

PAUL HINDEMITH

Ein Führer zu den Bühnenwerken · A Guide to the Stage Works



 SCHOTT

Die Aufführungsmaterialie zu den Bühnenwerken dieses Kataloges stehen leihweise zur Verfügung, sofern nicht anders angegeben. Bitte richten Sie Ihre Bestellungen per E-Mail an com.hire@schott-music.com oder an die für Ihr Liefergebiet zuständige Schott-Niederlassung. Regionale Vertretungen finden Sie auf unserer Website. Alle Ausgaben mit Editionsnummern erhalten Sie im Musikalienhandel oder über unseren Online-Shop. Kostenloses Informationsmaterial zu allen Werken können Sie per E-Mail an infoservice@schott-music.com anfordern.

Alle Angaben zu Spieldauern sind approximativ. Dieser Katalog wurde im April 2012 abgeschlossen.

Performing material for the stage works in this catalogue is obtainable on hire unless otherwise stated. Please email your order to com.hire@schott-music.com or to the Schott agent in your territory. Regional representatives are listed on our website.

Titles with edition numbers are available through music shops or our online shop. More detailed information about individual works can be obtained free, please email infoservice@schott-music.com.

All durations are approximate. The catalogue was completed in April 2012.

International Contacts

Schott Music GmbH & Co. KG · Mainz
Weihergarten 5, 55116 Mainz/Germany
Telefon +49 6131 246-886
Telefax +49 6131 246-250
E-Mail: infoservice@schott-music.com

Schott Music Ltd. · London
48, Great Marlborough Street,
London W1F 7BB/United Kingdom
Telephone +44-20-7534 0750
Telefax +44-20-7534 0759
E-Mail: promotions@schott-music.com

Schott Music S.L. · Madrid
Alcalá 70, 28009 Madrid/Spain
Telephone +34-1-57 707 51
Telefax +34-1-5 75 76 45
E-Mail: seemsa@seemsa.com

Schott Music Corp. · New York
254 West 31st Street, New York NY 10001-6212/USA
Telephone +1-212 461-6940
Telefax +1-212-8 10 45 65
E-Mail: ny@schott-music.com

Schott Music S.A. · Paris
175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris cedex 01/France
Téléphone +33-1-42 96 89 11
Télécopie +33-1-42 86 02 83
E-Mail: paris@schott-music.com

Schott Music Panton s.i.o. · Prag
Radlická 99/2487, 15000 Praha 5/Czech Republic
Telephon +4 20-2-5155 39 52
Telefax: +4 20-2-5155 59 94
E-Mail: panton@panton.cz

Schott Music Co. Ltd.
Hiratomi Bldg., 1-10-1 Uchikanda
Chiyoda-ku, Tokyo 101-0047/Japan
Telefon: +81 3 66952450
Telefax: +81 3 66952579
E-Mail: promotion@schottjapan.com

Titelbild / Cover Image: Mathis der Maler, Hamburgische Staatsoper 2005, Photo: Franz Schlechter

Redaktion / Edited by: Rainer Schochow

Wissenschaftliche Beratung und Texte / Academic consultants and texts:

Dr. Susanne Schaal-Gotthardt (S. Sch.-G.), Prof. Dr. Giseller Schubert (G. Sch.), Dr. Heinz-Jürgen Winkler (H.-J. W.), Hindemith-Institut Frankfurt/Main

Layout und Satz / Layout and Typesetting: Christopher Peter

KAT 3057-99 · Made in Germany



Paul Hindemith

Ein Führer zu den Bühnenwerken
A Guide to the Stage Works

2012

Inhalt

Hindemiths Bühnenwerke – eine Einführung.....	4
Hindemith's Stage Works—an Introduction	6
Biographie	8
Biography	9
Chronologie / Chronology.....	11
Übersicht der lieferbaren Materiale.....	14
Available Materials—Overview	16
OPER / OPERA	
Mörder, Hoffnung der Frauen	20
Das Nusch-Nuschi	24
Sancta Susanna	28
Tuttifantchen	32
Cardillac	35
Cardillac (Neufassung 1952)	39
Hin und zurück	42
Neues vom Tage	46
Neues vom Tage (Neufassung 1954)	49
Lehrstück	53
Wir bauen eine Stadt.....	58
Mathis der Maler.....	62
Die Harmonie der Welt.....	66
The long Christmas Dinner / Das lange Weihnachtsmahl	70
BALLETT / BALLET	
Der Dämon.....	76
Nobilissima Visione	80
Theme with four Variations.....	84
Hérodiade.....	88
„Dramatische Meisterwerke“ / “Dramatic Masterpieces”.....	92
Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerke nach den Bühnenwerken / Orchestra, Chamber Music and Piano Works after the Stage Works	94
Text- und Bildnachweise / Credits	98

Hindemiths Bühnenwerke – eine Einführung

von Susanne Schaal-Gotthardt


Das Interesse für Musiktheater begleitete Hindemith von seinen Anfängen bis in die letzten Lebensjahre. Erste autodidaktische Versuche zu einer Oper unternahm er 1913; seine frühe Affinität zum dramatischen Genre manifestiert sich auch in den „Dramatischen Meisterwerken“, einer Reihe von zwischen 1913 und 1920 entstandenen surrealistisch-absurden Theaterstücken mit autobiographischen Bezügen. Inspiriert hat ihn wohl auch seine Zeit als Konzertmeister an der Frankfurter Oper, einem als besonders fortschrittlich geltenden Haus. Sein 1919 gefasster Entschluss, eine Laufbahn als Komponist einzuschlagen,

koinzierte mit der Entstehung der drei Einakter *Das Nusch-Nuschi*, *Sancta Susanna* und *Mörder, Hoffnung der Frauen*.

Die ungeheure Kreativität und Produktivität zu Beginn der 1920er Jahre, die Hindemith zu einem der Wortführer der musikalischen Avantgarde machten, verstärkten auch den Wunsch, eine abendfüllende Oper zu komponieren. Voller Selbstbewusstsein schrieb er 1923: „Wenn ich einen Operntext hätte, würde ich in einigen Wochen die größte Oper herstellen. Mir ist das Problem der neuen Oper klar und ich bin sicher, es jetzt sofort restlos lösen zu können – soweit

das menschenmöglich ist.“ Als Librettisten waren zu dieser Zeit im Gespräch: Franz Blei, Bertolt Brecht, Max Brod, Romain Rolland oder Frank Wedekind; als Sujets waren u.a. der „Faust“-Stoff, eine Adaption der *Beggar's Opera* oder ein Fastnachtsstück in Erwägung gezogen worden. Schließlich nahm der elsässische Schriftsteller Ferdinand Lion die Erzählung *Das Fräulein von Scudéri* von E.T.A. Hoffmann als Vorlage für das Libretto zu *Cardillac* (1926). In der Verbindung von ro-



 Paul Hindemith mit Rudolf Hartmann, dem Regisseur von *Die Harmonie der Welt* am Münchner Prinzregententheater 1957

mantisch-fantastischem Sujet, expressionistischer Sprache und Musik im Stil der Neuen Sachlichkeit gelang Hindemith einer der überzeugendsten Bühnenerfolge der 1920er Jahre.

Als gewichtiger Beitrag zum Genre „Zeitoper“ entstand 1928/29 in Zusammenarbeit mit dem Berliner Kabarett-Autor Marcellus Schiffer die Oper *Neues vom Tage*. Hindemiths Interesse an experimentellen Formen und seine musikpädagogischen Ambitionen führten u.a. zur Zusammenarbeit mit Bert Brecht (*Lehrstück*, 1929). Eine neue große Oper plante er seit Anfang 1930, doch weder mit Brecht noch mit Gottfried Benn konnte er sich auf einen Operntext verständigen. Zum Scheitern verurteilt war auch der Ende 1932 gefasste Plan, gemeinsam mit Ernst Penzoldt eine Oper nach dessen gleichnamiger Novelle *Etienne und Luise* zu schreiben: Das politisch brisante Sujet der Liebe zwischen einem französischen Soldaten und einer Deutschen kurz vor dem Ende des 1. Weltkriegs schien Anfang 1933 nicht mehr realisierbar.

Zur vieldiskutierten Frage, in welchem Verhältnis Text und Musik in einer Oper stehen sollten, äußerte sich Hindemith gegenüber Penzoldt: „Da man Musikstücke ja nicht komponieren kann wie Wortsätze und Szenen, sondern die Töne eher wie Bausteine aneinandersetzen muss, und genau ausrechnen muss, wieviel jeder trägt und wie weit ein Bogen zu spannen ist, kann sich natürlich das viel schneller und leichter laufende Wort nur nach dem schwerfälligeren Tonablauf richten. Und darum möchte ich Sie bitten, erst mit den Worten anzufangen, wenn ich mir für die einzelnen Szenen ziemlich feststehende musikalische Gerüste gemacht habe, an die wir dann Musik und Wort anpassen.“ Nach dieser Maxime verfuhr Hindemith bereits bei der Entstehung von *Cardillac*, und sie bestimmte auch später die Zusammenarbeit mit seinen Autoren.

Ernüchtert von den vergeblichen Versuchen, einen Librettisten zu finden, entschloss sich Hindemith im Sommer 1933 dazu, selbst einen Operntext zu

verfassen. Das vom Verlag vorgeschlagene Sujet, der Maler Mathias Grünewald, erschien ihm zwar zunächst nicht gut geeignet („man käme ja nicht drum herum, den Mann in Begeisterung malen zu lassen; ein für die Musik sehr dürrtiges und für meine Begriffe komisches Motiv“). Doch die politischen Ereignisse seit Anfang 1933, die sogleich auch öffentliche Anfeindungen und Verleumdungen gegen ihn mit sich brachten, ließen in ihm den Entschluss reifen, die Figur des Mathis im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Integrität und gesellschaftlicher Verpflichtung zu betrachten. Der Künstler und sein Verhältnis zur Gesellschaft wurde zum zentralen Thema für Hindemith und beschäftigte ihn nicht nur in seinen Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt*, sondern auch in den musikphilosophischen Schriften der 1950er Jahre.

Nach Europa zurückgekehrt und konfrontiert mit den Bühnenwerken der 1920er Jahre, plante Hindemith seit Ende der 1940er Jahre, diese „für die Zukunft lebensfähig“ zu machen. Die Neufassung der Oper *Cardillac* (1952) betraf wie die Überarbeitung von *Neues vom Tage* (1954) im wesentlichen textliche und dramaturgische Aspekte; dagegen wurden an der musikalischen Substanz nur geringfügige Änderungen vorgenommen. Gleichwohl brachten die Revisionen Hindemith den Vorwurf ein, hinter seine eigene frühere Fortschrittlichkeit zurückgefallen zu sein. Die Kepler-Oper *Die Harmonie der Welt*, zu der Hindemith den Librettotext ebenfalls selbst verfasste, fand bei ihrer Uraufführung in München 1957 nicht zuletzt wegen ihrer epischen Anlage ein geteiltes Echo. 1960/61 entstand zusammen mit dem amerikanischen Schriftsteller Thornton Wilder der Einakter *Das lange Weihnachtsmahl*, ein Stück über Tod, Vergänglichkeit und Ewigkeit. Ergebnislos blieben die darauf folgenden Gespräche mit Eugène Ionesco und Jean Tardieu über eine Komödie als Pendant.

Hindemith's Stage Works – an Introduction

by Susanne Schaal-Gotthardt

Hindemith's interest in music theatre accompanied him throughout his life right up to his final years. He undertook initial autodidactic attempts to compose an opera in 1913; his early affinity with the dramatic genre is also displayed in his 'Dramatische Meisterwerke', a series of surrealist-absurd theatre plays with autobiographical associations which was created between the years 1913 and 1920. He presumably also drew inspiration from his period as the leader of the Frankfurt Opera orchestra which was at that time considered an especially progressive theatre. His decision in 1919 to embark on a career as composer came at the same time as the creation of the three single-act operas *Das Nusch-Nuschi*, *Sancta Susanna* and *Mörder, Hoffnung der Frauen*.

Hindemith's enormous creativity and productivity at the beginning of the 1920s through which the composer advanced to become one of the spokesmen for the musical avant-garde prompted his desire to compose a full-length opera. He wrote self-confidently in 1923: 'If I had an opera libretto, I would compose a huge opera in only a few weeks. I am aware of the problems surrounding new opera and am certain of being able to resolve this problem entirely – as far as is humanly possible.' At this point, Hindemith had considered Franz Blei, Bertolt Brecht, Max Brod, Romain Rolland or Frank Wedekind as potential librettists and was contemplating subjects such as the 'Faust' drama, an adaptation of the *Beggar's Opera* or a plot on a Carnival theme. Ultimately it was the Alsatian author Ferdinand Lion who took the short story *Das Fräulein von Scudéri* by E.T.A. Hoffmann as the model for the libretto of *Cardillac* (1926). Hindemith went on to achieve one of his greatest stage successes during the 1920s with his fusion of a romantic-fantastic subject, expressionist language and music in the style of *Neue Sachlichkeit* [New Objectivity].

The opera *Neues vom Tage*, a major contribution to the genre *Zeitoper* [topical opera], originated in 1928/29 in collaboration with the cabaret author Marcellus Schiffer in Berlin. Hindemith's interest in experimental forms and his musical educational ambitions led among other activities to a collaboration with Bert Brecht (*Lehrstück*, 1929) [Lesson]. He had been planning to compose a new opera since the early 1930s, but had not been able to agree on an opera libretto with either Brecht or Gottfried Benn. The intended collaboration with Ernst Penzoldt, planned back in 1932, to compose an opera based on his novella *Etienne und Luise* also failed to come to fruition: the politically charged subject of the love between a French soldier and a German woman shortly before the end of the First World War could no longer be considered as a feasible project at the beginning of 1933.

On the much discussed topic of the nature of the relationship between the text and the music in an opera, Hindemith wrote to Penzoldt: 'As music cannot be composed in the manner of sentences of words and scenes, but in notes which must be placed end to end like building blocks with exact measurements taken to determine how much weight can be withstood by each note and how far the arch can be extended, the naturally swifter and lighter progression of the words must be oriented towards the more cumbersome progression of notes. For this reason, I would like to request you not to begin with the words until I have constructed a fairly stable musical scaffolding for each individual scene onto which we can then attach the music and the words as appropriate.' Hindemith had already followed this maxim in the composition of *Cardillac* and this method would subsequently influence later collaborations with his authors.

Disenchanted with his unsuccessful attempts to find a librettist, Hindemith resolved to write his own libretto in the summer of 1933. He was not initially inspired by the suggestion made by his publishers of the painter Mathias Grünewald as a possible subject ('it would be impossible to avoid allowing the man to paint with great enthusiasm: a paltry and in my opinion also comical motif for the music'). The political events since the beginning of 1933 which had simultaneously been accompanied by public hostility towards the composer and even defamation had however prompted Hindemith to consider depicting the figure of Mathis torn in the conflict between artistic integrity and social responsibility. The artist and his relationship within society became a central theme for Hindemith not only in his operas *Mathis der Maler* and *Die Harmonie der Welt*, but also in his music-philosophical writings of the 1950s.

Having returned to Europe and been confronted with his stage works of the 1920s, Hindemith had since the late 1940s been planning to make these works 'viable for survival in the future'. In the new version of the opera *Cardillac* (1952) and the revision of *Neues vom Tage* (1954), only minor changes were

undertaken to the musical substance, whereas significant alterations were made from textual and dramaturgical aspects. This did not however prevent critics from accusing Hindemith of having fallen behind his own former progressiveness. The Kepler opera *Die Harmonie der Welt* with a libretto compiled by Hindemith met with a mixed response following its first performance in Munich in 1957, not least because of its episodic structure. In 1960/61, the one-act opera *The long Christmas Dinner* originated in cooperation with the American author Thornton Wilder, a work focusing on death, transience and eternity. Subsequent discussions with Eugène Ionesco and Jean Tardieu on the possibility of a comedy as a companion piece remained inconclusive.



Biographie

Zu bedauern ist heute allgemein die geringe Beziehung, die in der Musik zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten herrscht, ein Komponist sollte heute nur schreiben, wenn er weiß, für welchen Bedarf er schreibt. Die Zeiten des steten Für-sich-Komponierens sind vielleicht für immer vorbei.
(Paul Hindemith, 1927)

Paul Hindemith wurde am 16.11.1895 in Hanau geboren. Er studierte am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main Violine und Komposition bei Adolf Rebner, Arnold Mendelssohn und Bernhard Sekles. Von 1915 bis 1923 war er Konzertmeister des Frankfurter Opernorchesters. Am 1. Weltkrieg nahm er als Soldat an der Front in Frankreich teil. Seit 1919 veröffentlichte der Schott-Verlag Kompositionen Hindemiths. Die Uraufführung seines *Streichquartetts* op. 16 bei den ersten Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 1921, bei der er selbst als Bratschist mitwirkte, machte ihn als Interpreten und Komponisten auf Anhieb bekannt. Von 1922 bis 1929 spielte er Bratsche im von ihm gegründeten Amar-Quartett. Seit 1923 war Hindemith Mitglied im Organisationsausschuss der Donaueschinger Musiktage. 1927 wurde er als Professor für Komposition an die Berliner Hochschule für Musik berufen.

Anfang der 1930er Jahre gehörte Hindemith zu den erfolgreichsten Komponisten seiner Generation. Nach der "Machtergreifung" durch die Nationalsozialisten wurden seine Werke jedoch als „kulturbolschewistisch“ diffamiert und verschwanden von den Konzertprogrammen. Hindemith unternahm mehrere Reisen in die Türkei und die USA. Seit 1936 waren Aufführungen seiner Werke in Deutschland verboten. Hindemith emigrierte 1938 zunächst in die Schweiz, 1940 in die USA. 1946 wurde er amerikanischer Staatsbürger. Von 1940 bis 1953 lehrte er als Professor an der Yale University, und hielt im Wintersemester 1949/50 als Gastprofessor Vorlesungen auf dem renommierten Lehrstuhl für Poetik an der Harvard University. Von 1951 bis 1957 hatte er den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Zürich inne und ließ sich 1953 im schweizerischen Blonay oberhalb des Lac Léman nieder. Als Dirigent

eigener und fremder Werke entfaltete er eine rege Konzerttätigkeit. Paul Hindemith starb am 28. Dezember 1963 in Frankfurt am Main.

Nicht nur als einer der führenden Komponisten unseres Jahrhunderts, sondern auch als Dirigent, Pädagoge und Musiktheoretiker nimmt Hindemith einen herausragenden Platz in der Musikgeschichte ein. Sein Schaffen umfasst alle Gattungen: Orchesterwerke, Solokonzerte, Kammermusik für die verschiedensten Instrumente, Chorwerke, Lieder, Ballette und Opern: *Cardillac* (1925-26/1952), *Mathis der Maler* (1934-35) und *Die Harmonie der Welt* (1956-57) bilden gewichtige Beiträge zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Außerdem verfasste Hindemith zahlreiche Schriften zur Musikästhetik und Musiktheorie, darunter die erstmals 1937 veröffentlichte *Unterweisung im Tonsatz*.

Seine Kompositionen standen in den 1920er Jahren im Spannungsfeld von avantgardistischer Provokation und „Neuer Sachlichkeit“ auf der einen Seite und der Suche nach einer allgemein gültigen Tonsprache auf der anderen Seite. Die 1922 in Donaueschingen uraufgeführte *Kammermusik Nr. 1* verstörte mit lautstarkem Sirenengeheul bewusst ein bürgerliches Publikum und brachte Hindemith den Ruf eines „Bad Boy“ ein. In den bis 1927 komponierten Kammermusiken, Konzerten für unterschiedliche Soloinstrumente mit gering besetzten Orchestern, entwickelte er einen transparenten und kontrapunktisch strukturierten Tonsatz neobarocken Zuschnitts. Eine stilistische Zäsur bilden Sinfonie und Oper *Mathis der Maler*, indem sie bewusst auf musikhistorisch etablierte Klangformen zurückgreifen. In seinen Spätwerken trachtete er nach einer umfassenden Tonsprache, die er mit dem Begriff „totale Tonalität“ umschrieb.

Zahlreiche Universitäten verliehen Hindemith Ehrendoktorwürden: u.a. die Universität Frankfurt (1949), die FU Berlin (1950) und die Oxford University (1954). 1952 wurde er Mitglied des Ordens Pour le mérite. Darüber hinaus wurde ihm unter anderem der Bach Preis der Stadt Hamburg

(1951), der Sibelius-Preis (1955), der Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen (1958) sowie der Balzan-Preis (1963) verliehen. Seit 2000 vergibt die Stadt Hanau alle zwei Jahre in Erinnerung an „das Lebenswerk dieses großartigen Künstlers“ den Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau.

Biography

In general, the lack of contact in music between the producer and the consumer in our time is regrettable; a composer should only write when he knows for what purpose he is composing. The days of simply composing for oneself have perhaps now been lost for ever. (Paul Hindemith, 1927)

Paul Hindemith was born on 16.11.1895 in Hanau. He studied the violin and composition with Adolf Rebner, Arnold Mendelssohn and Bernhard Sekles at the Hoch Conservatory in Frankfurt/Main. From 1915 until 1923 he was appointed as the leader of the Frankfurt Opera Orchestra. The First World War saw him as soldier on the French front. Since 1919 Schott published his compositions. The World Première of his *String Quartet* Op. 16 at the 1921 Donaueschingen Music Festival with the composer himself as violist gave Hindemith an initial reputation as composer as well as an artist. He founded the Amar Quartet in which he played the viola from 1922 to 1929. In 1923, Hindemith became a member of the organisational committee for the Donaueschingen Music Festival. In 1927, he was appointed as professor for composition at the Hochschule für Musik in Berlin.

His career as a composer reached a peak at the beginning of the 1930s, but with the seizure of power by the National Socialists, his works were declared as 'culturally bolshevist' and disappeared from concert programmes. Hindemith undertook a number of journeys to Turkey and the USA. In 1936, a final ban was issued for the performance of his works which provoked Hindemith to emigrate, initially 1938 to Switzerland. He relocated to the USA in 1940 and acquired American nationality (1946). From 1940 until 1953 he taught at Yale University, and also gave lectures on poetry at Harvard University (1949/50). From 1951 until

1957, Hindemith held the chair for musicology at Zurich University and 1953 settled in Blonay above Lake Geneva, frequently touring as conductor of his own works as well as other composer's works. Paul Hindemith died on 28 December 1963 in Frankfurt/Main.

Hindemith played a prominent role in music history, not only as one of the leading composers of the century, but also as conductor, teacher and musical theorist. His oeuvre spans all genres: Orchestral works, solo concertos, chamber music for a wide variety of instruments, choral works, lieder, operas and ballets. Hindemith made a substantial contribution to the genre of music theatre with his operas *Cardillac* (1925-26/1952), *Mathis der Maler* (1934-35) and *Die Harmonie der Welt* (1956-57). He was also the author of numerous books and essays, including the book on harmonic theory *Unterweisung im Tonsatz*, first published in 1937.

His compositions take up a position within the contradictory contexts of avant-garde provocation, 'Neue Sachlichkeit' [New Objectivity] and the search for a universally accepted musical language. While *Kammermusik No.1* which was premiered in 1922 in Donaueschingen was deliberately intended to provoke the bourgeois public with its wailing sirens, the later Kammermusik works, concertos for different solo instruments with small-scale orchestras, composed until 1927, developed a transparent and contrapuntal compositional technique in neo-baroque style. The symphony and the opera *Mathis*

der Maler constitute a stylistic caesura as they deliberately fall back on established tonal forms in musical history. In his late works, he strove for a comprehensive tonal language which he described through the concept of 'total tonality'.

Hindemith received honorary doctorates from numerous universities including the University of Frankfurt (1949), the FU Berlin (1950) and Oxford University (1954). 1952 he became member of the order *Pour le mérite*. He also received the Bach Prize from the city of Hamburg (1951), the Sibelius Prize (1955), the *Kunstpreis* from the federal state of North-

Rhine Westphalia (1958) and the Balzan Prize (1963). Since 2000, the city of Hanau has commemorated 'the lifework of this illustrious artist' with the biennial awarding of the Paul Hindemith Prize of the city of Hanau.



