

Paul Hindemith

Sonatas for...

Isabelle Faust | Alexander Rudin

Jeroen Berwaerts | Teunis van der Zwart | Gérard Costes

Alexander Melnikov

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Sonata for Althorn and Piano (1943)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Ruhig bewegt | 2'05 |
| 2 | II. Lebhaft | 3'30 |
| 3 | III. Sehr langsam | 2'04 |
| 4 | IV. Das Posthorn (Zwiegespräch) - Lebhaft | 4'00 |

Sonata for Violoncello and Piano (1948)

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 5 | I. Pastorale | 6'34 |
| 6 | II. Moderately fast - Slow - Tempo I | 6'16 |
| 7 | III. Passacaglia | 8'42 |

Sonata for Trombone and Piano (1941)

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | I. Allegro moderato maestoso | 2'54 |
| 9 | II. Allegretto grazioso | 3'11 |
| 10 | III. Lied des Raufbolds (Swashbuckler's Song). Allegro pesante | 2'10 |
| 11 | IV. Allegro moderato maestoso | 2'52 |

Sonata for Violin and Piano (1935)

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | I. Ruhig bewegt | 3'57 |
| 13 | II. Langsam - Sehr lebhaft - Langsam - Wieder lebhaft | 6'34 |

Sonata for Trumpet and Piano (1939)

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | I. Mit Kraft | 5'22 |
| 15 | II. Mäßig bewegt - Lebhaft - Wie zuerst | 2'19 |
| 16 | III. Trauermusik. Sehr langsam - Ruhig bewegt - Wie am Anfang
Alle Menschen müssen sterben. Sehr ruhig | 8'31 |

Alexander Melnikov, *piano*

Teunis van der Zwart, *althorn*

Alexander Rudin, *violoncello*

Gérard Costes, *trombone*

Isabelle Faust, *violin*

Jeroen Berwaerts, *trumpet*

Hindemith a composé plus de 30 sonates pour les instruments les plus divers. On peut à cet égard distinguer deux périodes créatrices distinctes : une première qui s'achève en 1924 et une seconde, plus tardive, qu'inaugure la sonate en mi pour violon et piano composée durant l'été de l'année 1935. Hindemith, qui avait été dans les années 1920 le chef de file de la modernité musicale en Allemagne, faisait alors depuis plusieurs mois l'objet de vives critiques de la part des responsables de la politique culturelle de l'État national-socialiste. Ses œuvres furent taxées de "bolchévisme musical", disparurent des programmes de concerts et finirent par être interdites en 1936, tandis que lui-même dut interrompre ses propres activités de concertiste. Les œuvres de cette époque ne sont pas exemptes de diverses allusions autobiographiques : l'opéra *Mathis le Peintre* (1935) pose la question du rôle de l'artiste dans des époques politiquement sensibles, le concerto pour alto *Der Schwanendreher* (1935) a pour thème la solitude et l'isolement, quant aux nombreux lieder avec piano écrits au cours de ces années – composés pour son épouse, ils ne furent pas publiés de son vivant –, ils peuvent apparaître comme autant de témoignages d'une émigration intérieure.

Dans cette phase durant laquelle il fut en proie à des attaques extérieures, Hindemith commença à développer également un grand intérêt pour les questions de théorie musicale, auxquelles il consacra son ouvrage intitulé *Initiation à l'écriture musicale (Unterweisung im Tonsatz, 1937)*. Les résultats auxquels il parvint au cours de ce travail se reflètent également dans les 17 sonates composées entre 1935 et 1955. L'écriture à trois voix, présente dans toutes ces pièces, correspond à sa conviction selon laquelle un auditeur ne peut distinguer au mieux que trois parties différentes entendues en même temps. D'un autre côté, il faut au moins trois voix pour que l'on puisse, sans aucune ambiguïté, interpréter d'un point de vue harmonique ce que l'on entend – un aspect qui prit de plus en plus d'importance aux yeux de Hindemith au fur et à mesure de son travail dans le domaine harmonique. D'autres principes, concernant par exemple la conception de la mélodie, se répercutent également dans ces compositions.

