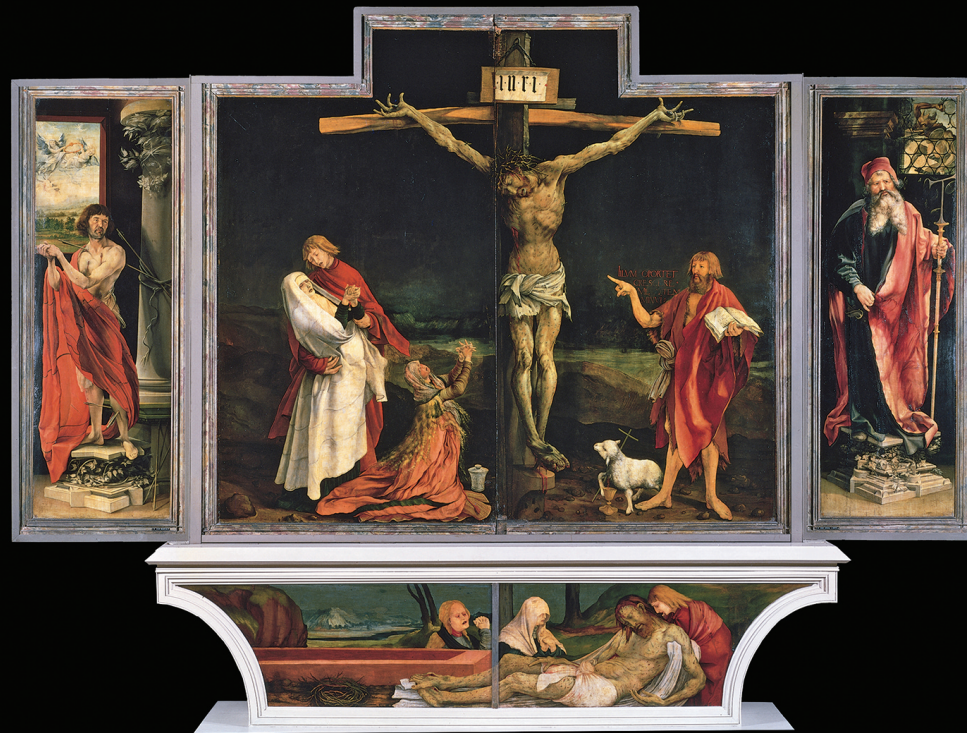


HINDEMITH

Symphony 'Mathis der Maler'

Nusch-Nuschi-Tänze • Sancta Susanna



Stundyte • Morloc • Schön Müller • Baas • Brumm

Wiener Singakademie

ORF Vienna Radio Symphony Orchestra • Marin Alsop

Paul
HINDEMITH

(1895–1963)

**Nusch-Nuschi-Tänze • Sancta Susanna
Symphony 'Mathis der Maler'**

Nusch-Nuschi-Tänze (1921)	10:03
① Sehr lebhaft –	2:26
② Mäßig lebhaft –	4:53
③ Allegro marziale	2:44
Sancta Susanna, Op. 21 (1921)	23:25
(Libretto: August Stramm [1874–1915])	
④ Sehr langsam. Mit Ausdruck und Wärme – Ohne Takteinteilung. Sehr ruhig: Sancta Susanna! (<i>Clementia, Susanna</i>)	7:03
⑤ Sehr langsam, wie im Vorspiel: Ave Maria! (<i>Susanna, Maid, Servant</i>)	2:03
⑥ Lebhaft: Satanas (<i>Susanna, Clementia</i>)	5:11
⑦ Fast unmerklich langsamer als das vorige Hauptzeitmaß: Wir trugen sie fort... (<i>Clementia, Susanna</i>)	6:08
⑧ Langsam: Kyrie eleison (<i>Old Nun, Chorus of Nuns, Susanna, Clementia</i>)	3:00
Symphony 'Mathis der Maler' (1933–34)	27:26
⑨ I. Engelkonzert: Ruhig bewegt	8:57
⑩ II. Grablegung: Sehr langsam	4:38
⑪ III. Versuchung des heiligen Antonius: Sehr langsam, frei im Zeitmaß	13:51

Paul Hindemith (1895–1963)

Nusch-Nuschi-Tänze • Sancta Susanna • Symphony 'Mathis der Maler'

Paul Hindemith's life was dominated by the events of the two world wars. He was called up at the end of 1917, and subsequently made his breakthrough in 1921 at the first Donaueschingen Chamber Music Days, establishing his reputation as an interpreter of contemporary music there, and rapidly moving to the forefront of the musical avant-garde in Germany. While in his earlier years Hindemith had wholeheartedly embraced Romanticism, and in the early 1920s experimented with Expressionism (which produced, among others, the first two works on this recording), in the years that followed he embraced *Neue Sachlichkeit* ('New Objectivity'), an artistic movement across the arts formed in reaction to the overtly emotional language of these artistic styles. In 1929 he left the Amar Quartet after seven years, founded a string trio and performed the solo part in the premiere of William Walton's *Viola Concerto*. He was also at this time teaching composition at the Berlin Musikhochschule, but with the rise of the Nazis and the subsequent ban on the performance of his music in Germany, Hindemith and his wife, who was of Jewish ancestry, emigrated to Switzerland and later he became a US citizen. In 1939 he toured America as a viola and viola d'amore soloist, and the following year began teaching at Yale University. He returned to Europe in 1947, took a teaching post at the university in Zürich and eventually settled in Blonay, Switzerland, where he continued to teach and conduct until he retired. He died in Frankfurt am Main on 28 December 1963.

