

Hindemith *FORUM*

24 2011



**SANCTA
SUSANNA**

INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

**„SCHÖNE MUSIK EINES KLUGEN KOMPO-
NISTEN“** · Ein Gespräch mit dem Dirigenten
Hans Graf 3 ▼ **‘BEAUTIFUL MUSIC BY AN
INTELLIGENT COMPOSER’** · A Conversation
with the Conductor Hans Graf 5 ▼ **« LA BELLE
MUSIQUE D’UN COMPOSITEUR INTELLIGENT »** ·
Un entretien avec le chef d’orchestre Hans Graf 7

Neuveröffentlichungen 8 ▼ New Publications 8 ▼
Nouvelles publications 8

EIN „OFFENES ÄRGERNIS“ · Zu Hindemiths
Einakter Sancta Susanna 10 ▼ **A ‘DOWNRIGHT
NUISANCE’** · On Hindemith’s One-Acter Sancta
Susanna 12 ▼ **UN « SCANDALE PUBLIC »** ·
À propos de Sancta Susanna, opéra en un acte
de Hindemith 14

CD Neuerscheinungen 16 ▼ CD New
Releases 16 ▼ Nouveautés sur CD 16

Forum 18

Impressum · Imprint · Impressum

Hindemith-Forum

Mitteilungen der Hindemith-Stiftung/Bulletin
of the Hindemith Foundation/Publication de
la Fondation Hindemith

Heft 24/ Number 24/ Cahier No 24

© Hindemith-Institut,
Frankfurt am Main 2011

Redaktion/Editor/Rédaction:
Susanne Schaal-Gotthardt

Beiträge/Contributors/Articles de:
Lenka P. Ibylová (LP), Susanne Schaal-Gott-
hardt (SSG), Luitgard Schader (LS) Heinz-
Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/Etat des
informations: 15. November 2011

Hindemith-Institut Frankfurt/Main
Eschersheimer Landstr. 29-39

D-60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: institut@hindemith.org

internet: www.paul-hindemith.org

Gestaltung/Design/Graphisme:
Stefan Weis, Mainz-Kastel

Herstellung und Druck/Production and
printing/Réalisation et Impression:
Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Übersetzung engl./English translation/
Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/Traduc-
tion française: Dominique de Montaignac

Bildnachweise/ Picture credits/ Illustrations:
Marco Borggreve (Thomas Hampson), Brigi-
da González (SWR Vokalensemble), Jochen
Klenk/Theater Ulm (Sancta Susanna, Ulm
2010), Matthias Creutziger/Sächsische
Staatsoper Dresden (Cardillac, Dresden
2009), Christian Steiner (Hans Graf)

Umschlag/Cover/Couverture:
© MAST - Fotolia.com

Printed in Germany

SANCTA SUSANNA

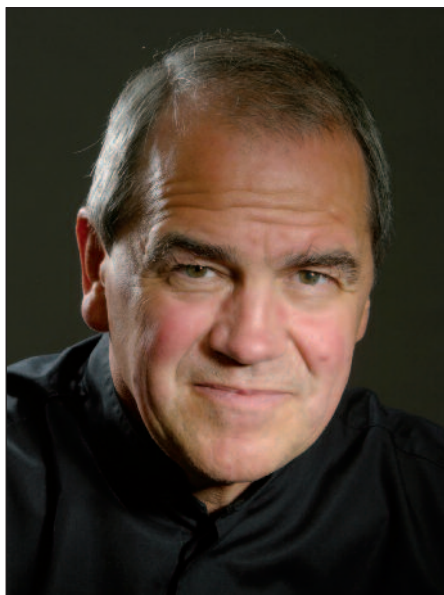
„SCHÖNE MUSIK EINES KLUGEN KOMPONISTEN“

Ein Gespräch mit dem
Dirigenten Hans Graf

Seit 2001 Chefdirigent des Houston Symphony Orchestra, gehört Hans Graf zu den renommierten Dirigenten unserer Zeit. In den Jahren 1984-2004 leitete er als Chefdirigent das Mozarteumorchester Salzburg, das Calgary Philharmonic Orchestra und das Orchestre National Bordeaux Aquitaine. Als Gastdirigent leitet er regelmäßig die führenden Orchester Nordamerikas und Europas. So hat er u.a. mit den Sinfonieorchestern von Boston, Cleveland, Los Angeles, New York und Philadelphia wie auch mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern zusammengearbeitet. Hans Graf blickt zudem auf eine erfolgreiche Operntätigkeit zurück: 1981 gab er sein Debüt an der Wiener Staatsoper, gefolgt von Produktionen an den Opernhäusern in Berlin, München, Paris und Rom. Hindemiths Einakter *Sancta Susanna* steht auf dem Programm von Konzerten mit Hans Graf und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin im kommenden April.

Gibt es einen speziellen Schwerpunkt in Ihrem Repertoire?

Das habe ich eigentlich immer vermieden, auch wenn sich im Laufe des Lebens natürlich einige Schwerpunkte herauskristallisiert haben. Ich wollte nie ein „Spezialist“ werden, weil man damit zu sehr zum sogenannten „type casting“ eingeladen hätte. Natürlich habe ich aber beispielsweise aufgrund meiner zehnjährigen Arbeit mit dem Mozarteum-Orchester sehr viel Mozart gespielt. Nach



meinem Abschied dort im Jahr 1994 habe ich mich davon etwas befreit und mich den Komponisten zugewandt, die schon seit meiner Jugendzeit wichtig für mich waren. Mein erstes und ganz eigenes Interesse galt früh schon Debussy, Ravel, Bartók oder Strawinsky, und während meines Studienjahres in Russland habe ich besonders Schostakowitsch schätzen gelernt, aber auch Prokofjew. Und nicht zu vergessen Anton Bruckner: Mein Heimatort liegt ja nur wenige Kilometer von Bruckners Ansfelden entfernt, und selbstverständlich habe ich immer eine große emotionale Nähe zu diesem Komponisten gespürt, auch wenn ich im Alter von 25 bis 35 ein wenig den Glauben an ihn verloren hatte – um ihn dann, gestärkt, wiederzufinden.

Mit Hindemith teilen Sie die große Verehrung für Anton Bruckner: Was, glauben Sie, hat Hindemith an Bruckner geliebt?

Ich sehe bei Hindemith z.B. großartige Choralharmonisierung, wie man am Schluss des letzten Satzes der *„Mathis“-Sinfonie* hören kann. Eine Kunst, die Gustav Mahler von seiner Gattin Alma abgesprochen wurde. Man könnte Hindemiths Harmonik als ein Weiterdenken der Brucknerschen bezeichnen. Außerdem entwickelte Hindemith einen ausgeprägten Spürsinn für Größe und ruhiges Pathos, und deshalb dürfte er Bruckner, der anders als Liszt oder Strauss ganz ohne Arroganz daherkommt, so geschätzt haben.

Können Sie sich noch an Ihre erste Begegnung mit der Musik Hindemiths erinnern?

Hindemith war schon sehr früh eine große Liebe von mir. Ich war wohl 16 oder 17, als mir mein Schwager seine umfangreiche Plattensammlung zum Durchwühlen überließ. Darunter befand sich die *„Mathis“-Sinfonie*, und wenig später erhielt ich eine tschechische Einspielung der Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen op. 49, die bis heute noch zu meinen Lieblingsstücken von Hindemith zählt. So eroberte ich mir sein Werk allmählich, und ich habe großen Respekt vor einem solch klugen Komponisten, der so schöne Musik zu schreiben imstande ist.

Haben Sie noch andere „Lieblingsstücke“?

Ein besonderes Faible habe ich für die mittlere Periode, die die *„Mathis“-Sinfonie* einschließt und das *Violinkonzert* (1939), das ich sehr liebe. Aber mir gefallen auch frühere Werke wie das *Konzert für Orchester* op. 38 (1925), das kaum einer kennt und das ich so gerne einmal dirigieren möchte, oder die Kammermusiken, besonders die *Kammermusik Nr. 1* op. 24 Nr. 1 (1922) mit ihrem grellen, frechen Tonfall. Dieses Stück ist ja nur wenig später als die *Sancta Susanna* entstanden und zeigt zusammen mit ihr die Doppelgesichtigkeit, die Hindemiths Werk in dieser Phase seines Schaffens auszeichnet. Mit der *Kammermusik Nr. 1* erscheint Hindemith als der „böse Bube“, der die Provokation liebt. Zur Erkenntnis, dass er auch Verantwortung dafür trägt, etwas Neues aufzubauen, gelangt Hindemith erst später, und am Ende seines Lebens neigt er dann doch zu einer eher scholastischen, doktrinen Haltung, die sehr streng wirkt.

Dessen ungeachtet interessiere ich mich auch sehr für die großen Werke der späteren Jahre, etwa die *Sinfonie „Die Harmonie der Welt“*, auch für die *Sinfonia Serena* oder die *Symphonie in Es*. Doch leider ist es gar nicht so einfach, für solche Werke Konzertveranstalter zu gewinnen: Viele haben doch Angst davor, dass sich diese Stücke nicht gut verkaufen könnten. Das ist deshalb so bedauerlich, weil sie, wenn sie denn einmal gespielt werden, rundweg auf positive Re-

sonanz stoßen. Auf Vorbehalte treffe ich übrigens sowohl in Europa als auch in Amerika, wenn ich Hindemith vorschlage.

Was fasziniert Sie an Hindemiths Musik besonders?

Vor allem beeindruckt mich die Stringenz und Logik, die sich in seiner Musik finden. Und natürlich das tadellose, gegen jeden Einwand gefeite Handwerk des Musikmachens, das er beherrschte. Mich überzeugt auch seine große Inspiration: Hindemiths Musik hat Schwung und Charakter, und sie hat eine völlig eigene Sprache. In seinen schönsten Stücken ist Hindemith im besten Sinne populär: Wer Ohren hat zu hören, der hört die Schönheit seiner Musik. Wenn man die „*Mathis*“-Sinfonie spielt, ist das Publikum jedesmal hingerissen.

*Wie kam es zum Projekt, mit dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin die *Sancta Susanna* zu spielen?*

Die entscheidende Anregung kam vom Orchesterdirektor des DSO, Alexander Steinbeis, der mich fragte, ob ich Interesse an diesem Stück hätte. Ich antwortete sogleich, dass *Sancta Susanna* schon immer auf meiner heimlichen Wunschliste gestanden habe, seit ich mir in den 1970er Jahren die Partitur gekauft habe. Es ist schon unglaublich, mit welcher sicherer Hand der junge Mann da komponiert hat und welche geradezu beängstigende Souveränität aus der Partitur spricht. Dass ich das Stück bislang nicht realisieren konnte, hatte mehrere Gründe: Während meiner Zeit als Musikalischer Leiter des Salzburger Landestheaters fehlten mir die Möglichkeiten, das gesamte Triptychon auf die Bühne zu bringen, und wenn *Sancta Susanna* aus dem Zusammenhang des Triptychons herausgenommen wird, dann stellt sich die Frage, womit man dieses kurze Stück kombinieren könnte, zumal ja das Sujet schon etwas sonderbar ist. Deshalb war ich ganz begeistert, als die Anfrage des DSO kam.



*Sie kombinieren in Berlin *Sancta Susanna* mit Puccinis *Suor Angelica* und Skrjabins *Poème de l'extase*. Können Sie uns etwas über das dramaturgische Konzept dieser Zusammenstellung verraten?*

Zunächst ist es ja kaum zu übersehen, dass Hindemith sich thematisch mit seinen drei Einaktern an Puccinis *Trittico* orientiert: *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* kann zu Puccinis *Il Tabarro* und dem dort geschehenden Mord in Beziehung gesetzt werden, und wir haben vergleichbare Sujets bei *Suor Angelica* und *Sancta Susanna*, die allerdings unterschiedlich akzentuiert werden. In Puccinis *Suor Angelica* wird der sozialkritische Aspekt stark hervorgehoben, und man verspürt menschliche Anteilnahme. Dagegen lässt Hindemiths *Sancta Susanna*, bedingt durch den überhöhten Expressionismus der dichterischen Vorlage, keine Empathie für die Titelheldin aufkommen.

