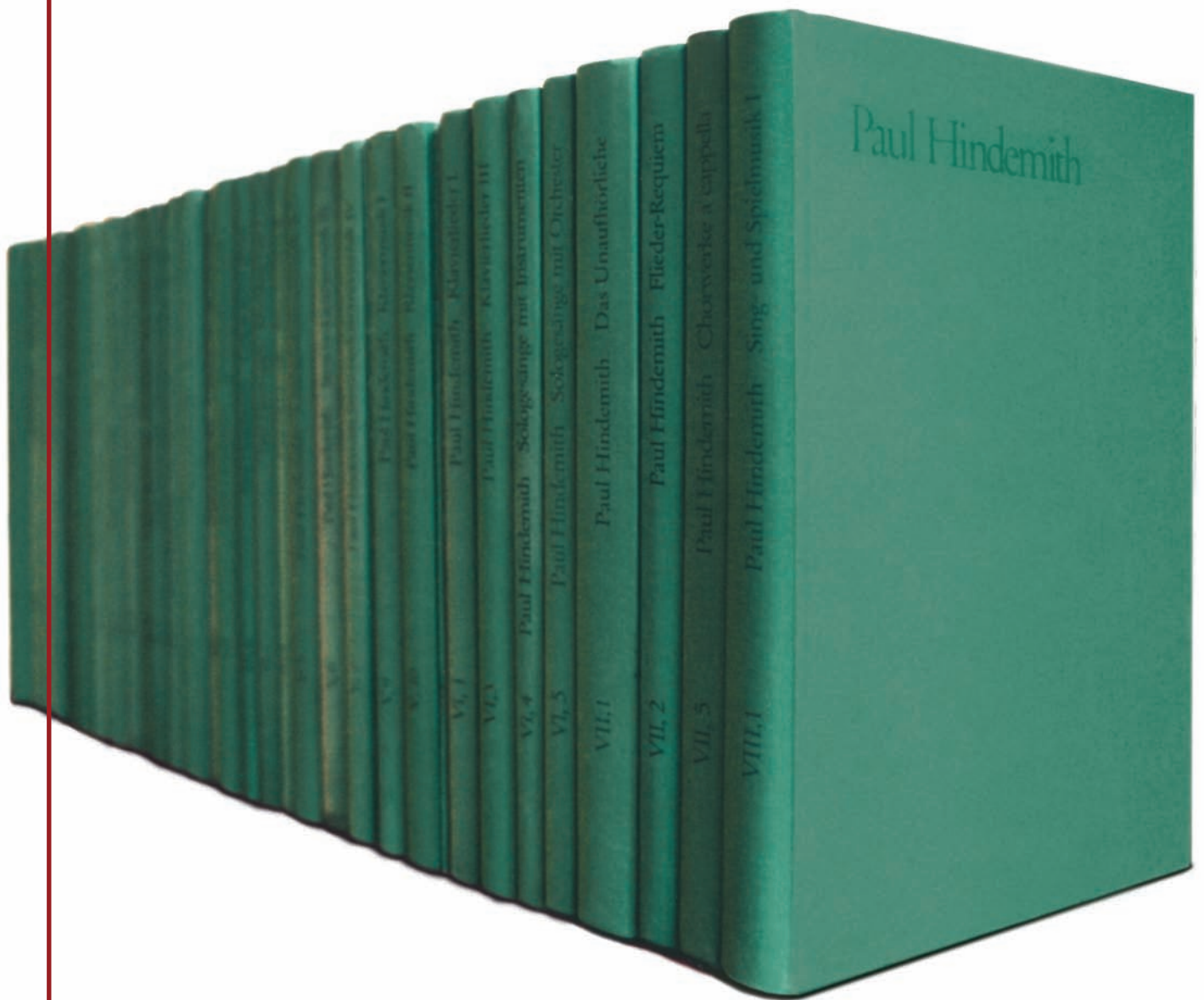


# Hindemith *FORUM*

8 2003



**DIE GESAMTAUSGABE**  
**COMPLETE WORKS · EDITION COMPLÈTE**

# INHALT · CONTENTS · SOMMAIRE

**ÜBERRASCHUNGEN** · Interview mit Giselher Schubert, dem Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe 3 ▼ **SURPRISES** · Interview with Giselher Schubert, Editor-in-Chief of the Hindemith Complete Edition 5 ▼ **SURPRISES** · Entretien avec Giselher Schubert, directeur de l'édition complète des œuvres de Hindemith 6

**DIE GESAMTAUSGABE HINDEMITHS 8 ▼**  
**HINDEMITH'S COMPLETE WORKS 8 ▼ EDITION**  
**COMPLÈTE DES ŒUVRES DE HINDEMITH 8**

**EKEL – SCHEUSAL – KANAILLE ... ·**  
Zu Hindemiths lustiger Oper *Neues vom Tage* 11 ▼  
**REPULSIVE – A MONSTER – A SCOUNDREL ·**  
On Hindemith's Comic Opera *Neues vom Tage* 12 ▼  
**SALAUD, FRIPOUILLE, CANAILLE! · Neues vom**  
*Tage*, opéra comique de Hindemith 14

**EXPERIMENT KROLLOPER 18 ▼ THE KROLL**  
**OPERA EXPERIMENT 19 ▼ L'EXPÉRIENCE DU**  
**«KROLLOPER» 20**

**CD Neues vom Tage 22**

**Forum 24**

**CD Neuerscheinungen 28 ▼ CD new releases 28 ▼**  
**Nouveautés sur CD 28**

## Impressum · Imprint · Impressum

### Hindemith-Forum

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

Heft 8/Number 8/Cahier n° 8

© Hindemith-Institut, Frankfurt am Main 2003

Redaktion/Editor/Rédaction:

Heinz-Jürgen Winkler

Beiträge/Contributors/Articles de:

Giselher Schubert (GS),

Heinz-Jürgen Winkler (HJW)

Redaktionsschluß/Copy deadline/

Etat des informations: 15. November 2003

Hindemith-Institut

Eschersheimer Landstr. 29-39

60322 Frankfurt am Main

Tel.: ++49-69-5970362

Fax: ++49-69-5963104

e-mail: [institut@hindemith.org](mailto:institut@hindemith.org)

internet: [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org)

Gestaltung/Design/Graphisme:

Stefan Weis, Mainz

Herstellung und Druck/Production

and printing/Réalisation et impression:

Schott Musik International, Mainz

Übersetzung engl./English translation/

Traduction anglaise: David Babcock

Übersetzung frz./French translation/

Traduction française: Jacques Lasserre

Bearbeitung/Adaptation: François Margot

Bildnachweise/Picture credits/Illustrations:

Klaus Baqué, Ursula Markus, Marco Erhardt,

Hindemith-Institut, Maria Hütten, Ondine Inc.,

Luitgard Schader, Stadttheater Osnabrück,

Stefan Weis, Hans Curjel: Experiment Kroll-

oper, München: Prestel 1975.

Printed in Germany

# DIE GESAMTAUSGABE HINDEMITHS

HINDEMITH'S COMPLETE WORKS · EDITION COMPLÈTE DES ŒUVRES DE HINDEMITH

## ÜBERRASCHUNGEN

Interview mit Giselher Schubert, dem Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe

*Welche Besonderheiten im Vergleich zu anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts begegnen einem Herausgeber der Werke Hindemiths? Wie ist die Quellenlage?*

Hindemiths Œuvre ist ebenso umfangreich wie vielgestaltig; zudem hat er sich stilistisch denkbar weit entwickelt und dabei unterschiedliche Werkkonzeptionen sowie Notationsgewohnheiten ausgeprägt. Das alles muß die Edition seines Œuvres widerspiegeln. Wie bei keinem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts stellt sich deshalb die Frage nach der grundsätzlichen Konsistenz und Einheitlichkeit der Edition, die der Benutzer erwarten darf, und der Spezifizierung der Editionen nach der jeweiligen Konzeption und Notation. Bedenken Sie, daß Hindemith Werke bewußt „offen“ hielt und die Instrumentierung, wie etwa im *Lehrstück*, nicht definitiv festlegte, daß er Werke für mechanisches Klavier gleich in die Rollen stanzte, also nicht in Partituren niederschrieb, daß er Partituren – je nach den Umständen, in denen sie entstanden sind – „deutsch“ oder „englisch“ notierte, daß sich etwa die Notierung von Vorzeichen, Bögen oder Taktvorzeichen im Verlauf seiner Entwicklung markant veränderten. Zudem besitzen wir von sehr vielen Werken authentische Schallaufnahmen, die übrigens auch einen ganz neuen Quellentyp repräsentieren, der erhebliche Probleme aufwirft: Wie sind – um ein noch relativ einfaches Beispiel zu nennen – unterschiedliche Tempogestaltungen zu bewerten? Gelten die Vorschriften in der Partitur oder die authentischen Aufführungen? Es gibt auch Mitschnitte von Orchesterproben mit Hindemith; und die Bemerkungen, die er den Musikern zuruft, sind zum Teil ungemein aufschlußreich und müssen in geeigneter Form in den entsprechenden Editionen mitgeteilt werden.



*Druckvorlagen für einen Gesamtausgaben-Band / Setting copy for a volume of the Complete Edition / Maquette d'un volume de l'édition complète*

*Welchen Ansprüchen will die Hindemith-Gesamtausgabe gerecht werden?*

Die Gesamtausgabe will das Œuvre Hindemiths vollständig erschließen und möglichst authentisch in einer Form überliefern, die den Bedürfnissen der Praxis und der Wissenschaft gleichermaßen gerecht wird. Sie ist deshalb auch als eine „historisch-kritische“ Gesamtausgabe konzipiert: „historisch“ ist sie, indem sie die „innere“ Geschichte der Werke rekonstruiert, die Rezeption dokumentiert und Einsichten in die authentische Aufführungspraxis vermittelt; „kritisch“ ist sie, indem sie sich auf alle ermittelbaren und erreichbaren Quellen stützt, diese bewertet und den Notentext richtigstellt; und eine Gesamtausgabe ist sie, weil sie wirklich alle Werke in allen Fassungen einschließlich der Fragmente vorlegt.

*Hindemith selbst konzipierte eine Gesamtausgabe seiner Werke. Wie sahen seine Vorstellungen aus und inwieweit wurden sie berücksichtigt?*

Hindemith besaß durchaus ein „historisches“ Bewußtsein auch seinem Œuvre gegenüber: Er spürte im Alter dem Verbleib der Quellen zu seinem Werk nach, identifizierte seine Skizzenbücher, datier-

te die Werke und die Uraufführungen oder legte ein Verzeichnis von noch unveröffentlichten Werken für eine etwaige Gesamtausgabe an. Auf solchen Arbeiten, die seine Ehefrau Gertrud noch vervollständigte und ergänzte, konnte die Gesamtausgabe unmittelbar aufbauen; freilich stellte sich heraus, daß diese wertvollen Arbeiten in jeder Hinsicht ergänzungsbedürftig waren. Die Quellen und der Werkbestand sind seit Hindemiths Arbeiten um ein Vielfaches angewachsen.

*Gab es Werke, die er nicht publiziert wissen wollte?*

Zu unterschiedlichen Zeiten wollte Hindemith – auch hier war er gewissermaßen ein Historiker seiner selbst – unterschiedliche Werke oder Werkfassungen nicht mehr beachtet wissen und hat sie sogar zum Teil unzugänglich gemacht. Die *Drei Gesänge für Sopran und großes Orchester* op. 9 (1917) etwa, ganz gewiß eines seiner Hauptwerke der frühen Zeit, hat er 1922 als „uralte Sache“ eingeschätzt, die nicht aufgeführt werden sollte. Die Lieder wurden zu seinen Lebzeiten nie gespielt, blieben unveröffentlicht und wurden tatsächlich erst 1974 uraufgeführt. Das Triptychon der Einakter machte er 1934 unzugänglich und zog es 1958

ganz zurück. Oder nach der Publikation der Neufassung des *Marienlebens* sollte die erste Fassung nicht mehr vertrieben werden; und doch meinte er zugleich, daß in einer etwaigen Gesamtausgabe seiner Werke unbedingt auch die erste Fassung des Werkes aus „historischen Gründen“ zu berücksichtigen wäre.

*Zahlreiche Werke Hindemiths wurden unter seiner Mitarbeit herausgegeben. Wie sind diese Editionen nach historisch-kritischen Maßstäben einzuschätzen?*

Hindemith hat seit den 1950er Jahren stets mehr beklagt, daß er unter den zahllosen Druckfehlern in den Ausgaben seiner Werke zu leiden habe, obwohl er, wie er eingestand, doch selbst an den Korrekturen der Ausgaben beteiligt war. Er hat denn auch seit dieser Zeit zahlreiche Ausgaben noch einmal durchgesehen. Freilich griff er dabei mitunter auch in die Werke selbst ein und veränderte sie substantiell. Ein Beispiel wäre etwa der Kopfsatz der *Kammermusik Nr. 4* (Violinkonzert), den er erheblich kürzte: er verwandelte dadurch einen selbständigen Satz in eine Art Einleitung zum folgenden Satz. Es gibt also nicht nur bemerkenswerte Divergenzen zwischen seinen Originalpartituren und den Ausgaben, die stets zu erkennen und zu bewerten sind, sondern auch zwischen den verschiedenen Auflagen der Ausgaben. Pointiert formuliert: Gerade weil sich Hindemith an den Ausgaben seiner Werke beteiligte, können sie im Sinne der erwähnten „historisch-kritischen“ Fundierung der Edition besonders gravierende Probleme bieten.

*Welche Bedeutung ist der Gesamtausgabe beizumessen im Hinblick auf die Rezeption seines Œuvres?*

Die Gesamtausgabe hat die Auseinandersetzung mit der Hindemithschen Musik vielfach entscheidend stimuliert: die Praxis unmittelbar durch die Edition zahlreicher unveröffentlichter oder bislang unzugänglicher Werke; sein gesamtes Frühwerk etwa (Cellokonzert op. 3, *Lustige Sinfonietta* op. 4, Walzer op. 5 usw.) ist ja erst mit der Gesamtausgabe zugänglich gemacht worden; und die Wissenschaft etwa auch durch die eingehende Ausarbeitung der jeweiligen Werkgeschichte in den Einleitungen der Bände, welche sie zugleich auch in den allgemeinen historischen Kontext rückt. Zudem liegt erst mit den Editionen der Gesamtausgabe ein gewichtiger Teil seines Werkes in zuverlässigen Ausgaben vor; bedenken Sie, daß die Partituren der Opern – mit Ausnahme von *Sancta Su-*



*Das Editions-Team/The Edition team/L'équipe éditoriale: Giselher Schubert (Editionsleiter/editor-in-chief/directeur), Luitgard Schader (redaktionelle Mitarbeiterin/editorial staff member/collaboratrice), Kurt von Fischer (Herausgeber/editor/éditeur), Ludwig Finscher (Herausgeber/editor/éditeur) und Andres Briner (bis 2003 Mitglied des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung/until 2003 member of the Foundation Council of the Hindemith Foundation/jusqu'en 2003, membre du conseil de la Fondation Hindemith). Blonay, 19.08.1996*

*sanna und Mathis der Maler* – als Leihmaterial bislang einer breiteren Öffentlichkeit unzugänglich war.

*Wie sind die Umarbeitungen eigener Werke zu bewerten?*

Die Umarbeitungen der Werke – und Hindemith revidierte Werke ausgesprochen gerne – repräsentieren zumeist Veränderungen von Werkkonzeptionen; ich glaube, er revidierte vor allem die Werke, an denen er hing: Sie sollten auch seinen veränderten Ansprüchen standhalten.

*Erzählen Sie uns von Ihren Erfahrungen bei der Edition der gerade erschienenen Oper Neues vom Tage!*

Die Edition dieser Oper bestätigte wieder einmal die Grunderfahrung, daß jede Auseinandersetzung mit Musik auf den authentischen Quellen basieren muß; so konnte ich in einer der Quellen eine Neufassung des 7. Bildes von 1930 entdecken, die Hindemiths ausdrücklich beachten wissen wollte, die aber bislang gänzlich unbekannt war. Faszinierend war zudem nicht nur die Rekonstruktion der Ausarbeitung des Werkes, sondern auch der zeitgenössischen Rezeption, in der die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse um 1930 deutlich spürbar werden. Solch eine Edition erschließt ein Stück allgemeiner Kulturgeschichte.

*Bei welchen Bänden der Gesamtausgabe erlebten Sie besondere „Überraschungen“?*

Fast jede Edition bot Überraschungen! Sie betreffen vor allem Hindemiths Werkkonzeptionen, die doch wesentlich komplexer sind, als man es sich vorstellen konnte oder wollte. Und diese „Überraschungen“ haben auch das allgemeine Hindemith-Bild nachhaltig verändert. Ich erinnere an die Entdeckung des Webern-Zitates in der *Pittsburgh Symphony* durch Günther Metz, die Identifizierung einer jüdischen Weise im *Flieder-Requiem* durch Kim Kowalke, die autobiographisch zu verstehenden Liedzitate in der *Solobratsche des Schwanendrehers*, den Bestand an zahlreichen unveröffentlicht gebliebenen Klavierliedern, die „spätromantische“ Faktor seines Frühwerkes (eine stilistische Haltung, die bei Hindemith nie vermutet wurde!), die unterschiedlichen Fassungen von Werken oder Werkteilen usw. Ein Beispiel aus einem jüngst erschienenen Band: Für das *Nusch-Nuschi* hatte Hindemith 1924 eine vor allem instrumentatorisch faszinierende Neufassung des 3. Bildes komponiert, die bislang unbekannt war und erstmals mit jenem Band publiziert wurde. Und eine Überraschung wird die Edition des Radiohörspiels *Sabinchen* im Band *Sing- und Spielmusik II* bieten, die gegenwärtig Luitgard Schader erarbeitet ... Ich bin sicher, daß wir uns noch auf viele „Überraschungen“ einstellen müssen, die das Hindemith-Bild stets weiter differenzieren werden.

