

ONDINE

**Bernd Alois
ZIMMERMANN**

VIOLIN CONCERTO

Leila JOSEFOWICZ

PHOTOPTOSIS

DIE SOLDATEN VOCAL SYMPHONY

Komsi | Packalen

Summers | Tantsits

Rusanen | Uusitalo

Finnish Radio Symphony Orchestra

Hannu LINTU

BERND ALOIS ZIMMERMANN



BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918–1970)

	Violin Concerto (1950)	17:30
1	I. Sonata	4:14
2	II. Fantasia	8:55
3	III. Rondo	4:21
4	Photopsis (1968) Prélude für großes Orchester	14:04
	Die Soldaten, Vocal Symphony (1957–63)	41:49
	Vokal-Sinfonie für 6 Gesangs-Solisten (Koloratursopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass) und Orchester	
5	I. Preludio	5:39
6	II. Erster Akt, Introduzione	0:38
7	III. Erster Akt, 3. Szene (Ricercari I): <i>Meine göttliche Mademoiselle... (Desportes)</i>	8:34
8	IV. Erster Akt, 5. Szene (Nocturno I): <i>Ach, Herr Jesus! (Marie)</i>	4:47
9	<i>Das Herz ist mir so schwer (Marie)</i>	4:55
10	V. Zweiter Akt (Intermezzo)	4:56
11	VI. Zweiter Akt, 2. Szene (Capriccio, Corale e Ciacona II): <i>Was fehlt Ihnen, mein goldnes Mariel... (Desportes)</i>	5:36
12	<i>Kindlein mein (Weseners alte Mutter)</i>	6:44

LEILA JOSEFOWICZ, violin

ANU KOMSI, soprano | JENI PACKALEN, alto | HILARY SUMMERS, contralto
PETER TANTSITS, tenor | VILLE RUSANEN, baritone | JUHA UUSITALO, bass

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
HANNU LINTU, conductor

B. A. Zimmermann: Violin Concerto, Photoptosis, Die Soldaten Symphony

‘We live in harmony with a huge diversity of culture from the most varied periods,’ wrote Bernd Alois Zimmermann. ‘We exist simultaneously on many different levels of time and experience, most of which neither are connected with one another, nor seemingly derived from one another.’ And yet, sooner or later, we come to ‘feel at home in this network of countless threads’. In this programme we hear works written, broadly speaking, in the early, middle, and late years of Zimmermann’s compositional career. They illustrate the continued importance of his claim concerning pluralism and simultaneity and point to its truth for the smaller corpus and timeframe of his own musical life. That is of course an exaggeration: the connections are real. Yet they are not made by the composer alone. As performers and listeners, we must also construct our own paths through the labyrinths not only of Zimmermann’s works but also of Western musical history.

Historians are perhaps too fond of claiming ‘transitional’ status for artworks. The **Violin Concerto** (1949–50, premiered by Heinz Stanske and Ferdinand Leitner in Baden-Baden, in 1950) nevertheless stakes a good claim to that status. It announces at least as emphatically as the preceding Concerto for Orchestra (1947, revised 1948) an arresting, original voice, preparing the way for works of the early-to-mid-Fifties. In both, Zimmermann revels in exploration of the large orchestra (‘großes Orchester’) he marks in the score. That may seem to align him with older and/or more ‘traditional’ composers; to some extent it does. Likewise the ‘traditional’ three movement structure and the titles afforded those movements (Sonata, Fantasia, and Rondo) which have little in common with the brave new world to come of somewhat younger firebrands such as Boulez and Stockhausen – although Boulez had only just composed his Second Piano Sonata and a (now lost) *Symphonie concertante* for piano and orchestra. Insofar as models may be relevant, we may think of Schoenberg, Hindemith, Bartók, Stravinsky, Berg, and even Prokofiev.

As is often his way, Zimmermann draws upon what might be salvaged from or renewed in old forms. They remain dynamic; they are never hidebound formulae. The Sonata’s opening solo virtuoso gesture provokes a polystylistic riot taking in Stravinsky, blues music, and much else besides, in an exposition that never really reaches its development section in the traditional

sense, let alone a recapitulation. If 'sonata' it be, it asks what, if anything, we might still mean by the term. But does it offer an answer? Perhaps we are better off simply enjoying the sights and sounds, the simultaneity and multiplicity of threads. Such brazen variety of stylistic flirtations long precedes the 'collage' works of Berio in the late Sixties.

The Fantasia has something of the old *recitativo accompagnato* to it, something of an improvisatory quality too. The generative role of the *Dies irae* plainchant speaks neither for the first nor the last time of Roman Catholic liturgy, of something beyond in more than one sense. It is also Zimmermann's first essay in dodecaphony, in some ways a kindred spirit to Schoenberg's recent *Phantasy* for violin and piano. In its magical writing for celesta, it sounds as if the Prokofiev of *Cinderella* has taken a trip. An earlier Prokofiev, the composer of the Second Violin Concerto, reheard in light of Stravinsky's *Symphony in Three Movements* apparently does likewise in the rumba-rondo finale. Xylophone launches into a solo *danse macabre*; Bach makes a few guest appearances, not least in the violin cadenza, which hints quasi-cyclically at the solo opening gesture. Such, however, is the hectic pace of reminiscence and reinvention that such dancing ghosts are banished almost before we have welcomed them.

Zimmermann's search for a subject having taken three years, compositional work on the opera *Die Soldaten* occupied him from 1957 to 1964. Work and career had in the meantime proceeded with great success. *Die Soldaten*, however, would prove perhaps the most arduous assignment of all. The envisaged 1960 premiere was cancelled; Zimmermann as a consequence suspended work on it for a while. He turned not only to other composition but also to preparation of a vocal symphony drawn from operatic material composed to date. Four out of the six movements (2, 3, 4, and 6) were first performed at the Cologne Musik der Zeit series in 1963; the full six-movement version had to wait until 1975, ten years after *Die Soldaten* itself.

Zimmermann outlined his opera's setting – by implication, that of the symphony too – as 'yesterday, today, and tomorrow': pluralism in simultaneity. As Jakob Michael Reinhold Lenz had resolved to do in his original *Sturm und Drang* drama, Zimmermann assaults unity of time, place, and action in a multimedia assault of simultaneities – multiple ensembles, stages,

times, and plot trajectories – that combine in a tragedy greater than the sum of its many parts. The unifying role of Lenz's 'internal scenario' is musically furthered, dramatised even, in Zimmermann's dodecaphony. Decline and destruction in the character of Marie Wesener is the apocalypse of modern war itself.