Als Leitfaden für die Kombination von Puccini, Hindemith und Skrjabin dient der Gedanke der Lust, die bei jedem Werk in einem anderen Licht erscheint. Wir beginnen mit *Suor Angelica*, der Geschichte einer siebzehnjährigen Unschuldigen, deren einziges Vergehen darin besteht, ungewollt schwanger geworden zu sein. Sie wird aus der Gesellschaft verstoßen und in den Tod getrieben – eine harte Strafe für ein kaum gelebtes Leben. Ein ebenso wenig gelebtes Leben führt *Sancta Susanna*, die aber gegen die zahlreichen sinnlichen Eindrücke ihrer Umgebung – ein Liebespaar in der Nacht, verlockendes Vogelgezwitscher im Hintergrund – immer weniger entgegenzusetzen hat und sich schließlich ganz bewusst für eine Selbstbestrafung entscheidet. Als drittes Stück erklingt Skrjabins *Poème de l'extase*, ein Stück, in dem die





'BEAUTIFUL MUSIC BY AN INTELLIGENT COMPOSER'

A Conversation with the Conductor Hans Graf

Principal Conductor of the Houston Symphony Orchestra since 2001, Hans Graf is one of the renowned conductors of our time. During the years 1984-2004, he was Principal Conductor of the Mozarteumorchester Salzburg, the Calgary Philharmonic Orchestra and the Orchestre National Bordeaux Aquitaine. As a guest conductor, he regularly directs the leading orchestras of North America and Europe. He has thus worked with the symphony orchestras of Boston, Cleveland, Los Angeles, New York and Philadelphia as well as the Concertgebouw Orkest Amsterdam, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Vienna Philharmonic and the Vienna Symphony Orchestra, among others. Hans Graf can look back on a successful operatic career as well: he made his debut at the Vienna State Opera in 1981, followed by productions at the opera houses in Berlin, Munich, Paris and Rome.

Hindemith's one-acter *Sancta Susanna* is on the programme of concerts with Hans Graf and the Deutsches Symphonie-Orchester this coming April.

Is there a special point of focus in your repertoire?

I have always avoided that, actually, even though some points of emphasis have naturally crystallised during the course of my life. I never wanted to be a 'specialist' because that would have too readily led to so-called 'type casting'. Of course I have played a great deal of Mozart because of my ten years with the Mozarteum Orchestra, for example. After bidding that orchestra farewell in 1994, I freed myself from that somewhat, turning to composers who had been important to me since my youth. My first and very own interest, already early on, was in Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók and Igor Stravinsky, and during my year of study in Russia I especially learned to appreciate Shostakovich as well as Prokofiev. And let us not forget Anton Bruckner: my home

town is only a few kilometres away from Bruckner's Ansfelden, and I have of course always sensed a great emotional closeness to this composer, even though I lost a little of my faith in him between the ages of 25 and 35 – only to find him again later with my conviction strengthened.

With Hindemith you share a great admiration for Anton Bruckner: What do you think it was that Hindemith loved about Bruckner?

In Hindemith I see magnificent chorale harmonisation, for example, as one can hear at the end of the last movement of the 'Mathis' Symphony. An art that was denied Gustav Mahler by his wife, Alma. One could designate Hindemith's harmonic language as a continuation of Bruckner's. In addition, Hindemith developed a distinctive flair for grandeur and calm pathos, and this is the reason why he must have appreciated Bruckner so much who, unlike Liszt or Strauss, is utterly free of arrogance.

Can you still remember your first encounter with the music of Hindemith?

Hindemith was already a great love of mine early on. I must have been 16 or 17 when my brother-in-law let me rummage through his extensive record collection. I found the 'Mathis' Symphony there and, a little later, I obtained the Czech recording of the Konzertmusik für Piano, Brass and Harps, Op. 49 which is still today one of my favourite pieces by Hindemith. So I gradually conquered his oeuvre and I have great respect for such an intelligent composer who was capable of writing such beautiful music.

Do you have any other 'favourites'?

I have a special soft spot for the middle period including the 'Mathis' Symphony and the Violin Concerto (1939), which I love very much. But I also like earlier works such as the Concerto for Orchestra, Op. 38 (1925) that hardly anyone knows and that I would so much like to conduct someday, and the Kammermusik, especially *Kammermusik No. 1*, Op. 24 No. 1 (1922) with its garish, cheeky tone. This piece was composed just a little later than *Sancta Susanna*; these two works together show the ambivalence that marks Hindemith's work during this productive phase. With the *Kammermusik Nr. 1*, Hindemith appears as the 'bad boy' who loves provocation. It was only later that Hindemith came to realise that he was also responsible for constructing something new; at the end of his life, he tended towards a scholastic, doctrinaire attitude that makes a very stern effect.

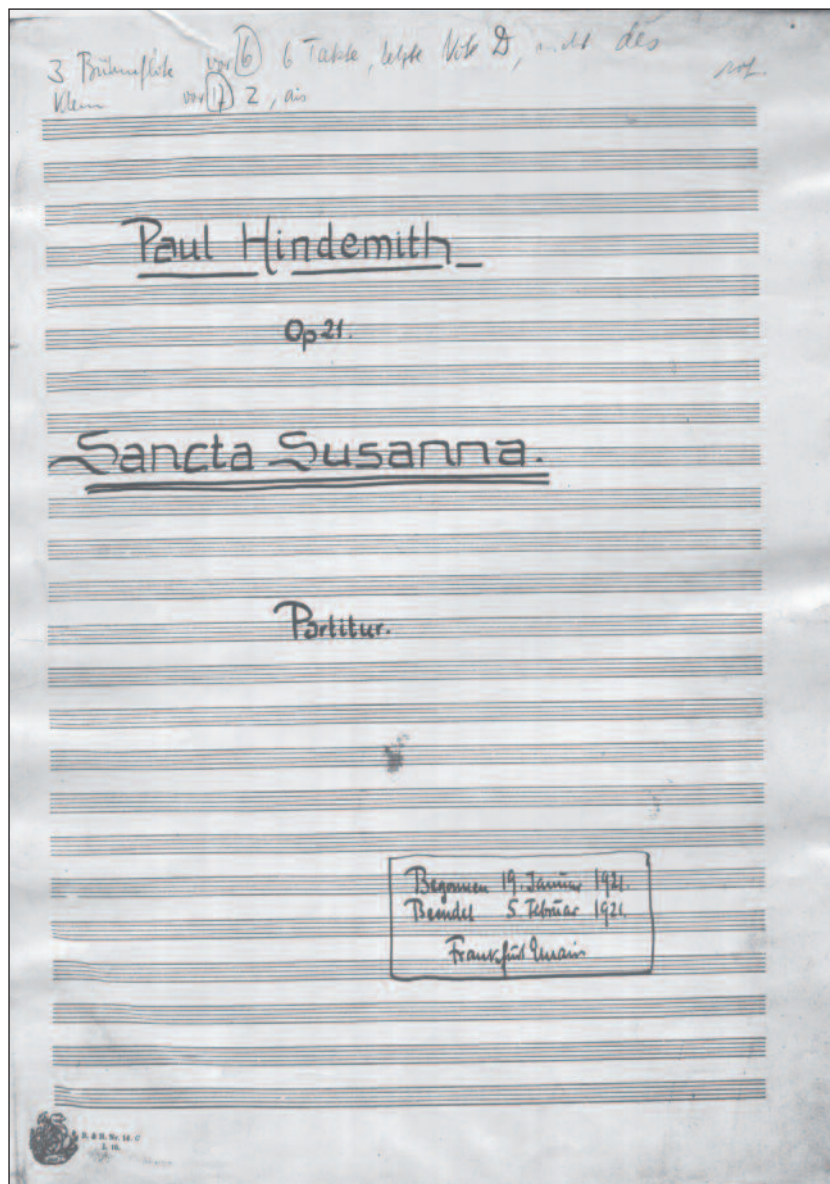
Lust nicht mehr bestraft wird, sondern triumphiert. Und auch hier sind Querverbindungen zu Hindemith zu entdecken: Der weiche, schwelgende Beginn der *Sancta Susanna*, der die Atmosphäre von Einsamkeit und Zärtlichkeit mit einer wunderbar impressionistischen Musik beschwört, könnte ja fast von Skrjabin sein.

Wie wird die bühnenpraktische Umsetzung des Konzertabends aussehen?

Wir werden vor verdunkeltem Haus spielen, das Orchester wird mit Pultlichtern auf dem Podium sitzen, quasi ein leuchtender dunkler Wald im Hintergrund. Die Sänger singen und agieren in meinem Rücken und blicken ins Publikum; optische Verbindung zu mir erhalten sie über Bildschirme. Dass sie vor dem Orchester positioniert sind, soll verhindern, dass sie klanglich zu sehr überdeckt werden. Denn Hindemith hat, obwohl er ja schon seit 1915 als Erster Geiger im Frankfurter Opernorchester Erfahrungen mit dem dramatischen Genre machen konnte, die ausgewogene klangliche Balance zwischen Sängern und Orchesterklang doch noch nicht ganz beachtet. Für einen Sopran, zumal wenn er in tiefer Lage geführt ist, ist es manchmal schwer, sich gegen die Üppigkeit dieses vollen Orchesterklangs zu behaupten, und so habe ich auch dynamisch einige Retuschen vorgenommen, freilich ohne dass die Brillanz des Orchesters darunter leidet.

Haben Sie weitere Pläne mit Hindemith?

Es gibt Pläne für eine sehr interessante CD-Produktion, und für 2013 wünsche ich mir, das *Violinkonzert* von 1939 zu machen – ob ich mir diesen Wunsch erfüllen kann, weiß ich noch nicht. SSG



of the context of the triptych, the question arises as to with what one could combine this short piece, especially since the subject is indeed rather peculiar. That is why I was most enthusiastic when the request from the DSO came.

You are combining 'Sancta Susanna' with Puccini's 'Suor Angelica' and Scriabin's 'Poème de l'extase' in Berlin. Can you tell us something about the dramaturgical concept of this juxtaposition?

Firstly, it can hardly be overlooked that Hindemith thematically orients himself, with his three one-acters, on Puccini's *Trittico: Mörder, Hoffnung der Frauen* can be related to Puccini's *Il Tabarro* and the murder that occurs there, and we have comparable subjects in *Suor Angelica* and *Sancta Susanna* which are, however, given different points of emphasis. Social-critical aspects are strongly emphasised in Puccini's *Suor Angelica* and one senses human sympathy. On the other hand, Hindemith's *Sancta Susanna* does not allow for any empathy with the title heroine due to the excessive expressionism of the poetic model.

The concept of lust serves as a main thread for the combination of Puccini, Hindemith and Scriabin; it appears in each work in a different light. We are beginning with *Suor Angelica*, the story of an innocent seventeen-year-old whose only offense is that she has become unintentionally pregnant. She becomes a social outcast and is driven to her death – a severe punishment for a life that has hardly been lived. An equally unlived life is led by *Sancta Susanna* who, however, has less and less with which to counter the numerous sensual impressions of her environment – a pair of lovers in the night, alluring birdsong in the background – and ultimately decides quite consciously in favour of self-punishment. The third piece is Scriabin's *Poème de l'extase*, a work in which lust is no longer punished but triumphs instead. Here, too, one can discover cross-links to Hindemith: the soft, indulgent beginning of *Sancta Susanna* conjuring up an atmosphere of loneliness and tenderness with wonderfully impressionistic music could almost be by Scriabin.

How will the realisation of the concert look in terms of practical staging?

We shall perform with the lights out, with the orchestra sitting on the podium with little lights on their music stands - a kind of illuminated dark forest in the background. The singers will sing and act to my back looking toward the audience; they will have visual contact with me via

Regardless of that, I am also very much interested in the great works of his later years, such as the *Symphony 'Die Harmonie der Welt'*, also the *Sinfonia Serena* and the *Symphony in E-flat*. But it is not so easy, unfortunately, to win over concert organisers for such works; many are afraid that these pieces would not sell well. This is such a pity because they definitely meet with a positive resonance when they are played at all. I come up against prejudice both in Europe and in America, by the way, when I suggest Hindemith.

What do you find especially fascinating about Hindemith's music?

