

Hans Maas en Thies Roorda

## Paul Hindemith – Sonate voor fluit en piano

Paul Hindemith (1895–1963) werd tijdens zijn leven algemeen beschouwd als een van de belangrijkste componisten van zijn generatie. Zijn oeuvre is ongelooflijk omvangrijk en veelzijdig: hij schreef opera's, symfonieën, balletten, strijkkwartetten, andere kamermuziek voor kleine en grotere ensembles, sonates voor allerlei instrumenten, liederen enzovoort. Bovendien had hij veel invloed als leraar, eerst aan de Musikhochschule in Berlijn (1927–1937), daarna aan Yale University (New Haven, USA, 1940–1953) en ten slotte de universiteit van Zürich (vanaf 1953). Toch is Hindemith zichzelf altijd in de eerste plaats als uitvoerend musicus blijven zien. Hij was een uitstekende violist en altviolist, en speelde daarnaast ook piano (o.a. bij de première van de fluitsonate, met Georges Barrère) en vele andere instrumenten. In de jaren '20 bouwde Hindemith een grote reputatie op als een soort *enfant terrible* van de moderne muziek, met een zeer avontuurlijk, polyfoon en dissonant idioom.

Toen hij eenmaal leraar in Berlijn was geworden, waar in die tijd ook Schönberg werkte, onderging zijn stijl opvallende veranderingen. Zijn muziek kreeg een warmere, meer romantische klank en werd minder dissonant; maar vooral ontwikkelde hij, mede als reactie op de atonale muziek van Schönberg, een nieuwe manier om met de tonaliteit om te gaan. Hindemith baseerde zijn nieuwe tonaliteit niet op de traditionele majeur- en mineurtoonladders, maar ging ervan uit dat in iedere toonsoort principieel alle tonen van de chromatische toonladder beschikbaar zijn. Hij ontwierp een heel nieuwe harmonieleer om met het chromatische materiaal en alle mogelijke samenklanken die daarmee kunnen worden gevormd toch tonaal te kunnen componeren. De opera *Mathis der Maler* (1934–1935) en de gelijknamige symfonie worden algemeen gezien als het hoogtepunt in deze fase van Hindemiths ontwikkeling. Hindemith was er zelf van overtuigd dat zijn chromatische tonaliteit het definitieve antwoord was op de atonale muziek van Schönberg, en is deze boodschap de rest van zijn leven blijven uitdragen, zowel in zijn lessen en geschriften (*Unterweisung im Tonsatz*, 1ste deel, Mainz 1937) als in zijn composities.

De *Sonate für Flöte und Klavier* stamt uit 1936, ongeveer dezelfde periode als *Mathis* dus. Het is dan ook een goed voorbeeld van Hindemiths eigen tonale idioom, en van de warme lyriek die zijn werk uit de jaren '30 kenmerkt.<sup>1</sup> Het stuk maakt deel uit van een serie sonates voor vrijwel alle gangbare instrumenten, en illustreert daarmee nog een ander aspect van Hindemiths denken: hij beschouwde het compone-

ren in de eerste plaats als een handwerk, zoals het in Bachs tijd ook werd opgevat, en zag het als zijn taak om een bijdrage te leveren aan het repertoire van de meest uiteenlopende instrumenten, ook als die als solo-instrumenten weinig gebruikelijk waren.

De fluitsonate heeft 'officieel' drie delen, met een klassieke volgorde: I – *Heiter bewegt* (vertaling van het Italiaanse 'Allegro'), II – *Sehr langsam* en III – *Sehr lebhaft*; het laatste deel eindigt echter met een korte *Marsch*, met een heel ander karakter en tempo dan de voorafgaande snelle, Tarantella-achtige 6/8-beweging, zodat er eigenlijk vier delen zijn. Het eerste deel is net als in de meeste klassieke sonates en symfonieën het meest complex. De volgende delen hebben natuurlijk ieder hun eigen karakter, maar stellen geen bijzondere nieuwe eisen aan de uitvoerenden. We zullen ons daarom hieronder op het eerste deel concentreren. De toonsoort van de hele sonate, en ook van het eerste deel, is Bes. Omdat Hindemith principieel van de chromatische toonladder uitgaat en akkoorden vaak niet van drieklanken afleidt, is het beter om niet van Bes-groot of -klein te spreken. De *toon* Bes dient als centrum, als oriëntatiepunt, niet een *akkoord* van Bes. Dat neemt overigens niet weg, dat bij alle belangrijke afsluitingen in de sonate een grote drieklank klinkt.

