



CD-571 STEREO

digital

Paul Hindemith

The Four Sonatas for Solo Viola



Nobuko Imai, viola

A BIS original dynamics recording

HINDEMITH, Paul (1895-1963)

Sonate für Bratsche allein, 18'41

Op.11 No.5 (Schott)

- | | |
|---|------|
| [1] I. <i>Lebhaft, aber nicht geeilt</i> | 2'47 |
| [2] II. <i>Mäßig schnell, mit viel Wärme
vorgetragen</i> | 3'57 |
| [3] III. <i>Scherzo. Schnell</i> | 2'48 |
| [4] IV. <i>In Form und Zeitmaß
einer Passacaglia.
Das Thema sehr gehalten</i> | 9'01 |

Sonate für Bratsche allein, 16'06

Op.25 No.1 (Schott)

- | | |
|---|------|
| [5] I. <i>Breit Viertel</i> | 2'00 |
| [6] II. <i>Sehr frisch und straff (Viertel)</i> | 1'35 |
| [7] III. <i>Sehr langsam</i> | 5'45 |
| [8] IV. (♩ =600-640) <i>Rasendes Zeitmaß.
Wild. Tonschönheit ist Nebensache</i> | 1'28 |
| [9] V. <i>Langsam, aber mit viel Ausdruck</i> | 5'06 |

Sonate für Bratsche allein, 17'28

Op.31 (M/s)

- | | |
|---|-------|
| [10] I. <i>Äußerst lebhaft</i> | 2'52 |
| [11] II. <i>Lied. Ruhig, mit wenig Ausdruck.
Langsame Viertel</i> | 3'38 |
| [12] III. <i>Thema mit Variationen</i> | 10'49 |
| 12/1. <i>Schnell Viertel (ma maestoso)</i> | 4'01 |
| 12/2. <i>Langsam</i> | 4'21 |
| 12/3. <i>Ziemlich lebhaft (nicht zu sehr)</i> | 2'27 |

Sonate für Bratsche solo (M/s) 13'00

- | | |
|---|-----------|
| [13] I. <i>Lebhafte Halbe (etwa 112)</i> | 3'14 |
| [14] II. 14/1. <i>Langsame Viertel (etwa 50)</i> | 2'41 |
| 14/2. <i>Lebhaft. Pizzicato (♩=152)</i> | 1'27 5'57 |
| 14/3. <i>Wieder wie früher</i> | 1'49 |
| [15] III. <i>Mäßig schnelle Viertel (etwa 100)</i> | 3'41 |

NOBUKO IMAI, viola

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

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

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

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

In 1927 Hindemith moved to Berlin and taught a composition class at the Conservatory. As time went by he learned one instrument after another, and he was

eventually able to play every orchestral instrument (and several others too), some of them to a very high standard. As we have seen, the violin was his original main instrument, but in the 1920s he became increasingly attracted to the viola, and by the end of the decade he was generally regarded as the leading German viola player. When Furtwängler conducted Berlioz' *Harold in Italy* at the Philharmonic Concerts, Hindemith willingly played the viola solo, a voluntary 'temporary worker'. Given his voracious appetite for the instrument it is almost superfluous to add that he also played the viola d'amore.

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

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

The beginning of the end came in 1933, and Hindemith's music — branded by the new régime as 'culturally Bolshevik' — began to disappear from German concert programmes. He fought bravely against what he (and many others) regarded initially as a brief interlude in German politics. His clearly anti-Nazi opera *Mathis, der Maler* could not be performed, but Furtwängler played the symphony drawn from it in Berlin and came staunchly to his friend's defence with the newspaper article 'Der Fall Hindemith' (The Case of Hindemith). In 1935 Hindemith had to

leave the Berlin Conservatory. He paid four extended visits to Turkey, where he helped to modernise musical life; in 1938 he moved to Switzerland and in 1940 he emigrated to the United States.

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

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

Paul Hindemith usually composed with the greatest fluency and he regarded it as a challenge to erect practical limitations for himself. If these limitations concerned the choice of instruments, one might possibly speak of 'Gebrauchsmusik' in the positive sense. He wrote his sonatas for solo viola from the point of view of a world-class viola player writing for himself and his viola-playing colleagues. He intended the sonatas especially for his own use; all four of them were written during his period as an active performer.