In 1917, the young Hindemith's discovery of contemporary Expressionist poetry and drama proved to be a major turning point, transforming him over the next five years from a talented student to Germany's leading new composer. It was during this period that he embarked upon a trilogy of one-act operas – *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920), and *Sancta Susanna* (1921) – Expressionistic works united by the common theme of sexuality. *Das Nusch-Nuschi* is based on a 'play for Burmese marionettes' by the Expressionist

writer Franz Blei. A nobleman, Zatwai, is having sexual relations with all four of the Burmese Emperor's wives. When his crime is discovered, Zatwai's servant manages to pass the blame onto an aged general, who is sentenced to be castrated. However, the general has previously encountered a terrible mythical beast, the Nusch-Nuschi ('Nuts-nuts', in the slang sense of nuts for testicles), which bit off the relevant portion of his anatomy, leaving the confused executioner with nothing to castrate, and the opera concluding in laughter.

Hindemith extracted a short dance suite, the *Nusch-Nuschi-Tänze*, first performed in Bochum in November 1921. The first two movements occur while Zatwai, entwined with the Emperor's wives, is entertained by dancers. The first is a brief, light-footed *scherzo*, while the second opens with a *pizzicato* marching accompaniment. Above this a solo violin serenades with an oriental-sounding melody, before handing this on to the winds, supported by rather menacing rising and falling chromatic lines (② 1:07). The lower strings try to take charge by introducing a fugato (2:10), but a glorious chaos ensues with the full orchestra taking up the theme (2:47). A solo viola emerges from the confusion, calling all the strings to join forces and build up in unison to a huge but short-lived climax (3:44) before dying away. The final movement, taken from the scene of the trial before the Emperor, is also a march but with a more developed fugue (③ 0:39). In the opera Hindemith called it a 'Chorale Fugue' and commented: 'It has no other point than this: to fit into the stylistic framework of this scene and to give all the experts the opportunity to howl about the monstrous bad taste of its creator. Hallelujah!'

Turning this Burmese comedy's sexual licentiousness on its head is the darker sexual repression of *Sancta Susanna*. It is based on a play by August Stramm, whose heightened theatrical style led his works to be described as *Schreidramen* ('Scream-plays'). Though the play's religio-erotic symbolism provides the main shock element, Hindemith's music grippingly intensifies the disturbance of

the eerie narrative. In the cloister chapel of a nunnery, the elderly Sister Clementia discovers the young nun Susanna praying before the high altar, troubled in spirit and body by the warm summer night. They become aware of movement outside: a couple is making love under the Linden trees. Susanna calls the girl inside and tries to make her feel penitent for her lustful actions. Then she demands to see the man too, but he enters only to snatch his girl away, to which Susanna responds by calling him Satan. Meanwhile Clementia, agitated, seems to be hearing something. She tells Susanna how, many years ago, on a night like this, she saw a girl come naked to the altar and embrace and kiss the life-size figure of the crucified Christ. For this blasphemy she was buried alive, and the image has been veiled ever since. The story only fans the flames of Susanna's repressed sexual hysteria. She, too, imagines she hears the voice of the entombed girl and, stripping naked, she defies Clementia and rips the covering from Christ's torso. But she is terrified when a huge spider falls into her hair from the crucifix, and trembles beneath the altar while the midnight bell strikes and the other nuns file back into the chapel. Despite the ordeal, she finds a transfiguring strength from her act: she demands that they wall her up, and proudly rejects their orders to confess as the curtain falls.

Sancta Susanna might be considered Hindemith's first real masterpiece. Most of its material derives from a single theme, first presented in the lyrical, nightingale-like flute solo heard in the deceptively calm prelude. From this source come several sinister themes, such as the (rather Straussian) clarinet theme representing the horrific spider (7:0:54; 5:19) – which in turn becomes the theme of the nuns' denunciation of Susanna as she entraps herself in her own web of emotions. There are some ingenious instances of instrumentation too: the celesta, used to chilling effect to portray a sense of the supernatural (4:5:30); and immediately after the prelude, the ear is drawn to a high, sustained note on the organ between each sung phrase (4:2:22), creating an ominous atmosphere and continuing obsessively throughout the opening scene – a simple, subtle masterstroke of orchestration.

This early trilogy of sexually charged one-act operas was condemned by the Nazis as 'Entartete Musik' ('Degenerate Music'). The advent of the Third Reich brought with it serious questions about an artist's duty, which for Hindemith manifested themselves in a new opera. *Mathis der Maler* the opera and the eponymous symphony were written simultaneously between 1933 and 1934, recalling the life of the German Renaissance painter known as Matthias Grünewald (or 'Mathis'), who abandons art to fight in the German Peasants' Revolt of 1525, a period of religious strife between Catholics and the Protestant Reformation. Disappointed by his fellow rebels, Mathis comes to realise that he has betrayed his most precious gift and, in a visionary scene, his obligation to paint returns. A strong correlation is evident between the character Mathis and Hindemith himself, both of whom struggled in a political environment that stifled creativity.

