

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9124



Kate Vandyck

YAN PASCAL TORTELIER

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

HINDEMITH

CELLO CONCERTO

THE FOUR TEMPERAMENTS

Die vier Temperamente • Les Quatre tempéraments

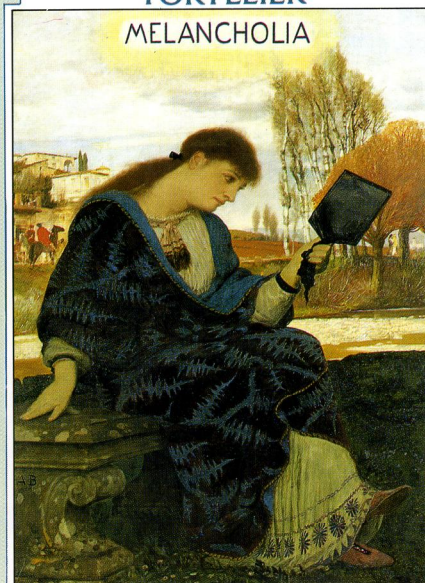
RAPHAEL WALLFISCH cello

HOWARD SHELLEY piano

BBC PHILHARMONIC

YAN PASCAL
TORTELIER

MELANCHOLIA



BBC Philharmonic

CHANDOS

DIGITAL

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Concerto for Cello and Orchestra (1940) 24:18

Konzert für Cello und Orchester

Concerto pour violoncelle et orchestre

- 1 I Mäßig schnell 8:26
- 2 II Ruhig bewegt - Sehr lebhaft - Im früheren langsamen Zeitmaß 7:44
- 3 III Marsch. Lebhaft - Trio (nach einem alten Marsch) - Lebhafter 8:05

Theme and Four Variations 'The Four Temperaments' (1940) 27:37

Thema mit vier Variationen "Die vier Temperamente"

Thème et quatre variations "Les Quatre tempéraments"

for piano and string orchestra

für Klavier und Streichorchester; pour piano et orchestre à cordes

- 4 Thema 5:34
Moderato - Allegro assai - Moderato
- 5 Variation I: Melancholisch 6:05
Langsam - Presto - Langsamer Marsch
- 6 Variation II: Sanguinisch 5:42
Walzer
- 7 Variation III: Phlegmatisch 4:18
Moderato - Allegretto - Allegretto scherzando
- 8 Variation IV: Cholerisch 5:49
Vivace - Appassionato - Maestoso

DDD TT = 52:04



Hanya Chala

RAPHAEL WALLFISCH



Robbie Jack

HOWARD SHELLEY

RAPHAEL WALLFISCH, Cello
HOWARD SHELLEY, Piano
BBC PHILHARMONIC

conducted by
YAN PASCAL TORTELIER

soloists
The Four Temperaments:
Dennis Simons, Violin
Robert Chasey, Violin
Janet Fisher, Viola
Peter Dixon, Cello
Jeffrey Box, Bass



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

PAUL HINDEMITH

The two pieces on this disc both date from 1940, the year when Hindemith was finally persuaded by various American friends to leave war-torn Europe, and take up a teaching position at Buffalo University. Hindemith sorely missed his Swiss home, and in a letter to his wife complained about the numerous claims on his time. 'Through all the eternal making of arrangements I can hardly get down to any real work. And on top of that this caricature of a town which, apart from a few quite nice streets, consists of kilometre-long stretches of Siberian wooden houses devoid of all charm.' But his innate optimism and sociability saved him from the isolation that afflicted other European emigrés. After he was offered a better teaching post at Yale he wrote that he was 'beginning to enjoy life and its goings-on'. Life was materially more secure, the Second World War had been removed to a safe distance, and most important of all, he now felt in complete command of his own style.