GS/HJW

# SURPRISES

## Interview with Giselher Schubert, Editor-in-Chief of the Hindemith Complete Edition

*Compared to other twentieth-century composers, what special features does an editor of Hindemith's works encounter? How is the situation as far as sources are concerned?*

Hindemith's oeuvre is as extensive as it is multifarious; moreover, he developed stylistically as far as one can imagine, thus revealing different work conceptions as well as notational habits. The edition of his oeuvre must reflect all that. More than with any other twentieth-century composer, the edition's fundamental consistency and unity is an important issue; the user has the right to expect this. Moreover, the question is raised concerning the specification of the editions according to the particular conception and notation at hand. Bear in mind that Hindemith consciously left certain works "open" without definitively determining their instrumentation, as in *Lehrstück*, for example. He punched works for the player-piano directly into the rolls without writing them down in score form. Remember that he notated scores in either English or German according to the circumstances in which they were written, and that the notation of accidentals, phrases and metre signatures changed markedly during the course of his development. Moreover, we possess authentic recordings of many works, which, incidentally, represent a completely new type of source; this also poses considerable problems. To name a relatively simple example: how should varying interpretations of tempo be assessed? Are the instructions in the score valid, or the authentic performances? There are also recordings of orchestral rehearsals with Hindemith, and the remarks that he called out to the musicians are at times incredibly informative. They must be communicated in an appropriate form in the respective editions.

*What standards does the Hindemith Complete Edition aim to fulfil?*

The Complete Edition aims to make the oeuvre of Hindemith available in its entirety, passing it on as authentically as possible in a form that fills the needs of practical music-making as well as musicology. For that reason, it is also conceived as an "historical-critical" complete edition. It is historical in that it reconstructs the "inner" history of the works,

documenting their reception and imparting insights into authentic performance practice. It is critical in that it is supported by all communicable and available sources, appraising these and rectifying the note-text. It is a complete edition because it really does present each and every work in all versions, including fragments.

*Hindemith himself conceived a complete edition of his works. What were his ideas like, and to what extent were they taken into account?*

Hindemith possessed a thoroughly "historical" awareness, also in regard to his own works. In later years, he inquired into the whereabouts of the sources of his oeuvre, identifying his sketchbooks, dating the works and premiere performances, and planning a catalogue of still unpublished works for a possible complete edition. The Complete Edition was able to directly build on this work, which was completed and supplemented by his wife, Gertrud. It became clear, of course, that this valuable work required completion in every way. The number of sources and works in existence has greatly increased since the days of Hindemith's own editorial work.

*Were there works that he did not want to have published?*

At various times, Hindemith wanted certain works or versions of works to be no longer considered, sometimes even making them unavailable. Here, too, to a certain extent, he was his own historian. In 1922 he considered the *Drei Gesänge für Sopran und großes Orchester*, Op. 9 (1917), for example, to be an "ancient thing" that should not be performed, although it is surely one of the major works of his early period. The *Lieder* were never performed during his lifetime; they remained unpublished and were in fact only premiered in 1974. He made the triptych of one-acters unavailable in 1934, completely withdrawing it in 1958. Following the publication of the new version of *Marienleben*, the first version was no longer distributed. And yet, at the same time, he thought that the first version should definitely be acknowledged in a possible complete edition of his works, for "historical reasons."

*Numerous works of Hindemith were published with his collaboration. How should these editions be appraised in terms of historical-critical standards?*

From the 1950s onward, Hindemith complained increasingly of having suffered countless misprints in the editions of his works, even though, as he admitted, he had himself been involved in correcting the editions. Since this time, he also looked through numerous editions once again. Naturally he also tore into some of the works, changing them substantially. One example is the first movement of *Kammermusik No. 4* (Violin Concerto), which he considerably shortened; in so doing, he transformed an independent movement into a kind of introduction to the following movement. Therefore, there are not only considerable divergences between his original scores and the published editions which must be constantly recognised and evaluated, but also between different issues of the published editions. One could succinctly summarise it as follows: precisely because Hindemith took part in the editing of his own works, they pose especially serious problems in terms of the "historical-critical" foundation already mentioned.

*What significance should be ascribed to the Complete Edition as far as the reception of Hindemith oeuvre is concerned?*

The Complete Edition has greatly encouraged people to come to terms with Hindemith's music in many ways. It has stimulated musical performance practice by editing numerous unpublished or previously inaccessible works. The entire body of early work, for example, including the *Cello Concerto*, Op. 3, *Lustige Sinfonietta*, Op. 4, *Walzer*, Op. 5, etc. has been made available by the Complete Edition. It has also been a stimulus to musicology by exhaustively preparing the history of the respective works in the volumes' introductions, simultaneously bringing them into their general historical context. Moreover, a substantial part of Hindemith's oeuvre exists in reliable editions in the volumes of the Complete Edition for the first time. Consider that until now the scores of the operas, with the exception of *Sancta Susanna* and *Mathis der Maler*, were inaccessible as rental material to a broader public.

*How should Hindemith's revisions of his own works be appraised?*

The revision of works – and Hindemith liked to revise very much – usually consists of alterations in the conceptions of works. I believe that he primarily revised those works that meant a great deal to him; he wanted them to come up to his altered standards.

*Tell us about your experiences in editing the newly published opera Neues vom Tage.*

Editing this opera confirmed the fundamental experience, once again, that each confrontation with music must be based on authentic sources. In one of these sources, I was thus able to discover a new 1930 version of the seventh scene; Hindemith expressly wished this version to be taken notice of, but it has remained completely unknown up until now. In addition to that, not only was the reconstruction of the work's composition fascinating, but also its contemporary reception, in which the political-societal conditions of around 1930 can be clearly sensed. An edition such as this makes a piece of general cultural history accessible.

*In which volumes of the Complete Edition did you particularly experience "surprises"?*

Almost every edition has surprises! They primarily have to do with Hindemith's conceptions of his works, which are far more complex than one could have imagined. And these "surprises" have also resulted in a lasting change in Hindemith's general image. Let me remind you of Günther Metz's discovery of the Webern quotation in the *Pittsburgh Symphony*, Kim Kowalke's identification of the Jewish tune in the *Lilac Requiem*, the autobiographical song quotation in the solo viola of the *Schwanendreher*, the existence of numerous unpublished songs with piano accompaniment, the "late romantic" writing of his early works (a stylistic stance that one had never suspected in Hindemith!), the different versions of works or parts of works, etc., etc. One example from a very recently published volume: in 1924, Hindemith composed a new version of the third scene in *Nusch-Nuschi* which is especially fascinating in terms of its instrumentation. This had been unknown until now and is published in this volume for the first time. The edition of the radio play *Sabinchen* in the volume *Sing- und Spielmusik II*, on which Luitgard Schader is currently working, will offer a surprise ... I am certain that we shall have to prepare ourselves for many "surprises" yet to come - surprises that will continue to further differentiate Hindemith's image. GS/HJW

## SURPRISES

### Entretien avec Giselher Schubert, directeur de l'édition complète des œuvres de Hindemith

*Quelles sont les surprises qui attendent l'éditeur des œuvres de Hindemith en comparaison avec la publication de celles d'autres compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle? Comment se présentent les sources?*

L'œuvre de Hindemith est aussi vaste que varié. De plus, parallèlement à son style qui a beaucoup évolué, le compositeur a adopté diverses conceptions s'agissant de la forme à donner à ses compositions; il a aussi créé de nouveaux systèmes de notation. L'édition doit refléter tout cela. La question de la cohérence générale et de l'unité de présentation que l'utilisateur est en droit d'attendre d'une pareille somme, d'une part, et celle du caractère particulier requis par chacune des conceptions et notation, d'autre part, se posent ainsi d'une manière beaucoup plus aiguë que chez tout autre compositeur du XX<sup>e</sup> siècle. Songez que Hindemith a laissé certaines œuvres délibérément «ouvertes»; que, par exemple, il n'a pas arrêté définitivement l'instrumentation de «Lehrstück»! Qu'il a gravé lui-même, directement sur des rouleaux, les pièces pour piano mécanique pour lesquelles il n'existe donc pas de partition; que, selon les circonstances qui ont présidé à leur genèse, certaines partitions sont notées «à l'allemande» et d'autres «à l'anglaise»; que



*Luitgard Schader, redaktionelle Mitarbeiterin der Hindemith-Gesamtausgabe / Luitgard Schader, editorial staff member of the Hindemith Complete Edition / Luitgard Schader, collaboratrice chargée de l'édition complète des œuvres de Hindemith*

les indications d'altération, de phrasé ou de mesure ont fortement varié au cours de la vie du compositeur. De plus, nous possédons encore toute une série d'enregistrements, historiquement authentiques – type tout nouveau de source, soit dit en passant –, qui posent des problèmes considérables: pour prendre un exemple encore assez simple, comment faut-il juger les conceptions très variables du tempo? Faut-il se fier aux indications de la partition ou aux exécutions dont on peut entendre le témoignage historique? Des enregistrements de répétitions de Hindemith avec orchestre sont également en notre possession; les remarques qu'il lance aux musiciens sont parfois très instructives et méritent d'être signalées, sous une forme adéquate, dans l'édition définitive de l'œuvre.

*A quelles exigences l'édition complète des œuvres de Hindemith entend-elle satisfaire?*

L'édition complète a pour but de rendre accessible l'intégralité de l'œuvre de Hindemith et de le présenter sous une forme qui réponde tant aux besoins de la pratique que de la recherche musicologique. Elle est donc conçue comme une publication «historico-critique». «Historique» dans la mesure où elle tend à reconstituer l'histoire «intérieure» des œuvres, retrace l'accueil qui leur a été réservé et donne des éclaircissements sur l'interprétation de leurs premiers exécutants. «Critique» dans le sens où elle s'appuie sur toutes les sources disponibles, les évalue et détermine une notation qui leur est conforme. Enfin, c'est une édition complète puisqu'elle présente vraiment toutes les versions de toutes les œuvres, fragments compris.

*Hindemith avait conçu lui-même le projet d'une édition complète de ses œuvres. Comment la voyait-il et dans quelle mesure en a-t-on tenu compte?*

Hindemith avait une vraie conscience «historique», y compris vis-à-vis de son œuvre. A la fin de sa vie, il s'est attaché à localiser les sources, soucieux d'identifier ses carnets d'esquisse, de dater ses œuvres et leurs premières exécutions; de plus, il a dressé un catalogue d'œuvres encore inédites en vue d'une édition complète. C'est sur ces bases, revisitées encore par son épouse, Gertrud Hindemith, que l'édition complète a pu prendre appui, même s'il est apparu très vite que ce travail limitaire, d'une valeur inestimable, devait encore être parachévé à maints égards. Depuis les premiers classements de Hindemith, en effet, le nombre des sources et des œuvres s'est encore fortement accru.



*Giselher Schubert, Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe / Giselher Schubert, Editor-in-Chief of the Hindemith Complete Edition / Giselher Schubert, directeur d'édition des œuvres complètes de Hindemith*

*Y a-t-il des œuvres qu'il ne voulait pas voir publier?*

A diverses époques, Hindemith – une fois encore historien de lui-même – manifesta l'opinion que certaines de ses œuvres ou de leurs versions successives ne devaient plus être prises en compte dans son catalogue. Il a même été jusqu'à en interdire l'accès. C'est le cas des «Trois chansons pour soprano et grand orchestre» op. 9 (1917) qui sont certainement l'une des œuvres principales de sa première période: en 1922, il les qualifiait de «vieilles» qui ne méritaient plus d'être jouées. Elles ne l'ont jamais été de son vivant, n'ont fait l'objet d'aucune publication et n'ont, effectivement, été créées qu'en 1974. De même, en 1934, il demande à son éditeur de faire stopper l'édition de ses trois opéras en un acte, puis la fait retirer complètement du catalogue de ses œuvres en 1958. Après la publication de la nouvelle version de «Marienleben», la partition originale ne devait plus être diffusée; mais, en même temps, Hindemith estime que, dans la perspective d'une édition complète de ses œuvres, il faudrait absolument tenir compte de cette première version et cela pour des «raisons historiques».

*De nombreuses œuvres de Hindemith ont été éditées avec son concours. Que faut-il penser de ces éditions? Respectent-elles tous les critères historico-critiques?*

A partir des années 1950, Hindemith n'a cessé de se plaindre, de plus en plus vivement, des innombrables erreurs d'impression entachant les éditions de ses œuvres. Et cela malgré le fait que, comme il le reconnaissait volontiers, il ait participé lui-même à la correction des dernières épreuves avant l'impression. Dès cette époque, il a donc relu nombre d'éditions de ses partitions; mais, ce faisant, il lui arrivait d'y apporter des retouches et de modifier ainsi profondément la substance de ses œuvres. A titre d'exemple, on pourrait citer le premier mouvement de la «Kammermusik» n° 3 (concerto pour violon) qu'il a raccourci considérablement, transformant ainsi un mouvement initial autonome en une sorte d'introduction au mouvement suivant. Pour l'éditeur, il s'agit, par conséquent, d'identifier et d'apprécier les différences importantes non seulement entre les manuscrits originaux et leurs éditions, mais aussi entre différents tirages qu'ont connu ces éditions. A vrai dire, c'est justement parce que Hindemith participait à l'édition de ses œuvres que cela peut poser, aujourd'hui, de gros problèmes à une édition historico-critique comme la nôtre!

*Quelle rôle l'édition complète a-t-elle joué dans la «réception» de l'œuvre?*

A plusieurs points de vue, l'édition complète a stimulé de manière décisive l'intérêt pour la musique de Hindemith. Les exécutants profitent directement de la publication de nombreuses pièces inédites ou inaccessibles jusque-là, comme l'entier de l'œuvre de jeunesse (Concerto pour violoncelle op. 3, «Lustige Sinfonietta» op. 4, Valse op. 5, etc.). Quant à la recherche musicologique, elle peut puiser dans l'analyse détaillée et fouillée de chaque œuvre, portée en introduction des volumes qui les documente, et qui la situe dans un cadre historique général. Dans un grand nombre de cas, l'édition complète met encore à disposition, pour la première fois, un matériel de première main; songez qu'à l'exception de «Sancta Susanna» et de «Mathis der Maler», les partitions des opéras étaient jusque-là inaccessibles au grand public, sauf en prêt!

*Comment faut-il juger les adaptations apportées par Hindemith à ses propres œuvres?*

La révision de ses œuvres – une véritable passion de Hindemith – repose en général sur une nouvelle idée qu'il se faisait de la conception de son œuvre. Je crois qu'il apportait surtout des modifications aux partitions auxquelles il tenait particulièrement: il lui importait qu'elles puissent satisfaire à ses nouvelles exigences.

*Parlez-nous maintenant de votre expérience d'éditeur de l'opéra «Neues vom Tage» qui vient de faire l'objet d'une publication!*

L'édition de cet opéra a confirmé, une fois encore, l'expérience fondamentale qui enseigne que chaque étude musicale doit remonter aux sources les plus authentiques. Ainsi, dans un document à notre disposition, j'ai découvert, datant de 1930, une nouvelle version du Septième tableau que Hindemith voulait absolument voir respecter, mais qui était tout à fait inconnue jusque-là. Ce qui fut passionnant, cela n'a pas seulement été de reconstituer la genèse de l'œuvre, mais, aussi, de retracer l'accueil qui lui a été réservé, ce qui éclaire le climat politique et social des années 1930. Un tel travail d'édition permet également de s'imprégner d'une partie de l'histoire générale de la culture.

*Quels sont les volumes de l'édition complète qui vous ont réservé le plus de surprises?*

Presque chacun! Ces surprises touchent surtout aux idées qu'a développées Hindemith au sujet du concept d'«œuvre». Ses réflexions sur ce point sont nettement plus complexes qu'on ne l'imaginait ou qu'on voulait bien l'admettre. Par ailleurs, ces «surprises» ont également modifié durablement l'image que nous nous faisons de Hindemith. A leur nombre, on peut citer la découverte, par Günther Metz, d'une citation de Webern dans la «Pittsburgh Symphony»; l'identification, par Kim Kowalke, d'une mélodie juive dans le «Flieder-Requiem»; le caractère autobiographique des airs de chanson joués à l'alto par le soliste du «Schwanendreher»; le grand nombre de lieder inédits avec piano; la facture «romantique tardive» de l'œuvre de jeunesse (on n'aurait jamais soupçonné que Hindemith en soit capable!); les différentes versions d'œuvres ou de parties d'œuvres, etc. Voici un exemple tiré d'un volume récemment paru: pour «Nusch-Nuschi», Hindemith compose en 1924 une nouvelle version du Troisième tableau, passionnante du point de vue de l'instrumentation, mais inconnue jusqu'ici et révélée par notre édition. Une autre surprise: la publication de la pièce radiophonique «Sabinchen» dans le volume «Sing- und Spielmusik II», dont la rédaction, en cours actuellement, est confiée à Luitgard Schader ... Je suis convaincu que nous pouvons nous attendre encore à une foule d'autres surprises qui nuanceront un peu plus l'image que nous nous faisons de Hindemith. GS/HJW

# DIE GESAMTAUSGABE

## COMPLETE WORKS · EDITION COMPLÈTE DES ŒUVRES

Bisher erschienen /  
Previously published /  
Parus à ce jour:

### Serie I Bühnenwerke Series I Stage Works 1° partie: Œuvres pour la scène

**Band / Vol. I,1**  
Mörder, Hoffnungen der Frauen  
Oper in einem Akt, op. 12 (1919)  
Text von Oskar Kokoschka  
Herausgegeben von Ludwig Finscher und  
Marianne Reißinger  
PHA 101 (1979)

**Band / Vol. I,2**  
Das Nusch-Nuschi  
Oper in 3 Bildern, op. 20 (1920)  
Herausgegeben von Annegrit Laubenthal  
und Luitgard Schader  
PHA 102 (2002)

**Band / Vol. I,3**  
Sancta Susanna  
Oper in einem Akt, op. 21 (1921)  
Herausgegeben von Ludwig Finscher und  
Marianne Reißinger  
PHA 103 (1975)

**Band / Vol. I,4**  
Cardillac  
Oper in 3 Akten, op. 39 (1926)  
Herausgegeben von Christoph Wolff  
PHA 104-10 Teil A (1979)  
PHA 104-20 Teil B (1979)  
PHA 104-30 Teil C (1980)