Unsurprisingly, the allegory did not sit well with the Nazis, and combined with the composer's part-Jewish wife and his impolitic remarks to the press, he earned a place on their blacklist. Indeed, Joseph Goebbels, who was responsible for cultural affairs, promptly removed *Mathis der Maler* from the production schedule at the Staatsoper Berlin. Wilhelm Furtwängler, who had commissioned the *Symphony 'Mathis der Maler'* for the Berlin Philharmonic, protested vehemently, but a sustained campaign by the ideologue Alfred Rosenberg ensured that the Führer himself approved the performance boycott. Furtwängler, furious that his authority over musical matters was being challenged, demanded an audience with Hitler and while waiting for the interview programmed the *Symphony 'Mathis der Maler'*, giving its premiere with the Berlin Philharmonic on 12 March 1934 to overwhelming success. On 25 November 1934 Furtwängler published his famous article, *Der Fall Hindemith* ('The Hindemith Case'), to which Goebbels responded with a derisive speech ('The atonal noisemaker') at the Berlin Sportpalast, whereupon the conductor resigned from all his official posts.

The three symphonic movements refer to the three panels of the *Isenheim Altarpiece*, painted by Mathis between 1512 and 1516 for a monastery in the Alsatian

town that cared for plague victims. One of the pictures, the *Concert of Angels*, forms the backdrop to the opera's overture and the symphony's first movement. It opens with a beautifully serene introduction, which nevertheless implies an underlying tension through its major/minor dichotomy. Hindemith quotes from the 13th-century folk song *Es sungen drei Engel* ('Three Angels were singing') (9:0:28), presenting it as a brass chorale, and these three angels are succeeded by three themes: first, a lively theme that sounds distinctly Bartókian (2:00); then a calmer second theme (3:14); and finally a playful third theme on a solo flute (3:58). After all three have been stated, Hindemith flexes his impressive contrapuntal muscles: the first two themes are developed simultaneously in a double fugue (4:38), which then becomes a *triple* fugue at (5:49) with the addition of not the third theme but the *Es sungen drei Engel* song, which rises to a triumphant climax. The spirited third theme reappears (7:37), soon joined by its two predecessors to see the movement out in proud grandeur.

The central slow movement, *Grablegung* ('Entombment'), refers to Mathis's painting of Christ's burial. In the opera, it accompanies Mathis's final disillusioned renunciation of his art. In this scene, a solemn, quasi-cinematic march gives way to a series of lamenting woodwind solos, beginning with the oboe (10:1:39). The funeral march returns (2:19), now layered beneath these woodwind solos, which continue, extending to the brass, and the music builds to an austere climax before the movement closes in a mournful tone.

Paul Hindemith (1895–1963)

Nusch-Nuschi-Tänze • Sancta Susanna • Symphonie »Mathis der Maler«

Paul Hindemiths Leben wurde von den Ereignissen der beiden Weltkriege geprägt. Ende 1917 wurde er eingezogen. Vier Jahre später gelang ihm der künstlerische Durchbruch, als er sich bei den ersten »Donauessinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst« als Interpret neuer Musik etablierte und gleichzeitig in die Spitze der

The finale represents the temptation of St Anthony, re-enacted in the opera with Mathis as Anthony and the other characters as his tormentors. After an introduction that feels as if it keeps being interrupted by climactic gestures, a galloping theme enters (11:1:43) followed by a second, gentle theme from an oboe supported by busy strings (2:56). A sequence of violent outbursts of a descending motive (3:59) disappear to leave a suspenseful trill high in the violin, out of which – like a reassuring beacon – comes a comforting third theme (5:13). All seems well until the menacing descending motive returns to disturb the peace (8:42). The third theme fights back (now decorated with fluttering woodwind, 9:47) until a restless fugato in the strings is reached (11:17). This eventually reveals itself as an accompaniment to the plainchant *Lauda Sion Salvatorem* ('Praise thy Saviour, O Sion') in the woodwind (12:07), before the brass take over for the final exultant chorus of alleluias. St Anthony is aided by the hermit St Paul; Mathis by his patron, Cardinal Albrecht. Sadly, despite his efforts, Furtwängler proved a less successful advocate of Hindemith, and after the premiere of the *Symphony 'Mathis der Maler'*, the authorities imposed a ban on Hindemith's music, so that thereafter his works were virtually unheard of in his homeland.

Dominic Wells

deutschen Avantgarde vorstieß. Nachdem er in seinen frühen Jahren mit ganzem Herzen Romantiker gewesen und in den frühen zwanziger Jahren – denen die beiden ersten der hier eingespielten Werke zugehören – mit dem Expressionismus experimentiert hatte, wandte er sich in der Folgezeit der *Neuen Sachlichkeit* zu, mit der alle Kunstdisziplinen auf die hemmungslose Emotionalität der

vorausgegangenem Stile reagierten. 1929 scheidet Hindemith nach sieben Jahren aus dem Amar-Quartett aus, in dem er bis dahin die Bratsche gespielt hat; er gründet ein Streichtrio und ist der Uraufführungssolist des Bratschenkonzertes von William Walton. Als Kompositionslehrer unter anderem an der Berliner Musikhochschule tätig, unterrichtet er auch noch, als die Nazis seine Werke als »kulturbolschewistisch« brandmarken. 1935 lässt er sich von der Hochschule beurlauben, um während der nächsten zwei Jahre für Ankara ein funktionsfähiges Konservatorium aufzubauen. Als man in Deutschland die Aufführung seiner Werke verbietet, kündigt er seine weitere Mitarbeit auf, und nachdem man ihn 1938, nicht zuletzt wegen seiner Ehe mit der Tochter des jüdischen Dirigenten Ludwig Rottenberg, bei der berühmten Ausstellung über »Entartete Musik« attackiert, ist das Maß voll: Das Paar emigriert in die Schweiz, Paul Hindemith geht in die USA, wo er 1939 mit seiner Bratsche und seiner Viola d'amore eine große Tournee unternimmt. 1940 wird er als Lehrer an die Yale University berufen, 1946 erhält er die amerikanische Staatsbürgerschaft. 1947 reist er erstmals wieder nach Europa, wo er in den nächsten Jahren zahlreiche Vorträge hält. Nachdem er zwei Jahre versucht hat, seine Unterrichtstätigkeit in Yale und Zürich miteinander zu vereinbaren, verabschiedet er sich 1953 aus Amerika, um sich mit seiner Frau im schweizerischen Blonay niederzulassen, von wo aus er als Dirigent und Lehrer auf Reisen geht. In Zürich unterrichtet er noch bis 1957. Am 28. Dezember 1963 stirbt er in Frankfurt am Main.

