



CD-761 DIGITAL

Paul Hindemith

THE COMPLETE VIOLIN SONATAS



Ulf Wallin, violin • Roland Pöntinen, piano

HINDEMITH, Paul (1895-1963)

	Sonata in D major, Op. 11 No. 2 (1918) <i>(Schott)</i>	19'23
1	I. Teil. <i>Lebhaft</i>	6'38
2	II. Teil. <i>Ruhig und gemessen</i>	7'10
3	III. Teil. <i>Im Zeitmaß und Charakter eines geschwinden Tanzes. Frisch und stets bewegt</i>	5'19
<hr/>		
	Sonata in E flat major, Op. 11 No. 1 (1918) <i>(Schott)</i>	9'44
4	I. Teil. <i>Frisch</i>	4'37
5	II. Teil. <i>Im Zeitmaß eines langsamen, feierlichen Tanzes</i>	5'00
<hr/>		
6	Fragment of a Finale for Op. 11 No. 1 (1918) <i>(Schott)</i>	2'08
	<i>Nicht zu schnell, sehr markiert</i>	
<hr/>		
	Sonata in E major (1935) <i>(Schott)</i>	9'52
7	I. Teil. <i>Ruhig bewegt</i>	3'54
8	II. Teil. <i>Langsam</i>	5'52
<hr/>		
	Sonata in C major (1939) <i>(Schott)</i>	13'39
9	I. Teil. <i>Lebhaft</i>	2'19
10	II. Teil. <i>Langsam</i>	3'55
11	III. Teil. <i>Fuge. Ruhig bewegt</i>	7'08

Ulf Wallin, violin**Roland Pöntinen**, piano



Paul Hindemith

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 repellent — 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.

'A terrible sight. Blood, bodies with holes in them, brains, a severed horse's head, shattered bones. Frightful; almost every night evil drumfire.' This quotation is from Hindemith's diary in May 1918. His regiment, which was then stationed on the Alsace front, was later that year posted to Flanders. In spite of these terrible experiences — or perhaps to cope with them spiritually — Hindemith also managed to compose music during that year, including the *String Quartet*, Op.10, and the two *Violin Sonatas*, Op.11 No.1 (in E flat major) and No.2 (in D major). Hindemith's Opus 11 contains a wide range of music, encompassing no less than six sonatas for stringed instruments; the others are No.3 for cello and piano (1919/20), No.4 for viola and piano (1919), No.5 for solo viola (1919) and No.6 for solo violin (1917).

The two violin sonatas from the last year of the war are characterized not least by their relative simplicity. Hindemith was plainly aware of this, because he originally intended to call them sonatinas — as can still be seen in the manuscript. It might seem strange that Op.11 No.2 is placed before Op.11 No.1 on the present recording, but this is justified in musical terms because No.2 is more closely related to the Romantic tradition. If we sometimes also seem to hear echoes of Debussy, this too cannot be ruled out: as mentioned above, Hindemith was well-acquainted with the music of the French master; he later explained that he had been playing the second movement of Debussy's *String Quartet* when he received the shocking news of Debussy's death on 25th March 1918. It is perhaps above all the emotional world of the Op.11 No.2 sonata that makes a Romantic impression. The indication *Mit starrem Trotz* ('with stiff defiance') in the rousing D minor of the first movement could have been penned by Schumann, and the structure of the second movement (also in D minor) is also Romantically coloured, possibly even classical, with a calm tempo that increases in the middle section. D major is not attained until the third movement, a quick and fresh dance.

The Op.11 No.1 sonata presents an awkward question: did Hindemith really intend to write just two movements, or is this a similar case to Schubert's '*Unfinished*' *Symphony*? As with Schubert's piece, we have fragments of a third movement (played on this recording, for the sake of completeness, immediately after the sonata). On the other hand, Hindemith must have regarded the piece as being complete in two movements; otherwise he would hardly have included it in the programme of such an important event as the first concert devoted entirely to his own compositions. This took place in Frankfurt on 2nd June 1919 and was of decisive importance for Hindemith's future career, because the publishing house Schott subsequently declared itself ready to publish Hindemith's music. The two movements that were played on that remarkable evening still bear the imprint of tradition, but they also contain stylistic elements of a different kind. For instance, the harmonies are not built only from late Romantic and impressionist elements, but also contain more 'modern' touches. The metre, too, is affected: bars with different time signatures (2/4, 4/4) are constantly being inserted into the basic rhythm of 3/4. With the exception of a quicker middle section, the second movement is a dance at a slow, festive tempo.