The rigour and logic that I find in his music especially impresses me. And of course the impeccable craftsmanship of which he was a master and which is immune to all objections. I also find his level of inspiration convincing: Hindemith's music has panache and character, as well as its very own language. In his most

beautiful pieces, Hindemith is popular in the best sense; whoever has ears to hear, hears the beauty of his music. The audience is enraptured each time the 'Mathis' Symphony is played.

How did the project with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin performing Sancta Susanna come about?

The decisive stimulus came from the orchestral director of the DSO, Alexander Steinbeis, who asked me if I was interested in this piece. I immediately answered that *Sancta Susanna* had always been on my secret wish list ever since I bought the score in the 1970s. The certain hand with which this young man composed is truly unbelievable, as is the virtually alarming sovereignty that speaks from the score. There are several reasons why I have not so far been able to realise this piece: during my period as Music Director of the Salzburg State Theatre, I lacked the possibilities of staging the entire triptych, and when *Sancta Susanna* is taken out

screens. The fact that they are positioned in front of the orchestra is intended to prevent them from being too covered up by the instruments. For Hindemith did not completely take sonorous balance between singers and orchestras into consideration, although he was able to gain experience with the dramatic genre from 1915 onwards as first violinist in the Frankfurt Opera Orchestra. It is sometimes difficult for a soprano, especially in a low register, to stand out against the opulence of this full orchestral sound; for this reason I have made some dynamic retouchings without, of course, sacrificing any of the orchestra's brilliance.

Do you have any further plans with Hindemith?

There are plans for a very interesting CD production, and in 2013 I hope to do the 1939 Violin Concerto – whether or not I can fulfil this wish, I do not yet know. SSG

« LA BELLE MUSIQUE D'UN COMPOSITEUR INTELLIGENT »

Un entretien avec le chef d'orchestre Hans Graf

Chef d'orchestre titulaire du Houston Symphony Orchestra depuis 2010, Hans Graf compte parmi les chefs d'orchestre les plus renommés de notre époque. De 1984 à 2004, il dirige le Mozarteumorchester Salzburg, le Calgary Philharmonic Orchestra et l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine en tant que chef d'orchestre titulaire. À titre de chef d'orchestre invité, il dirige régulièrement les orchestres les plus importants de l'Amérique du Nord et de l'Europe. Il a notamment travaillé avec les orchestres symphoniques de Boston, Cleveland, Los Angeles, New York et Philadelphia ainsi qu'avec le Concertgebouw Orkest Amsterdam, le Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, les Wiener Philharmoniker et les Wiener Symphoniker. De plus, Hans

Graf connaît un véritable succès sur les scènes d'opéra : en 1981, il débute au Wiener Staatsoper, puis suivent des productions aux opéras de Berlin, Munich, Paris et Rome.

Sancta Susanna, l'œuvre en un acte de Paul Hindemith, figure au programme des concerts qui auront lieu en avril prochain avec Hans Graf et le Deutsche Symphonie-Orchester Berlin.

Y-a-t-il pour vous un point fort particulier dans votre répertoire ?

J'ai toujours voulu éviter cela, même si, au cours de la vie, on met naturellement l'accent sur certains aspects. Je n'ai jamais voulu devenir un « spécialiste », car on m'aurait trop souvent invité selon le principe du « casting type ». Mais, ayant travaillé pendant dix ans avec le Mozarteum-Orchester, il est vrai que j'ai très souvent joué Mozart. Après mon départ en 1994, je m'en suis un peu détaché et me suis tourné vers les compositeurs qui, dès ma jeunesse, m'étaient importants. Mon intérêt tout à fait personnel s'est porté en premier lieu sur Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók ou encore Igor Stravinsky et lors de mes études en Russie, j'ai appris à apprécier Chostakovitch mais Prokofiev également. Et il ne faut pas oublier Anton Bruckner ; car mon lieu d'origine se situe à quelques kilomètres seulement d'Ansfelden, le pays natal de Bruckner. J'ai donc naturellement ressenti une grande proximité émotionnelle avec ce compositeur, même si entre 25 et 35 ans je n'ai plus eu trop foi en lui – j'ai toutefois retrouvé un intérêt raffermi à son égard ultérieurement.

Vous partagez avec Hindemith la même vénération pour Anton Bruckner : selon vous, qu'est-ce qu'Hindemith aimait en Bruckner ?

Chez Hindemith, je suis sensible, notamment, à sa grandiose harmonisation chorale, comme on peut l'entendre à la fin du dernier mouvement de la Symphonie « Mathis ». Un art, qui a été contesté à Gustav Mahler par son épouse Alma. On pourrait considérer l'Harmonique de Hindemith comme la poursuite de la pensée de Bruckner. En outre, Hindemith a développé un sens remarquable de la grandeur et du pathos tranquille et c'est sans doute la raison pour laquelle il a tant estimé Bruckner, qui, contrairement à Liszt ou Strauss, se produit sans aucune arrogance.

Vous souvenez-vous encore de votre première rencontre avec la musique d'Hindemith ?

J'ai beaucoup apprécié Hindemith dès mon jeune âge. J'avais à peu près 16 ou 17 ans lorsque mon beau-frère me permit d'explorer son importante collection de disques. J'y ai découvert la Symphonie « Mathis ». Or, un peu plus tard, je recevais un enregistrement tchèque de la Konzertmusik pour piano, cuivres et harpe op. 49, qui, aujourd'hui encore, fait partie de mes pièces favorites. Voilà comment j'ai peu à peu découvert l'œuvre d'Hindemith. J'éprouve un très grand respect pour ce compositeur très intelligent, capable d'écrire une si belle musique.

Avez-vous d'autres « pièces favorites » ?

J'ai un faible pour sa période de maturité qui inclut la Symphonie « Mathis » ainsi que le Concerto pour violon (1939), que j'aime énormément. Mais j'apprécie également ses œuvres de jeunesse, comme le Concerto pour orchestre op. 38 (1925), que presque personne ne connaît et que j'aimerais tant diriger une fois, ou bien ses Kammermusiken, notamment la Kammermusik n° 1 op. 24 n°1 (1922) avec son ton perçant et effronté. Cette pièce n'a été écrite que peu de temps après Sancta Susanna ; toutes deux dévoilent la double facette qui caractérise l'œuvre de Hindemith dans cette phase de sa création. Avec la Kammermusik n°1, Hindemith apparaît comme le « vilain gamin » qui aime la provocation. Plus tard seulement, Hindemith reconnaît qu'il a également la responsabilité de construire quelque chose de nouveau et, à la fin de sa vie, il tend à adopter une attitude plutôt scholastique et doctrinaire qui semble très sévère.

Néanmoins, je m'intéresse aussi beaucoup à ses grandes œuvres des années tardives, comme la Symphonie « Die Harmonie der Welt », la Sinfonia Serena ou encore la Symphonie en mi bémol. Malheureusement, il n'est pas si facile de convaincre des organisateurs de concerts à produire de telles œuvres. Bon nombre d'entre eux ont peur que ces pièces ne soient pas appréciées par le public. Ceci est fort regrettable car lorsqu'elles sont jouées une fois, l'accueil en est pourtant toujours positif. Et d'ailleurs, lorsque je propose Hindemith, l'Europe, tout comme l'Amérique, émettent des réserves.

Qu'est-ce qui vous fascine plus spécialement dans la musique d'Hindemith ?

Ce qui m'impressionne le plus, ce sont avant tout la rigueur et la logique que l'on retrouve dans sa musique. Et, bien sûr, sa

maîtrise irréprochable, à l'abri de toute critique, de la pratique musicale. Je suis également convaincu de sa grande inspiration ; la musique d'Hindemith a de l'entrain, du caractère et elle s'exprime dans son propre langage. Concernant ses plus belles pièces, Hindemith est au meilleur sens du terme populaire : celui qui a des oreilles pour entendre perçoit la beauté de sa musique. Lorsque l'on joue la Symphonie « Mathis », le public est ravi.

Comment est né le projet de jouer « Sancta Susanna » avec le Deutsche Symphonie Orchester Berlin ?

L'idée décisive est venue du Directeur de l'orchestre du Deutsche Symphonie Orchester, Alexander Steinbeis, qui m'a demandé si j'étais intéressé par cette pièce. Je lui ai immédiatement répondu que Sancta Susanna figurait depuis toujours sur ma liste de vœux secrète, notamment, depuis que j'avais acheté la partition dans les années 1970. C'est assez incroyable de voir avec quelle précision ce jeune compositeur a écrit cette œuvre et quelle souveraineté presque effrayante se dégage de la partition. Je n'ai pas encore pu jouer cette pièce pour plusieurs raisons : pendant la période où j'étais directeur musical du Landestheater de Salzbourg, je n'avais pas la possibilité de mettre sur scène l'ensemble du triptyque et si Sancta Susanna est sorti du contexte du triptyque, la question se pose alors de savoir à quelle autre œuvre on pourrait associer cette courte pièce, d'autant plus que le thème en est quelque peu étrange. Aussi, j'ai été enchanté lorsque le Deutsche Symphonie Orchester me l'a proposé.

À Berlin vous associez « Sancta Susanna » à « Suor Angelica » de Puccini et à « Poème de l'extase » de Scriabine. Pouvez-vous nous dévoiler ce qui sous-tend le concept dramaturgique de cette constellation ?

En premier lieu, on ne peut ignorer que, sur le thème de ses trois pièces en un acte, Hindemith s'est inspiré du Trittico de Puccini : Mörder, Hoffnung der Frauen peut être mis en rapport avec Il Tabarro de Puccini et le meurtre accompli dans cette pièce. Nous retrouvons des thèmes similaires dans Suor Angelica et Sancta Susanna qui sont toutefois accentués de manière différente. Dans Suor Angelica de Puccini, l'aspect sociocritique est fortement évoqué et l'on ressent de la compassion. En revanche, Sancta Susanna de Hindemith ne fait naître aucune empathie pour l'héroïne en raison de l'expressionnisme excessif du poème dont la pièce est inspirée.

L'idée du désir qui, dans chaque œuvre, apparaît sous un autre aspect, sert de fil conducteur pour allier Puccini, Hindemith et Scriabine. Nous commençons par Suor Angelica, l'histoire d'une innocente de dix-sept ans dont le seul délit est de porter un enfant involontairement. Répudiée par la société, elle est conduite à se donner la mort – une peine très dure pour une vie à peine vécue. Sancta Susanna mène également une vie très courte, mais elle peut de moins en moins s'opposer aux nombreuses sensations voluptueuses de son entourage – les ébats d'un couple amoureux dans la nuit, un gazouillis d'oiseaux séduisant en arrière-plan – et décide finalement et sciemment de s'autopénaliser. Dans la troisième pièce, le Poème de l'extase de Scriabine, le désir n'est plus sanctionné mais triomphe. Ici aussi, on découvre des liens avec Hindemith : le début doux et grisant de Sancta Susanna, qui évoque une atmosphère de solitude et de tendresse grâce à une musique impressionniste merveilleuse, pourrait presque être de Scriabine.

Comment sera représenté le concert sur scène ?

Nous jouerons devant une maison située dans l'ombre, l'orchestre sera assis sur le podium avec de petites lumières éclairant leurs pupitres, en quelque sorte une forêt sombre, illuminée à l'arrière-plan. Les chanteurs chantent et se produisent dans mon dos en regardant le public ; des écrans leur permettent de rester en contact visuel avec moi. Ils sont positionnés devant l'orchestre pour que leur chant ne soit pas trop couvert par les instruments. Bien qu'Hindemith ait pu expérimenter le genre dramatique dès 1915, à titre de premier violon au Frankfurter Opernorchester, il n'a jamais vraiment observé l'équilibre musical entre les chanteurs et l'orchestre. Il est parfois difficile à un soprano, surtout lorsqu'il est amené à se produire dans le registre grave, de s'imposer face à l'abondance musicale d'un orchestre à plein régime. J'ai donc entrepris d'effectuer quelques retouches sur le plan de la dynamique mais sans que la brillance de l'orchestre en pâtisse, bien sûr.

Avez-vous d'autres projets avec Hindemith ?