Die Entdeckung des lyrischen und dramatischen Expressionismus im Jahre 1917 war für den jungen Paul Hindemith ein Wendepunkt, der aus dem begabten Studenten den führenden neuen Komponisten Deutschlands werden ließ. Damals nahm er eine Trilogie einaktiger Opern in Angriff: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920) und *Sancta Susanna* (1921) – drei expressionistische Werke, die durch das Thema der Sexualität miteinander verbunden sind. *Das Nusch-Nuschi* ist, so die Originalbezeichnung, ein »Spiel für burmanische Marionetten« nach dem gleichnamigen Stück des österreichischen Schriftstellers Franz Blei. Ein

Adliger, der »schöne Zatwai«, unterhält Beziehungen zu allen vier Frauen des burmanischen Kaisers. Als das Verbrechen entdeckt wird, gelingt es Zatwais Diener Tum tum, die Schuld auf den alten Feldgeneral Kyce Waing abzuwälzen, der daraufhin zur Kastration verurteilt wird. Nun ist Kyce Waing allerdings zuvor mit einem Fabelwesen namens Nusch-Nuschi (»halb große Ratte, halb Kaiman«) aneinander geraten, das ihm (»Nuss-Nussi«?) die relevanten Teile seiner Anatomie abgebissen hatte, worauf dem verlegenen Scharfrichter nichts mehr zu tun bleibt und allgemeines Gelächter die Oper beendet.

Aus diesem Einakter destillierte Paul Hindemith die *Nusch-Nuschi-Tänze*, eine kleine Suite, die im November 1921 in Bochum uraufgeführt wurde. Die beiden ersten Sätze begleiten die Szene, in der Zatwai von Tänzerinnen unterhalten wird, derweil ihn die Gemahlinnen des Kaisers eng umschlingen: Dem kurzen, leichtfüßigen Scherzo folgt *attacca* eine marschartige, von Pizzikati getragene Musik, in der die Solovioline eine orientalisches klingende Serenade anstimmt, deren Melodie dann (2:10) in der hohen Bläser wandert und von recht bedrohlich anmutenden, chromatisch auf- und absteigenden Linien kontrapunktiert wird. Die tiefen Streicher wollen die Führung übernehmen, indem sie ein Fugato beginnen (2:10); daraus resultiert indes ein grandioses Chaos, in dem das gesamte Orchester das Thema aufgreift (2:47). Eine Solobratsche löst sich aus dem Durcheinander und fordert sämtliche Streicher zur Vereinigung ihrer Kräfte auf. Das Ergebnis ist ein ebenso gewaltiger wie kurzer Höhepunkt (3:44), der schnell verklingt. Der dritte Satz gehört zu der Gerichtsverhandlung, die vor dem Kaiser stattfindet. Es handelt sich dabei um einen weiteren Marsch, dessen Fuge (3:0:39) jedoch gründlicher durchgeführt wird. Hindemith bezeichnete sie in der Oper als »Chorafuge« und meinte: »Sie bezweckt weiter nichts als dies: sich stillvoll 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 Bäuchen getanzt (gewackelt) werden.«

Die Zügellosigkeit dieser »burmanischen« Komödie wird von der düsteren sexuellen Repression der *Sancta Susanna* auf den Kopf gestellt. Dieses Werk basiert auf der Szene *Ein Gesang der Mainacht* von August Stramm, dessen Stücke man wegen ihrer Exaltiertheit als *Schreidramen* bezeichnet hat. Zwar sorgt die religiös-erotische Symbolik des Schauspiels für den eigentlichen Schock, doch Paul Hindemith unterstreicht auf faszinierende Weise die Verstörtheit der schaurigen Geschichte. In der Kapelle eines Nonnenklosters findet die ältere Schwester Clementia die junge, von der lauen Frühlingsnacht geistig und körperlich aufgewühlte Nonne Susanna vor dem Hochaltar im Gebet. Die beiden bemerken, dass im Freien etwas vor sich geht: Unter den Linden liebt sich ein Paar. Susanna ruft das Mädchen herein und will sie dazu bringen, ihr wollüstiges Treiben zu bereuen. Dann will sie auch den Mann sehen, der aber nur eintritt, um das Mädchen zu entführen, worauf ihm Susanna ein »Satanas« nachschleudert. Inzwischen scheint die verstörte Clementia etwas zu vernehmen: Sie erzählt Susanna, dass sie vor vielen Jahren gesehen habe, wie in einer Nacht wie dieser ein nacktes Mädchen zum Altar getreten sei, um die lebensgroße Gestalt des gekreuzigten Christus zu umarmen und zu küssen. Um dieser Gotteslästerung willen wurde sie lebendig begraben, und die Figur ist seither verhüllt. Diese Erzählung erreicht nichts weiter, als dass Susannas bislang unterdrückte sexuelle Hysterie entfacht wird. Sie glaubt, die Stimme des begrabenen Mädchens zu hören, entkleidet sich, um Clementia zu provozieren und enthüllt den Körper des Gekreuzigten, von dem aber zu ihrem Entsetzen eine riesige Spinne in ihre Haare fällt. Während sie zitternd unter dem Altar liegt, schlägt die Glocke Mitternacht. Die anderen Nonnen kommen zum Gebet in die Kapelle. Susanna findet in dem Gottesurteil eine verklärende Kraft: Sie will eingemauert werden und verweigert, als der Vorhang fällt, stolz die Aufforderung zur Beichte.