**Band / Vol. I,6**  
Szenische Versuche  
Hin und zurück, op. 45a (1927)  
Lehrstück (1929)  
Der Lindberghflug (1929)  
Herausgegeben von Rudolf Stephan  
PHA 106 (1982)

**Band / Vol. I,7**  
Neues vom Tage  
(1928–29) Oper in 3 Akten  
Herausgegeben von Giselher Schubert  
PHA 107-10 Teil A (2003)  
PHA 107-20 Teil B (2003)

**Band / Vol. I,11**  
The long Christmas Dinner /  
Das lange Weihnachtsmahl  
Oper in einem Akt (1960)  
Herausgegeben von Norbert Jürgen  
Schneider  
PHA 111 (1986)

### Serie II Orchesterwerke Series II Orchestral Works 2° partie: Œuvres pour orchestre

**Band / Vol. II,1: Orchesterwerke /  
Orchestral Works / Œuvres pour  
orchestre 1917-30**  
Lustige Sinfonietta, op. 4 (1916)  
Rag Time (wohltemperiert) für großes  
Orchester (1921)  
Konzert für Orchester, op. 38 (1925)  
Konzertmusik für Streichorchester und  
Blechbläser, op. 50 (1930)  
Herausgegeben von Arnold Werner-Jensen  
PHA 201 (1987)

**Band / Vol. II,2: Orchesterwerke /  
Orchestral Works / Œuvres pour  
orchestre 1932-34**  
Philharmonisches Konzert (1932)  
Symphonie „Mathis der Maler“ (1934)  
Herausgegeben von Stephen Hinton  
PHA 202 (1991)

**Band / Vol. II,3:**  
Symphonische Tänze (1937)  
Herausgegeben von Arnold Werner-Jensen  
PHA 203 (1980)

**Band / Vol. II,4: Orchesterwerke /  
Orchestral Works / Œuvres pour  
orchestre 1940-43**  
Symphonie in Es (1940)  
Amor and Psyche (Farnesina) (1943)  
Poor Lazarus (Fragment) (1941)  
Herausgegeben von Klaus Kropfinger  
PHA 204 (1988)

**Band / Vol. II,7: Orchesterwerke /  
Orchestral Works / Œuvres pour  
orchestre 1958-60**  
Pittsburgh Symphony (1958)  
Marsch für Orchester über den alten  
„Schweizerton“ (1960)  
Herausgegeben von Günther Metz  
PHA 207 (1987)

### Serie III Konzerte Series III Solo Concertos 3° partie: Concertos

**Band / Vol. III,3**  
Konzert für Violine und Orchester (1939)  
Konzertmusik für Solobratsche und  
größeres Kammerorchester, op. 48  
(Frühe Fassung) (1930)  
Herausgegeben von Hans Kohlhasse  
PHA 303 (1994)

**Band / Vol. III,4: Bratschenkonzerte /  
Viola Concertos / Concertos pour alto**  
Konzertmusik für Solobratsche und  
größeres Kammerorchester op. 48  
(Definitive Fassung) (1930)  
„Der Schwanendreher“ (1935)  
Trauermusik (1936)  
Herausgegeben von Hans Kohlhasse  
PHA 304 (1997)

**Band / Vol. III,5**  
Konzert Es-Dur für Violoncello und  
Orchester op. 3 (1915/16)  
Herausgegeben von Winfried Kirsch  
PHA 305 (1980)

**Band / Vol. III,6**  
Konzert für Violoncello und Orchester  
(1940)  
Herausgegeben von Magda Marx-Weber  
und Hans Joachim Marx  
PHA 306 (1984)

**Band / Vol. III,7: Bläserkonzerte I /  
Concertos for winds I / Concertos pour  
instruments à vent I**

Concerto for Clarinet in A and Orchestra  
(1947)

Concerto for Horn and Orchestra (1949)

Herausgegeben von David Neumeyer  
PHA 307 (1983)

**Band / Vol. III,8: Bläserkonzerte II /  
Concertos for winds II / Concertos  
pour instruments à vent II**

Concerto for Woodwinds, Harp and  
Orchestra (1949)

Concerto for Trumpet, Bassoon and  
String Orchestra (1949)

Herausgegeben von Luther Noss  
PHA 308 (1980)

**Serie V Kammermusik**

**Series V Chamber Music**

**5<sup>e</sup> partie: Musique de chambre**

**Band / Vol. V,1: Bläserkammermusik I /  
Chamber music for winds I / Musique  
de chambre pour instruments à vent I**

Sonate für 10 Instrumente, op. 10a  
(Fragment) (1917)

Oktett (1957–58) – Blasseptett (1948)

Kleine Kammermusik für fünf Bläser,  
op. 24/2 (1922)

Quintett für Klarinette und Streich-  
quartett, op. 30 (1923)

3 Anekdoten für Radio (Veröffentlicht als:  
Drei Stücke für 5 Instrumente) (1925)

Herausgegeben von Peter Cahn und  
Ann-Katrin Heimer

PHA 501 (2001)

**Band / Vol. V,5: Streicherkammer-  
musik II / Chamber music for strings II /  
Musique de chambre pour cordes II**

Trio für Violine, Bratsche und Cello,  
op. 34 (1924)

2. Trio für Geige, Bratsche und Cello (1933)

Duett für Bratsche und Cello (1934)

Sonate für Violine allein, op. 31/1 (1924)

Sonate für Violine allein, op. 31/2 (1924)

Sonate für Bratsche allein, op. 11/5 (1919)

Sonate für Bratsche allein, op. 25/1 (1922)

Sonate für Bratsche solo, op. 31/4

Sonate für Bratsche solo (1937)

Sonate für Violoncello allein, op. 25/3  
(1923)

Sonate für Violine allein, op. 11/6,  
Fragment (1917)

Satz und Fragment aus einer Sonate für  
Violine allein

Trio für Violine, Bratsche und Violoncello,  
op. 34, ursprünglicher 3. Satz

2. Trio für Geige, Bratsche und Violon-  
cello, Stimmen

Herausgegeben von Hermann Danuser  
PHA 505 (1993)

<i>Ungedruckte Stücke für eine etwaige Gesamtausgabe.</i>		
Op 4 <i>Leitige Einfuhrstet</i>	Orchester	1917
Op 9 <i>3 Gesänge für Sopran und gr. Orchester</i>		1917
Op 13 <i>Melancholie für Mezzosopran u. Streichquartett</i>		1918
<i>Lie u. wir, wenns anders wär. Lied f. Sopran u. 8 Instrumente</i>		1918
Op 14 <i>3 Lieder von Carl Whitman. Bariton u. Kl.</i>	x	1919
Op 15 <i>"In einer Nacht" 14 Klavierstücke</i>	x	1919
Op 25 <i>Sonate für Bratsche u. Kl.</i>	x	1920
Op 29 <i>Klaviermusik [für linke Hand] mit Orch.</i>		1923
Op 31 <i>Sonate für Bratsche allein</i>	x	1923
<i>9 Stücke f. Klarinette u. Kontrabaß, sehr kleine</i>		
<i>Trios f. Flöte, Klarinette u. Kontrabaß,</i>		
<i>Sabinchen, Hörspiel</i>		1930
<i>Triosatz für 3 Gitaren</i>		1930
<i>Landesflug (B. Bredt), einige Stücke daraus</i>		1929
<i>Kurzstücke für Trautonium u. Streichorchester</i>		1931
<i>Spiel- und Hörstücke für Laute</i>		1931
<i>4 Lieder v. Math. Claudius mit Kl.</i>		1933
<i>4 Lieder v. Hölderlin mit Kl.</i>		1933
<i>Kurzstücke f. 2 Akkordophone</i>		1932
<i>10 Kadenz für Violin u. Klavierkomposition von Mozart</i>		1933
<i>4 Lieder v. Novalis mit Kl.</i>		1933
<i>4 Lieder v. Angelus Silesius mit Kl.</i>		1933
<i>4 Lieder v. Hölderlin mit Kl.</i>		1933
<i>2 Lieder v. Brecht mit Kl.</i>		1936
<i>Das Kohlenweib ist trunken (Joh. Kell.) mit Kl.</i>		1936
<i>Sonate f. Bratsche solo</i>		1937
<i>9 kleine Lieder (engl.) für ein amerikanisches Schallplattenbuch, mit Kl.</i>		1938

*Hindemiths autographe Liste - wohl zwischen 1944 und 1953 erstellt - von damals noch ungedruckten Werken, die in einer „etwaigen Gesamtausgabe“ berücksichtigt werden sollten. / Hindemith's autograph list - probably prepared between 1944 and 1953 - of at that time still unpublished works that were to be taken into consideration in a "possible complete edition" / Liste autographe de Hindemith, établie probablement entre 1944 et 1953, énumérant les œuvres alors inédites à prendre en compte dans le projet d'une édition complète.*

**Band / Vol. V,6: Streicherkammer-  
musik III / Chamber music for strings III /  
Musique de chambre pour cordes III**

Sonate in Es für Klavier und Violine,  
op. 11/1 (1918)

Sonate in D für Klavier und Violine,  
op. 11/2 (1918)

Sonate für Bratsche und Klavier, op. 11/4  
(1919)

Sonate für Bratsche und Klavier, op. 25/4  
(1922)

Kleine Sonate für Viola d'amore und  
Klavier, op. 25/2 (1922)

Drei Stücke für Violoncello und Klavier,  
op. 8 (1917)

Sonate für Violoncello und Klavier,  
op. 11/3 (1919/21)

Fragment eines Satzes für Violine und  
Klavier (1914/15)

Fragment eines Finale zu op. 11/1 (1918)  
Herausgegeben von Peter Cahn  
PHA 506 (1980)

**Band / Vol. V,7: Streicherkammer-  
musik IV / Chamber music for strings IV /  
Musique de chambre pour cordes IV**

Sonate in E für Geige und Klavier (1935)

Sonate in C für Geige und Klavier (1939)

Sonate für Bratsche und Klavier (1939)

A frog he went a-courting (1941)

Sonata for Cello and Piano (1948)

Sonata for Double bass and Piano (1949)

Herausgegeben von Dorothea Baumann  
PHA 507 (1992)

**Band / Vol. V,9: Klaviermusik I / Piano music I / Musique pour piano I**  
7 Walzer für Klavier (zu 4 Händen), op. 6  
In einer Nacht, op. 15 (1919)  
Sonate für Klavier, op. 17 (1920)  
Tanzstücke für Klavier, op. 19 (1920)  
1922. Suite für Klavier, op. 26 (1922)  
Klaviermusik, op. 37, erster Teil: Übung in drei Stücken (1925), zweiter Teil: Reihe kleiner Stücke (1927)  
Anhang: Kleinere unveröffentlichte Stücke  
Herausgegeben von Bernhard Billeter  
PHA 509 (1990)

**Band / Vol. V,10: Klaviermusik II / Piano music II / Musique pour piano II**  
Erste Sonate für Klavier (1936)  
Zweite Sonate für Klavier (1936)  
Dritte Sonate für Klavier (1936)  
Sonate für Klavier (zu 4 Händen) (1938)  
Ludus tonalis (1942)  
Sonata for Two Pianos, Four Hands (1942)  
Anhang: Ursprünglicher 2. Satz aus der Ersten Sonate für Klavier  
Erste Fassung der Fuge in H aus dem Ludus tonalis  
Herausgegeben von Bernhard Billeter  
PHA 510 (1981)

**Serie VI Lieder**  
**Series VI Songs**  
**6° partie: Lieder**

**Band / Vol. VI,1: Klavierlieder I / Songs with piano accompaniment I / Lieder avec piano I**  
Sieben Lieder für Sopran (1908/09)  
Nähe des Geliebten (1914)  
Lustige Lieder in Aargauer Mundart, op. 5 (1914-1916)  
Zwei Lieder für Alt und Klavier (1917)  
Drei Hymnen von Walt Whitman, op. 14 (1919)  
Lieder mit Klavier, op. 18 (1920) – Das Kind (1922)  
Das Marienleben, op. 27  
Schössli bschnyde  
(Erstfassung von op. 5/1)  
Herausgegeben von Kurt von Fischer  
PHA 601 (1983)

**Band / Vol. VI,3: Klavierlieder III / Songs with piano accompaniment III / Lieder avec piano III**  
14 Motetten nach Bibeltexten (1940-1960)  
Exiit edictum (Neufassung 1960)  
Lieder für Sopran und Klavier (1942)  
Levis exsurgit Zephyrus (Anonymus) (1943) Sing On There In The Swamp (Whitman) (1943)  
Bal des Pendus (Rimbaud) (1944)  
Sainte (Mallarmé) (1944)  
Le Revenant (Baudelaire) (1944)  
To Music, to Becalm his Fever (Herrick) (1944)  
Two Songs (Cox) (1955)  
Herausgegeben von Howard Boatwright  
PHA 603 (1999)

**Band / Vol. VI,4: Sologesänge mit Instrumenten / Solo songs with instrumental accompaniment / Chant et instruments**  
Wie es wär', wenn's anders wär' (v. Miris) (1918)  
Melancholie (Morgenstern), op. 13 (1919)  
Des Todes Tod (Reinacher), op. 23a (1922)  
Die junge Magd (Trakl), op. 23/2 (1922)  
Die Serenaden, op. 35 (1924)  
Herausgegeben von Reinhard Gerlach  
PHA 604 (1994)

**Band / Vol. VI,5: Sologesänge mit Orchester / Solo songs with orchestra / Chant et orchestre**  
Drei Gesänge für Sopran und Orchester, op. 9 (1917)  
Sechs Lieder aus „Das Marienleben“ (1939-59)  
Herausgegeben von Henry W. Kaufmann  
PHA 605 (1983)

**Serie VII Chorwerke**  
**Series VII Choral Works**  
**7° partie: Œuvres chorales**

**Band / Vol. VII,1**  
Oratorium „Das Unaufhörliche“ (1931)  
Text von Gottfried Benn  
Herausgegeben von Christiane Lehnigk  
PHA 701 (1996)

**Band / Vol. VII,2**  
When lilacs last in the door-yard bloom'd. Text von Walt Whitman  
A Requiem „For those we love“  
Herausgegeben von Charles Jacobs  
PHA 702 (1986)

**Band / Vol. VII,5: Chorwerke a cappella / Unaccompanied choral works / Œuvres chorales a cappella**  
Lieder nach alten Texten, op. 33 (1923)  
Five Songs on old Texts (1937/38)  
Six Chansons (1939)  
Fünfstimmige Madrigale nach Texten von Josef Weinheber (1958)  
Messe (1963)  
Über das Frühjahr (1929)  
Eine lichte Mitternacht (1929)  
Du musst dir alles geben (1930)  
Fürst Kraft (1930)  
Vision des Mannes (1930)  
Der Guguck für 6stimmigen gemischten Chor (1925)  
Der Tod (1932)  
Drei Chöre (1939)  
Erster Schnee (1939)  
Variationen über ein altes Tanzlied (1939)  
Galgenritt (1949)  
Spruch eines Fahrenden (1928)  
Chorlieder für Knaben (1930)  
Herausgegeben von Alfred Rubeli  
PHA 705 (1989)

**Serie VIII Sing- und Spielmusik, Übungsstücke, Etüden**  
**Series VIII Sing- und Spielmusik, Practice Pieces, Etudes**  
**8° partie: Pièces faciles, exercices, études**

**Band / Vol. VIII,1**  
Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen, op. 43/1 (1927)  
Lieder für Singkreise, op. 43/2 (1926)  
Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel, op. 44 (1927): Neun Stücke in der ersten Lage für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor, op. 44/1. Acht Kanons für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor mit begleitender 3. Geige oder Bratsche, op. 44/2. Acht Stücke für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß, op. 44/3. Fünf Stücke für Streichorchester, op. 44/4  
Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45 (1928-29): Frau Musica, op. 45/1 (1928). Acht Kanons für zwei Singstimmen mit Instrumenten, op. 45/2 (1928). Ein Jäger aus Kurpfalz, op. 45/3 (1928). Leichte Fünfstückstücke für Klavier, op. 45/4 (1928). Martinslied, op. 45/5 (1929)  
Plöner Musiktag (1932)  
Herausgegeben von Gerd Sannemüller  
PHA 801 (2000)

# EKEL - SCHEUSAL - KANAILLE ...

## Zu Hindemiths lustiger Oper *Neues vom Tage*

Hindemiths Oper *Neues vom Tage* gehört zum Typus der in den „wilden“ 20er Jahren sich profilierenden Zeitoper. Zu den Komponisten, die Werke zu diesem Genre beisteuerten, gehören unter anderen auch Ernst Krenek (u.a. *Jonny spielt auf*) oder Kurt Weill (u.a. *Dreigroschenoper*). Die Zeitoper bevorzugt allgemein Stoffe aus dem Alltagsleben der Zwanziger Jahre und thematisiert bspw. die Arbeitswelt, das maschinengeprägte Industriezeitalter, den Ehealltag oder die von grellem Neonlicht erleuchtete Welt der Revuen und Shows. Verfahrenstechniken aus Film und Revue kennzeichnen die Gestaltung von Zeitopern, beispielsweise die lose Folge von Bildern, schnell wechselnde Schauplätze, kurze, unvermittelt aufeinanderprallende Szenen. Die auftretenden Personen sind weniger Individuen als Typen, die oftmals namenlos bleiben. Errungenschaften der modernen Technik – Telefon, Radioapparate etc. – gehören zu den das Bühnenbild bestimmenden Requisiten und stellen u.a. den aktuellen Zeitbezug dar.