Mon prochain projet concerne la production d'un CD, extrêmement intéressante et, en 2013, j'espère pouvoir diriger le Concerto pour violon de 1939 – mais je ne sais pas encore si ce souhait pourra être exaucé. SSG

NEUVERÖFFENTLICH

Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band II,5: Orchesterwerke 1943-46

Hrsg. von Luitgard Schader. Mainz: Schott 2011 (PHA 205)



Der Band II,5 der Hindemith-Gesamtausgabe bringt mit der Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria v. Weber (1943) und der Symphonia Serena (1946) zwei Werke, die in den Vereinigten Staaten als Auftragskompositionen entstanden. Sie fanden nach der Uraufführung auf internationaler Ebene Eingang ins Orchesterrepertoire, die Symphonic Metamorphosis zählt heute zu seinen meistgespielten Kompositionen. Paul Hindemith selbst dirigierte beide weit über zwanzig Mal.

Im Anhang des Bandes sind Webers vierhändige Klavierstücke veröffentlicht, die der Symphonic Metamorphosis zugrunde liegen, und Beethovens erster Zapfenstreich in F-Dur WoO 18, den Hindemith im 2. Satz der Symphonia Serena paraphrasiert.

Volume II.5 of the Hindemith Complete Edition, together with the Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria v. Weber (1943) and the Symphonia Serena (1946), contains two works that were composed to commissions in the United States. Following their premieres, they entered the international orchestral repertoire - the Symphonic Metamorphosis is today one of the composer's most frequently performed works. Paul Hindemith himself conducted both works well over twenty times.

The four-hand piano pieces by Weber on which the Symphonic Metamorphosis is based are published in the appendix to the volume, as well as Beethoven's first Zapfenstreich (Tattoo) in F major WoO 18 paraphrased by Hindemith in the second movement of the Symphonia Serena.

Le volume II,5 de l'édition complète des œuvres d'Hindemith présente la *Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria v. Weber* (1943) et la *Symphonia Serena* (1946), deux pièces écrites aux États-Unis comme œuvres de commande. Après leur première interprétation en public, ces œuvres firent rapidement leur entrée sur la scène internationale dans le répertoire des orchestres.

La *Symphonic Metamorphosis* compte aujourd'hui parmi les compositions les plus jouées. Paul Hindemith les a lui-même dirigées largement plus de vingt fois. En annexe de ce volume figurent les pièces pour piano à quatre mains de Weber, inspirées de la *Symphonic Metamorphosis*, ainsi que le premier *Zapfenstreich in F-Dur* WoO 18 de Beethoven que Paul Hindemith a paraphrasé dans le 2^e mouvement de sa *Symphonia Serena*.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band V,4-1: Streicherkammermusik I-1

Hrsg. von Giselher Schubert. Mainz: Schott 2011 (PHA 504-1)

In einem ersten Teilband der Streicherkammermusik I, Band V,4-1, sind Hindemiths frühe Quartette publiziert, die der Komponist selbst als 1. Streichquartett C Dur, op. 2 (1915), 2. Streichquartett f moll, op. 10 (1918) und 3. Streichquartett, op. 16. (1920) bezeichnete. Sie dokumentieren Hindemiths kompositorische Entwicklung vom Schüler des Dr. Hoch's Conservatorium in Frankfurt/M. hin zum jungen, erfolgsversprechenden Komponisten, der mit der Uraufführung seines Opus 16 bei den ersten Kammermusiktagen in Donaueschingen gleichermaßen Aufmerksamkeit als Komponist und Interpret finden konnte. Da Hindemith auch bei den Uraufführungen von Opus 2 und Opus 10 mitwirkte, spiegelt die Rezeption der Quartette gleichzeitig auch Hindemiths Wirken als Geiger und Bratscher wider.

Hindemith's early quartets are published in a first partial volume of the Streicherkammermusik I (Chamber Music for Strings I), Vol. V,4-1. The composer himself designated these as 1. Streichquartett C Dur, op. 2 (1915), 2. Streichquartett f moll, op. 10 (1918) and 3. Streichquartett, op. 16. (1920). They document Hindemith's compositional development from his period as a pupil at Dr. Hoch's Conservatory in Frankfurt/M. to that of a young, successful composer who was able to find equal recognition as composer and interpreter with the premiere of his Opus 16 at the first Chamber Music Days in Donaueschingen. Since Hindemith also participated in the premieres of Opus 2 and Opus 10, the reception of the quartet reflected Hindemith's activities as a violinist and violist at the same time.

Dans un premier volume partiel de la *Streicherkammermusik I*, Volume V,4-1, figurent les quatuors de jeunesse d'Hindemith que le compositeur a lui-même intitulé 1. *Streichquartett C Dur*, op. 2 (1915), 2. *Streichquartett f moll*, op. 10 (1918) et 3. *Streichquartett*, op. 16. (1920). Elles témoignent de l'évolution d'Hindemith dans son travail de composition, depuis l'élève du Dr. Hoch's Conservatorium de Francfort-sur-le-Main jusqu'au jeune compositeur très prometteur qui, grâce à la première interprétation de son Opus 16 lors du premier Festival Donaueschingen, s'est fait remarquer non seulement comme compositeur mais aussi comme interprète. Hindemith

ayant également joué dans les premières interprétations de l'Opus 2 et de l'Opus 10, l'accueil favorable réservé aux quatuors reflète notamment la virtuosité du violoniste et de l'altiste Hindemith.

Paul Hindemith: Spielbuch für Violinen / Tune book for violins (1931)

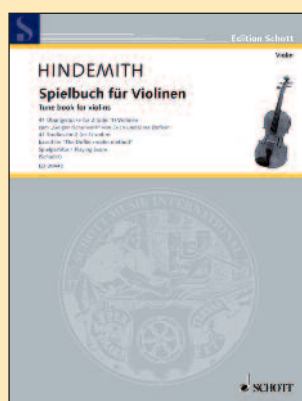
41 Übungsstücke für 2 (oder 1) Violinen zum „Geigen-Schulwerk“ von Erich und Elma Doflein / 41 Studies for 2 (or 1) violins based on „The Doflein violin method“

Spieldpartitur / Playing Score
Mainz: Schott 2011 ED 20440

1931 schrieb Hindemith auf Bitte Erich Dofleins kleine Übungsstücke für eine oder zwei Geigen als Beitrag zu einem mehrbändigen Geigen-Schulwerk, das Doflein gemeinsam mit seiner Frau Elma herausgab. Obgleich Hindemith bereits damals seinem Verleger vorschlug, seine Stücke gleichzeitig auch als eigene geschlossene Sammlung zu veröffentlichen, vergingen nahezu acht Jahrzehnte, bis dieser Plan 2009 im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe umgesetzt wurde. Unter dem Titel Spielbuch für Violinen liegen Hindemiths 41 Stücke nun als Einzelausgabe vor.

At the request of Erich Doflein, Hindemith wrote small studies for one or two violins in 1931 as a contribution to a multivolume violin method published by Doflein together with his wife Elma. Although Hindemith suggested to his publisher, already at that time, to simultaneously issue his pieces as a his own complete collection as well, nearly eight decades elapsed before this plan was realised as part of the Hindemith Complete Edition. Under the title *Spielbuch für Violinen*, Hindemith's 41 pieces are now available as a single edition.

En 1931, Hindemith écrivit sur la demande d'Erich Doflein des petites études pour un ou deux violons, comme contribution à une



œuvre pour les écoles de plusieurs volumes consacrés au violon et que Doflein publia avec son épouse Elma. Bien qu'Hindemith ait déjà proposé à son éditeur de publier également ses petites études sous forme d'un seul recueil, il a fallu attendre près de huit décennies pour que ce projet aboutisse en 2009 dans le cadre de l'édition complète des œuvres de Paul Hindemith. Les 41 pièces

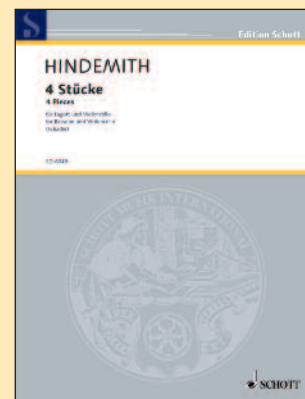
d'Hindemith sont actuellement publiées sous forme d'édition séparée, intitulée *Spielbuch für Violinen*.

Paul Hindemith: 4 Stücke / 4 Pieces (1941)

für Fagott und Violoncello / for Bassoon and Violoncello, hrsg. von Luitgard Schader

Mainz: Schott 2011 ED 6049

Die 4 Stücke für Fagott und Violoncello (1941) zählen zu den Laienkompositionen, die Hindemith während des amerikanischen Exils für das gemeinsame Musizieren mit seiner Frau schrieb. Karl Geiringer veröffentlichte 1969 eine Bearbeitung dieser Stücke, die er anhand der ihm geschenkten Skizzen anfertigt hatte. Erst 2009 folgte in der Hindemith-Gesamtausgabe eine Publikation der Originalfassung dieser Stücke, die Hindemiths Aufteilung der Stimmen und seine dynamische Auszeichnung der Sätze wiedergibt. Die nun erschienene Ausgabe der 4 Stücke für Fagott und Violoncello übernimmt den Notentext der Gesamtausgabe.



The 4 Stücke für Fagott und Violoncello (1941) are among the amateur compositions that Hindemith wrote for music-making together with his wife during their American exile. Karl Geiringer issued an adaptation of these pieces in 1969, prepared with the help of the sketches that had been given to him. Only in 2009, in the Hindemith Complete Edition, were the pieces published in their original version, reproducing Hindemith's distribution of the voices and his dynamic markings of the movements. The newly issued 4 Stücke für Fagott und Violoncello adopt the note text of the Complete Edition.

Les 4 Stücke für Fagott und Violoncello (1941) comptent parmi les compositions d'amateur qu'Hindemith écrivit lors de son exil en Amérique pour s'adonner à la musique avec son épouse. En 1969, Karl Geiringer publia une adaptation de ces pièces qu'il réalisa à partir des esquisses qui lui avaient été remises en cadeau. Ce n'est qu'en 2009 qu'une publication de la version originale de ces pièces a pu être réalisée. Elle redonne la répartition des voix établie par Hindemith ainsi que la dynamique des mouvements. Cette nouvelle édition des 4 Stücke für Fagott und Violoncello reprend la partition de l'édition complète. LS

EIN „OFFENES ÄRGERNIS“ Zu Hindemiths Einakter Sancta Susanna

Hindemiths Einakter *Sancta Susanna* gehört zu den großen Skandalstücken in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Aufregung verursachte das Stück bereits im Vorfeld seiner Uraufführung: Der Dirigent Fritz Busch, der im Juni 1921 in Stuttgart Hindemiths drei Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Das Nusch-Nuschi* op. 20 und *Sancta Susanna* op. 21 aus der Taufe heben sollte, lehnte es rundweg ab, das, wie er es nannte, „obszöne letzte der drei Werke anzunehmen“. Auch mehrfache Versuche Hindemiths, ihn umzustimmen, hatten keinen Erfolg. Erst ein Jahr später gelang es Hindemith und dem Schott-Verlag, das Frankfurter Opernhaus für eine Uraufführung des kompletten Triptychons zu gewinnen – und der Skandal, den Fritz Busch mit seiner Weigerung für Stuttgart noch vermieden hatte, traf nun Frankfurt. Dabei hatte die Uraufführung im März 1922 weniger die Gemüter des durchaus beifällig klatschenden Publikum erhitzt, als vielmehr für Empörung bei kirchlichen Institutionen und konservativen Kulturhütern gesorgt. „Eine unerhörte Schändung christlicher Gottesverehrung“ attestierte sie dem Stück, das „aller künstlerischen und moralischen Wertlosigkeit“ entbehre. In der Karwoche veranstaltete der Katholische Frauenbund sogar Sühneandachten „als Zeichen des Protestes und des Schmerzes für die unwürdige Darstellung auf den Frankfurter Bühnen“. Doch der öffentlich gemachte Protest erwies sich als Bumerang für die Sittenwächter: Zwar sah die Theaterleitung tatsächlich von den geplanten Aufführungen in der Karwoche und an Ostern 1922 ab, doch konnte sie sich bei den folgenden Aufführungen jeweils über ein ausverkauftes Haus freuen.

