene and the loneliness felt by those of us who yearned for free speech and individuality is perhaps not the worst thing that could

have happened to us. It was during this time that ideas of a new music arose, a new music which had hardly or not at all existed, which now remains for us to realize. During the past years Hindemith's newest works have reached us, along with many other masterpieces unknown to us.... Their quality stands beyond doubt, we can all learn a lot from them, and yet something about them has disappointed us. As ridiculous as it may seem, it is the 'return to tonality', as it is called, or, more precisely, the meticulous execution of the 'Tonsatz' theory that the master...carries out in all his new works. The coming decade will perhaps bring with it decisions about whether tonal composition is still to have some future validity or whether atonality will establish itself. Speaking in favor of the latter are the facts that what has been is being separated out from the new and that atonal composition is gaining increasing support from young musicians throughout the world.«

Henze's description of the younger generation's disowning of Hindemith and the reasons he cites for it do explain our composer's increasingly isolated position in Germany after World War II. It must also be said that in retrospect, almost

fifty years after the date, such a course of action seems to have been headed in the wrong direction and amounted to a summons to march into a cul-de-sac. It may in fact be the case that the structure of what Henze refers to as Hindemith's »newest works« is to be understood in intimate connection with our composer's American exile and musical conditions prevailing in the United States. It was from 1939 to 1949 that Hindemith wrote most of his works for solo instruments and orchestra, beginning with the violin concerto, continuing with the cello and piano concertos, and issuing in the wind concertos recorded here. *Musikantisch* is a term often mentioned in connection with Hindemith's oeuvre. There is something to this idea, and the concertos of those years, almost forming a work group as they do, offer perhaps the best examples – except maybe for the ambitious *Kammermusiken*.

Hindemith composed his **Clarinet Concerto** in Switzerland during the summer of 1947 and dedicated it to the great jazz clarinetist Benny Goodman, who premiered it with the Philadelphia Orchestra under Eugene Ormandy on 11 December 1950. Contrary to what one might expect, the concerto was not a piece of jazz ori-

tation picking up on Hindemith's »wild years.« The sweeping orchestral tutti at the beginning of the concerto already points in a »more respectable« direction. Hindemith himself indicated that he enjoyed composing a concerto for a wind instrument because it offered fewer technical resources than, say, a violin, but at the same time allowed for a much greater directness of expression. The four movements bear the superscriptions:

- I. Rather fast (♩. 46-50)
- II. Ostinato. Fast (♩ 152)
- III. Quiet (♩. 56)
- IV. Gay (♩. 92)

The first movement stands out for its reserved clarinet part; its contributions as a solo instrument are kept to a minimum. The movement as a whole is »Rather fast« but ends with an extremely slow coda. The strings have the mere function of rhythmic support in the scherzolike *Ostinato*, where the winds alone maintain the melody lines. It is not until the third movement that the solo instrument really comes into the spotlight. The clarinet presents the theme and proceeds to its free elaboration after its repetition in the winds. Orchestral episodes mark the divisions be-

tween these three sections. The fourth movement tends to resemble the first but concludes with a much more rousing finale.

Hindemith composed his **Horn Concerto** for woodwinds, timpani, and strings for the hornist Dennis Brain on a Swiss vacation during his second extended stay in Europe after World War II. Brain, who died at an early age, was the soloist at the concerto's premiere in Baden-Baden on 8 June 1950. Hindemith himself conducted the Southwest German Symphony Orchestra on that date and attached great importance to the task of conducting the concerto's premiere: »I think that...the horn concerto too should remain reserved for me next year. First, there is no reason for me to surrender my trump cards, and, second, ninety-nine percent of all conductors have taken complete leave of their senses, so much so that one would do well to show them how things are done.« The movements bear the superscripts:

- I. Moderately fast (♩ 88-92)
- II. Very fast (♩ ca. 152)
- III. Very slow (♩ ca. 56)

The first and second movements are marked by extreme brevity. The first is a sonatina movement with a touch of fight-

ing spirit, and the second a tiny scherzo punctuated by a short horn fanfare. The third movement in three parts (slow-fast-slow) shapes the overall character of the work. A special feature here is the hornist's wordless recital of Hindemith's »Declamation« poem in the »*Lento, recitando*« passage from measures 114 to 154. The poem concerns this instrument's tonal traits:

*My call transforms
The concert hall into a fall-tone grove,
The present into the unremembered,
You into the cloth and custom of your ancestors,
Your fortune into their longing and resignation.
Permit these dear shadows their resurrection,
Yourself communion with them, the half-forgotten,
And me my tone-formed longing.*

The two other works recorded here have led more of a shadowy existence in the European concert world, at least in comparison to the **Clarinet Concerto** and **Horn Concerto**. One might feel inclined to explain this with reference to the American connections of the **Concerto for Woodwinds, Harp, and Orchestra** and **Concerto for Trumpet, Bassoon, and String Orchestra**:

soon, and String Orchestra: both were commissioned by American institutions and as a result perhaps composed with American tastes in mind. But speculations along these lines have never been shown to be valid.