Marcellus Schiffer, Librettist der Oper „*Neues vom Tage*“; in den Armen hält er seinen Hund „*Karlchen*“, Bruder von Hindemiths Vierbeiner „*Marko*“ / Marcellus Schiffer, librettist of the opera „*Neues vom Tage*“, holding in his arms his dog „*Karlchen*“, the brother of Hindemith's four-legged companion „*Marko*“ / Marcellus Schiffer, auteur du livret de l'opéra „*Neues vom Tage*“, tenant dans ses bras *Karlchen*, frère de *Marko*, le chien de Hindemith

Hindemith blickt zurück:

Im April 1961 antwortete Hindemith in einem Interview auf die Frage, wie er zum Stoff seiner Oper *Neues vom Tage* gekommen war: *In den späteren Zwanziger Jahren blühte in Berlin in den kleinen Theatern am Kurfürstendamm eine Art Miniaturrevue, die zwischen dem Kabarett und der großen Show die künstlerisch wohlausgewogene Mitte hielt. Wer solche Auführungen miterlebt hat, wird sich ihrer gerne als des vollkommensten und typisch berlinischen Ausdrucks des damaligen Lebensstils erinnern. Es lag nahe, die Eigenheiten dieser Kunstgattung für die Oper nutzbar zu machen, und da ich (wie alle Komponisten von Theatermusik) ständig auf der Suche nach Stoffen für komische Opern war, gelang es mir, Marcellus Schiffer, einen der erfolgreichsten und geistvollsten Autoren solcher Stücke, zur Zusammenarbeit zu gewinnen. Trotz seinem Abscheu vor opernmäßigem Gesang und trotz seiner sehr melancholischen Veranlagung (er nahm sich bald darauf das Leben) brachten wir nach einem kleineren Versuch (Hin und Zurück) die Oper Neues vom Tage zustande, in welcher die Revue-technik den Forderungen der Opernbühne angepaßt wurde.*

In Hindemiths *Neues vom Tage* bedienen sich die Handelnden der Sprachfloskeln verschiedener Jargons und skurril überzeichneter umgangssprachlicher Wendungen (verklausulierte Amtsdeutsch, Reklamesprüche, pseudostilistische Anmerkungen aus Reiseführern). Weitere Stilmittel sind parodistisch eingesetzte Nachahmungen pathetischer Tonfälle spätromantischer Opern von Richard Wagner, Richard Strauss oder Giacomo Puccini. Analog der Verwendung verschiedener Sprachebenen im Libretto präsentieren sich kaleidoskopisch bunt die musikalischen Tonfälle. Neben Rezitativen und konventionellen Ariosi finden sich vom Jazz beeinflusste Modetänze und Schlager. Die Gegenüberstellung verschiedener stilistischer Ausdrucksformen zeitigt komisch-parodistische Wirkungen. Bewußt distanziert sich Hindemith von spätromantischen Opernidealen. Die Orchesterinstrumente werden meist solistisch geführt; Tuttiabschnitte dienen zur wirkungsvollen Eröffnung bzw. zum Abschluß von Abschnitten. Im Kitsch-Duett gegen Ende des ersten Teils wird vor dem Hintergrund eines Puccinischen Orchestersounds der Tonfall Wagnerscher Liebesduette parodistisch imitiert. Jedoch wird die Operneligkeit permanent durch harsche Rezitative der Protagonisten unterbrochen, in denen sie sich zu vergewissern bemühen, daß

der Affekt dieser Szene nur fingiert sei. Eingeleitet werden diese Einwürfe durch stark dissonierende Klavierakkorde, die im scharfen Kontrast zum üppigen Tuttiklang der Arienpassagen stehen.

Dieses antitraditionalistische und mit spöttischer Leichtigkeit daher kommende Werk stieß auf größte Resonanz beim Berliner Premierenpublikum. Allerdings war das Interesse an dieser und anderen Zeitopern zweigeteilt. Zum einen erfreuten sich Opernbesucher an der Persiflage traditioneller Opernästhetik, zum anderen diffamierten konservative und nationalistische Eiferer in der einschlägigen Presse Zeitopern als „kulturbolschewistische“ Machwerke, die den Zerfall künstlerischer Ethik dokumentierten.

## Zur Handlung

Unvermittelt wird der Zuschauer Zeuge eines ersten handfesten Krachs der Eheleute Laura und Eduard, die sich daraufhin entscheiden, getrennte Wege zu gehen. Auch das zu Besuch kommende befreundete Paar M. gerät sich in die Wolle und beschließt ebenfalls die Scheidung. Doch keine Scheidung ohne Scheidungsgrund! Abhilfe schafft eine Agentur für Familienangelegenheiten, die den charmanten Herr Hermann als Scheidungsgrund offeriert. In einer gestellten Szene in einem Museum flirtet er in leidenschaftlicher Ekstase mit Laura. Wie verabredet, erscheint Eduard, ertappt die beiden in flagranti und wird nun wahrhaftig eifersüchtig. Mit Beschimpfungen ist es nicht getan; in wilder Rage schleudert er seinem flüchtenden Kontrahenten eine wertvolle Venusstatue hinterher, die am Boden zerschellt. Die Konsequenz

Hindemiths Oper *Neues vom Tage* ist jüngst in zwei Bänden, herausgegeben von Giseler Schubert, im Rahmen der Gesamtausgabe erschienen.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band 1,7-1 und 2: *Neues vom Tage*. Lustige Oper in drei Teilen.

Text von Marcellus Schiffer. Hrsg. von Giseler Schubert. Mainz: Schott, 2003 (PHA 107-10 und 107-20)

dieses ungehörigen Benehmens: Eduard muß eine mehrmonatige Haftstrafe abbrummen. Ein zweiter Anlauf wird genommen, um einen Scheidungsgrund herbeizuführen. In einem Hotel-Badezimmer - angeblich ereiferte sich Adolf Hitler über die Obszönität dieser Szene - besingt Laura, nackt in der Badewanne sitzend, die Vorzüge der modernen Warmwasserversorgung und wartet auf den schönen Herrn Hermann. Der erscheint,



Theaterzettel von der Uraufführung der Oper „Neues vom Tage“ / Play-bill of the premiere of the opera „Neues vom Tage“ / Affiche de la création de l'opéra «Neues vom Tage»

vermag allerdings nicht mehr Geschäft und Privates zu trennen, hat er sich doch Hals über Kopf in Laura verliebt. Die für den schönen Herr Hermann schwärmen- de Frau M. ertappt die beiden und macht durch ihr lautes Gezeter das Hotelpersonal auf die peinliche Situation aufmerksam. In einer geteilten Szene – Laura im Hotel, Eduard im Gefängnis – nehmen beide aus den Schlagzeilen der Tages- presse von dem skandalösen Verhalten des anderen Kenntnis. Einer Scheidung steht nunmehr nichts mehr im Wege! In großen finanziellen Nöten – er muß für die zertrümmerte Statue eine hohe Ent- schädigungssumme zahlen – sieht sich Eduard gezwungen, dem Drängen sensa- tionslüsterner Showmanagern nachzuge- ben und seinen „Fall“ zu vermarkten. Vor ausverkauften Revuebühnen werden Streitszenen aus ihrem Eheleben einem begeisterten Publikum zum besten gege- ben. Entgegen ihren früheren Absichten wollen die beiden nun doch zusammen- bleiben. Doch als „Megastars“ der Klatsch- und Tratschszene sind sie verur- teilt, ihre Rolle als sich zankendes Ehe- paar weiterzuspielen. Sie sind eben „Neues vom Tage“.

HJW

## REPULSIVE – A MONSTER – A SCOUNDREL

### On Hindemith's Comic Opera *Neues vom Tage*

Hindemith's opera *Neues vom Tage* belongs to the type of opera called *Zeitoper* (an opera about the times) which proliferated during the “roaring twenties.” Composers who contributed works to this genre include Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*, and other works) and Kurt Weill (*The Threepenny Opera*, and other works). The *Zeitoper* generally prefers to treat material taken from daily life during the 1920s, thematising the working world, the machine-dominated industrial age, daily married life or the garishly neon-lit world of reviews and shows, to name several example. Tech- niques borrowed from the area of films and reviews are hallmarks of the *Zeit- oper's* form; these may include quickly changing scenes of action and short, abruptly colliding scenes. The persons

performing are less individuals than types; they often remain nameless. Triumphs of modern technology – tele- phone, radio, etc. – belong to the stand- ard props which define the scenery and show the time period, amongst other things.

Hindemith's opera *Neues vom Tage* has been recently published in two volumes, edited by Giselher Schubert, as part of the Complete Edition.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band I,7-1/2: *Neues vom Tage*. Lustige Oper in drei Teilen.

Text by Marcellus Schiffer. Edited by Giselher Schubert. Mainz: Schott, 2003 (PHA 107-10 und 107-20)

In Hindemith's *Neues vom Tage*, the actors make use of catch-phrases from various jargons as well as grotesquely colloquial expressions (e.g. official Ger- man buried in clauses, advertising slo- gans, pseudo-stylistic remarks from travel guides). Further stylistic traits are parody- like imitations using the pathetic tone of the late-romantic operas of Richard Wag- ner, Richard Strauss or Giacomo Puccini. Analogous to the use of different levels of speech in the libretto, the musical tone is presented like a multi-coloured kaleido- scope. Besides recitatives and conven-

### Hindemith Looks Back:

In an interview in April 1961, responding to the question of how he came across the subject matter of his opera *Neues vom Tage*, Hindemith replied as follows: *In the late 1920s there blossomed in Berlin a kind of mini- ature review in the small theatres on the Kurfürstendamm that maintained an artistically well-balanced middle ground between cabarets and big shows. Whoever experienced such performances will happily remember them as the most perfect expression of the lifestyle of that time - and ut- terly typical of Berlin. One wished to make the idiosyncrasies of this artistic genre usable for opera, and since I (like all composers of theatre music) was always on the lookout for mater- ial for comic operas, I succeeded in winning over Marcellus Schiffer, one of the most successful and intellectual authors of such pieces, to collaborate with me. Despite his loathing of oper- atic singing and his very melancholy disposition (he took his own life soon afterwards), after one smaller attempt (Hin und Zurück) we managed to real- ise the opera Neues vom Tage, in which review technique was adapted to the demands of the operatic stage.*



„Neues vom Tage“ - Szenenbild der Aufführung des Pfalztheaters Kaiserslautern 2001; 1. Teil, 3. Bild: der schöne Herr Hermann, umrahmt von den Tippfräuleins / „Neues vom Tage“ - a scene from the 2001 performance at the Pfalztheater in Kaiserslautern; Part 1, Scene 3: the handsome Herr Hermann, surrounded by typists / «Neues vom Tage», photographie de la mise en scène du Pfalztheater Kaiserslautern 2001; 1<sup>er</sup> partie, 3<sup>e</sup> tableau: le beau Monsieur Hermann entouré de ses dactylos

tional ariosi there are fashionable dances and popular songs influenced by jazz. The contrast between different stylistic forms of expression produces comical, parody-like effects. Hindemith consciously distances himself from late-romantic operatic ideals. The orchestral instruments are mostly used soloistically; tutti sections only serve to make an effective opening or closing of the sections. In the Kitsch Duet near the end of the first part, the tone of Wagnerian love duets is imitated and parodied before the background of a Puccini-like orchestral sound. However, this operatic ecstasy is permanently interrupted by the protagonists' harsh recitatives, in which they take pains to assure themselves that this scene's effect is only a fake. These insertions are introduced by strongly dissonant piano chords which sharply contrast with the voluptuous tutti-sound of the aria passages.

This anti-traditional work, flying along as it does with mocking lightness, was most favourably received by its Berlin audience at the premiere. Be that as it may, the interest in this and other Zeitoper was divided. On the one hand, opera spectators enjoyed the persiflage of traditional operatic aesthetics. On the other hand, conservative and nationalistic zealots defamed Zeitoper as "cultural-Bolshevist concoctions" in their respective journals; they believed that such works documented the breakdown of artistic ethics.

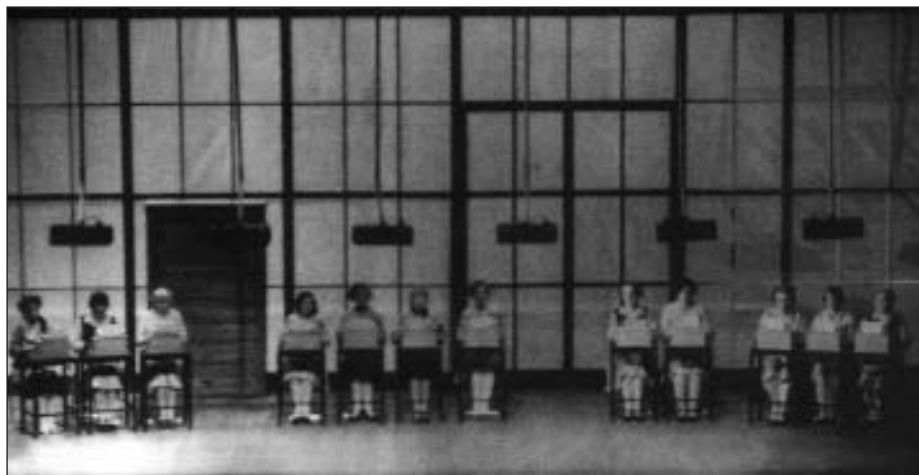
### The Plot

Without warning, the spectator becomes witness to a first hefty quarrel between the married couple Laura and Eduard; afterwards they decide to go their separate ways. Their friends, the couple M. who have come to visit them, also have a row and likewise decide to get divorced. But there can be no divorce without a ground for a divorce! An agency for family affairs supplies a remedy for the situation; they offer the charming Herr Hermann as a ground for a divorce. He flirts in passionate ecstasy with Laura in a posed scene in a museum. Eduard arrives as planned, catches the two in the act and now really does

become jealous. Insults are not enough; in a wild rage, he hurls a valuable statue of Venus at his swearing opponent; the statue is smashed to bits on the floor. The consequence of this unseemly behaviour is that Eduard must now serve a sentence of several months. They now try again to bring about a ground for a divorce. In a hotel bathroom – Adolf Hitler ostensibly flew into a rage over the obscenity of this scene – Laura is naked in the bathtub, singing the glories of modern hot water from the tap whilst awaiting the arrival of the handsome Herr Hermann. He arrives, but can apparently no longer separate business from pleasure, for he has fallen head-over-heels in love with Laura. Frau M., who is crazy about Herr Hermann, catches the two and calls the hotel personnel's attention to the embarrassing situation with her loud clamouring. In a divided scene – Laura in the hotel, Eduard in jail – each finds out about the scandalous behaviour of the other from the headlines of the daily paper. Nothing is any longer standing in the way of a divorce! In dire financial straits – he has to pay a large reimbursement for the demolished statue – Eduard sees himself forced to give in to the pressure of sensation-hungry show masters and commercialise his "case." Quarrel scenes from their married life are now performed before enthusiastic audiences on sold-out review stages. However, in contrast to their earlier intentions, the real-life couple now wish to remain together. But they are condemned, as "megastars" of the gossip scene, to continue playing the role of a squabbling married couple. They are, indeed, "News of the Day" (*Neues vom Tage*). HJW



„Neues vom Tage“ - Szenenbild der Berliner Uraufführung am 8. Juni 1929; 1. Teil, 4. Bild: von links nach rechts: Eduard, Laura und der schöne Herr Hermann / „Neues vom Tage“ - a scene at the Berlin premiere on 8 June 1929; 1st Part, 4th Scene, from left to right: Eduard, Laura and the handsome Herr Hermann / «Neues vom Tage», photographie de la mise en scène de la création, à Berlin, le 8 juin 1929, 1<sup>er</sup> partie, 4<sup>e</sup> tableau: de gauche à droite: Eduard, Laura et le beau Monsieur Hermann



„Neues vom Tage“ - Szenenbild der Berliner Uraufführung am 8. Juni 1929; 1. Teil, 3. Bild: Chor der Tippfräuleins / „Neues vom Tage“ - a scene at the Berlin premiere on 8 June 1929; 1st Part, 3rd Scene: Choir of Typists / «Neues vom Tage», photographie de la mise en scène de la création, à Berlin, le 8 juin 1929, 1<sup>ère</sup> partie, 3<sup>e</sup> tableau: le chœur des dactylos

## SALAUD, FRIPOUILLE, CANAILLE!

### Neues vom Tage, opéra comique de Hindemith

*Neues vom Tage* appartient au genre de l'opéra «d'actualité» (Zeitoper) qui fait son apparition au cours de la décennie 1920, soit pendant les années «folles», et qu'illustrent des compositeurs comme Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*) et Kurt Weill (*Opéra de quat' sous*). L'opéra d'actualité s'inspire principalement de sujets de la vie quotidienne, comme le monde du travail, la mécanique industrielle, le train-train de la vie de couple ou le scintillement du monde du spectacle. La forme s'inspire des techniques du cinéma et du cabaret: simple succession de tableaux, changements rapides de décor, scènes brèves et contrastées. Les personnages campent moins des individualités que des types universels qui restent souvent anonymes. Les conquêtes de la modernité – le téléphone, les postes de radio, etc. – font partie des accessoires qui s'intègrent au décor et témoignent de l'actualité du propos.

Dans *Neues vom Tage*, les personnages s'expriment en faisant usage de formules, jargons et tournures de langage exagérés ou bizarres (allemand administratif obscur, slogans publicitaires, expressions de guides de voyage au style ampoulé). Quelques parodies de l'enflure de style des opéras post-romantiques – de Wagner, Strauss ou Puccini – ponctuent également la partition. Le langage musical est aussi varié et multicolore que l'effervescence verbale du livret. De plus, des récitatifs et airs conventionnels voisinent

avec des danses à la mode et des rengaines inspirées du jazz. C'est dire que la juxtaposition de formes d'expression artistique si diverses ne peut qu'engendrer l'humour et l'ironie. Au total, on se rend compte combien Hindemith se distance intentionnellement de l'idéal de l'opéra post-romantique. Les instruments de l'orchestre sont en général utilisés en solo; les passages tutti ne servent qu'à ouvrir ou conclure pompeusement un épisode. Vers la fin de la première partie, un duo particulièrement kitsch caricature les inflexions des duos d'amour wagnériens sur un fond orchestral traité à la Puccini. Cette guimauve d'opéra est cependant interrompue sans cesse par des récitatifs abrupts des protagonistes qui cherchent, ce faisant, à se convaincre que l'émotion de la scène n'est qu'une simulation. Ces interventions sont annoncées par des accords dissonants du piano qui tranchent sans ménagement avec l'opulence du tutti.