La conception formelle, spécifique à chacune des sonates, constitue un complément à la technique de composition qui, selon la théorie musicale de Hindemith, peut apparaître comme "standardisée". Dans le cas de la **Sonate en mi pour violon et piano**, Hindemith opte pour une structure en deux mouvements que de discrètes analogies rythmiques et mélodiques relient l'un à l'autre d'un point de vue motivique. On reconnaît dans la première partie les spécificités stylistiques propres à l'écriture pratiquée par le compositeur dans les années 1930 : une orientation clairement tonale et des structures architectoniques limpides. Après une introduction lente, le second mouvement se prolonge par une partie dansante, pour ne pas dire sautillante, "très vivante", brièvement interrompue vers la fin par une réminiscence de la lente introduction. C'est à l'amitié qui liait Hindemith à Gregor Piatigorsky que l'on doit la **Sonate pour violoncelle et piano** achevée en 1948. Piatigorsky, qui avait émigré aux États-Unis comme Hindemith, avait déjà assuré la création de son concerto pour violoncelle à Boston en 1940. Avec cette sonate, qui s'oppose au caractère plutôt intime de la sonate en mi pour violon, Hindemith livre une œuvre brillante, de caractère représentatif et concertant, dans laquelle on rencontre des formes de travail thématique très diverses, par exemple dans le premier mouvement, un mouvement de sonate particulièrement complexe, ou dans le scherzo, dans lequel le violoncelle et le piano ont chacun un thème différent, développé de manière indépendante. Le mouvement final est conçu comme une passacaille sur un thème récurrent.

La plupart des sonates tardives fut écrite pour instruments à vent. Hindemith s'en est expliqué lui-même fin 1939 vis-à-vis de son éditeur : "*Tu t'étonneras que je gratifie chaque instrument à vent de sa propre sonate. J'ai toujours eu l'intention de réaliser toute une série de pièces de ce genre. D'abord parce qu'à l'exception des quelques compositions classiques, il n'y a rien de très valable dans ce domaine : cela vaut donc la peine – peut-être pas tant du point de vue économique de l'instant présent que dans une perspective plus large, à plus long terme – d'enrichir cette littérature. Ensuite, parce qu'à partir du moment où je m'intéresse à ce point aux instruments à vent, je prends véritablement un grand plaisir à écrire ces pièces ; et enfin, parce que cela me sert d'exercice en vue de la grande entreprise que j'espère aborder au printemps avec "L'Harmonie du monde".*"

Chacune des sonates pour instrument à vent peut être considérée comme un portrait musical "sur mesures" de l'instrument en question. Hindemith fit en outre précéder la **Sonate pour althorn* et piano** (1943) d'un poème de sa plume qui en esquisse le cadre programmatique :

Corniste :

Nous qui nous hâtons, le son du cor ne nous touche-t-il pas
(comme le parfum de fleurs depuis longtemps fanées,
comme les plis pâlis d'un fragile brocart,
les feuilles cassantes de livres précocement jaunis),
telle une visite sonore venue de ces temps
où la hâte était celle des chevaux s'épuisant au galop,
non celle d'un éclair dompté traversant des fils métalliques ;
où pour vivre et apprendre, on parcourait le terrain,
et non pas seulement des colonnes imprimées,
couvertes de caractères serrés.
Une nostalgie lasse, une aspiration dolente
jaillit pour nous de la corne d'abondance.

Pianiste :

L'ancien n'est pas bon en cela qu'il est ancien,
pas plus que le nouveau n'excelle parce que nous l'accompagnons ;
personne n'a jamais connu plus de bonheur
qu'il n'était capable d'en porter ni de comprendre.
C'est à toi qu'incombe, derrière la hâte, le bruit et la multitude
de retrouver ce qui perdure, le silence, le sens et la forme,
et de les préserver.

Cette sonate traduit subtilement en musique les différentes idées du poème : les tranquilles sonneries du cor dans le premier mouvement, le rapide galop des chevaux dans le mouvement final. Quant au motif rythmique, dont l'ostinato donne à toute la partie centrale du second mouvement sa pulsation, il peut être interprété comme les signaux en alphabet morse avec lesquels les télégraphes prirent le relai des postillons.