De sonate is een echte duo-sonate. Dat houdt in dat het een stuk voor twee gelijkwaardige partners is; de fluit is dus niet in de eerste plaats solist en de piano niet in de eerste plaats begeleider. Het is daarmee een sonate in de traditie van bijvoorbeeld de vioolsonates van Beethoven en Brahms.

Het eerste deel komt ook wat betreft de structuur sterk overeen met klassieke voorbeelden. Het is een sonatevorm, met een expositie (m. 1-43 (vlak voor repetitienr. 4)), een doorwerking (m. 44-68) en een reprise (m. 69 (repetitienr. 6)-slot). Bijzonder is, dat de inzet van de reprise nauwelijks opvalt: de passage waarmee de reprise begint is in het begin gelijk aan de laatste maten van de doorwerking, maar een terts hoger; alleen de toonsoort, Bes, bewijst dat bij nr. 6 de reprise begint.<sup>2</sup> Het einde van de reprise, vanaf nr. 9, heeft tegelijk de werking van een coda, vooral door het rustiger tempo, *Noch ein wenig ruhiger* – al is het een onderdeel dat beslist niet gemist zou kunnen worden.

Klassiek is weer de opzet van de expositie: er zijn twee thema's in contrasterende toonsoorten.



Voorbeeld 1

Het eerste thema staat in Bes (voorbeeld 1), wat o.a.

duidelijk is door de kwint-klank bes-f aan het begin en het einde; het tweede, dat begint in m. 18 (voorbeeld 2), staat niet in de traditionele dominant F – in Hindemiths tonaliteit speelt de kwintverhouding niet dezelfde rol als in de klassieke tonaliteit – maar in A, een halve toon lager dan Bes.

Voorbeeld 2

Dit tweede thema eindigt aanvankelijk ‘verkeerd’: de afsluitende frase van de fluit bij nr. 2 lijkt Des als grondtoon te hebben, hoewel de piano deze wel met een A ondersteunt (zie voorbeeld 2). Pas bij *Wieder lebhaft* klinkt dezelfde frase (een klein beetje gevarieerd) met ondubbelzinnig A als grondtoon (voorbeeld 3). Dit is dan ook het einde van de expositie. In de reprise komt het eerste thema in Bes terug, maar het tweede thema staat aanvankelijk in B, een halve toon hoger dan Bes. Pas in het laatste *Noch ein wenig ruhiger* klinkt het einde van het tweede thema in de hoofdtoonsoort Bes (piano, m. 109-110, fluit (*Im Hauptzeitmass*), m. 119-120, voorbeeld 6).

Voorbeeld 3

Een overtuigende interpretatie van dit stuk staat of valt met het vermogen van de spelers om grote, lange lijnen te maken. Grote spanningsbogen zijn nodig om het lyrische, ‘romantische’ karakter van het stuk tot zijn recht te laten komen. De expositie bestaat eigenlijk uit maar twee spanningsbogen: de eerste bestaat uit het eerste thema en de overgang naar het tweede, m. 1–18, de tweede uit de rest van de expositie. Als je dit goed tot je door laat dringen, begrijp je bijvoorbeeld dat je bij *Ein wenig ruhiger* het verschil

in tempo vooral niet te groot moet maken; de betekenis van *Wieder lebhaft* als afsluiting, als conclusie van de expositie zou dan verloren gaan. Hindemiths tempo-aanwijzing bij *Heiter bewegt*, ♩ = ca. 100, is trouwens wel opvallend rustig; ♩ = 108 voldoet als ‘basistempo’ eigenlijk beter. Voor *Ein wenig ruhiger* is ♩ = 96 dan heel geschikt, en *Noch ein wenig ruhiger* werkt dan goed bij ♩ = 80.

