
PAUL HINDEMITH

SEPTET

for Flute, Oboe, Clarinet,
Bass Clarinet, Bassoon, Horn and Trombone

PREVIEW
Low Resolution



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

CONTENTS/INHALT

Preface/Vorwort	III
I. Lebhaft	
II. Intermezzo. Sehr langsam, frei	
III. Variationen. Mäßig schnell	25
IV. Intermezzo. Sehr langsam	43
V. Fuge. Schnell	47

PREVIEW
Low Resolution

© 1994 B. Schott's Söhne, Mainz, and Schott & Co Ltd, London
© 1994 B. Schott's Söhne, Mainz, and Schott & Co Ltd, London

Reprinted by permission of B. Schott's Söhne
Mainz · London · New York · Tokyo

Preface © 1994 Ernst Euzeburg & Co GmbH

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Euzeburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN

PREFACE/VORWORT

On 6 August 1948 Paul Hindemith set out on his second journey to Europe after the Second World War. He sailed from New York on the s.s. *Queen Elizabeth*, reached Southampton on 11 August and travelled on to Blandford, where he taught for a week at the Bryanston Summer School. After passing through London, Paris and Basle, he reached Lucerne, where he met old friends including Wilhelm Furtwängler, William Walton and Wilhelm Kulukenmajer, gave lectures and classes, and also visited the Bürgenstock, where in 1915, as a 17-year-old, he had played in the resort orchestra. He then went on to Venice, seeing there (on 5 September) a performance of his *Cardillac* which convinced him that the work needed to be thrown over. He proceeded thence to Salzburg, Innsbruck, Berlin, Perugia, Wiesbaden, Bad Salzungen, Salzburg, Vienna, Innsbruck, where he variously gave lectures and classes in musical technique, musical theory and composition. Study plans were made for the following year, and Hindemith was invited to conduct the Teatro Massimo in Palermo, which could only give him a month's leave. Hindemith was offered a month of irony, as it turned out, because he had had in the previous year with Willy Stoecker of the music publisher B. Schott's Söhne of Mainz, in which the two men had discussed the role of landscape as a source of inspiration for composition. Hindemith had taken the time

Am 6. August 1948 machte Paul Hindemith zu seiner zweiten Europa-Reise nach dem Zweiten Weltkrieg auf. Er fuhr von New York auf der S.S. „Queen Elizabeth“ nach Blandford am 11. August und unterrichtete dort eine Woche lang weiter nach Bryanston Summer School. Anschließend unterrichtete er in London, Paris und Basel wieder alte Freunde wie Wilhelm Furtwängler, William Walton und Wilhelm Kulukenmajer, gab Vorträge und Kurse ab und besuchte das Bürgenstock, wo er 1915 als 17-jähriger Jugendlicher in der Kurkapelle gespielt hatte. Danach ging es nach Venedig – hier sah er die Aufführung seines *Cardillac*, die ihn davon überzeugte, dass die Arbeit überarbeitet werden musste. Es folgten Salzburg, Innsbruck, Berlin, Perugia, Wiesbaden, Bad Salzungen, Salzburg, Wien, Innsbruck und Palermo, wo er dirigierte oder lehrte. Nach einer kurzen Einheit in der Musiktheorie und Komposition in Innsbruck leitete, traf er schließlich am 20. Oktober 1948 in Taormina auf Sizilien ein. Hier gedachte er sich von den Anstrengungen und Strapazen dieser Reise zu erholen. Wenn man überhaupt glaubt, dass die unmittelbare Umgebung die Qualität einer Komposition beeinflusst, so könnte man hier nur die allerbesten Ideen erwarten“, soll er über Taormina geäußert haben¹. Hindemith spielte damit in leichter Ironie auf einen Briefwechsel an, den er im Jahr zuvor mit Willy Stoecker vom Musikverlag B. Schott's Söhne in Mainz über Landschaften als Inspirationsquelle für Komponisten geführt hatte und in dem er die Auflösung vertrat, ein Werk sei völlig unabhängig von äußeren Gegebenheiten.