Hindemith had just finished his book *The Craft of Musical Composition*, which completed his transition from youthful rebel — a role which had never really suited him in the first place — to pillar of the musical establishment. During the twenties he had scandalized audiences with his expressionist dramas *Murder, Hope of Women* — based on a text by Oskar Kokoshka — and *Sancta Susanna*, which in its portrayal of the sexual element in religious ecstasy foreshadows Ken Russell's *The Devils*. Hindemith then rejected expressionism, but found a new way to upset the audience by embracing popular idioms in his music. His *Kammermusik No. 1* of 1921 includes a harmonium and a siren in the ensemble, and incorporates a popular foxtrot by a contemporary Berlin cabaret composer.

This period of riotous experiment left remarkably little direct trace on Hindemith's mature language. But certain aspects of his 'jazz' idiom — its deflating sarcasm, its utter lack of sentimentality, and its severely linear, anti-impressionist texture — paved the way for a new style which retained many of these qualities. This was neo-classicism, an aesthetic which Hindemith shared with many of the major composers of the twenties, including Bartók, Schoenberg and Stravinsky. However, Hindemith's neo-classicism was coloured by his active social conscience. In 1927 he wrote: 'A composer should write today only if he knows for what purpose he is writing. The days of composing for the sake of composing are perhaps gone for ever.' The late twenties was the period of Hindemith's so-called 'utility music' (a term he hated) — pieces such as the *Lehrstück* (Teaching Piece), written with Brecht, and numerous pieces for amateur performers. Meanwhile his music acquired a new lyrical breadth and emotional range. The fingerprints of neoclassicism are still there; the busy

imitative textures, the fondness for learned devices such as invertible counterpoint, the clear formal patterns. What is new is a sense of long-range harmonic movement that allows the music room to breathe.

The two pieces on this disc demonstrate Hindemith's new-found expressive amplitude. *The Four Temperaments*, the largest of Hindemith's numerous sets of variations, started life as a ballet for Léonide Massine. Massine had presented Hindemith with a scenario based on various paintings of Breughel. Hindemith had at first responded enthusiastically to the idea, but he was dismayed by Massine's choreography for Wagner's *Tannhäuser*, which he considered 'quite simply stupid'. The project was eventually abandoned, but not before Hindemith had written a substantial amount of music. Much of this found its way into a new ballet score for George Balanchine's American Ballet Company, called *The Four Temperaments*. The scenario was based on the Ancient Greek idea that the health of the body depends on the proper balance of the four 'humours', each of which contributes a specific aspect or 'temperament' of the complete human personality. These 'Four Temperaments' are the Melancholy, the Sanguine, the Phlegmatic, and the Choleric. Hindemith composed a set of four variations, one for each 'temperament', scored for solo piano and string orchestra; but he enriched this basic scheme by basing his variations, not on a single theme, but on a series of three themes.

The first theme is a shapely and dignified melody for strings; the second a bustling and quixotic dialogue for piano and orchestra; and the third a graceful and slightly melancholy siciliano given first by a solo violin. They appear to be completely unrelated, but there are subtle musical connections between them; for example, the opening phrases of the first and second themes reach their climax on the same note (A). The variations always present the three themes in the same order, and Hindemith sticks closely to the original melodic outline of each theme. But the transformation in mood is dramatic. The first variation, 'Melancholy', turns the first theme into a plangent lament for solo violin and piano, the second into a scurrying, shadowy vision, and the third into a grim funeral march. In the second variation, 'Sanguine', the three-part division of the theme is blurred in the onward sweep of a quick, rather tense waltz; by contrast the third, 'Phlegmatic', is the most faithful to the original theme and the most restrained in mood. The fourth variation, 'Choleric', is stormy and rhetorical, and rises to a climax in which piano and orchestra insist stridently on opposing key-centres. These are finally reconciled into a triumphant E major, which itself gives way to a massive affirmation of the home key of C major.

