

95413

BRILLIANT  
CLASSICS

# Hindemith

## Complete Sonatas for Viola Solo

Luca Ranieri

**Paul Hindemith 1895-1963**  
**Complete Sonatas for Viola Solo**

**Sonata Op.31 No.4**

- |   |       |
|---|-------|
| 1. I. Äußerst lebhaft   | 3'35  |
| 2. II. Lied. Ruhig, mit wenig Ausdruck.<br>Langsame Viertel         | 3'06  |
| 3. III. Thema mit Variationen.<br>Schnelle Viertel<br>(ma maestoso) | 10'42 |

**Sonata 1937**

- |                                |      |
|--------------------------------|------|
| 4. I. Lebhaft Halbe            | 4'25 |
| 5. II. Langsame Viertel        | 7'05 |
| 6. III. Mäßig schnelle Viertel | 4'09 |

**Sonata Op.11 No.5**

- |  |      |
|--|------|
| 7. I. Lebhaft, aber nicht geeilt               | 3'06 |
| 8. II. Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen | 4'28 |

- |  |      |
|--|------|
| 9. III. Scherzo. Schnell   | 3'39 |
| 10. IV. In Form und Zeitmass einer Passacaglia.<br>Das Thema sehr gehalten | 9'28 |

**Sonata Op.25 No.1**

- |   |      |
|---|------|
| 11. I. Breit Viertel – II. Sehr frisch und straff (Viertel)   | 4'00 |
| 12. III. Sehr langsam   | 5'01 |
| 13. IV. Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache (Die Ziffern geben an, wieviel Viertel sich zwischen zwei Taktst) | 1'38 |
| 14. V. Langsam, mit viel Ausdruck   | 4'24 |

Luca Ranieri *viola*

Thanks to UmbriaEnsemble [www.umbriaensemble.it](http://www.umbriaensemble.it)



Recording: 21 April and 30 December 2017, Museum of Santa Croce, Umbertide (PG), Italy

Producer & Sound Engineer: Luca Ricci

Editing: Luca Tironzelli

© & © 2018 Brilliant Classics

There can be no doubt that the viola played an important role in 20th century music, thereby disproving Paganini's conviction that "saying that someone is a good viola player is tantamount to declaring him to be a mediocre violinist". Hindemith himself was certainly not a mediocre violinist, given the fact that until 1923 he led the first fiddle section in the orchestra of the Frankfurt opera. But then Paganini was giving voice to a widespread platitude that has since been swept away by the great quantity and quality of viola music written during the 1900s. There are various reasons for this development, not least the appearance on the scene of a number of particularly talented players, including Lionel Tertis and William Primrose. Violists of this calibre certainly encouraged composers to explore the sound range of a time-honoured instrument whose true potential had still to be fully discovered. Moreover, the second half of the 19th century was completely dominated by the great soloists who called the shots when it came to commissioning new music. Within this context Paul Hindemith had certain advantages, since he was not only a hugely talented viola player, but also a composer who wrote a number of remarkable, innovative works for the instrument.

Musical repertoires have always included a special category comprising works written for a given instrument that are somewhat experimental and yet also true to its real voice. This is often the case when the composer is also an instrumentalist, which – as we have said - was certainly Hindemith's situation. In such circumstances the composer is thoroughly at ease in his work because he exercises complete mastery of the sound source. Paul Hindemith's pieces for solo viola also belong to this category, and even though critics have sometimes been a little lukewarm in their admiration for his output, he was always totally clear in his ideas about composition. He referred to the works for solo viola as *Gebrauchsmusik*, by which he meant a form of composition with a simple, linear structure, often intended for amateur players: music that responded to a particular need or use. Just what this was, as the horrors of the First World War began to fade into the past and the Second World War was looming on the horizon, is of course a different matter.

The recording begins with the three movements of the *Sonata Op.31 No.4*

composed in 1923. The sections evolve in a relatively classic fashion, from the initial *Tempo mosso* to a *Lied* followed by *Theme and variations*. The first movement is a sort of *perpetuum mobile* with a distinctly sliding, mobile rhythm. The *Lied* features baroque-like figurations that are deliberately curtailed in expression (“*mit wenig Ausdruck*”). The last movement is somewhat academic, with demanding double stops, a technique Hindemith often used in his compositions for strings.