¹ Quoted from above notes by Uwe Kraemer to disc BASF 25 21639-2

¹ zitiert nach dem Text zur Schallplatte BASF 25 21639-2 von Uwe Kraemer

that the ideas for a work had nothing to do with external circumstances. 'When one is younger', Hindemith had written in 1947, 'landscape, mood, education and personal attachment to things and events may be an important stimulus for creative work. But I now find that the whole business of people and events and experiences, and interpreting and shaping them by artistic means, are no longer so closely linked. What is important is the use one makes of one's experiences: not constantly gathering new ones first-hand. After all, if this weren't so, then one's itch to tackle a German subject would have disappeared completely in the course of the past 12 years. For people of a somewhat more settled disposition, the Rhine doesn't seem to be any more important than working out deep-laid plans from the Mississippi, the Connecticut valley or the Sonoran Desert.'

Yet despite his own claim, the Rhine tempted Hindemith again and again, rest and relaxation notwithstanding. In 1948, he was already beginning work on a symphony, the *Rhein-Sinfonie*, which was to be based on the Rhine, and he knew that no other composer had ever attempted such a work. He had known since 1946 that he wanted to write a symphony for orchestra (which) would be based on the Rhine, and he was still writing, in 1948, Hindemith's *Low Resolution*. The *Low Resolution* was finished on 25 November, and the second and fourth movements followed on 1 December. He conducted the finale on 7 December in Rome, where he had arrived on the second tour some concerts. The first performance was arranged to be held as early as

zu konzipieren: „In jüngeren Jahren“, schrieb Hindemith 1947, „mag Landschaft, Stimmung, Erziehung und persönliche Verbundenheit zu Dingen und Ereignissen ein wichtiger Stimulus für die künstlerische Arbeit sein; ich finde aber nun, daß die Geschichte von Personen, Ereignissen und Erlebnissen sowie die Erfahrung und Gestaltung des Lebens nicht mehr so unbedingt nicht mehr so unbedeutend sind wie früher, wenn sie mit Menschen verbunden sind, an, wie es der Fall ist, wenn sie mit Orten und Sachen verbunden sind.“ (Hindemith, 1947, 11). Ein Jahr später, einen Tag nach dem Tod von Hindemith, verlädt der New York Times Journalist John W. Hinckley Jr. die New York Philharmonic auf eine gesellige Reise nach Connecticut Valley

the following day, 8 December 1948, but his gründlichsten thoughts were still concerned with the composition of the *Rhein-Sinfonie*, den Erholung und Ruhe benötigende Komposition nachdrücklich vorführt, und beginnt am 25. November 1948 beginnt er mit Arbeit an einem neuen Werk: dem *Sinfonie für Bläser*. Allerdings ist „Italienschach“ in welchem Sinne auch immer, keinesfalls in dieses Werk eingeflossen. Wir wissen weder, was ihn zur Komposition eines Septettes bewog – dem Werk liegt auch kein Kompositionsauftrag zugrunde – noch was ihn dazu brachte, im Schlussatz den „alten Berner Marsch“ zu verwenden. Bereits eine Woche später, am 29. November 1948, war der III. Satz vollendet, am 30. November der Kopfsatz und am 1. Dezember der II. und IV. Satz. Das Finale schloß Hindemith am 7. Dezember in Rom ab, wo er sich seit dem 2. Dezember zu Konzerten aufhielt. Da die Uraufführung bereits auf den 30. Dezember 1948 in

² Quoted from Paul Hindemith, *Briefe*, ed. Dieter Rexroth, Frankfurt/Main, 1982, p. 245.

