



CD-651 STEREO

digital



PAUL HINDEMITH

THE SONATAS FOR
VIOLA AND PIANO
MEDITATION

NOBUKO IMAI,
VIOLA

ROLAND PÖNTINEN,
PIANO

A BIS original dynamics recording

HINDEMITH, Paul (1895-1963)**Sonata for Viola and Piano, Op.11 No.4** (Schott) **16'03**

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. Fantasie. <i>Ruhig</i> | 2'57 |
| [2] | II. Thema und Variationen. <i>Ruhig und einfach, wie ein Volkslied</i> | 4'16 |
| | Variation I. <i>Dasselbe Zeitmaß</i> — | |
| | Variation II. <i>Ein wenig kapriziös</i> — | |
| | Variation III. <i>Lebhafter und sehr fließend</i> — | |
| | Variation IV. <i>Noch lebhafter</i> | |
| [3] | III. Finale (mit Variationen). | 8'50 |
| | <i>Sehr lebhaft (Alla breve) in wechselnder Taktart</i> | |
| | Variation V. <i>Ruhig fließend</i> — | |
| | Variation VI. <i>Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen.</i> | |
| | <i>Gemächliches Zeitmaß</i> — | |
| | Variation VII. Coda. <i>Sehr lebhaft und erregt</i> | |

Sonata for Viola and Piano, Op.25 No.4 (Schott) **14'26**

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | I. <i>Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll</i> | 4'57 |
| [5] | II. <i>Sehr langsame Viertel</i> | 4'09 |
| [6] | III. Finale. <i>Lebhafte Viertel</i> | 5'11 |

[7] Meditation. Sehr langsam (Schott) **4'08****Sonata for Viola and Piano 1939** (Schott) **23'51**

- | | | |
|------|--|------|
| [8] | I. <i>Breit. Mit Kraft</i> | 7'12 |
| [9] | II. <i>Sehr lebhaft</i> | 4'45 |
| [10] | III. <i>Phantasie. Sehr langsam, frei — Schnell — Sehr langsam, frei</i> | 4'14 |
| [11] | IV. Finale (mit zwei Variationen). <i>Leicht bewegt — Sehr lebhaft</i> | 7'26 |

Nobuko Imai, viola • **Roland Pöntinen**, piano

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

'On Thursday I had another audition at which, as well as the above-mentioned gentlemen, 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 viola pieces from the point of view of a world-class viola player writing for himself and his viola-playing colleagues.

The *Sonata for Viola and Piano*, Op.11 No.4, was written in 1918. It was completed on 5th December, shortly after Hindemith had been dismissed from the Wehrmacht. As already mentioned, he had at that time made a careful study of Debussy, and bearing this in mind we can find traces of Debussy in the sound-world of the sonata. Stylistically it still belongs to Romanticism, albeit with impressionistic undertones, but its formal structure is interesting. The three movements, played without a break, are a fantasy, a variation movement and a movement in sonata form. The most original formal feature is not that the sonata form movement comes last but that it contains a continuation of the four variations of the second movement; there are three more. The main key, which is often emphasised, is F major.

The introductory fantasy was originally composed as an independent movement, but Hindemith subjected the sonata to a thorough revision in the context of which he linked the first movement to the second. Here the theme is described as *Schlicht wie ein Volkslied* (simple, like a folk-song), and indeed simplicity can be identified as the most important characteristic of the first movement as well. On account of its hybrid character (a combination of sonata form and variation form) the last movement sometimes creates an unusual impression. If the beginning of the sonata is guided by simplicity, in the finale by contrast Hindemith the mischievous technician is in charge, smiling in the background as he writes the fugato in the finale to be played *mit bizarrer Plumpeheit* (with bizarre ungainliness)...