As in *Wozzeck*, each scene is assigned a particular 'absolute' musical form or, in one case, forms. The opening 'Preludio' – also prelude to the opera – trudges through two centuries of marching music and death, much heard simultaneously. In the movements that ensue – the *Introduzione*, *Ricercari I*, and *Nocturno I* from the first act, and the *Intermezzo*, and *Capriccio*, *Corale e Ciacona II* from the second – there is, however, lyricism too, be it vocal, related to yet abstracted from the opera, or that of instruments that entwine with voices: alto saxophone, harp, vibraphone, and many more. This is a (post-)Romanticism that will not die, even if the world will; it is not entirely unlike that of Hans Werner Henze, albeit less willing to 'compromise', should that be the right word. Berg is the predecessor perhaps most likely to come to mind, although many others will too. Is it possible that some of the more ambitious – even now, let alone in the 1960s – theatrical intent might be better realised in the theatre of the imagination than on stage? Whatever the answer to that question, this symphony deserves, like Berg's *Lulu-Suite* and many other such works, to be performed for what it is, not for what it is not.

Our final work for 'large orchestra', ***Photopsis*** ('Incidence of Light'), was commissioned to celebrate the hundredth anniversary of the Gelsenkirchen town bank (*Stadtsparkasse*) and was composed in 1968. Inspired by Yves Klein's painting of the foyer to the town's Musiktheater im Revier, its premiere took place in that theatre the following year. Its opening oscillates around the semitone D-E-flat. Ligetian swarming or post-electronic tuning in? As usual, Zimmermann, rejects the either/or. Likewise, precision in pitch, rhythm, and other parameters finds itself set against, in dialectical relationship with, uncertainty: perhaps even a remnant of Debussyan colouristic vagueness. Traditional Western antinomy of freedom and determinism from Bach (or Monteverdi) to Schoenberg and beyond – if one prefers, Plato to Nietzsche and beyond – takes another turn of the dialectical screw. Yet, in common with our modernist lot – our postmodernist lot too – the screw knows what it is doing. (It probably always did.)

The organ, long a favoured instrument for Zimmermann, symbolises and instantiates such processes and paths. A mechanical one-player-orchestra, it incites a plurality of players that yet might come together as one. If Webern could compress the intensity of a Mahler symphonic movement into a few bars, here Mahler's entire oeuvre seems compressed into a single movement. Drum rolls hark back to *Soldaten*, to *Wozzeck*, to Mahler, also to Zimmermann's beloved jazz. Direct quotation – how direct can quotation ever be? – plays as strong a role as in any of his works, rendering role and message still more enigmatic. Chaotic horrors from Beethoven's Ninth Symphony, prior to vocal 'resolution', shift into recollections of Scriabin's *Poem of Ecstasy*, preparing the way for *Parsifal* and *The Nutcracker*: strange moves, stranger still mixed with Bach and plainchant. Do they 'mean' anything? One of the principal hapless questions we have long asked of Western art music, 'Sonata, what do you want of me?' remains undead.

Let us return, then, to the opening meditation from Zimmermann on pluralism and simultaneity. Should it sound close to the content-less banalities of modern liberalism, that would be a misreading: with Zimmermann, anything does not go. 'Pluralism' for him involved a claim concerning the simultaneity of experience, of past, present, and future, and indeed of other pluralisms in space: not a recipe for heteronomy, for doing whatever one happened to feel like; nor for doing what the state, capital, or other worldly, external authority demanded of the cowed human subject. There was for Zimmermann no question that overarching form, both to musical composition and experience, remained, even though it might remain beyond our immediate perception and comprehension. Such is the quintessential claim of the modernist fragment. It also offers one way for us to try to make sense both of the labyrinths set before us and of the paths we trace through them.

Dr. Mark Berry



ANU KOMSI



JENI PACKALEN



HILARY SUMMERS



PETER TANTSITS



VILLE RUSANEN



JUHA UUSITALO



LEILA JOSEFOWICZ



HANNU LINTU

B. A. Zimmermann: Viulukonsertto, Photoptosis, Die Soldaten –sinfonia

”Me elämme sopusoinnussa mitä erilaisimmilta aikakausilta periytyvien kulttuurien suuren monimuotoisuuden kanssa”, kirjoitti Bernd Alois Zimmermann. ”Me olemme samanaikaisesti useilla eri ajan ja kokemuksen tasoilla, joista useimmat eivät ole yhteydessä toisiinsa eivätkä toistensa johdannaisia.” Kuitenkin me ennemmin tai myöhemmin ”kotiudumme tähän lukemattomien lankojen kudokseen”. Tässä ohjelmassa on teoksia, jotka ovat laajasti ottaen peräisin Zimmermannin säveltäjänuran alusta, keskeltä ja lopusta. Ne osoittavat, kuinka tärkeitä hänen huomionsa samanaikaisuudesta ja monimuotoisuudesta ovat, ja samalla todistavat tämän käsityksen pätevän myös pienemmässä mittakaavassa hänen omaan musiikilliseen elämäänsä. Tässä toki liioitellaan hieman, koska eri osatekijöiden välillä on kuin onkin yhteyksiä, mutta niitä ei luo pelkästään säveltäjä. Meidän itsemme on esittäjinä ja kuulijoina hahmotettava omat polkumme labyrintin läpi – ei vain Zimmermannin teosten labyrintin vaan myös länsimaisen musiikin historian.

Historioitsijat nimeävät kenties hieman liian herkästi taideteoksia ”siirtymäkauden” teoksiksi. Zimmermannin **viulukonsertto** (1949–1950, kantaesitys Heinz Stanske ja Ferdinand Leitner Baden-Badenissa v. 1950) kuitenkin oikeuttaa tämän luonnehdinnan. Se julistaa uutta, omaperäistä säveltäjänääntä vähintään yhtä painokkaasti kuin sitä edeltänyt konsertto orkesterille (1947, uusittu 1948), ja toisaalta se viitoittaa tietä säveltäjän 1950-luvun alun ja puolivälin teoksiin. Kummassakin mainituista teoksista Zimmermann nautiskelee suuren orkesterin tehoista. Tämä näyttäisi liittävän hänet vanhempiin tai ”perinteisempiin” säveltäjiin, eikä tämä ole täysin väärä mielikuva. Viulukonserton perinteinen kolmiosainen muoto ja osille annetut nimet (Sonata, Fantasia, Rondo) tuntuvat olevan kaukana siitä uljaasta uudesta maailmasta, joka vain hetkeä myöhemmin murtautui esiin nuorempien tulisielujen kuten Boulez’n ja Stockhausenin tuotannossa. Itse asiassa Boulez oli tuohon aikaan jo säveltänyt 2. pianosonaattinsa ja (nyttemmin kadonneen) teoksen *Symphonie concertante* pianolle ja orkesterille. Mikäli pidämme tärkeänä etsiä esikuvia, voimme yhdistää Zimmermanniin Schönbergin, Hindemithin, Bartókin, Stravinskin, Bergin ja jopa Prokofjevin.