Chronologie / Chronology

- | | | |
|----------------|--|---|
| 1895 | geboren am 16. November in Hanau | Born on 16 Nov. in Hanau |
| 1902-05 | Musikunterricht in Mühlheim am Main durch den Vater und Eugen Reinhardt | Received musical instruction in Mühlheim am Main from his father and Eugen Reinhardt |
| 1907 | Geigenschüler Anna Hegners in Frankfurt/Main | Violin pupil of Anna Hegner in Frankfurt/Main |
| 1908 | Geigenschüler Adolf Rebners. Ab Wintersemester 1908 Studium an Dr. Hoch's Conservatorium in Frankfurt | Violin pupil of Adolf Rebner. Beginning in winter semester of 1908, studies at Dr. Hoch's Conservatory in Frankfurt |
| 1910 | Auftritte als „Frankfurter Kindertrio“ mit den Geschwistern Antonia (geb.1898) und Rudolf (geb.1900) | Performance together with his sister Antonia (born 1898) and his brother Rudolf (born 1900) as "Frankfurt Children's Trio" |
| 1912 | Kompositionsschüler Arnold Mendelssohns; ab 1913 Kompositionsunterricht bei Bernhard Sekles | Composition pupil of Arnold Mendelssohn; 1913 Composition instruction given by Bernhard Sekles |
| 1914 | Mitglied des Rebner-Quartetts, zunächst als Geiger; später als Bratscher | Member of the Rebner Quartet, first as violinist, later on the viola |
| 1915 | Hindemith spielt öffentlich das Beethoven-Violinkonzert. Konzertmeister im Opernhausorchester in Frankfurt; der Vater fällt im September in Flandern | Publicly performs Beethoven's violin concerto. First solo violinist of Opera house Orchestra in Frankfurt; father dies in battle in Flanders |
| 1918 | Regimentsmusiker im Elsass und in Flandern | Regimental musician in Alsace and Flanders |
| 1919 | 2. Juni: Kompositionsabend in Frankfurt; der Schott-Verlag übernimmt die Publikation von Hindemiths Werken | 2 June: Composition evening in Frankfurt; Schott takes over the publication of Hindemith's works |
| 1921 | Skandal um die Aufführung der Einakter <i>Mörder, Hoffnung der Frauen</i> und <i>Das Nusch-Nuschi</i> in Stuttgart unter Fritz Busch; Uraufführung des <i>Quartetts</i> op. 16 während der „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung Zeitgenössischer Tonkunst“ | Scandal upon the performance of the one-act opera <i>Mörder, Hoffnung der Frauen</i> and the play <i>Das Nusch-Nuschi</i> under the direction of Fritz Busch in Stuttgart; first performance of <i>Quartet</i> Opus 16 during the 'Donaueschinger Chamber Music Performances for the Advancement of Contemporary Art und Music' |
| 1922 | Gründung des Amar-Quartetts mit Hindemith als Bratscher | The founding of the Amar Quartet with Hindemith on the viola |

1923	Aufgabe der Konzertmeister-Stelle in Frankfurt; feste Bindung an den Schott-Verlag. Mitglied des Programm-Ausschusses der Donaueschinger Kammermusiktage. Beginn extensiver Konzertreisen des Amar-Quartetts durch Europa	Resigns position as first solo violinist in Frankfurt; under contract with Schott. Member of the Programme Committee of the Donaueschingen Chamber Music Days. Begin of extensive concert tours with the Amar Quartet throughout Europe
1924	Hindemith heiratet Gertrud Rottenberg	Hindemith marries Gertrud Rottenberg
1927	Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin	Appointment to the State College of Music (Hochschule für Musik) in Berlin
1933	Hindemiths Werke werden als „kulturbolschewistisch“ diffamiert und verschwinden aus den deutschen Konzertprogrammen	Being defamed as 'cultural Bolshevism' Hindemith music is banned from concert programmes in Germany
1934	12. März: Uraufführung der <i>Symphonie „Mathis der Maler“</i> durch Wilhelm Furtwängler; November: Furtwängler publiziert den Artikel „Der Fall Hindemith“, auf den Goebbels in einer Berliner Sportpalast-Rede antwortet	12 March: First performance of the <i>Symphony "Mathis der Maler"</i> conducted by Wilhelm Furtwängler; November: Furtwängler publishes an article entitled 'The Case of Hindemith' to which Goebbels responds in a speech at the Berlin Sportpalast
1935	Hindemith wird von der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin beurlaubt. April-Mai: erste Türkei-Reise.	Hindemith is put on leave from the State College of Music Berlin; April/May: First tour of Turkey
1936	März-Mai: zweite Türkei-Reise; Aufführungsverbot in Deutschland	March/May: Second tour of Turkey; Performances in Germany forbidden
1937	Februar und September: dritte und vierte Türkei-Reise; März-April: erste Reise in die USA (Ostküste)	February and September: Third and fourth tour of Turkey; March-April: First tour of the U.S.A. (East Coast)
1938	Februar-April: zweite Reise in die USA; September: Emigration in die Schweiz	February-April: Second tour of the U.S.A.; September: Emigration to Switzerland
1939	Dritte Tournee durch die USA	Third tour of U.S.A.
1940	Februar: Emigration in die USA; Ruf als Professor für Musiktheorie an die Yale University in New Haven	February: Emigration to the U.S.A.; appointed as professor of music theory to Yale University in New Haven
1941	Sommerkurs mit alter Musik beim Berkshire Festival in Tanglewood	Instructs summer course at the Berkshire Festival (Tanglewood) on music of the Middle Ages
1945-53	Konzerte des Collegium Musicum der Yale University mit Werken von Perotinus bis Bach	Concerts of the Collegium Musicum of Yale University playing pieces by composers from Perotinus to Bach
1946	Amerikanische Staatsbürgerschaft	Hindemith becomes an American citizen

1947	April-September: erste Europa-Reise. Wiedersehen mit der Mutter und den Verlegern Ludwig und Willy Strecker vom Schott-Verlag	April-September: First trip to Europe since Emigration; reunion with mother and meeting with Schott publishers Ludwig and Willy Strecker
1948-49	August-März: zweite Europa-Reise	August-March: Second trip to Europe
1949-50	Vorlesungen auf dem Lehrstuhl für Poetik der Harvard University	Lectures as Professor of Poetry at Harvard University
1949	Januar-Februar: Vortragsreise durch Deutschland im Auftrag der amerikanischen Militärregierung; Dr. h.c. der Universität Frankfurt	January-February: Lecture tour through Germany by appointment of the American Military Occupation Government; granted honorary degree from Frankfurt University
1950	September: Hamburger Bach-Rede (Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe); Dr. h.c. der FU Berlin	September: Gives speech on Bach in Hamburg (Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe); Receives honorary degree from the Free University of Berlin
1951-53	Versuch, die Lehrtätigkeiten in Zürich und Yale zu verbinden	Teaching assignments in Zurich and Yale concurrently
1951	Bach-Preis der Stadt Hamburg. Berufung an die Universität Zürich als Ordinarius für Musikwissenschaft	Recipient of Bach Prize of the City of Hamburg; Appointment to the University of Zurich (Switzerland) as professor of musicology
1952	Aufnahme in den Orden Pour le mérite	Member of the order Pour le mérite
1953-63	Zahlreiche Konzertreisen als Dirigent	Frequent concert tours as conductor
1953	Übersiedlung nach Blonay oberhalb des Genfer Sees Genfer See	Hindemith takes up residence in Blonay, Switzerland, above Lake Geneva
1954	Juli-November: Südamerika-Tournee; Dr. h.c. der Oxforder University	July-November: South American tour; granted honorary degree by Oxford University
1955	Sibelius-Preis	Sibelius Prize
1956	April-Mai: Japan-Tournee mit den Wiener Philharmonikern	April/May: Tour of Japan with the Vienna Philharmonic Orchestra
1957	Hindemith gibt die Züricher Lehrtätigkeit auf	Hindemith resigns teaching position in Zurich
1958	Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen	Arts Award of North Rhine Westphalia
1963	Juni: Vortrag Sterbende Gewässer bei der Jahresversammlung des Ordens Pour le mérite in Bonn; Balzan-Preis Hindemith stirbt am 28. Dezember in Frankfurt/Main.	June: Lecture Sterbende Gewässer at the yearly meeting of the order Pour le mérite in Bonn; Balzan Prize Hindemith dies on 28 December 1963 in Frankfurt/Main

Übersicht der lieferbaren Materiale

	Aufführungsmaterial	Klavierauszug
Mörder, Hoffnung der Frauen	leihweise	ED 3202 (Hermann Uhticke)
Das Nusch-Nuschi	leihweise	leihweise
Sancta Susanna	leihweise	ED 3204 (Hermann Uhticke)
Tuttifantchen	leihweise	leihweise
Cardillac	leihweise	ED 3219 (Otto Singer)
Cardillac (Neufassung 1952)	leihweise	ED 5445 (Paul Hindemith)
Hin und zurück	leihweise	ED 3220
Neues vom Tage	leihweise	leihweise
Neues vom Tage (Neufassung 1954)	leihweise	leihweise
Lehrstück	leihweise	ED 6597 (e.)
Wir bauen eine Stadt	Partitur (= Klav.-A.) ED 5424 · Chorpartitur (d.) ED 5424-01 · Instrumentalstimmen ED 5424-11, -12, -13 ... -17	ED 5424 (= Partitur)
Mathis der Maler	leihweise	ED 5800 (d./e., Paul Hindemith)
Die Harmonie der Welt	leihweise	ED 4925 (Paul Hindemith)
The long Christmas Dinner / Das lange Weihnachtsmahl	leihweise	ED 5175 (Paul Hindemith)
Der Dämon	leihweise	ED 3205 (Hermann Uhticke)
Nobilissima Visione	leihweise	ED 2786 (Paul Hindemith)
Theme with four Variations	leihweise	ED 1625 (2 Klav., Karl Hammer)
Hérodiade	leihweise	ED 4115 (Paul Hindemith)

Weitere Materiale	Gesamtausgabe
	Partitur PHA 101
	Partitur PHA 102
	Partitur PHA 103
	Partitur PHA 802
Studienpartitur ETP 8013 · Textbuch BN 3377-40	Partitur PHA 104-10, -20, -30
Textbuch BN 3370	
	Partitur PHA 106
Studienpartitur der Ouvertüre (mit Konzertschluss) ED 3492 · Textbuch BN 3373-01	PHA 107-10, -20
Textbuch BN 3373-01	
Partitur ED 1500 · Chorpartitur ED 1500-01	Partitur PHA 106
Chorpartitur (fr.) (Text von Madeleine Milhaud) ED 5424-02 · Nr. 1/Intermezzo: B 107 (Sing- und Spielmusik für die Jugend, hrsg. von Fritz Jöde)	Partitur PHA 802
Studienpartitur (Faksimile) ED 4575 · Textbuch BN 3372-30	
Textbuch BN 3371-50	
Textbuch (e./d.) BN 3375-80	Partitur PHA 111
Partitur ED 92 · Studienpartitur ED 6309	

Available Materials—Overview

	Performance Material	Vocal Score / Piano Reduction
Mörder, Hoffnung der Frauen	on hire	ED 3202 (Hermann Uhticke)
Das Nusch-Nuschi	on hire	on hire
Sancta Susanna	on hire	ED 3204 (Hermann Uhticke)
Tuttifantchen	on hire	on hire
Cardillac	on hire	ED 3219 (Otto Singer)
Cardillac (New version 1952)	on hire	ED 5445 (Paul Hindemith)
Hin und zurück	on hire	ED 3220
Neues vom Tage	on hire	on hire
Neues vom Tage (New version 1954)	on hire	on hire
Lehrstück	on hire	ED 6597 (En.)
Wir bauen eine Stadt	Score (= vocal score) ED 5424 · Choral score (Ger.) ED 5424-01 · Parts ED 5424-11, -12, -13 ... -17	ED 5424 (= score)
Mathis der Maler	on hire	ED 5800 (Ger./En., Paul Hindemith)
Die Harmonie der Welt	on hire	ED 4925 (Paul Hindemith)
The long Christmas Dinner / Das lange Weihnachtsmahl	on hire	ED 5175 (Paul Hindemith)
Der Dämon	on hire	ED 3205 (Hermann Uhticke)
Nobilissima Visione	on hire	ED 2786 (Paul Hindemith)
Theme with four Variations	on hire	ED 1625 (2 pnos., Karl Hammer)
Hérodiade	on hire	ED 4115 (Paul Hindemith)

Other Materials	Complete Edition
	Full score PHA 101
	Full score PHA 102
	Full score PHA 103
	Full score PHA 802
Study score ETP 8013 · Libretto BN 3377-40	Full score PHA 104-10, -20, -30
Libretto BN 3370	
	Full score PHA 106
Study score of the overture (with concert finale) ED 3492 · Libretto BN 3373-01	Full score PHA 107-10, -20
Libretto BN 3373-01	
Full score ED 1500 · Choral score ED 1500-01	Full score PHA 106
Choral score (Fr.) (Text by Madeleine Milhaud) ED 5424-02 · Nr. 1/Intermezzo: B 107	Full score PHA 802
Study score (faksimile) ED 4575 · Libretto BN 3372-30	
Libretto BN 3371-50	
Libretto (En./Ger.) BN 3375-80	Full score PHA 111
Full score ED 92 · Study score ED 6309	

Oper / Opera







Mörder, Hoffnung der Frauen

Oper in einem Akt, op. 12 (1919)

Text von Oskar Kokoschka

Personen / Cast: der Mann · Bariton – die Frau · Sopran – erster Krieger · Tenor – zweiter Krieger · Bass – dritter Krieger · Tenor – erstes Mädchen · Sopran – zweites Mädchen · Alt – drittes Mädchen · Sopran – Krieger, Mädchen · Chor

Orchester / Orchestra: 3 (3. auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · 2 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 6 (5. u. 6. auch Bühnenmusik) · 4 · 3 (1. u. 2. auch Bühnenmusik) · 1 – P. S. (Trgl. · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamt. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr.) (3 Spieler) – 2 Hfn. – Str. (stark besetzt)

24'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 101 · Klavierauszug / Vocal Score ED 3202 (Hermann Uthicke)

Uraufführung / World Premiere: 4. Juni 1921 Stuttgart, Württembergisches Landestheater (D) · Dirigent / Conductor: Fritz Busch · Inszenierung / Staging: Otto Erhardt · Kostüme / Costumes: Oskar Schlemmer · Bühnenbild / Stage Design: Oskar Schlemmer · Choreographie / Choreography: Oskar Schlemmer

INHALT

In einer unbestimmten Vorzeit findet ein archetypischer Geschlechterkampf statt. Eine Schar Krieger trachtet den Angriff ihres Anführers gegen die Festung der Frauen aufzuhalten. Während der konfusen Auseinandersetzungen erscheint in strahlender Pracht die Frau mit ihren Begleiterinnen. Gespannt belauern sich die beiden Gruppen der Männer und Frauen. Immer wieder reizen sie sich gegenseitig mit Worten und Anspielungen, bis der Anführer die Frau mit seinem Zeichen brandmarken lässt, sie ihn daraufhin mit einem Messer verletzt. Die Krieger wenden sich von ihrem Anführer ab und ergehen sich mit den Frauen in Liebesspielen. Schwer verletzt wird der Held in einen Turm gesperrt. Erfüllt von wilder Begierde umschleicht die Frau den Käfig des Anführers und verlangt Einlass, um den Gefangenen zu berühren. In der Morgendämmerung erwacht der gefangene Krieger und phantasiert, am Gitter lehnd, in visionärer Schau. In Begegnung mit der Frau gewinnt der Mann nun Erkenntnis und erlangt Herrschaft über die Frau, deren Kräfte hingegen schwinden. Sie öffnet das Turmgitter, der gefangene Anführer tritt heraus. Es bedarf nur einer leichten Berührung des Mannes, um die Frau zu töten. Niedersinkend reißt sie eine Fackel nieder, die alles in Funkenregen hüllt. In Verzweiflung eilen Männer und Frauen dem Mann entgegen und werden von ihm „wie Mücken“ erschlagen. Der Mann entflieht durch eine Feuergasse; von Ferne ertönt ein Hahnenschrei.








KOMMENTAR

Mörder, Hoffnung der Frauen ist der früheste der drei Operneinakter und dokumentiert Hindemiths Affinität zu einer zweiten Welle des literarischen Expressionismus nach dem Ersten Weltkrieg. Gerade Kokoschkas Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“, 1907 entstanden und in den darauf folgenden Jahren mehrmals revidiert, galt als Prototyp expressionistischer Bühnenkunst. So wenig wir über die Kompositionsgeschichte des Operneinakters wissen, so umfangreich dokumentiert sind die Stuttgarter Uraufführung und die Edition des Werks im Schott-Verlag.

Der expressionistische Text Kokoschkas folgt zwar dem typischen Aufbau des klassischen Dramas, indem Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung gegeben sind. Allerdings werden die Szenen ohne kausale Handlungsverknüpfung in gebärdenreicher Aktion mit Licht- und Farbeffekten auf der Bühne illusioniert. Nietzsches Diktum von der Liebe, sie sei „in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhass der Geschlechter“, findet hier Ausdruck.

Der unversöhnlichen Polarisierung der Geschlechter entsprechend, wählte Hindemith die Form des Sonatensatzes und reflektiert auf diese Weise den abstrakten Gehalt des Dramas. Kokoschka verzichtet in seinem Stück auf die Mitteilungsfunktion von Sprache und verselbständigt das Geschehen auf der Bühne mittels Gesten und schematisierten Gestaltungsabläufen, denen musikalische Qualitäten innewohnen. Hier setzt Hindemith an, indem er das Abstrakte der Bühnenhandlung mittels musikalisch-autonomer Formen adäquat zu stilisieren trachtet. Der Tonfall und Ausdruckscharakter einzelner Themen greifen auf musikalische Traditionen zurück, die Hindemith als Konzertmeister der Frankfurter Oper in den Opern von Richard Strauss oder Franz Schreker „hautnah“ erleben konnte. (H.-J. W.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte / Town, Venue	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild) / Kostüme / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	4 Jun 1921	Stuttgart, Württembergisches Landestheater	Fritz Busch	Otto Erhardt Oskar Schlemmer Oskar Schlemmer	
	3 Mar 1923	Prag, Neues Deutsches Theater	Alexander von Zemlinsky		
	9 Jun 1983	Amsterdam, Theater Carré	Reinbert de Leeuw	Lodwijk de Boer	
	15 Jan 1995	London, Barbican Hall	Andrew Davis		konzertant As concert
	17 Jul 1995	Stockholm, Ystadsoper	Sören Nielzen		
	31 Oct 1995	Tokyo	Kazushi Ono		konzertant As concert
	5 Mar 2004	New York, NY, Lincoln Center, American Symphony Orchestra	Leon Botstein		konzertant As concert

CONTENT

An archetypal battle of the sexes takes place in an unspecified prehistoric period. A troop of warriors strives to prevent their leader launching an attack on the fortress of the women. During confused altercations, the woman appears with her companions in radiant costumes. The group of men and women eye each other up very warily. They repeatedly goad each other with words and allusions until the male leader has the woman branded with his emblem and her response is to wound him with a knife. The warriors turn away from their leader and enter into playful games of love with the women. The grievously wounded hero is locked up in a tower. Consumed with wild passion, the woman prowls round the cell of the leader and demands to be let in to touch the prisoner. At dawn, the prisoner awakes and, leaning against the prison bars, conjures up a fantasy vision. In a meeting with the woman, the man gains knowledge and acquires the control of the woman whose powers reciprocally fade away. She opens the door of the prison cell in the tower and

the captured leader comes out. He only needs to touch the woman slightly to kill her. While sinking to the ground, she tears down a burning torch from which sparks fly in all directions. In desperation, the men and women run towards the man who swats them dead 'like flies'. The man flees through a corridor of fire; a cock's crow can be heard in the distance.

COMMENTARY

Mörder, Hoffnung der Frauen [Murder, Hope of Women] is the earliest of the three single-act operas and documents Hindemith's affinity with the second wave of literary Expressionism following the end of the First World War. Kokoschka's drama 'Mörder, Hoffnung der Frauen', written in 1907 and revised several times during the following years, is also considered the prototype of Expressionist dramatic art. We know very little about the compositional history of the one-act opera, but copious documentation exists in the Schott publishing house on the première in Stuttgart and the printed edition of the work.



Kokoschka's Expressionist text adheres to the typical construction of a classical drama in its provision of the time and place in which the action is set and the plot, but the scenes are acted out on stage in an illusory manner with copious gestures and lighting and colour effects with no causal connection with the action.

Nietzsche's dictum that love is 'in its means, war; at bottom, the deadly hatred of the sexes' is given expression in this drama. In accordance to the irrevocable polarisation of the sexes, Hindemith selected a sonata form structure to reflect the abstract content of the drama. Kokoschka renounces the communicative form of language in his work

and permits the action on stage to become independent through gestures and schematic structural processes with their inherent musical qualities. This is where Hindemith latches onto the drama in his attempt to stylise the abstract quality of the action on stage adequately through musically autonomous forms. The inflection and expressive character of individual themes draw on musical traditions which Hindemith as the orchestral leader of the Frankfurt Opera Orchestra would have experienced 'at close quarters' in the operas of Richard Strauss and Franz Schreker. (H.-J. W.)



Das Nusch-Nuschi

Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt, op. 20 (1920)

Text von Franz Blei

Personen / Cast: Mung Tha Bya, Kaiser von Burma · Bass – Ragweng, der Kronprinz · Sprechrolle – Feldgeneral Kyce Waing · Bass – der Zeremonienmeister · Bass – der Henker · Bass – ein Bettler · Bass – Susulü, der Eunuch des Kaisers · Tenor (Falsett) – der schöne Zätwai · stumme Rolle – sein Diener Tum Tum · Tenor (Buffo) – Kamadewa · Tenor od. Sopran – erster Herold · Bass – zweiter Herold · Tenor – die vier Frauen des Kaisers: Bangsa · Sopran; Osasa · Sopran (Koloratur); Twäise · Alt; Ratasata · Sopran – erste Bajadere · Sopran – zweite Bajadere · Alt – zwei dressierte Affen · Tenöre – Das Nusch-Nuschi – erster Dichter · Tenor – zweiter Dichter · Bass – erstes Mädchen · Sopran – zweites Mädchen · Alt – drittes Mädchen · Sopran

Orchester / Orchestra: 2 (beide auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 2 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 2 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Xyl. · Trgl. · 5 Gl. · Kuhgl. · gr. Gong · hg. Beck. · 2 Tamb. [kl., gr.] · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. m. Beck. · Rute · Ratsche · Klaviatur-Glsp.) (4 Spieler) – Hfe. · Cel. · Mand. – Str.

60'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 102

Uraufführung / World Première: 4. Juni 1921 Stuttgart, Württembergisches Landestheater (D) ·
Dirigent / Conductor: Fritz Busch · *Inszenierung / Staging:* Otto Erhardt · *Kostüme / Costumes:* Oskar Schlemmer ·
Bühnenbild / Stage Design: Oskar Schlemmer · *Choreographie / Choreography:* Oskar Schlemmer

INHALT

Im Reich des Kaisers Mung Tha Bya macht sich der Diener Tum Tum auf, um für seinen Herrn Zatwai eine Dame aus dem Harem des Kaisers zu holen, die durch eindeutige Zeichen Herrn Zatwai gegenüber Interesse bekundet hatte. Unterwegs begegnen ihm zwei Bajaderen, die ebenfalls von Zatwai eingeladen worden sind, und ein Bettler, der in Manier eines Hofnarren zynisch mahnt, der menschlichen Vergänglichkeit zu gedenken. Tum Tum erfährt, dass nicht nur eine Haremsdame bereit ist, sich auf ein Techtelmechtel mit seinem Herrn einzulassen, sondern gleich vier. Der auf einem Nusch-Nuschi („halb große Ratte, halb Kaiman“) reitende Gott des Verlangens Kamadewa prophezeit Tum Tum Gutes und entschwindet. Der betrunkene und prahlende Feldgeneral Kyce Waing stolpert auf dem beschwerlichen Heimweg über das Nusch-Nuschi. Dienstbeflissen eilt Tum Tum dem Verängstigten zu Hilfe, trifft aber mit seinen Schlägen lediglich den General, unter dessen Gewicht das Nusch-Nuschi erdrückt wird. Kyce Waing aber glaubt, Tum Tum habe ihm mit großem Heldenmut das Leben gerettet. Zum Dank nimmt er ihn in seine Dienste auf. Der schöne Zatwai empfängt in seinem Gemach eine Haremsdame nach der anderen, während Bajadere Liebeslieder anstimmen und die wartenden Damen sich in erotischen Phantasien ergehen. Vor dem Gericht des Kaisers muss sich Tum Tum gegen die Anklage der Entführung der Frauen des Kaisers verteidigen. Darauf hinweisend, er habe lediglich im Auftrage seines Herrn gehandelt, wird er von aller Schuld freigesprochen. Sein jetziger Dienstherr, Feldgeneral Kyce Waing, wird als vermeintlicher Auftraggeber dieses Raubes zur Kastration verurteilt. Doch der dienstbeflissene Henker kann nur feststellen, dass der General bereits entmannt sei. Der erheiterte Hofstaat löst sich auf, Liebeslieder und Lobgesänge auf Jugend und Schönheit erklingen. Der alte Bettler schreitet, eine Holzglocke schwingend, schweigend vorüber.





KOMMENTAR

Am 14. August 1920 beendete Hindemith *Das Nusch-Nuschi*. Mit seinem heiter-frivolen Klamauk bildet das „Spiel für burmanische Marionetten“ das burleske Gegenstück zu den beiden anderen Einaktern *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Sancta Susanna*. Die Zusammenstellung der drei Einakter ähnelt denen der Pariser Grand-Guignol-Spektakel, die Stücke verschiedener Stilrichtungen kombinierten.

Das Nusch-Nuschi steht in der Verwendung stereotyper Figuren und zahlreicher Lazzi (Slapstick-Einlagen) in der Tradition der Commedia dell'arte und persifliert als Marionettenstück europäische Theater- und Opernformen. Jegliches romantisches Pathos liegt dem Stück fern. Derb-obszöne Situationskomik und exotisches Ambiente sind weitere Zutaten des Stückes. Die Szenen reihen sich aneinander, ohne den Anspruch dramatischer Entwicklung zu erheben. Traditionelle musikalische Formen werden von Hindemith aufgegriffen und mit kaleidoskopartiger Virtuosität aneinandergefügt, oft mit parodistischen Intentionen. Von den sich puritanisch gerierenden Zeitgenossen Hindemiths als Sakrileg verurteilt wurde das König Marke-Zitat aus dem 2. Akt von *Tristan und Isolde* („Mir dies!“), einem Meilenstein der musikalischen Moderne.

Autoreferentielle Merkmale eignen den Erläuterungen Hindemiths zum dritten Tanzstück: „Folgende ‚Choralfuge‘ (mit allem Komfort: Vergrößerungen, Verkleinerungen, Engführungen, Basso ostinato) verdankt ihr Dasein lediglich einem unglücklichen Zufall: Sie fiel dem Komponisten ein. Sie bezweckt weiter nichts als dies: sich stilvoll in den Rahmen dieses Bildes zu fügen und allen ‚Sachverständigen‘ Gelegenheit zu geben, über die ungeheure Geschmacklosigkeit ihres Schöpfers zu bellen. Hallelujah! – Das Stück muss in der Hauptsache von zwei Eunuchen mit ganz ungeheuer dicken Nacken Bäuchen getanzt (gewackelt) werden.“ (H.-J. W.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	4 Jun 1921	Stuttgart, Württembergisches Landestheater	Fritz Busch	Otto Erhardt Oskar Schlemmer Oskar Schlemmer	
	3 Mar 1923	Prag, Neues Deutsches Theater	Alexander von Zemlinsky		
	Mar 1933	Antwerpen, L'Opera Royal Flamand			
	26 Feb 1993	Orchestre Philharmonique de Radio France	M. Christou		konzertant As concert
	13 Jan 1995	London, Barbican Hall	Andrew Davis		
	31 Oct 1995	Tokyo, Philharmonic Orchestra	Kazushi Ono		konzertant As concert
	13 Jan 2001	Amsterdam, Concertgebouw	Gerd Albrecht		konzertant As concert
	5 Mar 2004	New York, NY, Lincoln Center, American Symphony Orchestra	Leon Botstein		konzertant As concert

CONTENT

In the realm of the Emperor Mung Tha Bya, the servant Tum Tum embarks on the attempt to procure a woman from the emperor's harem for his master Zatwai: this woman has displayed clear signs of interest in Mr Zatwai. On his way, Tum Tum encounters two Bayaderes who have also been invited by Zatwai and additionally a beggar who cynically warns his listeners to remember the transience of human existence almost in the manner of a court jester. Tum Tum discovers that not just one but four of the harem ladies are prepared to embark on an affair with his master. Kamadewa, the god of desire who rides on a Nusch-Nuschi ("half large rat and half caiman") gives a favourable prophecy to Tum Tum and disappears. The inebriated and boasting Field General Kyce Waing stumbles over the Nusch-Nuschi on his long and weary way home. Tum Tum eagerly runs to the

aid of the terrified General, but only succeeds in hitting the General himself who falls over and squashes the Nusch-Nuschi under his weight. Kyce Waing believes however that Tum Tum has saved his life with his heroic actions and takes him into service as a reward. The handsome Zatwai receives one harem woman after another in his chamber accompanied by love songs performed by the Bayaderes, while the waiting ladies of the harem engage in erotic fantasies. Tum Tum is summoned to the emperor's court of justice to defend himself against the accusation of having abducted the wives of the emperor. Having explained that he was acting according to his master's instructions, he is cleared of all guilt. His current master, the Field General Kyce Waing as the apparent initiator of the abduction is sentenced to castration. The eager hangman is however able to determine that the General has already been emasculated.

The amused members of court adjourn to the sound of love songs and hymns in praise of youth and beauty. The old beggar saunters past in silence swinging his wooden bell.

COMMENTARY

Hindemith completed *Das Nusch-Nuschi* on 14 August 1920. This 'puppet play for Burmese marionettes' with its playful-frivolous slapstick comedy provides a burlesque contrast to the other one-act operas *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* and *Sancta Susanna*.

The combination of these three single-act operas is similar to the Parisian Grand-Guignol spectacle with its wide spectrum of different styles.

Das Nusch-Nuschi follows the tradition of the Commedia dell'arte with its utilisation of stereotype figures and numerous Lazzi (slapstick interludes) and satirises European dramatic and operatic forms in the form of a puppet show. The work is remote from any form of romantic pathos and also contains bawdy and obscene

situation comedy within an exotic setting. The sequence of scenes runs past without laying any claims to dramatic development. Hindemith makes use of traditional musical forms which are interlinked with kaleidoscopic virtuosity and intermittent intentions of parody. The King Mark quotation from the second act of *Tristan und Isolde* ("Mir dies!"), a milestone of musical modernity, was considered a sacrilege by Hindemith's puritanically minded contemporaries. Self-referential characteristics are elucidated by Hindemith in his comments on the third dance:



'The following "choral fugue" (with all mod cons: augmentation, diminutions, stretto and basso ostinato) simply thank their existence to an unfortunate coincidence: they were conceived by the composer. They have no further purpose than this: to incorporate themselves stylishly into the framework of this picture and provide all "experts" with the opportunity to bark about the incredibly bad taste of their creator. Hallelujah! – It is essential that this piece be danced (or rather wobbled to) by two eunuchs with incredibly fat and naked bellies.' (H.-J. W.)