The *Sonata* composed in 1937 also comprises three movements. It was written in a period in which Hindemith was working on one of his major theoretical studies, the *Unterweisung im Tonsatz*, in which he expounds on his concept of the fundamental tone that generates all the other parameters in a piece of music: chromatism, classification of the intervals in relation to consonance and dissonance, and above all counterpoint, which was essential to his sound world. 1937 was also the year of his first trip to the United States, at a time when his relationship with the Nazi regime was becoming increasingly complex. The sonata is certainly the product of his maturity as a composer, since he had clarified his ideas on the role of his music and achieved international recognition. The voice of the viola is intimate, with an expressive use of silence and a polemical central section played without the bow.

*Sonata Op.11 No.5* was composed in 1919, and premiered the following year. Classic in structure, it consists of four movements that begin with a lively section in sonata form, a third movement in the shape of a *Scherzo* in three parts, and a conclusion in which there is a refrain handled as a *Passacaglia*. Somewhat unusual is the second movement in ABAB form with a coda. Although it is not slow in the way an *Adagio* would be, it calls for “*viel wärme Vortragen*”, or great warmth, as the composer himself indicated. The sonata is the work of a gifted 24-year-old who is still establishing his own path within the wider context of musical tradition. Here and there seeds of his future theories regarding the use of chromatism and a vertical handling of tonality come to the fore. The sonata is completely lacking in tonal indications, though each movement ends in a stable key, as if to prove that a musical phrase does not require a strong sense of tonality to work as a theme. And yet it is also clear that there

is no absolute need to opt for atonality (Bernstein). Hindemith’s approach to thematic construction typically involves the combination of different motifs.

It has often been said that the viola sonatas owe a lot to the works for solo violin or solo viola by Max Reger, with which Hindemith was certainly familiar. Though he may have borne them in mind when addressing the challenge he had set for himself, his viola sonatas are highly idiomatic and intimately linked to the distinctive nature of the instrument and the composer’s own skill as a violist.

*Sonata Op.25 No.1* was completed in 1922 and published in 1923, a period that also coincided with Stravinsky’s first works in the Neoclassical style. Having developed an aversion to the dross of romantic expressiveness, which he judged to be sterile and hedonistic, in this work Hindemith proposed a completely new take on sound. Regarding the fourth movement, he indicated “Savage. Beauty of sound is accidental”. The sonata pertains to the realms of *Spielmusik*, of music that is uncontaminated by metaphysical intent, notes that are simply there to be played. Hindemith himself was wont to perform the piece in a distinctly anti-romantic fashion, accentuating a certain roughness of sound completely lacking in vibrato, and later players have generally followed suit. “Since practically all musicians have grown up in the romantic mode, full of *rubato* and expression, my music is frequently played the wrong way”, Hindemith declared in a letter dated 25 August 1925 to Willy Strecker. Moreover, there is a further element of provocation in the metronomic marking for the fourth movement: 600-640 for the crotchets, which is practically impossible.

Although Hindemith did not really have that much in common with Stravinsky, they both subscribed to a neoclassical concept that was averse to all forms of criticism and analysis of their works when this prevailed over the simple act of listening. “Those who possess ears and who listen to my music do not need the analyses of those who do not have ears and do not understand”, Hindemith declared. Indeed, one of the central features of neoclassical thought was the conviction that music requires external elements to be heard and can only signify itself. So is it possible to interpret the music Hindemith composed between the two World Wars as a reflection of his

own inner world? The answer lies in our own capacity to listen with new ears, freed of the straightjacket of habit. For music of the early 20th century there are different ways of listening, in relation to each individual composer and his particular concept of time. And this is also the case for Hindemith.