Zimmermann otti tapansa mukaan vanhoista muodoista sen, mitä niistä saattoi pelastaa tai uudistaa. Hänen musiikkinsa muodot ovat dynaamisia, eivät koskaan kiveen hakattuja

kaavoja. Sonata-osan avaava virtuoosiele käynnistää monityylinen iloittelun, jossa käydään läpi Stravinskia, bluesia ja paljon muuta. Esittelyjakso ei koskaan oikeastaan pääse kehittyajaksoon sen perinteisessä merkityksessä, kertausjaksosta puhumattakaan. Jos tämä siis on olevinaan ”sonaatti”, niin mitä tällä termillä nyt tässä enää tarkoitetaan? Onko tähän kysymykseen edes vastausta? Ehkä on parempi vain nauttia näköaloista ja kudoksen moninaisista yhtäaikaisista langoista. Pitää muistaa, että tämä röyhkeä tyylien sekamelska syntyi paljon ennen Berion 1960-luvun kollaasitekniikkaa.

Fantasia-osa muistuttaa jotenkin *recitativo accompagnato* ja luo improvisaation vaikutelman. ”Dies irae” -hymni viittaa katoliseen liturgiaan, ei ensimmäistä eikä viimeistä kertaa Zimmermannin tuotannossa, ja myös liturgisen tason tuolle puolen. Teos on myös Zimmermannin ensimmäinen dodekafonian sovellus ja tässä mielessä henkistä sukua Schönbergin samanaikaiselle teokselle *Phantasy* viululle ja pianolle. Maaginen celestastemaa saa musiikin kuulostamaan Prokofjevin *Tuhkimolta* huumepölyssä. Varhaisempi Prokofjev, 2. viulukonserton ajoilta, ilmaantuu samaan tapaan rumba-rondo -finaaliin, joskin Stravinskin *Kolmiosaisen sinfonian* läpi vietyä. Kslylofoni käynnistää soolona kuolontanssin, ja Bach pistäytyy myös kuvassa, ei vähiten viulukadenssissa, joka sykliseen tapaan viittaa teoksen avauseleeseen. Mutta muistelusten ja uudelleen keksinnän tahti on niin kiivas, että aaveet katoavat melkein pä ennen kuin ne on ehtinyt tunnistaa.

Zimmermann etsiskeli oopperan aihetta kolme vuotta, ja **Die Soldaten** -oopperan sävellystyötä kesti vuodesta 1957 vuoteen 1964. Vaikka hän tällä välin saavutti suurta menestystä urallaan, *Die Soldaten* osoittautui hänen työläimmäksi projektikseen. Vuodelle 1960 suunniteltu kantaesitys peruttiin, ja Zimmermann keskeytti hetkeksi oopperan sävellystyön. Hän kääntyi muiden projektien puoleen ja muokkasi oopperan siihen asti syntyneestä materiaalista vokaalisinfonian. Sen kuudesta osasta neljä (2, 3, 4 ja 6) kantaesitettiin Kölnin Musik der Zeit -konserttisarjassa vuonna 1963; koko kuusiosainen teos esitettiin vasta vuonna 1975, kymmenen vuotta itse *Die Soldaten* -oopperan kantaesityksen jälkeen.

Zimmermann määritteli oopperansa – ja näin ollen siitä johdetun sinfoniankin – ajalliseksi viitekehykseksi ”eilen, tänään ja huomenna”: moninaisuutta samanaikaisuudessa. Kuten Jakob Michael Reinhold Lenz oli tehnyt oopperan pohjana olleessa Sturm und Drang -kauden

näytelmässään, Zimmermann rikkoo ajan, paikan ja toiminnan yhteyttä samanaikaisuuksien multimediatyörytyksellä: useita yhtäaikaista kokoonpanoja, näyttämöitä, aikatasoja ja juonenkulkuja, joiden muovaama tragedia on suurempi kuin osiensa summa. Lenzin ”sisäisen skenaarion” kokonaisuutta jäsentävää roolia edistää ja jopa dramatisoi Zimmermannin dodekafoninen musiikki. Marie Weselerin roolihahmon rappio ja tuho edustaa modernin sodankäynnin väijäämätöntä kulkua.

Kuten Bergin oopperassa *Wozzeck*, tässäkin jokaisessa kohtauksessa käytetään absoluuttisesta musiikista tuttua muotoa (ja eräässä tapauksessa useampaa sellaista). Teoksen avaava Preludio, oopperan esinäytös, rämpiä läpi kahden vuosisadan verran marssimusiikkia ja kuolemaa, pitkälti päällekkäisinä tapahtumina. Seuraavissa osissa – 1. näytöksen *Introduzione*, *Ricercari I* ja *Nocturno I*; *Intermezzo*; ja 2. näytöksen *Capriccio*, *Corale* ja *Ciacona II* – on myös lyryisyyttä, joko vokaalisesti oopperaan liittyvänä mutta siitä erillisenä, tai lauluääneen kietoutuvissa soittimissa (saksofoni, harppu, vibrafoni ja niin edelleen). Tämä on (jälki-)romantiikkaa, joka ei suostu kuolemaan vaikka maailma kuolisi; se on jossain määrin sukua Hans Werner Henzen estetiikalle, joskin vähemmän altis tekemään kompromisseja, jos tämä nyt edes on oikea sana. Berg on kenties ensimmäiseksi mieleen tuleva edeltäjä, vaikka monia muitakin vaikutteita voi tunnistaa. Olisiko niin, että teoksen teatteriefekteistä kunnianhimoisimmat – kunnianhimoisia vielä nykyäänkin, saati sitten 1960-luvulla – toimisivat kuitenkin paremmin mielen teatterissa kuin näyttämöllä? Olipa vastaus mikä hyvänsä, niin sinfonia, kuten Bergin *Lulu-sarja* ja monet muut vastaavat teokset, ansaitsee tulla esitetyksi oman itsensä vuoksi.