Hindemith composed his **Concerto for Woodwinds, Harp, and Orchestra** for the fifth Festival of Contemporary American Music in 1949. He began work on it in April, and it was premiered at Columbia University in New York, where the festival was held during 9-15 May. The concerto was a commissioned work for the university, and Hindemith chose 15 May as its premiere date for special personal reasons: »We celebrated our silver wedding anniversary in New York. In honor of the occasion I had Mendelssohn's wedding march pervade the woodwind and harp concerto.« In other words, he included a block citation from Felix Mendelssohn Bartholdy's *A Midsummer Night's Dream* in order to surprise his wife Gertrud and thus turned the premiere into something of a public celebration. The movement headings read:

- I. Moderately fast (♩ 88-92)
- II. Grazioso (♩ 88)
- III. Rondo. Rather fast (♩ 92)

The instrumentation of five solo instruments (flute, oboe, B flat clarinet, bassoon, and harp) and an orchestra without woodwinds brings to mind the concerto grosso tradition, a source to which twentieth century composers turned on repeated occasions. Two examples: Ralph Vaughan Williams and Ernest Bloch. The »*Cadenza*« at measure 105 in the first movement recalls the cadenzas of concertos in the classical-romantic line. Its treatment by the five solo instruments has the single-minded virtuosity of one instrument.

It was in June 1948 that Hindemith received a commission for a composition for the 150th anniversary of the Connecticut Academy of Arts and Sciences during the autumn of 1949. He completed the score of his **Concerto for Trumpet, Bassoon, and String Orchestra** on 30 September 1949, and the commissioning body was not very happy about the long delay. It made its first appearance in his notebook on 29-30 September, where we read »much written (Trumpet-Bassoon-Concerto).« It thus may be that he composed the quite short work within the very shortest time. This does not mean that it was a hastily scribbled occasional piece; Hindemith's mastery of the compositional

craft would never have allowed for that. The premiere took place at the Yale University Gallery of Art in New Haven on 4 November 1949. Keith Wilson was the conductor, and over three hundred invited guests were in attendance. The movement headings are as follows:

- I. Allegro spiritoso (J. 68)
- II. Molto Adagio (J. 40)
- III. Vivace

The first noteworthy reviews to do the concerto its proper justice appeared after its first German performance in Baden-Baden under Hans Rosbaud on 7 January 1951. In the *Badische Zeitung* of 9 January we read. »The melodic development in the solo parts breathes a Bachian spirit in modern guise... In the second movement as well the diction is distinguished by a marked polyphonic design, but the hearer is hardly aware of it in all its complications owing to its masterful presentation.« On 8 January the *Badisches Tageblatt* had written: »The new work...attests to a musical freshness of at times almost romantic pulsing energy, to a sparkling power of intuition, a joy of music, and rhythmic élan, and to cantability in all the instrumental parts of the polyphonic texture, so much so

that it has a youthful effect, this in the best sense of the term.... This magnificent, natural, captivating, and thoroughly 'musikantisch' concerto is a lovely piece of new music and has made us all the richer for having heard it.«

It is thus that we see that Hindemith's music had in no way lost its power to charm the press and the public. Unfortunately, this could not be communicated to the younger generation of composers, who denied the necessity of organic musical development and were intent on the worship of new gods.

Translated by Susan Marie Praeder

Ulrich Mehlhart

was born in Wiesbaden in 1955 and studied with Ernst Link in Koblenz and with Udo Schmitt at the Frankfurt Academy of Music during 1976-80. He was awarded a »Jugend musiziert« competition prize and a DAAD fellowship for further study in Basel in 1980. During the following three years he received decisive technical and musical formation under Hans-Rudolf Stalder. Concert diploma: 1983. Mehlhart was the solo clarinetist of the Basel Sinfoni-

etta and Basel Radio Symphony Orchestra during 1981-83 and served in the same capacity in the Montepulciano Festival Orchestra in Italy in 1981 and 1982. He performed in a number of television productions in Lugano (RTSI) and on recordings. He has been the solo clarinetist of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra (Hessian Radio). He is a permanent member of various chamber music groups, including the Concerto Grosso of Frankfurt and the Mutare Ensemble of Frankfurt and has held a teaching post in music at the University of Mainz since 1988.

Marie Luise Neunecker

The horn player Marie Luise Neunecker studied music and German literature and language before going on to Erich Penzel in Cologne in order to complete her studies as an instrumentalist and beginning her musical career.

Marie Luise Neunecker was a prize-winner at both the German Music Competition held in Bonn in 1982, and at the International Music Competition held by the television company ARD in Munich in 1983. In 1986 she was awarded a first prize at the Concert Artists' Guild held in New York. In 1978 she was engaged by the Frankfurt

Opera as a horn player. The following years she left to join the Bamberg Symphony Orchestra as a solo horn player and held this same position in the Frankfurt Radio Symphony Orchestra from 1981-1989.

In addition to being a professor at the Frankfurt University, Marie Luise Neunecker devoted an increasing amount of time to her career as a solo player. She has played with a number of orchestras in Germany, Austria, France, Italy, Switzerland, USA and Japan.

Recordings were released with the RSO Frankfurt (Hindemith) and with the Bamberg Symphony (Glazunov/Glière). Marie Luise Neunecker has signed an exclusive contract with EMI just recently and recordings of the Strauss and Mozart concertos are planned.