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. It is nevertheless easy to forget that this *enfant terrible* was also very industrious. Hindemith himself explained in a letter dated September 1922: 'What else have I achieved this year? Plenty of orchestra, a lot of concerts, a lot of travel. And I have composed a frightful lot as well: the song cycle *Das junge Magd* with six instruments, a piano suite, a chamber symphony, a wind quintet, a sonata for solo viola, a sonata for viola d'amore and piano, the *Marienlieder* (a song cycle with two violas and two cellos), a sonata for viola and piano, a ballet... a sonata for solo cello and a Christmas tale...' Among the works listed is the ***Sonata for Viola and Piano***, Op.25 No.4 — a work which has only recently been published. It would be wrong to assume that Hindemith was always as aggressive as in the *Piano Suite*; here he tends rather towards neo-classicism before this came into fashion. The first movement, *Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll* (Very fast. Strong and powerful), is dominated by the vital, at times percussive rhythm. The strange, floating character of the slow second movement is a result not least of the free metre: no time signature is given and at first the music alternates between 4/4 and 5/4, which further intensifies its recitative-like character. In the virtuoso finale the tension of 3 against 2 is fully exploited; the almost ghostly middle section, *Sehr leise zu spielen* (to be played very quietly) is especially striking.

In 1937 Hindemith composed the ballet *Nobilissima Visione*, which was first performed under his own baton at Covent Garden in London the following year by the *Ballets russes* from Monte Carlo with choreography by Leonid Massine. The work was inspired by Giotto's frescos depicting the life of St. Francis of Assisi in Santa Croce in Florence. As on several other occasions the composer compiled an orchestral suite from the stage work, and he later arranged its first movement for violin and piano with the title ***Meditation***. This version is performed on this recording by viola and piano. It is the only piece of programme music on this CD; the slow, reflective music depicts the meditation of St. Francis on the mountain.

In 1930 Hindemith had stopped assigning opus numbers, and the correct title of the last piece recorded here is therefore ***Sonata for Viola and Piano 1939***. This piece has been described as the most beautiful of all sonatas for this instrumental combination. It is cast in four movements. First comes an introduction; the scherzo (not labelled as such, but fulfilling this function) is second and the slow movement is third. This is followed by the powerful finale, which might seem to the casual listener like a theme and variations. In reality, though, it consists of a main section no less than 73 bars long followed by two metamorphoses; the work ends with a majestic coda.

© ***Per Skans 1994***

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 College 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 9 other BIS recordings.

Roland Pöntinen was born in Danderyd, near Stockholm, in 1963, and since 1975 has studied with Gunnar Hallhagen. After graduating from Adolf Fredrik's School in Stockholm, he studied two years for his diploma at the Stockholm College of Music. His two diploma concerts, including a performance of Bartók's *Second Piano Concerto*, were acclaimed by press and public alike. He has also studied at the Banff Centre School of Fine Arts for among others Menahem Pressler and György Sebök, and in Vienna with Elisabeth Leonskaja. Since his début with the Stockholm Philharmonic Orchestra at the age of 17 he has toured extensively as a soloist and chamber musician and has participated in prestigious music festivals all over the world. He is professor of piano at the Edsberg Musical Institute. He appears on 29 other BIS records.

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

„Am Donnerstag absolvierte ich noch einmal ein Probespiel, wo außer den genannten Herren noch der Amsterdamer Kapellmeister Willem Mengelberg (---) und eine Menge unserer Orchestermitglieder 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, er war 1913 Konzertmeister des Frankfurter Neuen Theaters geworden, wo man Operette spielte, und er war ein geradezu fanatischer Kammermusikspieler, wobei es ihm völlig egal war, ob der Violin-, Bratschen- oder Klavierpart vor ihm lag. Als Soldat im ersten Weltkrieg hatte er bei der Regimentsmusik große Trommel gespielt, sowie die Primgeige in einem aus Soldaten rekrutierten Streichquartett. Das dortige Repertoire erfüllte die höchsten Ansprüche, spielte man doch auch so exklusive Werke wie das erst 25 Jahre alte Quartett von Debussy. Jeder pazifistisch veranlagte Mensch muß übrigens mit Wohlwollen zur Kenntnis nehmen, daß Hindemith Debussy spielte, obwohl dieser sozusagen zur feindlichen Seite gehörte.

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

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

Für einen so vielseitigen Menschen müssen die ersten Jahre in Berlin glücklich gewesen sein. Neben seiner musikalischen Tätigkeit nahm er Unterricht in so

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

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

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

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

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 Werke für Bratsche schrieb er zum Beispiel als Weltklassebratscher für sich selbst und seine Violakollegen.