Viimeinen teos suurelle orkesterille tässä ohjelmassa, ***Phoptosis***, tilattiin Gelsenkirchen kaupunginpankin (*Stadtsparkasse*) 100-vuotisjuhliin ja syntyi vuonna 1968. Sen innoituksena oli kaupungissa sijaitsevan Musiktheater im Revierin aulassa oleva Yves Kleinin maalaus; teos kantaesitettiin tuossa teatterissa seuraavana vuonna. Teoksen alku kieppuu puolisävelaskelen D–Es ympärillä. Ligitiläistä kentäteknikkaa vai post-elektronista virittelyä? Jälleen kerran Zimmermann kiertää tällaisen dikotomian. Samaten säveltasojen, rytmien ja muiden parametrien tarkkuus asettuu vastakkain ja vuoropuheluun epävarmuuden kanssa, kenties jäänteenä Debussyn koloristisesta epämääräisyydestä. Tämä dialektiikka saa lisäkierroksia teoksen suhteesta perinteiseen länsimaiseen vapauden ja determinismin väliseen

vastakkainasetteluun, Bachin (tai Monteverdin) ajoista Schönbergiin ja pidemmälle – tai, jos niin halutaan, Platonista Nietzscheen ja pidemmälle.

Urut olivat pitkään Zimmermannin suosima soitin. Ne symboloivat ja todentavat edellä kuvatun kaltaisia prosesseja ja polkuja. Urut ovat mekaaninen yhden miehen orkesteri, joka muistuttaa yhdessä toimivien soittajien ryhmää. Jos Webern kykeni tiivistämään Mahlerin sinfonian osan intensiivisyyden muutamaa tahtiin, niin tässä Mahlerin koko tuotanto tuntuu tiivistyneen yhteen osaan. Rummunpäriä viittaa *Soldaten-* ja *Wozzeck-*oopperoihin ja Mahleriin, mutta myös Zimmermannin suuresti rakastamaan jazziin. Suorat sitaattit – miten sitaatti voi koskaan olla suora? – ovat yhtä tärkeässä asemassa tässä kuin muuallakin hänen tuotannossaan, ja niiden ansiosta teoksen rooli ja viesti käyvät yhä arvoituksellisemmiksi. Kaaottiset kauhumuistot Beethovenin 9. sinfoniasta ennen vokaalista vapahdusta siirtyvät muistumiin Skrjabinin *Ekstaasin runoelmasta*, joka taas antaa tietä *Parsifalille* ja *Pähkinänsärkijälle*: outoja liikkeitä, ja muistumat Bachista ja keskiaikaisesta kirkkolaulusta vain lisäävät outoutta. ”Tarkoittavatko” nämä mitään? Eräs keskeisimpiä toivottomia kysymyksiä, joita olemme jo pitkään esittäneet länsimaiselle taidemusiikille, ja esitämme edelleen, on ”Sonaatti, mitä haluat minulta?”

Palatkaamme siis alussa esitettyyn Zimmermannin moninaisuutta ja samanaikaisuutta koskevaan pohdintaan. Olisi väärin lukea tämä yhteneväiseksi modernin liberalismiin sisällyksettömien banaliteettien kanssa: Zimmermannin viesti ei ole se, että kaikki kelpaa. Hänelle pluralismi edellyttää kokemusten samanaikaisuutta; menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden yhtäaikaista läsnäoloa; ja myös moninaisuutta tilassa – ei vapautta tehdä aivan mitä huvittaa, tai kieltäytyä tekemästä sitä mitä valtio, tai pääoma, tai muu ulkopuolinen auktoriteetti ihmisalalaiselta edellyttää. Zimmermann ei kyseenalaistanut kokonaismuodon olemassaoloa, olipa kyse musiikkiteoksesta tai ihmisen kokemuksesta, vaikka kokonaismuoto saattaa olla meidän havainto- ja käsityskyymme saavuttamattomissa. Tässä onkin modernistisen fragmentin ydin: se tarjoaa meille keinon hahmottaa edessämme olevia labyrinthteja ja meidän polkujamme niiden läpi.

Dr. Mark Berry
Suomennos: Jaakko Mäntyjärvi

DIE SOLDATEN

Vokal-Sinfonie für 6 Gesangs-Solisten
(Koloratursopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass) und Orchester

LIBRETTO

7. Ricercari

1. Akt, 3. Szene

In Lille, Weseners Haus. – Marie in Gedanken, bei Handarbeit, Desportes tritt ein wenig später, unbemerkt von Marie, ein.

Desportes Meine göttliche Mademoiselle.

Marie *springt auf, Desportes bedeutet ihr sitzenzubleiben tritt heran.*
O, Herr Baron.

Desportes Meine göttliche Mademoiselle.

Marie *ein wenig kokett.* Hören Sie auf, ich weiß doch, dass das alles nur Komplimenten sein.

Desportes *kniert vor ihr nieder.* Ich schwöre Ihnen, dass ich noch in meinem Leben nichts Vollkommeneres gesehen habe als Sie sind.

Marie Mein Vater hat mir doch gesagt – seh'n Sie, wie falsch Sie sind!

7. Ricercari

Act I, Scene 3

In Lille, Wesener's house. – Marie, in a pensive mood, doing needlework; Desportes enters a little later without being noticed by Marie.

Desportes My divine mademoiselle.

Marie *jumps up; Desportes indicates that she is to remain seated and steps closer to her.* Oh, Baron, it's you.

Desportes My divine mademoiselle.

Marie *somewhat coquettishly.* Stop, I know very well what it all means: mere compliments.

Desportes *kneels down in front of her.* I swear to you that I've never yet in my life seen anything more perfect than you are.

Marie My father did say to me – see how wrong you are!

Desportes	<p><i>mit Pathos.</i> Ich falsch? Können Sie das von mir glauben, göttliche Mademoiselle? Ist das falsch, wenn ich mich vom Regiment wegstehle und jetzt riskiere, dass man mich in Prison wirft, wenn ich zurückkomme? Ist das falsch, nur um das Glück zu haben, Sie zu sehen? Vollkommenste! <i>Marie wendet sich verwirrt ab.</i> Alle Schmerzen, die ich leide, Sind nicht wert der Augenweide, Atemlos vor Dir zu steh'n. Will mein Stolz sich drüber kränken, Gleich geb' ich ihm zu bedenken: Kann man Engel ohne Schmerzen seh'n!</p>	Desportes	<p><i>with pathos.</i> Me, wrong? Can you believe that about me, divine mademoiselle? Is it wrong for me to steal away from my regiment and now risk being thrown into jail when I get back? Is it wrong just to have the lucky chance to see you? Most perfect girl! <i>Marie confusedly turns away.</i> All the sorrows that I suffer Don't add up to the feast for the eyes That comes from standing breathless in your presence. If my pride is hurt by it, I'll immediately let it know: Seeing angels without sorrows – impossible!</p>
Wesener	<p><i>steckt den Kopf zur Tür herein.</i> Ei sieh doch, gehorsamer Diener. <i>Tritt ein.</i> Herr Baron, wie kommt's denn, dass wir wieder einmal die Ehre haben? <i>Umarmt ihn.</i></p>	Wesener	<p><i>pokes his head in through the door.</i> Oh, do look, obedient servant. <i>He enters.</i> Baron, how does it happen that we again have the honor? <i>He embraces him.</i></p>
Desportes	<p>Ich bin nur auf einige Wochen hier, einen meiner Verwandten zu besuchen, der von Bruxelles angekommen ist.</p>	Desportes	<p>I'm here just for a few weeks, to visit one of my relatives who has arrived from Brussels.</p>
Wesener	<p>Ich bin nicht zu Hause gewesen, werden verzeihen, mein Mariel wird Sie ennuyiert haben.</p>	Wesener	<p>I haven't been at home, you'll pardon me; my Mariel will have bored you.</p>