Sancta Susanna

Oper in einem Akt, op. 21 (1921)

Text von August Stramm

Dem Architekten Heinrich de Fries in Freundschaft

Personen / Cast: Susanna · Sopran – Klementia · Alt – alte Nonne · Alt – eine Magd · Sprechrolle – ein Knecht · Sprechrolle – Chor der Nonnen

Orchester / Orchestra: 2 · 2 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 2 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 4 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Xyl. · Trgl. · gr. Gong · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamb. · kl. Tr. · gr. Tr. m. Beck.) (3 Spieler) – Hfe. · Cel. – Str. (stark besetzt) – **Bühnenmusik / Music on stage:** 3 Fl. (davon 2 aus dem Orchester, alle auch Picc.) · Org. · S. (3 Gl.)

25'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 103 · Klavierauszug / Vocal Score ED 3204 (Hermann Uhticke)

Uraufführung / World Première: 26. März 1922 Frankfurt/Main, Oper (D) · *Dirigent / Conductor:* Ludwig Rotenberg · *Inszenierung / Staging:* Ernst Lert · *Bühnenbild / Stage Design:* Ludwig Sievert · *Kostüme / Costume Design:* Curt Floegel, Marie Weyhe-Bastian

INHALT

Vor einem Marienaltar in der Nische einer Klosterkirche kniet des Nachts in demütiger Versenkung die Nonne Susanna. Ihre Mitschwester Klementia weckt sie aus ihrer Trance und ermahnt Susanna, sie möge sich ihrer Leiblichkeit bewusst werden. Durch ein vom Wind aufgeschlagenes Kirchenfenster dringen Duft und Rauschen eines Fliederstrauchs und das Stöhnen einer Magd in den Kirchenraum, die sich mit einem Knecht im Klostergarten vergnügt. Susanna lässt die „scheu umherblickende“ Magd rufen und befragt sie mit nachsichtigem Verständnis nach ihrem Freund, dem „Willem“. Der „junge, stämmige“ Knecht erscheint, um sein „Mädchen“ abzuholen. Die Sinneseindrücke dieser Nacht erinnern Schwester Klementia an ein Ereignis vor vielen Jahren, von dem sie der gebannt lauschenden Susanna berichtet: die Mitschwester Beata habe eines Nachts unbekleidet das Bild des gekreuzigten Jesu geküsst und sei deswegen bei lebendigem Leibe in die Wand hinter dem Kruzifix eingemauert worden. Immer stärker steigert sich Susanna in eine mystische Verzückung, entledigt sich ihrer Gewänder, reißt in höchster Ekstase dem Gekreuzigten das Lententuch vom Leibe, sinkt in die Knie und schaut zum Kreuz auf. Eine Spinne, die auf dem Altar kriecht, fällt ihr ins Haar; mit einem Aufschrei stürzt sie zu Boden. Die anderen Nonnen, gerufen von der Gebetsglocke, erscheinen zum Gottesdienst, stocken, als sie die unbeweglich harrende Klementia wahrnehmen, und sammeln sich in einem weiten Halbkreis um Susanna. Aufrecht stehend fordert diese für sich die gleiche Strafe wie einst Beata. Als die Nonnen niederknien, widersetzt sich Susanna dieser Strafe „plötzlich stark“ mit einem energischen „Nein“. Immer drängender fordern die empörten Nonnen Susanna auf zu beichten. Doch „aufgerichtet, in unberührter Hoheit“ verharrt Susanna vor den sie verdammenden Schwestern.















KOMMENTAR

Sancta Susanna wurde von den Zeitgenossen als stärkster der drei Einakter bewertet. Der Verschmelzung von religiöser Hingabe mit sexuellem Verlangen auf der einen Seite steht die Unvermittelbarkeit unbedingten religiösen Gehorsams und innerer Seelenregungen gegenüber. Zahlreiche Naturerscheinungen weisen auf symbolistische und naturalistische literarische Traditionen hin, wie sie im Werk Maurice Maeterlincks oder August Strindbergs erscheinen.

Die geschlossene musikalische Anlage und der überwiegend rezitativische Stimmduktus vermitteln unmittelbar die Stringenz der Handlung. In symmetrischer Anlage und monothematisch als Folge von Variationen konzipiert, zeigt die Musik Anklänge an die Tonsprache Claude Debussys und entfaltet eine üppige orchestrale Pracht. Aus dem zu Beginn der Oper in der Flöte erklingenden Thema wird das musikalische Geschehen entwickelt. Dabei wird die klösterliche Welt mit starren Klängen und einförmiger Dynamik dargestellt; hingegen wird Susannas erwachende Sinnlichkeit mit ausholenden Melodielinien und einer glitzernden Klangpracht musikalisch ausgearbeitet.

Fast euphorisch äußert sich Theodor W. Adorno 1922 zur *Sancta Susanna*: „Es ist bewundernswert, wie Hindemith hier, in dem reifsten seiner Bühnenwerke, zugleich thematisches Drängen des Orchesterstroms und weitbogige Gesangs melodien, Schwüle der Frühlingsnacht und Wucht der Katastrophe aus dieser einen, zu sinnlichplastischer Konkretheit geronnenen Grundkraft gewinnt, die ihm unter den Händen zum Symbol des Triebhaften überhaupt geriet.“ (H.-J. W.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild / Kostüme) / Director (Set Design / Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	26 Mar 1922	Frankfurt / Main, Oper	Ludwig Rottenberg	Ernst Lert Ludwig Sievert Curt Floegel, Marie Weyhe-Bastian	
	3 Mar 1923	Prag, Neues Deutsches Theater	Alexander von Zemlinsky		
	28 Feb 1978	Roma, Teatro dell'Opera			
	22 Jan 1982	Boston, MA, Conservatory of Music			
	9 Jun 1983	Amsterdam, Theater Carrée	Reinbert de Leeuw	Lodwijk de Boer	
	2 Mar 1988	Basel, Basler Sinfonie-Orchester	Mario Venzago		konzertant As concert
	20 May 1989	Wien, Wiener Festwochen, ORF-Sinfonieorchester	Michael Gielen		konzertant As concert
	14 Jan 1995	London, Barbican Hall, BBC Philharmonic	Yan Pascal Tortelier		konzertant As concert
	17 Jul 1995	Stockholm, Ystadsoper	Sören Nielzen		
	31 Oct 1995	Tokyo, Tokyo Philharmonic Orchestra	Kazushi Ono		konzertant As concert
	1 May 1996	London, George Wood Theatre	Marion Wood	Alex Wardle	
	14 Mar 2002	Zürich, Volkshaus	Marc Kissóczy	Bettina Disler	
	18 Mar 2006	Lisboa, Teatro Nacional de Sao Carlos	Marko Letonja	Giancarlo Cobelli	
	24 Apr 2009	Montpellier, Opéra Berlioz	Alain Altinoglu	Jean-Paul Scarpita	

CONTENT

The nun Susanna is kneeling in humble contemplation before an altar of Maria in the middle of the night when she is awakened from her trance by her fellow sister Klementia who admonishes her that she should become aware of her physicality. Through a church window which has blown open in the wind, the scent and rustling of a lavender bush floods in to the church accompanied by the moaning of a maid who is disport-

ing herself with a knave in the convent garden. Susanna summons the 'bashful' maid and asks her with lenient understanding about her lover, 'Willem'. The 'young and sturdy' knave appears to collect his 'maid'. The experiences of this night remind sister Klementia of an event many years ago which she relates to Susanna who is listening spellbound: one night, a fellow sister Beata had kissed the image of the crucified Jesus while naked and was subsequently interred alive in the wall

behind the crucifix. Susanna falls into ever-intensifying mystic raptures, removes her clothes, tears the loin cloth from the crucified Jesus in a state of intense ecstasy, falls to her knees and looks up at the cross. A spider which is crawling across the altar falls into her hair, causing her to fall to the ground with a scream. The other nuns who have been summoned by the prayer bell congregate for the church service, hesitate when they espy



the motionless Klementia and then crowd around Susanna in a semi-circle. Standing proudly, she demands to be given the same punishment as Beata. When the nuns kneel down, Susanna resists this punishment in a 'sudden vehemence' with an energetic 'No'. The scandalised nuns increasingly urge Susanna to go to confession, but Susanna stands 'erect in inviolate grandeur' before the sisters who are damning her.

COMMENTARY

Sancta Susanna was considered by contemporaries as the strongest of the three single-act operas. The fusion of religious devotion with sexual desire on the one hand is complemented by the inscrutability of determined religious obedience and inner stirrings of the soul. Numerous natural occurrences have been recorded in symbolist and naturalist literary traditions as for example in the works of Maurice Maeterlinck and August Strindberg. The closed musical framework and the characteristic primarily recitative style of the vocal parts directly convey the stringency of the plot. Conceived in symmetrical form with a monothematic character as a sequence of variations, the music displays slight reminiscences of Claude Debussy's tonal language and unfolds in a luxurious orchestral magnificence. The entire musical development unfolds on the basis of the theme heard on the flute at the beginning of the opera. The convent world is evoked through an unyielding musical timbre and monotonous dynamics; in contrast, Susanna's awakening sensuality is musically developed through expansive melodic lines and a glittering tonal richness.

In 1922, Theodor W. Adorno summons up almost euphoric words on the subject of *Sancta Susanna*: 'It is remarkable how Hindemith in the most mature of his stage works is here simultaneously able to generate the thematic surging of the orchestral torrent, wide-arching vocal melodies, the humidity of the night in spring and the cataclysmic power out of this single fundamental force in a solidified, sensual and plastic concrete form which only in his hands can be transformed into a symbol of animal instincts.' (H.-J. W.)



Tuttifantchen

Weihnachtsmärchen in drei Bildern von Hedwig Michel und Franziska Becker (1922)

Gesangspartien / Singing Parts: Meister Tuttifant, ein Holzschnitzer – Trudel, seine Tochter – Peter, der Lehrbub – Mutter Berthe, Peters Mutter – Meister Punoni, Besitzer eines Kasperltheaters – Tuttifantchen, ein Holzkasperl –

Sprechrollen / Actors: Nachbarn (Stoffel, Klaus, Hannes) – Kinder (Grete, Fritz, Lene) – der Bürgermeister – der Zuckerbäcker – der Waffelverkäufer – die Obstfrau – Kinder, Dorfleute, Nachbarn – Holzkasperle

Orchester / Orchestra: 1 (auch Picc.) · 1 · 1 · 1 – 1 · 1 · 0 · 0 – P. S. (Tamb. · kl. Tr. · gr. Tr. m. Beck. · Glsp.) (1 Spieler) – Str.

60'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 802

Uraufführung / World Premiere: 13. Dezember 1922 Darmstadt, Hessisches Landestheater (D) · Dirigent / Conductor: Walther Beck · Inszenierung / Staging: Friedrich Schramm · Kostüme / Costumes: Viktor Storck; Margarete Hess · Bühnenbild / Stage Design: Franz Langer

INHALT




Kurz vor Weihnachten bestellt Punoni, der Direktor eines Kasperletheaters, einen neuen Kasper beim verwitweten Holzschnitzer Meister Tuttfant. Während der Arbeit wird die Puppe lebendig, ein Wunder, das nur alle 1000 Jahre einmal geschieht. Liebevoll wird der neue Kasper Tuttfantchen genannt, doch weil er kein Herz besitzt, richtet er nur Unheil an. Er entreißt mit seiner Zauberkraft auch Tuttfants Tochter Trudel das Herz, die auf der Suche nach dem Stern ist, den ihre verstorbene Mutter für sie vom Himmel herabgeworfen hat und den man nur an Weihnachten sehen kann. Tuttfantchen zieht mit Trudel durch den Ort und begeht allerhand Streiche. Auf dem Weg durch den Wald begegnet er schließlich der Tanne, von der das Holzstück stammt, aus dem er geschnitzt ist, und wird erneut ein Teil von ihr. Trudel, die ohne Herz nur noch kurze Zeit zu leben hat, findet Unterschlupf bei Berthe, die ihr eine neue Mutter zu werden verspricht. Berthes Sohn Peter, Tuttfants Lehrbub, spürt sie dort auf und bringt ihr Herz zurück. Als im Ort die Kirchenglocken läuten, erscheint über Tuttfantchens Tanne der Stern von Trudels verstorbener Mutter.

KOMMENTAR

Im Herbst 1922 vereinbarte Hindemith eine Zusammenarbeit mit den beiden Frankfurter Autorinnen Hedwig Michel und Franziska Becker, die die Textvorlage für das Weihnachtsmärchen

Tuttfantchen verfassten. Die 16 Musiknummern waren Ende Oktober vollendet und wurden sogleich zum Druck vorbereitet, um zur Uraufführung in Darmstadt am 13. Dezember fertiggestellt zu sein. Das Weihnachtsmärchen wurde drei Tage später nochmals am Frankfurter Opernhaus unter der Leitung von Hindemiths späterem Schwiegervater Ludwig Rottenberg gegeben; es folgten bis 1933 einige weitere Aufführungen. Während das Textbuch einhellig auf Kritik stieß, würdigten einige Rezensenten immerhin Hindemiths Bereitwilligkeit, sich einer solchen Aufgabe überhaupt angenommen zu haben: „Wieviele Komponisten können dies überhaupt noch, getrauen es sich: so ohne jeden Anspruch auf artistischen Ruhm einfach daher zu musizieren, mit ganz begrenzten Mitteln, zum Teil in freiwilliger Abhängigkeit vom kostbaren Gut der Volksmusik, frank und frei vom Tannenbaum zu singen, Holzkasperl, Teufel und das schlagende Kinderherz in einfachen, dennoch ganz eigenen Klängen zu beschwören?“ (Karl Holl) Die Musik zum Weihnachtsmärchen steht als Gelegenheitskomposition neben Hindemiths Hauptwerken aus dieser Zeit, von denen beim Donaueschinger Musikfest im Sommer 1922 unter anderem die *Kammermusik Nr. 1* op. 24 Nr. 1 für Aufsehen gesorgt hatte und Hindemith den Beinamen „bad boy“ eingebracht hatte. Den 16 harmonisch traditionell und schlicht gestalteten Liedern und Orchesterstücken liegen zum Teil Volks- und Weihnachtslieder zugrun-

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	13 Dec 1922	Kaiserslautern, Stadttheater	Walther Beck	Friedrich Schramm Franz Larger Viktor Storck, Margarete Hess	
	26 Sep 1997	Alicante, Festival Internacional de Música Contemporánea	Francesc Cabrelles		konzertant As concert
	27 Nov 2007	Telfs			konzertant As concert

de. Ebenso integrierte Hindemith Elemente der Unterhaltungsmusik, etwa einen Foxtrott im „Tanz der Holzpuppen“. Die Stücke sind technisch wenig anspruchsvoll und deshalb auch zur Ausführung durch Kinder und Jugendliche gut geeignet. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Hindemith selbst die Musik für „zu naïv“ hielt, erteilte er 1925 dem vom Verlag geäußerten Vorschlag einer Fassung für Salonorchester eine Absage. Eine Orchestersuite aus elf Musiknummern wurde 1969 publiziert. (S.Sch.-G.)

CONTENT

Shortly before Christmas, Punoni, the director of a Punch and Judy show, orders a new Punch to be made by the widowed master woodcarver Tuttifant. During its construction, the puppet comes to life: a miracle that only takes place once every 1000 years. The new Punch receives the name Tuttifantchen, but as he was created without a heart, he gets up to constant mischief. With his magic powers, he snatches out the heart of Tuttifant's daughter Trudel who is on the search for the star which her dead mother had thrown down to her from heaven which is only visible at Christmas. Tuttifantchen proceeds through the town with Trudel, getting up to his usual tricks along the way. He finally discovers the fir tree from which the wood was taken for his construction on his path through the forest and is transformed back into a part of this tree. Trudel, who without her heart only has a short time to live, finds refuge with Berthe who promises to be a new mother to her. Berthe's son Peter, Tuttifant's apprentice finds Trudel at his mother's house and returns Trudel's heart. When the church bells start ringing in the town, the star of Trudel's dead mother appears above Tuttifantchen's fir tree.

COMMENTARY

In the autumn of 1922, Hindemith agreed on a collaboration with two Frankfurt authors Hedwig Michel and Franziska Becker who subsequently provided the libretto for the Christmas fairy tale *Tuttifantchen*. The 16 musical numbers were

completed by the end of October and were immediately prepared for printing to be ready for the première in Darmstadt on 13 December. The Christmas fairy tale was repeated three days later at the Frankfurt Opera House conducted by Hindemith's subsequent father-in-law Ludwig Rottenberg. The work experienced further performances up to 1933.

Although the libretto met with unanimous criticism, several critics at least acknowledged Hindemith's willingness to have even undertaken this type of project: 'How many composers would be able to do this or would dare to undertake this type of composition: irrespective of any claims to artistic fame, simply producing music with extremely limited resources, in part in voluntary dependence on the precious treasure trove of folk music, freely and frankly singing about a fir tree and conjuring up a wooden puppet, the devil and the beating heart of a child in such simple and yet such original musical language?' (Karl Holl)

The music for this Christmas fairy tale was an occasional composition produced alongside Hindemith's major works at a time when these works had caused a sensation at the Donaueschingen Music Festival in the summer of 1922, notably the *Kammermusik No. 1* Op. 24 No. 1, and had given Hindemith the reputation of a 'bad boy'. The 16 songs and orchestral pieces in *Tuttifantchen* are harmonically traditional and simple in style and for the most part based on folk songs and Christmas carols. Hindemith also integrates elements of light music such as the foxtrot in 'Tanz der Holzpuppen' [Dance of the wooden puppets]. The music is technically unsophisticated and therefore also suitable for a performance by children and young persons.

Hindemith rejected the idea proposed by his publishers in 1925 of producing a version for salon orchestra, not least because he himself considered the music to be 'overtly naive'. An orchestral suite consisting of eleven musical numbers was however published in 1969. (S. Sch.-G.)



Cardillac

Oper in drei Akten, op. 39 (1925-1926)

Text von Ferdinand Lion

Personen / Cast: Cardillac, ein berühmter Goldschmied · Bariton – seine Tochter · Sopran – Offizier · Tenor – Goldhändler · Bass – der Kavalier · Tenor – die Dame · Sopran – Führer der Prévôté · hoher Bass – König, Kavaliers und Damen des Hofes, die Prévôté, Volk · Chor

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 1 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 1 · Bassklar. · Ten.-Sax. · 2 · Kfg. – 1 · 2 · 2 · 1 – P. S. (Trgl. · Röhrengl. · kl. Gong · kl. Beck. · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamt. · Tamb. · 4 Tomt. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. · Glsp.) (5 Spieler) – Klav. – Str. (6 · 0 · 4 · 4 · 4) –

Bühnenmusik / Music on stage: Ob. – 2 Hr. · Trp. · Pos. – Vl. · 2 Kb.

90'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score Partitur PHA 104-10, -20, -30 · Studienpartitur / Study Score ETP 8013 · Klavierauszug / Vocal Score ED 3219 (Otto Singer) · Textbuch / Libretto BN 3377-40 · Erstfassung der Bühnenmusik III. Akt in / First version of the stage music IIIrd act in PHA 104-20

Uraufführung / World Première: 9. November 1926 Dresden, Sächsisches Staatstheater (D) · Dirigent / Conductor: Fritz Busch · Inszenierung / Staging: Issai Dobrowen · Bühnenbild / Stage Design: Raffaele Busoni

INHALT

I. In Paris treibt ein Raubmörder sein Unwesen. Alle Opfer hatten Schmuck vom berühmten Goldschmied Cardillac getragen, der ihnen geraubt wurde. Eine Dame bittet ihren Kavalier, ihr als Liebesbeweis ein Schmuckstück Cardillacs zu schenken. Als er ihr nachts einen goldenen Gürtel überreichen will, wird er ermordet.

II. Cardillac erhält Besuch vom Goldhändler. Die Tochter ist hin- und hergerissen zwischen der Liebe zum Vater und zu ihrem Geliebten, dem Offizier. Auf ihre Frage, ob sie mit ihm gehen darf, reagiert Cardillac gleichgültig. Der Offizier ahnt, welche Bedeutung die Schmuckstücke für Cardillac haben, und kauft eine Kette. Abends wirft sich Cardillac einen weiten Umhang um, streift eine Maske über und verlässt die Werkstatt.

III. Der Offizier erkennt Cardillac in dem maskierten Angreifer auf der Straße. Der Goldhändler, der den Überfall beobachtet hat, beschuldigt Cardillac, doch der Offizier bezichtigt den Goldhändler der Tat. Die Tochter erkennt die Wahrheit. Als Cardillac dem Volk verkündet, den Täter zu kennen, droht das Volk, die Werkstatt zu plündern, wenn er den Namen nicht nennt. Ohne Reue gesteht er, wird vom Volk niedergeschlagen, greift sterbend nach der Kette und küsst sie.

KOMMENTAR














Im Sommer 1925 schlug Ferdinand Lion Hindemith vor, ein Libretto auf der Grundlage der Novelle „Das Fräulein von Scudéri“ von E.T.A. Hoffmann zu schreiben. Hindemith setzte vor allem in den Entwürfen für den zweiten und dritten Akt zahlreiche Änderungswünsche durch. In der 1926 vom Verlagslektor Franz Willms publizierten Monographie zu *Cardillac* wird die zeitgenössische operntheoretische Debatte um das Gegensatzpaar „Musikdrama“ – „Oper“ beispielhaft am *Cardillac* erörtert. Das Konzept des „Musikdramas“, in dem Musik das „dramatische Geschehen vor allem nach der Gefühlsseite hin“ verstärkte, galt Willms als überholt; dagegen setzte er die „Oper“, deren Text „in erster Linie die Möglichkeiten zu einem vielseitigen, abwechslungsreichen Musizieren

bieten“ solle. *Cardillac* erschien ihm vor diesem Hintergrund als das Musterbeispiel zeitgemäßer Bühnenkunst.

Hindemith hat bei der Komposition vielfach auf autonome musikalische Formen zurückgegriffen, die auf subtile und vielschichtige Weise mit dem Text verbunden sind. So wird im Duett der Tochter mit Cardillac (Nr. 10) die vergebliche Suche der Tochter nach ihres Vaters Aufmerksamkeit durch ein Fugato musikalisch umgesetzt; der als Passacaglia gestaltete Wechselgesang zwischen Cardillac und dem Volk (Nr. 17) bildet das insistierende Fragen der Menge nach dem Namen des Mörders ab. Motivische Wiederaufnahmen scheinen leitmotivischem Denken entwachsen zu sein. Die fast durchgängig kontrapunktische Anlage der Komposition führt ebenso wie die solistisch konzipierte, auf harte Kontrastwirkung und scharfe Konturen ausgerichtete Instrumentation zu einem „neo-barocken“ Klangbild, das signifikant für Hindemiths Schaffen jener Jahre gewesen ist. In ihrer Tendenz zu Stilisierung und Abstraktion kongruiert die musikalische Gestaltung zur expressionistischen Haltung von Sujet und Text.

Cardillac zählte in den 1920er Jahren zu den meistgespielten Opern und wurde Hindemiths erfolgreichstes Bühnenwerk überhaupt. Die Zuspitzung der Wirtschaftskrise und der Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft drängten *Cardillac* seit Mitte der 1930er Jahre von den Spielplänen. Hindemiths Wunsch, der Neufassung von 1952 den Vorrang vor der Erstfassung zu geben, hat sich nicht durchgesetzt. (S. Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen Remarks
 	9 Nov 1926	Dresden, Sächsisches Staatstheater	Fritz Busch	Issai Dobrowen Raffaello Busoni Raffaello Busoni	
	1927	Prag, Deutsche Oper			
	1927	Wien, Staatsoper			
	18 Dec 1936	London, BBC Broadcasting House	Clarence Raybould		konzertant As concert
	5 Sep 1948	Venezia, XI. Festival della Musica	Nino Sanzogno	Oscar Fritz Schuh Caspar Neher Caspar Neher	
	21 Jan 1961	Bruxelles, Théâtre Royal	Hans Georg Ratjen	Georg Reinhardt Heinrich Wendel Xenia Chriss	
	1 Jul 1961	Amsterdam, Holland-Festival	Hans Georg Ratjen	Georg Reinhardt Heinrich Wendel Xenia Chriss	
	26 Jul 1967	Santa Fe, NM, Santa Fe Opera	Robert Craft	Bodo Igesz Neil Peter Jampolis Margaretta Marganini	
	16 Oct 1967	Zürich, Opernhaus	Ferdinand Leitner	Günter Rennert	
	11 Mar 1970	London, Sadler's Theatre	Leon Lovett	Michael Geliot	
	30 Mar 1994	Paris, Maison de Radio France	Marek Janowski		konzertant As concert
	24 Sep 2005	Paris, Opéra Bastille	Kent Nagano	André Engel	

CONTENT

I. In Paris, a murderer and robber is on the loose. All of his victims were wearing jewellery from the famous goldsmith Cardillac which was also stolen from them. A lady requests her cavalier to make her a present of a piece of jewellery by Cardillac as proof of his love for her. He is murdered one night as he is about to present her with a golden belt.

II. Cardillac is visited by the gold dealer. The daughter is torn between her love for her father and her beloved, an officer. Cardillac reacts indifferently to her question whether she is allowed

to go out with him. The officer recognises the extreme value that Cardillac attaches to his jewellery and purchases a necklace. In the evening, Cardillac dons a cape, pulls on a mask and leaves the workshop.

III. The officer recognises Cardillac in the masked assailant on the street. The gold dealer who has witnessed the attack accuses Cardillac, but the officer accuses the gold dealer of having committed the crime. The daughter recognises the truth. When Cardillac announces to the public that he knows the identity of the criminal, the public

threatens to plunder the workshop if he does not reveal the name. He admits to the crimes without remorse, is knocked down by the public, grasps hold of the necklace as he is dying and kisses it.

COMMENTARY

In the summer of 1925, Ferdinand Lion made the suggestion to Hindemith that he should compile a libretto based on the novella *Das Fräulein von Scudéri* [Mademoiselle de Scudéri] by E.T.A. Hoffmann. Hindemith intervened in this process at an early stage with numerous requests for alterations, particularly in the sketches for the second and third acts. The monograph devoted to *Cardillac* written by the publishing editor Franz Willms and published in 1926 focuses on a discussion of the contemporary operatic-musicological debate on the pair of opposites 'musical drama' and 'opera' as exemplified in *Cardillac*. Willms considered the concept of a 'musical drama' in which music intensifies the 'dramatic action, particularly on an emotional level' to be outdated; he juxtaposes this concept with 'opera' in which the text should 'primarily provide the opportunity for the performance of highly varied and multifaceted music'. Viewed against this background, he considered *Cardillac* as a prime example of contemporary stagecraft.

In the composition of this opera, Hindemith made frequent use of autonomous musical forms possessing subtle and multilayered connections with the text. In the duet between the daughter and Cardillac (No. 10) for example, the daughter's vain search for the attention of her father is musically depicted by a fugato; the antiphony between Cardillac and the crowd (No. 17) with their insistent demands for the name of the murderer is illustrated by a passacaglia. Recurring motifs appear to have originated from the concept of leitmotifs. The almost unbroken contrapuntal structure of the composition and the frequent use of solo instruments in the orchestration which is oriented towards the creation of extreme contrasting effects and sharp contours conjure up a 'neo-Baroque' sound which had a significance presence in Hindemith's compositions around this time.