Man kann in *Sancta Susanna* durchaus Paul Hindemiths erstes wirkliches Meisterwerk sehen. Das meiste Material ist aus einem einzigen Thema abgeleitet – aus dem lyrischen Flötensolo, das mit seinem

»Nachtigallenschlag« in der trügerischen Ruhe des Vorspiels exponiert wird. Aus dieser Quelle kommen mehrere unheilvolle Themen wie etwa die (eher Straussische) Klarinettenlinie, die die schreckliche Spinne symbolisiert (7:0:54, 5:19) und sich weiter verändert, wenn die Nonnen Susanna anklagen, die sich ins Netz ihrer Emotionen verstrickt hat. Auch die Instrumentierung ist mitunter genial: so etwa, wenn die Celesta die gruselige Wirkung des Übernatürlichen erzeugt (4:5:30); oder unmittelbar nach dem Vorspiel, wenn das Ohr nach jeder vokalen Phrase zu dem hohen Orgelton gis⁷ hingezogen wird (4:2:22), der obsessiv während der gesamten ersten Szene ausgehalten wird und eine unheilschwangere Stimmung erzeugt – eine ebenso einfache wie subtile Meisterleistung der Instrumentierung.

Diese frühe, sexuell geladene Trilogie gehörte für die Nazis zur »entarteten Musik«. Mit dem Beginn des Dritten Reiches stellten sich schwierige Fragen nach den Pflichten eines Künstlers, die sich Paul Hindemith in seiner neuen Oper *Mathis der Maler* beantwortete. Das Bühnenwerk und die gleichnamige Symphonie entstanden zwischen 1933 und 1935 in Erinnerung an den Maler Matthias Grünewald (1470–1528), der die Kunst aufgab, um 1525 in dem Deutschen Bauernkrieg zu kämpfen, der unter anderem zu einer Auseinandersetzung zwischen Katholizismus und Reformation wurde. Enttäuscht von seinen Mitstreitern, muss Mathis erkennen, dass er seine wertvollste Gabe verraten hat, und in einer Vision findet er zu seiner künstlerischen Verpflichtung zurück. Offensichtlich besteht eine enge Beziehung zwischen der Gestalt des Mathis und dem Komponisten, da beide in einem politischen Umfeld, das die Kreativität ersticke, zu kämpfen hatten.

Was Wunder also, dass diese Allegorie den Nazis missfiel und Hindemith – auch auf Grund seiner »halbjüdischen« Ehefrau und seiner undiplomatischen Äußerungen gegenüber der Presse – einen Platz auf ihrer schwarzen Liste eintrug. Nachdem Wilhelm Furtwängler am 12. März 1934 die dreisätzige Symphonie *Mathis der Maler* mit den Berliner Philharmonikern uraufgeführt und dabei einen überwältigen Erfolg errungen hatte, wäre der ehemalige »Kulturbolschewist« eigentlich rehabilitiert

gewesen; doch eine anhaltende Kampagne des Ideologen Alfred Rosenberg sorgte schließlich dafür, dass »der Führer« selbst einen Aufführungsboykott absegnete, dem auch die geplante Premiere der Oper zum Opfer fiel. Furtwängler veröffentlichte am 25. November 1934 seinen berühmt gewordenen Artikel »Der Fall Hindemith«, dem Joseph Goebbels knapp zwei Wochen später mit einer höhnischen Rede («der atonale Geräuschemacher») im Berliner Sportpalast entgegnete – worauf der auch international bekannte Dirigent von all seinen offiziellen Ämtern zurücktrat.

Die Symphonie bezieht sich auf die Bilder, die Matthias Grünewald für den Klosteraltar in der elsässischen Stadt Isenheim gemalt hat, wo man sich der Opfer der Pest annahm. Das *Engelskonzert* bildet den Ausgangspunkt für das Vorspiel der Oper und den ersten Satz der Symphonie. Dieser beginnt mit einer wunderschönen, heiter-gelassenen Introduction, die aus dem Gegenüber von Dur und Moll eine unterschwellige Spannung bezieht. Hindemith zitiert die mittelalterliche Volksweise *Es sungen drei Engel* (9 0:28) und bildet daraus einen Blechbläserchoral. Diesen drei Engeln folgen dann drei Themen: zunächst ein lebhafter, entschieden nach Bartók klingender Gedanke (2:00), dann eine ruhigere Melodie (3:14) und schließlich ein verspieltes, von der Soloflöte vorgetragenes Thema (3:58). Nach dieser Exposition lässt Hindemith seine beeindruckenden kontrapunktischen Muskeln spielen: Die beiden ersten Themen entwickeln sich simultan zu einer Doppelfuge (4:38), die sich anschließend zu einer Tripelfuge auswächst (5:49), wobei als drittes Thema jedoch nicht die Flötenmelodie, sondern das Lied von den *Drei Engeln* erscheint, das sich zu einer triumphalen Klimax steigert. Das eigentliche dritte Thema meldet sich zurück (7:37), verbindet sich bald mit seinen Gefährten und lässt den Satz in stolzer Erhabenheit ausklingen.