Dans la **Sonate pour trompette et piano** écrite en novembre 1939 aussi, Hindemith mêle aux particularités et aux techniques de jeu caractéristiques de l'instrument des allusions extramusicales : à la fin du mouvement final intitulé "Trauermusik", "Musique funèbre", on entend, au-dessus d'un rythme pointé de marche, une adaptation du choral "Alle Menschen müssen sterben" ("Tous les hommes sont mortels"), qui rend compte de l'inquiétude qui fut la sienne au début de la Seconde Guerre mondiale. Dans la **Sonate pour trombone et piano** (1941), les possibilités musicales relativement limitées de l'instrument sont mises à profit pour une étude de caractère instrumentale particulièrement réussie. Un autre élément qui y contribue est la partie centrale, ironique et malicieuse, qu'Hindemith intitula "Swashbuckler's Song" (La Chanson du querelleur).

SUSANNE SCHAAL-GOTTHARDT
Traduction : Elisabeth Rothmund

* Saxhorn alto

Hindemith composed more than thirty sonatas for the most diverse instruments. In this respect, one can distinguish two creative periods: an early one, up to 1924, and a later one that begins with the Sonata in E for violin and piano, composed in the summer of 1935. At that time, after having been in the 1920s the leading figure of musical modernity in Germany, Hindemith had figured for some months at the centre of debates on cultural policy in what was now the Nazi state. His works were vilified as ‘Bolshevistic music’, disappeared from concert programmes, and were finally banned from performance in 1936, while his own activity as a concert artist came to a standstill. Various autobiographical references are to be found in the works of this period: the opera *Mathis der Maler* (1935) raises the question of the role of the artist in politically charged times, the viola concerto *Der Schwanendreher* (1935) explores the themes of solitude and isolation, and the numerous songs with piano from these years – composed for his wife and not published in his lifetime – may be interpreted as documents of internal emigration.

In this phase of external oppression, Hindemith also began an intense preoccupation with matters of music theory, which he set out in his textbook *Unterweisung im Tonsatz* (1937, later translated as *The Craft of Musical Composition*). The insights he gained from this work are reflected in the seventeen sonatas he wrote between 1935 and 1955. The three-part texture common to all of them gives expression to Hindemith’s conviction that a listener can perceive no more than three simultaneous voices. On the other hand, three voices is also the minimum number to ensure the ear can place sounds in a harmonic scheme without risk of ambiguity – an aspect that was becoming increasingly important to Hindemith in the context of his studies of harmony. Other basic principles on which he was working, for example concerning the formation of melody, also influenced these compositions.

While the compositional technique, in accordance with Hindemith’s theory of music, thus appears ‘standardised’, this is complemented by the individual formal conception of the sonatas. In the **Sonata in E for Violin and Piano** Hindemith opted for a layout in two movements, which are motivically related to each other by discreet rhythmic and melodic analogies. In the first movement, one may discern Hindemith’s stylistic characteristics of the 1930s: a definite tonal orientation and clear architectonic structures. After a slow introduction, the second movement continues with a section marked ‘Sehr lebhaft’ (Very lively) resembling an old *Springtanz* (leaping dance), interrupted towards the end by a reminiscence of the slow introduction.

We owe the composition of the **Sonata for Cello and Piano**, completed in 1948, to Hindemith’s friendship with Gregor Piatigorsky, who like him had emigrated to the United States and had already premiered the Cello Concerto of 1940 in Boston. With this sonata (quite different from the somewhat intimate character of the Violin Sonata in E), Hindemith created a brilliant work of an imposing, concertante cut, featuring manifold varieties of thematic work – for instance in the first movement, an extremely complex sonata form, or the Scherzo, in which cello and piano each have their own themes, which are developed independently of each other. Hindemith designed the finale as a Passacaglia over a constantly recurring theme.