³ zitiert nach Paul Hindemith, *Briefe*, hg. von Dieter Rexroth, Frankfurt/Main 1982, S. 245

30 December 1948, in Milan, and so as well as composing and making a fair copy of the work, Hindemith also had to prepare a full set of parts to be used at the première. He arrived in Milan on 26 December and began work on rehearsals. The first performance took place in Milan, as planned, on 30 December, with members of the Orchestra sinfonica stabile da camera. The concert, which the composer himself conducted, consisted solely of works by Hindemith: his own arrangement of a suite of French dances from the *Livres de danses* published by Claude Gervaise and Eugène du Tertre, the *3 Stücke für 5 Instrumente* (1925), the suites from the ballet *Der Dämon* (1923), the new Septet, and the *Kammermusik No. 4* (Violin Concerto, Op. 36, No. 1925).

Hindemith first informed his publisher about the Septet, in particular, in 1949: 'I've been writing a septet recently finished. It has already been performed. I'll also bring with me my new Suite of the Queen Mary' (In fact, Hindemith had composed the Suite of the Queen Mary in 1947, and on 30 March he was in New York. In the meantime he had also composed the Horn

Hindemith did not ask Willy Strecker about the Septet until 23 April 1949. Here you go: any plans regarding the wind septet I gave you in Paris? There's

² All of the following quotations from unpublished letters are taken from copies at the Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.

Maaland festgelegt wurde, mußte Hindemith neben der Komposition und Partiturreinschrift noch ein vollständiges Stimmenmaterial anfertigen, aus dem die Uraufführung gespielt werden könnte. Am 26. Dezember traf er in Mailand ein und begann mit der Probearbeit. Die Uraufführung des Septetts fand am 30. Dezember in der Städelschule statt. Dieses Konzert war das einzige, bei dem alle Werke, die Hindemith zu dieser Zeit komponiert hatte, aufgeführt wurden: 100 von den 120 Seiten der *Städelschule*, die *Städelschule* und *Die Schule* sowie die Suite für 5 Instrumente aus dem Ballett *Der Dämon* und die Uraufführung des Septetts und des *Kammermusik No. 4* (Violinenkonzert).

Am 23. April 1949 unterrichtete Hindemith seinen Verlag beiläufig über seine Pläne: 'Ich schreibe ein Septett, das ich ziemlich schnell fertiggestellt habe. Ich habe es schon in Mailand probiert und das ich auch durch einen Musikverlag hier abdrucken will' ('Tatsächlich hat Hindemith das Septett 1949 noch in Zürich und München aufführen lassen.) Am 23. März 1949 traf er in Paris Willy Strecker, denn in die Septett-Partitur sowie das Stimmenmaterial zur Publikation des Werkes im Musikverlag H. Schott's Söhne übergab. Zwei Tage später schiffte Hindemith sich in Cherbourg auf der *Queen Mary* ein, und am 30. März kehrte er nach New York zurück (in der Zwischenzeit hatte er noch das Hornkonzert komponiert).

Erst am 23. April 1949 erkundigte sich Hindemith bei Willy Strecker wieder nach dem Septett: 'Hast Du schon irgendwelche Pläne mit dem Blasenensemble, das ich Dir in

³ Alle folgenden Zitate aus unveröffentlichten Briefen sind Kopien aus dem Hindemith-Institut, Frankfurt/Main.

some demand for it here and it might be useful if I could have either the original or a photograph of the score and parts.' Willy Strecker replied on 2 May 1949: 'The Septet score is with the engraver; by the end of May you will get proofs, to be corrected against your original manuscript.' By mid-June 1949 Hindemith had read the proofs and returned them to the publishers. On 22 June 1949 Willy Strecker wrote to thank him: 'Your corrected proofs for the wind septet arrived the day before yesterday and the tiny number of corrections are being attended to. Publisher, engraver and proof-reader are delighted that there are so few corrections.'