The first *Sonata for Solo Viola*, Op.11 No.5, was written in 1919, shortly after Hindemith had composed a sonata for viola and piano which had demonstrated clear traces of late romanticism. It is more than likely that Hindemith was inspired here by Reger, for only a few years previously Reger had produced his solo sonatas for

various instruments, thereby redefining the standards for this somewhat unusual (except for piano sonatas) late romantic genre.

Despite their closeness in time there is a clear difference between the two sonatas mentioned. The one for viola and piano belongs stylistically to the Romantic period even though it contains impressionistic undertones, whereas in the piece for solo viola we can begin to notice the Hindemith we know from his mature works. This applies not least to the harmonic language which, as always with Hindemith, is anchored in tonality but moves relatively freely within the constraints of that system. Formally the sonata is quite traditional: there are four movements, the first of which is in sonata form and is followed by a romantic second movement 'performed with warmth'. Next comes a scherzo and trio, and finally there is a passacaglia.

In the years around 1920 Hindemith was seen by many as an *enfant terrible*, and behind his generally serious façade he was rather pleased with this image. He even took certain steps to live up to this reputation, and an indication in the *Piano Suite 1922* became especially famous: he incited the player to forget everything he had learned in his piano lessons and to regard the piano as an interesting percussion instrument. Shortly before this, in March of the same year, he had written the *Sonata for Solo Viola*, Op.25 No.1, in which we can observe similar trends: at one point the indicated tempo is crotchet=600-640, which is completely absurd. The Czech viola player Ladislav Cerny, who knew Hindemith not least because of their collaboration in Donaueschingen and to whom the sonata was dedicated, was (like Hindemith) an extraordinary virtuoso, but neither of them could have managed such a hell-for-leather tempo. The marking is to be regarded as a caprice, an example of Hindemith's humour. He may also have wished to keep a certain distance from tradition; in comparison with the earlier sonata the musical language of all five movements is demonstrably terser.

Each summer in the early 1920s Donaueschingen was a unique centre of modern music (a tradition dating back to the time of Mozart), and Hindemith belonged to the organization committee. In spite of his many duties and the Fürstenberg beer in the little Black Forest spa, he still found time to compose. There, in summer 1923,

he wrote two works of very different character: the parody *Repertorium für Militär-Orchester Minimax* and the *Sonata for Solo Viola*, Op.31 No.4. The sonata was completed on 23rd August and is stylistically comparable to the viola sonata of seventeen months earlier. It was apparently written for Hindemith's own use, but in contrast to Op.25 No.1 it was not published.

The last of the four *Sonatas for Solo Viola* was written at a time when Hindemith had stopped allocating opus numbers (he stopped in 1930); its correct title is thus *Sonata for Solo Viola 1937*. Many of Hindemith's occasional pieces did not appear in print, and this is one of them. If ever a composition fulfilled the criteria to be called an occasional piece, then this is it: in spring 1937 Hindemith was on an extended tour in the United States, and on 19th April he was travelling by train to Chicago to play a viola recital. He required a further piece to fill the programme, and so he simply composed this sonata in the railway carriage. It was to be his last work in this genre; he played its first performance immediately upon his arrival on the evening of 20th April. It is a sign of the composer's amazing ability that the piece shows no sign of stress: not only was it actually composed in forced circumstances, but also Hindemith's entire life was upturned by political events. We can, however, observe a certain nostalgia — maybe the composer was thinking of the happier circumstances surrounding the composition of his earlier sonatas, circumstances which now seemed so far away...

Per Skans

Nobuko Imai studied at the famous Toho School of Music in Tokyo and then at Yale University and the Juilliard School. She is the only violist to have won the highest prizes at both the Munich and Geneva International Viola Competitions, and she was formerly a member of the esteemed Vermeer Quartet. Miss Imai is now established as a distinguished international soloist, and as well as appearing regularly in Holland, where she now lives, her career takes her to major cities in Europe, the U.S.A. and Japan. When she is not giving concerts, she spends most of her time teaching at the Conservatories in Utrecht and the Hague. She is Professor at the High School of Music in Detmold, Germany. She has worked with major

orchestras all over the world and made her début with the Berlin Philharmonic Orchestra playing Schnittke's *Viola Concerto* (BIS-CD-447) in February 1990. In November 1989 she gave the world première of Takemitsu's viola concerto *A String Around Autumn* in Paris. She appears on 8 other BIS recordings.