Om de eerste spanningsboog goed te kunnen spelen moet je bij de eerste inzet in m. 5 al de rust overbruggen; vgl. de fraseringsboog over dezelfde melodie in de pianopartij, m. 1–2, over de rust heen (zie voorbeeld 1). Ook de toonherhalingen in m. 7 en 8 mogen de grote lijn niet doorbreken. Vat deze daarom vooral niet op als ontspanningen, maar trek het crescendo over de toonherhalingen door, en vermijd accenten op de 3e tel van m. 7 en 8. Bij nr. 1 sluit het eerste thema af op dezelfde kwint bes-f als waarmee de piano het stuk opent en de fluit zijn versie van het thema begint. Tonaal hoogtepunt in dit thema is m. 10; merk op hoe in de melodie in m. 10 en 11 de tonen bes-f juist worden vermeden. De piano zet onder dit hoogtepunt E, de verminderde kwint van Bes, en volgens Hindemith daarom de toon die het minst met Bes verwant is. Ondanks het tonale afrondings-effect bij nr. 1 en de derde inzet van het thema op dat moment in de piano, geïmiteerd door de fluit, moet de spanningsboog nog doorlopen; vgl. de dynamische opbouw: m. 1 piano-solo *mf*, m. 5 fluit en begeleidende piano, *mf*, m. 12 piano en imiterende fluit, *f*. Pas vanaf m. 14 werkt de boog naar een ontspanning toe.

Het tweede thema-gedeelte van de expositie is ritmisch veel ingewikkelder dan het eerste thema. In het begin, tot nr. 2, lijken fluit en piano ieder hun eigen gang te gaan, zonder zich veel van de maatstrepen aan te trekken; de piano speelt hier twee keer hetzelfde patroon van 3 + 3 + 3 + 2 + 1 tel (zie de vereenvoudigde pianopartij in voorbeeld 2). Probeer de gebonden octaafsprong omlaag in dit thema ècht legato te maken, door de onderlip naar voren te laten komen zonder de luchtstroom hoger te richten.

Met het liggende streepje op de a<sup>3</sup> in m. 19, en later in m. 31 e.v. wil Hindemith waarschijnlijk aangeven dat deze toon als een eerste tel van de maat moet klinken, ook als hij volgens de genoteerde maat op een ander moment staat: in m. 19 op de 3e, in m. 31 inderdaad de 1ste, maar ook op de 4e tel (piano), in m. 32 op de 3e (fluit), in m. 33 de 2e. Maar het streepje is geen accent; laat de hoge a er dus niet uit ‘gillen’, maar maak een crescendo in de trioel van m. 19 en houd de e<sup>3</sup> goed vol.

Bij de herhaling van het figuurtje met de geaccentueerde es<sup>3</sup> in m. 21-22 schrijft Hindemith crescendo voor. Vat het eerste accent meer op als een decrescendo over het hele figuurtje, en speel de herhaling direct na het accent met een crescendo.

Ook de streepjes in m. 25 op d<sup>3</sup> (piano), in m. 26 op dis<sup>3</sup> (fluit) en het accent op e<sup>3</sup> in m. 27 heeft

Hindemith nodig voor zijn spel met de maat; deze noten moeten klinken alsof ze op de eerste tel van een maat staan. Het ritmisch patroon duurt hier 5 tellen i.p.v. 4. Vanaf m. 31 suggereert het motief a-fis-cis, afwisselend in fluit en piano, vier 3/4-maten, ondanks de duidelijk tweedelige maat van de bas.

Speel, zoals gezegd, *Ein wenig ruhiger* vooral niet te langzaam. Dit gedeelte moet als een soort 'terzijde' in het geheel van de expositie werken. Het vraagt om een heel eigen, weke kleur; *Wieder lebhaft* moet daarna weer 'concreter' klinken. Vermijd accenten op de syncopische noten, dat zou het *p*-effect in gevaar brengen. Maak de tweede achtste onder een boogje telkens licht. Speel de drie frasen telkens anders; de derde moet het grootste crescendo en het grootste decrescendo (tot *pp*) krijgen. Het crescendo in m. 39 kun je, anders dan in de uitgave staat, beter doortrekken tot de bes<sup>2</sup> in m. 40.

Bij nr. 4 zet de piano de doorwerking in, *ppp*, in Cis, met een mars-achtige beweging die als begeleiding de hele doorwerking en het begin van de reprise (nr. 6) zal beheersen. Dit moment is tevens het begin van een grote spanningsopbouw, die zijn hoogtepunt bereikt met de inzet van de reprise; na m. 72 volgt een ontspanning tot m. 75. De eerste twee maten van het hoofdthema klinken eerst in de fluit in Cis, waarbij sommige noten sterk zijn verlengd. Bij nr. 5 volgt hetzelfde gedeelte, een toon hoger, iets minder verlengd. De reductie zet zich voort in m. 61 en 62, waar alleen de eerste vier tonen van het thema worden gebruikt, resp. in Fis en A. M. 65 brengt opnieuw de eerste twee maten, in G, onmiddellijk daarna geïmiteerd door de piano. Bij inzet van de reprise bij nr. 6 wordt dit in Bes herhaald, inclusief de imitatie, maar nu maakt de piano het thema af, op dezelfde manier als in m. 1-4. Om de grote spanningsopbouw over al deze verwerkingen van het thema te realiseren kun je het best ieder stadium een eigen karakter, een eigen kleur geven. Begin in m. 49 *p* met een kille, ijzige, glasachtige toon met weinig expressie. Het *mf* bij nr. 5 kun je dan het best opvatten als 'warmte', bij het *f* in m. 62 overgaand in steeds toenemende 'kracht'. Speel de achtste noten met streepjes als een breed, expressief non legato.