© Roberto Grisley

Translated by Kate Singleton

Non c'è dubbio che il termine “viola” possa appartenere, non certo come elemento secondario, all'elenco di parole chiave della musica del XX secolo. Si è trattato di un *exploit* senza precedenti rispetto al passato, tanto da rendere la già discutibile frase di Paganini – “Dicesi che un bravo suonatore di viola sia un buon ritiro per un mediocre professore di violino” – ancor più inappropriata; inoltre Hindemith non era affatto un cattivo (o mediocre) violinista visto che aveva ricoperto il ruolo di spalla e poi di Concertmeister all'Opera di Francoforte fino al 1923. Paganini però riportava un luogo comune del suo tempo, oggi fortunatamente sbaragliato dalla grande quantità e qualità di repertorio per viola prodotto nel Novecento. Le circostanze a cui si deve questo fenomeno furono, come spesso accade, più di una. Anzitutto la comparsa sulla scena di esecutori di particolare talento (ad esempio Lionel Tertis o William Primrose) che incentivarono la composizione di musica da parte di molti autori interessati alle possibilità timbriche di uno strumento antico e tuttavia ancora veramente da scoprire. Inoltre la seconda metà dell'Ottocento fu sotto ogni aspetto dominata dai grandi solisti e dunque dalla continua domanda di nuova musica destinata a loro. In questo contesto Paul Hindemith aveva una *chance* in più. Egli stesso era un violista di grande talento tanto che, nella sua produzione, alla viola furono dedicati pezzi di rilievo sul piano del valore artistico e su quello legato alla nuova poetica proposta dal compositore.

Come ulteriore considerazione generale, ricordiamo come nei repertori vi sia una

categoria particolare di pezzi: quella costituita dalla musica per strumenti che sono allo stesso tempo laboratorio ed espressione di sé nel senso autentico del termine, magari perché, come nel caso di Hindemith, i compositori sono anche strumentisti. Sono dimensioni musicali di elezione dove un compositore si trova a proprio agio nell'esprimersi perché ha il pieno controllo del mezzo sonoro. A questa categoria appartengono anche i pezzi per viola sola di Paul Hindemith, un compositore dalle alterne vicende critiche ma dalle precise idee sul piano dell'arte. Il disastro della Prima guerra mondiale dietro le spalle, il disastro della Seconda all'orizzonte: è stato il retroterra di queste musiche di Hindemith per viola sola, al di là del consueto termine, *Gebrauchsmusik*, musica d'uso, che normalmente si impiega nel suo caso. Musica prodotta e usata a seconda del bisogno in cui consapevolmente si restringe ogni dimensione emotiva.

Il disco si apre con i tre movimenti della *Sonata Op.31 No.4* (1923). La loro successione è classica: un tempo mosso, un cantabile (Lied), un Tema con variazioni. Il primo movimento è una specie di *perpetuum mobile* in cui però il ritmo interno è continuamente slittante e mobile. Il Lied presenta figurazioni vagamente barocche nelle quali però non vengono evocate dimensioni espressive come indica lo stesso compositore (“Mit wenig Ausdruck”). Il movimento conclusivo ha un'aria accademica, ma qui, come in tutta la sonata è molto evidente la non facile tecnica delle doppie corde, peraltro una caratteristica della scrittura per archi di Hindemith.

In tre movimenti è anche organizzata la *Sonata del 1937*. Sono gli anni Trenta, in cui Hindemith prepara uno dei suoi maggiori contributi teorici, *Unterweisung im Tonsatz* in cui delinea con chiarezza la propria posizione teorica come l'adozione del concetto di *tono fondamentale* generatore di tutti gli altri parametri della musica, il cromatismo, una classificazione degli intervalli secondo consonanza e dissonanza, e soprattutto il contrappunto, per Hindemith una tecnica fondamentale nel suo mondo sonoro. Il 1937 è anche l'anno del primo viaggio negli Stati Uniti all'interno di un complicato rapporto con il regime nazista. La sonata è decisamente il frutto di un compositore maturo, dalla posizione decisa sul ruolo della sua musica, una volta che

a livello internazionale si accettò la sua importanza per la musica moderna. Il secondo movimento è di un lirismo che conquista l'ascoltatore. La voce della viola è intima, il silenzio mantiene il suo ruolo espressivo e tutto viene messo sarcasticamente in discussione dalla sezione centrale del pezzo, suonata senza arco.