Die **Sonate für Bratsche und Klavier** Op.11:4 entstand 1918. Sie wurde am 5. Dezember vollendet, kurz nachdem Hindemith aus der Wehrmacht entlassen worden war. Wie bereits festgestellt, hatte er sich um jene Zeit eingehend mit Debussy beschäftigt, und wer dies weiß, kann im Klangbild der Sonate Spuren davon finden. Sie gehört stilistisch noch in die Romantik, wenn auch mit impressionistischen Untertönen, aber interessant ist der formale Aufbau. Drei Sätze werden ohne Pause gespielt: eine Fantasie, ein Variationssatz und ein Sonatensatz. Der originellste formale Zug ist dabei nicht einmal, daß der Sonatensatz am Ende steht, sondern daß in ihm die vier Variationen des zweiten Satzes mit noch drei Variationen fortgesetzt werden. Die mehrmals bekräftigte Grundtonart ist F-Dur.

Die einleitende Fantasie wurde ursprünglich als freistehender Satz komponiert, aber im Rahmen der umfassenden Umarbeitung, welcher Hindemith das Werk unterzog, wurde sie mit dem zweiten Satz zusammengebaut. Bei diesem wird das Thema als *schlicht wie ein Volkslied* bezeichnet; in der Tat kann die Schlichtheit als wichtigster Wesenszug bereits des ersten Satzes bezeichnet werden. Der abschließende Satz erweckt aufgrund seines hybriden Charakters (Sonaten- und Variationssatz zugleich) einen stellenweise befremdenden Eindruck. Wenn der Anfang der Sonate im Zeichen der Einfachheit stand, herrscht hier der verschmitzt technische Hindemith, der dann besonders hintergründig lächelt, wenn er das Fugato des Finales mit *bizarrer Plumpheit* vortragen läßt...

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. Man übersieht aber leicht, daß das *enfant terrible* auch sehr fleißig war. Hindemith erzählte selbst in einem Brief vom

September 1922: „Was ich sonst noch alles geschafft habe in diesem Jahr? Viel Orchester, sehr viele Konzerte, sehr viele Reisen. Und furchtbar viel komponiert: Ein Liederzyklus *Die junge Magd* mit 6 Instrumenten, eine Klaviersuite, eine Kammersymphonie, ein Blasquintett, eine Bratschensonate allein, eine Viola d'amour-Sonate mit Klavier, die *Marienlieder*, eine Liederreihe mit 2 Bratschen u. 2 Celli, eine Bratschensonate mit Klavier, ein Ballett... eine Cellosonate allein u. ein Weihnachtsmärchen...“. Unter den erwähnten Werken finden wir also die hier vorliegende ***Sonate für Bratsche und Klavier*** Op.25:4, ein Werk, das erst in jüngerer Zeit gedruckt wurde. Man täuscht sich, wenn man glaubt, Hindemith sei damals stets so rabiater gewesen wie in der *Klaviersuite*: hier ist er eher dem Neoklassizismus zugeneigt, noch bevor dieser modisch wurde. Im ersten Satz, *Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll*, herrscht der vitale, mitunter perkussive Rhythmus. Der seltsam schwebende Charakter des langsamen zweiten Satzes entsteht nicht zuletzt durch die freie Metrik: es wird keine Taktart angegeben, und am Anfang wechselt die Musik zwischen 4/4 und 5/4, wodurch der rezitativische Charakter noch verstärkt wird. Im virtuosen Finale wird das rhythmische Spannungsverhältnis 3 gegen 2 voll ausgekostet; besonders auffallend der sehr leise zu spielende, fast spukhafte Mittelteil.

1937 komponierte Hindemith das Ballett *Nobilissima Visione*, das im folgenden Jahr unter seiner eigenen Stabführung in der Londoner Covent Garden uraufgeführt wurde; die *Ballets russes* aus Monte Carlo tanzten eine Choreographie von Leonid Massine. Das Werk war von Giotto's dem Leben des Heiligen Franziskus von Assisi gewidmeten Fresken in der Florentiner Santa Croce inspiriert. Wie schon öfters stellte der Komponist auch aus diesem Bühnenwerk eine Orchestersuite zusammen, deren ersten Satz er später auch für Violine und Klavier unter dem Titel ***Meditation*** einrichtete; es ist diese Fassung, die hier von Bratsche und Klavier gespielt wird. Dies ist die einzige Programmmusik auf dieser CD: der langsam bedächtige Satz ruft die Meditation des Heiligen Franziskus auf dem Berge in Erinnerung.