Hindemiths Interesse am dramatischen Genre hatte sich schon während seines Studiums herausgebildet. Zwischen 1913 und 1920 verfasste er mehrere skurrile, ironische kleine Theaterstücke mit meist autobiographischem Sujet. Aus dem Jahr 1913 stammt auch ein erster (nicht erhaltener) Versuch zu einer Oper. Praktische Einblicke in die Welt des Musiktheaters gewann Hindemith ab 1915 als Mitglied im Orchester der Frankfurter Oper, die in dieser Zeit als eine der führenden Bühnen des zeitgenössischen Musiktheaters galt.

Hindemiths Beginn mit der Arbeit an den drei Einaktern im Sommer 1919 fällt zeitlich mit seinem Entschluss zusammen,

A. GUTHEIM
Tapeten + Linoleum
Kunstgewerbe
Zell 104 / Tel. H. 1883 / Zell 104

DAMENHÜTE – KINDERHÜTE – PELZWAREN
Große Auswahl – Billigste Preise
Umarbeiten von alten Hüten
In eigener Fabrik
Hutfabrik A. Ladwig, Haseng. 13

Eduard Sachs
Gegründet 1857
Spezialhaus für
erstklassige Herren-Garderobe
Livree – Maß-Anfertigung – Uniformen
Kaiserstraße 40

Feine Lederwaren, Reise-Taschen und -Koffer
Georg Gabler
Sattlerei
Schillerstraße 1
gegenüber dem Café-Haller

Heinrich Gabler
Sattlerei
Föngergasse 55
am Luisenpark

Conrad Gabler
Sattlerei
Zell 98, Ecke Hasengasse
Vibelerstraße 5

**Sonntag,
den 26. März 1922**

abends 7 Uhr
Ende ungefähr 10 Uhr

**Außer
Abonnement.**

Zum ersten Mal: Mörder, Hoffnung der Frauen
Schauspiel in einem Akt von Oskar Kokoschka. Musik von Paul Hindemith.
Regie: Dr. Ernst Vert. – Musikalische Leitung: Dr. L. Rottenberg.
Entwurf des Bühnenbildes: Ludwig Siebert.

Der Mann	Robert vom Scheidt	Erstes Mädchen	Lotte Dannenberg
Die Frau	Jessika Köttitz	Zweites Mädchen	Betty Mergler
Erster Krieger	Otto Weindel	Drittes Mädchen	Meta Viebermann
Zweiter Krieger	Karl Giebel		
Dritter Krieger	Franz Wartenberg	Krieger. Mädchen.	

Die Handlung spielt im Altertum.

**Hierauf
(Uraufführung): Sancta Susanna**
Ein Akt von August Stramm. Musik von Paul Hindemith.
Regie: Dr. Ernst Vert. – Musikalische Leitung: Dr. L. Rottenberg.
Entwurf des Bühnenbildes: Ludwig Siebert.

Susanna	Emma Holl	Eine Magd	Meta Viebermann
Klementia	Magda Spiegel	Ein Knecht	Karl Giebel
Alte Nonne	Betty Mergler		

Klosterkirche.

**Zum Schluss
(zum ersten Mal): Das Nusch-Nuschi**
Operette für burmanische Marionetten in einem Akt von Franz Blei. Musik von Paul Hindemith.
Regie: Dr. Ernst Vert. – Musikalische Leitung: Dr. L. Rottenberg.
Entwurf des Bühnenbildes: Ludwig Siebert.

Mung Tha Bha, Kaiser von Burma	Karl Bauermann	Die vier Frauen des Kaisers:	
Ragweng, der Kronprinz	Karl Linke	Bangla	Lena Böhniger
Feldgeneral Nye Waing	Richard v. Schend	Osa	Fritzi Joll
Der Zeremonienmeister	Karl Giebel	Dwaife	Jessika Köttitz
Der Henker	Karl Kröfz	Katafata	Antia Franz
Ein Bettler	Emil Staudenmeyer	Erste Bajadere	Martli Schellenberg
Einfuß, der Eunuch des Kaisers	Josef Gareis	Zweite Bajadere	Betty Mergler
Der schöne Jatwai	Alexander Eberle	Zwei dressierte Affen	Albert Medlenburg (Gottlieb Rothenburger)
Sein Diener Tum tum	Hermann Schramm	Das Nuschnushi	
Kamadewa	Lena Böhniger	Erster Dichter	Otto Weindel
Erster Herold	Anto Kaufmann	Zweiter Dichter	Emil Staudenmeyer
Zweiter Herold	Franz Wartenberg	Erstes Mädchen	Meta Viebermann
		Zweites Mädchen	Lena Böhniger
		Drittes Mädchen	Fritzi Joll

Tänze: einstudiert von Ilse Petersen, ausgeführt von Ilse Petersen, Franziska Renz u. Ida Schuch.
Technische Einrichtung: Franz Schmitt. – Die Dekorationen sind gemalt von Max Walter und
Carl Bender. – Kostüme: Curt Floegel und Marie Weyhe-Bastian. – Beleuchtung:
Otto Landsberg und Fritzi Stüber. – Inspizient: August Heeger.
Größere Pause nach „Sancta Susanna“.

Bücher sind an den Tageskassen, im Kassentur und bei den Türhütern zu haben.
Preise A. (Mk. 20.– bis Mk. 120.–).

Blusen- u. Modenhäus
Kaiserstrasse 18/20
C. Schilling gegenüb. dem
Frankf. Hof
Blusen, Jumper, Strassen-, Gesellschafts- und Tanzkleider

ernsthaft eine Karriere als Komponist anzustreben. Ein Kammerkonzert in Frankfurt mit eigenen Werken, das bei Presse und Öffentlichkeit auf große Resonanz gestoßen war und auch den Mainzer Verleger Schott auf den Komponisten aufmerksam gemacht hatte, bestärkte ihn in dieser Entscheidung. Als erstes Stück entstand im August 1919 *Mörder, Hoffnung der Frauen* nach einem Drama von Oskar Kokoschka, es folgten *Das Nusch-Nuschi* (1920) nach einer Dichtung von Franz Blei und im Januar und Februar 1921

schließlich *Sancta Susanna*, dem das gleichnamige Stück von August Stramm zugrundeliegt. Dass Hindemith für zwei der drei Einakter Texte von herausragenden Vertretern des Expressionismus auswählte, bestätigt sein feines Gespür für die damals aktuellen literarischen Strömungen. Als übergreifendes Thema der drei Werke kristallisiert sich der Komplex von Erotik, Sexualität und daraus resultierender Bestrafung heraus: In Kokoschkas rätselhaftem Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1909) ist das Thema reprä-

Sancta Susanna op. 21 (1921)

Oper in einem Akt

szenisch:

Dirigent: Lothar Koenigs

Inszenierung: John Fulljames

Kostüme: Marie-Jeanne Lecca

Bühnenbild: Johan Engels

28. und 31. Januar 2012, 5. und 9. Februar 2012

Lyon: Opéra

halbszenisch/konzertant:

Dirigent: Hans Graf

Susanna: Melanie Diener

Klementia: Lioba Braun

Alte Nonne: Ewa Wolak

Choreinstudierung: Ralf Sochaczewsky, Tobias Walenciak, Matthias Stoffels

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Cantus Domus; Ensemblerlino Vocale

22. und 23. April 2012

Berlin: Philharmonie

Die fromme Nonne Susanna hat sich ganz der Liebe zu ihrem Heiland hingegeben und betet unablässig bis zur Erschöpfung. In der sinnlichen Atmosphäre einer lauen Mainacht erinnert sich die Äbtissin Klementia an die Nonne Beata, die einst in unstillbarer körperlicher Begierde zum Gekreuzigten entbrannte und ihn mit entblößtem Oberkörper umarmte. Zur Strafe wurde sie bei lebendigem Leibe im Kloster eingemauert. Während der Erzählung schlägt Susannas religiöse Liebe in körperliches Verlangen um; von der Vision des vom Kreuz herabsteigenden und sie umarmenden Christus erschüttert, reißt sie dem Kruzifix das Lendentuch herunter. Der Aufforderung der versammelten Nonnen, zu beichten, verweigert sie sich; statt dessen fordert sie sie auf: „Ihr sollt mir die Mauer errichten!“

sentiert durch den archetypischen Kampf zwischen den Geschlechtern, der im Sieg des Mannes über die Frau mündet. In Franz Bleis *Das Nusch-Nuschi* erscheint Erotik als lustvolles Spiel, das Sanktionierung durch eine Kastration erfahren soll, die sich als nicht mehr nötig erweist, in August Stramms *Sancta Susanna* (um 1912) ist es das Übermaß von verbotener Begierde, die in Selbsterstörung mündet.

Bei der letztendlichen Anordnung der Stücke in der Reihenfolge *Mörder, Hoffnung der Frauen* / *Sancta Susanna* / *Das Nusch-Nuschi* orientierte sich Hindemith offenbar an Puccinis 1918 uraufgeführtem Einakter-Triptychon *Il Tabarro* / *Suor Angelica* / *Gianni Schicchi*, das mit der Kombination eines schaurigen, eines religiös-tragischen und eines burlesken Stücks auf die Tradition des Pariser „Grand Guignol“ verweist.

Das zentrale Sujet der Strammschen Dichtung – die obsessive religiöse Liebe – findet musikalisch Widerhall in der Struktur als Variationensatz über ein weich schwingendes, wiegendes Thema, das zunächst von der Flöte exponiert wird. Zugleich gruppiert Hindemith die einzelnen variativen Abschnitte streng symmetrisch um die zentrale Passage des Stücks, Klementias Erzählung von der Nonne Beata, und baut damit ein musi-



kalisch-formales Abbild der Zwänge und Restriktionen, die das Leben innerhalb von Klostermauern mit sich bringt. Nicht nur Hindemith selbst hat *Sancta Susanna* als „das Beste der drei Stücke“ bezeichnet. In seiner Uraufführungskritik schrieb der junge Rezensent Theodor W. Adorno 1922: „In ‚Sancta Susanna‘ wird aus *einem* Thema alles, was musikalisch überhaupt geschieht, herausentwickelt; einem Thema, dessen emotionale Kraft nicht einem Individuum, nicht einer Stimmung, sondern schlechthin dem irrationalen Grundgeschehen dieser Oper gilt. Es ist bewundernswert, wie Hindemith hier, in dem reifsten seiner Bühnenwerke, zugleich thematisches Drängen des Orchesterstroms und weitbogige Gesangsmelodien, Schwüle der Frühlingsnacht und Wucht der Katastrophe aus dieser einen, zu sinnlich-plastischer Konkretheit geronnenen Grundkraft gewinnt, die ihm unter den Händen zum Symbol des Triebhaften überhaupt geriet.“

A 'DOWNRIGHT NUISANCE'

On Hindemith's One-Acter *Sancta Susanna*

Hindemith's one-acter *Sancta Susanna* is one of the great scandal pieces in twentieth-century music history. The piece already created a commotion before its premiere: the conductor Fritz Busch, who was to present the world premieres of Hindemith's three one-acters *Mörder, Hoffnung der Frauen*, Op. 12, *Das Nusch-Nuschi*, Op. 20 and *Sancta Susanna*, Op. 21 in June 1921 in Stuttgart, categorically refused to accept the 'obscene last one of the three works,' as he called it. Repeated attempts by Hindemith to change his mind were to no avail. Only a year later did Hindemith and Schott Publishers succeed in securing the Frankfurt Opera House for a premiere of the complete triptych – and the scandal that Fritz Busch had avoided with his refusal for Stuttgart now hit Frankfurt. For all that, the premiere in March 1922 did not so much inflame the passions of the quite approvingly applauding audience as cause indignation with churchly institutions and conservative guardians of culture. 'An outrageous desecration of Christian worship,' they called the piece, with 'every kind of artistic and moral worthlessness.' The Catholic Women's League even organised atonement devotions during Holy Week 'as a sign of protest and

Sancta Susanna, Op. 21 (1921)

Opera in One Act

Staged:

Conductor: Lothar Koenigs

Staging: John Fulljames

Costumes: Marie-Jeanne Lecca

Scenery: Johan Engels

28 and 31 January 2012, 5 and 9 February 2012

Lyon: Opéra

Half-staged/concertante:

Conductor: Hans Graf

Susanna: Melanie Diener

Klementia: Lioba Braun

Old Nun: Ewa Wolak

Choir preparation: Ralf Sochaczewsky, Tobias Walenciak, Matthias Stoffels

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Cantus Domus; Ensemblerlino Vocale

22 and 23 April 2012

Berlin: Philharmonie

The pious nun Susanna is utterly devoted to the love for her Saviour, praying without ceasing until she is exhausted. In the sensuous atmosphere of a balmy May night, the Abess Klementia reminds her of the nun Beata, who once burned with unquenchable physical desire for Christ Crucified and embraced him with her naked torso. As her punishment, she was immured alive in the convent. During this account, Susanna's religious love is transformed into physical desire; shaken by the vision of Christ descending from the cross and embracing her, she tears off the loincloth from the crucifix. She refuses the injunction of the assembled nuns to confess, instead challenging them: 'You should build me a wall!'



pain for the unworthy representation on the Frankfurt stage.' Yet the public protest proved to be a boomerang for the moral watchdogs. The theatre management did indeed abstain from the planned performances during Holy Week and Easter 1922, but they were pleased to have sold-out houses for each of the ensuing performances.