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

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

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

Wer Hindemiths Werkverzeichnis ansieht, muß sich über den ungeheuren Umfang seines Schaffens wundern. Noch bemerkenswerter wird die Sache, wenn man seine heute weitaus in Vergessenheit geratene Karriere als ausübender Musiker ins Auge faßt. Hindemith hatte bereits mit 17 Jahren in Schweizer Kurkapellen Unterhaltungsmusik gespielt [Gewissermaßen als Erinnerung an jene Zeit komponierte er um 1927 das Streichquartettstück *Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt*

spielt], er war 1913 Konzertmeister des Frankfurter Neuen Theaters geworden, wo man Operette spielte, und er war ein geradezu fanatischer Kammermusikspieler, wobei es ihm völlig egal war, ob der Violin-, Bratschen- oder Klavierpart vor ihm lag. Als Soldat im ersten Weltkrieg hatte er bei der Regimentsmusik große Trommel gespielt, sowie die Primgeige in einem aus Soldaten rekrutierten Streichquartett. Das dortige Repertoire erfüllte die höchsten Ansprüche, spielte man doch auch so exklusive Werke wie das erst 25 Jahre alte *Quartett* von Debussy. Jeder pazifistisch veranlagte Mensch muß übrigens mit Wohlwollen zur Kenntnis nehmen, daß Hindemith Debussy spielte, obwohl dieser sozusagen zur feindlichen Seite gehörte.

1927 übersiedelte Hindemith nach Berlin, wo er an der Musikhochschule eine Kompositionsklasse übernahm. Mit der Zeit lernte er außerdem ein Instrument nach dem anderen hinzu, so daß er schließlich sämtliche Orchesterinstrumente (und noch ein paar andere) spielen konnte, einige von ihnen sogar ausgezeichnet. Wie wir bereits sahen, war die Violine sein ursprüngliches Hauptinstrument, aber in den 1920er Jahren verlegte er sich immer mehr auf die Bratsche, und Ende jenes Jahrzehnts wurde er allgemein als hervorragendster deutscher Bratscher eingestuft. Wenn Furtwängler bei den philharmonischen Konzerten Berlioz' *Harold in Italien* dirigierte, spielte Hindemith gerne als freiwillige „Aushilfskraft“ das Bratschensolo. Angesichts seines Appetites auf Instrumente erübrigt es sich wohl zu sagen, daß er nebenbei auch Viola d'amore spielte.

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

Für einen so vielseitigen Menschen müssen die ersten Jahre in Berlin glücklich

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

1933 kam aber der Anfang vom Ende, und Hindemiths vom neuen Regime als kulturbolschewistisch bezeichnetes Schaffen verschwand allmählich von den deutschen Spielplänen. Er kämpfte gegen das tapfer weiter, was er (wie viele andere) zunächst für ein kurzes Zwischenspiel in der deutschen Politik hielt. Seine deutlich gegen den Nazismus gerichtete Oper *Mathis, der Maler* konnte nicht aufgeführt werden, aber Furtwängler spielte in Berlin die gleichnamige Sinfonie aus der Oper und trat mit dem berühmten Zeitungsartikel „Der Fall Hindemith“ mutig für seinen komponierenden Freund ein. 1935 mußte Hindemith die Berliner Musikhochschule verlassen. Er verbrachte vier längere Perioden in der Türkei, wo er das Musikleben zu modernisieren half, 1938 übersiedelte er in die Schweiz, 1940 emigrierte er in die USA.