„Neues vom Tage“ - Szenenbild der Mannheimer Aufführung 1931; 1. Teil, 3. Bild: der schöne Herr Hermann, angeheimelt von den Tippfräuleins / „Neues vom Tage“ - a scene from the Mannheim performance 1931; Part 1, Scene 3: the handsome Herr Hermann, adored by the typists / «Neues vom Tage», mise en scène, Mannheim 1931; 1<sup>ère</sup> partie, 3<sup>e</sup> tableau: le beau Monsieur Hermann adulé par ses dactylos

Le ton provocant et la légèreté ironique de l'œuvre soulevèrent l'enthousiasme du public lors de sa première exécution publique à Berlin. Pourtant, l'intérêt pour ce genre d'opéra d'actualité devait rester mitigé. En effet, si, d'un côté, les amateurs d'opéra se montraient prêts à goûter au persiflage visant l'esthétique traditionnelle, de l'autre, les zélés conservateurs et nationalistes dénonçaient, dans leurs journaux, des productions culturelles «bolcheviques» qui incarnaient à leurs yeux la décadence des mœurs artistiques.

La partition de l'opéra de Hindemith, *Neues vom Tage*, fait l'objet d'une publication en deux volumes, établie sous la direction de Giseler Schubert, dont la très récente livraison s'ajoute à l'édition complète des œuvres du maître.

Paul Hindemith: Sämtliche Werke, Band I, 7-1/2: Neues vom Tage. Lustige Oper in drei Teilen.

Texte de Marcellus Schiffer.  
Sous la direction de Giseler Schubert.  
Mainz: Schott, 2003  
(PHA 107-10 et 107-20)

### L'intrigue

Comme à l'improviste, le spectateur est plongé dans une scène de ménage entre Laura et Eduard qui décident de se séparer. Leurs amis M. qui leur rendent bientôt visite se prennent aussi de bec et en viennent également à l'idée de divorcer. Mais il y faut un motif et des raisons! Une agence matrimoniale vient à leur secours: elle leur offre les services d'un charmant Monsieur Hermann qui simule un flirt passionné avec Laura à l'occasion



„Neues vom Tage“ - Szenenbild der Aufführung des Pfalztheaters Kaiserslautern 2001; 1. Teil, 1. Bild: Streitduett / „Neues vom Tage“ - a scene from the 2001 performance at the Pfalztheater in Kaiserslautern; Part 1, Scene 1: Quarrel Duet / „Neues vom Tage“, photographie de la mise en scène du Pfalztheater Kaiserslautern 2001; 1<sup>re</sup> partie, 1<sup>er</sup> tableau: le duo de la dispute

Hindemith se souvient:

En avril 1961, à un journaliste qui lui demandait comment il avait choisi l'argument de son opéra *Neues vom Tage*, Hindemith fait la réponse suivante: *A la fin des années 1920, à Berlin, florissait, dans les théâtres de poche du Kurfürstendamm, une sorte de mini-revue artistique, à mi-chemin entre le numéro de cabaret et la revue à grand spectacle. Ceux qui ont assisté à ces représentations s'en souviendront sans doute comme de l'expression parfaite et fort typique du style de vie partagé, à l'époque, par les berlinois. Il était logique d'exploiter dans l'opéra les particularités de ce genre et, comme j'étais constamment à la recherche de sujets d'opéras comiques (comme tous les compositeurs qui s'intéressent à la scène), j'ai réussi à m'assurer la collaboration de Marcellus Schiffer, l'un des auteurs de ce genre parmi les plus prisés et les plus spirituels. Malgré une aversion pour les conventions de l'opéra et un caractère fort mélancolique (il se suicida peu après), nous avons créé – après un galop d'essai (Hin et Zurück) – l'opéra Neues vom Tage, dans lequel la technique de la revue est adaptée aux exigences du théâtre lyrique.*

d'une visite dans un musée. Comme convenu, Eduard fait son apparition et surprend le couple en flagrant délit. Mais la cadre du jeu se brise: il s'abandonne à une authentique crise de jalousie. Les insultes ne lui suffisent plus; dans une rage aveugle, il projette une précieuse statue représentant Vénus en direction de son rival qui s'enfuit. La statue se brise. Conséquence de cette conduite scandaleuse: Eduard doit purger une peine de prison de plusieurs mois. Bientôt, une nouvelle tentative de faire naître un motif de divorce voit le jour. Dans une salle de bain d'hôtel, Laura, nue dans sa baignoire – Hitler se serait indigné de cette obscénité –, chante les bienfaits de la modernité et de la distribution d'eau chaude en attendant le beau Monsieur Hermann. Celui-ci paraît, mais, incapable de séparer les affaires de celles du cœur, il tombe follement amoureux de Laura. Elle aussi très éprise du beau Monsieur Hermann, Madame M. surprend le couple et prend à témoin le personnel de l'hôtel dont elle a attiré l'attention par de bruyantes imprécations. Dans une scène à deux niveaux – Laura à l'hôtel, Eduard en prison –, mari et femme apprennent ainsi la conduite scandaleuse de leur conjoint par les grands titres de la presse.

Rien ne s'oppose plus au divorce! Dans une situation financière désespérée – il lui faut payer un fort dédommagement pour la perte de la statue –, Eduard se voit contraint de céder aux avances pressantes de directeurs de spectacles à sensation fort intéressés à faire de l'argent avec son «cas». C'est ainsi que les scènes de ménage du couple Laura/Eduard remplissent bientôt les salles de cabaret d'un public enthousiaste. Pourtant, à l'inverse de leur première intention, les époux voudraient se remettre en ménage. Mais, vedettes de potins et scandales, ils sont condamnés à poursuivre le jeu d'un couple qui se chahutte. Car, désormais, ils appartiennent aux nouvelles du jour – «Neues vom Tage».

HJW

Seite 16: Hindemiths nicht verwendeter Entwurf eines Umschlags zum Klavierauszug der Oper „Neues vom Tage“ / Page 16: Hindemith's unused sketch of a cover for the piano reduction of the opera „Neues vom Tage“ / Page 16: Projet conçu de la main de Hindemith, de la page de couverture de l'édition réduite pour chant et piano de l'opéra „Neues vom Tage“ / Seite 17: Umschlag des Klavierauszuges der Oper „Neues vom Tage“ / Page 17: Cover of the piano reduction of the opera „Neues vom Tage“ / Page 17: Page de couverture de l'édition réduite pour chant et piano de l'opéra „Neues vom Tage“

Der Bod auf Freiersfü  
Die Hirsche werfen die Geweihe ab, man  
ihnen sich nicht ganz wohl, kommen gar nicht ins  
Wärter ruft. Eine ganze Anzahl der W  
wartet speziell in si  
ben des  
bent des

**Der Wahnsinn mit den 66 Pfe**

unk... dra ~ gelte stoisch ab. einverstande  
6 Eyl. Austro Daimler Immonsten. S müssen dafür Das  
6 Eyl. Buick Roadster H läßt m has  
6 Eyl. Nash Pullman  
6 Eyl. Exelator Pullman  
6 Eyl. Mercedes Vioritzer  
6 Eyl. Mercedes Sechssitzer  
6 Eyl. Benz-mercedes Limousine  
6 Eyl. Gräf & Stift, Sechssitzer  
6 Eyl. " thum Pallo Innensteiner et  
6 Eyl. " ch Cabriolet  
in Pullman

ie Frau

**Saubere Sitten.**

... hatte er  
... worin ich  
... hatte; die  
... schneiden

**CORRE**

**Aus aller Welt.**

**\* Metallmarkt in Siedehitz**

## Tagesneuigkeiten

„Aus der Gesellschaft.) Königin Elena  
Gedanken in Gedanken über in den letzten 100 Jahren  
1870. 8. 15. 1870. B. mit Gen. 1870. 8. 15.  
geschlossen sind, können die 1870  
monatlich, täglich der 1870  
Statten, Bettla  
allein  
Gedank  
Der Wien 1  
stamm Ho  
ant, Basel  
era sieu  
tal, daspö bgers ans repetida  
nicht im Zweifel. Nach der  
nach der 1870

**In Ketten ins Gefängnis**

erreichungen Kopf der Hind  
Vorfürhung dem Können der  
den aber ein beachtenswertes Zeug  
Gehäufte 11, Körter Sadeu  
Säbentliche 3, Ham, Lahn 460,  
13 1/2, 1000, 1000, 1000, 1000,  
Kornu  
Disf  
Ste  
rel  
Berlin  
56, Den  
Dynamit Nobel  
11, Elektrische  
Zerengeseßhan  
Elektrische u  
135  
Lama niedergesch  
Gemablens Glas in Spei  
Lofales  
Telegraphische Meßung  
Sprengzölle, Subr

**Abend-Ausgabe**

# Neues vom Tage

Neues vom  
Neues von  
Neues v  
Neues  
Neue  
Ner

**Vom**

vom Tage	Neues vom Tage
vom Tage	Neues vom Tage
vom Tage	Neues vom Tage
vom Tage	Neues vom Tage
vom Tage	Neues vom Tage

**Paul**

Neues vom Tage  
Neues vom Tage  
Neues vom Tage  
Neues vom Tage  
Neues vom Tage  
Neues vom Tage  
Neues vom Tage

**Paul Hindemith**

[illegible]

age  
Tage  
n Tage  
om Tage  
vom Tage  
s vom Tage  
ues vom Tage  
eues vom Tag  
eues

[illegible]

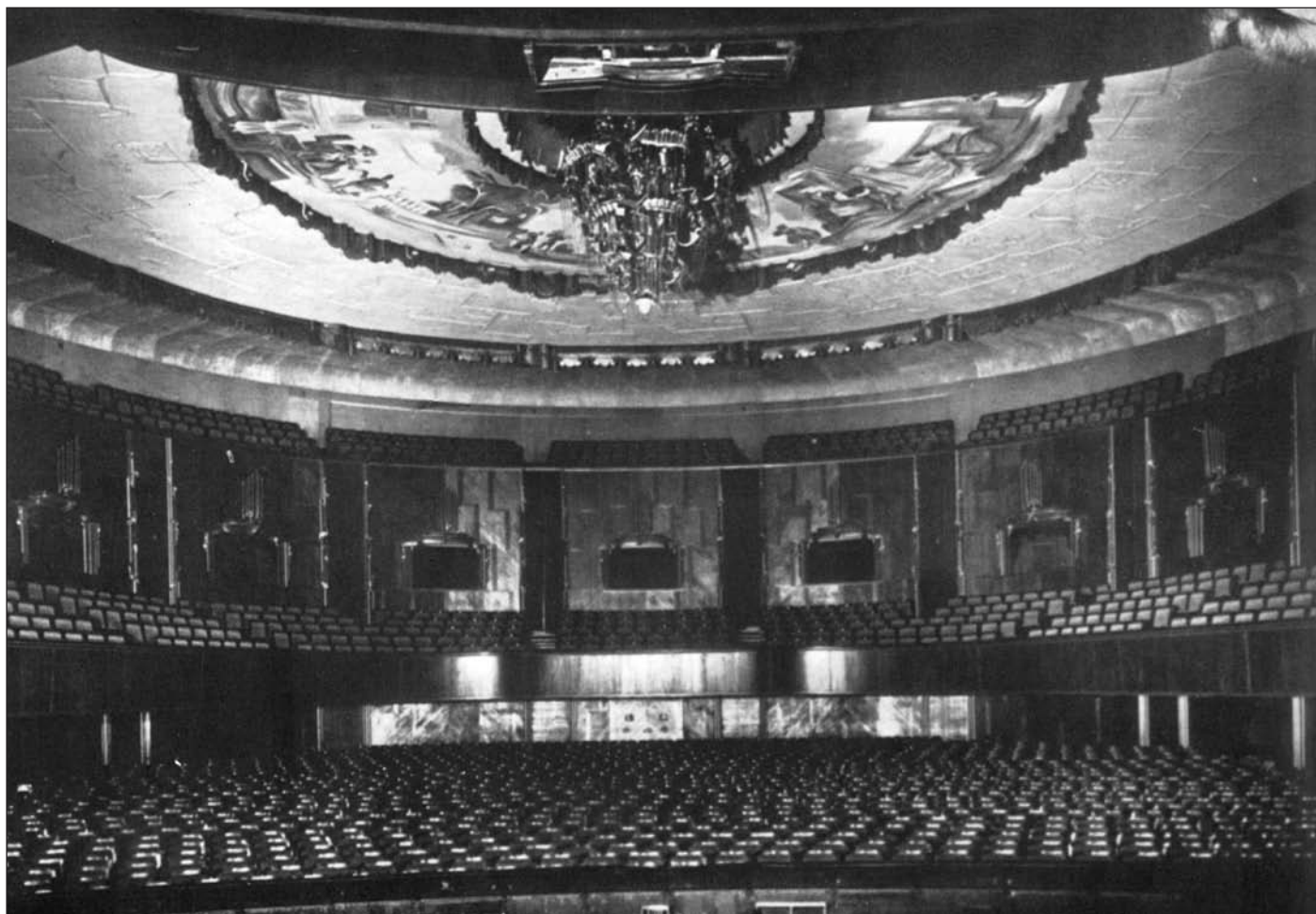
francis  
bernard

## EXPERIMENT KROLLOPER

Hindemiths lustige Oper *Neues vom Tage* wurde am 8. Juni 1929 in der Berliner Krolloper uraufgeführt. Welche Rolle spielte diese Institution im Musikleben der Metropole Berlin? Im Jahre 1844 wurde das Gebäude, das der Oper den Namen gab, vom Unternehmer Joseph Kroll errichtet und als Aufführungsstätte von Maskenfesten und diversen populären Veranstaltungen genutzt. Als Halbruine bot das Gebäude im Schatten des Tiergartens seit 1918 nach etlichen Umbauten und Umbauplänen einen jämmerlichen Anblick. Auf Initiative der neueren Kunstströmungen offenen *Freien Volksbühne* und des preußischen Kultusministeriums wurde das Gebäude saniert, um seit 1924 als Unterkunft der *Staatsoper am Platz der Republik*, kurz *Krolloper* genannt, zu fungieren. Zunächst war sie zweite Spielstätte der *Staatsoper Unter den Linden*; seit 1927 war sie nur noch administrativ mit der „Mutteroper“ verbunden und etablierte eigene Spielpläne. Einer der Initiatoren dieses neuen Opernhauses war Leo Kestenberg, als Musikreferent im preußi-

schen Kultusministerium sozialdemokratischen Ideen nahestehend und Begründer einer sozial geprägten Musikerziehungsreform. Als Schüler Ferruccio Busonis war er bereits früh mit musikreformerschen Bestrebungen vertraut und versuchte nun, sie in die Tat umzusetzen. Seinem Einsatz war es zu verdanken, daß Paul Hindemith als einer der prominentesten deutschen Komponisten der jüngeren Generation im Jahre 1927 den Ruf als Kompositionslehrer an die Berliner Musikhochschule annahm. Kestenbergs Leitideen waren: „Die Kunst dem Volke“ und „Erziehung zur Menschlichkeit mit und durch Musik“. Im Herbst 1927 berief das Ministerium Otto Klemperer nach Berlin, mit der Aufgabe die musikalische Leitung dieses neuen Operninstitutes zu übernehmen. Modern gesinnte Mitarbeiter fand Klemperer im Bauhaus-Gedanken verpflichteten Bühnenbildner Ewald Dülberg und im als Dramaturgen engagierten Kunsthistoriker Hans Curjel. Verzicht auf pathetisch-sentimentale Operngesten und unerbittliche Genauigkeit in Regie und musikalischer Darbietung prägten die Aufführungen Klemperers, der unter der Ägide Max Reinhardts im Jahre 1906 prägende Erfahrungen mit dem Musiktheater gesammelt hatte. Die

rigoros „entschlackten“ Inszenierungen schockten und begeisterten zugleich die Besucher. Klemperer antwortete auf die Frage nach der Grundidee dieser Institution und nach seinen Arbeitsprinzipien: *Ich haßte die landläufigen Repertoirevorstellungen der Opernhäuser. Ich fand sie unprobiert, zum Teil zu luxuriös und dachte mir, darin Wandel zu schaffen, mit anderen Worten: ich dachte mir, es wäre schön, ein Theater zu haben, das kein Repertoiretheater war, sondern ein Theater für alle Tage, in dem nicht nur zwei oder drei mal im Jahre eine gute Vorstellung war, sondern an jedem Tag eine Vorstellung, die ihren Standard hielt und sich sehen ließ. Dazu gehörte ein wesentlich kleineres Repertoire und wesentlich längere Probenzeit.* Hinter diesen Ideen stand die Vorstellung, daß die Oper keineswegs – einem Slogan der Zwanziger Jahre gemäß – tot sei. Vielmehr, so Klemperer, zeigten die Opern Strawinskys, Bergs und Hindemiths, daß nach wie vor eine ungebrochene Faszination und Lebendigkeit von Bühnenwerken ausgehen könne. Für Klemperer war die Musik oberstes Kriterium des Musiktheaters. Alle anderen Faktoren der Aufführung – Dekor, Personenführung, Beleuchtung – sollten von der musikali-



Der Zuschauerraum der Kroll-Oper / The auditorium of the Kroll Opera / La salle du Kroll Oper

schen Substanz des Werkes abgeleitet werden. Daher forderte er auch von seinem Orchesterensemble, Konzerte mit reiner Instrumentalmusik zu geben und sich intensiv um das Verständnis des rein Musikalischen zu bemühen.