Most of the late sonatas are dedicated to wind instruments. Hindemith himself explained why to his publisher late in 1939: ‘You will be astonished that I am besonata-ing the entire range of wind instruments. I always intended to do a whole series of these pieces. In the first place, there’s nothing decent available for these instruments, with the exception of a few Classical things, and so it’s a meritorious deed – admittedly not in an immediate business perspective, but in the long run – to enrich this literature. Secondly, now that I’m taking such a great interest in wind instruments, I’m really enjoying these pieces; and finally, they are serving me as a technical exercise for the big push with which I hope *Harmonie der Welt* can be begun in the spring.’

Each of the wind sonatas may be viewed as an individual musical portrait of the instrument in question. Moreover, Hindemith actually prefaced the **Sonata for Althorn¹ and Piano** (1943) with a poem written by himself that gives the programmatic framework for the piece:

Horn Player:

Is not the sounding of a horn to our busy souls
(Even as the scent of blossoms wilted long ago
Or the discoloured folds of musty tapestry
Or crumbling leaves of ancient yellow tomes)
Like a sonorous visit from those ages
Which counted speed by straining horses’ gallop
And not by lightning prisoned up in cables,
And when to live and learn they ranged the countryside,
Not just the closely printed pages?
The cornucopia’s gift calls forth in us
A pallid yearning, melancholy longing.

Pianist:

The old is good not just because it’s past,
Nor is the new supreme because we live with it,
And never yet a man felt greater joy
Than he could bear or truly comprehend.
Your task, it is, amidst confusion, rush and noise
To grasp the lasting, calm, and meaningful,
And finding it anew, to hold and treasure it.²

The sonata subtly transposes into compositional terms the various ideas contained in the poem: the leisurely horn calls in the first movement and the rapid galloping of horses in the finale. And the rhythmic motif that pulsates like an ostinato throughout the middle section of the second movement may be interpreted as the Morse code, thanks to which the telegraph superseded the stagecoach era.

Hindemith also combined extra-musical references with characteristic idiosyncrasies and playing styles of the instrumental protagonist in the **Sonata for Trumpet and Piano**, written in November 1939: at the end of the last movement, entitled ‘Trauermusik’ (Funeral music), one hears above a dotted (march) rhythm an arrangement of the chorale *Alle Menschen müssen sterben* (All men must die), which expresses the composer’s anxiety at the onset of the Second World War. In the **Sonata for Trombone and Piano** (1941) the relatively limited musical possibilities of the solo instrument are harnessed as a compositional resource for a felicitous instrumental character study. Not the least element in its success is the ironical, tongue-in-cheek middle movement, on which Hindemith conferred the title ‘Swashbuckler’s Song’.

SUSANNE SCHAAL-GOTTHARDT
Translation: Charles Johnston

¹ A member of the saxhorn family, pitched in E flat, and known as ‘alto horn’ in the US and ‘tenor horn’ in the UK. Hindemith also indicated the standard orchestral horn in F (*Waldhorn*) and alto saxophone as alternatives. (Translator’s note)

² Translation of the original German from the published score, where the poem is entitled ‘The Posthorn (Dialogue)’. (Translator’s note)

Hindemith komponierte mehr als 30 Sonaten für die unterschiedlichsten Instrumente. Dabei lassen sich zwei Schaffensperioden voneinander abgrenzen: eine frühe Periode bis 1924 und eine spätere, die mit der im Sommer des Jahres 1935 komponierten Sonate in E für Geige und Klavier beginnt. Hindemith, in den 1920er Jahren der Protagonist der musikalischen Moderne in Deutschland, stand damals seit Monaten im Zentrum kulturpolitischer Diskussionen im nationalsozialistischen Staat. Seine Werke wurden als „musikbolschewistisch“ verunglimpft, verschwanden aus den Konzertprogrammen und wurden schließlich 1936 mit einem Aufführungsverbot belegt, seine eigene Konzerttätigkeit kam zum Erliegen. In den Werken aus dieser Zeit finden sich unterschiedliche autobiographische Bezüge: Die Oper „Mathis der Maler“ (1935) stellt die Frage nach der Rolle des Künstlers in politisch brisanten Zeiten, das Bratschenkonzert „Der Schwanendreher“ (1935) thematisiert Einsamkeit und Isolation, und die zahlreichen Klavierlieder aus jenen Jahren – für seine Frau komponiert und zu seinen Lebzeiten nicht publiziert – können als Dokumente einer inneren Emigration verstanden werden.