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

Dies ist nicht der Platz, um Hindemiths in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertes Schaffen einer eingehenderen Beschreibung zu unterziehen, sondern wir wollen uns auf die Feststellung beschränken, daß seine Auffassung vom Komponieren recht pragmatisch war. Er meinte nämlich, etwa in einem Vortrag 1927: „Zu bedauern ist heute allgemein die geringe Beziehung, die in der Musik zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten herrscht, ein Komponist sollte heute nur schreiben, wenn er weiß, für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei.“ Solche Äußerungen

wurden häufig falsch interpretiert, und es konnte passieren, daß Hindemiths Schaffen abfällig als „Gebrauchsmusik“ abgefertigt wurde (er dürfte es häufig bereit haben, daß er einmal in selbstironischer Absicht diesen Ausdruck erfunden hatte).

Paul Hindemith komponierte meistens mit der größten Leichtigkeit, und er sah es als Herausforderung, sich praktische Beschränkungen aufzuerlegen. Wenn sich diese Beschränkungen hin und wieder auf die Wahl des Instrumentariums bezogen, konnte man vielleicht von Gebrauchsmusik sprechen, dies aber im positiven Sinne. Die *Sonaten für Bratsche solo* schrieb er als Weltklassebratscher für sich selbst und seine Violakollegen. Daß er dabei besonders an seine eigenen Auftritte dachte, ist daraus ersichtlich, daß alle vier Sonaten in der Zeit seines ausübenden Musikantentums entstanden.

Die erste *Sonate für Bratsche solo Op.11:5* entstand 1919, kurz nachdem Hindemith eine *Sonate für Bratsche und Klavier* geschrieben hatte, die noch starke Spuren der Spätromantik aufweist. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Hindemith sich jetzt, sei der Witz gestattet, „anregern“ ließ, denn nur wenige Jahre waren vergangen, seitdem Max Reger seine Solosonaten für verschiedene Instrumente komponiert und damit neue Maßstäbe für diese in der Spätromantik (mit Ausnahme der Klaviersonaten) nicht gerade übliche Gattung gesetzt hatte.

Zwischen den beiden erwähnten Sonaten besteht trotz ihrer zeitlichen Nachbarschaft ein deutlicher Unterschied. Jene für Bratsche und Klavier gehört noch stilistisch in die Romantik, wenn auch mit impressionistischen Untertönen, aber in der Solosonate können wir allmählich jenen Hindemith spüren, den wir aus den Werken seiner Reifezeit kennen. Dies trifft nicht zuletzt auf die Harmonik zu, die zwar wie immer bei Hindemith tonal fundiert ist, aber innerhalb der Tonalität ziemlich frei wirkt. Formal ist die Sonate stark traditionsgebunden: viersätzig, der erste Satz in Sonatenform wird von einem romantischen zweiten Satz gefolgt, „mit Wärme vorgetragen“, dann ein Scherzo mit Trio und schließlich eine Passacaglia.

In der Zeit um 1920 wurde Hindemith von vielen als *enfant terrible* betrachtet, und hinter seiner meistens seriösen Fassade gefiel ihm diese Rolle recht gut. Er tat sogar einiges, um diesem Ruf entsprechend aufzutreten; besonders berühmt wurde

seine Spielanweisung für die *Klaviersonate* 1922, in der er dem Spieler nahelegt, alles zu vergessen, was dieser in der Klavierstunde gelernt hat, und das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug zu betrachten. Kurz vorher, im März desselben Jahres, war die *Sonate für Bratsche solo Op.5:1* entstanden, und auch hier können wir ähnliche Tendenzen finden: an einer Stelle wird das Tempo mit Viertel gleich 600-640 angegeben, was völlig absurd ist. Der tschechoslowakische Bratscher Ladislav Cerny, den Hindemith nicht zuletzt durch ihre gemeinsame Tätigkeit in Donaueschingen kannte, und dem er die Sonate widmete, war zwar wie Hindemith selbst — ein außerordentlicher Virtuose, aber keiner von ihnen hätte ein derartig höllisches Tempo geschafft, und die Tempoangabe ist eben als Spielerei zu betrachten, als Ergebnis des Hindemithschen Humors. Vielleicht wollte er damit auch eine gewisse Distanz von der Tradition markieren, denn in den fünf Sätzen ist die Tonsprache im Vergleich mit der drei Jahre älteren Sonate deutlich schroffer geworden.