The musical structure tending towards stylisation and abstraction is congruent to the expressionistic nature of the subject and the text.

Cardillac was one of the most frequently performed operas of the 1920s and went on to become Hindemith's most successful stage work of all. *Cardillac* disappeared from the operatic repertoire around the mid-1930s in the wake of the escalation of the financial crisis and the onset of national-socialist rule. Hindemith's wish that the new four-act version of *Cardillac* would be given priority to the first three-act version didn't become accepted. (S. Sch.-G.)

Cardillac (Neufassung 1952)

Oper in vier Akten

Text von Paul Hindemith nach Ferdinand Lion

Personen / Cast: Cardillac, ein berühmter Goldschmied · Bariton – seine Tochter · Sopran – sein Gesell · Tenor – die erste Sängerin der Oper · Sopran – Offizier · Bass – der junge Kavalier · Tenor – der reiche Marquis · stumme Rolle – Volk, Wachen, Theaterpersonal · Chor –

In Lullys Oper „Phaëton“: die Altistin (Klymene) – der Tenor (Phaeton) – der Bassist (Apollo) – Choristen und Tänzer

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 1 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 1 · Bassklar. · Ten.-Sax. · 2 · Kfg. – 1 · 2 · 2 · 1 – P. S. (Trgl. · kl. Gong · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamt. · Tamb. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. · Glsp.) (4 Spieler) – Klav. – Str. (6 · 0 · 4 · 4 · 4) –

Bühnenmusik / Music on stage: Fl. · Ob. · Fg. – Hfe. · Cemb. – Str. (1 · 0 · 1 · 1 · 1)

130'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Vocal Score ED 5445 (Paul Hindemith) · Textbuch / Libretto BN 3370

Uraufführung / World Première: 20. Juni 1952 Zürich, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Victor Reinshagen · Chöreinstudierung / Chorus: Hans Erismann · Inszenierung / Staging: Hans Zimmermann · Bühnenbild / Stage Design: Max Röthlisberger

INHALT

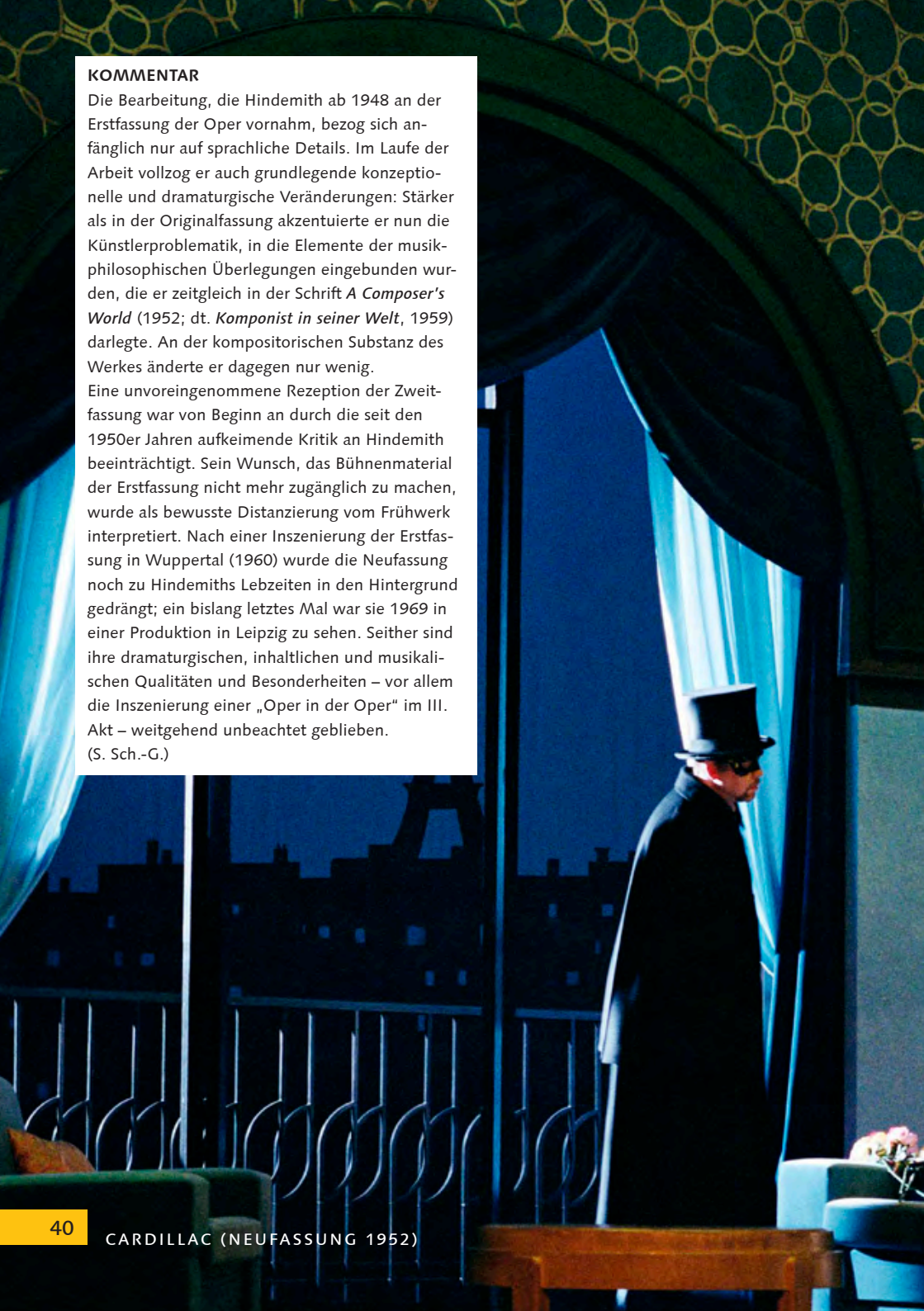
I. Paris wird von einer Raubmordserie erschüttert. Die Sängerin der Oper, die erfährt, dass alle Opfer wertvollen Schmuck trugen, will ihren Kavalier nur erhören, wenn er ihr ein Stück aus Cardillacs Werkstatt bringt. Cardillac wehrt den Kauf vergeblich ab. Als der Kavalier mit einem Diadem zur Sängerin kommt, dringt eine Gestalt in Mantel und Maske ein, ersticht den Kavalier und entreißt ihm das Diadem. II. Cardillacs Gesell, der aus Angst einen Schuldlosen denunziert hat, möchte Cardillacs Tochter heiraten, was dieser ablehnt. Der jüngste Mord entlastet den Denunzierten; er wird freigelassen und dafür der Gesell abgeführt. Die Operntruppe möchte für die Aufführung eine Krone von Cardillac kaufen. Das Diadem, das ihnen die Tochter verkauft, erkennt die Sängerin als dasjenige wieder, das ihr der Kavalier verehrt hatte. Sie erschrickt, verrät aber nichts. Der Gesell, der der Haft entfliehen konnte, erfährt vom Verkauf des Diadems und begreift, dass Cardillac der Mörder sein muss. Vergeblich bittet er die

Tochter um die gemeinsame Flucht. Cardillac zieht Maske und Mantel an und macht sich auf die Suche nach dem Diadem. III. Im Opernhaus hat Lullys Oper *Phaëton* Premiere: Um seiner Geliebten Theon (dargestellt von der Sängerin) zu imponieren, versucht Phaëton den Sonnenwagen des Apoll zu lenken und stürzt ab. Während der Aufführung warnt der Gesell die Sängerin vor der Gefahr, die ihr durch den Besitz des Diadems droht. Cardillac beobachtet die Sängerin auf der Lully-Bühne. Sie übergibt ihm (beobachtet vom Offizier) nach der Vorstellung das Diadem: Sie versteht die Ausschließlichkeit seiner Liebe zu seinem Werk, und er bewundert ihre Hingabe an das Publikum. Cardillac entdeckt, dass der Offizier das Diadem an sich genommen hat. IV. Der Gesell verhindert, dass Cardillac dem Offizier das Diadem entwendet. Offizier und Gesell klären die Tochter über Cardillacs Taten auf. Dieser gibt unterdessen im Disput mit der Menge zu, selbst der Mörder zu sein. Er bezeichnet seine Taten als gerechtfertigt und wird von der Menge getötet.




KOMMENTAR

Die Bearbeitung, die Hindemith ab 1948 an der Erstfassung der Oper vornahm, bezog sich anfänglich nur auf sprachliche Details. Im Laufe der Arbeit vollzog er auch grundlegende konzeptionelle und dramaturgische Veränderungen: Stärker als in der Originalfassung akzentuierte er nun die Künstlerproblematik, in die Elemente der musikphilosophischen Überlegungen eingebunden wurden, die er zeitgleich in der Schrift *A Composer's World* (1952; dt. *Komponist in seiner Welt*, 1959) darlegte. An der kompositorischen Substanz des Werkes änderte er dagegen nur wenig.

Eine unvoreingenommene Rezeption der Zweitfassung war von Beginn an durch die seit den 1950er Jahren aufkeimende Kritik an Hindemith beeinträchtigt. Sein Wunsch, das Bühnenmaterial der Erstfassung nicht mehr zugänglich zu machen, wurde als bewusste Distanzierung vom Frühwerk interpretiert. Nach einer Inszenierung der Erstfassung in Wuppertal (1960) wurde die Neufassung noch zu Hindemiths Lebzeiten in den Hintergrund gedrängt; ein bislang letztes Mal war sie 1969 in einer Produktion in Leipzig zu sehen. Seither sind ihre dramaturgischen, inhaltlichen und musikalischen Qualitäten und Besonderheiten – vor allem die Inszenierung einer „Oper in der Oper“ im III. Akt – weitgehend unbeachtet geblieben. (S. Sch.-G.)



ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur / Director	Bühnenbild / Stage Design	Kostüme / Costumes
	20 Jun 1952	Zürich, Stadttheater	Victor Reinshagen	Hans Zimmermann	Max Röhlisberger	
	18 Mar 1953	Frankfurt / Main, Oper	Georg Solti	Günter Rennert	Teo Otto	Teo Otto
	19 Dec 1964	Bratislava, Slovak National Theatre	Milos Tibor Freso	Milos Wasserbauer	Frantisek Tröster	Silvia Barbieri

CONTENT

I. Paris is shocked by a series of hold-up murders. The opera singer who learns that all the victims were wearing valuable jewellery will only receive her cavalier if he brings her an object from Cardillac's workshop. Cardillac unsuccessfully attempts to prevent the purchase. When the cavalier brings a diadem to the singer, a figure wearing a coat and a mask enters, stabs the cavalier and robs him of the diadem. II. Cardillac's apprentice, who has denounced an innocent party out of fear, wishes to marry Cardillac's daughter, but his master refuses to entertain the idea. The latest murder exonerates the denounced party who is released and the apprentice arrested in his place. The opera company wishes to purchase a crown from Cardillac for a performance. The diadem which was sold by the daughter is recognised by the singer as being the identical object presented to her by the cavalier. She is startled, but says nothing. The apprentice who has succeeded in breaking out of custody hears of the sale of the diadem and realises that Cardillac must be the murderer. He vainly attempts to persuade Cardillac's daughter to flee with him. Cardillac dons his coat and mask and goes on search of the diadem. III. Lully's opera *Phaeton* is being premièred at the opera house: Phaeton attempts to impress his beloved Theon (played by the singer), attempts to steer the sun chariot of Apollo and plummets to earth. During the performance, the apprentice warns the singer of the impending danger associated with the possession of the diadem. Cardillac observes the singer on stage in the Lully opera. After the performance, she presents him with the diadem (observed by the officer): she can understand his exclusive love of his precious creation and he

admires her dedication to the public on stage. Cardillac discovers that the officer has taken possession of the diadem. IV. The apprentice prevents Cardillac from stealing the diadem from the officer. The officer and apprentice inform the daughter of her father's deeds. Cardillac admits being the murderer in an altercation with the crowd. He claims that his deeds were justified and is killed by the crowd.

COMMENTARY

When Hindemith commenced his revision of the first version of the opera in 1948, he was initially concentrating on textual details. During this process however, he also undertook fundamental dramaturgical alterations: the artist's dilemma is here given a greater focus than in the original version and is integrated in elements of musical-philosophic considerations which he simultaneously presented in his book *A Composer's World* (1952). In contrast, he made only small alterations to the compositional substance of the work. An unbiased reception of the second version of *Cardillac* was never going to be possible due to the increasing criticism directed at Hindemith from the 1950s onwards. His desire to prevent accessibility to the stage material of the first version was interpreted as a deliberate distancing from his early works. Following a production of the first version in Wuppertal (1960), the new version almost faded into oblivion during Hindemith's lifetime and was last seen in 1969 in a production in Leipzig. Since then, the quality and special features of the dramaturgy, contents and music – particularly the presentation of an 'opera within an opera' in Act III – have largely remained unacknowledged. (S. Sch.-G.)



Hin und zurück

Sketch mit Musik, op. 45 a (1927)

Text von Marcellus Schiffer

Personen / Cast: Robert · Tenor – Helene, seine Frau · Sopran – Tante Emma · stumme Rolle – der Professor · Bariton – der Krankenwärter · Bass – das Dienstmädchen · Sprechrolle – ein Weiser · Tenor

Orchester / Orchestra: 1 · 0 · 1 · Alt-Sax. · 1 – 0 · 1 · 1 · 0 – Klav. (4hd.) · Klav. (2hd.)

Hinter der Bühne / Behind the stage: Harm.

12'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 106 · Klavierauszug / Vocal Score ED 3220

Uraufführung / World Première: 17. Juli 1927 Baden-Baden, Kurhaus (D) Festival Deutsche Kammermusik 1927 · **Dirigent / Conductor:** Ernst Mehlich · **Inszenierung / Staging:** Walther Brügemann · **Kostüme / Costumes:** Heinz Porep · **Bühnenbild / Stage Design:** Heinz Porep

INHALT

Helene sitzt mit der tauben Tante Emma am Frühstückstisch. Unerwartet kehrt ihr Mann Robert heim und überbringt ihr ein Geburtstagsgeschenk. Helene versucht vergeblich, den Empfang eines Briefes von ihrem heimlichen Geliebten vor Robert zu verbergen. Als sie ihre Affäre zugibt, erschließt Robert seine Frau voller Eifersucht. Der Professor und ein Wärter können trotz intensiver medizinischer Bemühungen nur noch ihren Tod feststellen. Robert wird bewusst, was er getan hat, und springt aus dem Fenster. Stumme Zeugin all dieser Ereignisse ist Tante Emma, die von dem Geschehen rings herum nichts versteht. Nun tritt ein Weiser auf: „Von ganz oben gesehen ist es ohne Belang, ob des Menschen Lebensgang von der Wiege vorwärts irrt, bis er verdirbt, oder ob er erst stirbt und nachher geboren wird.“ Das Geschehen wird rückwärts gewendet: Robert erwacht wieder zum Leben, Helene steht wieder auf, der Streit zwischen den beiden ebbt ab, und das Stück schließt mit der ungetrübten Frühstücksszene vom Anfang.




KOMMENTAR


















Das kurze Stück besitzt inhaltlich den Charakter einer Gesellschaftssatire. Das wie im Zeitraffer ablaufende Geschehen persifliert Standardszenen des Opernrepertoires wie Betrug, Eifersucht, Mord und Selbstmord. Der spiegelsymmetrisch angelegte Handlungsverlauf wird musikalisch durch die rückläufige Anordnung der einzelnen Formabschnitte umgesetzt – eine Technik, die Hindemith und Schiffer wohl dem Trickfilm nachempfunden haben. Hindemith konzipierte seine Musik für ein

Bläserensemble mit Klavierbegleitung, das den kabarettistischen Duktus des Stücks unterstreicht. Als kontrastierendes Zentrum fungiert der Monolog des Weisen, der von einem Harmonium hinter der Szene begleitet wird.

Der Sketch *Hin und zurück* entstand innerhalb weniger Tage im Mai 1927. Den Text schrieb der Berliner Kabarett-Autor Marcellus Schiffer (1882–1932), mit dem zusammen Hindemith wenig später die abendfüllende Oper *Neues vom Tage* (1929) schrieb. Die Uraufführung des Sketches fand 1927 im Rahmen des Musikfestes „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ statt, der Nachfolgeveranstaltung der Donaueschinger Kammermusiktage, an deren programmatischen Planungen Hindemith seit 1923 maßgeblich beteiligt war. Das als Experimentierwerkstätte gedachte Baden-Badener Musikfest thematisierte 1927 die Bereiche Kammermusik, Tonfilm, Mechanische Musik und Kammeroper. *Hin und zurück* wurde bis 1933 an zahlreichen Bühnen in Deutschland gezeigt, u.a. 1930 an der Berliner Krolloper (Dirigent: Otto Klemperer, Regie: Hans Curjel, Bühnenbild: László Moholy-Nagy). Für Hochschul- und Universitätsaufführungen ist es bis heute ein beliebtes Stück. (S.Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	17 Jul 1927	Baden-Baden, Kurhaus	Ernst Mehlich	Walther Brüggemann Heinz Porep Heinz Porep	
	9 May 1928	Basel, Stadttheater	Gottfried Becker	Oskar Wälterlin	
	Apr / May 1929	Budapest, Royal Theatre	Nándor Rékai	Laszló Márkus Gusztáv Oláh Gusztáv Oláh	

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	1 Nov 1929	Prag, Deutsches Theater	Max Rudolf	Ewald Schindler Fr. Schreiter- Schwarzenfeld Fr. Wollner	
	1 Oct 1956	Buenos Aires, Opera da Cámara	Roberto Kinsky	Saulo Benavente Martin Eisler	
	8 May 1965	Antwerpen	Fritz Celis	Leo Beyers John Bogaerts John Bogaerts	
	28 Feb 1967	London, Camden Festival	Joseph Horowitz	Dennis Arundell Juanita Waterson Juanita Waterson	
	1971	Bologna, Teatro Comunale	Gerardo Bizzarro	Vera Bertinetti Daniele Paolin Daniele Paolin	
	17 Mar 1971	New York, NY, Columbia University			konzertant As concert
	12 Oct 1992	Wien, Musikverein	Peter Keuschnig		konzertant As concert
	7 May 1998	Porto, Escuela Superior de Músico, Orquesta de la Escuela Superior			
	7 Jul 1998	Jerusalem, Rebecca Crown Audi- torium, Rubin Academy of Music			konzertant As concert
	5 Mar 2000	Esbjerg, Vestjysk Musikkonservatorium	Jan Ole Christiansen		konzertant As concert
	28 Nov 2000	Teneriffa, La Laguna, Grupo Instrumental del Conservatorio de Tenerife	Christobal Soler		konzertant As concert
	29 Jan 2006	Toronto, ON, Isabel Bader Theater, Tryptych Orchestra			konzertant As concert
	17 Oct 2008	Sydney, Conservatorium of Music	Imre Pallo		konzertant As concert
	19 Oct 2008	Zagreb, Croatian Music Hall, Croation Army Wind Orchestra			konzertant As concert
	23 Apr 2009	Paris, Cité de la musique	Lionel Peintre	Mireille Laroche	Production Péniche Opéra, Opéra-Theatre de Metz Metro- pole
	5 Sep 2009	Tokyo, Daiichi Seimei Hall	Kenichi Nagakawa		konzertant As concert
	19 Feb 2010	Athen, Olympia Theatre, Greek National Opera			

CONTENT

Helene is sitting with her deaf Aunt Emma at the breakfast table. Her husband Robert returns home unexpectedly, bringing her a birthday present. Helene attempts in vain to conceal the receipt of a letter from her clandestine lover from Robert. When she admits to her affair, Robert is filled with jealousy and shoots his wife. Despite intensive medicinal intervention, the professor and a caretaker are only able to establish the death of Helene. Robert suddenly realises what he has done and jumps out of the window. Aunt Emma has been the silent witness of all these events which remain absolutely incomprehensible to her. Then a wise man enters: 'Seen from the heavens above, it is of no importance whether the path of an individual's life strays forwards from the cradle to the grave, or whether he dies first and is subsequently born.' The events are reversed: Robert comes back to life, Helene stands up again, the dispute between the two dies down and the work ends with the untroubled breakfast scene of the beginning.

COMMENTARY

The content of this brief work possesses the character of a social satire. The actions running as if in fast motion satirise standard scenes from the operatic repertoire such as deception, jealousy, murder and suicide. The mirror-symmetrical progression of the plot is reflected in the retrogressive order of the individual formal sections – a technique which Hindemith and Schiffer probably recreated from cartoon films. Hindemith composed the music for a wind ensemble with piano accompaniment which underlines the cabaret style of the work. The central section of the piece with the monologue of the wise man is in contrast set against the accompaniment of a backstage harmonium.

The sketch of *Hin und zurück* was completed within a few days during the May of 1927. The text was written by the Berlin cabaret author Marcellus Schiffer (1882-1932) with whom Hindemith would subsequently collaborate on the full-length opera *Neues vom Tage* (1929). The performance of the sketch was given during the music festival 'Deutsche Kammermusik Baden-Baden' in 1927 a supplementary event following the *Donaueschinger Kammermusiktage* for which Hindemith had been intensively involved in the programme planning since 1923. The Baden-Baden music

festival which was intended as an experimental workshop was dedicated in 1927 to the areas of chamber music, sound film, mechanical music and chamber operas. *Hin und zurück* was performed on numerous stages throughout Germany up to the year 1933, for example at the Krolloper in Berlin (conducted by Otto Klemperer and directed by Hans Curjel with the stage design by László Moholy-Nagy). The work has remained a popular work for performances in music conservatoires and universities up to the present day. (S. Sch.-G.)



Neues vom Tage

Lustige Oper in drei Akten (1928-1929)

Text von Marcellus Schiffer

Personen / Cast: Laura · Sopran – Eduard · Bariton – der schöne Herr Hermann · Tenor – Herr M. · Tenor – Frau M. · Mezzosopran – Hoteldirektor · Bass – Standesbeamter · Bass – Fremdenführer · Bass – Zimmermädchen · Sopran – Oberkellner · Tenor – sechs Manager (2 Tenöre · 2 Baritone · 2 Bässe) – Chor

Orchester / Orchestra: 2 (beide auch Picc.) · 1 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 1 · Bassklar. · Alt-Sax. · 2 · Kfg. – 1 · 2 · 2 · 1 – S. (Xyl. · Glsp. · Trgl. · gr. Gong · Crot. / kl. Beck. · Beck. · Beckenpaar · Tomt. · kl. Tr. · gr. Tr. · 3 elektr. Klingeln) (4 Spieler) – Mand. · Banjo · Hfe. · Klav. (2 hd.) · Klav. (4 hd.) – Str. (6 · 0 · 4 · 4 · 4)

110'

Ausgaben / Editions: Partitur / Score PHA 107-10, -20 · Klavierauszug / Vocal Score ED 3233 · Studienpartitur der Ouvertüre (mit Konzertschluss) / Study Score of the Ouverture (with concert finale) ED 3492 · Textbuch / Libretto BN 3373-01

Uraufführung / World Première: 8. Juni 1929 Berlin, Krolloper (D) Berliner Festspiele 1929 ·
Dirigent / Conductor: Otto Klemperer · *Choreinstudierung / Chorus:* Karl Rankl · *Inszenierung / Staging:* Ernst Legal ·
Kostüme / Costumes: Traugott Müller · *Bühnenbild / Stage Design:* Traugott Müller

INHALT

Ein heftiger Streit führt das Ehepaar Laura und Eduard zum Entschluss, sich scheiden zu lassen. Herr und Frau M. lassen sich in den Streit mit der Folge hineinziehen, dass sie sich ebenfalls scheiden lassen wollen. Auf dem Standesamt treffen sie sich wieder: Herr und Frau M. sind glücklich geschieden, weil sie in der Gestalt des schönen Herrn Hermann vom Büro für Familienangelegenheiten GmbH einen Scheidungsgrund mieten konnten. Laura und Eduard mieten ihn ebenfalls und verabreden ein verfängliches Treffen von Laura und Herrn Hermann in einem Museum, bei dem Eduard sie überraschen soll. Beim Anblick der fingierten Liebesszene wird Eduard allerdings tatsächlich eifersüchtig, zerschlägt eine wertvolle Statue und wird als Vandale ins Gefängnis geworfen. Laura zieht in ein Hotel und nimmt ein Bad. Hermann, der sich in Laura verliebt hat, bedrängt sie dort. Als Frau M., der Hermann gleichfalls seine Liebe gestanden hatte, hinzutritt, fühlt sie sich von den beiden hintergangen und ruft, um einen Skandal zu provozieren, das Hotelpersonal zusammen. Alle bis auf Frau M. beklagen die Peinlichkeit dieser Situation. Eduard erfährt im Gefängnis von dem Skandal, während Laura im Hotelzimmer die reißerischen Schlagzeilen über ihren Fall lesen muss. Nach seiner Entlassung stellt Eduard fest, dass er den Museumsschaden nicht bezahlen kann. Manager engagieren das Paar für Auftritte in Theatern und Varietees, bei denen sie als Skandalattraktion der Saison ihren „Fall“ nachspielen. Damit verdienen sie genug Geld, um alle Schulden bezahlen zu können, und wollen sich wieder ausgesöhnt, ins Private zurückziehen. Doch die durch die Presse repräsentierte öffentliche Meinung zwingt sie dazu, als Abgestempelte ihren Fall als das „Neueste vom Tage“ immer weiter zu spielen.





KOMMENTAR

Hindemith und sein Librettist Marcellus Schiffer, der geistreichste und erfolgreichste Revue-Autor der Zeit, greifen die zwischen Kabarett und großer „Show“ angesiedelten Mittel der Berliner Zeitrevuen der späten 1920er Jahre auf und nutzen sie für

die neue Form der Zeitoper. Sie gestalten diesen Operntyp jedoch als Satire auf die modernen gesellschaftlichen Verkehrsformen aus und bieten mit der ins moderne Milieu verlegten Handlung Zeitkritik ohne überheblichen, rechthaberischen Zynismus. Die Protagonisten verhalten sich „sachlich“, spielen Rollen und drücken sich indirekt-konventionell aus. Und immer wenn sie aus der Rolle fallen und ein „Gefühl“ – Zorn, Eifersucht oder Liebe – hervorbricht, wirkt es peinlich-albern und führt in die Katastrophe.