In dieser Phase äußerer Bedrängnis begann Hindemith sich auch intensiv mit musiktheoretischen Fragen zu beschäftigen, die er in seinem Lehrbuch „Unterweisung im Tonsatz“ (1937) darlegte. Die Erkenntnisse, die er bei dieser Arbeit gewann, spiegeln sich auch in den insgesamt 17 Sonaten wieder, die zwischen 1935 und 1955 entstanden. Der dreistimmige Satz, in dem alle Sonaten komponiert sind, ist Ausdruck von Hindemiths Überzeugung, daß ein Hörer maximal drei gleichzeitig erklingende Stimmen noch differenziert wahrnehmen kann. Andererseits ermöglicht erst Dreistimmigkeit die zweifelsfreie harmonische Zuordnung von Klängen – ein Aspekt, der Hindemith mit Blick auf seine harmonischen Studien zunehmend wichtig wurde. Weitere Grundsätze, etwa die Melodiebildung betreffend, finden ihren Niederschlag in diesen Kompositionen.

Komplementär zur Satztechnik, die gemäß der Hindemithschen Musiktheorie „standardisiert“ erscheint, steht die individuelle formale Konzeption der Sonaten. Bei der **Sonate in E für Geige und Klavier** entschied sich Hindemith für eine zweisätzige Anlage. Durch dezente rhythmische und melodische Analogien sind die beiden Teile motivisch miteinander verbunden. Im ersten Teil werden Hindemiths stilistische Charakteristika der 1930er Jahre hörbar: deutliche tonale Orientierung und klare architektonische Strukturen. Der zweite Satz mündet nach einer langsamen Einleitung in einen „sehr lebhaften“, springtanzartigen Abschnitt, der gegen Ende kurz von einer Reminiszenz an die langsame Einleitung unterbrochen wird.

Die Entstehung der im Jahr 1948 vollendeten **Sonate für Cello und Klavier** ist der Freundschaft zu Gregor Piatigorsky zu verdanken. Piatigorsky, der wie Hindemith in die USA emigriert war, hatte schon dessen Cellokonzert von 1940 in Boston uraufgeführt. Mit der Sonate schuf Hindemith – im Unterschied zum eher intimen Charakter der Geigen-sonate in E – ein brillantes Werk von repräsentativ-konzertantem Zuschnitt, in dem sich mannigfache Spielarten thematischer Arbeit finden – so etwa im Kopfsatz, einem überaus komplex angelegten Sonatensatz, oder im Scherzo, in dem Cello und Klavier jeweils eigene Themen haben, die unabhängig voneinander entwickelt werden. Den Schlusssatz legte Hindemith als Passacaglia über ein stetig wiederkehrendes Thema an.

Die Mehrzahl der späten Sonaten ist Blasinstrumenten gewidmet. Hindemith hat dazu gegenüber seinem Verleger Ende 1939 selbst eine Erklärung geliefert: „Du wirst Dich wundern, dass ich das ganze Blaszug besonate. Ich hatte schon immer vor, eine ganze Serie dieser Stücke zu machen. Erstens gibt es ja nichts Vernünftiges für diese Instrumente, die paar klassischen Sachen ausgenommen, es ist also zwar nicht vom augenblicklichen Geschäftsstandpunkt, jedoch auf weitere Sicht verdienstlich, diese Literatur zu bereichern. Und zweitens habe ich, nachdem ich mich nun schon mal so ausgiebig für die Bläserlei interessiere, große Lust an diesen Stücken, und schließlich dienen sie mir als technische Übung für den großen Schlag, der dann mit der ‘Harmonie der Welt’ [...] hoffentlich im Frühjahr in Angriff genommen werden kann.“

Jede der Bläser-sonaten lässt sich als individuelles musikalisches Porträt des jeweiligen Instruments betrachten. Der **Sonate für Althorn und Klavier** (1943) stellte Hindemith zudem ein selbst verfasstes Gedicht voran, das den programmatischen Rahmen für das Stück gibt:

Homist:

Tritt uns, den Eiligen, des Hornes Klang
nicht (gleich dem Dufte längst verwelkter Blüten,
gleich brüchigen Brokats entfärbten Falten,
gleich mürben Blättern früh vergilbter Bände)
als tönender Besuch aus jenen Zeiten nah,
da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten,
nicht wo der unterworfne Blitz in Drähten sprang;
da man zu leben und zu lernen das Gelände
durchjagte, nicht allein die enggedruckten Spalten.
Ein mattes Sehnen, wehgelaunt Verlangen
entspringt für uns dem Cornucopia.