The Cello Concerto is the more extrovert and untroubled piece of the two. It was written for Gregor Piatigorsky and the Boston Symphony Orchestra, who gave the premiere in February 1941. The opening is a dramatic call to attention, followed by an expansive and lyrical theme for the cello. Almost immediately these two apparently irreconcilable elements are combined, and the rest of the movement is built from the dialogue that ensues. This is a typical example of Hindemith's essentially classical impulse to make a unity out of diversity. This idea is even more overtly expressed in the second movement, which falls into three parts; the first is a gentle theme (later used by William Walton for a set of variations), the second a brilliant and quick scherzo, and the third part is a combination of these two, 'layered' in two distinct speeds in a way that recalls Berlioz. The finale, a boisterous march, is notable for its brilliantly orchestrated middle section, and it brings the concerto to a rousing conclusion.

© 1992 Ivan Hewett

Die zwei Werke in dieser Einspielung entstanden beide 1940, dem Jahr in dem Hindemith sich schließlich von verschiedenen amerikanischen Freunden überreden ließ, den Kriegswirren in Europa zu entrinnen und eine Lehrstelle an der Universität von Buffalo anzunehmen. Er vermißte seine Schweizer Heimat schmerzlich und beklagte sich auch in einem Brief an seine Frau darüber, daß seine Zeit übermäßig in Anspruch genommen werde, daß er kaum zum Arbeiten komme und daß Buffalo eine Karikatur einer Stadt sei, in der es nur kilometerweise langweilige sibirische Holzhäuser gebe. Doch dank seines angeborenen Optimismus und seiner Kontaktfreudigkeit fühlte er sich nicht, wie viele andere Einwanderer, abgesondert. Als ihm eine bessere Lehrstelle an der Universität von Yale angeboten wurde, gab er zu, daß ihm das Leben jetzt mehr Spaß mache. Es ging ihm in materieller Hinsicht besser, der Zweite Weltkrieg war in weite Ferne gerückt, und, was am allerwichtigsten war, er hatte seinem eigenen Stil gefunden.

Hindemith hatte eben sein dreibändiges Werk *Unterweisung im Tonsatz* vollendet, womit er den Übergang vom jugendlichen Rebellen (eine Rolle, die ihm sowieso nie besonders stand) zur respektablen Persönlichkeit der Musikwelt vollzog. Während der zwanziger Jahre hatte er das Publikum mit expressionistischen Dramen wie *Mörder, Hoffnung der Frauen* (nach einem Libretto

von Oskar Kokoschka) und *Sancta Susanna* (das in seiner Darstellung der sexuellen Elemente in religiöser Ekstase Ken Russells *The Devils* vorwegnimmt) schockiert. In der Folge lehnte er den Expressionismus ab, verärgerte das Publikum jedoch dadurch, daß er populäre Tonelemente in seine Musik mit einbezog. So gibt es in der Besetzung seiner *Kammermusik Nr. 1* von 1921 ein Harmonium und eine Sirene, und es kommt darin ein bekannter Foxtrott eines zeitgenössischen Berliner Cabaret-Komponisten vor.

Diese Periode kühnen Experimentierens hinterließ kaum Spuren in Hindemiths reifer Musik. Allerdings bahnte sein Jazz-Idiom — der entwaffnende Sarkasmus, das Fehlen jeglicher Sentimentalität, und die streng lineare, anti-impressionistische Anlage — in gewisser Hinsicht den Weg für einen neuen Stil, der viele dieser Merkmale beibehielt. Dies war der sogenannte Neo-Klassizismus, eine Stilrichtung, der sich auch andere prominente Komponisten der zwanziger Jahre anschlossen, darunter Bartók, Schönberg und Stráwinsky. Doch Hindemiths Neo-Klassizismus stand unter dem Einfluß seines stark ausgebildeten sozialen Gewissens. 1927 kommentierte er, daß ein Komponist heutzutage nur komponieren solle, wenn er zu einem besonderen Zweck komponiere, und daß die Zeiten des Komponierens um seiner selbst willen wohl für immer vorbei seien. In den ausgehenden zwanziger Jahren schrieb er "Gebrauchsmusik" (ein Ausdruck, den er selbst haßte), darunter Stücke wie sein *Lehrstück*, in Zusammenarbeit mit Brecht, und zahlreiche Sing- und Spielmusiken für Amateurmusiker. In der Folge gewann seine Musik an lyrischer Weite und Gefühlsbreite. Die Merkmale des Neo-Klassizismus — das vielfältige, imitative Tongewebe, die Anwendung akademischer Prinzipien (z.B. umkehrbarer Kontrapunkt) und die klare, formale Anlage — sind noch immer vorhanden. Doch dazu kommt das Gefühl einer weitreichenden harmonischen Ausdehnung in der die Musik sich entfalten kann.