Alfred Einstein schrieb nach der Uraufführung: „Gleich die orchestrale Einleitung ist ein Präludium zu einem teuflischen Puppenspiel, mit einer eigentümlich schönen Holzbläser-Episode vor dem Schluss; das Interludium nach dem zweiten Bild brüllt verzweifelt in den Posaunen; alle Zwischenspiele besitzen die rhythmische Beschwingtheit, die Hindemiths Eigenstes ist. Aus einem tollen Fugato eines zwei- und vierhändigen Klaviers erwächst einmal eine ganze Duettsszene heraus; alles ist geformt, manches – wie das kantatenhafte Finale im Hotelbad – sogar zu allzu starkem musikalischen Übergewicht geführt. Aber dieser Formalismus hat seinen dramatischen Sinn. Die Szene auf dem Standesamt hat etwas Traumhaftes, und dies Traumhafte steigert sich zum Zeitsymbolischen in dem Septett, da sechs Manager dem verzweifelten Helden ihre Propositionen machen: dieser Marsch in C-Dur ist der innere Höhepunkt des Dramas, hier schlägt das Buffoneske um ins Grandiose – dieser Augenblick wird bleiben als künstlerisches Abbild unserer Situation, unserer Amerikanisierung: Abbild und Kritik zugleich. Hier berührt sich das Zeitkunstwerk mit dem ‚Ewigkeitswerk‘.“ (G. Sch.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)
	8 Jun 1929	Berlin, Berliner Festspiele, Krolloper	Otto Klemperer	Ernst Legal Traugott Müller Traugott Müller
	15 Jun 2002	Innsbruck, Tiroler Landestheater	Frank Cramer	Peter Kertz Herbert Scherreiks Herbert Scherreiks
	25 Jan 2008	Ancona, Teatro delle Muse	Bruno Bartoletti	Pier Luigi Pizzi Pier Luigi Pizzi Pier Luigi Pizzi
	15 Dec 2009	Dijon, Grand Théâtre	Thomas Rösner	Olivier Desbordes Claude Stephan Jean Michel Angays

CONTENT

After a furious argument, the married couple Laura and Eduard decide to get divorced. Mr and Mrs M. also become involved in the argument with the result that they also make the decision to get divorced. The two couples encounter another again at the Registry Office: Mr and Mrs M. are already happily divorced because they had hired the attractive Mr Hermann from the Büro für Familienangelegenheiten GmbH [Office for Family Affairs plc] to provide suitable grounds for divorce. Laura and Eduard also employ his services and arrange a compromising meeting between Laura and Mr Hermann in a museum where they are to be ambushed by Eduard. When the latter spies the faked love scene, he is suddenly overcome by genuine feelings of jealousy, breaks a statue and is thrown into prison as a vandal. Laura takes up residence in a hotel and has a bath. Hermann who has actually fallen in love with Laura importunes her in the bathroom. When Mrs M., to which Hermann has also made a declaration of love, comes onto the scene, she feels herself betrayed by the other two and summons the hotel staff to provoke a scandal. All present with the exception of Mrs M. deplore the embarrassment of this situation. Eduard hears of the scandal while in

prison: at the same time, Laura is forced to read the lurid headlines on this case. On his release, Eduard realises that he will be unable to pay for the damage he caused in the museum. Managers employ the couple for performances in theatres and music halls to present their 'case' as the scandalous attraction of the season. This enables them to earn sufficient money to be able to settle all their debts and they subsequently make plans to retreat into private life, but the opinions expressed in the press have irrevocably brought them into the public eye, forcing them to continue their act as the 'news of the day' indefinitely.

COMMENTARY

Hindemith and his librettist Marcellus Schiffer, the wittiest and most successful revue author of the time, take the medium of contemporary revue theatre in Berlin of the late 1920s, a blend between cabaret and grand 'shows', and utilise this concept for the new form of topical opera. They then proceed however to develop this form of opera into a satire on the modern social modes of behaviour, providing a critique of the times but without any trace of arrogant or self-opinionated cynicism through the plot which is transferred to the present time. The protagonists disport

themselves 'factually', play their roles and express themselves indirectly in a conventional manner, and whenever they break out of their set roles, and reveal 'emotions' such as rage, jealousy or love – this appears simultaneously ridiculous and embarrassing and leads to catastrophe.

Alfred Einstein wrote after the first performance: 'The orchestral introduction alone is a prelude to a devilish puppet theatre with a peculiarly beautiful woodwind episode just before its conclusion; all interludes possess a rhythmic buoyancy which is intrinsic to Hindemith. An entire duet scene is unfolded from the initial frenzied fugato on the piano for two and then four hands; everything is formed and leads in part to excessive surplus

weight—as for example in the finale in the hotel bathroom within its cantata-like quality. This formalism has however a dramatic purpose.

The scene at the registry office has a dreamlike atmosphere and this dreaminess becomes intensified into a symbol of the times in the septet in which six managers offer their propositions to the distraught hero and heroine: this march in C major is the internal highlight of the drama where buffonesque action is transformed into magnificence—this moment will remain as the artistic depiction of our situation and our Americanisation, simultaneously as image and critique. This is the point where a topical work of art touches on a "work for eternity".' (G. Sch.)

Neues vom Tage (Neufassung 1954)

Lustige Oper in zwei Akten (1953-1954)

Text von Paul Hindemith nach Marcellus Schiffer

Personen / Cast: Laura · Sopran – Eduard · Bariton – Baron d'Houdoux, Präsident des Konzerns „Universum“ · Bass – Frau Pick, Reporterin · Alt – der schöne Herr Hermann · Tenor – Elli · Sopran – Olli · Alt – Ali · Tenor – Uli · Bass – Fremdenführer · Bass – Hotelmanager · Bass – Oberkellner · Bariton – Zimmermädchen · Sopran – Standesbeamter · Bass – sechs Manager (2 Tenöre · 2 Baritone · 2 Bässe) – Chor





Orchester / Orchestra: 2 (beide auch Picc.) · 1 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 1 · Bassklar. · Alt-Sax. · 2 · Kfg. – 1 · 2 · 2 · 1 – S. (Xyl. · Glsp. · Trgl. · Crot. · Gong · Beck. · Tomt. · kl. Tr. · gr. Tr. · 3 elektr. Klingeln) (2 Spieler) – Mand. · Banjo · Hfe. · Klav. (2 hd.) · Klav. (4 hd.) – Str. (6 · 0 · 4 · 4 · 4)

120'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Vocal Score ED 3233 (Franz Willms / Paul Hindemith) · Textbuch / Libretto BN 3373-01

Uraufführung / World Premiere: 7. April 1954 Napoli, Teatro di San Carlo (I) · *Dirigent / Conductor:* Paul Hindemith · *Choreinstudierung / Chorus:* Michele Lauro · *Inszenierung / Staging:* Alessandro Brissoni · *Kostüme / Costumes:* C. M. Cristini · *Bühnenbild / Stage Design:* C. M. Cristini · *Choreographie / Choreography:* Bianca Gallizia

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)
 	7 Apr 1954	Napoli, Teatro di San Carlo	Paul Hindemith	Alessandro Brissoni C.M. Cristini C.M. Cristini
	13 Dec 1955	Wien, Volksoper	Paul Hindemith	Erich Bormann Lois Egg Alice Maria Schlesinger
	25 Jan 1956	Köln, Universität	Otto Ackermann	Erich Bormann Lois Egg Alice Maria Schlesinger
	12 Aug 1961	Santa Fe, NM, Opera	Paul Hindemith	Don Moreland Henry Heymann Henry Heymann

INHALT

Die frisch verheirateten Eduard und Laura geraten in einen wüsten Streit, der mit dem Entschluss endet, sich scheiden zu lassen. Auf der Jagd nach neuen Sensationen erscheint die Fotoreporterin Pick und findet in dem heillos zerstrittenen Ehepaar ihre „Opfer“. Den unabdingbaren Scheidungsgrund liefert der Berufs-Charmeur Hermann bei einem gestellten Techtel-Mechtchel in einem Museum. Prompt erwischt der eifersüchtige Ehemann die beiden und landet nach Zertrümmerung einer antiken Statue im Gefängnis. Der in Laura verliebte Hermann und die Reporterin Pick suchen in einem von Laura angemieteten Hotelzimmer erneut eine scheidungswürdige Szene zu stellen und zu dokumentieren. Dies gelingt, als die nichts ahnende Laura erscheint und dem badenden Hermann gegenübersteht. Mit den Nerven am Ende, bereut Laura, dass der Streit mit Eduard zum Objekt der Klatschpresse eskalierte. In einer Simultanszene erfahren Laura und Eduard aus der Zeitung von ihren Szenen und bereuen den Entschluss, sich scheiden zu lassen. Um wieder zusammenzuleben, gehen sie auf das Angebot des allmächtigen Medienmoguls Baron d’Houdoux ein, auf dessen Weltstadtbühnen Streitszenen ihrer Ehe zu spielen. Nach unzähligen erfolgreichen Auftritten als streitendes Ehepaar beschließen Eduard

und Laura, sich aus dieser Glamour-Welt ins Private zurückzuziehen. Schnell findet sich ein neues Paar, das die Rolle der zankenden Eheleute übernimmt.

KOMMENTAR

Im August 1953 bittet das Teatro di San Carlo in Neapel den Schott-Verlag um die Aufführung der Erstfassung der Oper *Neues vom Tage*. Hindemith behielt sich eine Umarbeitung des alten Schiffer-Textes vor, um den zu sehr an die gesellschaftlichen Zustände der 1920er Jahre gebundenen Text zu aktualisieren. Zunächst sollte der Wiener Schriftsteller Hans Weigel, bekannt durch Nestroy-Bearbeitungen, den Text überarbeiten. Doch Hindemith entschied nach der Lektüre der Weigel-schen Revisionen, eine eigene Fassung zu erarbeiten. Für die von Hindemith geleitete Uraufführung der Neufassung am 7. April 1954 im Teatro di San Carlo wurde das Libretto von Rinaldo Kufferle ins Italienische übersetzt.

Das ursprüngliche Sujet der Oper, die Entprivatisierung des Lebens und die öffentliche Zurschaustellung intimster Dinge, hielt Hindemith für nach wie vor aktuell. Anstelle der ursprünglichen Akzentsetzung auf unbedingte Aktualität und Ausgeliefertsein der Protagonisten trat in der neuen Fassung das letztendlich autonome Handeln von Laura und Eduard als Quintessenz eines ethischen



Bekenntnisse in den Vordergrund. Einzelne Personen (Hermann) erhalten in der Neufassung individuelle, menschliche Züge, durchaus in der Lage, echte Gefühle zu demonstrieren.

Den Orchestersatz der ersten Fassung übernahm Hindemith, neu hingegen gestaltete er die Gesangslinien. Angesichts des aktuellen Stoffes enthielt er sich weitgehend eines melismenreichen Duktus und vermied größere Stimmumfänge ebenso wie sprunghafte Bewegungen. Die Musik präsentiert sich als autonom, Außermusikalisches abzubilden ist nicht ihre Absicht. In zahlreichen Passagen konterkarieren die musikalischen Formen die szenischen Inhalte, indem handlungsintensive Inhalte emotionslos musikalisch begleitet werden. Der syllabische Stil der neuen Fassung entspricht damit der lapidaren Poetik des neuen Textes. (H.-J. W.)

CONTENT

The newly wedded Eduard and Laura become involved in a ferocious argument culminating in the decision to get divorced. On the hunt for new sensations, the photo reporter Pick comes past and discovers the hopelessly estranged couple which will become her next 'victims'. The indispensable grounds for divorce are provided by the professional charmer Hermann in a contrived lovers' tryst in a museum. The jealous husband immediately discovers the two and lands in prison after smashing an antique statue. The reporter Pick and Hermann, who has fallen in love with Laura, attempt to set up and document a further scene providing grounds for divorce in a hotel room booked by Laura. This is successful when the unsuspecting Laura appears and finds Hermann in the bath. At her wit's end, Laura regrets that the argument with Eduard has escalated into a subject for the gossip columns. In a simultaneous scene, Laura and Eduard read about their scenes in the newspaper and regret having decided to get divorced. In order to become reunited, they take up the offer of the media mogul Baron d'Houdoux of playing out scenes depicting their marriage disputes on stage at his cosmopolitan theatre. Following numerous successful appearances as

a quarrelling married couple, Eduard and Laura decide to leave this world of glamour and begin a private life. A new pair is soon found to take over the roles of the quarrelling couple.

COMMENTARY

In August 1953, the Teatro di San Carlo in Naples asked the Schott publishing house for permission to perform the first version of the opera *Neues vom Tage* [News of the Day]. Hindemith reserved the right to undertake an adaptation of the old text by Schiffer to bring it up to date and free it of its over-close associations with the social conditions of the 1920s. Initially, the text was to be revised by the Viennese writer Hans Weigel who was famed for his Nestroy adaptations, but having read this new adaptation, Hindemith resolved to create his own version of the text. The libretto was translated from German into Italian by Rinaldo Kufferle for the première of the revised version personally conducted by Hindemith in the Teatro di San Carlo on 7 April 1954.

Hindemith considered that the original subject of the opera, the de-privatisation of life and public display of the most intimate details, to have remained topical. In place of the original emphasis on unconditional topicality and the helplessness of the protagonists, the revised version placed a greater focus on the ultimately autonomous action of Laura and Eduard as the quintessence of an ethical commitment. Individual characters (Hermann) are given human features in the revised version, making them perfectly able of expressing genuine emotions.

Hindemith retained the orchestral score of the first version, but revised the vocal parts. As appropriate to the topical subject matter, he largely refrained from utilising a melismatic style and avoided wider vocal registers and volatile leaps. The music appears autonomous and without any intention of the depiction of extra-musical elements. The musical forms counteract the scenic contents in numerous passages in which intensive sections of the plot are accompanied by emotionless music. The syllabic style of the revised version thereby corresponds to the succinct poetry of the revised text. (H.-J. W.)



Lehrstück

(1929)

Text von Bertolt Brecht

Personen / Cast: Erste Männerstimme (Flieger) · Tenor – Zweite Männerstimme · Bariton oder Bass (aus dem Chor ad lib.) – Sprecher oder Sprecherin – Chor – Tänzer oder Tänzerin – Drei Clowns – Einzelne Sängerinnen und Sänger aus der Menge – Die Menge

Orchester / Orchestra: in beliebiger Stärke und Zusammensetzung (Streicher oder/und Bläser): Stimmen hoch, mittel, tief, jeweils auch geteilt / Strings and/or wind instruments in high, middle range and low register may be combined optional








Fernorchester (Blechbläser) / Distant Orchestra (brass instruments): 2 Tromp. · 2 Flügelhr. · 2 Ten.-Hr. · 2 Pos. · Basstuba (Erweiterungen oder Ersatz durch Waldhörner, Saxophone, Baritone oder einzelne Holzbläser sind möglich / Additional use or replacement by horns, saxophons, baritons or selected wood winds is possible)

50'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 106 · Partitur / Full Score ED 1500 · Chorpartitur / Chorus Score ED 1500-01 · Klavierauszug (e.) / Vocal Score (e.) ED 6597

Uraufführung / World Premiere: 28. Juli 1929 Deutsche Kammermusik Baden-Baden · Dirigenten / Conductors: Alfons Dressel, Ernst Wolff · Regie / Staging: Bertolt Brecht · Kostüme / Costumes: Heinz Porep

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen / Remarks
	28 Jul 1929	Baden-Baden, Stadthalle, Kammermusikfest Baden-Baden	Alfons Dressel, Ernst Wolff	Bertolt Brecht Heinz Porep Heinz Porep	
	2 May 1968	Brighton, Brighton Festival, Music Theatre Ensemble and Choir of Sussex University	Alexander Goehr	John Cox John Cox John Cox	
	Jan 1973	Brooklyn, NY, Brooklyn Academy of Music, Mitglieder der Brooklyn Philharmonia	Lukas Foss		konzertant As concert
	1974	Jerusalem, Israel Philharmonic	Lukas Foss		konzertant As concert
	26 Sep 1975	Como, Nono autunno musicale	Fabio Schaub	Massimo Castri	
	14 Mar 1976	Amsterdam, Residentie Orkest	Lukas Foss, Lex Veelo	Lukas Foss, Lex Veelo	
	25 Oct 1983	Mürzzuschlag, Steirischer Herbst, Aula des Bundesschulzentrums	Lothar Zagrosek	Rudolf Nardelli	

INHALT

Das abstrakte *Lehrstück* bildet das inhaltliche Pendant zu dem als Gemeinschaftswerk von Bert Brecht, Hindemith und Kurt Weill entstandenen Radiostück *Der Lindberghflug*. Wird im *Lindberghflug* am konkreten Beispiel des erfolgreichen Ozeanflugs des Amerikaners Charles Lindbergh die Beherrschung der Technik durch den Menschen gefeiert, so thematisiert das *Lehrstück* die grundsätzliche Problematik, mit welchen Konsequenzen ein Mensch zu rechnen hat, wenn er die Macht der Technik überschätzt und sich dadurch über andere erheben will. Im Versagen der Technik – symbolisiert durch den Absturz des Fliegers – muss er erkennen, dass Macht zum Untergang führt, wenn sie keinen Nutzen für die Allgemeinheit besitzt. Solche Überheblichkeit kann nur die Degradierung zum „Niemand“ und am Ende den Tod zur Folge haben.

KOMMENTAR

Im März 1929 äußerte sich Hindemith erstmals zu Plänen für eine „Art Volks-Oratorium“, das er mit Brecht erarbeiten wollte. Die Uraufführung im

Rahmen der Baden-Badener Kammermusiktage 1929 zog – insbesondere wegen der sogenannten Clown-Szene und eines provozierenden Filmausschnitts – einen Skandal nach sich, der wesentlich dazu beitrug, dass Hindemiths Komposition rasch bekannt wurde. Nachdem Hindemith noch im Januar 1930 über eine weitere Zusammenarbeit mit Brecht verhandelt hatte, kam es im Lauf des Jahres zum endgültigen Zerwürfnis. Wie Hindemith im Vorwort zur Partitur formuliert hatte, betrachtete er das Stück als ein musikpädagogisches Experimentierfeld zu dem Zweck, „alle Anwesenden an der Ausführung eines Werkes zu beteiligen [...]“. Der in der Partitur angegebene Verlauf ist demnach mehr Vorschlag als Vorschrift. Auslassungen, Zusätze und Umstellungen sind möglich.“ Mit dieser Haltung lief Hindemith Brechts politisch-gesellschaftlichen Intentionen zuwider, die dieser mit dem Genre *Lehrstück* anstrebte. In der Folge distanzierte sich der Dichter vehement von der Fassung der Uraufführung und publizierte wenig später eine in ihrer politisch-gesellschaftlichen Aussage veränderte Version des Stücks unter dem Titel *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*.

Die einfache, lapidar-plakative und dabei eindringliche Musik des *Lehrstücks* entspricht Hindemiths Forderungen nach niveauvoller Gebrauchsmusik, die er in den späten 1920er Jahren aufgestellt hatte. Dem Charakter des intendierten „Gemeinschaftspiels“ entsprechend sind Details der Besetzung bewusst offengelassen. (S. Sch.-G.)

CONTENT

The abstract *Lehrstück* forms the companion piece to the radio feature *Der Lindberghflug* [*Lindbergh's Flight*], a collaborative work for radio by Bert Brecht, Hindemith und Kurt Weill. The latter work takes the concrete example of the successful flight over the ocean by the American Charles Lindbergh to demonstrate the mastering of technology by human beings, whereas *Lehrstück* demonstrates the underlying problems and consequences encountered by an individual who overestimates the power of technology in order to place himself in a superior position to others. Failure of technology – here symbolised by the plane crash – forces him to recognise that power leads to downfall when it possesses no benefit for the general community. This type of superiority can only result in the degradation to a 'nobody' and ultimately also death.

COMMENTARY

Hindemith first announced plans for a 'kind of folk oratorio' in March 1929 which he intended to develop in collaboration with Brecht. The first performance of this work within the framework of the Baden-Baden chamber music festival in 1929 created a scandal – not least due to the so-called clown scene and a provocative film extract – which had the effect that Hindemith's composition soon made a name for itself. After having negotiated a further collaboration with Brecht in January 1930, the two finally fell out irrevocably during the course of the same year. As noted by Hindemith in his preface to the score, he viewed the piece as a musical-educational field of experimentation with the purpose of 'involving all those present at the performance of a work [...]'. The progression of the work as indicated in the score is more a suggestion



than a regulation. Omissions, additional elements and alterations in the order are possible.' With this attitude, Hindemith was refuting Brecht's political-social intentions to which he had aspired in the genre of *Lehrstück*. As a result, the writer distanced himself vehemently from the version of the original performance and shortly later published a different version of the work with a politically-social message under the title *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* [The Baden-Baden Lesson on consent]. The simple, bold, striking and thereby forceful music in *Lehrstück* corresponds to Hindemith's demand for high-quality Gebrauchsmusik [functional music] in his plea from the late 1920s. In accordance with the character of the intended 'communal play', details of the cast list are deliberately left open. (S. Sch.-G.)







Wir bauen eine Stadt

Spiel für Kinder nach einem Text von Robert Seitz (1930)

Neuausgabe 1958

1-3 stimmiger Kinderchor mit leichten Solostellen

Orchester / Orchestra: hohe Stimmen (Fl. · Ob. · Vl. 1) – mittlere Stimmen in C und B (Klar. · Tromp. · Vl. 2) – tiefe Stimmen in Violin- und Bassschlüssel (Fag. · Vl. 3 · Vc.) – Sopran-, Alt- und Tenor-Blf. – S (Tamb. · Tr.) – Klav.

20'-30'

Ausgaben / Editions: Partitur / Score PHA 802 · Partitur (Klavierauszug) / Score (Vocal Score) ED 5424 · Chorpartitur (d.) ED 5424-01 · Chorpartitur (fr.) (Text von Madeleine Milhaud) / Choral Score (French) (Text by Madeleine Milhaud) ED 5424-02 · Instrumentalstimmen / Parts ED 5424-11 – ED 5424-17 · Nr. 1/Intermezzo: B 107 (Sing- und Spielmusik für die Jugend, hrsg. von Fritz Jöde)

Uraufführung / World Première: 21. Juni 1930 Berlin · Festspiele „Neue Musik Berlin 1930“ · Leitung / Conductor: Alexander Curth

INHALT

Wie eine Stadt für Kinder entsteht, wer in ihr lebt, mit welchen Verkehrsmitteln man sich in ihr bewegt, und dass es auch unangenehme Momente im städtischen Zusammenleben gibt: Das sind Fragen, die *Wir bauen eine Stadt* auf spielerische und kindgerechte Weise beantwortet.

KOMMENTAR

Hindemith verfolgte seit 1926 das Ziel, Kinder und musikalische Laien mit speziell dafür geeigneter Musik an die zeitgenössische Kunstmusik heranzuführen. Seine musikpädagogischen Ambitionen führten unter anderem 1927 zur Einbeziehung der Jugendmusikbewegung bei der Planung des Musikfestes „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“, die er als Mitglied des Programmausschusses maßgeblich steuerte. Für die „Neue Musik Berlin 1930“, die Nachfolgeveranstaltung der Baden-Badener Musikfeste, war neben anderen Bereichen wie Rundfunk-Hörspiele, Liebhaberchöre und elektrische Musik auch der Bereich „Spiele und Lieder für Kinder“ vorgesehen.

Das Spiel für Kinder *Wir bauen eine Stadt* entstand in Zusammenarbeit mit dem Berliner Schriftsteller Robert Seitz als Autor der Textvorlage und wurde am 21. Juni 1930 als Schlussstück der Veranstaltung „Neue Musik Berlin 1930“ von Kindern im Alter zwischen acht und zwölf Jahren uraufgeführt. Das Stück erlangte rasch Verbreitung und lag bereits zwei Jahre nach seiner Entstehung in mehreren Sprachen vor.

Das pädagogische Konzept, das hinter *Wir bauen eine Stadt* steht, erläuterte Hindemith im Vorwort der Partitur: „Spiel für Kinder: damit ist gemeint, dass dieses Stück mehr zur Belehrung und Übung für Kinder selbst als zur Unterhaltung erwachsener Zuschauer geschrieben ist. Den jeweiligen Bedürfnissen des spielenden Kinderkreises entsprechend kann die Form des Stückes geändert werden: Lieder können wegbleiben, andere Musikstücke, Tänze oder Szenen können eingeschoben werden. Die Zahl der mitspielenden Kinder kann beliebig groß sein; auch für das ‚Orchester‘ ist außer der Mindestzahl von drei Spielern keine bestimmte

Besetzung vorgeschrieben. Sind viele Musikanten vorhanden (darunter vielleicht solche mit anderen Instrumenten als den in der hier notierten Tonhöhe stehenden), können sie durch Oktavverdoppelungen der beiden Außenstimmen den Satz ein wenig interessanter gestalten. Durch Tamburin, Trommeln und anderes leicht zu bedienendes Schlagzeug kann die Musik noch weiter aufgeputzt werden. [...]“

Hindemiths Spiel für Kinder besteht – neben drei instrumentalen Sätzen – aus zumeist strophig angelegten, ein- oder zweistimmigen Chorliedern mit einzelnen kurzen und einfachen Solopartien. Als Klassiker des Kindermusiktheaters hat es sich bis heute einen herausragenden Platz im Repertoire von (Schul-)Theatern bewahrt. Sechs Stücke daraus wurden 1931 in einer Klavierfassung als *Wir bauen eine Stadt. Klavierstücke für Kinder* veröffentlicht. (S. Sch.-G.)

ANMERKUNG DER REDAKTION

Eine Dokumentation der nationalen Erstaufführungen ist bei *Wir bauen eine Stadt* nicht möglich. Das Aufführungsmaterial ist käuflich über den Handel erhältlich und das Recht zur Aufführung wird mit dem Kauf des Materials erworben, ohne dass der Verlag einbezogen werden muss.

CONTENT

How does a town intended for children evolve, who lives in it, what forms of transport can be used to get around and how it is also possible that unpleasant moments occur in an urban community? These are all questions which *Wir bauen eine Stadt* answers in a playful and child-oriented mode.

COMMENTARY

Since 1926, Hindemith had been pursuing the objective of attracting children and amateur musicians to contemporary music through the composition of especially suitable musical works. In 1927, his musical-educational ambitions led among other projects to the involvement of the youth music movement in his plans for the Baden-Baden chamber music festival in which he was deeply involved in his capacity as member of the programme committee. Neue Musik Berlin 1930, a supplementary event following the Baden-Baden music festival, was to be devoted not only to radio plays, amateur choirs and electric music, but also to the field of 'plays and songs for children'. The play for children *Wir bauen eine Stadt* was created in collaboration with the Berlin author Robert Seitz who provided the text and was premièred on 21 June 1930 by children aged between eight and twelve years old providing the final work in the concert Neue Musik Berlin 1930. The work swiftly achieved widespread dissemination and was available in a number of different languages within two years of its completion. Hindemith explained his pedagogical concept behind *Wir bauen eine Stadt* in a preface to the score as follows: 'A play for children: this means that this work was more intended as a lesson and exercise for children themselves rather than for the entertainment of adult audiences. The form of the work can be altered according to the appropriate needs of the group of children involved: songs can be omitted and other musical pieces, dances or scenes inserted. An infinite number of children can participate in this work; apart from the minimum of three players for the "orchestra", no specific in-

strumentation is specified. If numerous musicians are available (perhaps also those with instruments which are played in other registers than the pitches indicated in this work), these can be employed doubling at the octave of the two outer parts to achieve a more interesting texture. The music can additionally be livened up by tambourines, drums and other easily playable percussion. [...]'

Alongside three instrumental movements, Hindemith's play for children primarily consists of choral songs in verse form for one- and two-voice choir with a few simple individual solo parts. This classic children's theatre composition has up to the present day retained its prominent place within the (school) theatre repertoire. Six pieces from this work were issued in a piano version for children in 1931 under the title: *Wir bauen eine Stadt. Klavierstücke für Kinder.* (S. Sch.-G.)

EDITOR'S NOTE

A documentation of national premieres is not possible with *Wir bauen eine Stadt*. The performance material is on sale at music dealers and performance right is included by purchasing the material, without further involvement of the publisher.

Wir bauen eine Stadt

Ein Spiel mit Musik und Gesang für Kinder von Paul Hindemith.

gewisse, selbst die schwächsten Lateiner werden da zu eifrigen Nacharbeitern und begeisterten Uebersetzern. Freilich bedarf gerade dieses Spiel, wie jedes echte Kunstwerk, verantwortungsbewußter, sachkundiger Leitung, denn Spiel, Musik und Darsind — bei aller ansehnlichen Einfachheit — Kunst, so daß wir die Jugend in respektvoller Arbeit erziehen sollten. Dann wird aber auch der Erfolg nicht ausbleiben und jeder Schülerschaft mag mit stolzer Freude dane auf diese künstlerische Arbeit zurückblicken — selbst wenn vielleicht einige Unterrichtsstunden deshalb ausgefallen sind!