Donaueschingen war Anfang der zwanziger Jahre jeden Sommer ein einzigartiges Zentrum der neuen Musik (was auf einer Tradition seit Mozarts Zeiten baute), und Paul Hindemith gehörte zum Organisationskomitee. Trotz der mannigfaltigen Tätigkeiten und des Fürstenbergbieres im kleinen schwarzwälderischen Kurort fand er noch Zeit zum Komponieren. Im Sommer 1923 schrieb er dort zwei charakterlich völlig unterschiedliche Werke, das Parodiestück *Repertorium für Militärorchester Minimax* und die *Sonate für Bratsche solo Op.31:4*; letztere wurde am 23. August vollendet. Stilistisch ist sie mit der siebzehn Monate früher entstandenen Bratschensonate vergleichbar. Allem Anschein nach wurde sie zum eigenen Gebrauch geschrieben, aber sie wurde zum Unterschied von Op.25:1 nicht herausgegeben.

Die letzte der vier *Sonaten für Solobratsche* entstand in einer Zeit, als Hindemith aufgehört hatte (1930), Opuszahlen auszusetzen, und somit wäre der korrekte Werktitel *Sonate für Bratsche solo* 1937. Viele von Hindemiths Gelegenheitswerken erschienen nicht im Druck, so auch diese Sonate — denn falls jemals eine Komposition die Kriterien eines Gelegenheitswerkes erfüllt hat, dann diese. Im Frühling 1937 befand sich Hindemith auf einer ausgedehnten Tournee in den USA,

und am 19. April reiste er mit der Eisenbahn nach Chicago, wo er als Bratscher ein Konzert geben sollte. Da ihm für das Abendprogramm noch ein Werk fehlte, komponierte er kurz entschlossen im Eisenbahnabteil die Sonate, die sein letztes Werk dieser Gattung werden sollte; gleich nach der Ankunft am Abend des 20. April spielte er selbst die Uraufführung. Es spricht für das ungeheure Können des Komponisten, daß die Musik keinerlei Anzeichen von Streß aufweist: es war ja nicht nur die Situation um die Entstehung der Sonate gedrängt, sondern Hindemiths ganzes Leben war durch die politischen Ereignisse auf den Kopf gestellt worden. Allenfalls kann man eine gewisse Nostalgie verspüren, vielleicht dachte der Komponist an die freundlicheren Umstände, die zur Entstehungszeit der vorigen Sonaten geherrscht hatten, aber jetzt so weit entfernt schienen?

Per Skans

Nobuko Imai studierte an der berühmten Toho-Musikschule in Tokyo, dann an der Yale-Universität und der Juilliard-Schule. Sie ist der einzige Bratscher, der die ersten Preise sowohl des Münchner als auch des Genfer Internationalen Bratschenwettbewerbs gewonnen hat, und sie war Mitglied des berühmten Vermeer-Quartetts. Nobuko Imai ist jetzt eine geschätzte internationale Solistin, und neben regelmäßigen Auftritten in Holland, wo sie jetzt wohnt, spielt sie in den großen Städten Europas, Japans und der USA. Wenn sie nicht konzertiert, verbringt sie ihre meiste Zeit mit Unterricht an den Konservatorien in Utrecht, den Haag, und als Professor der HfM in Detmold. Sie hat schon mit allen bedeutenden Orchestern der Welt zusammengearbeitet. Sie debütierte mit den Berliner Philharmonikern und spielte dort im Februar 1990 das *Bratschenkonzert* von Schnittke (BIS-CD-447). Im November 1989 spielte sie die Uraufführung des Bratschenkonzerts von Takemitsu, bezeichnet *Eine Saite um den Herbst*. Dieses Konzert fand in Paris statt. Sie erscheint auf 8 weiteren BIS-Platten.

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

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

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

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

En 1927, Hindemith s'installa à Berlin et enseigna une classe de composition au conservatoire. Avec le temps, il apprit à jouer d'un instrument après l'autre et il finit par être capable de jouer de chaque instrument de l'orchestre (et de plusieurs autres aussi), de certains à un niveau très élevé. Comme vu précédemment, le violon était son premier instrument principal mais, dans les années 1920, il devint de plus en plus attiré par l'alto et, à la fin de cette décennie, il était généralement considéré comme le meilleur altiste d'Allemagne. Lorsque Furtwängler dirigea *Harold en Italie* de Berlioz aux Concerts Philharmoniques, Hindemith joua volontiers le solo d'alto, un "travailleur temporaire" volontaire. Vu son appétit vorace pour l'instrument, il est presque superflu d'ajouter qu'il jouait aussi de la viole d'amour.