Hindemith's interest in the dramatic genre evolved whilst he was still a student. He created several small quirky, ironic plays between 1913 and 1920, mostly with autobiographical subject matter. A first attempt at an opera, which has not survived, was also written in 1913. Starting in 1915, Hindemith gained practical insights into the world of music theatre as a member of the Frankfurt Opera Orchestra, which was considered one of the leading venues of contemporary music theatre.

Hindemith's started working on the three one-acters in the summer of 1919; this coincided with his decision to seriously aspire towards a career as a composer. A chamber concert in Frankfurt with his own works encouraged him in this decision; it met with great resonance with the public and press, also attracting the attention of Schott Publishers in Mainz. The first piece, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, based on a play by Oskar Kokoschka, was composed in August 1919; there followed *Das Nusch-Nuschi* (1920), based on a poem by Franz Blei and finally *Sancta Susanna*, based on the piece of the same name by August Stramm in January and February 1921. The fact that Hindemith selected texts by outstanding exponents of Expressionism for two of the three one-acters confirms his fine sensitivity for the then-current literary trends. The complex of eroticism, sexuality and the punishment resulting from these crystallises as the comprehensive theme of the three works. In Kokoschka's enigmatic drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1909), the subject is represented by the archetypal battle between the sexes, leading to the victory of man over woman. In Franz Blei's *Das Nusch-Nuschi*, eroticism appears as a pleasurable game that undergoes sanctioning by means of a castration that no longer proves necessary; in August Stramm's *Sancta Susanna* (about 1912), it is the excess of forbidden desires that leads to self-destruction.

With the final arrangement of the pieces in the order *Mörder, Hoffnung der Frauen* / *Sancta Susanna* / *Das Nusch-Nuschi*, Hindemith was apparently orientating himself on Puccini's triptych of one-acters *Il Tabarro* / *Suor Angelica* / *Gian-ni Schicchi*, premiered in 1918 and refer-



ring to the tradition of the Parisian 'Grand Guignol' with the combination of a scary, a religious-tragic and a burlesque piece. The central subject of Stramm's poem – obsessive religious love – finds a musical echo in the structure as a variation movement on a softly pulsating, swaying theme initially introduced by the flute. At the same time, Hindemith groups the individual variation sections strictly symmetrically around the central passage of the piece, Klementia's account of the nun Beata, thus building a musical-formal portrayal of the constraints and restrictions that life within the walls of a convent entails.

Not only Hindemith himself called *Sancta Susanna* 'the best of the three pieces.' In his review of the premiere, the young

critic Theodor W. Adorno wrote in 1922: 'In "Sancta Susanna" everything that happens musically is developed from one theme; a theme the emotional power of which pertains not to one individual, nor to one mood, but quite simply to the fundamentally irrational occurrences of this opera. It is admirable the way Hindemith here, in the most mature of his stage works, simultaneously extracts the thematic pressure of the orchestral flow and widely arching vocal melodies, the sultriness of the spring night and the vehemence of the catastrophe from this single, elemental force, coagulated into sensually plastic concreteness, that has become a symbol of the libidinous in his hands.'

UN « SCANDALE PUBLIC »

À propos de *Sancta Susanna*,
opéra en un acte de Hindemith

Sancta Susanna, l'opéra en un acte de Paul Hindemith, compte parmi les grandes pièces à scandale de l'histoire de la musique du XX^e siècle. Avant sa première représentation en public, la pièce fait déjà fureur : le chef d'orchestre Fritz Busch, qui devait créer en juin 1921 à Stuttgart les trois opéras en un acte de Hindemith : *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12, *Das Nusch-Nuschi* op. 20 et *Sancta Susanna* op. 21, refuse tout net de « diriger la dernière pièce obscène de ces trois œuvres », comme il l'appelait. Même les tentatives répétées de Hindemith pour le faire changer d'avis n'ont

pas abouti. Ce n'est qu'une année plus tard que Hindemith et la Maison d'édition Schott ont réussi à décider la Frankfurter Opernhaus à représenter pour la première fois le triptyque dans son intégralité – et le scandale que Fritz Busch avait encore pu éviter par son refus à Stuttgart, se produisit à Francfort. Or, la première, qui eut lieu en mars 1922, a moins chauffé les esprits du public, dont les forts applaudissements ont montré l'approbation, et bien plus indigné les institutions de l'église et les « gardiens de la culture » conservateurs. Ils qualifient la pièce de « profanation incroyable de la vénération vouée à Dieu » et condamnent « l'absence de toute valeur artistique et morale ». Durant la semaine sainte, le « Katholischer Frauenbund » [L'union des femmes catholiques] a même organisé des prières d'expiation des péchés « comme signe de douleur et

de protestation contre la représentation indigne de la pièce sur la scène de Francfort ». Cependant, cette protestation publique s'est avérée comme un boomerang pour les gardiens de la morale. En effet, la direction du théâtre a certes renoncé aux représentations prévues pendant la semaine sainte et à Pâques 1922, mais a pu se réjouir des représentations suivantes jouées à guichets fermés.

L'intérêt porté par Hindemith au genre dramatique s'était déjà manifesté pendant ses études. De 1913 à 1920, il écrit plusieurs petites pièces de théâtre bouffonnes et ironiques dont le thème est principalement autobiographique. L'année 1913, un premier essai d'opéra (non conservé) est créé. À partir de 1915, Hindemith a pu se faire une idée concrète du monde du théâtre musical puisqu'il faisait partie de l'Orchestre de l'Opéra de Francfort qui, à cette époque, était considéré comme l'une des premières scènes du théâtre musical contemporain.

Le début des travaux d'Hindemith sur ses trois œuvres en un acte, l'été 1919, correspond exactement à la période durant laquelle il se décide à envisager sérieusement une carrière de compositeur. Un concert de musique de chambre donné à Francfort avec ses propres œuvres, qui reçut un accueil très favorable auprès de la presse et de l'opinion publique et avait attiré l'attention de l'éditeur Schott de Mayence sur le compositeur, le conforte dans sa décision. La première pièce est créée en août 1919 : *Mörder, Hoffnung der Frauen* d'après un drame d'Oskar Kokoschka. Puis suivent *Das Nusch-Nuschi* (1920) d'après un poème de Franz Blei et, pour finir, en janvier et février 1921, *Sancta Susanna*, dont la composition est fondée sur la pièce du même nom écrite par August Stramm. Le fait qu'Hindemith ait sélectionné des textes de deux représentants remarquables de l'expressionnisme pour deux de ses trois œuvres en un acte, confirme bien son intuition en faveur des courants littéraires de l'époque. Le thème principal, qui se cristallise dans ses trois œuvres, se réfère au complexe de l'érotisme, de la sexualité et de la punition qui en résulte. Dans *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1909) – le drame quelque peu mystérieux de Kokoschka – le thème est représenté par le combat archétypal entre les deux sexes qui aboutit par la victoire de l'homme sur la femme. Dans *Das Nusch-Nuschi* de Franz Blei, l'érotisme apparaît comme un jeu voluptueux à sanctionner par une castration qui s'avère ne plus être nécessaire. Et dans *Sancta Susanna* (vers 1912) d'August Stramm, il s'agit d'un excès de concupiscence interdite qui aboutit à l'autodestruction.





***Sancta Susanna* op. 21 (1921)**

Opéra en un acte

Scénographie :

Direction musicale : Lothar Koenigs

Mise en scène : John Fulljames

Costumes : Marie-Jeanne Lecca

Décors : Johan Engels

Les 28 et 31 janvier 2012 ; les 5 et 9 février 2012

Lyon : Opéra

Version demi-scénique/ de concert :

Chef d'orchestre : Hans Graf

Susanna : Melanie Diener

Klementia : Lioba Braun

Vieille religieuse : Ewa Wolak

Direction de chœur : Ralf Sochaczewsky, Tobias Walenciak, Matthias Stoffels
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Cantus Domus ; Ensemblerlino Vocale

Les 22 et 23 avril 2012

Berlin : Philharmonie

La pieuse sœur Susanna porte tout son amour au Sauveur et prie inlassablement, jusqu'à l'épuisement. Dans l'atmosphère voluptueuse d'une douce nuit de mai, l'abbesse Klementia se souvient de sœur Beata qui s'enflamma d'une concupiscence corporelle insatiable pour l'effigie du Christ et l'embrassa avec son corps dénudé. Comme punition, elle fut emmurée vive dans le couvent. À l'écoute de ce récit, l'amour religieux de Susanna se transforme en un fort désir physique ; bouleversée par la vision du Christ descendant du crucifix et l'étreignant, elle arrache le linge entourant le crucifix. Les sœurs réunies lui demandent de se confesser mais Susanna refuse et les implore : « érigez le mur ! ».

Pour la disposition définitive des pièces dans l'ordre suivant : *Mörder, Hoffnung der Frauen / Sancta Susanna / Das Nusch-Nuschi*, Hindemith s'est apparemment inspiré du Triptyque des pièces en un acte de Puccini dont la première eut lieu en 1918 : *Il Tabarro / Suor Angelica / Gianni Schicchi*, qui en combinant une pièce macabre, une autre religieusement tragique et une dernière burlesque fait référence à la tradition du « Grand Guignol » parisien.

Le sujet central du poème de Stramm – l'amour religieux obsessif – trouve un écho musical dans la structure, sous forme de mouvement de variations, qui se traduit par une ligne mélodique douce et berçante, exprimée au début par la flûte. En même temps, Hindemith regroupe d'une manière sévèrement symé-

trique les différentes séquences des variations autour du passage central de la pièce – le récit de Klementia relatif à la sœur Beata - et construit ainsi un modèle musical et formel qui reflète les contraintes et les restrictions qu'implique la vie au sein des murs d'un couvent.

Hindemith n'est pas le seul à avoir qualifié *Sancta Susanna* de « la meilleure des trois pièces ». Dans sa critique de la première représentation, le jeune critique littéraire et musical Theodor W. Adorno écrit en 1922 : « Dans 'Sancta Susanna' tout ce qui se produit musicalement se développe à partir d'un seul thème ; un thème dont la force émotionnelle ne s'adresse pas à un individu, ni à une atmosphère, mais tout simplement à l'événement fondamental irrationnel de cet opéra. Il est admirable de voir comment Hindemith réunit ici, dans la pièce la plus mature de toutes ses œuvres scéniques, l'insistance thématique du cours de l'orchestre et les mélodies du chœur constituées de longues phrases, la chaleur étouffante d'une nuit de printemps et la violence de la catastrophe à partir de cette force fondamentale coagulée en une précision sensuelle et plastique qui devient entre ses doigts le symbole de l'instinct ».

Viola incognita

Werke von Hindemith, Milhaud und Winkler
Pavel Ciprys (Viola),
Daniel Wiesner (Klavier)

◆ Radioservis Prag CD
CRO386-2



Hindemiths frühe Sonate für Bratsche und Klavier op. 11 Nr. 4 (1919) wird heute zu den mit Vorliebe aufgeführten Kompositionen des Meisters gezählt. Sie verbindet Phantasie mit Effekten, die aus kontrastiv aufgefassten Variationen abzuleiten sind. In der Interpretation von Pavel Ciprys und Daniel Wiesner, zwei erfahrenen Interpreten von Musik des 20. Jahrhunderts; fällt das emotionsgeladene, detailliert erfasste Zwiegespräch der beiden Instrumente auf. Die faszinierend dunkle Farbe der Bratsche sorgt für einen poetisch gestimmten Vortrag der melodischen Linie im Kontrast zu kunstvollen Flächen, die durch scharfen Rhythmus geprägt sind. Der Klavierpart verbindet eine beinahe impressionistische Farbenfreude und Heiterkeit mit der Genauigkeit der typischen Hindemithschen Imitationen. Die Interpretation der Sonate gipfelt in einem rhythmisch prägnanten, hinreißenden Abschluss.