She is being invited time and again to festivals, i.e. Biennale München, Schleswig-Holstein Musik Festival, Marlboro Music Festival as well as Wiener Festwochen with the Kammerorchester Wien and Sandor Vegh. In 1995 she will make appearances again at the Salzburg Festival and play with the Mozarteum Orchestra and Jeffrey Tate.

Besides her activities as soloist she regularly plays chamber music with partners

such as Frank Peter Zimmermann, Martha Argerich, Yo-Yo Ma, Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair, and Emanuel Ax.

Reinhold Friedrich

studied trumpet with Prof. Edward Tarr in Karlsruhe and Basel and with Prof. Pierre Thibaud in Paris. He has also maintained important ties with Prof. Lutz Köhler of Hanover for many years, through further study and close artistic cooperation. Friedrich was awarded the Prize of the European Union of National Competitions at the age of eighteen and held a German National Study Fellowship beginning in 1979. He was a prizewinner at the German Music Competition in 1981 and participant in the »Bundesauswahl Junger Künstler« in 1984-85 and won the ARD International Competition in Munich in 1986.

Friedrich has been the solo trumpeter of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra since 1983. As a soloist he has performed together with the Academy of St. Martin-in-the-Fields, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Brussels Radio Chamber Orchestra, Rhineland Palatinate State Philharmonic, Bern Camerata, Franz Liszt Cham-

ber Orchestra of Budapest, and Polish Chamber Philharmonic. In 1989 he was a soloist under Eliahu Inbal in eight concerts in Haifa and Tel Aviv.

Friedrich's broad repertoire includes works from the seventeenth and eighteenth centuries and by contemporary composers such as Berio, Henze, Rihm, Scelsi, and Stockhausen. He has gained major notice with his performances of Bernd Alois Zimmermann's practically forgotten »*Nobody knows the trouble I see*« trumpet concerto in Frankfurt, Hanover, Wiesbaden, and Saarbrücken and in Basel, Bern, and Lausanne on the 1992 Swiss tour of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra under its new principal conductor Dmitri Kitayenko. In January 1993 he recorded the trumpet concerto on compact disc with Kitayenko and the Frankfurt Radio Symphony Orchestra.

Friedrich's chamber efforts with the HR-Brass: The Brass Instrumentalists of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra also reflects his artistic intentions. He offers this ensemble of sixteen wind instrumentalists and three percussionists important artistic stimuli in his role as its *spiritus rector*. He was appointed Professor of Trumpet at the Karlsruhe Academy of Music in 1989 and has served as a trumpet and brass instruc-

tor with the European Community Youth Orchestra on a regular basis since 1990.

Carsten Wilkening

Born in Bremen on 11 August 1960. Secondary education, *Abitur* in 1979.

Bassoon instruction from G. Bertram and F. Goffing in Bremen beginning in 1973. Study under Prof. K. Thunemann at the Hanover Academy of Music and Theater from 1977 to 1984.

First prize at the »*Jugend musiziert*« national competition in 1977 and 1979. First prize at the German Academy Competition in 1982.

Member of the German Youth Orchestra from 1977 to 1980. Member of the Young German Philharmonic from 1981 to 1983. Chamber performance with the Albert Schweitzer Octet (Rias recording with **cpo**), German Chamber Philharmonic Wind Soloists, and the Jota Quintet (Wind Quintet of the Hessian Radio).

Solo Bassoonist of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra since 1983.

Charlotte Casedanne

was born in Frankfurt and received her training as a harpist from her mother, the

harp virtuoso Rose Stein. Charlotte Casedanne began her career as a soloist by substituting for her mother in Handel's harp concerto and was appointed solo harpist of the Frankfurt Opera and Museum Orchestra in 1963, while still a student. In 1967 she was appointed to the same post in the Frankfurt Radio Symphony Orchestra. Teaching posts at Dr. Hoch's Conservatory and the State Academy of Music followed. She was a member of the Bavarian Festival Orchestra in 1975 and 1976 and has received a number of invitations from the Berlin Philharmonic, where she has performed under conductors such as von Karajan, Barbirolli, Boulez, and Abbado. Her extensive solo and chamber performances include compact disc and long-playing recordings, television appearances, and numerous concert and festival engagements. For Hessian Radio, her »home network,« she has recorded the most important solo concertos under principal conductors Dean Dixon and Eliahu Inbal as well as countless solo and chamber works. She performed Mozart's flute and harp concerto with Aurèle Nicolet under Eliahu Inbal at the Würzburg Mozart Festival. Casedanne performs the complete chamber literature for harp and has added to

the harp solo repertoire with transcriptions of suitable harpsichord and piano works from Bach and Scarlatti to Schumann and Debussy. The *Süddeutsche Zeitung* has termed her »a master of her instrument.«

Liviu Varcol

Was born in Rumania. Studies at the Music Academy Klausenburg with the subjects oboe, piano, conducting, composition, later at the Northwest German Academy of Music in Detmold. In 1966 he won a prize at the Rundfunk-Competition, in 1967 he was a G. Enescu scholar, in 1968 he won a prize at the »Prager Frühling«. In 1969 he became a professor at the Academy of Music »G. Dima« at Klausenburg. In 1975 he moved to Germany and later was a solo-oboeist at the Philharmonic Orchestra in Essen. Since 1983 he has been solo-oboeist of the Radio Symphony Orchestra of Frankfurt. In 1986 he was solo-oboeist of the World Philharmonic Orchestra under L. Maazel. Concert tours took him all around the world. He is a professor at the University »J. Gutenberg« in Mainz. Records, radio- and TV-productions round out his various activities.