Die zentrale *Grablegung* bezieht sich auf Grünewalds *Grablegung Christi*. Diese Musik ist auch als Interludium zwischen den beiden letzten Bildern der Oper zu hören und beschreibt den endgültigen, desillusionierten Rückzug des Protagonisten von seiner Kunst. Dem

feierlichen, quasi kinematographischen Marsch folgen verschiedene Holzbläsersoli, beginnend mit der Oboe (10 1:39). Bei seiner Wiederholung wird der Trauermarsch (2:19) von den solistischen Holzbläsern überlagert, die schließlich auch das Blech einbeziehen. Nachdem ein erster Höhepunkt erreicht wurde, endet die Musik in tiefer Trauer.

Das Finale stellt die *Versuchung des heiligen Antonius* dar. Im sechsten Bild der Oper erlebt Mathis diese Vision einer »Versuchung«, indessen die anderen Personen als seine Peiniger auftreten. Nach der Einleitung, die immer wieder von zugespitzten Gesten unterbrochen scheint, beginnt ein galoppierend dahinjagendes Thema (11 1:43), dem die von bewegten Streichern getragene Oboe einen zarten Gedanken folgen lässt (2:56). Ein absteigendes Motiv (3:59) wird in heftigen Ausbrüchen sequenziert, bevor es sich verliert und einen hohen, spannungsreichen Geigentriller übrig lässt, aus dem – wie ein beruhigendes Fanal – das trostreiche dritte Thema hervortritt (5:13). Scheinbar hat sich alles zum Guten gewendet, doch dann wird der Frieden durch die Rückkehr des drohend absteigenden Motivs gestört (8:42). Das dritte, jetzt von unruhigen Holzbläsern umgebene Thema schlägt zurück (9:47), und endlich wird ein ruheloses Streicherfugato erreicht (11:17). Dieses gibt sich als Begleitung des Choralis *Lauda Sion Salvatorem* («Lobe, Zion, den Erlöser»), der von den Holzbläsern angestimmt wird. (12:07). Dann setzt im Blech der Schulchor der Allelujas ein: Dem heiligen Antonios steht der Einsiedler Paulus zur Seite, Mathis erfährt die Unterstützung des Kardinals Albrecht, seines Gönners – nur Paul Hindemith gingen schließlich die Anwälte aus: Der Geiger Georg Kulenkampf erringt Ende 1935 in Berlin mit der Premiere der neuen *Sonate für Violine und Klavier in E* einen solchen Erfolg, dass nunmehr ein offizielles Aufführungsverbot in Sachen Hindemith ergeht.

Dominic Wells

Deutsche Fassung: Cris Posslac

Sancta Susanna

Libretto von August Stramm (1874–1915)

(Klosterkirche. Nachtigallen, Mondschein, Wind und Blüten. Zitternde Mondscheinstreifen; in der Tiefe des Hochaltars das ewige Licht, in der Mauernische vorn links vor dem überlebensgroßen Bilde des Gekreuzigten eine brennende massige Kerze. Susanna vor dem blumengeschmückten Altar der Himmelskönigin, der in der Nische rechtwinklig neben dem Kreuzifixaltar steht, liegt im Gebet, die Stirn auf der untersten Stufe, die Arme über die oberen Stufen gebreitet.)

4 **Klementia** (*einige Schritte hinter ihr*) Sancta Susanna!

(Sie legt die Hand auf Susannens Schulter. Susanna richtet sich auf.) Die Nacht ist angebrochen!

Susanna (*geistesfern*) Es klingt ein Ton.

Klementia

Die Orgel tönet nach!

Susanna

Mir ist als klängen bodenlose Tiefen... himmellose Höhen.

Klementia

Ihr kommt daher. Ihr wart bei Gott!

Susanna (*in Sinnen*) Ich war...

Klementia

Ihr seid krank. Ihr betet. Ihr lebt kaum mehr auf dieser Erde. Ihr habt auch einen Leib!

(Susanna erhebt sich, starrt sie schreckhaft an.

Klementia legt den Arm um sie.)

Kommt!

(Die Turmuhr schlägt hell einmal; der Nachtwind rüttelt die Fenster, die Zweige rauschen.)

Klementia (*in sich*) Ave Maria!

Susanna (*fährt auf*) Wer spricht?

Klementia

Der Nachtwind wirft die Blüten gegen die Fenster.

Susanna

Es rief etwas.

Klementia

Die Turmuhr schlug. Ich sprach das "Ave".

Sancta Susanna

Libretto by August Stramm (1874–1915)

(Convent church. Nightingales, moonlight, wind and blossoms. Quivering beams of light; in the distance the eternal flame above the high altar; front left in a recess in the wall a massive candle is burning before a larger than life-size figure of the crucified Christ. Before the flower-decked altar of the Queen of Heaven, in a recess at right angles to the crucifix altar, Susanna lies in prayer with her forehead on the bottom step and her arms stretched out across the upper steps.)

4 **Clementia** (*a few steps behind*) Sancta Susanna!

(She places her hand on Susanna's shoulder. Susanna rises.) Night has fallen!

Susanna (*remote*) A note is sounding.

Clementia

The organ is reverberating!

Susanna

I feel as though the sound rose from fathomless depths... boundless heights.

Clementia

That is where you have come from. You were with God!