Das Spiel wurde am Lessing-Gymnasium in Frankfurt a. M. unter Mitwirkung von Schülerinnen des Lyzeums aufgeführt.



„In unserer Stadt haben Erwachsene nichts zu sehen.“

Die kleinen Darsteller auf ihrer selbstgebauten Bühne. Der Dekorationsaufbau wurde von Hermann Giese (Frankfurt, Kammer-Theater) entworfen.



Das Schülorchester.



„Ich bin der Bürgermeister und sieben Jahre alt.“

Ausgaben von L. Heise



Mathis der Maler

Oper in sieben Bildern (1934-1935)

Text von Paul Hindemith

Personen / Cast: Albrecht von Brandenburg, Kardinal, Erzbischof von Mainz · Tenor – Mathis, Maler in seinen Diensten · Bariton – Lorenz von Pommersfelden, Domdechant von Mainz · Bass – Wolfgang Capito, Rat des Kardinals · Tenor – Riedinger, ein reicher Mainzer Bürger · Bass – Hans Schwalb, Führer der aufständischen Bauern · Tenor – Truchsess von Waldburg, Befehlshaber des Bundesheeres · Bass – Sylvester von Schaumberg, einer seiner Offiziere · Tenor – der Graf von Helfenstein · stumme Rolle – der Pfeifer des Grafen · Tenor – Ursula, Riedingers Tochter · Sopran – Regina, Schwalbs Tochter · Sopran – Gräfin Helfenstein · Alt – Chor

Orchester / Orchestra: 2 (beide auch Picc.) · 2 · 2 · 2 – 4 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Trgl. · Gl. · hg. Beck · Beckenpaar · Tamt. · Tamb. · Rührtr. · Holztr. · kl. Tr. · gr. Tr. · Kast.) (3 Spieler) – Str. –

Bühnenmusik (im vierten Bild) / Music on stage (in the forth scene): 3 Trp. · Gl.

180'

Ausgaben / Editions: Studienpartitur / Study Score (Faksimile) ED 4575 · Klavierauszug / Vocal Score (d./e.) ED 5800 (Paul Hindemith) · Textbuch / Libretto BN 3372-30

Uraufführung / World Première: 28. Mai 1938 Zürich, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Robert F. Denzler · Inszenierung / Staging: Karl Schmidt-Bloß; Hans Zimmermann · Kostüme / Costumes: Karl Schmidt-Bloß · Bühnenbild / Stage Design: Karl Schmidt-Bloß

INHALT

Der im Dienst des Kardinals Albrecht stehende Mathis verhilft Bauernführer Schwalb und dessen Tochter Regina zur Flucht vor dem Bundesheer. Gegenüber Albrecht bezieht er Position für die Bauern und bittet um seine Entlassung. Hauptmann Capito dringt mit Landsknechten in das Haus des lutherischen Bürgers Riedinger ein und konfisziert Bücher. Er übermittelt Luthers Aufforderung an Albrecht, zu heiraten. Riedingers Tochter Ursula, die Mathis liebt, muss entscheiden, ob sie Albrecht heiraten will. Ihre Bitte, mit Mathis gehen zu dürfen, lehnt dieser ab: Er will die Bauern unterstützen. Sie fügt sich in ihr Schicksal, während auf dem Marktplatz die Bücher brennen. Mathis sieht bald die Vergeblichkeit seines Einsatzes für die Bauern ein und nimmt sich nach dem Tod von Schwalb der verwaisten Regina an. Albrecht lehnt den Vorschlag zu heiraten ab. In einer Vision sieht Mathis Weggefährten als Sinnbilder von Reichtum, Macht, Sinnenfreude, Entsagung und Weisheit. Paulus (Kardinal Albrecht) weist ihm den Weg zurück zur Kunst: „Geh hin und bilde!“ Mathis hat den Isenheimer Altar vollendet. Ursula kümmert sich um die sterbende Regina. Albrecht will Mathis zu sich holen, doch dieser lehnt ab. Müde geworden sucht er die Einsamkeit und nimmt Abschied.

KOMMENTAR

Mathis der Maler ist das prominenteste Dokument eines stilistischen Wandels, der sich seit 1930 mit homogeneren, stärker streicherdominierten Klangfarben, einer deutlicher tonalen Ausrichtung sowie klaren formalen Strukturen angedeutet hatte. Auch einige der satztechnischen Mittel, die in der *Unterweisung im Tonsatz* (1937) theoretisch begründet werden, sind hier angewendet. Die bereits im *Konzert für Klavier, Blechbläser und Harfen op. 49* (1930) erprobte Praxis, Volksliedsätze und Chormelodien der eigenen musikalischen Diktion zu adaptieren, wird in der Oper ausgebaut und zu einem charakteristischen Stilmittel erweitert, das auch spätere Werke Hindemiths prägen wird (u.a. im Bratschenkonzert *Der Schwanendreher*).

Stoffwahl und Entstehungsgeschichte von *Mathis der Maler*, zu dem Hindemith das Libretto selbst verfasste, sind eng mit seiner eigenen Situation seit 1933 verbunden. Der Maler Mathias Grünewald (um 1475-1528) steht im Zentrum eines vielschichtigen Ideendramas vor dem Hintergrund historischer Ereignisse zur Zeit der Bauernkriege. Mathis sucht eine Antwort auf die Frage, welche Funktion der Kunst und ihrem Schöpfer in Zeiten politischer Krisen zukommt. In Kunst und Kunstausübung liegt, so das Fazit der Oper, eine moralische Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft. Allerdings scheitert Mathis an diesem Auftrag: „Wo nur für Kampf und Blut Platz ist, gedeiht nicht die Kunst“ (6. Bild, 3. Auftritt). In Mathis' Entsagung treten die autobiographischen Züge des Werkes zutage.

Die zeitgleich mit ersten Arbeiten am Text entstandenen Instrumentalsätze „Engelkonzert“, „Grablegung“ und „Versuchung des hl. Antonius“ wurden als *Symphonie „Mathis der Maler“* im März 1934 in Berlin von Furtwängler und den Berliner Philharmonikern uraufgeführt. Dem einhelligen Erfolg folgte massive Propaganda von NS-Kulturpolitikern gegen Hindemith. Nach Furtwänglers gescheitertem Versuch, den Komponisten in Schutz zu nehmen, zog sich Hindemith schrittweise aus Deutschland zurück und emigrierte 1938 in die Schweiz, 1940 in die USA. (S. Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen Remarks
	28 May 1938	Zürich, Stadttheater	Robert F. Denzler	Karl Schmidt-Blöß, Hans Zimmermann Karl Schmidt-Blöß Karl Schmidt-Blöß	
	13 Dec 1964	Stuttgart, Württembergisches Staatstheater	Bertil Welzelsberger	Reinhard Lehmann Wilhelm Reinking	
	26 Apr 1951	Strassbourg, Théâtre Municipal	Ernest Bour	Roger Lalande Roger Lalande A. Fuhro	
	1 Mar 1954	Linz, Landestheater	Siegfried Meik	Oskar Wallek Heinz B. Gallée Heinz B. Gallée	
	26 Dec 1957	Milano, Teatro alla Scala	Nino Sanzagno	Adolf Rott Nicola Benois Robert Kautzky	Choreinstudierung / Choir: Norberto Mola
	17 Apr 1966	Los Angeles, CA, University of Southern California	Walter Ducloux	Walter Ducloux Gary Campbell Mary Gilbert	
	13 Jun 1967	Montreal, Centre of the Arts	Hans Schmidt-Isserstedt	Oskar Fritz Schuh Teo Otto Liselotte Erler	Gastspiel / Guest Performance: Hamburgische Staatsoper
	18 Jan 1968	Liège, Opéra de Wallonie	Edgard Doneux	Raymond Rossius Marie-Claire von Vuchelen Marie-Claire von Vuchelen	
	14 Mar 1970	Olomouc, Moravské divadlo			
	17 Feb 1974	London, Camden Town Hall, Chelsea Opera Group	Roderick Brydon		
	1 Apr 1982	Helsinki, Finish National Opera	Ulf Sonderblom	Jüssi Tapola Seppo Nürnimaa Seppo Nürnimaa	
	20 Jan 1994	Barcelona, Gran Teatro del Liceu	Uwe Mund	Götz Friedrich Peter Sykora Peter Sykora	
	29 Sep 2000	Poznań, Filharmonia Poznańska	Wojciech Michniewsky		konzertant As concert

CONTENT

Mathis who is in the services of Cardinal Albrecht aids the peasant leader Schwalb and his daughter Regina in their flight from the federal army. Mathis defends his support of the peasants before Al-

brecht and requests to be released from his duties. Captain Capito with his mercenaries breaks his way into the house of the Lutheran citizen Riedinger and confiscates books. He announces Luther's challenge that Albrecht should marry. Riedinger's

daughter Ursula who is in love with Mathis must now decide whether she wishes to marry Albrecht. Mathis rejects her plea to be allowed to go with him as he intends to support the peasants. She reconciles herself to her fate while the books are being burnt on the market place. Mathis soon sees the futility of his support for the peasants and, following the death of Schwalb, takes in his orphaned daughter Regina. Albrecht rejects the suggestion of marriage. In a vision Mathis sees his companions as symbols of wealth, power, sensuous pleasure, self-denial and wisdom. Paulus (Cardinal Albrecht) points Mathis back in the direction of art: 'Go back and create!' Mathis completes the Isenheim Altar. Ursula is looking after Regina who is dying. Albrecht offers a home to Mathis, but he refuses this invitation. Having now become weary, he is searching for solitude and takes his farewell.

COMMENTARY

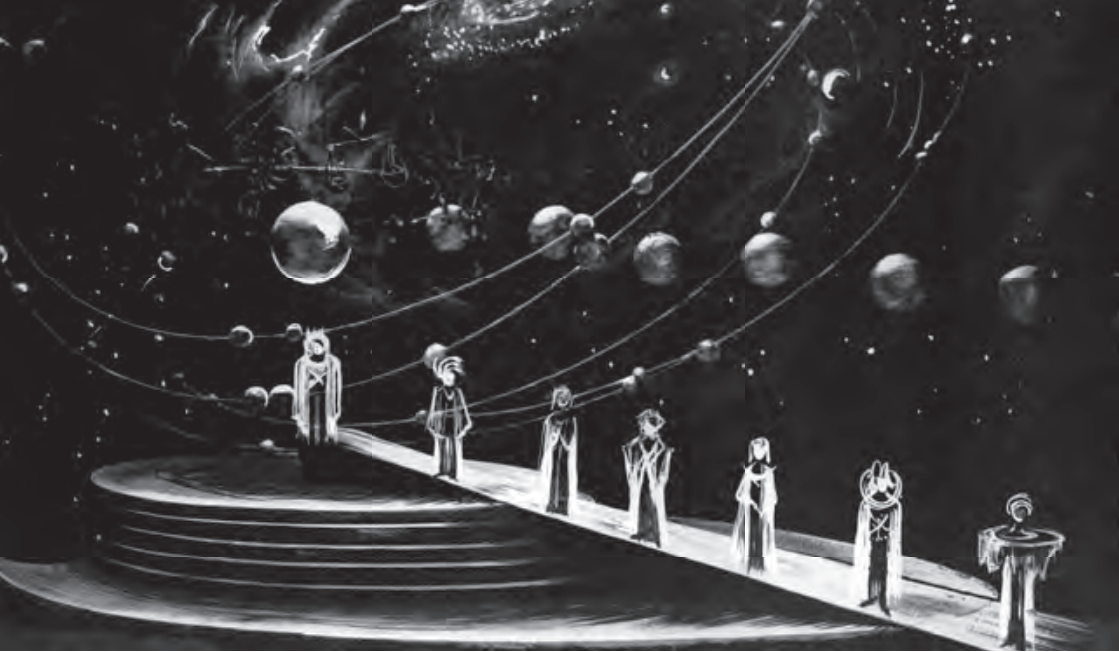
Mathis der Maler is the most prominent document of a stylistic change which with its homogenous and greater predominance of string colouring, a clear tonal orientation and clear formal structures had been insinuating itself since 1930. The work also employs several of the technical mediums which Hindemith would subsequently theoretically substantiate in his *Unterweisung im Tonsatz* (1937). The practice of adapting folk and chorale melodies for his own musical diction which Hindemith had already employed in his *Konzert für Klavier, Blechbläser und Harfen* op. 49 (1930) is extended in the opera into a characteristic stylistic device which he would go on to use in some of his later works (e.g. the viola concerto *Der Schwanendreher*).

The selection of the subject matter and the history of the origins of *Mathis der Maler* for which Hindemith wrote his own libretto were closely linked with his personal situation from 1933 onwards. The painter Mathias Grünewald (ca. 1475-1528) is placed at the centre of a multilayered concept drama against a background of historical events at the time of the peasant wars. Mathis is searching for an answer to the question of the function of art and its creators in times of political crisis. According to the conclusion of the opera, art and artists have a moral obligation towards society,



but Mathis fails in his obligation: 'Where there is room only for combat and blood, art cannot thrive' (Scene 6, Act 3). Mathis' renunciation reveals the autobiographical traits of this opera.

The three instrumental movements composed alongside Hindemith's work on the text - 'Engelkonzert', 'Grablegung' and 'Versuchung des hl. Antonius' [Angelic concert, Entombment and Temptation of St. Anthony] – were combined to form the *Symphony 'Mathis der Maler'* which received its first performance in Berlin played by the Berlin Philharmonic under the direction of Furtwängler in March 1934. The outstanding success of this work was followed by a massive wave of propaganda denouncing Hindemith spread by NS cultural politicians. After Furtwängler's failed attempts to protect Hindemith, the composer retreated stepwise from Germany, emigrating to Switzerland in 1938 and in 1940 to the USA. (S. Sch.-G.)



Die Harmonie der Welt

Oper in fünf Aufzügen (1956-1957)

Text von Paul Hindemith

Personen / Cast: Kaiser Rudolf II. / Kaiser Ferdinand II. / Sol · Bass – Johannes Kepler, kaiserlicher Mathematiker / Erde · Bariton – Wallenstein, Feldherr / Jupiter · Tenor – Ulrich Grüßer, Keplers Gehilfe; später Soldat / Mars · Tenor – Daniel Hizler, Pfarrer in Linz / ein Regensburger Pfarrer / Merkur · Bass – Tansur / Saturn · Bass – Baron Starhemberg · Bariton – Christoph, Keplers Bruder · Tenor – Susanna, später Keplers Frau / Venus · Sopran – Katharina, Keplers Mutter / Luna · Alt – die kleine Susanna, Keplers Töchterchen aus erster Ehe · Sopran – Vogt / Anwalt · Bariton – Volk, Soldaten, Sternbilder · Chor

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · 2 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 4 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Xyl. · Vibr. · Glsp. · Trgl. · 7 Röhrengl. · Gong · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamb. · Tomt. · Rührtr. · kl. Tr. · 2 Holztr. · gr. Tr.) (4-5 Spieler) – Hfe. · Cel. · Org. ad lib. – Str. –

Bühnenmusik / Music on stage: 2 Picc. · 1 · 1 · 2 · 1 – 1 · 0 · 3 · 0 – S. (Trgl. · Beckenpaar · Rührtr. · gr. Tr.) (3-4 Spieler)

160'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Vocal Score ED 4925 (Paul Hindemith) · Textbuch / Libretto BN 3371-50

Uraufführung / World Première: 11. August 1957 München, Prinzregententheater (D) · Dirigent / Conductor: Paul Hindemith · Inszenierung / Staging: Rudolf Hartmann · Kostüme / Costumes: Rosemarie Jakameit · Bühnenbild / Stage Design: Helmut Jürgens

INHALT

Die Oper spielt zwischen den Jahren 1608 und 1630 an verschiedenen Orten und beleuchtet schlaglichtartig – zum Teil simultan – Szenen aus dem Leben des Astronomen Johannes Kepler (1571-1630), nach dessen theoretischem Werk „*Harmonices mundi*“ die Oper benannt ist. Basierend auf ausführlichen historischen Studien zeichnet Hindemith Personen aus dem Umkreis Keplers, die sein wissenschaftliches Streben mit unterschiedlichen Ambitionen begleiten: Der Feldherr Wallenstein sucht Keplers Fähigkeiten als Astrologe zu nutzen, um seine Machtansprüche zu realisieren. Keplers Assistent Ulrich trachtet nach wissenschaftlichem Ruhm und Anerkennung, Keplers Mutter bedrängt ihren Sohn, seine wissenschaftlichen Fähigkeiten in Diensten ihrer schwarzen Magie zu stellen; und der lutheranische Pfarrer Hizler verweigert dem Astronomen die Kommunion, weil dieser die lutheranische Abendmahlslehre in Frage stellt und Verständnis für die calvinistische Lehre zeigt. Die wenigen positiven Figuren sind Keplers Ehefrau Susanna, die ihren Mann in seinem Streben nach Wahrheit und Erkenntnis unterstützt, sowie die kleine Susanna, die in ihrer kindlichen Naivität den Stimmen der Natur, hier denen des Mondes, lauscht und somit offenbarende Erkenntnis gewinnt. Am Ende seines Lebens hält Kepler Rückschau, verfällt in Resignation und bilanziert, dass der Tod die große Harmonie sei. In seine Agonie erklingt Sphärenmusik; die Gestirne treten allegorisch als Personen der Oper auf und widersprechen Keplers negativem Resümee: Über allem vom Menschen Erforschbaren liege ein Reich der letzten Majestät, dem die Macht gegeben ist, „uns aufgehn zu lassen in seiner großen Harmonie der Welt.“

KOMMENTAR





Die Oper ist das Resultat von Hindemiths langjähriger Beschäftigung mit Prinzipien des tönenden Kosmos. Basierend auf Studien antiker und mittelalterlicher Musiktheoretiker, sucht er die Ordnung hinter den einem Wandel unterzogenen vielfältigen Erscheinungen zu erkennen. Für ihn basiert das sich Verändernde auf einem zu erkennenden

Urgrund, der von der zahlhaft geordneten Musik versinnbildlicht wird. Diese zahlhafte Grundordnung alles Seienden ist für Hindemith naturgegeben und entzieht sich somit jeglicher Veränderung oder Entwicklung. Im Astronomen Kepler erkennt Hindemith einen ihm Wesensverwandten.

Das Verhältnis der Klänge der Oper unterliegt einer tonalen Ordnung, wie sie Hindemith in seiner *Unterweisung im Tonsatz* erläutert: Als Gegenspielerin des Sohnes erhält Keplers Mutter in der Gerichtsszene im dritten Aufzug den im Tritonus zur Haupttonart E stehenden B-Klang. Um dieses Zentrum sind die übrigen Akte klanglich symmetrisch gruppiert: Zweiter und vierter Aufzug enden auf einem A-Klang, erste und vorletzte Szene auf Fis. Das Vorspiel und die große Allegorieszene zum Finale enden auf E, dem Klang, dem Hindemith im Vorwort zur Neufassung von *Das Marienleben* eine bevorzugte Position einräumt. Deklamationsartige Passagen wechseln mit kantablen Abschnitten symphonisch-konzertanten Charakters.

Das schwierige Verstehen des Textes und Gehalts ist auf die Komplexität der Ideen und deren konzentrierte Präsentation zurückzuführen. Beeindruckend ist die souveräne und stilsichere Beherrschung verschiedener Kompositionsmittel und Ausdrucksmöglichkeiten. Nach der Uraufführung bemühten sich nur wenige Bühnen um dieses monumentale Opus. Von Hindemith autorisierte Kürzungen fanden in Wien (1960) und nach seinem Tod in Gelsenkirchen (1966) statt. (H.-J. W.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen Remarks
	11 Aug 1959	München, Prinzregententheater	Paul Hindemith	Rudolf Hartmann Helmut Jürgens Rosemarie Jakameit	
	18 Nov 1960	Wien			konzertant As concert
	17 Jun 1967	Linz, Landestheater	Kurt Wöss	Reinhold Schubert Heinz Bruno Gallée Heinz Bruno Gallée	
	24 Mar 1999	Helsinki, Finlandia-talo, YLE Radion sinfonia orkesteri	Sakari Oramo		konzertant As concert

CONTENT

The opera is set in a variety of locations between the years 1608 and 1630 and throws a spotlight on individual scenes, sometimes presented simultaneously, from the life of the astronomer Johannes Kepler (1571-1630); the opera takes its name from Kepler's theoretical work 'Harmonices mundi'. Hindemith utilises substantial historical studies as the basis for his sketches of individuals within Kepler's circle who each accompany the astronomer's scientific endeavours with a variety of personal ambitions. The military commander Wallenstein attempts to utilise Kepler's astrological abilities to realise his own pretensions to power while Kepler's assistant Ulrich aspires to scientific fame and recognition. Kepler's mother urges her son to apply his scientific abilities to the services of her black magic and the Lutheran minister Hizler forbids the astronomer to receive communion because Kepler questions the doctrine of Holy Communion in the Lutheran church and expresses sympathy for Calvinist doctrine. The few figures shed in a positive light include Kepler's wife Susanna who supports her husband's pursuit of truth and knowledge and the child Susanna who listens to the voices of nature and the moon in her childish naivety, thereby gaining revelatory knowledge. At the end of his life, Kepler takes stock of his situation, succumbs to a state

of resignation and considers death as the greatest harmony of all. In his state of agony, music of the spheres can be heard; the constellations appear as allegorical figures in the opera and contradict Kepler's negative concepts: lying beyond all that can be researched by mankind is a final majestic realm with the powers to 'permit us to be amalgamated into a gigantic harmony of the spheres.'

COMMENTARY

This opera is the result of Hindemith's extensive preoccupation with the principles of the resonating cosmos. On the basis of his studies of ancient and mediaeval musical theorists, he attempts to perceive the underlying order behind the changes subjected on a wide spectrum of phenomena. He sees these changes as being based on a recognisable original foundation which is epitomised through music subjected to a numerical order. Hindemith considers this fundamental numerical ordering of all existing matter to be intrinsic and therefore exempt from any alteration or development. He recognises an affinity between himself and the astronomer Kepler. The proportions of the music in the opera are subject to a tonal order as described by Hindemith in his music theoretical text *Unterweisung im Tonsatz* [The Craft of Musical Composition]: Kepler's mother as the antagonist to her son is represented in the court scene



in the third act by a held Bb note as a tritone to the primary key of E. The other acts are tonally grouped in symmetry around this central point: the second and fourth acts conclude on an A and the first and penultimate scenes on F#. The Prelude and the large-scale allegorical scene in the finale end on E, the note which Hindemith gives a privileged position in the preface to the revised version of the song cycle *Das Marienleben*. Declamatory passages are interspersed by cantabile sections with a symphonic-concertante character. The difficulty in the comprehension of the text

and content of this work corresponds to the complexity of the concepts and their concentrated presentation. The confident and stylistically secure mastery of a variety of compositional mediums and expressive possibilities is highly impressive. After the first performance of this opera, only a handful of theatres were interested in staging this monumental opus. Abridgements authorised by Hindemith himself were utilised in productions in Vienna (1960) and in Gelsenkirchen after the composer's death (1966). (H.-J. W.)



The long Christmas Dinner / Das lange Weihnachtsmahl

Oper in einem Akt (1960-1961)

Text von Thornton Wilder, deutsche Textfassung von Paul Hindemith

Personen / Cast: Lucia · Sopran – Mutter Bayard · Alt – Roderick · Bariton – Brandon · Bass – Charles · Tenor – Genevieve · Mezzosopran – Leonora · hoher Sopran – Ermengarde · Alt – Sam · hoher Bariton – Lucia II · Sopran – Roderick II · Tenor

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 1 · 1 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 1 · 2 · 2 · 1 – S. (Glsp. · 2 Röhrengl. · Tamb. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr.) (2 Spieler) – Cemb – Str. (6 · 0 · 4 · 4 · 3)

60'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 111 · Klavierauszug / Vocal Score ED 5175 (Paul Hindemith) · Textbuch / Libretto (e./d.) BN 3375-80

Uraufführung / World Première: 17. Dezember 1961 Mannheim, Nationaltheater (D) ·
Dirigent / Conductor: Paul Hindemith · *Inszenierung / Staging:* Hans Schüller · *Kostüme / Costumes:* Gerda Schulte ·
Bühnenbild / Stage Design: Paul Walter

INHALT

Im Zeitraffer werden 90 Weihnachtssessen der amerikanischen Kaufmannsfamilie Bayard zwischen den Jahren 1840 und 1930 in einem einzigen fortlaufenden Weihnachtsmahl komprimiert. Dieses Festmahl bildet den Hintergrund, vor dem sich kaleidoskopartig Handlungsteile oder Gemütsstimmungen der Familienmitglieder abspielen. Der Ort der Handlung bleibt während dieses Zeitraumes identisch, fast unmerklich gehen die Zeitphasen ineinander über. Die Neugeborenen der Familie werden durch die „Lebenstür“ hereingebracht, die Sterbenden treten durch die „Todesstür“ ab.

Gewisse stereotype Verhaltensweisen und die um dieselben Themen kreisenden Gespräche ziehen sich wie ein roter Faden durch die Handlung und bilden den Hintergrund für die wenigen dramatisch motivierten Reaktionen einzelner Familienmitglieder, die gegen Ende des Stückes hervorbrechen. Sohn Roderick II begehrt gegen die Öde und Langeweile der Kleinstadt und des Kaufmannsgeschäfts auf und verlässt, angewidert und vom Vater gemaßregelt, Familie und Haus. Seine Tante Genevieve verspricht als Kind, ein Leben lang bei ihrer Mutter zu bleiben „wie an einem ewigen schönen Weihnachtstag“. Nach deren Tod sucht sie verzweifelt nach dem Sinn ihres eigenen Lebens. Frustriert verlässt auch sie als ältere Frau das Haus, um in der Fremde zu sterben. Das lange Jahre in Familienbesitz gebliebene Domizil wird am Ende einer entfernten Verwandten übergeben, da auch das letzte Mitglied der Familie Bayard den Ahnensitz verlässt.

KOMMENTAR

Das Libretto der Oper basiert auf dem 1932 uraufgeführten Theaterstück von Thornton Wilder. Hindemith – ständig auf der Suche nach Opernstoffen – lernte das Stück wohl erst in den 1950er Jahren kennen und war besonders von der im Stück angerissenen Zeitproblematik angetan. In einem Interview äußerte er sich: „Ich hatte das Stück in dem S.-Fischer-Band ‚Einakter und Dreiminutenspiele‘ von Thornton Wilder gefunden, und es hatte mich schon beim ersten Lesen sehr

angesprochen. Allerdings war es so, wie Wilder es geschrieben hatte, teils wegen der zeitbezogenen Anspielungen, teils wegen des realistisch minutiösen Dialogs für eine Komposition ungeeignet, so dass ich an Wilder schrieb, ob er sein Stück nicht so ändern wolle, dass man es für eine Oper verwenden könnte.“

In enger Zusammenarbeit zwischen Autor und Komponist wurde daraufhin das Stück von individuellen Passagen befreit und wirkt somit kompakter, in strengere Formen gekleidet. Die Mittel, um den Stoff zu verdichten, waren das Eliminieren von zeit- und ortsgebundenen Charakteristika sowie die Stilisierung einzelner Personen, die kaum noch authentisch wirken.