After these two sonatas, seventeen years were to pass before Hindemith once more composed a sonata for violin and piano (1935). (In the meantime, however, he had written two sonatas for solo violin — Op.31 No.1 and No.2 — in 1924.) We have already seen that the intervening years were very busy. We might observe that the composition of the ***Sonata for Violin and Piano in E major (1935)*** fell in the very year that the composer was compelled, in the wake of the *Mathis* scandal, to resign from the Berlin Musikhochschule (although he did not hand in his final letter of resignation until 22nd March 1937). In 1936 the eminent violinist Georg Kulenkampff (1898-1948), who died all too young, dared to play the sonata in Berlin; ironically its overwhelming success contributed to Hindemith soon having to leave his homeland. It was plainly Hindemith the man, rather than his music, that served as a red flag to the Nazi bull, because the sonata is clearly related to the great chamber-music traditions: its first movement has even been compared with César Franck's *Violin Sonata*! The sonata has two movements (Op.11 No.1 was not an isolated case) and begins with a gently rocking movement in 9/8-time. There follows an originally constructed second movement, in which a slow introduction precedes a very lively passage; the slow section returns before the coda. This sonata is generally regarded as the beginning of Hindemith's 'mature sonata period'. After a relatively atonal period, principally in the 1920s, he now rediscovered a new tonality which endows his music with a sublime dimension.

Hindemith had already emigrated when he composed the ***Sonata for Violin and Piano in C major (1939)***. The structure of this work is more demanding, especially the last movement, which is a skilful triple fugue; its thematic material has its roots in the themes of the first movement. The first movement is marked *Lebhaft* ('lively') and sounds almost like a study or a toccata, whilst the slow movement is very traditional in structure, with a faster section in the middle.

© *Per Skans*

Ulf Wallin was born in Växjö, Sweden. He began his studies at the Royal College of Music in Stockholm with Professor Sven Karpe and continued them under Professor Wolfgang Schneiderhan at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna and also at the Konservatorium für Musik in Lucerne. His collaboration with Prof. Gerhard Wetzels in Vienna was a source of great artistic inspiration, and

in 1985 Ulf Wallin was awarded his soloist's diploma with the highest honours. Until 1993 Ulf Wallin was a Professor at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna; since 1992 he has held a similar position at the Detmold Music College. He has toured throughout eastern and western Europe and the USA, appearing as a soloist under such conductors as Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen and Walter Weller and as a chamber music partner of Bruno Canino, Ursula Holliger, Nobuko Imai, Marie-Luise Neunecker and András Schiff. Until 1995 he was leader of the Vienna Concertino. He first appeared at the Berlin Philharmonie in 1981 and at the Großer Musikvereinsaal in Vienna in 1985. He has performed at many festivals such as the International Festival of Music in Lucerne, the Schnittke Festival in Stockholm, the Engadin Festival in Switzerland, the concert organization Giovine Orchestra Genovese in Genoa, the Mondsee Music Days and the Berliner Festwochen. Ulf Wallin has made numerous radio and television recordings and appears on 3 other BIS CDs. He has a keen interest in the music of contemporary composers and has given the first performances of several works which are dedicated to him.

Roland Pöntinen was born in Danderyd, near Stockholm, in 1963, and studied with Gunnar Hallhagen from 1975. 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 36 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 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 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 Kammermusiker, 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 Fürsich-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.