Desportes	<i>eifrig.</i> Erlauben Sie, dass ich die Ehre haben kann, Ihre Mademoiselle Tochter einmal in die Komödie zu führen, man gibt dort heute ein neues Stück, ein ganz neues Stück!	Desportes	<i>eagerly.</i> Do grant me the honor of taking your daughter to the comedy just this once; a new play is being presented there today, an entirely new play!
Marie	<i>bittend.</i> Ach, Papa!	Marie	<i>pleadingly.</i> Ah, Papa!
Wesener	<i>unwillig.</i> Herr Baron! Um Vergebung! Nein, nein, durchaus nicht, nehmen Sie mir's nicht ungnädig, davon kein Wort mehr.	Wesener	<i>indignantly.</i> Baron! I beg your pardon! No, no, not at all; don't take it in bad grace; not one more word on this topic.
Marie	<i>bittend.</i> Papa, wenn den Herrn Baron nun niemand kennt?	Marie	<i>pleadingly.</i> Papa, how about if nobody recognizes the Baron?
Wesener	Meine Tochter ist nicht gewohnt, in die Komödie zu gehen; das würde nur Gerede bei den Nachbarn geben, und mit einem jungen Herrn-von den Milizen dazu.	Wesener	My daughter isn't in the habit of going to the comedy; it would only get the neighbors talking, and with a young gentleman from the militia to boot.
Marie	<i>erschrocken.</i> Aber Papa!	Marie	<i>horrifiedly.</i> But Papa!
Wesener	Willst du's Maul halten! Werden pardonieren, Herr Baron, so gern als Ihnen den Gefallen tun wollte. In allen anderen Stücken haben zu befehlen!	Wesener	Will you hold your tongue! You'll pardon me, Baron: as happy as I'd be to do you the favor. In all other respects your wish is my command!
Desportes	<i>spitz.</i> So empfehl' ich mich denn, Herr Wesener! Adieu, Jungfer Marie.	Desportes	<i>bitingly.</i> So then, Mr. Wesener, I'll take my leave! Adieu, Miss Marie.

Marie	<i>knickst. Herr Baron. Desportes geht ab. Aber, sag Er mir doch, Papa, wie ist Er denn auch?</i>	Marie	<i>curtseys. Baron. Desportes exits. But, do tell me, Papa, what are you about?</i>
Wesener	<i>Na, hab' ich dir schon wieder nicht recht gemacht. Was verstehst du doch von der Welt, dummes Keuchel. Marie, bewegungslos sitzend, träumend. Wesener geht nachdenklich einige Male auf und ab.</i>	Wesener	<i>Well, once again I've missed out on making you happy. What do you know about the world, you silly goose. Marie, sitting motionless, lost in thought. Wesener paces back and forth a few times in a reflective mood.</i>
Marie	<i>wie zu sich selbst gesprochen. Er hat doch gewiss ein gutes Gemüt, der Herr Baron.</i>	Marie	<i>as if speaking to herself. He certainly does have a good heart, the Baron.</i>
Wesener	<i>sich langsam ereifernd. Weil er dir ein paar Schmeicheleien und so und so. Einer ist so gut wie der andere; lehr du mich die jungen Milizen nit kennen. Da laufen sie in alle Auberger und in alle Kaffeehäuser und erzählen sich, und eh' man sich's versieht, wips, ist ein armes Mädcl in der Leute Mäuler. Sehr erregt. Ja, und mit der und der Jungfer ist's auch nicht zum Besten bestellt, und die und die kenne ich auch, und die hätt' ihn auch gern.</i>	Wesener	<i>slowly becoming angry. Because he says a couple of flattering words to you, like this and like that. One is as good as another; don't give me lessons about young militiamen. They make the rounds of all the inns and all the coffeeshouses and tell their tales, and before you know it, just like that, everybody is talking about a poor young girl. Very excitedly. Yes, and with this miss and that one things aren't the best, and I know this one and that one, and she too would take a liking to him.</i>
Marie	<i>Er ist auch immer so grob.</i>	Marie	<i>You're always so rude.</i>

Wesener Du musst mir das so übel nicht nehmen, du bist meine einzige Freude, Narr, darum trag' ich auch Sorge für dich.

Marie Wenn Er mich doch nur wollte für mich selber sorgen lassen.

Wesener *klopft ihr die Backen, geht ab.*

Marie *ein wenig eigensinnig.* Ich bin doch kein klein Kind mehr. *Mit einer eigenwilligen Drehung ab.*

Wesener You mustn't be so offended; you're my sole joy, you fool, which is why I also look after you.

Marie If only you'd let me look after myself.

Wesener *pats her on the cheeks; exits.*

Marie *a little bit headstrong.* I'm not a child any more. *She exits with an obstinate turn.*

8. Nocturno

1. Akt, 5. Szene

Mariens Zimmer. – Marie sitzt auf ihrem Bett, in den tiefsten Träumereien, Abend. Der Vater tritt herein.

Marie fährt auf. Ach, Herr Jesus!

Wesener *begütigend.* Na, so mach' Sie doch das Kind nicht. *Er geht einige Male auf und ab, bleibt stehen.* Hör', Mariel! *Geht wieder auf und ab, setzt sich dann zu ihr.* Du weißt, ich bin dir gut; sei drum nur recht aufrichtig gegen mich, es wird dein Schade nicht sein. *Beiläufig.* Sag' mir, hat dir der Baron was von der Liebe "vorgesagt?"

8. Nocturno

Act I, Scene 5

Marie's room. – Marie is sitting on her bed, in the deepest reveries, evening. Her father enters.

Marie gives a start. Ah, Lord Jesus!