On 7 December 1952 Hindemith's Septet was performed in New York. To his amazement the work received the award of the New York Critics' Circle best chamber work of the year. Gertrud wrote subsequently: '... on 17 January 1953 came the good title setting in all unmetalled languages. The critics have been very good to the work in print, and mean to continue to do so. The critics have been most kind to me, and I am grateful to them. The most important comment on the Septet was in English. In

the *New York Times* it was pointed out that the New York critics had been deliberately awarded their prize to a work which, while on the surface is a light, airy, cheerful serenade-like piece that looks back to early classicism, in fact addresses itself to some highly complex compositional problems. In few other works does Hindemith achieve such congruence between instrumentation,

Paris gab? Hier ist einige Nachfrage und es wäre vielleicht gut, wenn ich entweder das Original oder eine Photographie von Partitur und Stimmen bekommen könnte."

Willy Strecker antwortete am 10. Mai: „Septett-Partitur ist im Druck, bis Ende Mai erhältst Du Abheften, auf denen die klingierien Stimmen zur Verfügung stehen.“

1949 hat Hindemith die Partituren und den Vertrag mit dem Verleger am 22. Juni unterschrieben.

Für die Kritik war der Preis ein großer Erfolg für Hindemith. Es war der erste Preis, den er jemals gewonnen hat. „Es war ein großer Erfolg, dass es wenig Kritiken gab, die sich auf den Preis beziehen.“

Am 20. Januar 1953 erhielt am 7. Dezember 1952 wurde die Partitur aufführen, und die Kritik war sehr positiv. „Die Kritik war sehr positiv. Sie lobte die Partitur und den Preis.“

Der Preis war der Preis für die Beste Kammermusikwerk der Saison. Hindemith, im Gertrud schreibt darüber: „Kritiker Trocadero am 17. Januar 1953 im Judentent-Verlag „Award for Septett. Die kleine Settimino hat plötzlich einen Ruhmeseigewig erhalten, indem die New Yorker Kritiker es ausserordentlich haben als das beste Kammermusikwerk des Jahres. Was der Award eigentlich sonst bedeutet, wissen wir nicht, es regnet aber Gratulationen von allen Seiten und „The Septet“ ist plötzlich im Munde aller grocery und Fleisch-läferunen, die uns nun damit in den Kreis ihrer wichtigeren Customers einreihen.“

Die New Yorker Musikkritik prämierte offensichtlich mit großem Bedacht ein Werk, das sich unter der Oberfläche eines leichten, kecken, müsternd, auf die Frühklassik zurückweisenden Serenadentons mit äußerst komplizierten satztechnischen Problemen auseinandersetzt. In nur wenigen Werken hat Hindemith solch eine fukkenlose Übereinstimmung von Besetzung,

PREVIEW

Low Resolution

compositional technique and formal structure while also obtaining utter naturalness of expressive musical content, intensifying the expression in the two intermezzos as if without effort. The strong cyclical unity of the work rests principally on the interval of the fourth, which is prominent in most of the themes and is derived from the span of a fourth in the opening theme based on the *Alter Berner Marsch*, although this does not mean that there is any tendency towards monothematicism.

Satztechnik und Formdisposition bei williger Gelösheit des musikalischen Ausdrucksgehaltes erreicht, den er in den beiden Intermezzis zudem noch wie absichtslos zu vertiefen versuchte. Die auf der 4. Lücke zyklische Einheit des Werkes erhält zumindest das Intervall des Quarts, das in den meisten Themen der Sätze vorkommt; dem Quartgang ist die Melodie des *Alten Berner Marsches* entnommen. Deshalb schmiedet Hindemith

Alter Berner Marsch
Opening theme



First movement
Subsidiary theme



First movement
Closing group



Third movement
Variational theme



Fifth movement
First theme



and layout of the five movements is almost symmetrical.⁴



Secondly, the second intermezzo (fourth movement) is an exact retrograde version of the first intermezzo (second movement).