Walter Büchsel

Born on 14 March 1949. Study at the State Academy of Music in Munich (1966-70) and at the State Academy of Music in Hamburg with Karlheinz Zöller (1970-75) Concert exams in Hamburg, 1975. German National Fellowship, 1970-73. Regular concert performances in Germany and other European countries since 1970 Radio broadcasts for the Deutschlandfunk, SFB, SR, ORF

Solo flautist of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra since 1976. Instructor at the Würzburg Academy of Music since October 1982, honorary professor there since 1993.

Paul Hindemith

Concertos pour instruments à vent de la fin des années 1940
Concerto pour clarinette en la et orchestre (1947), Concerto pour cor et orchestre (1949), Concerto pour bois, harpe et orchestre (1949), Concerto pour trompette, basson et orchestre à cordes (1949)

Pour le musicien éthique, désintéressé, écrivit en 1949 Paul Hindemith dans un article intitulé «Problèmes d'un compositeur d'aujourd'hui» et publié dans l'*Österreichische Musikzeitschrift*, la composition n'est pas un simple passe-temps. Il ajouta: ... il n'écrit pas pour son propre plaisir, mais voit dans la musique un but plus noble. Il écrit pour des personnes bien précises, pour éléver leur âme. Etant donné que sa musique devra être entendue par d'autres, il n'a pas le droit d'écrire ce qui le charme personnellement, mais doit plutôt chercher à savoir ce qui émeut ses auditeurs. Il doit également tenir compte de leur réceptivité musicale dans le choix des moyens qu'il emploie. En outre, il doit s'informer sur la qualité de ses interprètes, et rester dans le cadre du possible, sans dépasser évidemment certaines limites

techniques. Il doit également s'interroger sur le lieu où la pièce sera jouée, et adapter le choix et la disposition de ses procédés musicaux à la taille du local. Mais par-dessus tout, il doit connaître parfaitement son matériel sonore, ainsi que les questions de mélodie et de forme. Cependant, le fait que le compositeur ne soit pas uniquement soucieux de sa propre satisfaction n'enlève rien à l'expressivité de sa musique. Bien au contraire: s'il pense au but de sa musique, à ses interprètes et à ses auditeurs, il lui donnera une expression plus intense, plus pure. Comme le compositeur ne cherche pas simplement à distraire l'auditeur, mais à lui donner quelque chose, à le rendre meilleur, il doit avant tout travailler continuellement sur sa propre personne, essayer de se perfectionner. Alors que les problèmes techniques de la composition sont pour une part déjà résolus, pour l'autre prêts à l'être sous peu, la question de l'engagement moral du compositeur ne cesse de se poser. Il ne pourra triompher que s'il accomplit sa mission éthique, que si sa musique n'est pas un simple «jeu de cloches frivole», comme disait un vieux manuel de théorie.

Les prétentions morales qui s'expriment de la sorte s'allient de façon étroite à un postulat esthétique; avec le

renvoi à la possibilité de composer pour le plaisir de composer – si justement l'on considère la position qu'occupe Hindemith dans la musique de l'après-guerre –, elles semblent constituer les critères qui s'imposent lorsque l'on évalue les compositions datant de cette phase créatrice. En dépit de tous les reproches dont il fut l'objet, Hindemith ne s'efforçait pas expressément de créer, si l'on peut dire, «de la musique située au-delà des préventions»... Et il agit de la sorte avec ses Concertos pour instruments à vent, à une époque qui voyait la jeune génération se détourner peu à peu de lui – la plupart du temps de manière moins réfléchie, mais sans doute avec la même motivation que Hans Werner Henze, comme celui-ci l'expliqua dans *Bewunderung und Distanz*, un essai paru en 1947 dans la revue *Melos*: «C'est une immense admiration que nous éprouvons face à Paul Hindemith, dont les œuvres ont représenté pour la plupart des jeunes Allemands que nous sommes le premier contact avec la musique nouvelle. La majorité d'entre nous ont étudié son «*Unterweisung im Tonsatz*» (traité de composition), et beaucoup composent aussi selon les principes qui y sont énoncés. Pendant de nombreuses années, nous n'avons pas eu accès à la vie musicale étrangère,

et ceux d'entre nous qui aspiraient à une vie individuelle et à des moyens d'expression libre ont souffert de la solitude; cependant, il aurait peut-être pu nous arriver pire: c'est en effet à cette époque qu'est apparue la notion d'une musique nouvelle, qui n'existant pas ou guère auparavant, et qu'il nous incombaît à présent de réaliser. – Au cours de ces dernières années, les travaux les plus récents de Hindemith nous sont parvenus, parmi les nombreux chefs-d'œuvre dont nous n'avions pas connaissance [...] Leur qualité est indubitable, nous pouvons tous en apprendre bien des choses, et pourtant quelque chose nous a déçus. Aussi risible que cela puisse paraître: c'est ce que l'on appelle le «retour à la tonalité», ou, pour être plus précis, l'application exacte de sa «théorie de la composition», qui se manifeste [...] dans toutes les nouvelles compositions du maître. – La décennie suivante tranchera peut-être sur ce point: la tonalité a-t-elle encore un avenir devant elle, ou l'atonalité va-t-elle s'imposer définitivement? Plusieurs éléments jouent en la faveur de cette dernière: les tendances nouvelles ont pris la place de ce qui avait toujours constitué la tradition, et le nombre des partisans de l'atonalité ne cesse de croître au sein de la jeunesse internationale.»