Die zwei Werke in dieser Einspielung sind Beispiele für Hindemiths neuentdeckte Ausdrucksbreite. *Die vier Temperamente*, die längste von Hindemiths vielen Variationen, wurde ursprünglich als Ballett für Léonide Massine konzipiert. Massine hatte Hindemith ein Szenario unterbreitet, das sich auf verschiedene Gemälde von Breughel stützte. Hindemith war zuerst begeistert von der Idee, war dann aber entsetzt von Massines Choreografie für Wagners *Tannhäuser*, die er ganz einfach dumm fand. Der Plan wurde schließlich fallen gelassen, doch Hindemith hatte bereits einen großen Teil der Musik dafür komponiert. Er benutzte sie in der Folge für ein neues Ballett mit dem Titel *The Four Temperaments* für George Balanchines American Ballet Company. Das Szenario basiert auf der altgriechischen Theorie, daß ein gesunder Körper vom Gleichgewicht der vier

"Temperamente" abhängt, die zusammen die Persönlichkeit eines jeden Menschen bestimmen. Diese vier Temperamente sind "melancholisch", "sanguinisch", "phlegmatisch" und "cholerisch". Hindemith komponierte einen Satz von vier Variationen für Klaviersolo und Streichorchester, eine für jedes Temperament. Diesem Grundschema verlieh er zusätzliches Interesse, indem er die Variationen nicht auf ein einziges Thema sondern auf drei Themen aufbaut.

Das erste Thema ist eine abgerundete, würdige Melodie für Streicher, das zweite ein lebhaftes Zwiegespräch zwischen Klavier und Orchester, und das dritte ein graziöses und leicht melancholisches Siziliano, das von einem Violinsolo vorgestellt wird. Die Themen scheinen völlig zusammenhanglos zu sein, doch es bestehen in der Tat subtile musikalische Beziehungen. So erreicht zum Beispiel die Anfangsphase des ersten und zweiten Themas ihren Höhepunkt jeweils auf derselben Note (A). In jeder der vier Variationen folgen die drei Themen in derselben Reihenfolge aufeinander, und Hindemith hält sich strikt an den ursprünglichen melodischen Entwurf jedes Themas. Doch die Unterschiede in der Stimmung sind dramatisch. In der ersten Variation, "melancholisch", erscheint das Thema als eindringlicher Klagegesang für Violinsolo und Klavier, in der zweiten als eine dahinhuschende, schattenhafte Vision, und in der dritten als ein grimmiger Trauermarsch. In der zweiten Variation, "sanguinisch", wird die Unterteilung der drei Themen vom fortdrängenden Tempo eines schnellen, straffen Walzers etwas verwischt. Im Gegensatz dazu ist in der dritten Variation, "phlegmatisch", die Stimmung verhalten, und die Themen weichen nur wenig von ihrem ursprünglichen Konzept ab. Die vierte Variation, "cholerisch", ist stürmisch und wortreich, und auf seinem Höhepunkt stehen sich Klavier und Orchester hartnäckig in schrill-kollidierenden Tonarten gegenüber. Sie versöhnen sich schließlich in einem triumphierenden E-Dur, das mit großer Bestimmtheit in die Anfangstonart C-Dur übergeht.