Weiter gestaltet Hindemith die tonale Anlage der fünf Sätze geradezu symmetrisch aus.⁵

Und schließlich repräsentiert das zweite Intermezzo (IV. Satz) die genaue krebsfüßige Form des ersten Intermezzos (II. Satz).

⁴ David Neuemyer, 'Tonal Form and Proportional Design in Hindemith's Music', in: *Music Theory Spectrum*, 9/1987, p. 106.

⁵ David Neuemyer, 'Tonal Form and Proportional Design in Hindemith's Music', in: *Music Theory Spectrum* 9/1987, 5, 106.

VIII

In the first, third and fifth movements Hindemith deploys the three basic methods of motivic and thematic working: development, variation and fugue. The opening movement presents, as in sonata form, three thematic groups (opening group or 'first subject', bars 1-26; second group or 'second subject', bars 27-58; closing group, bars 58-73); in bars 74-113 the themes of the first and second groups are then developed, in part simultaneously. But there is no sonata-style recapitulation: instead there is a section (bars 114-157) in which the theme of the opening group is extended—exactly as though it were a melodic second theme. Hindemith, in other words, brings the first and second groups together by repeating the opening group in the style of the second. A modulation of the closing group (bars 158-73) and a coda (bars 173ff.) round off the movement, which is thus a combination of traditional sonata form, motivic expansion + development with introductory features—

The third movement is in sonata form, but Hindemith's treatment of the exposition is rather unusual: the movement begins with a short introduction (bars 1-10), which consists of a homogenous blend of the two main instruments, trumpet and flute. The movement is divided into the following sections: thema (trumpet), bars 1-25; thema (flute), bars 26-40; variation (trumpet), bars 50-76; variation (horn), bars 76-102; thema (trumpet), bars 102-127.

The finale is a triple fugue, with the *Alten Berner Marsch* acting as a kind of cantus firmus. The march is heard exclusively on the trumpet and rings out in its own separ-

Im I., III., und V. Satz stellt Hindemith die drei Grundformen des Arbeitens mit Motiven und Themen dar: als „durchführen“, als „variiieren“ und als „fugen“. Der Kopfsatz exponiert wie ein Sonatensatz die Themengruppen (Hauptgruppe T. 1-26, zweite Thematik T. 27-58, Schlußgruppe T. 58-73) und führt Takt 74-113 zu einer Haupt- und Nebenthematik, die durch, durch folgende Reprise. Vielmehr bringt Hindemith die Haupt- und Nebenthematik zusammen und vereint sie in den Haupt- und Nebenthemen (T. 114-157). Die Hauptgruppe wird dabei in der Art eines Coda (T. 173ff.) beliebig verlängert. Eine trübsinnige Variation (T. 158-73) und die Titel Exposition (T. 1-10) runden das Werk ab. Die repräsentativen Gegenstiche sind ausgespart.

In den Expositionen des III. Satzes wird das Thema selbst geändert, als daß Hindemith vielmehr die Begleitung zum Thema ändert, was dann er lediglich eine Variante darstellt, erheblich modifiziert. Dabei liegt es dar, das Thema und seine Variante stets in ein hervortretendes Instrument, so daß der Satz leichte konzertante Züge gewinnt. Und solches Konzertieren entspricht ideal der heterogenen Bläserbesetzung, die sich klänglich schon durch die dynamisch hervortretende Trompete kaum homogen binden läßt. Der Satz umfaßt die Abschaltte: Thema (Trompete) Takt 1-25, Thema (Flöze) Takt 25-50, Variante (Klarinette) Takt 50-76, Variante (Horn) Takt 76-102, Thema (Fagott) Takt 102-127.

Den Schlußsatz gestaltet Hindemith als eine Tripelfuge, der mit dem *Alten Berner Marsch* eine Art cantus firmus zugrunde liegt. Dieser Marsch wird ausschließlich

PREVIEW
Low Resolution