Hindemith gliedert das Stück in neun musikalische Abschnitte, die sich in ihrer thematischen Behandlung und durch differenzierte Bewegungsmodelle voneinander abheben. In den ersten beiden Szenen überwiegt ein *Parlando*-Stil mit *secco*artiger Begleitung. Überhaupt orchestriert Hindemith sehr sparsam und verleiht somit dem Werk einen kammermusikalischen Duktus. Bisweilen auftretende Themenwiederholungen fungieren als „Erinnerungsmotive“ an Stellen, die auf das Erinnern an vergangene Zeiten anspielen. Beispielsweise greift am Ende der fünften Szene das Orchester zu den Worten Charles' „I was trying to remember this morning“ auf das Thema des Arioso Mutter Bayards „I was remembering this morning“ aus der ersten Szene zurück. Anfang und Ende der Oper werden von einem englischen Weihnachtslied „God rest you merry, gentlemen“ umklammert, das in der Einleitung, in pastoralen Rhythmen vorgetragen, umspielt und am Ende vom Orchester im Wechselspiel mit der Singstimme vorgetragen wird. (H.-J. W.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Orchester / Town, Venue, Orchestra	Dirigent / Conductor	Regisseur (Bühnenbild Kostüme) / Director (Set Design Costumes)	Bemerkungen Remarks
	17 Dec 1961	Mannheim, Nationaltheater	Paul Hindemith	Hans Schüler Paul Walter Gerda Schulte	
	31 Mar 1962	Roma, Teatro dell' Opera	Paul Hindemith	Frank de Quell Hainer Hill Hainer Hill, Jacqueline Moreau	
	14 Mar 1963	Nre York, NY, Juilliard School of Music	Paul Hindemith	Christopher West	
	27 Mar 1963	Paris, Théâtre des Nations	Walther Knör	Hans Schüler Paul Walter Gerda Schulte	Gastspiel / Guest Performance: Nationaltheater Mannheim
	8 May 1965	Antwerpen, Koninklijke Vlaamse Opera	Fritz Celis	Leo Beyers John Bogaerts John Bogaerts	
	20 Nov 1967	London, International Students House, Focus Opera Group	Michael Graubart	Michael Sargent Ellen Barbour Ellen Barbour	
	8 Apr 1968	Zürich, Opernhaus	Hans Willi Haeusslein	Hans Zimmermann Max Röthlisberger Max Röthlisberger	
	11 Dec 1977	Pécs, National Theater			
	15 Mar 1990	Salzburg, Mozarteum, Opernklasse der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br.	Ulrich Furer		
	28 Nov 1997	Kanagawa, Kanagawa Kenritsu Ongakudo, Kanagawa Philharmonic	Kotaro Sato		konzertant As concert
	7 Dec 1997	Tokyo , Tokyo Chamber Opera Theatre	Yohihiro Chiba		
	2 Sep 1998	St. Kilda, National Theatre			

CONTENT

In a fast-forward sequence, ninety Christmas dinners at the home of the American merchant family Bayard between the years 1840 and 1930 are condensed and presented in a single continuous Christmas meal which provides the background to the progression of kaleidoscopic plot sequences and emotional states involving various members of

the family. The plot location remains unchanged during this entire period of time and the time sequences blend almost imperceptibly into one another. The newly born of the family are brought in through the 'door of life' and those dying exit through the 'door of death'. A series of stereotype behavioural patterns and conversations revolving around the same topics run like threads through

the entire plot and provide a background for the rare dramatically motivated reactions of individual family members which begin to erupt towards the end of the opera. The son Roderick II rebels against the emptiness and boredom of life in a small town and the merchant trade and leaves the family and his home in disgust and also under the reprimands of his father. His aunt Genevieve pledges as a child to remain her whole life with her mother 'just as on an infinitely pleasurable Christmas Day'. After the death of her mother, she searches in desperation for the purpose of her own life. In frustration, she also leaves home at an advanced age to die in a strange place. The house which has remained in family possession for so long is ultimately passed on to a distant relative, as the last living member of the Bayard family has abandoned the ancestral home.

between the author and the composer, individual passages were cut from the drama which lent it a more compact and strict form. The methods utilised to compress the plot were the elimination of time- and place-related characteristics and the stylisation of individual figures who were barely authentic. Hindemith divided the work into nine musical sections which were distinguished through



COMMENTARY

The libretto of the opera is based on a theatre play by Thornton Wilder which was first performed in 1932. Hindemith who was on permanent search for new opera plots probably only made acquaintance with the play during the 1950s and was apparently particularly taken with the temporal problem presented in the drama. He commented in an interview: 'I found this play in an S. Fischer edition "Einakter und Dreiminutenspiele" [One-act plays and three-minute dramas] by Thornton Wilder and was already greatly taken by it on the first reading. Wilder's play in its original form was however unsuitable for a musical composition due to the time-related allusions and the realistically meticulous dialogue, so I wrote to Wilder asking him whether he would perhaps be able to produce a revised version of the work which would be suitable for an opera libretto.' In a close cooperation

their thematic treatment and differentiated motion models. The first two scenes are mainly characterised by a parlando style with a kind of secco accompaniment. Hindemith's orchestration is generally highly economical, thereby giving the work a chamber music style. The occasional reiteration of themes function as 'reminiscence motifs' at points in which past times are recalled. At the end of the fifth scene for example at Charles' words: 'I was trying to remember this morning', the orchestra recaps the theme in the Arioso of Mother Bayard in the first scene: 'I was remembering this morning'. The beginning and end of the opera are framed by the English Christmas carol 'God rest you merry, Gentlemen': in the introduction with pastoral rhythms ornamenting the theme and at the conclusion by the orchestra in alternation with the singing voice. (H.-J. W.)







Der Dämon

op. 28 (1922)

Tanzpantomime in zwei Bildern von Max Krell

Erstes Bild: I Tanz des Dämons – II Tanz der bunten Bänder – III Tanz der geängsteten Schwalben – IV Tanz des Giftes – V Tanz der Schmerzen – VI Tanz des Dämons (Passacaglia) – VII Tanz der Trauer und der Sehnsucht –

Zweites Bild: VIII Einleitung – IX Vier Tänze des Werbens: a) Tanz des Kindes, b) Tanz des weiten Gewandes, c) Tanz der ganz erschlossenen Orchidee, d) Tanz der roten Raserei – X Tanz der Brutalität – XI Tanz des geschlagenen Tieres – XII Finale: Tanz des Dämons (wie Nr. 1 des ersten Bildes)

Personen / Cast: Der Dämon – Die zwei Schwestern

Orchester / Orchestra: 1 (auch Picc.) · 0 · 1 · 0 – 1 · 1 · 0 · 0 – Klav. – Str. (1 · 1 · 1 · 1 · 1)

35'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Vocal Score ED 3205 (Hermann Uhticke)

Uraufführung / World Première: 1. Dezember 1923 Darmstadt, Hessisches Landestheater (D) ·
Dirigent / Conductor: Joseph Rosenstock · *Inszenierung / Staging:* Albrecht Joseph · *Kostüme / Costumes:*
T. C. Pilartz · *Bühnenbild / Stage Design:* T. C. Pilartz

INHALT

Der Dämon macht tanzend seinen besitzergreifenden Charakter deutlich. Die beiden Schwestern zeigen ihre Jugend, Unbekümmertheit und Frische. Sie erschrecken vor dem Dämon; sein Gift macht sie unterwürfig und hilflos. Verzweifelt versuchen sie sich gegen seine Verführungskünste zu wehren; doch er erweist sich als mächtiger, ergreift schließlich eine der beiden und führt sie gefesselt weg; die andere bleibt trauernd zurück. Der Dämon sitzt auf einem Thron, im Hintergrund die gefesselte Schwester. Die ungefesselte Schwester versucht den Dämon zu betören, um selbst Macht über ihn zu behalten. Doch ihre Werbungen laufen ins Leere, und am Ende wird auch sie von der Brutalität des Dämons bezwungen. Der verliert allerdings auch schnell das Interesse an seinen Eroberungen, lässt die Schwestern vernichtet zurück und präsentiert sich am Ende als der unumstrittene Sieger.

KOMMENTAR




Mit seiner Kammerorchesterbesetzung aus Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Klavier und Streichquintett ähnelt die Tanz-Pantomime *Der Dämon* der bekannten *Kammermusik Nr. 1 op. 24 Nr. 1*, die im Sommer des Jahres 1922 in Donaueschingen uraufgeführt worden war. Charakteristisch für viele Sätze ist die Dominanz des Rhythmus, die dem Ballett eine bezwingende Vitalität verleiht, doch es erklingen auch intensive lyrische Momente,

in denen Hindemiths spezifischer musikalischer Expressionismus hörbar wird. Die einzelnen Sätze sind nicht deskriptiv-tonmalerisch angelegt, sondern sie folgen ihren eigenen autonom-musikalischen Gesetzen. Gleichwohl verbindet sich die Musik schlüssig mit der symbolhaften Balletthandlung.

Hindemith komponierte die Tanz-Pantomime *Der Dämon* im Sommer und Herbst 1922 für die in Darmstadt wirkende Tänzerin Nini Willenz. Die Vorlage stammt von dem Wiener Schriftsteller Max Krell; über die Hintergründe der Entstehung dieser Komposition ist nichts bekannt. Nach der Fertigstellung des Stücks verzögerte sich die ursprünglich für Dezember 1922 geplante Uraufführung auf den Dezember des folgenden Jahres. Bis 1934 wurde die Tanz-Pantomime an zahlreichen Bühnen im In- und Ausland gespielt.

In der 1924 gedruckten Partitur ist Hindemiths Anmerkung publiziert: „Dieses Werk ist lediglich für die Bühne komponiert und lässt sich in vorliegender Form nicht als Konzertstück aufführen. Einzelne Stücke daraus eignen sich jedoch zur Aufführung im Konzertsaal. Ich überlasse es den Dirigenten, bei etwaigen Konzertaufführungen eine geeignete Auswahl zu treffen.“ Aus dem Jahr 1931 stammt eine Notiz, in der Hindemith die Empfehlung ausspricht, im Falle einer konzertanten Aufführung die Nummern 1, 2, 3, 7, 8, 9 und 11 auszuwählen. (S.Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Ballett / Town, Venue, Ballet	Dirigent / Conductor	Choreographie / Choreographer	Bemerkungen / Remarks
	1 Dec 1923	Darmstadt, Hessisches Landestheater	Joseph Rosenstock	Albrecht Joseph	Bühnenbild, Kostüme / Set design, costumes: T.C. Pilartz
	10 Jun 1924	Zürich, Stadttheater	KM Conrad	Ingeborg Ruvina	Regisseur / Director: Willy Godlewsky - Kostüme / Costumes: Emil Birchan
	27 Mar 1931	Antwerpen, Cercle Royal Artistique et Littéraire	Heinz Berthold	Sonia Korty	
	14 Mar 1963	New York, NY, Juilliard School of Music	Paul Hindemith	José Limon	
Mai / Juni 1968 Bathseva Dance Company (Israel) · Gastspiele / performances in Florenz, Versaille, Montansier, Helsinki, Bergen, Stockholm, Den Haag, Rotterdam, Tillburg, Bath (zu dieser Tournee sind keine weiteren Unterlagen im Schott-Archiv und im Archiv des Hindemith-Instituts vorhanden / about this tour no detailed records are kept in the Schott archive or in the archive of the Hindemith Institute)					

CONTENT

The demon demonstrates his possessive character through dance. The two sisters display their youthful abandon and freshness. They are afraid of the demon; his poison renders them submissive and helpless. They frantically attempt to resist his arts of seduction, but he proves to be more powerful and ultimately grabs one of the sisters and leads her away in shackles, leaving the other sister behind in her grief. The demon sits on a throne with the shackled sister in the background. The other sister attempts to seduce the demon to retain power over him, but her efforts remain unsuccessful and she is ultimately also defeated by the brutality of the demon. He soon loses interest in his conquests, leaves the defeated sisters behind and presents himself in the end as the undisputed winner.

COMMENTARY

The dance-pantomime *Der Dämon* with its chamber orchestra scoring for flute, clarinet, horn, trumpet, piano and string quintet displays a similarity to the well-known *Kammermusik Nr. 1* op. 24 Nr. 1 which had been performed for the first time in Donaueschingen in the summer of 1922. Numerous movements of *Der Dämon* are characterised by the dominance of rhythm which lends the ballet a compelling vitality, but the composition also includes intensive lyrical moments revealing Hindemith's specific form of musical expressionism. The movements are not descriptive with tonal imagery, but pursue their individual autonomous musical laws. The music nevertheless displays a clear coordination with the symbolic plot of the ballet.

Hindemith composed the dance-pantomime *Der Dämon* in the summer and autumn of 1922 for the dancer Nini Willenz who performed in Darmstadt. The work is based on a text by the Viennese author Max Krell; nothing is known about the background to the composition of the music. Following the completion of the composition, the originally planned première of the work was postponed from December 1922 by a year. The dance-pantomime was performed in numerous

theatres in Germany and abroad up until 1934.

The score printed in 1924 contains instructions by Hindemith: 'This work is solely composed for the stage and cannot be performed in its entirety as a concert piece in its current form. There are however a few pieces which are suitable for performance in the concert hall. I will permit conductors to make a suitable selection for a concert performance.' A note dating from 1931 has been preserved in which Hindemith recommends the selection of movements 1, 2, 3, 7, 8, 9 and 11 for a concert performance. (S. Sch.-G.)





Nobilissima Visione

Tanzlegende in sechs Bildern von Paul Hindemith und Léonide Massine (1938)

I Einleitung und Lied des Troubadours (« Ce fut en mai ») - II Tuchkäufer und Bettler - III Der Ritter - IV Marsch - V Erscheinung der drei Frauen - VI Festmusik - VII Schluss des Festes - VIII Meditation - IX Geigenspiel. Der Wolf - X Kärgliche Hochzeit - XI Incipiunt laudes creaturarum

Personen / Cast: 3 Tänzer - 3 Tänzerinnen - Tanzgruppe

Orchester / Orchestra: 1 (auch Picc.) · 1 · 2 · 1 - 2 · 2 · 1 · 0 - P. S. (Trgl. · hg. Beck · Beckenpaar · Tamb. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. · Glsp.) (3 Spieler) - Str.

Einrichtung für großes Orchester / Arrangement for large Orchestra (1939):

2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 (auch in A) · 2 - 4 · 2 · 3 · 1 - P. S. (Trgl. · hg. Beck · Beckenpaar · Tamb. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. · Glsp.) - Str.

50'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Piano reduction ED 2786 (Paul Hindemith)

Uraufführung / World Première: 21. Juli 1938 London (UK) · *Dirigent / Conductor:* Paul Hindemith · *Kostüme / Costumes:* Paul Tcheliéchw · *Bühnenbild / Stage Design:* Paul Tcheliéchw · *Choreographie / Choreography:* Léonide Massine · Ballet de Monte Carlo

INHALT

Franz, ein begabter Troubadour, ist der Sohn des reichen Tuchhändlers Bernadone in Assisi. Einen Bettler, der um ein Almosen bittet, jagt er zunächst weg, läuft ihm dann aber nach und gibt ihm etwas Geld. Die Begegnung mit einem Ritter weckt in ihm das Interesse am Abenteuerleben. Zusammen mit drei Freunden zieht er fort. – Franz erlebt, wie Soldaten vor den Augen des Ritters, den er so bewundert hat, eine reiche Familie überfallen. Auf seine Bitte, er möge den Soldaten Einhalt gebieten, wird er niedergeschlagen und entwaffnet. – In einer Vision begegnet Franz den allegorischen Figuren der Demut, Keuschheit und Armut. – Bei einem Fest verspürt Franz wenig Freude am Tanz und kann auch nicht mehr so ausdrucksvoll singen wie früher. Amüsiert krönen ihn die Festgäste mit einer Narrenkrone. Franz widersetzt sich ihren Schmähungen und verteilt Essen an eine Gruppe von Bettlern. Eine Auseinandersetzung mit Bernadone macht ihm klar, dass ihn nichts mehr mit seinem früheren Leben verbindet. Er legt seine Gewänder ab und geht fort, bekleidet nur mit einem alten Tuch, das ihm ein Bettler gibt. – Franz' Gebet vor einer Kapelle mündet in überwältigender Glückseligkeit. Als seine Freunde aus Angst vor einem gefährlichen Wolf herbeirennen, bezähmt er das Tier, indem er auf zwei Stöcken Geige spielt. Von den Freunden bewacht, legt er sich zum Schlafen auf den nackten Boden. Als Frau Armut erscheint, erwacht er, tritt auf sie zu, umarmt sie und feiert Hochzeit mit ihr. Nach dem Brautmahl, bestehend aus Wasser und Brot, beginnt Franz zu tanzen. Seine Ekstase steigert sich bis zur göttlichen Eingebung des Sonnengesangs, dessen symbolische Gestalten nun in einem großen Zug vorbeiziehen. Die drei Freunde verehren das neue Paar, Franz und Frau Armut.

KOMMENTAR

Der Tänzer und Choreograph Léonide Massine regte Hindemith im Oktober 1936 zur Zusammenarbeit an einem Ballettprojekt an. Bei einem Treffen in Florenz im Mai 1937 sah Hindemith die San-Francesco-Fresken des Giotto in der Kirche

Santa Croce, die ihn dazu inspirierten, das Leben des Franz von Assisi als Sujet zu wählen. Den Ballettplan entwickelten Massine und Hindemith gemeinsam im September 1937, am 4. Februar 1938 war die Komposition vollendet.

In *Nobilissima Visione* werden die stilistischen Merkmale hörbar, die bereits für die Oper *Mathis der Maler* charakteristisch waren: streicherdominierter Orchesterklang, tonale Zentrierung und Integration präexistenter Musik in das eigene Werk: Das bekannte mittelalterliche Trouvère-Lied „Ce fut en mai“ dient als Kernsubstanz der Komposition. Den Schlusssatz gestaltete Hindemith als Passacaglia über ein sechstaktiges Thema, das von den Blechbläsern exponiert wird.

In seinen Erinnerungen schrieb Massine: „*Nobilissima Visione* war in Wirklichkeit überhaupt kein Ballett. Es war eine dramatische und choreographische Darstellung vom Leben des heiligen Franziskus, in der Hindemith, Tcheliatchew und ich versuchten, durchweg eine Stimmung mystischer Erhebung zu schaffen und zu bewahren.“ Von den elf Nummern des Balletts stellte Hindemith eine Auswahl von fünf Stücken zusammen, die als Orchestersuite im September 1938 in Venedig uraufgeführt wurde. Im Unterschied zur Orchestersuite, die längst Eingang in das Orchesterrepertoire gefunden hat, ist die vollständige Ballettmusik selten zu hören. (S.Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Ballett / Town, Venue, Ballet	Dirigent / Conductor	Choreographie / Choreographer	Bühnenbild, Kostüme / Stage Design, Costumes
	21 Jul 1938	London, Drury Lane Theatre, Ballet de Monte Carlo	Paul Hindemith	Léonide Massine	Paul Tcheliechw
	14 Oct 1938	New York, NY, Metropolitan Opera, Ballet de Monte Carlo	Efrem Kurtz	Léonide Massine	Paul Tcheliechw
	27 May 1939	Firenze, Teatro Comunale, Ballet de Monte Carlo		Léonide Massine	Paul Tcheliechw
	Jun 1939	Paris, Ballet de Monte Carlo	Paul Hindemith	Léonide Massine	Paul Tcheliechw
	27 Jun 1946	Hamburg, Staatsoper	Hans Schmidt-Isserstedt	Helga Swedlund	Cesar Klein
	15 Nov 1947	Wien, Volksoper, Ballett der Wiener Staatsoper	Felix Prohaska	Erika Hanka	Karl Kautsky

CONTENT

Franz, a skilled troubadour, is the son of the wealthy textile merchant Bernadone in Assisi. He initially chases away a beggar asking for alms, but then runs after him and gives him some money. An encounter with a knight awakens his interest in a life of adventure. He sets off on his journey with three friends. – Franz experiences soldiers attacking a family before the eyes of the knight whom he has admired so greatly. In response to his request that the knight should curb the actions of the soldiers, he is knocked to the ground and his weapons confiscated. – In a vision, Franz encounters the allegorical figures of modesty, chastity and poverty. – During a festive occasion, Franz has little joy in dancing and is unable to sing as expressively as before. The amused guests crown him with a jester's cap. Franz resists the brunt of their vituperation and distributes food to a group of beggars. A dispute with Bernadone shows him clearly that nothing links him to his previous life. He lays aside his fine robes and embarks on a journey, clad only in an old cloth given to him by a beggar. – Franz's prayer in front of a chapel produces an overwhelming feeling of happiness. When his friends run past in fear when escaping from a dangerous wolf, he tames the animal through playing the violin with two wooden sticks. Watched over by his friends, Franz lies down to sleep on the bare earth. When Miss

Poverty appears, he awakes, goes to her, embraces her and celebrates marriage with her. After the wedding feast consisting of bread and water, Franz begins to dance. His ecstasy spirals up into divine inspiration of the Hymn to the Sun whose symbolic images pass by in a great procession. The three friends venerate the new couple: Franz and Miss Poverty.

COMMENTARY

In October 1936, the dancer and choreographer Léonide Massine encouraged Hindemith to collaborate with him on a ballet project. During a meeting in Florence in May 1937, Hindemith visited the San Francesco frescoes in the church of Santa Croce which inspired him to select the life of Francis of Assisi as his subject. Massine and Hindemith worked together on the plan of the ballet in September 1937 and the composition was completed by 4 February 1938.

Nobilissima Visione reveals the stylistic features which were already characteristic for the opera *Mathis der Maler*: an orchestral texture dominated by strings, a tonal focus and the integration of pre-existing music into his own works; the well-known mediaeval troubadour song "Ce fut en mai" serves as the core substance of the composition. Hindemith creates the final movement in the form of a passacaglia on a six-bar theme introduced on the brass instruments.



Massine wrote in his memoirs: '*Nobilissima Visione* was in reality not a ballet, but a dramatic and choreographic representation of the life of St Francis in which Hindemith, Tcheliechev and I attempted to create and capture an atmosphere of mystical elevation.' Hindemith compiled a selection of five

out of the eleven movements of the ballet which were performed as an orchestral suite in Venice in September 1938. Unlike this orchestral suite which has been long established in orchestral repertoire, the complete ballet music is seldom heard. (S. Sch.-G.)



Theme with four Variations

(according to the four Temperaments)
for String Orchestra and Piano (1940)

A. Theme - B. First Variation: Melancholic – C. Second Variation: Sanguine – D. Third Variation: Phlegmatic – E. Fourth Variation: Choleric

30'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score ED 92 · Studienpartitur / Study Score ED 6309 · Klavierauszug (2 Klav.) / Piano reduction (two pianos) ED 1625 (Karl Hammer)

Uraufführungen / World Premières: 10. März 1943 Winterthur (Schweiz) · Rudolf am Bach, Klavier / Piano · Dirigent / Conductor: Hermann Scherchen (konzertante Aufführung / as concert)
20. November 1946 New York, NY (USA), Central High School of Needle Trades · Choreographie / Choreography: George Balanchine · New York City Ballet (szenische Aufführung / scenic performance)

INHALT










Als thematische Idee hinter diesem Ballett steht die antike Temperamentenlehre, nach der sich die Menschen in die vier Charaktertypen Melancholiker, Sanguiniker, Phlegmatiker und Choliker einteilen lassen. Innerhalb der Ballettgeschichte kommt dem Werk zentrale Bedeutung zu, da es eines der frühesten handlungslosen Ballette darstellt und als wegweisend für spätere abstrakte Ballette gilt.

KOMMENTAR

Hindemiths erste Kontakte zum Choreographen und Tänzer George Balanchine reichen in das Jahr 1937 zurück. Der gebürtige Russe Balanchine war bis 1929 Mitglied von Serge Djagilews berühmten Ballets Russes und seit 1933 Leiter des American Ballet in New York. Im September 1940 kündigte Hindemith ihm „eine tanzbare, namenlose

Suite“ für Klavier und Streichorchester an, die er bis Anfang November vollendete. Die Uraufführung sollte Ende Mai 1941 als Auftakt für eine mehrmonatige Südamerika-Tournee des American Ballet in New York stattfinden. Doch wenige Tage vor dem geplanten Uraufführungstermin versenkten die Deutschen ein britisches Kriegsschiff, das als Begleitschutz für amerikanische Handelsschiffe diente. Die große Aufmerksamkeit, die dieses Ereignis in der amerikanischen Presse erregte, veranlasste die Organisatoren der Balletttournee dazu, die Komposition des „feindlichen Ausländers“ Hindemith vom Programm zu nehmen. Der konzertanten Uraufführung in Winterthur im März 1943 folgte erst 1946 die Premiere als Ballett durch Balanchines neu gegründete Ballet Society in New York. (S. Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte, Ballett / Town, Venue, Ballet	Dirigent / Conductor	Choreographie / Choreographer	Bemerkungen / Remarks
	10 Mar 1943	Winterthur	Hermann Scherchen		Rudolf am Bach, piano · konzertant / As concert
	20 Nov 1946	New York, NY, Central High School of Needle Trades, New York City Ballet		George Balanchine	Kostüme / Costumes: Kurt Seligmann
	10 Aug 1950	London, Royal Opera House Covent Garden		George Balanchine	Gastspiel / Guest Performance: New York City Ballet · Kostüme / Costumes: Kurt Seligmann
	27 Sep 1952	Düsseldorf, Opernhaus	Peter Maag	Yvonne Georgi	Bühnenbild / Stage Design: Heinz Beisker · Kostüme / Costumes: Gudrun Buschan
	18 Dec 1963	Paris, Théâtre national de l'Opera	Richard Blareau	George Balanchine	Bühnenbild / Stage Design: Esteban Frances
	19 Nov 1963	Amsterdam, Stadsschouwburg, Het Nationale Ballet		George Balanchine	
	16 May 1964	Wien, Staatsoper	Reinhard Schwarz	George Balanchine	
	11 Sep 1964	Venezia, Biennale			Gastspiel / Guest Performance: Hamburgische Staatsoper
	30 May 1965	Zürich, Opernhaus, Internationale Juni-Festwochen			Gastspiel / Guest Performance: Het Nationale Ballet

Hindemith legte dem Ballett das absolut-musikalische Konzept „Thema mit Variationen“ zugrunde: „Kleine instrumentale Einleitung, ungetanzt, einfaches glattes Thema. Dann vier verschiedene Variationen (Tänze) über dieses Stück, jede einem der Temperamente entsprechend.“ Die musikalische Gestaltung der Variationen präzierte er: „C ist eine Art Walzer, D ein kürzeres Stück, und E wird eine sehr wilde Sache.“ Das einleitende Thema gliederte er in drei kontrastierende Abschnitte und gestaltete damit die variative Arbeit innerhalb der einzelnen Sätze höchst komplex. Für die dritte Variation (Phlegmatic) reduzierte er das Streichorchester auf eine solistische Besetzung: den ersten Abschnitt bestreitet allein ein Streichquartett, den zweiten das Soloklavier mit wenigen Einwüfen des Quartetts, und im dritten Abschnitt wird dem Quartett noch ein Kontrabass hinzugefügt.

CONTENT

The thematic concept behind this ballet is the philosophy of the four temperaments of ancient times which categorised human beings into four character types: melancholic, sanguine, phlegmatic and choleric. This work has a great significance in the history of ballet as one of the earliest works without a plot and paved the way for subsequent abstract ballets.