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

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

Le début de la fin commença en 1933 et la musique de Hindemith — étiquetée de "culturellement bolchevique" par le nouveau régime — disparut petit à petit des programmes de concerts allemands. Son opéra anti-nazi déclaré, *Mathis, der Maler* ne put pas être monté mais Furtwängler en joua la symphonie à Berlin et prit loyalement la défense de son ami dans l'article de journal *Der Fall Hindemith* ("Le

cas Hindemith"). En 1935, Hindemith dut quitter le conservatoire de Berlin. Il fit quatre séjours prolongés en Turquie où il aida à moderniser la vie musicale; en 1938, il déménagea en Suisse et, en 1940, il émigra aux Etats-Unis.

Sous tous les rapports, Paul Hindemith fut l'un des musiciens les plus honnêtes de son temps et une partie de cette honnêteté était une généreuse, parfois même excessive, portion d'autocritique. En 1939, il enregistra sur disque sa propre *Sonate pour alto et piano* (1939) et, lorsqu'il entendit l'enregistrement en mars 1940, il décida "de mettre une fois pour toutes l'exécution publique sur les tablettes. Si elle n'est pas plus belle que les sons émanant du phonographe, elle ne vaut plus la peine d'être du tout."

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

Paul Hindemith composait généralement avec une grande aisance et il considérait comme un défi de se fixer lui-même des limites pratiques. Si ces restrictions concernaient le choix des instruments, on pourrait peut-être parler de "Gebrauchsmusik" dans le sens positif du mot. Il écrivit ses *sonates pour alto solo* du point de vue d'un altiste de classe mondiale composant pour lui-même et ses collègues altistes. Il destinait les sonates à son usage personnel surtout; toutes les quatre furent écrites durant sa période d'instrumentiste actif.

La *première Sonate pour alto solo* op.11 no 5 fut écrite en 1919 peu après que Hindemith ait composé une *sonate pour alto et piano* montrant de nettes traces du romantisme tardif. Il est plus que probable que Hindemith fût ici inspiré par Reger car, quelques années seulement auparavant, Reger avait composé ses sonates solos

pour divers instruments, redéfinissant ainsi les critères de ce genre quelque peu exceptionnel (sauf les sonates pour piano) du romantisme tardif.

En dépit de leur rapprochement dans le temps, ces deux sonates sont nettement différentes. Celle pour alto et piano appartient stylistiquement à la période romantique même si elle contient des intonations impressionnistes alors que, dans la pièce pour alto solo, on peut commencer à percevoir le Hindemith qu'on connaît à travers ses œuvres mûres. Ceci s'applique surtout au langage harmonique qui, comme toujours chez Hindemith, est ancré dans la tonalité mais se meut assez librement à l'intérieur des limites de ce système. Du point de vue de la forme, la sonate est plutôt traditionnelle: elle est en quatre mouvements dont le premier, une sonate, est suivi d'un mouvement romantique "exécuté avec chaleur". Vient ensuite un scherzo et trio et une passacaille termine l'œuvre.

Autour des années 1920, Hindemith était considéré comme un "enfant terrible" par beaucoup de gens et, derrière une façade généralement sérieuse, il s'accommodait bien de cette image. Il fit même quelques efforts pour se montrer à la hauteur de cette réputation et une indication dans la *Suite pour piano* de 1922 devint particulièrement célèbre: il incita l'exécutant à oublier tout ce qu'il avait appris à ses leçons de piano et à considérer le piano comme un instrument de percussion intéressant. Peu après, en mars de la même année, il avait écrit la *Sonate pour alto solo* op.25 no 1 dans laquelle on peut observer des tendances semblables: en quelque part, le tempo indiqué est la noire = 600-640, ce qui est complètement absurde. L'altiste tchèque Ladislav Cerny, qui connaissait Hindemith à cause surtout de leur collaboration à Donaueschingen et à qui la sonate fut dédiée, était (comme Hindemith) un virtuose extraordinaire mais ni l'un ni l'autre n'aurait pu jouer à ce triple galop. L'indication doit être considérée comme un caprice, un exemple de l'humour de Hindemith. Il aurait aussi pu souhaiter de garder une certaine distance vis-à-vis de la tradition; comparé à celui des premières sonates, le langage musical des cinq mouvements est nettement plus raide.