Das Cellokonzert ist von den beiden hier eingespielten Werken das extrovertiertere und sorglosere. Hindemith schrieb es für Gregor Piatigorsky und das Boston Symphony Orchestra, die im Februar 1941 die Erstaufführung gaben. Auf die dramatisch, Aufmerksamkeit erheischenden Anfangstakte folgt ein breitangelegtes, lyrisches Thema des Cellos. Dann verbinden sich diese beiden anscheinend unversöhnbaren Elemente, und der Rest des Satzes besteht aus dem daraus folgenden Zwiegespräch. Dies ist ein typisches Beispiel für Hindemiths klassisches Bestreben, aus unterschiedlichen Elementen eine Einheit zu schaffen. Im zweiten Satz, der aus drei Teilen besteht, tritt dies noch klarer zutage. Der erste Teil ist ein lebenswürdiges Thema (das William Walton später in einer Folge von Variationen benutzt), der zweite ein funkelndes, schnelles Scherzo. Der dritte

Teil schließlich ist eine Kombination dieser beiden, in zwei betont unterschiedliche Tempi "geschichtet", wie wir das etwa von Berlioz her kennen. Das Finale, ein temperamentvoller Marsch, dessen brilliant orchestrierter Mittelabschnitt bemerkenswert ist, bringt das Konzert zu seinem grandiosen Abschluss.

© 1992 Ivan Hewett
Übersetzung: Inge Moore

Les deux compositions de cet enregistrement datent de 1940. Cette année-là, les amis de Hindemith l'avaient enfin persuadé de quitter l'Europe, déchirée par la guerre, et d'accepter un poste universitaire à Buffalo. Mais le musicien regrettait vivement sa maison et la Suisse. Dans les lettres qu'il envoyait à sa femme, il se plaignait d'un emploi du temps surchargé: "A cause des éternels arrangements qu'il faut faire, je n'ai plus le temps de me consacrer au vrai travail. Pour comble d'ennui, cette localité est une caricature de ville; en dehors de quelques rues assez plaisantes, elle est faite de maisons de bois genre sibérien, sans aucun charme, qui s'étendent sur des kilomètres." Toutefois, l'optimisme naturel de Hindemith et son caractère sociable reprirent le dessus et le protégèrent de l'isolement qui affligeait tant d'autres émigrés européens. Après avoir obtenu un meilleur poste à Yale University, il pouvait écrire: [je] "commence à jouir de la vie et de tout ce qui se passe alentour". Sa situation était certainement beaucoup plus sûre du point de vue matériel, la seconde guerre mondiale se déroulait très loin et, ce qui était encore plus important pour lui, il se sentait maître de son propre style musical.

Hindemith venait de terminer son livre: *The Craft of Musical Composition* (L'Art de la composition musicale) qui achevait la transition entre "Hindemith, jeune rebelle" — un rôle qui ne lui avait guère convenu — et "Hindemith, pilier de l'édifice musical". Pendant les années 20, il avait scandalisé le public par ses drames expressionnistes: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Meurtre, espoir des femmes), sur un texte d'Oskar Kokoshka, et *Sancta Susanna* qui dépeint l'aspect sexuel de l'extase mystique (un genre d'antécédent au film de Ken Russell: *The Demons* [Les démons], ou la fameuse affaire des possédées de Loudun). Hindemith rejeta ensuite l'expressionnisme, mais trouva un nouveau moyen d'indigner les mélomanes en incorporant à sa musique un élément populaire. Dans *Kammermusik No 1* (1921) il ajouta, au groupe des instruments, un harmonium et une sirène, et à la musique, un fox-trot à la mode, œuvre d'un compositeur de musique de cabaret berlinois.