Hindemith's early Sonata for Viola and Piano, Op. 11 No. 4 (1919) is today one of the most frequently performed compositions of the Master. It combines imagination with effects that are derived from contrasting variations. The emotional, detailed dialogue of the two instruments is most striking in this interpretation by Pavel Ciprys and Daniel Wiesner, two experienced interpreters of twentieth-century music. The fascinatingly dark colour of the viola ensures a poetic discourse of the melodic line in contrast to artful sound-areas marked by sharp rhythms. The piano part combines an almost impressionistic joy in colour for its own sake with the precision of typically Hindemithian imitations. The interpretation of the Sonata culminates in a rhythmically incisive, thrilling conclusion.

La sonate pour alto et piano op. 11 Nr. 4 (1919) que Paul Hindemith composa au début de sa carrière compte aujourd'hui parmi les compositions que les musiciens préfèrent interpréter. Cette œuvre allie une certaine fantaisie à des effets qui émanent des variations contrastées. Dans l'interprétation de Pavel Ciprys et de Daniel Wiesner - deux interprètes avertis de la musique du XXe siècle - le dialogue entre les deux instruments, chargé d'émotion et présenté de façon détaillée, retient l'attention. La couleur sombre et fascinante de l'alto veille à exposer poétiquement la ligne mélodique en opposition aux surfaces ouvragées qui sont caractérisées par un rythme très soutenu. La partie piano associe l'allégresse et les couleurs gaies, voire presque impressionnistes, à la précision des imitations typiques d'Hindemith. L'interprétation de la sonate culmine en une fin rythmique, prégnante et éblouissante. LP

Cello Concertos

Konzert für Violoncello und Orchester (1940) sowie Werke von Bohuslav Martinů und Arthur Honegger

Johannes Moser (Cello), Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, Christoph Poppen

◆ hänssler classic CD 93.276 (2011)



Mit ausdrucksstarkem Cello-Ton gelingt es Johannes Moser den Nuancenreichtum des Hindemith-Konzertes unmittelbar wirken zu lassen. Selbst bei der Überlagerung der Themen am Ende des Mittelsatzes bleibt das Klangbild klar strukturiert. Dies ist mit ein Verdienst des sensibel musizierenden Orchesters unter Christoph Poppen, dessen kammerorchestrer Erfahrungen der Interpretation bestens zugute kommen. Äußerst reizvoll ist die Kombination mit Cellokonzerten der mit Hindemith geistesverwandten und von ihm hochgeschätzten Zeitgenossen Martinů und Honegger.

With a strongly expressive cello tone, Johannes Moser succeeds in allowing the rich nuances of the Hindemith Concerto to make a direct impact. Even when the themes are superimposed at the end of the middle movement, the sound remains clearly structured. This is also thanks to the sensitive playing of the orchestra under the direction of Christoph Poppen, whose experience with chamber orchestras particularly benefit the interpretation. The combination of this work with cello concertos by Hindemith's contemporaries Martinů and Honegger is extremely appealing; both of these composers were spiritually related to and highly valued by Hindemith.

Avec le son extrêmement expressif de son violoncelle, Johannes Moser réussit à reproduire la richesse des nuances du concerto de Hindemith. Même lors de la superposition des thèmes à la fin du mouvement intermédiaire, l'image sonore demeure clairement structurée. Et ceci, grâce au mérite de l'orchestre qui se produit avec beaucoup de sensibilité sous la baguette de Christoph Poppen, celui-ci bénéficiant de ses expériences de l'interprétation avec les orchestres de musique de chambre. La combinaison de cette pièce avec des concertos pour violoncelle de Martinů et Honegger, des contemporains d'Hindemith proches de sa pensée et que le compositeur estimait profondément, est fort séduisante.

The Golden Hindemith

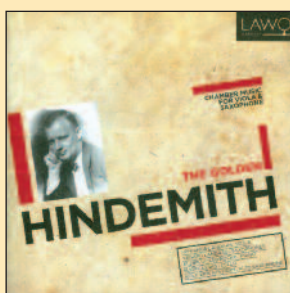
Chamber Music for Viola & Saxophone

Duett für Bratsche und Violoncello (1934) / Konzertstück für zwei Alt-Saxophone (1933) / Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1 / Sonate für Alt-Saxophon und Klavier (1943) / Trio op. 47 für Tenor-Saxophon, Bratsche und Klavier (1928)
Henning Landaas (Viola), Bjørge Lewis (Cello), Rolf-Erik Nyström (Alt-Saxophon), Vegard Landaas (Alt- u. Tenor-Saxophon), Elzbieta Nawrocka (Piano)

◆ Lawo Classics LWC 1005 (2009)

In dieser norwegischen Produktion gehen die Musiker und Musikerinnen beherzt zu Sache. Eine Musizierhaltung, die insbesondere dem Trio op. 47 und der Solo-Bratschensonate eine dynamische Verve verleiht. Beindruckend der voluminöse, warme Ton des Saxophonisten Vegard Landaas. Die Bratschistin Henning Landaas versteht es, sowohl das Zart-Zerbrechliche des 2. Satzes der Sonate op. 25 Nr. 1 mit großem Gespür hervorzukehren als auch das Wild-Ungezügelter des legendären 4. Satzes furios zu präsentieren.

The musicians bravely get down to business in this Norwegian production. They have an attitude towards music-making that lends particular dynamic verve to the Trio, Op. 47 and the Solo Viola Sonata. The warm, voluminous tone of saxophonist Vegard Landaas is particularly impressive. The violist Henninge Landaas knows how to bring out not only the tender, fragile quality of the second movement of the Sonata, Op. 25 No. 1 with great feeling, but also the wild, untamed spirit of the legendary fourth movement with fury.



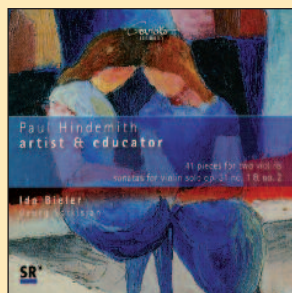
Dans cette production norvégienne, les musiciens et les musiciennes s'adonnent à la tâche avec bravoure. Cette interprétation musicale donne une verve dynamique au Trio op. 47 et à la Sonate pour alto solo. Le son chaud et volumineux du saxophoniste Vegard Landaas est particulièrement impressionnant. L'altiste Henninge Landaas souligne avec beaucoup de sensibilité la douceur et la fragilité du 2e mouvement de la Sonate op. 25 n° 1 et présente avec grand enthousiasme le caractère sauvage et effréné du 4e mouvement légendaire.

Paul Hindemith – artist & educator

41 pieces for two violins from the „Geigen-Schulwerk“ ed. by Erich and Elma Doflein / Sonatas for violin solo op. 31 no. 1 & no. 2

Ida Bieler (Violine), Georg Sarkisjan (Violine)

◆ Coviello Contemporary COV 61114 (2011)



Zum ersten Mal komplett eingespielt, präsentiert Ida Bieler zusammen mit ihrem lettischen Schüler Georg Sarkisjan die Geigenstücke, die Hindemith für das von Erich und Elma Doflein 1931 herausgegebene *Geigen-Schulwerk* komponierte. Die als Hinführung zu historischen und zeitgenössischen Violin-Kompositionen verstandenen Duos werden abwechslungsreich als ernsthafte Stücke interpretiert. Bei den für seine Quartettkollegen Licco Amar und Walter Caspar innerhalb kurzer Zeit im Jahr 1924 geschriebenen Violin-Solosonaten hebt Ida Bieler den strömenden Gestus der beiden Sonaten differenziert hervor.

Recorded in their entirety for the first time, Ida Bieler and her Latvian pupil Georg Sarkisjan present the violin pieces composed by Hindemith for Erich and Elma Doflein's *Geigen-Schulwerk* published in 1931. The Duos, intended as an introduction to historical and contemporary violin compositions, are interpreted with great variety as pieces to be taken seriously. In the Solo Sonatas for violin composed for Hindemith's quartet colleagues Licco Amar and

Walter Caspar within a short period of time in 1924, Ida Bieler emphasises the flowing gestures of both works with a high degree of differentiation.

Enregistrées en entier pour la première fois, Ida Bieler présente avec son élève letton Georg les pièces pour violon que Paul Hindemith composa pour le *Geigen-Schulwerk*, une œuvre pour les écoles, publiée en 1931 par Erich et Elma Doflein. Les duos, compris comme une introduction des compositions historiques et contemporaines pour violon, sont interprétés avec une grande diversité sous forme de pièces graves. En ce qui concerne les sonates pour violon solo qu'Hindemith écrit en peu de temps au cours de l'année 1924 à l'intention de ses collègues de quatuor Licco Amar et Walter Caspar, l'interprétation fort nuancée d'Ida Bieler souligne le flot du geste sonore des deux sonates.

Le trio de Cologne – Juegos del viento

Rondo für 3 Gitarren (recte: 1930) sowie Werke von Igor Strawinsky, Dusan Bogdanovic, Béla Bartók, Carlo Domeniconi, Erik Satie Pablo Marquez, Laura Young, Zoran Dukic (Git.)

◆ GHA Records 126.041 (1998)

Das posthum veröffentlichte *Trio für 3 Gitarren* bildete das Mittelstück einer Wanderlieder-Kantate, die Hindemith in Kollektivarbeit mit einigen Schülern 1930 schrieb. Die Interpretation der jungen Gitarristen besticht durch zupackende Tempi und sensible Gespür für die spanisches Kolorit andeutenden harmonischen Wendungen. Mit solcher Dynamik gespielt, ist das Stück weit entfernt von der viel geschmähten Wandervogel-Aura.

The Trio for 3 Guitars, published posthumously, forms the central piece of a hiking song cantata written by Hindemith in 1930 in collaboration with several pupils as a collective project. The interpretation of the young guitarists convinces the listener through gripping tempi and a sensitive feeling for the harmonic turns hinting at Spanish colouration. Played with such dynamism, the piece is a far cry from the much maligned aura of the 'hikers' movement'.



Le Trio für 3 Gitarren publié à titre posthume constituait la partie centrale d'une cantate de chants de randonnée que Paul Hindemith écrivit en travail collectif avec quelques élèves en 1930. L'interprétation des jeunes guitaristes séduit par leurs tempi résolus et leur intuition sensible des expressions harmoniques qui évoquent le timbre espagnol. Jouée avec une telle dynamique, la pièce est bien loin de l'aura tant honnie du « Wandervogel », un mouvement de jeunesse allemande. HJW

FORUM

▼ Das Opernhaus Zürich widmet sich Hindemiths Oper „*Mathis der Maler*“, die an ebendiesem Haus im Mai 1938 uraufgeführt wurde. Für die Titelrolle ist **Thomas Hampson** engagiert, weitere Solisten sind Sandra Trattnigg (Regina) und Emily Magee (Ursula). Die Inszenierung liegt in den Händen von Matthias Hartmann, Kostüme: Victoria Behr, Bühnenbild: Johannes Schütz, Choreinstudierung: Jürg Hämmerli. Die musikalische Leitung hat Daniele Gatti. Termine: Premiere am 16. Juni 2012, weitere Aufführungen: 19., 23., 26. und 28. Juni, 1. und 5. Juli 2012, Zürich: Opernhaus.



▼ The Zurich Opera House is devoting itself to Hindemith's opera '*Mathis der Maler*', which was premiered at this same opera house in May 1938. Thomas Hampson has been engaged for the title role; further soloists are Sandra Trattnigg (Regina) and Emily Magee (Ursula). The staging is in the hands of Matthias Hartmann, with costumes by Victoria Behr, scenery by Johannes Schütz and preparation of the choir by Jürg Hämmerli. The music director is Daniele Gatti. Dates: premiere on 16 June 2012, further performances: 19, 23, 26 and 28 June, 1 and 5 July 2012, Zurich Opera House.