Wesener *soothingly.* Now, don't put on your little girl act. *He paces back and forth a few times and then remains standing.* Listen, Mariel! *He paces back and forth and sits down by her.* You know that I'm good to you; so now just be perfectly honest with me; it won't hurt you. *By the way.* Tell me, has the Baron spoken to you about love?

Marie *sehr geheimnisvoll geflüstert.*
Papa! Er ist verliebt in mich, das
ist wahr. *Läuft zum Schrank.*
Hier sind auch Verse, die er
auf mich gemacht hat. *Kommt*
mit einem Blatt Papier, kichernd.

Wesener *liest laut vor.*
Du höchster Gegenstand von
meinen reinen Trieben, Ich bet'
dich an, ich will dich ewig
lieben, Weil die Versicherung
von meiner Lieb' und Treu',
Du allerschönstes Licht,
mit jedem Morgen neu.
Lacht, überliest gleichmütig
nochmals.
Du allerschönstes Licht,
haha, haha, haha.
Liest abermals.
Du höchster Gegenstand von
meinen reinen Trieben.
Steckt die Verse in die Tasche,
nachdenklich wiederholend.
Du höchster Gegenstand von
meinen reinen Trieben, er denkt
doch honett, seh' ich. *Hastig*
beschwörend. Nur keine
Präsente von ihm angenommen,
Mädel, um Gottes willen.

Marie Ich weiß wohl, dass der Papa
mir nicht übel raten wird. *Sie*
küsst ihm die Hand.

Marie *whispered very mysteriously.*
Papa! He's in love with me; it's
true. *She runs to the wardrobe.*
Here are even some verses that
he's written about me. *She comes*
with a sheet of paper, giggling.

Wesener *reads aloud.*
You highest object of my pure
desires, I adore you; I'll love you
forever, For the pledge of my
love and loyalty, You most
beautiful light of all, dawns
every morning.
He laughs and calmly skims over
it again.
You most beautiful light of all,
haha, haha, haha.
He reads it again.
You highest object of my pure
desires.
He puts the verses in his pocket
and reflectively repeats them.
You highest object of my pure
desires; he does think honest
thoughts, I see. *Hastily*
imploring. Just don't accept any
presents from him, girl, for
God's sake.

Marie I know very well that Papa
wouldn't give me bad advice.
She kisses his hand.

	<p>Wesener Na, so denn. <i>Küsst sie, geflüstert.</i> Kannst noch einmal gnädige Frau werden, närrisches Kind. Ja, man kann nicht wissen, was einem manchmal für ein Glück aufgehoben ist.</p>		<p>Wesener Well, so then. <i>He kisses her, whispered.</i> Someday you can become a respected lady, foolish child. Yes, one never knows what luck awaits one.</p>
	<p>Marie Aber Papa. <i>Beschämt.</i> Was wird der arme Stolzius sagen?</p>		<p>Marie But Papa. <i>Ashamedly.</i> What will poor Stolzius say?</p>
	<p>Wesener Du musst darum den Stolzius nicht gleich abschrecken, hör' einmal. Nu, ich will dir schon sagen, wie du den Brief an ihn einzurichten hast. Unterdessen schlaf Sie gesund, Meerkatze.</p>		<p>Wesener This isn't reason enough for you to dump Stolzius right away; just listen. Well, I'll tell you how you're to formulate the letter to him. Meanwhile, sleep soundly, my little monkey.</p>
<p>9.</p>	<p>Marie Gute Nacht, Papschka. <i>Küsst ihm die Hand; da er fort ist, tut sie einen tiefen Seufzer und tritt ans Fenster, indem sie sich aufschnürt.</i> Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. Wenn es einschläge. Gott! <i>Bekreuzigt sich. Sie sieht in die Höhe, die Hände über die offene Brust schlagend.</i> Was hab' ich denn Böses getan? Stolzius, ich lieb' dich ja noch, aber, wenn ich nun mein Glück besser machen kann. <i>Sie tritt ans offene Fenster, das Gewitter naht langsam. Gesprochen ... und Papa</i></p>	<p>9.</p>	<p>Marie Good night, Pappy dear. <i>She kisses his hand; when he has gone, she sighs deeply and goes to the window while unlacing her bodice.</i> My heart is so heavy. I believe the night will bring a thunderstorm. If it were to strike here. God! <i>She makes a sign of the cross. She gazes into the heights, slapping her hands over her open bosom.</i> What wrong have I done? Stolzius, I still love you, but if now I can improve my luck. <i>She goes to the open window; the thunderstorm slowly approaches. Spoken ... and</i></p>

selber mir den Rat gibt ... und ich mein Glück ... das Herz ist mir so schwer. Gott, was hab' ich denn Böses getan? Sie zieht die Gardine vor; einfach. Triff's mich, so triff's mich, ich sterb' nicht anders als gerne. Sie löscht das Licht aus; die Szene wird nur durch die hinter den geschlossenen Vorhängen aufleuchtenden Blitze erhellt; das Gewitter kehrt zurück und erfüllt die Szene. Marie steht unbeweglich, eine schwarze Silhouette.

Papa himself advises me ... and I my happiness ... my heart is so heavy. God, what wrong have I done? She draws the curtain; simply. If it hits me, then it hits me; I'll die not otherwise than gladly. She extinguishes the light; the stage is illumined only by the flashes of lightning behind the closed curtains; the thunderstorm comes back and fills the stage. Marie stands motionless, a black silhouette.

11. Capriccio, Corale e Ciacona

2. Akt, 2. Szene

Weseners Haus. – Marie weinend auf einem Lehnstuhl, einen Brief in der Hand.

- Desportes tritt herein. Was fehlt Ihnen, mein goldnes Mariel, was haben Sie?
- Marie will den Brief in die Tasche stecken. Ach!
- Desportes Um's Himmels willen, was ist das für ein Brief.
- Marie Sehen Sie nur, was mir der Mensch, der Stolzius, schreibt! Sie weint wieder.

11. Capriccio, Corale e Ciacona

Act II, Scene 2

Wesener's house. – Marie sits crying in an armchair, a letter in her hand.

- Desportes enters. What ails you, my golden Mariel, what's the matter?
- Marie wants to hide the letter in her pocket. Alas!
- Desportes For heaven's sake, what a letter that must be.
- Marie Just look for yourself what that fellow, Stolzius, has written to me! She begins crying again.