Susanna (*deep in thought*) I was...

Clementia

You are ill. You pray. You are almost no longer on this earth. You also have a body!

(Susanna stands up, looks at her in alarm. Clementia puts an arm round her.)

Come!

(The bright tone of the church clock sounds once; the night wind rattles the windows; the branches rustle.)

Clementia (*to herself*) Ave Maria!

Susanna (*starts up*) Who is it speaking?

Clementia

The night wind is blowing blossoms against the windows.

Susanna

Something called out.

Clementia

The church clock struck. I said the 'Ave'.

(Ein Fenster schlägt. Der Nachtwind bricht ein in singend verklingendem Ton; Blätter und Zweige rauschen und raunen herab zu flüsterndem Säuseln. Susanna wendet sich mit Händen, die nach abwärts vom Körper gestreckt sind, zum dunkeln Chor, lautlos, starr.)

Klementia

Eine Scheibe schlug auf! Ich werde sie schließen!

Susanna

Laß sie. (Sie atmet schwer.)

Klementia

Der große Fliederstrauch, riechst du die Blüten? (Sie atmet ein.) Sie duften bis her! Er blüht in weißen und roten Dolden, oh solche Dolden! Ich werde ihn wegreißen lassen morgen, wenn er dich stört!

Susanna

Er stört nicht. Er blüht!

(Eine Frauenstimme erstickt in wimmernder Lust.)

Klementia

Der Wiesenrain unter den Blüten! Ich werde den Weg verbieten.

Susanna (horcht) Sie ist nicht allein!

(Klementia bekreuzigt sich. Susanna atmet schwer, setzt zum Kreuze an, doch die Bewegung erstarrt.)

Ob sie wohl kommen würde.

Klementia

Wer?

(Klementia faltet erschrocken die Hände.)

Susanna (schwer die Hand auf dem Betstuhl) Ich will ihr ins Gewissen reden.

(Klementia faltet die Hände, senkt das Haupt und geht.

Eine Fangtür klappt leise.)

Der Flieder blüht!

(Der Schreckensschrei eines Weibes verhallt, die Zweige rauschen.)

(Die Fangtür klappt leise mit wehendem Nachschwingen; leise schlüpfende Schritte nähern sich. Die Magd hinter Klementia, zitternd in scheuem Umherblicken, die Hände gefaltet.)

☞ **Susanna**

Ave Maria!

(Die Magd sinkt in die Knie, tief zu Boden gebeugt.)

Kind!

(A window rattles. The night wind rises with a fading, singing sound; leaves and branches rustle and fade away into a whispering murmur. Susanna turns, her hands stretched downwards from her body, towards the dark choir, silent and rigid.)

Clementia

A window blew open! I will shut it!

Susanna

Leave it. (She breathes heavily.)

Clementia

Can you smell the blossoms of the large lilac bush? (She draws breath.) Their scent comes right in here! White and red clusters are blossoming, oh, what clusters! I'll have it uprooted tomorrow if it disturbs you!

Susanna

It does not disturb me. It is blossoming!

(A woman's voice pants, moaning with pleasure.)

Clementia

The meadow under the blossoms! I will close the path.

Susanna (listens) She is not alone!

(Clementia crosses herself. Susanna breathes heavily, about to cross herself, but the movement is frozen.)

I wonder whether she will actually come?

Clementia

Who?

(Clementia folds her hands in fright.)

Susanna (resting her hand heavily on the pew) I mean to have a serious talk with her.

(Clementia folds her hands, bows her head and leaves. A swing-door closes quietly.)

The lilac is blooming!

(A woman's cry of terror rings out. The branches rustle.)

(The door closes softly and continues to swing; light, shuffling steps approach. The Maid stands behind Clementia, trembling, with downcast eyes and folded hands.)

☞ **Susanna**

Ave Maria!

(The Maid sinks to her knees, bowing right down to the floor.)

Child!

Magd (hebt hilflos den Kopf und starrt sie an) Ick... 'k weeb' nich!

(Sie bricht in erschrecktes Weinen aus und rutscht mit gefalteten Händen gegen den Mittelpfeiler hin, sich dahinter zu verstecken.)

Susanna

Ich will dir nichts Böses! Du warst unter dem Flieder?! Der... Oh...

Der... Oh...

Magd (ganz still geworden, starrt Susanna an) Ik... ik... jar niks! Hei... hei... wull... (senkt den Kopf tief)

Susanna (schwer) Der?!

Magd (hebt den Kopf und starrt sie an, lacht dann hell auf) Min Willem... Heilige...

(Susanna schaut sie unbeweglich an; dann überfällt sie ein plötzliches silberhelles Lachen, das ihre ganze Gestalt in Leben überläuft. Die Magd hält erschrocken inne, scheu geduckt.)

Susanna (geht zur Magd, legt die Hand auf ihre Schulter, hebt ihr den Kopf und schaut ihr ins Gesicht)

Steh auf!

(Die Magd steht auf mit gefalteten Händen.) Hast du ihn lieb?

Steh auf!

(Die Magd steht auf mit gefalteten Händen.) Hast du ihn lieb?

Susanna

(Krampt die Finger ineinander, scheu, leise lachend, verschämt)

O hilge Mudder...

O hilge Mudder...

Susanna

Ich möcht ihn sehn.

(Klementia hebt die Hand. Die Magd starrt auf Klementia und schauert zusammen. Ein lautes Pochen an der Tür im Chor dreimal und eine rufende Stimme. Alle schrecken zusammen. Klementia läßt den Arm fallen.)