▼ L'Opéra de Zurich se consacre à « *Mathis le peintre* », un opéra de Paul Hindemith, dont la première eut lieu en mai 1938 dans cette même maison. Thomas Hampson est engagé pour le rôle principal, les autres solistes étant Sandra Trattnigg (Regina) et Emily Magee (Ursula). La mise en scène est confiée à Matthias Hartmann. Pour les costumes : Victoria Behr et les décors : Johannes Schütz. Direction de chœur : Jürg Hämmerli. La direction musicale est assurée par Daniele Gatti. La première aura lieu le 16 juin 2012 et les autres représentations les 19, 23, 26 et 28 juin ainsi que le 1er et le 5 juillet 2012 à l'Opéra de Zurich.

▼ Auf dem Programm des Salzburger Mozarteum Orchesters steht das Bratschenkonzert „*Der Schwanendreher*“ mit Antoine Tamestit. Die Leitung hat David Afkham, der 2010 mit dem „Young Conductors Award“ der Salzburger Festspiele ausgezeichnet wurde. 14. Juni 2012, Salzburg: Mozarteum

▼ The viola concerto '*Der Schwanendreher*' with Antoine Tamestit is on the programme of the Salzburg Mozarteum Orchestra. The conductor will be David Afkham, who won the „Young Conductors Award“ of the Salzburg Festival in 2010. 14 June 2012, Salzburg Mozarteum

▼ Le concerto pour alto *Der Schwanendreher* figure au programme de l'Orchestre Salzburger Mozarteum avec Antoine Tamestit. La direction est confiée à David Afkham qui reçut en 2010 le prix « Young Conductors Award » du Festival de Salzbourg. Le 14 juin 2012 à Salzbourg: Mozarteum

▼ Mit Hindemiths letztem kammermusikalischem Werk, dem Oktett (1958) ist das Berliner Scharoun Ensemble am 22. März 2012 im Wiener Konzerthaus zu Gast.

▼ The Berlin **Scharoun Ensemble** will be guest artists on 22 March 2012 at the Vienna Konzerthaus with Hindemith's last chamber work, the Octet (1958).

▼ Le Scharoun Ensemble de Berlin est invité à se produire le 22 mars 2012 au Konzerthaus de Vienne pour interpréter la dernière œuvre de musique de chambre d'Hindemith, l'Oktett (1958).





▼ Nach 2009 und 2010 erfolgt an der Dresdner Semperoper 2012 eine erneute Wiederaufnahme der Oper **„Cardillac“** in der Inszenierung von Philipp Himmelmann. Es spielen Markus Marquardt (Cardillac), Amanda Majeski (Die Tochter), Jürgen Müller (Der Offizier), Michael Eder (Der Goldhändler) Tom Martinsen (Der Kavalier), Sabine Brohm (Die Dame) und Matthias Henneberg (Der Führer der Prévôté), Kostüme: Bettina Walter, Bühnenbild: Johannes Leiacker, Choreinstudierung: Christof Bauer. Die Sächsische Staatsoper wird geleitet von Kevin John Edusei. Premiere: 17. Februar 2012, weitere Termine: 24. Februar, 8. März und 6. April 2012, Dresden: Semperoper

▼ After 2009 and 2010, there will be a new revival of the opera 'Cardillac' at the Semperoper in Dresden produced by Philipp Himmelmann. The soloists are Markus Marquardt (Cardillac), Amanda Majeski (the Daughter), Jürgen Müller (the Officer), Michael Eder (the Bullion Dealer) Tom Martinsen (the Cavalier), Sabine Brohm (the Lady) and Matthias Henneberg (the Leader of the Prévôté). Costumes are by Bettina Walter, scenery by Johannes Leiacker, choir preparation by Christof Bauer. The Saxon State Opera will be conducted by Kevin John Edusei. Premiere: 17 February 2012, further dates: 24 February, 8 March and 6 April 2012 at the Dresden Semperoper

▼ Après les représentations de 2009 et 2010, le Semperoper de Dresde reprend en 2012 l'opéra « Cardillac » dans une mise en scène de Philipp Himmelmann. Les interprètes : Markus Marquardt (Cardillac), Amanda Majeski (la fille), Jürgen Müller (l'officier), Michael Eder (le marchand d'or) Tom Martinsen (le cavalier), Sabine Brohm (la dame) et Matthias Henneberg (le chef de la prévôté). Pour les costumes : Bettina Walter et les décors : Johannes Leiacker. Direction de chœur : Christof Bauer. Kevin John Edusei dirigera l'orchestre du Sächsische Staatsoper. Première : le 17 février 2012. D'autres représentations : le 24 février, le 8 mars et le 6 avril 2012 au Semperoper à Dresde.

▼ Die Camerata Bern führt gemeinsam mit dem Pianisten András Schiff und unter der Leitung von Erich Höbarth Hindemiths **Ballettmusik** „Die vier Temperamente. Thema und vier Variationen für Klavier und Streichorchester“ auf. 23. März 2012, La-Chaux-de-Fonds: Salle de Musique 25. März 2012 Bern: Kultur-Casino

▼ The Camerata Berne will perform Hindemith's ballet music 'The Four Temperaments: Theme and Four Variations for Piano and String Orchestra' together with the pianist András Schiff conducted by Erich Höbarth. 23 March 2012, La-Chaux-de-Fonds: Salle de Musique 25 March 2012 Berne: Kultur-Casino

▼ La Camerata de Berne interprète la musique de ballet d'Hindemith Die vier Temperamente. Thema und vier Variationen für Klavier und Streichorchester avec le pianiste András Schiff et sous la baguette d'Erich Höbarth. Le 23 mars 2012 à La-Chaux-de-Fonds : Salle de Musique Le 25 mars 2012 à Berne : Kultur-Casino

▼ Das Bruckner Orchester Linz unter der Leitung von Gerrit Prießnitz beschäftigt sich mit der Sinfonie **„Mathis der Maler“**. 28. Februar 2012, Linz: Brucknerhaus

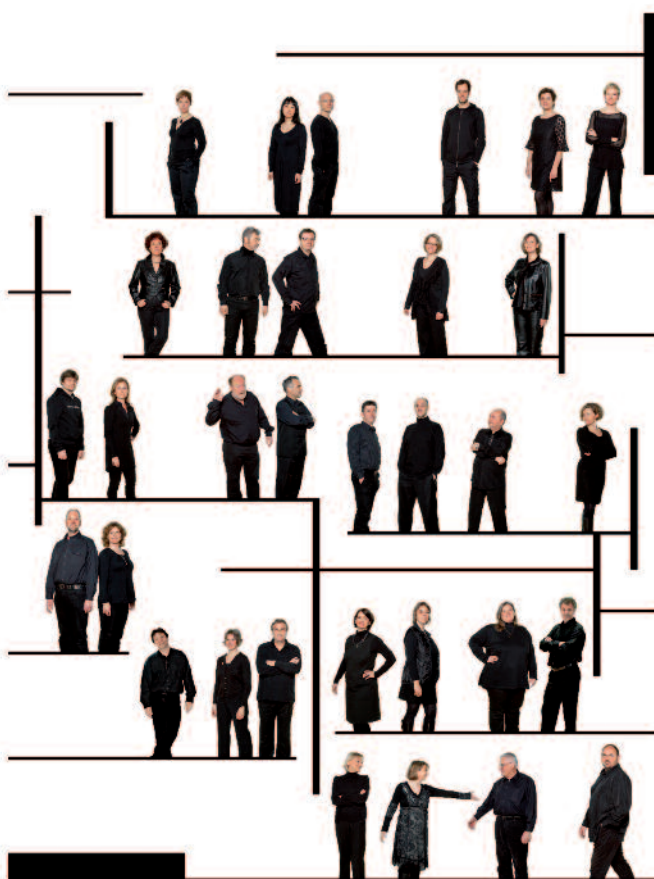
▼ The Linz Bruckner Orchestra under the direction of Gerrit Prießnitz will perform the symphony 'Mathis der Maler' on 28 February 2012 at the Brucknerhaus in Linz.

▼ L'Orchestre Bruckner de Linz dirigé par Gerrit Prießnitz se consacre à la Symphonie « Mathis der Maler ». Le 28 février 2012 à Linz : Brucknerhaus.

▼ Im Rahmen der Schwetzingen SWR Festspiele singt das SWR Vokalensemble unter der Leitung von Marcus Creed Hindemiths letzte vollendete Komposition, die Messe für gemischten Chor a cappella. 1. Mai 2012, Speyer: Gedächtniskirche; außerdem: 12. Mai 2012, Stuttgart: Evangelische Kirche Stuttgart-Gaisburg

▼ During the course of the Schwetzingen SWR Festival, the **SWR Vocal Ensemble** under the direction of Marcus Creed will sing Hindemith's last completed composition, the Mass for mixed a cappella choir. Performance dates: 1 May 2012 at the Gedächtniskirche in Speyer and on 12 May 2012 at the Evangelische Kirche Stuttgart-Gaisburg in Stuttgart

▼ Dans le cadre du Festival de musique de Schwetzingen offert par la SWR [Radio du sud-ouest de l'Allemagne], l'Ensemble vocal de la SWR chante la Messe für gemischten Chor a cappella, la dernière composition achevée d'Hindemith, sous la baguette de Marcus Creed. Le 1er mai 2012 à Speyer : Gedächtniskirche ainsi que le 12 mai 2012 à Stuttgart : Evangelische Kirche Stuttgart-Gaisburg



▼ Die Werkstatt-Bühne der Staatsoper Berlin im Schillertheater inszeniert das in Zusammenarbeit mit Bert Brecht entstandene experimentelle Bühnenwerk „**Lehrstück**“ aus dem Jahr 1929. 9., 10., 12., 14., 16., 17., 19., 23. und 24. Juni 2012, Berlin: Staatsoper im Schillertheater

▼ The Workshop Stage of the Berlin State Opera at the Schiller Theatre is producing the experiment stage work 'Lehrstück' (Teaching piece), composed in collaboration with Bert Brecht in 1929. 9., 10., 12., 14., 16., 17., 19., 23. und 24. Juni 2012, Berlin: Staatsoper im Schillertheater

▼ La Werkstatt-Bühne du Staatsoper de Berlin au Schiller Theater met en scène « Lehrstück », l'œuvre scénique expérimentale créée en 1929 en collaboration avec Bert Brecht. Les 09, 10, 12, 14, 16, 17, 19, 23 et 24 juin 2012 à Berlin : Staatsoper au Schiller Theater.

Kammermusik im Kuhhirtenturm / Chamber Music in the Cowherds' Tower / Musique de chambre sous le toit de la Kuhhirtenturm

Das Programm 2012 · Programme 2012 ·

Le programme de l'année 2012

8. Januar

Gabriel Schwabe, Violoncello/violoncello/violoncello

Evgenia Rubinova, Klavier/piano/piano

12. Februar

Ensemble Musicantica: Julia von Landsberg, Sopran/soprano/soprano

Emilio Peroni, Klavier/piano/piano

Sven Rössel, Kontrabass/double bass/contrabasse

18. März

Christian Seibert, Klavier/piano/piano

22. April

Kolja Lessing, Violine/violin/violon

3. Juni

Valentin Garvie, Trompete/trumpet/trompette

Ueli Wiget, Klavier/piano/piano

16. September

Shoko Hayashizaki und Michael Hagemann, Klavier/piano/piano

28. Oktober

Münchner Flötentrio: Elisabeth Weinzierl und

Edmund Wächter, Flöte/flutes/flûtes

Eva Schieferstein, Klavier/piano/piano

9. Dezember

Alice Sichova, Viola/viola/viola

Jan Polivka, Klavier/piano/piano

Weitere Informationen / Further informations /

Pour plus d'informations:

institut@hindemith.org · 069-5970362

Weitere Konzerte mit Werken von Paul Hindemith unter www.schott-music.com/performance / Further concerts with works of Paul Hindemith under www.schott-music.com/performance / Pour prendre connaissance de la liste de tous les concerts portant à leur programme des œuvres de Paul Hindemith, veuillez consulter : www.schott-music.com/performance