Desportes	<i>Nachdem er eine Weile unschlüssig zusehen, liest stille.</i> Das ist ein impertinenter Esel; aber sagen Sie mir, warum wechseln Sie Briefe mit so einem Hundejungen?	Desportes	<i>hesitantly looks on for a while and then reads silently.</i> Now that's an impertinent jackass; but tell me, why do you exchange letters with such a wretch of a fellow?
Marie	<i>trocknet sich die Augen.</i> Ich will Ihnen nur sagen, Herr Baron, es ist, weil er angehalten hat um mich und ich ihm schon so gut als halb versprochen bin.	Marie	<i>dries her eyes.</i> I just want to tell you, Baron, that it's because he has asked for my hand, and I'm already as good as half promised to him.
Desportes	Er um Sie angehalten? Wie darf sich der Esel das unterstehen? Warten Sie, ich will ihm den Brief beantworten.	Desportes	He has asked for your hand? How can the jackass dare to do such a thing? Wait, I'll answer his letter.
Marie	Herr Baron! <i>Beide gehen zum Tisch, Marie macht das Schreibzeug zurecht.</i>	Marie	Baron! <i>Both go to the table, and Marie readies the writing materials.</i>
Desportes	<i>sich hinter sie stellend.</i> Ich kenne ja des Menschen seine Umstände. Und kurz und gut, Sie sind für keinen Bürger gemacht.	Desportes	<i>standing behind her.</i> Of course I'm familiar with that fellow's circumstances. And, to be brief, you're not made for a commoner.
Marie	Nein, Herr Baron, davon wird nichts, das sind nur leere Hoffnungen, mit denen Sie mich hintergehen, Ihre Familie wird das nimmermehr zugehen.	Marie	No, Baron, nothing will come of it; those are just empty hopes you're using to trick me; your family will never go along with it.

Desportes	Das ist meine Sorge. Haben Sie Feder und Tinte, ich will dem Lumpenhund seinen Brief beantworten; warten Sie einmal.	Desportes	That's my problem. If you supply the pen and ink, I'll answer that scoundrel's letter; just you wait.
Marie	Nein, ich will selber schreiben.	Marie	No, I want to write it myself.
Desportes	So will ich Ihnen diktieren.	Desportes	Then I'll dictate it to you.
Marie	Das sollen Sie auch nicht. Sie schreibt.	Marie	That you won't do either. She writes.
Desportes	<i>liest ihr über die Schulter.</i> Monsieur – Flegel, Flegel setzen Sie hinzu. Er tunkt eine Feder ein und will dazu schreiben.	Desportes	<i>reads over her shoulder.</i> Monsieur – Boor, Boor, add that to it. He dips a pen in the ink and tries to make the addition.
Marie	<i>beide Arme über den Brief ausbreitend.</i> Herr Baron! Sie fangen an zu schäkern, sobald sie den Arm rückt, macht er Miene zu schreiben, nach vielem Lachen gibt sie ihm mit der nassen Feder eine große Schmarre übers Gesicht. Ha ha ha.	Marie	<i>spreading both of her arms over the letter.</i> Baron! They begin to flirt; as soon as she moves her arms, he makes as if to write; after much laughter she traces a big ink wound over his face with the moist pen. Ha ha ha.
Desportes	Ha ha ha. <i>Sie schreibt fort.</i> Er kommt näher, sie droht ihm mit der Feder, endlich steckt sie das Blatt in die Tasche; er will sie dabei hindern, sie ringen zusammen, Desportes fällt halb atemlos in den Lehnstuhl. Marie tänzelt schäkern um ihn	Desportes	Ha ha ha. <i>She continues to write.</i> He comes closer, she threatens him with the pen, and then she puts the page in her pocket; he tries to prevent her from doing so; they grapple, and Desportes falls, half out of breath, into the armchair. Marie flirtatiously skips around

herum. Desportes versucht sie zu haschen. Marie huscht ins Nebenzimmer; er nach. Marie entwischt durch eine andere Tür, er nach. Endlich huscht sie, gefolgt von ihm, wieder ins Nebenzimmer.

Derweil das Geschrei und Gejauchze aus dem Nebenzimmer ertönt, kriecht Weseners alte Mutter durch die Stube, die Brille auf der Nase; setzt sich in eine Ecke des Fensters und strickt und singt mit ihrer altersrauen Stimme.

Die Szene bekommt einen unwirklichen Charakter: im Hintergrund links, „hinter der Szene“ (aber sichtbar) Marie und Desportes, ein liebendes Paar (Vokalisieren); im Vordergrund rechts Weseners alte Mutter strickend und betend; im Hintergrund rechts, auf halber Höhe, Stolzius' Wohnung in Armentières: Stolzius sitzt an einem Tisch, auf dem eine Lampe brennt, einen Brief lesend, sehr niedergeschlagen; seine Mutter neben ihm: Die drei Gruppen befinden sich wie auf Inseln voneinander getrennt, gleichzeitig sichtbar bis zum Abgehen von Weseners alter Mutter, Marie und Desportes berufend.

him. Desportes attempts to catch her. Marie scurries into the side room; he follows her. Marie escapes through another door; he pursues her. She finally scurries back into the side room with Desportes in pursuit. While screams and shouts of joy are heard from the side room, Wesener's old mother creeps through the drawing room, her glasses on her nose; she sits down in a window corner, knits, and sings in her old woman's hoarse voice. The stage assumes an unreal character: in the back, left, "offstage" (but visible) Marie and Desportes, a loving couple (vocalises); in the front, right, Wesener's old mother, knitting and praying; in the back, right, elevated halfway, Stolzius' house in Armentières: Stolzius is sitting at a table on which a lamp is burning, reading a letter, very downcast; his mother exits to him. The three groups are separated from each other, as if on islands, simultaneously shown until Wesener's old mother exits, calling Marie and Desportes.

12. Weseners alte Mutter	Kindlein mein, o Kindlein mein!	12. Wesener's Old Mother	My little child, my little child!
Stolzius' Mutter	<i>ereifert sich auf einmal.</i> Willst du denn nicht schlafen gehen, du gottloser Mensch! So red' doch, so sag' was dir fehlt, das Luder ist deiner nicht wert gewesen.	Stolzius' Mother	<i>suddenly becoming excited.</i> Won't you go to sleep, you godless fellow! Then talk, say what's wrong with you; the hussy wasn't good enough for you.
Weseners alte Mutter	Ein Mädele jung ein Würfel ist, Wohl auf den Tisch gelegen. Das kleine Rösel aus Hennegau, Wird bald zu Gottes Tisch gehen.	Wesener's Old Mother	A young maid is a die Cast on the tabletop. Little Rosie from Hennegau Soon will go to God's table.
Stolzius' Mutter	Um eine solche ... Soldatenhure!	Stolzius' Mother	For such a ... soldier's whore!
Stolzius Mutter! Mutter!	<i>mit äußerstem Unwillen.</i> Mutter! Mutter!	Stolzius Mother!	<i>expressing extreme indignation.</i> Mother! Mother!
Stolzius' Mutter	Was ist sie denn anders – du – und du auch, dass du dich an solche Menschen hängst.	Stolzius' Mother	How is she different then – you – and you too, that you cling to such people.
Stolzius	Liebe Mutter!	Stolzius	Mother dear!
Weseners alte Mutter	Was lächelst so froh, mein liebes Kind. Dein Kreuz wird dir n' schon kommen. O Kindlein ein, o Kindlein mein.	Wesener's Old Mother	Why do you smile so happily, my dear child. Your cross will come yet. O my little child, my little child.
Stolzius' Mutter	Was grämst du dich?	Stolzius' Mother	Why do you worry yourself?