Als von konservativ-nationalistischen Kreisen Verunglimpfungen und unsachgemäße Anfeindungen immer lauter wurden, startete der *Berliner Börsen-Courier* im Februar 1929 eine Umfrage mit dem Titel „Erneuerung der Oper“. Renommierete Künstler und Intellektuelle setzten sich für die Kroll-Oper ein. Neben Gropius und Weill äußerten sich auch Harry Graf Kessler und Paul Hindemith. Ersterer schrieb: *Klemperer weist in seiner Tätigkeit an der Krolloper einen Weg, der meines Erachtens von der größten Bedeutung nicht bloß für die deutsche Musik, sondern auch für das deutsche Drama ist. Er befreit uns von dem ganzen Muff, mit dem eine spießbürgerliche, hohl-sentimentale Zeit die deutschen Opernbühnen verpestet und für lebendig empfindsame Menschen unerträglich gemacht hat. Man mag die eine oder andere Leistung der letzten Jahre höher oder weniger hoch einschätzen, so stammt doch die Opposition im wesentlichen aus den Kreisen, die sich mit dem Aussterben der Gartenlauben- und Butzenscheiben-Romantik nicht abfinden können. In wenigen Jahren wird man nicht mehr begreifen, wie es möglich gewesen ist, diese verstaubte Opposition ernst zu nehmen.*

Und Paul Hindemith pries in seinem Beitrag „Notwendigkeit des Experiments“ die Vorzüge der Kroll-Oper: *Klemperer und sein Theater sind für uns unentbehrlich. Unser nicht von Gesundheit strotzendes Musikleben braucht eine Stelle, an der versucht werden kann, unseren Opernbetrieb auf eine andere Grundlage zu stellen. Der Musiker braucht ein Theater wie dieses, das ihm wie kein anderes auf der Welt die Garantien bietet, daß sein Stück so aufgeführt wird, wie er es haben will.*

1931, nur vier Jahre nach ihrer Gründung, war die Krolloper zu einem Streitobjekt der politischen Parteien degradiert. Auf Antrag der Zentrumspar tei stimmte der preußische Landtag mit deutlicher Mehrheit der Schließung des Institutes zu. Zahlreiche Künstler plädierten für den Erhalt der Oper. Doch am Ende gingen sie unter im lauten Gebrüll nationalsozialistischer Eiferer, die die Krolloper als Versuchsbühne für bolschewistische Kunst auffassung denunzierten. Erneut versäumten Verantwortliche, den Anfängen zu wehren, die das Kommen des Ungeistes der 30er Jahre ankündigten. *HJW*

## THE KROLL OPERA EXPERIMENT

Hindemith's comic opera *Neues vom Tage* received its premiere performance on 8 June 1929 at the Kroll Opera in Berlin. What role did this institution play in the musical life of metropolitan Berlin? The building which gave the opera its name was erected in 1844 by the entrepreneur Joseph Kroll; it was used as a place of performance for mask festivities and other diverse popular events. Half ruined since 1918, the building nearby the zoo was a lamentable sight following a number of reconstructions and plans to rebuild it. The building was then renovated thanks to the initiative of the *Freie Volksbühne*, which was open to newer artistic currents, as well as the Prussian Ministry of Culture; it could thus serve as the quarters of the *Staatsoper am Platz der Republik*, or *Krolloper* (Kroll Opera), from 1924 onwards. At first it was the second playing quarters of the *Staatsoper Unter den Linden*; from 1927 onwards it retained only an administrative connection with the "mother opera house," now establishing its own programmes. One of the initiators of this new opera house was Leo Kestenberg, who, as Department Head of Music, was closely associated with social democratic ideas and the founder of a socialist orientated music educational reform. As a pupil of Ferruccio Busoni, he was already familiar with endeavours in the direction of musical reform early on; he now attempted to put them into practice. It was thanks to his commitment that Paul Hindemith, one of the most prominent German composers of the younger generation, accepted a position as composition teacher at the Berlin Music Academy in 1927. Kestenberg's principal ideas were "art for the people" and "education with the goal of humaneness with and through music." In the autumn of 1927, the Ministry called Otto Klemperer to Berlin, appointing him Music Director of this new operatic institution. Klemperer found modern-minded collaborators in Ewald Dülberg, the Bauhaus orientated scenery designer, and the art historian Hans Curjel, who was engaged as dramatic advisor. Klemperer's performances were noted for their renunciation of pathetic, sentimental operatic gestures as well as inexorable exactitude in direction and musical interpretation. He had already gained decisive, formative experiences with music theatre under the aegis of Max Reinhardt in 1906. These rigorously "stripped-down" productions both shocked and thrilled spectators. In

response to the question of this institution's basic idea and his own working principles, he gave the following reply: *I hated the generally accepted conception of repertoire at opera houses. I found the productions under-rehearsed and at times too luxurious. I thought to myself that I could achieve a change, in other words: I thought it would be nice to have a theatre that was not a repertory theatre, but rather a theatre for every day. There would be more than just a good performance twice or thrice a year; there would be a performance every day that maintained a high standard, that looked good. For that, one needed a substantially smaller repertoire and considerably more rehearsal time.* Behind this concept was the idea that opera was by no means dead, as a 1920s slogan maintained. In Klemperer's opinion, the operas of Stravinsky, Berg and Hindemith showed that an uninterrupted fascination and vitality could still emanate from stage works. For him, the music was the highest criterion in music theatre. All other factors in the performance – decor, management, lighting – should be derived from the musical substance of the work. Thus he required that his orchestral ensemble also give concerts of purely instrumental music, making intensive efforts to understand purely musical elements.

When defamations and inappropriate hostilities from conservative-nationalistic circles made themselves heard, the "Berlin Stock Exchange Courier" started a survey entitled "Opera Renewal" in February 1929. Renowned artists and intellectuals did their utmost for the Kroll Opera. Besides Gropius and Weill, Harry Graf Kessler and Hindemith also made statements. The former wrote: *In his activity at the Kroll Opera, Klemperer is blazing a trail which is, in my opinion, not only of the greatest importance for German music but also for German drama. He is freeing us from all the claptrap with which a philistine, hollow-sentimental era has contaminated German opera stages and become unbearable for vitally sensitive people. Regardless of whether one may more or less highly assess various achievements of the past few years, the opposition comes from circles unable to face the death of romantic sentimental trash. In a few years, people will no longer understand how this dusty, antiquated opposition could have been taken seriously.*

And Paul Hindemith praised the merits of the Kroll Opera as follows in his contribution entitled "The Necessity of Experiment": *Klemperer and his theatre are indispensable for us. Our musical life, not exactly in robust health, needs a*

place where one can try to establish a new basis for the operatic business. A musician needs a theatre like this one, which, more than any other in the world, guarantees him that his piece will be performed the way he wants it.

In 1931, just four years after it was founded, the Kroll Opera was degraded to a bone of contention between political parties. On the proposal of the Central Party, the Prussian State Parliament approved the closing of the institution with a clear majority. Numerous artists pleaded for the opera house's preservation, but these pleas were finally drowned out by the ravings of National Socialist zealots who denounced the Kroll Opera as an "experimental arena for Bolshevik conceptions of art." Once again, those in positions of responsibility failed to heed the early signs heralding the coming of the evil thought-systems of the 1930s.

HJW



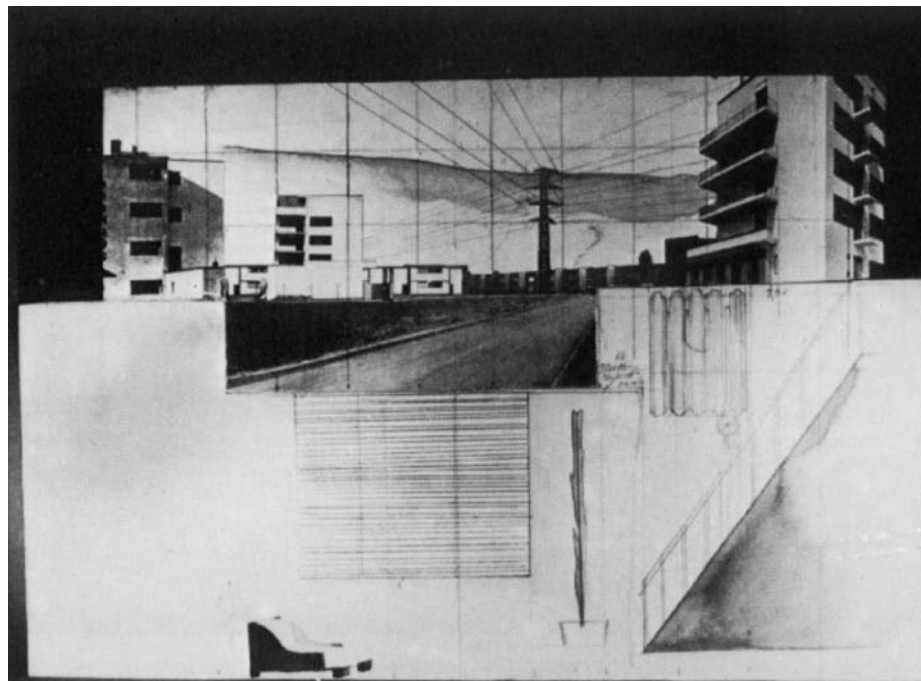
*Bühnenbildentwürfe von Traugott Müller zur Oper „Neues vom Tage“ / Scenery sketch of Traugott Müller in the opera "Neues vom Tage" / Esquisses de décor de Traugott Müller pour l'opéra «Neues vom Tage»*

## L'EXPÉRIENCE DU «KROLLOPER»

L'opéra comique de Hindemith, *Neues vom Tage*, est créé le 8 juin 1929 au Kroll-oper de Berlin. Quel rôle cette institution joue-t-elle alors dans la vie musicale de la métropole allemande? Construit en 1844 par l'entrepreneur Joseph Kroll – d'où son nom –, ce théâtre sert d'abord de cadre à des bals masqués et autres

manifestations populaires. Malgré de nombreuses réfections et projets de reconstruction, le bâtiment délabré situé à l'ombre du parc zoologique du Tiergarten offre pourtant, dès 1918, un aspect pitoyable. Grâce à l'initiative de la «Freie Volksbühne», société ouverte aux nouveaux courants artistiques, et du ministère de la culture de l'Etat de Prusse, il est rénové pour abriter, dès 1924, le *Staatsoper am Platz der Republik*, plus familièrement *Krolloper*. Cet établissement n'est, au début, que la seconde scène du *Staatsoper Unter den Linden*; mais, à partir de

1927, il ne reste rattaché à la maison-mère que sur le plan administratif et peut devenir maître de sa programmation. L'un des promoteurs du nouvel opéra est alors Leo Kestenberg, responsable de la musique au ministère prussien de la culture, favorable aux idées social-démocrates et auteur d'une réforme de l'éducation musicale d'inspiration sociale. Elève de Ferruccio Busoni, il connaît depuis longtemps les tendances visant au renouvellement de la composition musicale et s'efforce de les mettre en pratique. C'est grâce à lui que Paul Hindemith, l'un des plus éminents compositeurs allemands de la jeune génération, accepte, en 1927, d'être nommé professeur de composition au Conservatoire supérieur de musique de Berlin. La devise de Kestenberg s'énonce clairement: «l'art au peuple» et «devenons humains grâce à la musique et par elle». En automne 1927, le ministère charge Otto Klemperer de diriger le nouvel établissement. Le célèbre chef d'orchestre trouve des collaborateurs progressistes en la personne du décorateur Ewald Dülberg, adepte du Bauhaus, et de l'historien de l'art Hans Curjel, engagé comme «dramaturge». Les spectacles dirigés par Klemperer sont caractérisés par l'absence de pathos et de sentimentalisme ainsi que par la précision implacable de la mise en scène et de l'interprétation musicale, fruits de l'expérience décisive du théâtre musical acquise par le chef, en 1906, sous l'égide du grand Max Reinhardt. Les mises en scène rigoureusement «dégraissées» du Krolloper choquent et ravissent les spectateurs. Interrogé sur la vocation de l'éta-



*Bühnenbildentwürfe von Traugott Müller zur Oper „Neues vom Tage“ / Scenery sketch of Traugott Müller in the opera "Neues vom Tage" / Esquisses de décor de Traugott Müller pour l'opéra «Neues vom Tage»*

blissement et sur les principes de son travail, Klemperer répond, bien plus tard, comme suit: *Je détestais les conceptions courantes des théâtres lyriques. Je trouvais qu'on y répétait mal, que les mises en scène étaient souvent trop luxueuses et songeais à changer tout cela – en d'autres termes, je me disais qu'il serait beau d'avoir un théâtre qui ne fût pas de répertoire, mais qui serait pour tous les jours; il n'y aurait pas seulement deux ou trois bonnes représentations par an, mais une chaque jour qui tiendrait le niveau et serait présentable. Pour cela, il fallait réduire le répertoire et augmenter les répétitions.* Ces idées se fondent alors sur la conviction que, à l'encontre d'un slogan en vogue au cours des années 1920, l'opéra n'est pas, le moins du monde, à la mort. Klemperer prétend au contraire que les opéras de Stravinski, Berg et Hindemith sont la preuve vivante que le théâtre lyrique peut toujours passionner le public. A ses yeux, la musique est la pierre angulaire du théâtre musical; tous les autres aspects du spectacle – décors, direction d'acteur, éclairages – ne font que dériver de la substance musicale de l'ouvrage. C'est pourquoi il exige également de son orchestre qu'il donne des concerts symphoniques et travaille à comprendre les aspects purement musicaux des œuvres qu'il joue.

En février 1929, alors que des injures, des propos hostiles et infondés sont proferés à voix haute par les milieux conservateurs et nationalistes, le *Berliner Börsen-Courier* lance une enquête intitulée «Le renouvellement de l'opéra». Des artistes et intellectuels célèbres s'engagent en faveur du Krolloper. Aux côtés de Gropius et Weill, le comte Harry Kessler et Paul Hindemith prennent aussi la parole. Le premier s'exprime en ces termes: *Dans son activité au Krolloper, Klemperer ouvre un chemin d'une importance capitale, à mon avis, non seulement pour la musique allemande, mais aussi pour le théâtre de ce pays. Il nous libère de toute la moisissure dont une époque petit-bourgeoise, creuse et sentimentale a empoisonné les théâtres lyriques allemands, les rendant insupportables aux hommes dotés d'une vive sensibilité. Même si l'on peut apprécier de manière contrastée les programmes de ces dernières années, l'opposition provient essentiellement des milieux qui ne supportent pas l'extinction d'un romantisme de pavillon de jardin et de vitres en cul-de-bouteille. Dans quelques années, personne ne comprendra plus qu'il ait été possible de prendre au sérieux pareille opposition engluée dans la poussière.*

Prenant également position dans *Notwendigkeit des Experiments* [Expérimen-



Persiflage der Oper „Neues vom Tage“ vom Librettisten Marcellus Schiffer / Persiflage of the opera „Neues vom Tage“ by librettist Marcellus Schiffer / Présentation satirique de «Neues vom Tage» due à la main du librettiste Marcellus Schiffer

ter est nécessaire], Paul Hindemith loue les mérites du Krolloper: *Klemperer et son théâtre nous sont indispensables. Notre vie musicale, qui ne pète pas de santé, a besoin d'un lieu où l'on puisse tenter de reconstruire notre système lyrique sur d'autres bases. Le musicien a besoin d'une scène comme celle-ci, qui lui garantit, comme nulle autre au monde, que son œuvre sera exécutée comme il l'attend.*

En 1931, quatre ans seulement après sa fondation, le Krolloper devient ainsi la pomme de discorde des partis politiques. Sur proposition du Parti du centre, une nette majorité de la Diète prussienne dé-

cide de faire fermer l'institution. De nombreux artistes plaident pour le maintien de l'opéra. Mais, en fin de compte, leur voix sont bientôt étouffées, elles aussi, par les hurlements des zéloteurs nazis qui vouent le Krolloper aux gémonies comme une scène d'essai de la conception bolchevique de l'art. Une nouvelle fois, les responsables politiques échouent à étouffer dans l'œuf une attitude qui préfigure la dérive des années 1930. *HJW*

# NEUES VOM TAGE

AUF CD • ON CD • SUR CD

◆ In dieser Aufnahme des WDR wird zum erstenmal die Erstfassung der Oper komplett eingespielt. Das Klangbild ist transparent und szenbezogen-realistisch, die Aufnahme tadellos.