De reprise verloopt ook na het eerste thema anders dan de expositie. Het hoofdmotief (de eerste vier tonen van het eerste thema) wordt door de piano tot een begeleidingsfiguur gemaakt, waartegen de fluit het tweede fragment van het thema speelt; in m. 78 schuift het tooncentrum opeens een halve toon omhoog naar B, het legato van de begeleiding gaat over in een licht staccato, met een 'napikkende' rechterhand-partij. Tegen deze begeleidingsfiguur – een restant van het eerste thema dus – zet de fluit nu het tweede thema in, *mp*. Om de b<sup>3</sup> in m. 80 niet te sterk er uit te laten springen en mooi te binden met de fis<sup>3</sup> kun je hier een hulpgreep toepassen: als fis<sup>3</sup> met beide trillerklepjes.

De uitwerking van het tweede thema heeft een ander tonaal verloop dan in de expositie, omdat het thema in B begint, en Hindemith de reprise omwille van het tonale verband van het hele stuk toch in Bes wil laten eindigen. Drie maten van het tweede thema komen vanaf m. 86 daarom twee keer in A terug, met als begeleiding nog steeds de figuren die van het begin van het eerste thema zijn afgeleid, steeds lager. In deze passage is het samenspel erg lastig, doordat Hindemith het begeleidingsfiguurtje ook ritmisch varieert, en rusten inlast (voorbeeld 4): het figuurtje duurt zo soms 5 achtsten (m. 86-87), soms 6 (m. 90-91), soms 7 (m. 88-89, 91). De bastonen komen hierdoor soms tussen twee tellen in. Wat de piano doet staat even helemaal los van de 4/4 maat.

Voorbeeld 4

Het afsluitende gedeelte, na de (iets veranderde) reprise van het *Ein wenig ruhiger*, brengt de oplossing van de opgebouwde spanningen. *Noch ein wenig ruhiger* mag niet al te traag worden, wat een extra reden is om het tempo in *Ein wenig ruhiger* niet te langzaam te nemen. Deze episode begint met een piano-solo van 9 maten, die door de fluit met piano-begeleiding wordt herhaald. In de melodie worden

elementen uit beide thema's op een nieuwe manier met elkaar in verband gebracht (voorbeeld 5), en wel zo, dat Bes als grondtoon sterk wordt bevestigd (vgl. bijvoorbeeld de kwart bes-f in m. 112). Voor het bereiken van de beste kleuren kun je hier voorstellen dat de melodie door verschillende instrumentengroepen wordt gespeeld: de piano-solo door de celli, de fluit-inzet eerst door de altviolen, later (vanaf m. 115) door de violen.

Voorbeeld 5

Als sluitsteen dient hetzelfde fragment van het tweede thema als waarmee de expositie afsloot, nu in Bes: piano m. 109, fluit en piano elkaar imiterend in m. 117-slot. In de allerlaatste maten, voorbeeld 6, werkt Hindemith zelfs het idee van de tegenbeweging in parallele tertsen van de afsluiting van de expositie (vgl. voorbeeld 3) verder uit.

De hele slotpassage onderstreept zo de tonale en de thematische samenhang van het hele stuk, en bevestigt bovendien de gelijkwaardigheid van beide instrumenten.

Voorbeeld 6

De Sonate is uitgegeven bij B. Schott's Söhne, Mainz.

- <sup>1</sup> Gustav Scheck spreekt n.a.v. dit 'romantische' aspect van de sonate van 'selbstbekennerische Züge objektivierten Empfindens' (*Die Flöte und ihre Musik*, Mainz 1975, p. 228).
- <sup>2</sup> Volgens Gustav Scheck (idem) duurt de doorwerking tot m. 68 en begint de reprise pas bij nr. 9. Om genoemde reden is dit ons inziens onjuist.

~~~~~ eeeedsoooo