Les expériences séditeuses de cette période marquèrent peu la période suivante "adulte". Par contre, certaines tournures de l'idiome "jazz" — les flèches sarcastiques, l'absence de toute sentimentalité et la texture strictement linéaire, anti-impressionniste — frayèrent la voie au nouveau style d'Hindemith, qui retint une grande partie de ces attributs. C'était l'époque du néo-classicisme, une discipline adoptée par la majeure partie des compositeurs des années 20, dont Bartók, Schoenberg, Stravinski et Hindemith. Mais le néo-classicisme d'Hindemith était marqué par un sens social pratique. En 1927, il écrivait: "Un compositeur ne devrait écrire aujourd'hui que s'il sait dans quel but il le fait". La dernière partie des années 20 furent celles de la *Gebrauchsmusik* (musique à usage domestique, ou utilitaire, un terme qu'il détestait), de partitions comme *Lehrstück* (Pièce d'étude), produite en collaboration avec Brecht, et de nombreuses autres pièces pour amateurs. En même temps sa musique gagnait une dimension lyrique inusitée et un certain degré d'émotion. Bien que toujours empreinte de néo-classicisme: textures portées sur l'imitation, attachement aux techniques apprises comme le contrepoint renversable, lignes nettement définies, ce qui était innovateur en elle c'était une sensation de mouvement à longue portée harmonique qui lui donnait une aisance nouvelle.

Les deux morceaux présentés sur ce disque témoignent de cette amplitude d'expression qu'Hindemith venait de découvrir. *Les Quatre tempéraments*, le plus important de nombreux groupes de variations, vit le jour sous la forme d'une musique de ballet, écrite pour Léonide Massine, sur un scénario inspiré de divers tableaux de Breughel. Hindemith fut enchanté de se mettre au travail sur cette idée; mais par la suite, ayant trouvé la chorégraphie de Massine pour le *Tannhäuser* de Wagner "tout simplement stupide", son enthousiasme le déserta. Le projet fut finalement abandonné, et Hindemith avait déjà écrit de nombreuses pages de musique. Elles ne furent point perdues cependant et trouvèrent place, pour la plupart, dans la partition d'un nouveau ballet: *Les Quatre tempéraments*, commandée par l'American Ballet Company de George Balanchine. Le synopsis repose sur la théorie d'Hippocrate, selon laquelle la santé du corps dépend d'un bon équilibre entre les quatre humeurs, chacune contribuant à donner un trait spécifique ou "tempérament" à la personnalité humaine. Les quatre variations dépeignent les quatre tempéraments humains: mélancolique, sanguin, flegmatique et colérique. L'œuvre est écrite pour orchestre à cordes et piano, mais Hindemith enrichit son plan initial en donnant à ses variations non pas un thème unique mais une série de trois thèmes.

Le premier thème de la série est une mélodie pour cordes, digne et de belle tournure; le second

un dialogue piano/orchestre trépidant et don-quichottesque, et le troisième une sicilienne gracieuse, légèrement mélancolique, présentée par le violon solo. Les trois thèmes semblent, d'abord, n'avoir aucune relation, mais en fait il y a entre eux de subtiles connexions musicales; par exemple, la première phrase du premier thème et celle du second thème atteignent leur apogée sur une même note: la. Les trois thèmes se déroulent chaque fois dans le même ordre. Si Hindemith suit de près le dessin mélodique original de chacun, le changement d'humeur, par contre, est frappant. La première variation, c'est-à-dire le tempérament mélancolique, transforme le premier thème en un lamento douloureux, pour violon solo et piano; le second en une vision tourbillonnante et vague; et le troisième en une marche funèbre sinistre. Dans la seconde variation, le tempérament sanguin, la division en trois thèmes est estompée par la course en avant d'une valse rapide et plutôt nerveuse. La troisième variation, le tempérament flegmatique, d'une humeur retenue, reste tout au long fidèle au qualificatif initial. La quatrième variation, le tempérament colérique, est orageuse et convaincante; à son apogée le piano et l'orchestre insistent bruyamment sur un centre tonal opposé. Ils finissent par se réconcilier et par adopter le ton triomphant de mi majeur, avant de reprendre avec force le ton original d'ut majeur.