Weseners alte Mutter	Wenn's heißt, das Rösel aus Hennegau Hab' nun einen Mann genommen, O Kindlein mein, wie tut's mir so weh', Wie dir dein' Äuglein lachen, Und wenn ich die tausend Tränelein seh', Die werden dein' Bäckelein waschen.	Wesener's Old Mother	When it's said that little Rosie from Hennegau Has now taken a husband, O my little child, how it makes me feel so sad, How your little eyes laugh, And when I see the thousand tears, They'll wash your little cheeks clean.
Stolzcius	<i>dringend.</i> Liebe Mutter, schimpft nicht auf sie, sie ist unschuldig, der Offizier hat ihr den Kopf verrückt.	Stolzcius	<i>urgently.</i> Mother dear, don't blame her; she isn't guilty; the officer swept her off her feet.
<i>Weseners alte Mutter geht ins Nebenzimmer, es bleiben nunmehr nur noch Stolzius und seine Mutter auf der Szene sichtbar</i>		<i>Wesener's old mother goes into the side room; now only Stolzius and his mother continue to be visible on the stage.</i>	
Stolzcius	<i>erregt auf und ab gehend, den Brief in der Hand.</i> Seht einmal, wie sie mir sonst geschrieben hat. Ich muss den Verstand verlieren darüber. Solch ein gutes Herz.	Stolzcius	<i>excitedly paces back and forth, the letter in his hand.</i> Just look how she used to write to me. It's bound to drive me crazy. Such a good heart.
Stolzcius' Mutter	<i>im höchsten Zorn.</i> Solch ein Luder; was soll daraus werden, was soll da herauskommen?	Stolzcius' Mother	<i>expressing the greatest anger.</i> Such a hussy; what will come of it, what will it lead to?
Stolzcius	Mariel. Nein! Sie ist es nicht mehr, sie ist dieselbe nicht mehr. <i>Springt auf.</i>	Stolzcius	Mariel. No! She's no more; she's no longer the same. <i>He jumps up.</i>

Stolzius' Mutter	<i>weint. Wohin, du Gottvergessener?</i>	Stolzius' Mother	<i>weeps. Where are you going, you godless fellow?</i>
Stolzius	<i>Lasst mich, ich will dem Teufel, der sie verkehrt hat – Er fällt kraftlos auf die Bank, beide Hände in die Höhe.</i>	Stolzius	<i>Let me go; the devil who led her astray, him I'll –. He falls weakly onto the bench, with both hands held up.</i>
Stolzius' Mutter	<i>schlägt die Hände vors Gesicht. O, was soll da herauskommen?</i>	Stolzius' Mother	<i>slaps her hands in front of her face. Oh, what will this lead to?</i>
Stolzius	<i>O, du sollst mir's bezahlen, du sollst mir's bezahlen! Ein Tag ist wie der andere, was nicht heut' kommt, kommt morgen, und was langsam kommt, kommt gut. Wie heiß'ts in dem Liede, Mutter, wenn ein Vögelein von einem Berge alle Jahr' ein Körnlein wegtrüge, endlich würde es ihm doch gelingen.</i>	Stolzius	<i>Oh, you'll pay me for this, you'll pay me for this! One day is like another; what doesn't come today will come tomorrow, and what comes slowly comes in good time. As it says in the song, Mother, if a little bird were to carry away a little seed from a mountain every year, in the end he'd succeed.</i>
Stolzius' Mutter	<i>ergreift seinen Puls. Ich glaube, du phantasierst schon.</i>	Stolzius' Mother	<i>feels his pulse. I do believe you're fantasizing.</i>
Stolzius	<i>wie in Trance. Endlich, endlich, alle Tage, alle Tage ein Sandkorn, ein Jahr hat zehn, zwanzig, dreißig, hundert, hundert. Schluchzend. Hundert, hundert ... geflüstert, geht ins stumme Murmeln über. Mutter will ihn fortleiten.</i>	Stolzius	<i>as if in a trance. Finally, finally, every day, every day, a grain of sand, a year has ten, twenty, thirty, a hundred, a hundred. Sobbing. A hundred, a hundred ... whispered, fading into mute murmuring. His mother wants to lead him away.</i>

Stolzius Lasst mich, Mutter. *Mit fester
Stimme.* Ich bin gesund.
*Festen Schrittes mit seiner Mutter
ab.*

Stolzius Let me go, Mother. *In a firm
voice.* I'm in good health.
*He exits, taking firm strides,
with his mother.*

*Text von Bernd Alois Zimmermann und
Erich Bormann nach dem gleichnamigen
Schauspiel von Jakob Michael Reinhold Lenz*

*Text: Bernd Alois Zimmermann and Erich
Bormann, based on an original text by Jakob
Michael Reinhold Lenz (1751–1792)*

Publisher: Schott

Recordings: Helsinki Music Centre, Finland, V/2018 (Violin Concerto);
VI/2018 (Photoptosis); VII/2018 (Die Soldaten – Live recording)

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Laura Heikinheimo

Recording Engineers: Anna-Kaisa Kemppe (Violin Concerto | Yle);
Antti Pohjola (Photoptosis | Yle); Jari Rantakaulio (Die Soldaten | Yle); Enno Mäemets
Final Mix & Mastering: Enno Mäemets, Editroom Oy, Helsinki

© & © 2019 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover photo: Studioflara | Shutterstock

Photo of B. A. Zimmermann: Heinz Sangermann, 1953 (Schott)

Artist photos: Ville Paul Paasimaa (Konsi, Packalen); Claire Newman Williams (Summers);
Don Freeman (Tantsits); Heikki Tuuli (Rusanen, Uusitalo, Lintu); Chris Lee (Josefowicz)

This recording was produced with support from the Finnish Music Foundation (MES)

ALSO AVAILABLE



ODE 1320-5



ODE 1251-5



ODE 1227-5



ODE 1213-2

For more information please visit www.ondine.net

HANNU LINTU

LEILA JOSEFOWICZ



ODE 1325-2