Chaque été au début des années 1920, Donaueschingen devenait un centre unique de musique moderne (une tradition remontant au temps de Mozart), et Hindemith faisait partie du comité d'organisation. Malgré ses nombreuses

occupations et la bière Fürstenberg dans la petite station thermale de la Forêt-Noire, il trouvait quand même le temps de composer. C'est là, à l'été de 1923, qu'il écrivit deux œuvres de caractères très différents: la parodie *Repertorium für Militärorchester Minimax* et la *Sonate pour alto solo* op.31 no 4. La sonate fut terminée le 23 août et son style est comparable à celui de la sonate pour alto de 17 mois auparavant. Hindemith aurait composé l'œuvre pour son usage personnel mais, contrairement à l'opus 25 no 1, elle ne fut pas éditée.

La dernière des quatre *sonates pour alto solo* fut écrite à une époque où Hindemith ne donnait plus de numéro d'opus (il arrêta en 1930); le titre correct est ainsi *Sonate pour alto solo 1937*. Plusieurs des pièces d'occasion de Hindemith ne furent pas imprimées et celle-ci est du nombre. Si une composition satisfait aux demandes pour être appelée une pièce d'occasion, c'est bien celle-là: au printemps de 1937, Hindemith faisait une grande tournée aux Etats-Unis et, le 19 avril, il était dans le train en direction de Chicago pour y donner un récital d'alto. Il avait besoin d'une pièce supplémentaire pour compléter le programme et il composa tout simplement cette sonate dans le wagon. Elle devait être sa dernière œuvre dans ce genre; il la créa immédiatement à son arrivée le soir du 20 avril. Un signe de l'étonnante habilité du compositeur est que la pièce ne montre pas de signes de tension: non seulement elle fut composée dans des circonstances forcées, mais encore la vie au complet de Hindemith était bouleversée par les événements politiques. On peut pourtant remarquer une certaine nostalgie — le compositeur pensait peut-être aux circonstances plus heureuses entourant la composition de ses sonates antérieures, circonstances qui ne semblaient pas si éloignées dans le temps...

Per Skans

Nobuko Imai a d'abord étudié à la célèbre Ecole de Musique Toho à Tokyo, puis à l'Université Yale et à l'Ecole Juilliard. Elle est la seule violoniste à avoir gagné les premiers prix des Compétitions Internationales d'Alto de Munich et de Genève; elle a jadis été un membre de l'estimé Quatuor Vermeer. Mademoiselle Imai est aujourd'hui établie comme soliste internationale distinguée; en plus d'apparaître régulièrement en Hollande où elle réside maintenant, elle fait carrière dans des

viles majeures en Europe, aux Etats-Unis et au Japon. Lorsqu'elle ne donne pas de concerts, elle emploie la majeure partie de son temps à enseigner aux conservatoires d'Utrecht et de La Haye, et elle est professeur à celui de Detmold, Allemagne. Elle a joué avec des orchestres majeurs partout dans le monde et a fait ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin en février 1990 dans une interprétation du *Concerto pour alto* de Schnittke (BIS-CD-447). En novembre 1989, elle donna la création mondiale du concerto pour alto *A String around Autumn* de Takemitsu à Paris. Elle a également enregistré sur 8 autres disques BIS.

INSTRUMENTARIUM

Viola: Andreas Guarnerius, Cremona 1690.

Recording data: 1992-06-11/14 at Malmö Concert Hall, Sweden

Recording engineers: Robert von Bahr and Siegbert Ernst

2 Neumann U89 and 2 Neumann KM130 microphones; Studer 961 mixer;

Sony PCM-F1 digital recording equipment

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

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

England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1992, BIS Records AB



Nobuko Imai at Hindemith's Grave