La manière dont Henze décrit et justifie la désaffection de la jeune génération pour Hindemith semble, avec le recul de presque cinquante années, constituer un étrange raccourci, qui ne peut finalement que mener à une impasse; mais elle explique aussi comment Hindemith en vint à occuper une situation de plus en plus isolée dans la vie musicale de l'Allemagne libérée. Il est effectivement possible que le style des travaux les plus récents dont parle Henze doive être mis en relation étroite avec l'exil en Amérique et les particularités de la vie musicale que ce pays connaissait alors. Entre 1939 et 1949, Paul Hindemith composa l'essentiel de ses œuvres pour orchestre et instrument solo, du Concerto pour violon jusqu'aux Concertos pour instruments à vent enregistrés ici, en passant par le Concerto pour violoncelle et le Concerto pour piano. Cet aspect sans cesse évoqué – et ce à juste titre – du musicien par plaisir n'est nulle part aussi nettement perceptible dans son œuvre (hormis peut-être l'ambitieuse exception que constituent les *Kammermusiken*) que dans les concertos de cette période, qui semblent d'ailleurs presque constituer les éléments d'une seule et même œuvre.

Hindemith composa son **Concerto pour clarinette** alors qu'il était en Suisse, à

l'été 1947; il le dédia au clarinettiste de jazz Benny Goodman, qui le joua pour la première fois en public le 11 décembre 1950 avec le Philadelphia Orchestra, placé sous la direction d'Eugene Ormandy. Le résultat n'est cependant pas, comme on aurait pu s'y attendre, une composition aux accents de jazz, avec laquelle Hindemith aurait tenté de se rattacher à ses «folles années»; dès l'ample tutti qui en marque le début, on indique à l'auditeur une direction plus «représentative». Le compositeur a donné à entendre que composer un concerto pour un instrument à vent l'attirait particulièrement, car s'il recèle moins de possibilités techniques qu'un violon, par exemple, il permet un mode d'expression beaucoup plus direct. Au début des mouvements figurent les indications suivantes:

- I Rather fast [assez rapide] (♩ 46-50)
- II Ostinato. Fast [rapide] (♩ 152)
- III Quiet [tranquille] (♩ 56)
- IV Gay [joyeux] (♩ 92)

Dans le premier mouvement, c'est surtout l'écriture pleine de retenue pour la clarinette qui attire l'attention; ses interventions en solo sont par ailleurs assez courtes. Bien que d'un tempo plutôt rapide, le mouvement s'achève sur une coda extrême-

ment lente. Dans l'*Ostinato*, qui a des allures de scherzo, les cordes ne remplissent qu'une fonction de soutien sur le plan rythmique; les lignes mélodiques sont exclusivement prises en charge par les instruments à vent.

Il faut attendre le troisième mouvement pour que l'instrument solo soit pleinement mis en valeur: la clarinette joue le thème et continue à l'élaborer librement, après que les instruments à vent l'ont répété. Le mouvement compte ainsi trois parties entrecoupées par les intermèdes de l'orchestre. Le quatrième mouvement se rapproche du premier, mais se termine par une coda nettement plus remarquable.

Pour le *Concerto pour cor*, Hindemith avait prévu une distribution de bois, de cordes et de timbales. Il le composa également au cours de vacances passées en Suisse, cette fois lors de son deuxième long séjour en Europe après la guerre, et le dédia au corniste Dennis Brain, qui devait disparaître prématurément. C'est Brain lui-même qui fut le soliste de la première, qui eut lieu le 8 juin 1950 à Baden-Baden. Hindemith dirigeait pour cette occasion l'Orchestre symphonique de la Südwestfunk, et il avait tenu tout spécialement à ce qu'il en

soit ainsi: «Je trouve qu'[...] on devrait garder pour moi le Concerto pour cor l'année prochaine. Premièrement, je n'ai pas besoin de renoncer à tous mes priviléges, et, deuxièmement, 99 pour cent des chefs d'orchestre travaillent dans une telle confusion qu'il faut leur montrer plutôt deux fois qu'une comment s'y prendre. – Les indications suivantes figurent au début des mouvements:»

- I Moderately fast [relativement rapide] (♩ 88-92)
- II Very fast [très rapide] (♩ environ 152)
- III Very slow [très lent] (♩ environ 56)

Les deux premiers mouvements frappent par leur extrême concision. Le premier est un mouvement de sonatine qui adopte une allure presque guerrière; un minuscule Scherzo lui fait suite, et est interrompu par une courte fanfare jouée par le cor. Le troisième mouvement résume le caractère global de l'œuvre, avec trois parties agencées selon le schéma lent-rapide-lent. Un passage retient tout particulièrement l'attention: celui où le corniste «récite» sans paroles un poème du compositeur (*Declamation*); de la mesure 114 à la mesure 154, ce passage lento, recitando explore les caractéristiques sonores du cor.