„Ein entsetzlicher Anblick. Blut, durchlöcherter Körper, Hirn, ein abgerissener Pferdekopf, zersplitterte Knochen. Furchtbar; fast jede Nacht böses Trommelfeuer.“ Dies kann man in Hindemiths Taschenkalender, Mai 1918, lesen. Sein Regiment, das damals an der Elsässer Front stationiert war, wurde später im Jahr nach Flandern verlegt. Trotz der schrecklichen Erlebnisse — oder um sie geistig zu verkraften — gelang es Hindemith in jenem Jahr auch, Musik zu komponieren: unter

anderem das *Streichquartett* op.10 und die beiden *Violinsonaten* op.11:1 in Es und 2 in D. Das Opus 11 ist ein sehr umfangreiches Werk, denn hier stellte Hindemith nicht weniger als sechs Streichersonaten zusammen: außer den genannten Nr. 3 für Cello und Klavier, 1919/20 komponiert, Nr. 4 für Bratsche und Klavier (1919), Nr. 5 für Bratsche allein (1919) und Nr. 6 für Violine allein (1917).

Die beiden Violinsonaten aus dem letzten Kriegsjahr zeichnen sich nicht zuletzt durch ihre relative Einfachheit aus. Daß Hindemith sich dessen bewußt war, geht daraus hervor, daß er sie ursprünglich als Sonatinen bezeichnen wollte, was heute noch im Manuskript zu sehen ist. Vielleicht findet es jemand befremdend, daß bei der vorliegenden Aufnahme op.11:2 vor op.11:1 gespielt wird, aber dies ist musikalisch durchaus vertretbar, denn diese Sonate schließt sich enger an die romantische Tradition an. Wenn man stellenweise glaubt, auch Nachklänge von Debussy zu hören, ist dies nicht auszuschließen — wie schon erwähnt, war Hindemith mit der Musik des französischen Meisters gut vertraut, und er berichtete später, daß er gerade den zweiten Satz aus dessen Quartett spielte, als ihn die Nachricht von Debussys Tod am 25. März 1918 schockierte. Vielleicht ist es vor allem die Gefühlswelt der Sonate op.11:2, die romantisch wirkt. Die Vortragsbezeichnung *Mit starrem Trotz* im aufwühlenden d-moll des ersten Teils hätte von Schumann stammen können, und der Aufbau des zweiten Teils (auch in d-moll) ist, mit einem ruhigen Tempo, das im mittleren Abschnitt bewegter wird, ebenfalls romantisch geprägt — wenn nicht gar klassizistisch. D-Dur wird erst im dritten Teil erreicht, einem schnellen und frischen Tanz.

Die Sonate op.11:1 stellt uns vor eine problematische Frage: war es absichtlich, daß Hindemith nur zwei Sätze komponierte, oder haben wir es hier mit einem Parallellfall zu Schuberts „unvollendeter“ Symphonie zu tun? Wie bei Schubert liegt auch hier das Fragment eines dritten Satzes vor (es wird auf dieser CD der Vollständigkeit halber nach der Sonate gespielt). Andererseits muß Hindemith die Sonate in der zweisätzigen Fassung als komplett betrachtet haben, sonst hätte er sie kaum auf das Programm seines so wichtigen ersten Kompositionsabends gesetzt. Dieser Abend fand am 2. Juni 1919 in Frankfurt statt und wurde für Hindemiths weitere Karriere von entscheidender Bedeutung, da der Verlag Schott in Mainz sich daraufhin für bereit erklärte, Hindemiths Werke zu verlegen. Die beiden Sätze, die an jenem denkwürdigen Abend gespielt wurden, tragen zwar noch den

Stempel der Tradition, aber es sind auch neuartige Stilelemente zu verzeichnen. Dies betrifft etwa die Harmonik, die nicht nur mit spätromantischen und impressionistischen Bausteinen arbeitet, sondern auch mit „modernerer“ Reibungen, und die Metrik: bei einem Hauptrhythmus von 3/4 werden immer wieder andere Taktarten (2/4, 4/4) eingeschoben. Der zweite Satz ist, bis auf einen schnelleren Abschnitt in der Mitte, ein durchwegs in einem langsam feierlichen Tempo komponierter Tanz.