COMMENTARY

Hindemith's initial contacts with the choreographer and dancer George Balanchine went back to the year 1937. The Russian-born Balanchine had been a member of Serge Diaghilev's famed Ballets Russes up to 1929 and was then the director of the American Ballet in New York from 1933 onwards. In September 1940, Hindemith told him of ‚a nameless suite which could be danced to‘ for piano and string orchestra which he completed at the beginning of November. The premier was planned for the end of May 1941 to launch an American Ballet in New York tour of several months to South America, but only a few days before the planned first performance, the Germans sank a British warship which had served as an

escort for American trade ships. The overwhelming reaction in the press to this event prompted the organisers of the ballet tour to remove the composition of the ‚hostile foreigner‘ Hindemith from the programme. The concertante performance of the work was given in Winterthur in March 1943 and the ballet première was not given until 1946 by Balanchine's newly established Ballet Society in New York.

Hindemith composed the music for this ballet according to the absolute musical concept of theme and variations: ‚A brief instrumental introduction without dance with a simple uncomplicated theme, then four variations (dances) on this piece according to each of the temperaments.‘ On the musical structure of the variations he wrote: ‚C is a type of waltz, D a shorter piece and E becomes completely wild.‘ He divides the introductory theme into three contrasting sections, thereby making the variation work on each of the individual movements into an extremely complex matter. In the third variation (Phlegmatic), he reduces the string orchestra to a group of soloists: the first section is played by an unaccompanied string quartet, the second section by a solo piano with brief interjections from the quartet and the third by the quartet augmented by a double bass. (S. Sch.-G.)





Hérodiade

de Stéphane Mallarmé
Récitation Orchestrale (1944)

Personen / Cast: Zwei Tänzerinnen

Orchester / Orchestra: 1 · 1 · 1 · 1 – 1 · 0 · 0 · 0 – Klav. – Str.

25'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Piano reduction ED 4115 (Paul Hindemith)

Uraufführung / World Première: 30. Oktober 1944 Washington, D.C. (USA) · Choreographie / Choreography:
Martha Graham, May O'Donnell

INHALT




Früh morgens blickt Hérodiades Amme aus dem geöffneten Fenster des einsamen Turms, in dem die Prinzessin lebt und sich auf ihre Heirat vorbereitet. Die Natureindrücke lassen die Gedanken der Amme um die morbide Stimmung ihrer Herrin kreisen, die an der Leere und Sinnlosigkeit allen menschlichen Handelns zu verzweifeln droht. Als Hérodiade erscheint, begrüßt die Amme sie freudig, doch Hérodiade bleibt in ihrer düsteren Gedankenwelt gefangen. Sie bittet die Amme, ihr Haar mit duftendem Wasser zu waschen und es hochzustecken, wehrt diese körperliche Annäherung dann aber doch entsetzt ab. In ihren Visionen träumt Hérodiade zwar von einem Mann, den sie einmal heiraten will; zugleich verweigert sie sich aber zunächst dem Gedanken der Hingabe und zieht ihre Einsamkeit vor; erst am Ende erkennt sie, wie gefangen sie in ihrer Welt war.

KOMMENTAR

Hindemith erhielt 1944 von der amerikanischen Tänzerin und Choreografin Martha Graham das Angebot, eine Ballettmusik mit dem Sujet einer mythologischen Frauengestalt zu komponieren. Statt des von Graham gewünschten Medea-Mythos wählte er die Figur der Herodias, die ihre Tochter Salome dazu anstiftet, sich von ihrem Stiefvater Herodes die Hinrichtung von Johannes dem Täufer zu wünschen. Die biblische Geschichte bildet die Grundlage für das inhaltlich rätselhafte, sprachlich äußerst komplexe und assoziationsreiche Gedichtfragment gleichen Titels, an dem der französische Symbolist Stéphane Mallarmé (1842-1898) seit 1864 bis zu seinem Tod gearbeitet hatte. Das Gedicht *Sainte* von Mallarmé vertonte Hindemith im gleichen Zeitraum als Klavierlied. Mit dem Ballett *Hérodiade* unternahm Hindemith den Versuch, „Worte, poetische Idee, lyrischen Ausdruck und Musik in ein einheitliches Ganzes zusammenzuschmelzen, dabei aber auf das Ausdrucksmittel, das einer solchen Mischform am natürlichsten sich darbieten würde, den Gesang nämlich, völlig zu verzichten.“ Indem die Melodielinien die Deklamation der Verse übernehmen, entsteht eine „orchestrals Rezipitation“. Hindemith

gliederte Mallarmés Gedicht in insgesamt elf unterschiedlich lange Abschnitte, die jeweils in Tempo, Metrum und Tonalität voneinander zu unterscheiden sind. In dem Kammerorchester aus solistisch besetzten Bläsern und Streichern sowie Klavier sind die Streichinstrumente der Amme zugeordnet, während Hérodiades Impulsivität durch solistische Passagen oder das Miteinander aller beteiligten Instrumente herausgestellt wird. Die bereits zu Hindemiths Lebzeiten geübte Praxis, das Gedicht synchron zur Musik zu deklamieren, um die unmittelbaren Verbindungen zwischen Gedicht und musikalischer Umsetzung hörbar zu machen, hat der Komponist ebenso kritisch gesehen wie die abstrakte Choreografie, die Martha Graham für die Uraufführung entworfen hatte. (S.Sch.-G.)

ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIÈRES

Land / Country	Datum / Date	Ort, Stätte / Town, Venue	Dirigent / Conductor	Choreographie / Choreographer	Bemerkungen / Remarks
	30 Oct 1944	Washington, D.C.		Martha Graham & May O'Donnell	
	17 Dec 1961	Mannheim, Nationaltheater	Paul Hindemith	Heino Heiden	Bühnenbild / Stage Design: Paul Walter · Kostüme / Costumes: Gerda Schulte
	31 Mar 1962	Roma, Teatro dell'Opera	Paul Hindemith	Anton Dolin Eva Borg	

CONTENT

Early in the morning, *Hérodiade's* nurse looks out of the open window of a lonely tower in which the princess is housed and is preparing for her wedding. The impressions of nature force the thoughts of the nurse to circle around the morbid state of her mistress who threatens to fall into a state of despair about the emptiness and senselessness of all human activity. When *Hérodiade* appears, the nurse greets her cheerfully, but *Hérodiade* remains locked into her dark and dismal thoughts. She requests her nurse to wash her hair in scented water and pin it up, but then repels this physical contact in horror. *Hérodiade* dreams in her visions of a man whom she would one day like to marry, but at the same time initially refuses to entertain thoughts of devotion and prefers to remain single; only at the end does she recognise how imprisoned she was in her thoughts.

COMMENTARY

In 1944, Hindemith received a commission from the American dancer and choreographer Martha Graham to compose ballet music on the theme of a mythological female figure. Instead of the *Medea* myth favoured by Graham, he selected the figure of Herodias who incites her daughter Salome to express the wish to her stepfather Herod that John the Baptist should be executed. The biblical story provides the framework for the enigmatic and linguistically extremely complex poetic fragment with its wealth of associations of the same name which the French symbolist poet Stéphane Mallarmé (1842-1898) had been working on from

1864 up to the time of his death. Hindemith created a setting of Mallarmé's poem *Sainte* as a song with piano accompaniment at the same time as the composition of the ballet music.

In his ballet music for *Hérodiade*, Hindemith undertook the attempt to 'blend poetic ideas, lyrical expression and music into a unified whole, but dispensing completely with the expressive medium which would be best suited for this undertaking, namely song.' The declaiming of the verses through the melodic line creates a type of 'orchestral recitation'. Hindemith divided Mallarmé's poem into eleven sections of unequal length which differ from each other in tempo, metre and tonality. In the chamber orchestra made up of solo wind and strings with piano, the string instruments are allocated to the nurse, whereas *Hérodiade's* impulsiveness is depicted by solo passages or all instruments combined. Hindemith criticised not only the practice of declaiming poetry in synchronisation to the music to emphasise the direct connection between the poetry and its musical setting which had already been adopted during the composer's lifetime but also the abstract choreography which Martha Graham had created for the first performance of the work. (S. Sch.-G.)

Während des Vorspiels kann durch Projektionen die historische, örtliche und menschliche Situation des Stückes angedeutet werden. In Mallarmé's Gedicht (sowie in der ihm vorausgehenden "Ouvroire anacore d'Herodiade") gibt es einige Hinweise auf Landschaftliche und sonstige stimmungshafte Aspekte, die in Projektionen beschreiben können *)

Unser Turm, dem Stolz und Frost bescheiden; der Teich, zerstört, in dem schon das Birkstauden drohend leuchtet; ein düstres Grab, das läugert der sinnige Schwarm gemeldet; verlassne Gärten ihr Zufall und Untergang; kein leises Plätschern mehr, die toten Wasser schweigen; dümpelner Himmel, See ohne pümpelot verschworen, in roter Dämmerung das Fenster offen steht; in dümpel Griff aus Stein und Eisen schärfst du mich, wo in verjährt Luft die alten Löwen streichen; "Juwel der Vaterstadt, wo auf dem Mäanderanz in... hellen Schiene sich Schmück und Waffen brachen."

Und gegen Schluß (No 10, 20):
 "Den herabischen Azur, ich hasse ihn.
 ...Kamst du nicht ein ferres Land,
 das düstere Himmel mit dem Blick
 des Hasses brennt - dem Blick der
 Venus, die der Nächts dunkel's
 Sternschwerk finkelt; dort will ich
 sein."

*) Deutsche Zitate nach der Übersetzung von Karl Fischer (Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1957)

HERODIADE

de Stéphane Mallarmé

Faust Hindemith
1944

1. Prélude. Lent (ca. 90-100)

Copyright Paul et Janine, 4, rue de la Courbe



Herodiade:

Klavierauszug mit Hindemiths handschriftlichen Vorschlägen für eine Aufführung als Tanzstück vom Ende der 1950er Jahre /

Piano reduction with Hindemith's suggestions for a choreography at the end of the 1950s

„Dramatische Meisterwerke“ / “Dramatic Masterpieces”

Das Leben dringt in die Zelle

Mysterie (1914)

Personen / Cast: Cäsus Christar, ein Mönch – Improvopostoteles und Pablo Estring, Mönche – Cravalla, Waldmensch und Naturkapellmeister – Arminius Gruntius, Schweinehirt – Der Genius der modernen Harmonie – Urian – Ella – Der Chor der Frankfurter Rudergesellschaft (hinter der Scene)

75'

Der verschleierte Raub

Eine deutsche Oper in drei Akten von Arend Berend (1914)

Personen / Cast: Friedberg (i/Hessen), ein junger Ritter – Rosenbaum, sein Knappe – Der Hainrich, ein alter Leinsieder – Golo, ein Dreckviech – Das HB-Exemplar – Chor (mindestens 2 Personen) – Hinter der Bühne: Der Vorhangzieher, 3 Closetfrauen –

Klavier

8'

Im Dr. H. C.

Eine Scene (1916)

Für Aug. Taravella, August 1916

Personen / Cast: Paul – Schmalzkopp – Michels Stimme – Naumann – Racky – Seufert

7'

Ein neues Traumspiel: Abdul Rednils Träumereien

(an seinem eigenen Kamin)

vorgedacht und nachempfunden von dem Verfasser

Eine Tragödie mit Chören (1916/17)

Für Albert Linder, Neujahr 1917. Die einzelnen Szenen nach „wahren Begebenheiten“ erzählt.

Personen / Cast: Abdul Rednil – Der Berg Sesam – Frau Hindemith – Der Patron – Paul – Rudolf – Cäsar – Tante Olly – Frau Totengräber – Der Geschäftsführer – Ein Schaffner – Olga

18'

Todtmoosiana

Ein naturalistisches Schauspiel in drei Akten von mir (1917)

Allen „Miterlebern“ gewidmet zur Erinnerung an die schönen Sommertage in Todtmoos

Personen / Cast: Maier mit a-i – Der schwarze Peter – Lang und Hinderth, „zwo Intriguanen“ – Raubautz „mit das Schießjeweher“ – Fräulein Ritter – Fräulein Flinner – Fräulein Fuchs – Fräulein Wolf – Fräulein Alice (Frank) – Fräulein Ria (Altstatt) – Fräulein Rosenthal – Fräulein Ermann – Kurgäste, Volk – Ferner im Ballett und Festzug des zweiten Aktes eine Unmenge Statisten und Chor- und Ballettmitglieder

70'

Winter 1919

Tragödie, einmalige illustrierte Vorzugsausgabe (1919)

Dem Vorstand zum Stiftungsfest

Personen / Cast: Nanna – Wolfi – Edgar – Herr Bieger – Dora – Lulu – Herr Gebler – Paul – Mau Frank – Kraus – Herr Rebner – Dr. Aschheim – Frau Rebner singt!

10'

Die Tragödie im Kino

Ein moralisches Trauerspiel von Einem, der nicht „ganz klar“ war!

(Nobelpreisträger von 1794 v. Chr.)

Frau Dr. Weber und Frl. Marta Braun zur Erinnerung an die Aarauer Faulenzerei gewidmet! Aarau & Frankfurt, Frühjahr 1913

Personen / Cast: Minister Cliquot – Monsieur de Charmant – Herr Dr. Schneider – Frau Dr. Schneider – Frl. Anna Grün – Der Jüngling aus Iseborg – Herr v. Lunte – Herr Ruedi Hünerli – Herr Oberst Laufstädter – Amalia, seine Gemahlin – Herr Dr. Würtel – Herr Dr. Limbling – Herr Braten – Frau Braten – Frl. Steif – Frl. Preisselbeer – Frl. Lina Mosa – Frl. Braunplack – Flimmermann, Kinobesitzer – Leinewand und Filmus, seine Gehilfen – Tästli, Klavierspieler – Bliemchen – Brumhuber – Der Polizeikommissar – Speer und Pulver, Polizisten – Wäppli und Säbeli, Militär

28'

Der Bratschenfimmel

In vier Akten (1920)

für Abdul Linder. Mallnitz 31. Juli 1920 fertig

Personen / Cast: Abdul – Bankdirektor – Oppenheim – Dr. Grünewald – Gerster – Julius Caesar aus Rom – Schrauth – Helberger – Meyer – Hannes Mac Bumfiddle – Cohn – Ein Greis – Ein Irrer – Möppel – Olly – Die Hebamme – Frau Bub – Frau Dr. Grünewald – Die Polizei – Die Rettungswache – Die Feuerwehr und noch andere im Frankfurter Adressbuch angeführte Personen

70'

KOMMENTAR

Die „Dramatischen Meisterwerke“ entstanden zwischen 1913 und 1920, also in den Jahren, da Hindemith zunächst Schüler des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt, später Konzertmeister am Frankfurter Opernhaus war. Die Inhalte der Stücke, deren Personal meist aus Hindemiths Lehrern, Freunden und Bekannten jener Jahre besteht, besitzen autobiographische Bezüge. Der surrealistisch-absurde Charakter der Stücke macht deutlich, dass der junge Komponist in dieser Zeit auch ein großes Interesse an moderner Literatur und zeitgenössischer Theaterdramaturgie hegte.

COMMENTARY

The “Dramatische Meisterwerke” were written between 1913 and 1920, i.e. during the period in which Hindemith initially studied at Doctor Hoch's Conservatory in Frankfurt before later becoming the leader of the Frankfurt Opera House orchestra. The content of these pieces displays autobiographical connections and is mainly peopled by Hindemith's teachers, friends and acquaintances. The surreal and absurd character of these pieces clearly demonstrates that the young composer also had a great interest in modern literature and contemporary theatrical drama at this time.

Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerke nach den Bühnenwerken / Orchestra, Chamber Music and Piano Works after the Stage Works

Orchester / Orchestra

Nusch-Nuschi-Tänze

Tanzsuite aus dem Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt, op. 20 (1921)

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 2 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 2 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Trgl. · Gong · Beck. · Tamb. · kl. Tr. · gr. Tr. m. u. ohne Beck. · Rute · Klaviatur-Glsp. · Xyl.) (6 Spieler) – Hfe. · Cel. – Str.

9'

Uraufführung / World Première: 23. November 1921 Bochum (D) · *Dirigent / Conductor:* Rudolf Schulz-Dornburg · *Städtisches Orchester Bochum*

Neues vom Tage

Ouvertüre zur Oper, mit Konzertschluss (1930)

Orchester / Orchestra: 2 (beide auch Picc.) · 1 · Engl. Hr. · Es-Klar. · 1 · Bassklar. · Alt-Sax. · 2 · Kfg. – 1 · 2 · 2 · 1 – S. (Trgl. · Zimb. [kl. Beck.] · hg. Beck. · Beckenpaar · Tomt. · kl. Tr. · gr. Tr.) (3 Spieler) – Str.

8'

Ausgaben / Editions: Studienpartitur / Study Score ED 3492

Uraufführung / World Première: 22. Januar 1930 Nürnberg, Stadttheater (D) · *Dirigent / Conductor:* Bertil Wetzelsberger

Symphonie „Mathis der Maler“

(1933-34)

I. Engelkonzert – II. Grablegung – III. Versuchung des Heiligen Antonius

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 2 – 4 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Trgl. · 2 hg. Beck. · Beckenpaar · Tamb. · kl. Tr. · gr. Tr. · Glsp.) (3 Spieler) – Str.

27'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score PHA 202 · ED 69 · Studienpartitur / Study Score ED 3509/ETP 573 · Klavierauszug 2 Klav. 4 hd. / Piano reduction 2 pianos 4hd ED 3286 (Paul Hindemith)

Uraufführung / World Première: 12. März 1934 Berlin · *Berliner Philharmonisches Orchester · Dirigent / Conductor:* Wilhelm Furtwängler

Nobilissima Visione

Orchestersuite nach der Musik der Tanzlegende (1938)

I Einleitung und Rondo – II Marsch und Pastorale – III Passacaglia

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 2 – 4 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Trgl. · hg. Beck. · Beckenpaar · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. · Glsp.) (3 Spieler) – Str.

25'

Ausgaben / Editions: Studienpartitur / Study Score ED 3531

Uraufführung / World Première: 13. September 1938 Venedig (I) Sesto Festival di Musica Contemporanea 1938 · *Dirigent / Conductor:* Paul Hindemith

Symphonie "Die Harmonie der Welt"

(1951)

Geschrieben für Paul Sacher und das Basler Kammerorchester zum fünfundzwanzigsten Geburtstag des Orchesters.

I Musica Instrumentalis – II Musica Humana – III Musica Mundana

Orchester / Orchestra: 2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · Bassklar. · 2 · Kfg. – 4 · 2 · 3 · 1 – P. S. (Trgl.) · 3 Röhrengl. · Gong [Tamt.] · 2 hg. Beck. · Beckenpaar · Tamb. · Rührtr. · kl. Tr. · 2 Holztr. · gr. Tr. · Glsp.) (5 Spieler) – Str.

34'

Ausgaben / Editions: Studienpartitur / Study Score ED 4061

Uraufführung / World Première: 25. Januar 1952 Basel (CH) · *Dirigent / Conductor:* Paul Sacher · Basler Kammerorchester

Kammerorchester / Chamber Orchestra

Der Dämon

Konzertsuite aus der Tanzpantomime (1923)

Orchester / Orchestra: 1 · 0 · 1 · 0 – 1 · 1 · 0 · 0 – Klav. – Str. (1 · 1 · 1 · 1 · 1)

25'

Ausgaben / Editions: Klavierauszug / Piano reduction ED 3205 (Hermann Uhticke)

Tuttifantchen

Suite für kleines Orchester (1925)

Orchester / Orchestra: 1 (auch Picc.) · 1 · 1 · 1 – 1 · 1 · 0 · 0 – P. S. (Tamb. · kl. Tr. · gr. Tr. m. Beck. · Glsp.) (1 Spieler) – Str.

20'

Ausgaben / Editions: Partitur / Full Score CON 77 · Orchesterstimmen / Parts CON 77-50 · Ergänzungsstimmen / Additional parts CON 77-60

Blasorchester / Wind Band

Symphonie „Mathis der Maler“

(1934)

Einrichtung für Blasorchester von Guy Maxwell Duker (1978)

I. Engelkonzert – II. Grablegung – III. Versuchung des Heiligen Antonius

Orchester / Orchestra: Picc. · 2 · 2 · Engl. Hr. · 4 · Altklar. · Bassklar. · Kontrabassklar. · 2 Alt-Sax. · Tenorsax. · Baritonsax. · 3 Korn. · 3 · 4 · 3 · Euph. · 1 – P. S. (Trgl. · Gl. · kl. Tr. · gr. Tr. m. Beck.) – Kb.

27'

Kammermusik / Chamber Music

Symphonie „Mathis der Maler“

Einrichtung für Klavier zu vier Händen von Paul Hindemith (1934)

I. Engelkonzert – II. Grablegung – III. Versuchung des Heiligen Antonius

27'

Ausgaben / Editions: ED 3286

Meditation

(1938)

Nr. 8 der Tanzlegende „Nobilissima Visione“

Vi. (Vla. oder Vc.) und Klavier

2'

Ausgaben / Editions: Vi. und Klav. ED 3683 · Vla. und Klav. ED 3684 · Vc und Klav. ED 3685

Klavier / Piano

Tanz der Holzpuppen

(1922)

Foxtrott aus dem Weihnachtsmärchen „Tuttifantchen“

3'

ED 1734

Wir bauen eine Stadt

Klavierstücke für Kinder (1931)

Für Olga Strecker

I Marsch – II Lied: Wir bauen eine neue Stadt – III Musikstück: Man zeigt neu ankommenden Leuten die

Stadt – IV Lied: Ich bin ein Schaffner – V Man spielt „Besuch“ – VI Die Diebe kommen in der Nacht

5'

Ausgaben / Editions: ED 2200

Text- und Bildnachweise / Credits

Für die Originalbeiträge und Originalbilder alle Rechte vorbehalten. Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten / For original contributions and images all rights reserved. Although we made efforts to contact all authors and photographers we kindly ask those whom we could not reach to contact us concerning subsequent copyright clearance.

Englische Übersetzungen / English translations: Lindsay Chalmers-Gerbracht

Abbildungen auf Seite / Images on page:

4: Rudolf Betz · 7: Erich Auerbach · 10: Jutta Vialon · 18: Eric Mahoudeau · 20, 23, 24, 27: Pit Ludwig · 28: Theater Ulm · 31: Gudrun Bublitz · 32: Oskar Götze-Janson · 35: Matthias Creutziger · 40: Eric Mahoudeau · 42: Pedro Malinowski · 46: Rupert Larl · 51: Lioba Schöneck · 53, 55, 56-57: Thomas Aurin · 58: Norman Taylor · 62, 65: Franz Schlechter · 66: Rudolf Betz · 69: Rudolf H. Finkes · 70, 73: Nobby Clark · 74: Gert Weigelt · 76: Arwid Langenpusch · 79: Bettina Strauss · 80: R.F. Schmidt · 83: Madeleine Winkler-Betzendahl · 84, 87: Gert Weigelt · 88: Arnold Eagle

Besonderer Dank an / Special thanks to:

Wir danken Frau Dr. Susanne Schaal-Gotthardt, Direktorin des Hindemith Instituts, und Herrn Dr. Heinz-Jürgen Winkler, Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Hindemith Instituts, sowie dem ehemaligen Direktor des Hindemith Instituts, Herrn Professor Dr. Giselher Schubert, sehr herzlich für ihre fachliche Beratung bei der Erstellung dieses Katalogs, insbesondere für die erläuternden Texte zu den Werken und für den Einführungstext in das Bühnenschaffen von Paul Hindemith.

Many thanks to Dr. Susanne Schaal-Gotthardt, Director of the Hindemith Institute and to Dr. Heinz-Jürgen Winkler, Academic Fellow of the Hindemith Institute, and to Professor Dr. Giselher Schubert, former Director of the Hindemith Institute, for their academic consultation, especially for the work texts and the introduction to the stage works of Paul Hindemith.

Paul Hindemith

Sämtliche Werke / Complete Works

Herausgegeben von / Edited by Ludwig Finscher und / and Kurt von Fischer
im Auftrag der / in association with the Hindemith-Stiftung

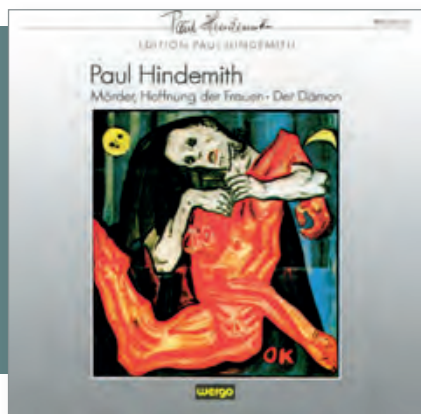
Editionsleitung / Managing editor: Giselher Schubert
Redktionelle Mitarbeit / Editorial assistant: Luitgard Schader



Serie I: Bühnenwerke
erschienene Bände siehe Seite 14
Series I: Stage Works
Published volumes: see page 16

 **SCHOTT**

Paul Hindemith



Mörder, Hoffnung der Frauen / Der Dämon
Oper in einem Akt /
Tanzpantomime in zwei Bildern
WER 60132-50 (CD)



Neues vom Tage
Lustige Oper in drei Teilen
WER 61922 (2 CDs)



Das lange Weihnachtsmahl
Oper in einem Akt
WER 66762 (CD)



Das Nuschi-Nuschi
Ein Spiel für burmanische Marionetten
in einem Akt
WER 60146-50 (CD)



Cardillac
Oper in drei Akten, Fassung von 1926
WER 60148-50 (2 CDs)



Mathis der Maler
Oper in sieben Bildern
WER 62552 (3 CDs)



Die Harmonie der Welt
Oper in fünf Aufzügen
WER 66522 (3 CDs)

Fordern Sie bitte unseren Katalog an!

WERGO
Weihergarten 5
55116 Mainz, Germany
service@wergo.de

www.wergo.de

Hindemith *INSTITUT FRANKFURT*

Hindemith Institute Frankfurt · Institut Hindemith Francfort



Das Hindemith Institut Frankfurt ist das Zentrum der Forschung zu Leben und Werk des Komponisten. Es wird von der Fondation Hindemith mit Sitz in Blonay (Schweiz) getragen.

Die Mitarbeiter des Instituts widmen sich der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Nachlasses. Dieser umfasst Hindemiths Skizzen und Partituren, seine Aufführungslisten und Werkverzeichnisse, Aufführungsmaterialien zu eigenen und fremden Werken, die umfangreiche Korrespondenz, Materialien zu Hindemiths Kompositionsunterricht, seine musiktheoretischen Schriften sowie

Aufsätze, Vorträge, Reden und literarisch-dichterische Arbeiten bis hin zu Zeichnungen und Karikaturen, Musikinstrumenten, Photographien, Zeugnissen und Urkunden. Eine umfangreiche Sammlung von Literatur über Hindemith ergänzt die Materialien.

Das Institut ist verantwortlich für die Hindemith-Gesamtausgabe und publiziert das Hindemith-Jahrbuch, das Hindemith Forum sowie die Schriftenreihe Frankfurter Studien. Es organisiert Ausstellungen, Konzerte und Symposien und steht beratend für alle Belange zur Verfügung, die den Komponisten und sein Werk betreffen.

HINDEMITH INSTITUT FRANKFURT

Eschersheimer Landstraße 29-39
D 60322 Frankfurt
www.paul-hindemith.org

Tel. +49-69-5970362
Fax +49-69-5963104
institut@hindemith.org

Anzeige / Advertisement



PAUL HINDEMITH

Der Komponist als Zeichner
The Composer as graphic Artist

edited by Susanne Schaal-Gotthardt
and Angelika Storm-Rusche
(German - English)

199 Pages - Paperback/Soft Cover
ISBN 978-3-254-00200-6
ATL 6200

Auszeichnung „Best Edition“ des
Deutschen Musikeditionspreises /
“Best Edition” Award of the German
Music Edition Prize

www.schott-music.com/shop



ISMN 979-0-001-18777-0 | KAT 3057-99