Mon appel transforme
La salle de concert en un bosquet aux résonnances automnales,
Le présent en ce qui a sombré dans l'oubli,
Toi, tu deviens robes et coutumes des ancêtres,
Et ta fortune leur désir et leur résignation.
Accorde à ces chères ombres la résurrection,
A toi-même, l'union avec ces êtres à demi oubliés,
Et à moi, l'ardent désir auquel les sons donnent forme.

Par rapport au *Concerto pour cor* et au *Concerto pour clarinette*, les deux autres compositions qui figurent sur cet enregistrement ont vécu relativement dans l'ombre, en ce qui concerne leur fréquence d'exécution dans les salles de concerts européennes. On peut se demander, avec toutes les réserves d'usage, si cette situation ne serait pas due au fait que le *Concerto pour vents, harpe et orchestre*, tout comme le *Concerto pour trompette, basson et orchestre* à cordes avaient été composés sur commande pour des institutions américaines (et peut-être aussi en fonction des «goûts américains»); cette hypothèse n'a cependant à aucun moment la prétenzione d'être vraiment fondée.

Hindemith composa le *Concerto pour vents, harpe et orchestre* à partir d'avril 1949, à l'occasion du cinquième festival annuel de musique américaine contemporaine (Festival of Contemporary American Music); cette manifestation eut lieu du 9 au 15 mai 1949, à la Columbia University de New York, qui avait également passé commande pour l'oeuvre. Non sans malice, Hindemith avait fixé la première au 15 mai: Nous fêâmes nos noces d'argent à New York. Pour célébrer l'événement, j'avais intégré au Concerto pour harpe et vents l'intégralité de la Marche nuptiale de Mendelssohn. A cette occasion, il avait donc fait à son épouse Gertrud la surprise d'incorporer in extenso à son oeuvre une citation du *Songe d'une nuit d'été* de Félix Mendelssohn-Bartholdy; ainsi, la première devint en quelque sorte une célébration publique. Au début des mouvements, on trouve les indications suivantes:

- I Moderately fast [modérément rapide] (♩ 88-92)
- II Grazioso (♩ 88)
- III Rondo. Rather fast [assez rapide] (♩ 92)

Le concerto fait intervenir cinq instruments solo (la flûte, le hautbois, la clarinette en si bémol, le basson et la harpe) et un orchestre qui renonce aux bois; cette

distribution évoque la tradition du concerto grosso, à laquelle le 20e siècle a fait appeler à de multiples reprises – on pense en particulier aux compositions de Ralph Vaughan Williams et d'Ernest Bloch. La cadenza du premier mouvement, expressément désignée sous ce terme à la mesure 105, traite dans un passage plein de virtuosité les cinq instruments solo presque comme un seul instrument, et rappelle les cadences des concertos de facture classico-romantique.

A l'occasion du 150e anniversaire de la Connecticut Academy of Arts and Sciences, on demanda en juin 1948 à Hindemith de composer une œuvre destinée à être jouée à l'automne de l'année suivante, dans le cadre des manifestations qui célébraient l'événement. Cependant, le compositeur indisposa l'institution qui avait passé commande en ne se hâtant pas le moins du monde pour mettre la touche finale à son travail. Ce n'est que le 30 septembre 1949 qu'il termina la partition du **Concerto pour trompette, basson et orchestre**, qu'il n'évoque dans son carnet de notes qu'en date du 29 et du 30 septembre: *Beaucoup écrit (Concerto pour trompette et basson)*. Il est donc possible que cette composition, elle même très brève, ait vu

le jour endéans un laps de temps extrêmement court, sans pour autant ressembler à un petit morceau de musique de circonstance ficelé à la hâte – la maîtrise qu'avait Hindemith de son métier ne l'aurait jamais permis.

La première eut lieu le 4 novembre 1949 dans la Galerie des arts de l'Université de Yale à New Haven, sous la direction de Keith Wilson et devant trois cents auditeurs invités pour la circonstance. En tête de chaque mouvement figurent les indications suivantes:

- I Allegro spirituoso (♩. 68)
- II Molto Adagio (♩. 40)
- III Vivace

Il fallut attendre la première allemande de l'œuvre, qui eut lieu le 7 janvier 1951 à Baden-Baden, sous la direction de Hans Rosbaud, pour que se manifestent des critiques dignes de ce nom et capables d'apprécier le Concerto à sa juste valeur. On put lire, par exemple, dans le *Badische Zeitung* du 9 janvier: Le développement mélodique donné par les solistes exhale l'esprit de Bach sous un aspect moderne... Dans le deuxième mouvement aussi, la diction se distingue par une structure fortement polyphonique, dont l'auditeur perçoit à peine les compli-

cations de manière consciente, grâce à la parfaite maîtrise formelle dont fait preuve le compositeur. La veille déjà, le *Badisches Tageblatt* s'était exprimé en ces termes: Cette nouvelle œuvre [...] est empreinte d'une fraîcheur qui semble même romantique à certains endroits; il s'y exprime un plaisir intense à faire de la musique, une force d'intuition pétillante, un élan rythmique et un tel caractère chantant pour toutes les voix du tissu polyphonique qu'elle donne une impression d'extrême jeunesse, au meilleur sens du terme. Avec cette magnifique production, ce concerto charmant, sans aucune affectation, plein d'imagination et empreint du plaisir authentique qu'apporte son métier à un musicien, nous nous sommes enrichis d'une délicieuse pièce de musique nouvelle.