I quattro movimenti della *Sonata Op.11 No.5* (1919, prima esec. 1920) seguono l'impianto classico del genere con l'inizio in un tempo mosso (in forma sonata), lo Scherzo al terzo posto (tripartito), la conclusione con la forma basata su ritorno o ripetizione (in questo caso una Passacaglia); fa eccezione il secondo movimento che non è lento (per es. un Adagio) ma comunque va suonato, secondo le indicazioni del compositore, in maniera molto calda ("mit viel Wärme vortragen"); ha una forma bipartita (ABAB) con una coda. L'Op.11 No.5 propone un Hindemith ventiquattrenne con la necessità di trovare una strada nella sua arte senza (per ora) smontare troppo la tradizione. In un certo senso possiamo rintracciare aspetti delle sue future teorie musicali nell'uso del cromatismo e nel trattamento della tonalità più orientato verso l'organizzazione delle altezze che verso l'armonia. Nella sonata manca ogni indicazione della tonalità di impianto ma ogni movimento termina con un centro tonale stabile: si trattava di dimostrare che una frase musicale non ha bisogno di un forte senso tonale per funzionare come tema, e allo stesso tempo si può evitare il ricorso alla atonalità (Bernstein); c'è una caratteristica importante del suo *modus operandi* rintracciabile nella costruzione del materiale tematico per mezzo dell'assemblaggio di motivi.

Si è più volte osservato come le sonate per viola siano debitorie verso i pezzi per violino solo o per viola sola di Max Reger che Hindemith certamente conosceva anche come elementi di preparazione alla stesura dei pezzi una vera sfida per qualunque compositore. Il risultato è una scrittura fortemente idiomatica, totalmente calata nelle possibilità dello strumento e difficilmente (o per nulla) trasferibile altrove senza perdere elementi sostanziali. È questa scrittura che si tramuta nella voce di Hindemith, unica, inimitabile, e nel suo caratteristico pensiero musicale, non "a prova di proiettile" come talvolta si afferma, ma tipico di un compositore con un forte retroterra strumentale.

La *Sonata Op.25 No.1* fu terminata nel 1922 (pubblicata nel 1923). Sono anche

gli anni di esordio del Neoclassicismo stravinskiano. Hindemith non fu da meno. Una decisa avversione contro i cascami dell'espressività romantica (vissuta come sterile ed edonistica) è presente anche qui dal momento che il compositore si era radicalizzato proponendo un suono del tutto nuovo fino ad indicare nel quarto movimento: "Selvaggio. La bellezza del suono è incidentale". La sonata si colloca nel regno della *Spielmusik*, musica non contaminata da alcun intento metafisico e da niente altro, se non dal fatto stesso di suonarla. La tradizione esecutiva di questo pezzo proviene probabilmente dallo stesso compositore, che la suonava in maniera decisamente antiromantica, con un suono rozzo, senza vibrato, totalmente inespessivo: "Poiché praticamente tutti i musicisti sono cresciuti in una modalità romantica, piena di *rubato* e di espressione, la mia musica è regolarmente suonata in maniera erronea." (afferma Hindemith in una lettera del 25 agosto 1925 a Willy Strecker). Se a questo aggiungiamo, sempre per il quarto movimento, un'indicazione metronometrica impossibile (la semiminima a 600-640 di metronomo) dall'evidente intento progettuale o forse provocatorio, il quadro dovrebbe essere sufficientemente chiaro.

Seguendo un'idea neoclassica Hindemith (come Stravinsky, da cui per molti versi però si distacca) era fondamentalmente contrario a tutte le operazioni di critica e di analisi che avevano per oggetto i suoi pezzi, invece di ascoltarli per ciò che erano. Si tramanda una sua affermazione decisamente ironica: "I possessori di orecchie che ascoltano la mia musica non hanno bisogno delle analisi che coloro che invece non hanno orecchie non capirebbero." Uno degli aspetti centrali del pensiero neoclassico era infatti l'impossibilità della musica di significare altro da se stessa e di appoggiarsi, anche per l'ascolto, su elementi esterni. Dunque come si può interpretare la musica che Hindemith scrisse fra le due guerre mondiali in chiave rappresentativa del suo mondo più intimo? È importante ascoltare con orecchio diverso – come la musica del Novecento richiede – provando svincolarsi da prassi abitudinarie. Nel Novecento esiste una modalità di ascolto per ogni autore, perché diverse sono le loro concezioni del tempo: è in quella modalità che si cela Hindemith.