1930 hatte Hindemith aufgehört, Opuszahlen auszusetzen, und der korrekte Titel des letzten Werkes auf dieser CD ist somit ***Sonate für Bratsche und Klavier*** 1939, ein Werk, das als die schönste aller Sonaten für diese Besetzung bezeichnet worden ist. Im viersätzigen Aufbau kommt nach einem einleitenden Sonatensatz

das Scherzo (nicht als solches bezeichnet, wohl aber dienend) an zweiter, der langsame Satz an dritter Stelle. Es folgt das gewaltige Finale, das bei einem flüchtigen Anhören wie ein Thema mit Variationen scheinen mag, in Wirklichkeit aber aus einem Hauptteil von nicht weniger als 73 Takten und dessen zwei Metamorphosen besteht; das Werk endet mit einer majestätischen Coda.

© *Per Skans 1994*

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 9 weiteren BIS-Platten.

Roland Pöntinen wurde 1963 in Danderyd bei Stockholm geboren und begann 1975 mit seinen Studien bei Gunnar Hallhagen. Er studierte zwei Jahre in der Diplomklasse der Stockholmer Musikhochschule. Seine beiden Diplomkonzerte mit u.a. Bartóks *Zweitem Klavierkonzert* waren große Publikums- und Kritikererfolge. Er studierte auch an der Banff Centre School of Fine Arts in Kanada bei Menahem Pressler und György Sebök, sowie in Wien bei Elisabeth Leonskaja. Als 17-jähriger debütierte er mit den Stockholmer Philharmonikern und seitdem spielt er als Solist und Kammermusiker in aller Welt. Darüber hinaus nahm er an internationalen Musikfestspielen teil. Er erscheint auf 29 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 *Salomé* devant moi (que je n'avais jamais vu avant) et que j'eusse dû le lire à vue, il ne pouvait plus soulever d'autres objections.”

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

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

En 1927, Hindemith s'installa à Berlin et enseigna une classe de composition au conservatoire. Avec le temps, il apprit à jouer d'un instrument après l'autre et il finit

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

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

Un homme talentueux, Hindemith a dû aimer ses premières années à Berlin. 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 devint 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 États-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 œuvres pour alto solo ou avec piano du point de vue d'un altiste de classe mondiale écrivant pour lui-même et pour ses collègues altistes.

La *Sonate pour alto et piano* op.11 no 4 fut écrite en 1918. Elle fut terminée le 5 décembre, peu après que Hindemith ait été renvoyé de la Wehrmacht. Tenant compte qu'il avait fait, à cette époque, une étude détaillée de Debussy, on peut trouver des traces de ce dernier dans le monde sonore de la sonate. Le style découle encore du romantisme bien qu'il recèle des échos impressionnistes mais sa structure formelle est intéressante. Joués sans interruption, les trois mouvements consistent en une fantaisie, une série de variations et une forme de sonate. Le trait formel le plus caractéristique n'est pas que la forme de sonate vienne en dernier mais qu'elle renferme un prolongement des quatre variations du second mouvement; il y en a trois autres. La tonalité principale de fa majeur est souvent soulignée.

La fantaisie du début fut d'abord composée comme un mouvement indépendant mais Hindemith soumit la sonate à une révision minutieuse, ce qui l'amena à relier le premier mouvement au second. Le thème est décrit ici comme *Schlicht wie ein Volkslied* (simple comme une chanson folklorique) et vraiment la simplicité peut être identifiée comme la caractéristique principale du premier mouvement aussi. A cause de son caractère hybride (une combinaison des formes de sonate et de variations), le dernier mouvement crée parfois une impression inhabituelle. Si la simplicité guide le début de la sonate, dans le finale au contraire, c'est Hindemith le technicien farceur qui est au travail, riant sous cape quand il écrit que le fugato doit être joué *mit bizarrer Plumpheit* (avec une lourdeur bizarre)...