Des deux morceaux enregistrés ici, le Concerto pour violoncelle est le plus ouvert et le plus paisible. Il fut écrit pour Gregor Piatigorski et le Boston Symphony Orchestra, qui l'exécutèrent pour la première fois en février 1941. Il s'ouvre sur un "garde-à-vous" théâtral, suivi d'un thème expansif et lyrique. Presque immédiatement après, ces deux éléments, apparemment irréconciliables, s'unissent, et le reste du mouvement est construit sur le dialogue qui découle de cette union. Nous avons là un exemple typique de la façon impulsive, essentiellement classique, dont Hindemith créait l'unité de la diversité. Nous en avons un autre, plus net encore, dans le second mouvement, qui se divise en trois parties: la première est un thème agréable (dont William Walton se servit plus tard dans ses *Variations sur un thème d'Hindemith*); la seconde est un scherzo rapide et brillant, et la troisième une combinaison des deux premières, présentées par couches à deux vitesses distinctes, d'une manière qui fait penser à Berlioz. Le finale est une marche bruyante, dont la section médiane, remarquable, brillamment orchestrée, conduit le concerto vers une conclusion énergique.

© 1992 Ivan Hewett
Traduction: Paulette Hutchinson



Alan Wood

At the recording session

Already released:

Hindemith: Symphony in E flat • Suite: Nobilissima Visione • Overture: Neues vom Tage
BBC Philharmonic / Yan Pascal Tortelier
CHAN 9060 CD

Glière: Symphony No. 3 'Ilya Muromets'
BBC Philharmonic / Sir Edward Downes
CHAN 9041 CD

Glière: Symphony No. 2 • The Zaporozhy Cossacks
BBC Philharmonic / Sir Edward Downes
CHAN 9071 CD

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producer: Ralph Couzens
- Executive Producer: Brian Pidgeon
- Sound Engineer: Don Hartridge
- Editor: Peter Newble
- Recorded in the Concert Hall of New Broadcasting House, Manchester on 15-16 July 1992
- Front Cover Painting: *Melancholia* by Arnold Böcklin, courtesy of Colorphoto Hinz, Allschwil-Basel
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Austria

HINDEMITH: CELLO CONCERTO / 4 TEMPERAMENTS - BBC Philharmonic / Tortelier

CHANDOS
CHAN 9124

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9124

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Concerto for Cello and Orchestra (1940) 24:18

Konzert für Cello und Orchester

Concerto pour violoncelle et orchestre

- 1 I Mäßig schnell 8:26
- 2 II Ruhig bewegt - Sehr lebhaft - Im früheren langsamen Zeitmaß 7:44
- 3 III Marsch. Lebhaft - Trio (nach einem alten Marsch) - Lebhafter 8:05

Theme and Four Variations 'The Four Temperaments' (1940) 27:37

Thema mit vier Variationen "Die vier Temperamente"

Thème et quatre variations "Les Quatre tempéraments"

for piano and string orchestra

für Klavier und Streichorchester; pour piano et orchestre à cordes

- 4 Thema 5:34
Moderato - Allegro assai - Moderato
- 5 Variation I: Melancholisch 6:05
Langsam - Presto - Langsamer Marsch
- 6 Variation II: Sanguinisch 5:42
Walzer
- 7 Variation III: Phlegmatisch 4:18
Moderato - Allegretto - Allegretto scherzando
- 8 Variation IV: Cholerisch 5:49
Vivace - Appassionato - Maestoso

RAPHAEL WALLFISCH, Cello
HOWARD SHELLEY, Piano

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England



DDD TT = 52:04

BBC PHILHARMONIC
conducted by
YAN PASCAL TORTELIER

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed in Austria

HINDEMITH: CELLO CONCERTO / 4 TEMPERAMENTS - BBC Philharmonic / Tortelier

CHANDOS
CHAN 9124