Seit der Komposition dieser beiden Sonaten vergingen siebzehn Jahre, bis Hindemith 1935 wieder eine Sonate für Violine und Klavier schreiben sollte (für Solovioline komponierte er allerdings bereits 1924 die beiden Sonaten op. 31:1 und 2). Daß in der dazwischenliegenden Zeit sehr viel passierte, wurde bereits beschrieben. Man darf notieren, daß die Komposition der **Sonate für Violine und Klavier in E (1935)** in jenes Jahr fiel, als der Komponist nach dem „Mathis“-Skandal gezwungen wurde, die Berliner Musikhochschule zu verlassen (die endgültige Kündigung reichte er am 22. März 1937 ein). 1936 wagte es der eminente, allzu früh verstorbene Violinist Georg Kulenkampff (1898-1948), die Sonate in Berlin zu spielen; ironischerweise trug der überwältigende Erfolg dazu bei, daß Hindemith bald auch sein Vaterland verlassen mußte. Offensichtlich war es seine Person, nicht seine Musik, die das rote Tuch für die NS-Führung darstellte, denn die Sonate knüpft deutlich an die großen kammermusikalischen Traditionen an: der erste Satz ist sogar mit César Francks *Violinsonate* verglichen worden! Das Werk ist zweisätzig (die Sonate op. 11:1 war also kein Einzelfall) und beginnt mit einem sanft wogenden Satz im 9/8-Takt. Es folgt ein originell aufgebauter zweiter Satz, mit einer langsamen Einleitung, der ein sehr lebhafter Abschnitt folgt; der langsame Teil erscheint vor der Coda abermals. Diese Sonate wird allgemein als Beginn von Hindemiths „reifer Sonatenperiode“ bezeichnet. Hier hat er, nach einer relativ atonalen Zeit vor allem in den 1920er Jahren, zu einer neuen Tonalität zurückgefunden, durch welche seine Musik eine Dimension der Erhabenheit gewinnt.

Hindemith war bereits in die Emigration gegangen, als er die **Sonate für Violine und Klavier in C (1939)** schrieb. Der Aufbau dieses Werks ist anspruchsvoller, vor allem in Hinblick auf den letzten Satz, der als kunstvolle Tripelfuge gestaltet ist, deren thematisches Material sein Fundament in der Melodik des ersten Satzes hat. Dieser ist als *Lebhaft* bezeichnet und wirkt fast wie eine Etüde

oder Toccata, während der langsame Satz recht traditionell aufgebaut ist, mit einem schnelleren Abschnitt in der Mitte.

© *Per Skans*

Ulf Wallin wurde in Växjö, Schweden, geboren. Er absolvierte sein Violinstudium an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm bei Professor Sven Karpe und setzte dann seine künstlerische Ausbildung bei Professor Wolfgang Schneiderhan an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und am Konservatorium in Luzern fort. Wichtige künstlerische Impulse gingen aus der Zusammenarbeit mit Prof. Gerhart Hetzel in Wien hervor. 1985 erhielt er das Solistendiplom mit höchster Auszeichnung. Bis 1993 war er Gastprofessor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und seit 1992 ist er Professor an der Musikhochschule in Detmold. Konzerttourneen führten ihn durch Europa und die Vereinigten Staaten; er spielte als Solist unter Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller u.a. und trat als Kammermusikpartner von Bruno Canino, Ursula Holliger, Nobuko Imai, Marie-Luise Neunecker und András Schiff auf; bis 1995 war er Primarius des Kammermusikensembles Vienna Concertino. 1981 debütierte er in der Berliner Philharmonie und 1985 in den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde im großen Musikvereinssaal in Wien. Weitere solistische und kammermusikalische Auftritte hatte er beim den Internationalen Musikfestwochen Luzern, beim Schnittke Festival Stockholm, bei den Engadiner Konzertwochen, bei der Konzertgesellschaft Giovine Orchestra Genovese in Genua, bei den Musiktagen Mondsee, bei den Berliner Festwochen, u.a. Mit Ulf Wallin gibt es zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, und er erscheint auf drei weiteren BIS-Platten. Er setzt sich intensiv mit Musik zeitgenössischer Komponisten auseinander und hat einige ihm gewidmete Werke uraufgeführt.

Roland Pöntinen wurde 1963 in Danderyd bei Stockholm geboren und begann 1975 sein Studium 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 36 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). De plus, chaque mélomane pacifique sera 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 pas 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 la suivante: “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.