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. Il est pourtant facile d'oublier que cet enfant terrible était également très travailleur. Hindemith expliqua dans une lettre datée du 22 septembre 1922: "Qu'est-ce que j'ai fait d'autre cette année? Beaucoup d'orchestre, un tas de concerts, un tas de voyages. Des compositions à la pelle aussi: le cycle de chansons *Das junge Magd* pour six instruments, une symphonie de chambre, un quintette à vent, une sonate pour alto solo, une sonate pour viola d'amore et piano, les *Marienlieder* (un cycle de chansons pour deux altos et deux violoncelles), une sonate pour alto et piano, un ballet... une sonate pour violoncelle solo et un conte de Noël..." Parmi les œuvres listées figure la **Sonate pour alto et piano** op.25 no 4, une œuvre qui n'a été éditée que récemment. Il serait faux de présumer que Hindemith était toujours aussi agressif que dans la *Suite pour piano*; il montre ici des tendances néo-classiques avant que ces dernières ne deviennent à la mode. Le premier mouvement, *Sehr lebhaft. Markiert und kraftvoll* (Très rapide. Fort et puissant) est dominé par un rythme vital, parfois percussif. L'étrange caractère flottant du lent second mouvement est principalement un résultat de la métrique libre: il n'y a pas d'indication de mesure et la musique alterne d'abord entre 4/4 et 5/4, ce qui intensifie encore son caractère de récitatif. Dans le virtuose finale, la tension de trois

contre deux est entièrement exploitée; la section du milieu, *Sehr leise zu spielen* (à être jouée très doucement) est particulièrement frappante.

En 1932, Hindemith composa le ballet *Nobilissima Visione* qui fut créé sous sa direction au Covent Garden de Londres l'année suivante par les Ballets russes de Monte-Carlo sur une chorégraphie de Leonid Massine. L'œuvre fut inspirée par les fresques de Giotto décrivant la vie de saint François d'Assise à Santa Croce à Florence. Comme il l'avait fait à plusieurs autres occasions, le compositeur compila des pièces de musique de scène pour former une suite orchestrale et il arrangea plus tard son premier mouvement pour violon et piano sous le titre de *Méditation*. Cette version est exécutée sur cet enregistrement par un alto et un piano. C'est la seule pièce de musique à programme de ce disque; la musique lente et réfléchie représente la méditation de saint François sur la montagne.

En 1930, Hindemith avait cessé de donner à ses œuvres des numéros d'opus et le titre juste de la dernière pièce enregistrée ici est ainsi *Sonate pour alto et piano 1939*. On a dit de cette pièce en quatre mouvements qu'elle est la plus belle de toutes les sonates pour cette combinaison d'instruments. Elle commence par une introduction; le scherzo (qui ne porte pas ce nom mais qui en remplit la fonction) vient en deuxième suivi du mouvement lent. Le finale puissant pourrait sembler être un thème et variations aux oreilles de l'auditeur d'occasion. Il consiste en fait en une section principale de 73 mesures suivie de deux métamorphoses; l'œuvre se termine par une coda majestueuse.

© *Per Skans 1994*

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 villes 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.

Roland Pöntinen est né à Danderyd en 1963 et il travaille depuis 1975 avec le professeur Gunnar Hallhagen. Après avoir obtenu son baccalauréat à l'école Adolf Fredrik, il a étudié deux ans au Conservatoire de Stockholm en vue du diplôme de soliste. Ses deux concerts de diplôme, incluant le *deuxième concerto pour piano* de Bartók, lui méritèrent les éloges du public et de la presse. Il a aussi étudié au Banff Centre School of Fine Arts au Canada avec, entre autres, Menahem Pressler et György Sebök, ainsi qu'à Vienne avec Elisabeth Leonskaja. Après ses débuts à l'âge de 17 ans avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm, Pöntinen a fréquemment fait des tournées comme soliste et comme chambriste partout dans le monde; il a participé à de nombreux festivals de musique internationaux.

INSTRUMENTARIUM

Viola: Andreas Guarnerius, Cremona 1690. Grand Piano: Steinway D.



RECORDING DATA

Recorded in October 1993 at the Järvenpää Concert Hall, Finland

Recording producer and sound engineer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr, Jeffrey Ginn

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-20 DAT recorder

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Per Skans 1993

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: photograph of Paul Hindemith

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, 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

BIS-CD-651 © 1993 & © 1994, BIS Records AB, Åkersberga.



Nobuko Imai



Roland Pöntinen