Hindemith spielt in diesem revueartigen Werk auf verschiedene Opern der Musikgeschichte an: die stürmisch ansetzenden Sechzehntel-Passagen der Ouvertüre deuten auf Mozarts Ouvertüre zur *Hochzeit des Figaro* hin, was bereits Hindemiths erster Kompositionslehrer, Arnold Mendelssohn, in seinem Tagebuch vermerkte; der Chor der Sekretärinnen *Wie schön ist unser schöner Herr Herrmann heute Morgen* bezieht sich sowohl textlich als auch musikalisch auf den Beginn der Strauss-Oper *Salome* (*Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!*) Die tadellose Leistung der Sänger und Sängerinnen kommt besonders im Quartett des ersten Bildes zum Ausdruck. Mit

viel Gespür für die „neusachlichen“ Züge der Oper treffen die Protagonisten den richtigen Ton. Stilsicher versteht es auch Latham-König die verschiedenen musikalischen Ausdruckssphären darzustellen. Sichtlichen Spaß an den parodistischen Passagen zeigt Elisabeth Werres, beispielsweise beim pathetischen Ausruf in der Szene vor dem Standesbeamten: *Noch niemals ist mir dieser Mann so ekelhaft gewesen!* Nicht minder ausdrucksvoll beklagt Ronald Pries als schöner Herr Hermann die Gefahren seiner Rolle als „Scheidungsgrund“, nämlich sich tatsächlich in eine Kundin zu verlieben. Mit seufzervollen Kantilenen, gespickt mit Vorhaltsdissonanzen, beklagt er sein weiches Herz, das gegen alle geschäftlichen Gebote sich immer wieder vom Reiz der Damen bezaubern läßt. Auch die Deklamation des Fremdenführers zu Beginn des vierten Bildes des er-

sten Teils stellt plastisch die teilnahmslose, floskelreiche Sprache der Reiseführer zur Schau. Mit zu den gelungensten Abschnitten gehört das Kitschduett, Puccini- und Wagnertöne anschlagend, jedoch wird immer wieder die Klangseligkeit unterbrochen durch Einwürfe der Protagonisten, die sich parlandhaft stets aufs neue versichern, die ganze Szene sei eben nur gespielter Scheidungsgrund. Inwiefern dieses Stück „ein Scheitern dokumentiert“, gar „ein fragwürdiges Dokument“ sein soll, das darüber hinaus „die spätere Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts beeinflusst hat“, wie ein Rezensent der Einspielung 1992 in einer angesehenen Phono-Fachzeitschrift urteilte, ist nicht nachzuvollziehen und bleibt rätselhaft. HJW

## NEUES VOM TAGE – LUSTIGE OPER IN DREI TEILEN (1928/29)

**Musik/Music/Musique:** Paul Hindemith • **Text/Text/Texte:** Marcellus Schiffer

Laura - Elisabeth Werres, Sopran • Eduard - Claudio Nicolai, Bariton • Der schöne Herr Hermann - Ronald Pries, Tenor • Herr M. - Horst Hiestermann, Tenor • Frau M. - Martina Borst, Mezzosopran • Hoteldirektor - Oscar Garcia de Gracia, Bariton • Standesbeamter - Arwed Sandner, Baß • 1. Manager; Oberkellner - Celso Antunes, Tenor • 2. Manager - Wolf Geuer, Tenor • 3. Manager - Thomas Donecker, Bariton • 4. Manager; Fremdenführer - Christoph Scheeben, Bariton • 5. Manager - Dieter Gillessen, Baß • 6. Manager - Heribert Feckler, Baß • Zimmermädchen - Sabine Bitter, Sopran

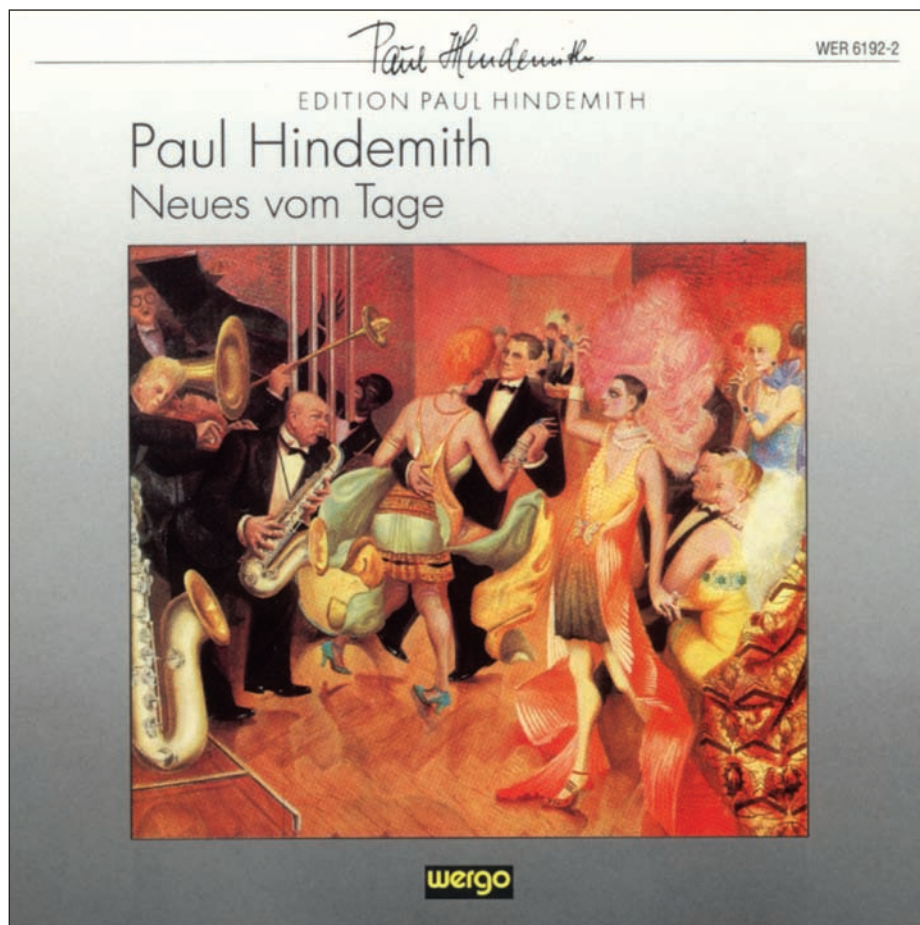
PRO MUSICA, Chor der Staatlichen Hochschule für Musik, Köln  
Einstudierung: Johannes Hömberg  
Kölner Rundfunkorchester  
Leitung: Jan Latham-König  
Aufnahme: 3. Juni 1987  
Wergo WER 6192-2

◆ The first version of this opera is performed for the first time in its entirety on this exemplary recording made by West German Radio. The sonic image is transparent and realistically related to the staging; the recording is flawless.

Hindemith alludes to various operas in the history of music in this review-like work. The stormy semiquavers of the Overture hint at Mozart's Overture to *The Marriage of Figaro*; Hindemith's first composition teacher, Arnold Mendelssohn, made a note of this in his diary. The secretaries' choir singing "How handsome

our Herr Hermann is this morning" refers to the opening of the Strauss opera *Salome*: ("How beautiful Princess Salome is tonight!") in both its text and music. The singers' flawless achievement is especially clear in the quartet in the first scene. The protagonists find exactly the right tone, with a great deal of feeling for the "new objective" traits of the opera. Sure of his style, Latham-König knows very well how to bring across the different areas of musical expression. Elisabeth Werres obviously had fun with the parody passages, for example the pathetic outcry in the scene before the justice of the

peace: "Never before was this man so repulsive to me!" Ronald Pries as handsome Herr Hermann, no less expressively, laments the dangers of his role as "ground for a divorce" – namely, the fact that he has actually fallen in love with a client. With sighing cantilenas, interlarded with suspension-dissonances, he laments his "soft heart" that is again and again captivated by women's charms, despite all financial offers. The tour guide's declamation at the beginning of the fourth scene of the first part, too, vividly displays his apathetic, cliché-ridden speech. The Kitsch-Duet belongs to the most success-



ful sections; reminiscent of Puccini and Wagner, its sonic bliss is nonetheless repeatedly interrupted by the protagonists' objections. These parlando inserts continually assure us that the entire scene is, indeed, nothing but an acted-out ground for a divorce. In 1992 a critic appraised the recording in a respected specialists' journal, maintaining that the work "documents a failure," or is even "a questionable document" that "has influenced the later music history of the twentieth century." To what extent these assertions are true remains enigmatic and cannot be definitively confirmed. HJW

◆ Cet enregistrement exemplaire permet de faire entendre pour la première fois l'intégralité de la première version de l'opéra. Les sonorités sont transparentes, l'enregistrement remarquable et tout contribue à restituer avec beaucoup de réalisme les effets de la scène.

Dans cette forme de revue, Hindemith fait allusivement référence à différents opéras de l'histoire de la musique: les doubles-croches impétueuses de l'ouverture rappellent celle des *Noces de Figaro* de Mozart, comme le relève, dans son journal, le premier professeur de composition de Hindemith, Arnold Mendelssohn; le chœur des secrétaires «Wie schön ist unser schöner Herr Hermann heute Morgen» renvoie, par le texte et la musique, au début de *Salomé* de Richard Strauss («Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!»). La qualité des chanteurs et chanteuses se manifeste dans le quatuor du premier tableau, particulièrement au moment où les protagonistes trouvent le ton qui convient à la «nouvelle objectivité» (*Neue Sachlich-*

*keit*) de l'ouvrage. Le chef d'orchestre Latham-König, montrant un sens profond pour le style, met parfaitement en valeur les différents niveaux de langage. Quant à elle, Elisabeth Werres paraît manifestement apprécier la parodie, par exemple lorsqu'elle s'écrie pathétiquement devant le préposé de l'état civil «Noch niemals ist mir dieser Mann so ekelhaft gewesen!». Monsieur Hermann (Ronald Pries) déplore, avec non moins de brio, les risques que lui fait courir le personnage qu'il incarne: «motif d'un divorce», il pourrait tomber, pour de bon, amoureux de sa cliente. Dans des cantilènes échelonnées, parsemées d'appoggiatures dissonnantes, il se plaint d'être doté d'un cœur faible qui, malgré les impératifs de son métier, le fait régulièrement succomber aux charmes des dames. Au début du quatrième tableau de la première partie, la déclamation du cicérone caricature éloquentement le débit monocorde et le langage ampoulé des guides de voyage. Mais l'un des passages les plus réussis est incontestablement le duo fort kitsch qui réunit Puccini et Wagner; le charme irrésistible de leur dialogue est sans cesse interrompu par des remarques de protagonistes qui laissent entendre, sur le ton de la conversation, que toute la scène n'est qu'un subterfuge monté pour justifier un divorce. C'est dire que l'on comprend mal comment cette œuvre pourrait être tenue pour l'«illustration d'un échec», voire «constituer une partition douteuse» qui «aurait influencé l'évolution ultérieure de la musique du XX<sup>e</sup> siècle», ainsi que le prétendait, à propos de cet enregistrement, un critique musical, dans des lignes publiées, en 1992, dans une revue discographique fort réputée. HJW

# FORUM

▼ Andres Briner, von 1968 bis heuer Mitglied des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung und deren Präsident von 1986 bis 1998, feierte am 31. Mai dieses Jahres seinen 80. Geburtstag. Die Laudatio hielt Professor Dr. Andreas Eckhardt, Nachfolger von Andres Briner im Amt des Stiftungspräsidenten. Hier ein Auszug aus seiner Ansprache: **Andres Briner** ist es während seiner langen Dienstzeit und in seinen Bemühungen, das Phänomen Hindemith zu begreifen, gelungen, das zum rettenden Ufer führende Fahrwasser zwischen der Skylla allzugroßer Nähe und der Charybdis detailsübersehender Distanz zu finden. Er ist eben Wissenschaftler und kein Eiferer. Bereits in jungen Jahren lernte er die Musik Hindemiths kennen und schätzen. In Zürich studierte er bei Hindemith und wurde von ihm examiniert. Nach dem Tode Hindemiths suchte die Witwe Gertrud Kontakt zu Andres Briner. Paul Hindemith wollte ihn als seinen Biographen. Maßstabsetzende Schriften, mittlerweile zu Standardwerken über Paul Hindemith geworden, sind Früchte seiner Arbeit. [...] Bismarck hat einmal analysiert, wie man Auszeichnungen und Orden erhalten kann: Man kann sie verdienen, erdienen, erdinnieren, aber auch - bestenfalls - verdienen. Es ist keine Frage: Andres Briner hat die Ehrenmitgliedschaft im Stiftungsrat der Hindemith-Stiftung verdient.

▼ Andres Briner, a member of the Foundation Council of the Hindemith Foundation from 1968 until this year and its President from 1986 until 1998, celebrated his 80th birthday on 31 May of this year. Professor Dr. Andreas Eckhardt, Andres Briner's successor in the office of Foundation President, delivered the eulogy. Here is an excerpt from his address: *During his long period of service and in his efforts to comprehend the Hindemith phenomenon, Andres Briner has succeeded in finding navigable waters leading to a life-saving shore, waters lying between the Scylla of a too-close proximity and the Charybdis of a too-great distance which would overlook important details. He is, indeed, a musicologist, not a zealot. He became acquainted with and learned to appreciate the music of Hindemith at an early age. He studied with Hindemith in Zurich and took examinations under him. Following Hindemith's death, the composer's widow Gertrud sought contact with Andres Briner. Paul Hindemith wanted him to be his biographer. The fruits of his labour are writings which have set new standards of excellence; these have meanwhile become standard works on Paul Hindemith. [...] Bismarck once analysed how one can receive honours and awards: it is best when one earns them. There is no question about this: Andres Briner has truly earned an honorary membership in the Foundation Council of the Hindemith Foundation.*

▼ Le 31 mai 2003, Andres Briner, membre du Conseil de la Fondation Hindemith depuis 1968 et président de celle-ci de 1986 à 1998, a célébré son 80<sup>e</sup> anniversaire. L'éloge de l'octogénaire a été prononcé par le professeur Andreas Eckhardt, son successeur à la présidence de la Fondation. Voici un extrait de son discours: *Pendant ses longues années au service de la Fondation et dans ses inlassables recherches sur le «phénomène Hindemith», Andres Briner a su monter à bord d'une habile embarcation conduite de main de maître entre les esquifs. Elle lui a permis de passer sans dommage entre l'attrait de Charybde – la distance qui gomme les détails – et les périls de Scylla – la proximité excessive. C'est qu'il est chercheur et non zéléteur. Dès ses plus jeunes années, il a découvert et appris à aimer la musique de Hindemith. A Zurich, il a étudié auprès du maître et passé des examens sous son autorité. Après la mort du compositeur, sa veuve, Gertrud, entra en contact avec Andres Briner, car Paul Hindemith souhaitait qu'il fût son biographe. Une série de contribution décisives, devenues entre-temps des références essentielles sur Paul Hindemith, ont ainsi vu le jour. [...] Bismarck a dressé, un jour, l'inventaire des différentes voies qui mènent à la reconnaissance et aux distinctions: on peut y parvenir en servant (erdienen), en se montrant servile (erdinnieren) ou en étant assidu à la table des meilleurs banquets (erdinnieren), mais dans le meilleur des cas, on les mérite (verdienen). Il est indiscutable qu'Andres Briner a, dans ce sens, bien mérité d'être nommé membre d'honneur du Conseil de la Fondation Hindemith.*

▼ ECHO KLASSIK 2003 – In der Kategorie Weltersteinpielung erhielt die bei Wergo erschienene 3-CD-Box mit Hindemiths später Oper *Die Harmonie der Welt* diese begehrte Auszeichnung. Begleitet wird diese Aufnahme von einem detaillierten Werkkommentar und englischen sowie französischen Übersetzungen des Librettos.

▼ ECHO KLASSIK 2003 – The triple CD box released by Wergo with Hindemith's late opera *Die Harmonie der Welt* has received this coveted award in the category of world premiere recordings. It is accompanied by a detailed commentary on the work, also including English and French translations of the libretto.

▼ Paru chez Wergo, le coffret de trois CD présentant l'opéra de Hindemith «Die Harmonie der Welt» s'est vu distinguer du très convoité prix **ECHO KLASSIK 2003** dans la catégorie «premiers enregistrements mondiaux». L'enregistrement est accompagné d'un cahier qui propose un commentaire particulièrement fouillé de l'ouvrage ainsi que de les traductions française et anglaise du livret.



▼ In drei Konzerten des Gewandhausorchesters Leipzig dirigiert Herbert Blomstedt am 24., 25. und 26. Juni 2004 im Großen Saal des Gewandhauses Hindemiths **Mathis-Symphonie**. Die Hochachtung des Dirigenten für Hindemiths Musik zeigt sich in zahlreichen Konzerten und Platteneinspielungen, sowohl mit dem Leipziger Ensemble als auch mit dem San Francisco Symphony Orchestra.

▼ Herbert Blomstedt will conduct Hindemith's Mathis Symphony in three concerts in the Great Hall of the Gewandhaus in Leipzig on 24, 25 and 26 June 2004. The conductor's high esteem for Hindemith's music is shown in numerous concerts and recordings, with the Leipzig ensemble as well as the San Francisco Symphony Orchestra.

▼ Les 23, 24 et 25 juin 2004, Herbert Blomstedt dirigera trois fois Mathis-Symphonie de Hindemith dans la grande salle du Gewandhaus de Leipzig. La prédilection du chef pour la musique de Hindemith est fort connue : de nombreux concerts et disques, tant avec la phalange de Leipzig qu'avec l'Orchestre Symphonique de San Francisco, en apportent le témoignage.

▼ Die vier jungen Schweizer Streicher Anna Brunner, Daria Zappa, Hannes Bärtschi und Maja Weber gründeten in Anlehnung an das von Paul Hindemith mitbegründete Amar-Quartett ein Ensemble gleichen Namens, das sich den Anforderungen und Ideen ihrer Vorbilder stellt und sich traditioneller als auch moderner Werke annimmt. Anlässlich des 40. Todestages Hindemiths am 28. Dezember 2003 plant das Ensemble im Januar und Februar 2004 unter dem Motto „Melancholie“ zwei Wochenendevents, in deren Mittelpunkt Werke Paul Hindemiths stehen. In Zusammenarbeit mit renommierten Künstlern kommen seine Serenaden op. 35, seine Lieder op. 13 mit dem Titel „Melancholie“, seine beiden Werke aus op. 24 und das 4. Streichquartett op. 22 Nr. 1 zu Gehör. Umrahmt werden die Konzerte von einer Ausstellung und Lesungen, die das Werk und Leben Hindemiths näher beleuchten.

Termine und Orte: 30./31. Januar 2004 Zürich ZKO-Haus; 7. Februar 2004 Basel Gare du Nord

▼ Referring to the **Amar Quartet** co-founded by Paul Hindemith, the four young Swiss string players Anna Brunner, Daria Zappa, Hannes Bärtschi and Maja Weber have founded an ensemble of the same name. The ensemble set themselves the standards and ideas of their models, accepting both traditional as well as modern music. On the occasion of the 40<sup>th</sup> anniversary of the death of Paul Hindemith on 28 December 2003, the ensemble is planning two weekend events in January and February 2004 under the motto of „Melancholy“, during which works of Paul Hindemith form the focal point. His Serenades, Op. 35, Lieder, Op. 13 entitled *Melancholie*, both works from Op. 24 and the String Quartet, Op. 22 No. 1 will be performed in collaboration with renowned artists. The concerts will be framed by an exhibition and readings which should throw further light upon the work and life of Hindemith.

The dates and place are: 30/31 January 2004, Zurich ZKO-Haus; 7 February 2004, Basel Gare du Nord

▼ En souvenir du prestigieux Quatuor Amar, dont Paul Hindemith a été l'un des co-fondateurs, les jeunes suisses Anna Brunner, Daria Zappa, Hannes Bärtschi et Maja Weber ont fondé un quatuor à cordes qui porte le même nom. L'ensemble veut s'inspirer des exigences et des idées de son modèle, en visitant les œuvres modernes aussi bien que le répertoire traditionnel. Pour les quarante ans de la mort de Hindemith, le 28 décembre 2003, le quatuor projette de consacrer deux week-ends de janvier et février 2004 à des manifestations centrées sur des œuvres de Paul Hindemith et placées sous le thème de la «Mélancolie». Les Sérénades op. 35, les Lieder op. 13 (cycle intitulé justement «Melancholie»), les deux pièces de l'op. 24 et le Quatrième quatuor à cordes op. 22/1 seront interprétés avec le concours d'artistes réputés. Cette série de concerts sera agrémentée par une exposition et accompagnée de conférences, ouvertes au public, qui présenteront l'œuvre et la vie de Hindemith.