“Un moment terrible. Du sang, des corps troués, des cerveaux, la tête tranchée d'un cheval, des os fracassés. Epouvantable; presque chaque nuit, funeste tir de barrage.” Cette citation est tirée du journal de Hindemith en mai 1918. Son régime, posté alors au front alsacien, fut envoyé plus tard cette année-là aux

Flandres. Malgré ces expériences terribles — ou peut-être pour en venir à bout spirituellement — Hindemith réussit aussi à composer de la musique cette année-là, dont le *Quatuor à cordes* op.10, et les deux *sonates pour violon* op.11 no 1 (en mi bémol majeur) et no 2 en ré majeur. L'opus 11 de Hindemith expose un grand éventail de musique car il ne renferme pas moins de six sonates pour instruments à cordes; les autres sont le no 3 pour violoncelle et piano (1919/20), le no 4 pour alto et piano (1919), le no 5 pour alto solo (1919) et le no 6 pour violon solo (1917).

Les deux sonates pour violon de la dernière année de la guerre se caractérisent surtout par leur simplicité relative. Hindemith en était manifestement conscient parce qu'il avait d'abord pensé les appeler sonatines — ce que l'on peut encore voir dans le manuscrit. Il peut sembler étrange que l'opus 11 no 2 prenne place avant l'opus 11 no 1 sur cet enregistrement mais ce choix est justifié en termes musicaux parce que le no 2 est plus relié à la tradition romantique. On ne peut exclure qu'il nous semble parfois aussi entendre des échos de Debussy: comme mentionné ci-haut, Hindemith connaissait bien la musique du maître français; il expliqua plus tard qu'il avait joué le second mouvement de son *Quatuor à cordes* quand il eut le choc d'apprendre le décès de Debussy le 25 mars 1918. C'est peut-être d'abord et avant tout le monde émotionnel de la sonate opus 11 no 2 qui laisse une impression romantique. L'indication *Mit starrem Trotz* ("avec un défi persistant") dans l'entraînant ré mineur du premier mouvement pourrait couler de la plume de Schumann et la structure du second mouvement (également en ré mineur) porte aussi une couleur romantique, peut-être même classique, avec un tempo calme qui s'anime dans la section du milieu. Ré majeur n'est atteint qu'avec le troisième mouvement, une danse rapide et fringante.

La sonate op.11 no 1 soulève une question embarrassante: Hindemith a-t-il vraiment eu l'intention d'écrire deux mouvements seulement ou sommes-nous ici devant un cas semblable à celui de la *Symphonie "inachevée"*? Comme avec la pièce de Schubert, nous avons des fragments d'un troisième mouvement (joués sur ce disque, pour des raisons de complétude, juste après la sonate). D'un autre côté, Hindemith a dû considérer la pièce comme achevée en deux mouvements; autrement, il ne l'aurait certainement pas mise au programme d'un événement aussi important que le premier concert dédié entièrement à ses propres compositions. Ce concert eut lieu à Francfort le 2 juin 1919 et il fut d'importance décisive pour la

carrière future de Hindemith parce que la maison d'édition Schott déclara ensuite qu'elle était prête à publier la musique de Hindemith. Les deux mouvements exécutés ce remarquable soir-là portent encore l'empreinte de la tradition mais ils renferment aussi des éléments stylistiques d'une sorte différente. Les harmonies par exemple ne sont pas bâties seulement à partir d'éléments du romantisme tardif et de l'impressionnisme, elles ont aussi des touches plus "modernes". La métrique est également affectée: des mesures au chiffrage différent (2/4, 4/4) sont constamment insérées dans le rythme fondamental de 3/4. A l'exception d'une section du milieu plus rapide, le second mouvement est une danse en tempo lent et solennel.