© Roberto Grisley



Having graduated in violin, viola, and voice, **Luca Ranieri** continued his studies with Felix Ayo, Gervase de Peyer, Ulrich Koch and Elena Rizzieri.

As a soloist he has performed in prestigious venues including the Auditorium Nacional de Musica in Madrid,

the Hermitage theatre of St. Petersburg, the Clementinum Theatre in Prague, the Auditorium del Foro Italico of Rome, the Hamariky Asahi Hall in Tokyo, having collaborated with artists such as Z. Metha, G. Pretre, G. Sinopoli, C.M. Giuliani, D. Oren, G. Kuhn, F.R. De Burgos and in chamber music ensembles with B. Canino, W. Hink, W. Schulz, S. Gawriloff, Th. Indermuhle, W. Boettcher, M. Turkovich, and T. Varga. He has recorded for the Tactus, BMG, Bongiovanni, Quadrivium and Dinamic labels, and has played for live broadcasts by RAIuno, RAI due, RAI tre and Radiodue. He has also made recordings of the *Concerto in E-flat major for viola and strings* by A. Rolla, the *Concerto in D major* by F.A. Hoffmeister, the *Double concerto for viola and organ* by M. Haydn, the *Concerto in G major* by G.P. Telemann and the *Concerto in G minor* by Vivaldi for the Camerata Tokyo label. With the same label he has recently recorded the complete six *Suites* by Bach BVW 1007-1012 for Viola, achieving widespread critical acclaim: “The sound of the polished and elegant viola played by the Italian master who recorded this long-awaited album imbues the well-known masterpiece with fresh light” (H.K.M.); “Ranieri plays with elegance and clean articulation, and his tone is clear” (B. Sanderson-All Music Review). His recording of the *Intermezzi* by F. Casavola (viola, cello and pianoforte), “interpreted

with great ability and finesse”, won the “IMAIE2006” prize as the best CD of the year, while his recording of M. Haydn’s *Double concerto for Viola, Organ, and orchestra* was awarded five stars by critics (“Both soloists are very fine”, Bauman; “Luca Ranieri holds his own with his very attractive style”, L. Vittes) and was placed in the “Best List America 2006”.

He inaugurated the 57th edition of the Sagra Musicale Umbra performing *Lachrymae* by B. Britten for viola and orchestra, and the Festival della Nazioni in 2003 with the *Sinfonia Concertante* by W. A. Mozart, performing with W. Hink, leader of the Vienna Philharmonic. He recently played the *Concerto for two violas and orchestra* by A. Wranitzky with S. Collot in the closing concert of the 26th Festival in Kusatsu (Japan). Apart from his role as first viola with important Italian orchestras, Luca has also frequently played with the Orchestra Sinfonica della RAI, as well as playing first viola with the Orchestra del Teatro S. Carlo in Naples. He also played first viola with the Solisti di Perugia from its inception through to when the ensemble was disbanded in 2014. has been from the foundation to the dissolution (in 2014), first viola for the “Solisti di Perugia”. He was a founding member of the UmbriaEnsemble ([www.umbriaensemble.it](http://www.umbriaensemble.it)), which he currently chairs. In December 2014 he was a founding member of the “Quartetto Viotti”, with which he still plays, recording G.B. Viotti’s complete *String quartets* for the Brilliant Classics label. Luca's solo repertoire includes concertos by Vivaldi, Bach, Telemann, Stamitz, M. Haydn, Mozart, Hoffmeister, Orsi, Cambini, Rolla, Hummel, Paganini, Hindemith, Bartók, Britten, Ghedini and D’Amico. His latest recording project is devoted to Hindemith’s complete Viola Solo Sonatas for Brilliant Classics. He has taught viola at the Kusatsu International Summer Academy and Festival in Japan, as well as teaching violin teaching at the Conservatoire in Perugia.