Pianist:

Nicht deshalb ist das Alte gut, weil es vergangen,
das Neue nicht vortrefflich, weil wir mit ihm gehen;
und mehr hat keiner je an Glück erfahren,
als er befähigt war zu tragen, zu verstehen.
An dir ist's, hinter Eile, Lärm und Mannigfaltigkeit
das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalt
zurückzufinden und neu zu bewahren.

In der Sonate sind die einzelnen Gedanken des Gedichts auf kompositorisch subtile Weise umgesetzt: das gemächliche Rufen des Horns im ersten Satz ebenso wie der geschwinde Galopp der Pferde im Schlusssatz. Und das rhythmische Motiv, das als Ostinato den gesamten Mittelteil des zweiten Satzes durchpulst, lässt sich als die Morsezeichen deuten, mit denen die Telegraphen das Postkutschenzeitalter ablösen.

Auch in der im November 1939 entstandenen **Sonate für Trompete und Klavier** verband Hindemith außermusikalische Bezüge mit charakteristischen Eigenheiten und Spielweisen des Instruments: Am Ende des als „Trauermusik“ apostrophierten Schlusssatzes erklingt eine über punktiertem (Marsch-)Rhythmus liegende Choralbearbeitung des Chorals „Alle Menschen müssen sterben“, die Hindemiths Besorgnis angesichts des Beginns des II. Weltkrieges artikuliert. In der **Sonate für Posaune und Klavier** (1941) dienen die vergleichsweise beschränkten musikalischen Möglichkeiten dieses Instruments als kompositorisches Mittel für eine gelungene instrumentale Charakterstudie. Ein übriges dazu tut der ironisch-augezwinkernde Mittelteil, dem Hindemith den Titel „Swashbuckler's Song“ (Lied des Raufbolds) verlieh.

SUSANNE SCHAAL-GOTTHARDT

Alexander Melnikov Excerpts from discography

Also available digitally / Également disponible en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Complete Sonatas
for piano & violin**
with Isabelle Faust, violin
3 CD + DVD HMC 902025.27

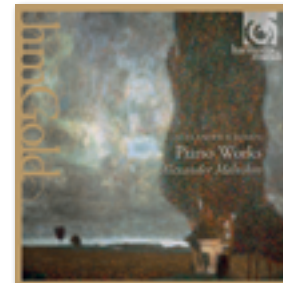


JOHANNES BRAHMS
**Piano Sonatas nos. 1 & 2
Scherzo op. 4**
CD HMC 902086

SERGE RACHMANINOV
9 Études-Tableaux op. 39
Corelli Variations op. 42
6 Poems op. 38
with Elena Brilova, soprano
Digitally only / Version digitale uniquement



FRANZ SCHUBERT
Duets for piano and violin
Sonata D. 574, Rondo op. 70
Fantasy D. 934
with Isabelle Faust, violin
CD HMC 901870



ROBERT SCHUMANN
**Piano Quartet op. 47
Piano Quintet op. 44**
with Jerusalem Quartet
CD HMC 902122

ALEXANDER Scriabin
Piano Works
CD HMG 501914

DMITRY SHOSTAKOVICH
Piano Concertos
Sonata for violin & piano op. 134
with Isabelle Faust, Jeroen Berwaerts
Mahler Chamber Orchestra
cond. Teodor Currentzis
CD HMC 902104



The Preludes & Fugues
2 CD HMC 972019.20



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement septembre et décembre 2013, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Sebastian Nattkemper

Partitions : © Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

page 1 : Kasimir Malevich, *Torso* (Prototype of a new figure), akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 905171