Hindemith n'avait donc rien perdu de son talent pour susciter l'enthousiasme du public et de la presse – mais c'est ce que ne purent comprendre ses jeunes collègues, qui s'ingéniaient à honorer de nouveaux dieux et refusaient de reconnaître la nécessité d'un développement musical organique.

Andreas K.W. Meyer

Traduction: Sophie Liwszyc

Ulrich Mehlhart

Le clarinettiste Ulrich Mehlhart est né en 1955 à Wiesbaden. Il étudia auprès d'Ernst Link à Coblenze, puis, de 1976 à 1980, à l'Ecole supérieure de musique de Francfort dans la classe d'Udo Schmitt. Il fut lauréat du concours fédéral «Jugend musiziert» et reçut en 1980 une bourse du DAAD qui lui permit de se rendre à Bâle où, durant les trois années suivantes, il suivit auprès de Hans Rudolf une formation technique et musicale qui fut d'une importance décisive pour lui. Il obtint son diplôme final de musicien d'orchestre en 1983. De 1981 à 1983, il fut clarinette solo au «Basel sinfonietta», ainsi que soliste à l'Orchestre symphonique de la radio de Bâle (ORS). Il a participé à plusieurs productions télévisées à Lugano (RISI) et enregistré plusieurs disques. En 1981 et 1982, il fut clarinette solo à l'orchestre du festival de Montepulciano, en Italie. Depuis 1984, Ulrich Mehlhart est engagé en qualité de clarinette solo à l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort. Il est membre permanent de plusieurs formations de musique de chambre, parmi lesquelles «concerto grosso Frankfurt» et «mutare ensemble Frankfurt». Depuis 1988, il enseigne au

département de musique de l'Université de Mayence.

Reinhold Friedrich

Reinhold Friedrich a étudié la trompette auprès du professeur Edward Tarr à Karlsruhe et à Bâle, ainsi qu'à Paris auprès du professeur Pierre Thibaud. Il a été amené par la suite à continuer ses études auprès du professeur Lutz Köhler, à Hanovre, auquel le lie depuis des années une étroite collaboration artistique. A l'âge de 18 ans, il remporta le «Prix de l'union européenne des concours nationaux», et il fut à partir de 1979 boursier de la «Studienstiftung des Deutschen Volkes». Lauréat du Concours allemand de la Musique en 1981, Reinhold Friedrich a également pris part à la «Sélection fédérale des jeunes artistes» en 1984/85, et il a remporté en 1986 à Munich le Concours international organisé par les émetteurs de l'ARD.

Reinhold Friedrich est depuis 1983 trompettiste solo de l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort. Il a collaboré en qualité de soliste avec The Academy of St Martin in the Fields, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre symphonique de la radio de Sarrebruck,

l'Orchestre de chambre de la radio de Bruxelles, la Philharmonie nationale de Rhénanie-Palatinat, le Camerata Bern, l'Orchestre de chambre Franz Liszt de Budapest, la Philharmonie de chambre polonoise, etc. En 1989, il s'est produit en soliste à Haïfa et à Tel Aviv dans le cadre de huit concerts dirigés par Eliahu Inbal.

Reinhold Friedrich possède un vaste répertoire, qui réunit aussi bien des œuvres du 17e et du 18e siècle que des œuvres de musiciens contemporains, tels que Berio, Henze, Rihm, Scelsi et Stockhausen. Il a par ailleurs fortement attiré l'attention en reprenant le concerto pour trompette de Bernd Alois Zimmermann «Nobody knows de trouble I see», une œuvre presque oubliée de nos jours, qu'il a interprétée notamment à Francfort, Hanovre, Wiesbaden et Sarrebruck; sa tournée en Suisse avec l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort, placé sous la direction de son nouveau chef principal, Dmitri Kitayenko, en 1992, a elle aussi suscité un vif écho au cours des concerts qui se sont déroulés à Bâle, Berne et Lausanne. En janvier 1993, Reinhold Friedrich a enregistré sur CD le concerto pour trompette de Bernd Alois Zimmermann «Nobody knows the trouble I see» avec l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort dirigé par

Dmitri Kitayenko.

Les intentions artistiques de Reinhold Friedrich transparaissent également dans le travail de musique de chambre qu'il effectue avec le «hr-brass», l'ensemble de cuivres de l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort. En qualité de «spiritus rector» de l'ensemble, il donne aux musiciens – seize cuivres et deux percussions – des impulsions artistiques considérables. Reinhold Friedrich a été nommé en 1989 professeur de trompette au Conservatoire national de musique de Karlsruhe. Depuis 1990, il est régulièrement chargé de cours de trompette et d'autres instruments en cuivre auprès de l'«European Community Youth Orchestra».