Dates: 30-31 janvier 2004 à Zurich, ZKO-Haus; 7 février 2004 à Bâle, Gare du Nord.





▼ Olli Mustonen widmet sich in zwei Konzerten bedeutenden Kompositionen von Hindemith. In einem Konzert der Düsseldorfer Tonhalle gastiert er am 19. März 2004 als Pianist mit Hindemiths erster Klaviersonate *Der Main*. Am 28. April 2004 fungiert er in einem Konzert in der Kölner Philharmonie anlässlich der MusikTriennale Köln als Pianist und Dirigent in Hindemiths *Thema mit vier Variationen*. Begleitet wird er von „seinem“ Hausorchester, dem Helsinki Festival Orchestra.

▼ **Olli Mustonen** will be devoting himself to important compositions of Hindemith in two concerts. In one concert in the *Tonhalle* in Düsseldorf, he will make a guest appearance as pianist on 19 March 2004, performing Hindemith's First Piano Sonata *Der Main*. On 28 April 2004 he will appear as both pianist and conductor at the Cologne *Philharmonie* on the occasion of the Cologne Music Triennial, performing Hindemith's *Thema mit vier Variationen*. He will be accompanied by "his own" orchestra, the Helsinki Festival Orchestra.

▼ Le pianiste Olli Mustonen consacre deux de ses prochains concerts à des œuvres importantes de Hindemith. Le 19 mars 2004, il sera l'hôte de la Tonhalle de Düsseldorf avec, au programme, la Première Sonate de Hindemith, *Der Main*. Le 28 avril 2004, lors d'un concert à la Philharmonie de Cologne et dans le cadre de la «MusikTriennale Köln», il tiendra le rôle de soliste et de chef de *Thema mit vier Variationen* de Hindemith, accompagné par «son» orchestre, celui du Festival d'Helsinki.



▼ Die englische Komponistin Rebecca Saunders erhielt den Paul-Hindemith-Preis 2003. Die mit 20.000 Euro dotierte **Auszeichnung** wird seit 1990 jährlich beim Schleswig-Holstein Musik-Festival an zeitgenössische Komponisten vergeben. Dieses Jahr überreichte die Kulturministerin Schleswig-Holsteins Ute Erdsiek-Rave die Urkunde. Die *Laudatio* hielt Reinhard J. Brembeck von der *Süddeutschen Zeitung*. Die zur Zeit als freischaffende Komponistin in Berlin lebende Künstlerin studierte von 1991 bis 1994 an der Musikhochschule bei Wolfgang Rihm Komposition und wurde 1997 an der University of Edinburgh bei Nigel Osborne promoviert. Mit Hindemith als Namenspatron soll seines musikpädagogischen Wirkens im Sommer 1932 am Internat Schloß Plön gedacht werden. Für diese Lehranstalt komponierte er den *Plöner Musiktag*.

▼ The English composer Rebecca Saunders has been awarded the 2003 Paul Hindemith Prize. Since 1990 the prize of 20,000 Euros has been awarded annually to contemporary composers at the Schleswig-Holstein Music Festival. This year the Minister of Culture of Schleswig-Holstein, Ute Erdsiek-Rave, presented the document. Reinhard J. Brembeck of the *Süddeutsche Zeitung* delivered the eulogy. The artist, who presently lives in Berlin as a freelance composer, studied composition with Wolfgang Rihm at the Music Academy there from 1991 until 1994 and received her doctorate in 1997 at the University of Edinburgh under Nigel Osborne. The prize bearing Hindemith's name is intended to keep alive the memory of his music educational work in the summer of 1932 at the boarding school at Plön Castle. He composed the *Plöner Musiktag* for this educational establishment.

▼ La compositrice anglaise Rebecca Saunders a été couronnée lauréate du Prix Paul-Hindemith 2003. Dotée de Euro 20.000.-, cette distinction est décernée, chaque année depuis 1990, à un compositeur contemporain lors du Festival de musique du Schleswig-Holstein (RFA). Cette année, le prix a été remis à la lauréate par le ministre de la culture du Schleswig-Holstein, Mme Ute Erdsiek-Rave, et son éloge prononcé par Reinhard J. Brembeck, du *Süddeutsche Zeitung*. Cette compositrice exerce son art de manière indépendante et vit aujourd'hui à Berlin. Elle a étudié au Conservatoire supérieur de musique de cette ville de 1991 à 1994 auprès de Wolfgang Rihm, puis obtenu son doctorat, en 1997, à l'Université d'Edimbourg sous l'autorité de Nigel Osborne. Le Prix Paul-Hindemith est attribué en souvenir du séjour du compositeur, en été 1932, et de son activité d'enseignant à l'internat du château de Plön (Schleswig-Holstein), ainsi que de son œuvre, écrite à cette occasion, *Plöner Musiktag*.

▼ Die Oper *Mathis der Maler*, eines der bedeutendsten Werke Hindemiths, steht auf dem Spielplan der Städtischen Bühnen Osnabrück. Die Premiere findet am 20. Februar 2004 statt. Die musikalische Leitung hat Hermann Bäumer, für die Inszenierung verantwortlich ist Thomas Münstermann. Weitere Aufführungen: 25., 27. Februar, 16., 30. März, 9. April, 8., 23., 27. Mai und 1. Juni 2004.

Hindemiths erste Opern *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* und *Sancta Susanna* präsentiert als Triptychon das American Symphony Orchestra unter Leitung von Leon Botstein am 5. März 2004 in der Avery Fisher Hall des New Yorker Lincoln Centers.



Städtische Bühnen Osnabrück / Osnabrück Municipal Stages /  
Le théâtre d'Osnabrück

▼ The opera *Mathis der Maler*, one of Hindemith's most important works, is on this season's schedule of the Osnabrück Municipal Stages. The premiere will take place on 20 February 2004. Hermann Bäumer is the music director, with Thomas Münstermann responsible for the staging. Further performances are on 25 and 27 February, 16 and 30 March, 9 April, 8, 23 and 27 May and 1 June 2004.

Hindemith's first operas *Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Das Nusch-Nuschi* and *Sancta Susanna* will be presented as a triptych by the American Symphony Orchestra under the direction of Leon Botstein on 5 March 2004 at the Avery Fisher Hall of New York's Lincoln Centre.

▼ L'opéra **Mathis der Maler**, l'une des œuvres les plus importantes de Hindemith, est au programme de la saison 2003-2004 du Théâtre municipal d'Osnabrück. La première aura lieu le 20 février 2004, sous la direction de Hermann Bäumer et dans une mise en scène de Thomas Münstermann. D'autres représentations sont prévues les 25 et 27 février, les 16 et 30 mars, le 9 avril, les 8, 23 et 27 mai ainsi que le 1<sup>er</sup> juin 2004.

Le 5 mars 2004, l'American Symphony Orchestra (dir. Leon Botstein) interprétera les trois opéras en un acte, œuvres de jeunesse de Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*; *Das Nusch-Nuschi*; *Sancta Susanna*), à l'Avery Fisher Hall (Lincoln Center, New York).

▼ Das RSO Berlin präsentiert unter der Leitung von Marek Janowski in drei Nachmittagskonzerten im Berliner Haus des Rundfunks die *Kammermusiken* 1-6 von Paul Hindemith. Die Solisten sind Ewa Kupiec (Klavier), Wolfgang E. Schmidt (Cello), Rainer Wolters (Violine), Andreas Willwohl (Viola) und Wolfram Christ (Viola d'amore). Marek Janowski, unter dessen Leitung Hindemiths Oper *Die Harmonie der Welt* zum ersten Mal komplett auf Platte eingespielt wurde, hat sich intensiv mit dem Werk Hindemiths beschäftigt und leuchtet in seinen Interpretationen bisher unbekannte Tiefen Hindemithscher Kompositionen aus. Termine: 27. März, 17. April und 2. Mai 2004.

▼ The RSO Berlin conducted by Marek Janowski will present the *Kammermusiken* 1-6 of Paul Hindemith in three afternoon concerts at the *Haus des Rundfunks* in Berlin. The soloists will be Ewa Kupiec (piano), Wolfgang E. Schmidt (cello), Rainer Wolters (violin), Andreas Willwohl (viola) and Wolfram Christ (viola d'amore). **Marek Janowski**, under whose direction Hindemith's opera *Die Harmonie der Welt* was recorded in its entirety on CD for the first time, has been intensely occupied with the works of Hindemith, thus illuminating previously unknown depths in these compositions in his interpretations. The dates are: 27 March, 17 April and 2 May 2004.

▼ C'est sous la direction de Marek Janowski que le RSO Berlin présentera, en trois après-midis (les 27 mars, 17 avril et 2 mai 2004), les *Kammermusiken* 1-6 de Paul Hindemith (Maison de la Radio, Berlin). Les solistes seront Ewa Kupiec (piano), Wolfgang E. Schmidt (violoncelle), Rainer Wolters (violin), Andreas Willwohl (alto) et Wolfram Christ (viole d'amour). Marek Janowski qui a enregistré la première version complète de l'opéra *Die Harmonie der Welt*, est un fin connaisseur de l'œuvre de Hindemith capable d'en révéler les profondeurs insoupçonnées.



## 6. Streichquartett in Es (1943)

Giacomo Puccini: Crisantemi per quartetto ad archi (1890); Hugo Wolf: Italienische Serenade (1887); Samuel Barber: String Quartet Op. 11 (1936); Erwin Schulhoff: Fünf Stücke für Streichquartett (1923)  
Amar Quartett (Anna Brunner, Daria Zappa, Hannes Bärtschi, Maja Weber)



◆ en avant (CD 2003)  
ear-316 441 H

Das junge, hervorragende Amar-Quartett eröffnet mit der Aufnahme des 6. Streichquartetts eine Gesamteinspielung der Quartette: auf bestem Niveau! Diese Aufnahme braucht keinen Vergleich zu scheuen. Auf die Fortsetzung darf man gespannt sein.

The young, excellent Amar Quartet opens its complete recording of the Hindemith quartets with the Sixth, performed at the highest level! This recording need not fear comparison with any other. We can look forward to its continuation with keen anticipation.

Entamant une intégrale des quatuors à cordes de Hindemith avec le Sixième Quatuor, le jeune et excellent Quatuor Amar place d'emblée la barre très haut. L'enregistrement ne craint pas la comparaison. On se réjouit d'entendre la suite!

## The Four Temperaments - theme and variations for piano and string orchestra

Jean Sibelius: Symphony No. 3 in C Major, Op. 52  
Helsinki Festival Orchestra; Olli Mustonen, piano & conductor



◆ Ondine  
(CD 2003)  
ODE 1022-2

Das ist eine Referenz-Einspielung der „Vier Temperamente“! Mustonen, der vom Klavier aus zugleich auch das Orchester leitet, erschließt vor allem auch den klanglichen Reichtum der Partitur: prägnant und doch zugleich auch ungezwungen-spontan.

This is a reference recording of the „Four Temperaments“! Mustonen, who directs the orchestra from the piano, brings out the score's sonic richness above all - precise and unforcedly spontaneous at the same time.

Cette version des «Quatre Tempéraments» fera date! Tout en dirigeant l'orchestre du piano, Mustonen révèle toute la richesse de timbre de la partition. Une interprétation empreinte de caractère, mais aussi de spontanéité et de décontraction.

## Sonate op. 25 no 1 (1922) pour alto solo

## Sonate op. 11 no 4 (1919) pour alto et piano

Michaël Lévinas: Les Lettres enlacées II (2000) pour alto solo; Les Lettres enlacées IV (2000) pour deux violons, deux altos et violoncelles  
Gérard Caussé (alto), Michaël Lévinas (piano); Quatuor  
Ludwig (Jean-Philippe Audoli, Elenid Owen, Padrig Fauré, Anne Copéry)



◆ æon (CD 2003) AECD 0312

Mit diesen außerordentlich niveauvollen Einspielungen wird zugleich auch ein gewachsenes Interesse französischer Musiker für die Musik Hindemiths dokumentiert, die offenbar nach allen modernen, avantgardistischen und postmodernen Auf- und Abbrüchen sich nun auch einem in Frankreich noch weitgehend unbekannten Musikrepertoire zuzuwenden beginnen.

A growing interest of the part of French musicians in the music of Hindemith is documented by this extraordinarily high quality recording. After all the modern, avant-garde and post-modern new departures and demolitions that have taken place, it appears that musicians are beginning to turn their attention to a musical repertoire still largely unknown in France.

En dehors du niveau extrêmement élevé de l'interprétation, cet enregistrement révèle aussi un nouvel intérêt des musiciens français pour la musique de Hindemith. Après l'aventure du modernisme, de l'avant-garde et du post-modernisme, il semble que l'on commence à se tourner vers un répertoire encore largement méconnu en France.

## Censored by Hitler:

## The Rediscovered Masterpieces

## Sonata op. 11, No. 3 (1919)

Kurt Weill: Sonata (1920); Ernst Toch: Sonata, Op. 50 (1929)  
Arthur Cook, cello; Deborah Gilwood, piano

◆ Centaur  
(CD 2002)  
CRC 2055

Hindemiths Cello-sonate op. 11 Nr. 3 entfaltet in diesem gut zusammengestellten Programm eine ganz besondere Qualität und Originalität. Die sorgfältige Interpretation überzeugt durchaus, ohne doch zu brillieren. Der reißerische Titel dieser CD „Censored by Hitler“ ist freilich ebenso irreführend wie instinktivlos.



Hindemith's Cello Sonata, Op. 11 No. 3 develops a very special quality and originality in this well-assembled programme. The painstaking interpretation is convincing throughout, but without being brilliant. The brash title of this CD, „Censored by Hitler“, is course as misleading as it is tasteless.

Dans ce programme intelligemment conçu, la sonate pour violoncelle de Hindemith op. 11/3 révèle une qualité et une originalité toutes particulières. L'interprétation, méticuleuse, convainc sans éblouir. Le titre racoleur «Censuré par Hitler» est, en revanche, aussi trompeur que déplacé.

## Thema mit vier Variationen „Die vier Temperamente“ für Klavier und Streichorchester (1940)

Claude Debussy: Fantasia für Klavier und Orchester (1889); Friedrich Radermacher: 2. Konzert für Klavier und Orchester (1990/91)  
Wolfgang Manz, Klavier  
Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, Ltg.: Georges Octors; Jean-François Chamberlain (Solo-violine); Radio-Philharmonie Hannover des NDR, Ltg.: Bernhard Klee; WDR Rundfunkorchester Köln, Ltg.: Siegfried Köhler



◆ telos music records (CD 2002)  
TLS 033

Diese bemerkenswerte Einspielung der „Vier Temperamente“ überzeugt in der Plastizität der musikalischen Gestaltung: Die vier portraitierten Charaktere werden geradezu fühlbar.

This remarkable recording of the „Four Temperaments“ convinces in its plasticity of musical interpretation; the four characters portrayed are made highly palpable.

Cet enregistrement remarquable des «Quatre Tempéraments» emporte l'adhésion par la plasticité de l'interprétation: on s'imprègne vraiment des caractères tels qu'ils sont dépeints.

## Anthology of the Royal Concertgebouw Orchestra, Vol. 1 1935-1950

## Symphony in E-flat major, conductor: Paul Hindemith

◆ Radio Netherlands Music  
(CD 2002)  
97017; 13 CD

Das ist offenbar die einzige Aufnahme (1949) der Symphonie in Es mit Hindemith als Dirigenten, die sich erhalten hat! Sie überrascht mit einem fulminanten, überbordenden Impetus des Musikmachens, der das Orchester hörbar an Grenzen des Spiel-



baren heranführt. Der Kopfsatz wird mit einem Tempo durchrast, das unvorstellbar schien und in keiner anderen Einspielung auch nur annähernd erreicht wird.

This is apparently the only recording (1949) in existence of the Symphony in E-flat with Hindemith conducting! It surprises the listener with the brilliant, over-the-edge impetus of its music-making, audibly leading the orchestra to the limits of the playable. The first movement is rushed through in a tempo that seems unimaginable; it does not even come close to being matched in any other recording.

Il s'agit manifestement du seul enregistrement (1949) qui ait été conservé de la Symphonie en mi bémol sous la direction de Hindemith. L'interprétation surprend par une fougue débordante qui conduit visiblement les musiciens aux limites de leur capacité. Le premier mouvement est pris à un tempo affolant qui devait paraître impossible et n'est respecté dans aucune autre version.

## Teutonic Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 34 (1924)

Bernd Alois Zimmermann: Trio für Violine, Viola und Violoncello (1944); Max Reger: Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 77b (1904); Richard Strauss: „s Deandl is harb auf mi“ für Streichtrio (1882)

Streff Trio (Egredo Streiff, Mariana Doughty, Alfredo Persichilli)

◆ en avant (CD 1999) ear-313 332

Das Streiff Trio aus der Schweiz hat mit diesen Einspielungen ein hervorragendes Programm zusammengestellt. Interpretatorisch wird das Ensemble freilich dem Hindemithschen Werk nicht gerecht: Das ist der zähe „Neobarock“, der die Musik allzu steif und trocken wirken lässt. Das Ensemble interpretiert hier tatsächlich „teutonic“.

The Streiff Trio from Switzerland puts together an outstanding programme with these recordings. In their interpretation, it must be said that the ensemble does not do the Hindemith work justice; the problem lies in their grim „neo-Baroque“ manner rendering the music all too stiff and dry. The ensemble does indeed interpret in a „Teutonic“ manner here.

Le trio suisse Streiff a construit un programme exceptionnel. Malheureusement, l'interprétation de l'œuvre de Hindemith ne lui rend pas justice. L'exécution «néobaroque», râpeuse, confère à la musique un aspect sec et raide. L'ensemble joue ici effectivement «à la teutonne». GS