Dix-sept ans devaient s'écouler entre ces deux sonates et la suivante pour violon et piano (1935). (Entretemps cependant, Hindemith avait écrit deux sonates pour violon solo — l'opus 31 nos 1 et 2 — en 1924.) Nous avons déjà vu que les années intermédiaires furent très occupées. La composition de la **Sonate pour violon et piano en mi majeur (1935)** surgit l'année où le compositeur, dans le sillage du scandale de *Mathis*, fut contraint de résigner ses fonctions à la "Musikhochschule" de Berlin (quoiqu'il ne remît pas sa lettre finale de résignation avant le 22 mars 1937). En 1936, l'éminent violoniste Georg Kulenkampff (1898-1948), décédé bien trop prématurément, osa jouer la sonate à Berlin; ironie du sort, son succès triomphal contribua à précipiter l'exil de Hindemith. C'était manifestement l'homme Hindemith plutôt que sa musique, qui servit de cape de matador au taureau nazi, parce que la sonate était nettement reliée aux grandes traditions de la musique de chambre: son premier mouvement a même été comparé à la *Sonate pour violon* de César Franck! Le premier des deux mouvements (l'opus 11 no 1 n'était pas un cas isolé) de la sonate est une gentille berceuse en 9/8. Suit le second mouvement bâti avec originalité. Une introduction lente précède un passage très animé; cette section lente revient avant la coda. On considère généralement cette sonate comme marquant le début de la "période mûre de sonates" de Hindemith. Après une période relativement atonale, surtout dans les années 1920, il redécouvrit alors une nouvelle tonalité qui dota sa musique d'une dimension sublime.

Hindemith avait déjà émigré quand il composa la **Sonate pour violon et piano en do majeur (1939)**. La structure de cette œuvre est plus exigeante, surtout celle du dernier mouvement qui est une triple fugue habilement composée; son matériau thématique plonge ses racines dans les thèmes du premier mouvement qui, marqué

Lebhaft (“animé”), sonne presque comme une étude ou une toccata, tandis que le mouvement lent présente une structure très traditionnelle avec une section plus rapide au milieu.

© *Per Skans*

Ulf Wallin est né à Växjö en Suède. Il a commencé ses études au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm avec le professeur Sven Karpe et il les poursuit avec le professeur Wolfgang Schneiderhan à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst à Vienne et au Konservatorium für Musik à Lucerne. Sa collaboration avec le professeur Gerhard Wetzel à Vienne lui fut une source de grande inspiration artistique et, en 1985, Ulf Wallin obtenait son diplôme de soliste avec très grande distinction. Jusqu’à 1993, Ulf Wallin a occupé un poste de professeur à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst à Vienne; depuis 1992, il remplit les mêmes fonctions au conservatoire de Detmold. Il a fait des tournées en Europe de l’Est et de l’Ouest ainsi qu’aux Etats-Unis, apparaissant comme soliste avec des chefs tels que Jésus López-Cobos, Esa-Pekka Salonen et Walter Weller et comme chambriste avec Bruno Canino, Ursula Holliger, Nobuko Imai, Marie-Luise Neunecker et András Schiff. Il fut premier violon du Concertino de Vienne jusqu’en 1995. Il fit ses débuts à la Philharmonie de Berlin en 1981 et à la Großer Musikvereinsaal à Vienne en 1985. Il a participé à de nombreux festivals dont le Festival International de Musique de Lucerne, le Festival Schnittke à Stockholm, le Festival d’Engadine en Suisse, l’organisation de concert Giovine Orchestra Genovese à Gênes, les Jours musicaux de Mondsee et les Berliner Festwochen. Ulf Wallin a fait de nombreux enregistrements pour la radio et la télévision et il compte trois autres disques BIS à son actif. Il s’intéresse beaucoup à la musique de compositeurs contemporains et il a créé plusieurs œuvres qui lui ont été dédiées.

Roland Pöntinen est né à Danderyd en 1963 et il a commencé à travailler en 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 internationaux de musique. Il a également enregistré 36 autres disques BIS.

INSTRUMENTARIUM

Violin: Domenico Montagnana, Venice 1745

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Conny Carlsson

Recording data: 1995-08-22/25 at the Musikaliska Akademien, Stockholm, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

4 Neumann KM130, 2 Neumann KM143 and 2 Neumann TLM170 microphones; Studer 961 mixer; Tascam DA30 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Jens Braun

Digital editing: Jens Braun

Cover text: © Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover painting: Peter Schoenecker

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

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

© & ℙ 1995, BIS Records AB



Ulf Wallin

Photo: © Östgöta-Bild,
Inger Gustafsson



Roland Pöntinen

Photo: © Helene Schmitz