Carsten Wilkening

est né le 11.08.1960 à Brême. Baccalauréat en 1979. Il commença ses études de basson en 1973 auprès de G. Bertram et de F. Goffing dans sa ville natale et, de 1977 à 1984, il étudia avec K. Thunemann à l'Ecole supérieure de musique et de théâtre de Hanovre. En 1977 et 1979, il remporta le Premier prix du concours fédéral «Jugend musiziert» et en 1982 le Premier Prix du concours des conservatoires allemands. Entre 1977 et

1980, il fut membre de l'Orchestre fédéral des jeunes, et de 1981 à 1983 de la Jeune Philharmonie allemande. Il joue de la musique de chambre avec l'Octuor Albert Schweitzer (enregistrement discographique au RIAS pour **cpo**), les Solistes des vents de la Philharmonie de chambre allemande et le Quintette Jota (quintette à vent du Hessischer Rundfunk). Depuis 1983, il est basson solo à l'Orchestre symphonique de la radio à Francfort.

Liviu Varco

est né en Roumanie. Il étudia à l'Ecole supérieure de musique de Cluj le hautbois, le piano, la direction musicale et la composition. Il se perfectionna ensuite à l'Académie de musique nord-ouest allemande de Detmold. En 1967, il fut lauréat du Concours de la radio, et en 1967 il reçut la bourse G. Enescu. En 1968, il fut lauréat du «Printemps de Prague», et il fut nommé en 1969 professeur à l'Ecole supérieure de musique G. Dima à Cluj. En 1975, il émigra en Allemagne, où il fut après quelque temps engagé comme hautbois solo à l'Orchestre philharmonique d'Essen. Depuis 1983, il est hautbois solo à l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort. En 1986, il fut le hautbois solo

du World Philharmonic Orchestra placé sous la direction de L. Maazel. Des tournées de concert lui ont permis de se produire dans le monde entier. Il a également participé à des enregistrements discographiques, radiophoniques et télévisés. Il a suivi des cours de maîtrise auprès de Celibidache. Depuis 1988, il est engagé à l'Orchestre international d'Erl (Autriche). Il a suivi des cours d'interprétation à Bloomington, New York, Baltimore, Rotterdam, Tokyo, Rio de Janeiro, Caracas et Osaka.

Charlotte Cassedanne

est née à Francfort-sur-le-Main. Elle reçut sa formation de harpiste auprès de sa mère, la célèbre Rose Stein, et commença sa carrière de soliste en la remplaçant lors d'une représentation du Concerto pour harpe de Haendel. Dès 1963, pendant ses études à l'Ecole supérieure de musique de Francfort, elle fut engagée comme première harpiste à l'Orchestre de l'opéra et du musée de Francfort. En 1967, elle devint soliste à l'Orchestre symphonique de la radio de cette même ville, puis enseigna au Conservatoire Hochs ainsi qu'à l'Ecole supérieure nationale de musique. Charlotte Cassedanne fut en 1975/1976 membre

de l'orchestre du Festival de Bavière, et elle est très souvent invitée à se produire au sein de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Elle a joué avec cette formation sous la direction de Karajan, Barbirolli, Boulez, Abbado et bien d'autres encore. Ses activités de soliste et de chambriste l'ont amenée à enregistrer de nombreux disques microsillons et compacts, ainsi qu'à se produire lors de nombreux concerts et festivals. Les plus grands concerts qu'elle a enregistrés en soliste furent ceux qu'elle donna avec Dean Dixon et Eliahu Inbal à la station radiophonique de sa ville natale, le Hessischer Rundfunk, pour lequel elle a également enregistré maintes pièces de musique de chambre et œuvres pour soliste. Lors du Festival Mozart de Wurtzbourg, elle a joué avec Aurèle Nicolet le Concerto pour flûte et harpe de Mozart sous la direction d'Eliahu Inbal. Charlotte Cassedanne joue le répertoire entier d'œuvres de musique de chambre pour harpe, et l'a enrichi en transposant pour son instrument des pièces pour piano ou pour clavecin convenant à la harpe, de Bach et Scarlatti à Schumann et Debussy. Le Süddeutsche Zeitung a fait son éloge en ces termes: «*Une virtuose dont l'intelligence et la musicalité font presque oublier l'excellence de sa technique*».

Walter Büchsel

est né le 14.3.1949. Il étudia de 1966 à 1970 à l'Ecole supérieure de musique d'état de Munich, puis de 1970 à 1975 auprès de Karlheinz Zöller à l'Ecole supérieure de musique de Hambourg, où il obtint en 1975 son diplôme d'artiste de concert. De 1970 à 1973, il fut boursier de la «Studienstiftung des Deutschen Volkes». Depuis 1970, il donne de nombreux concerts tant dans son pays que dans le reste de l'Europe. Il a participé à des enregistrements radiophoniques pour le Deutschlandfunk, le SFB, le HR, le SF et l'ORF. A partir de 1976, il fut flûtiste solo à l'Orchestre symphonique de la radio de Francfort. Depuis octobre 1982, il est chargé de cours à l'Ecole supérieure de musique de Wurtzbourg, et depuis 1993, il est professeur honoraire dans le même établissement.

ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OF THE OWNER OF THE WORK REPRODUCED RESERVED · UNAUTHORISED COPYING, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING OF THIS RECORD PROHIBITED

*classic
produktion
osnabrück*



Made in Germany

Paul Hindemith
Complete Wind Concertos
Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt
Werner Andreas Albert



**COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO**

**DIGITAL
RECORDING**

**STEREO
DDD**

cpo 999 142-2
© 1995