Magd (in befreiendem, verhaltenem Jubel) Dät is er!

(Klementia geht in den Chor; eine verhaltene Männerstimme spricht zürnend. Ein Knecht, jung und stämmig, die Mütze in der Hand drehend, im Mittelweg zwischen den Pfeilern, die Augen scheu zu Boden gesenkt, mit scheuem Trotz.)

(Klementia geht in den Chor; eine verhaltene Männerstimme spricht zürnend. Ein Knecht, jung und stämmig, die Mütze in der Hand drehend, im Mittelweg zwischen den Pfeilern, die Augen scheu zu Boden gesenkt, mit scheuem Trotz.)

Knecht

Ik wull min Mächen holen!

(Klementia taucht hinter ihm aus dem Dunkel. Susanna starrt ihn an, wendet sich dann jählings um und geht zum Altar. Tiefe Stille, das Mädchen schleicht zum Knecht;

Ik wull min Mächen holen!

(Klementia taucht hinter ihm aus dem Dunkel. Susanna starrt ihn an, wendet sich dann jählings um und geht zum Altar. Tiefe Stille, das Mädchen schleicht zum Knecht;

Maid (helplessly raises her head and stares at her) I... don't know!

(She breaks into frightened weeping and creeps with folded hands towards the central pillar to hide behind it.)

Susanna

I mean you no harm! You were under the lilac?! The... Oh...

The... Oh...

Maid (completely quiet, stares at Susanna) I... I... did nothing! He... he... wanted... (bows her head deeply)

Susanna (sternly) He?!

Maid (lifts her head and stares at her, then laughs gaily)

My William... Holy...

(Susanna looks at her without moving; then she is overcome by sudden, silvery laughter which brings her whole body to life. The Maid stops in terror, cowering timidly.)

Susanna (goes to the Maid, lays a hand on her shoulder, lifts her head and looks into her face)

Get up!

(The Maid stands up with folded hands.) Do you love him?

Get up!

(The Maid stands up with folded hands.) Do you love him?

Maid

(twisting her fingers together, shyly, laughing softly, embarrassed)

Oh, Holy Mother...

Oh, Holy Mother...

Susanna

I'd like to see him.

(Clementia raises her hand. The Maid stares at Susanna and shudders. There is a loud knocking, three times, on the door in the choir and a voice calls out. Clementia lowers her arm.)

Maid (with liberating, restrained joy) That's him!

(Clementia goes into the choir; a restrained man's voice speaks angrily. A young and stocky servant, turning his cap in his hand, appears in the central aisle between the pillars, his eyes timidly downcast, shyly defiant.)

(Clementia goes into the choir; a restrained man's voice speaks angrily. A young and stocky servant, turning his cap in his hand, appears in the central aisle between the pillars, his eyes timidly downcast, shyly defiant.)

Servant

I've come to fetch my girl!

(Clementia appears behind him in the darkness. Susanna stares at him, then turns round abruptly and goes to the altar. Deep silence. The Maid steals up to the Farm

I've come to fetch my girl!

(Clementia appears behind him in the darkness. Susanna stares at him, then turns round abruptly and goes to the altar. Deep silence. The Maid steals up to the Farm

der legt den Arm um sie; die beiden gehen ab, gefolgt von Klementia. Ein Windstoß fährt polternd zwischen die Betstühle. Die Kerze vor dem Kruzifix verlischt aufflackernd und zitternd. Susanna starrt aufschreckend in das Dunkel, aus dem jetzt zwischen den Betstühlen das weiße Anlitz Klementias näher schwebt.)

¶ **Susanna** (schreit auf) Satanas! Satanas!
(Klementia bleibt einen Augenblick gelähmt stehen, eilt dann gejagt nach vorne und steht mit krampfhaft verschlungenen Händen vor Susanna.)

Klementia
Susanna!!!

(Susanna legt die Hand auf Klementias Schulter und beugt erschöpft das Haupt. Klementia erschüttert) Schwester Susanna!! Schwester!! Ihr müßt ruhn. (will sie fortführen)

Susanna (setzt sich auf die Stufen des Altars)
Zünd die Kerze an! Zünde sie an!
(Klementia nimmt einen Wachsstock aus der Nische und geht in den Chor; sie kehrt um in verwirrter Hast, die Augen hinter sich.)

Susanna
Was ist?!

Klementia (in hauchender Angst)
Ich... kann nicht! (Sie drängt ganz dicht zu Susanna hin, hockt auf die Stufen nieder.) Ich weiß nicht. Es weht... es geht...

Susanna (erhebt sich und schaut in das Dunkel) Der Nachtwind?

Klementia
Es summt... es klopf...

Susanna
Die Orgel? Die Blüten?

(Sie nimmt ihr den Wachsstock aus der Hand.)

Klementia
Sancta Susanna.

(Klementia kauert in sich zusammen und schlägt die Hände vors Gesicht.)

(Susanna geht langsam zwischen den Betstühlen nach vorne, wo sie gänzlich im Dunkel verschwindet; das ewige Licht verlischt hinter ihrer Gestalt. Aus dem Dunkel nähert sich langsam ein Licht in gleicher Höhe, das Licht

Hand, who puts his arm round her; they depart timidly followed by Klementia. A gust of wind rushes between the pews. The candle in front of the crucifix flickers and goes out. Susanna, startled, stares into the darkness, out of which Klementia's white face approaches, hovering between the pews.)

¶ **Susanna** (cries out) Satanas! Satanas!
(Klementia remains motionless for a moment, then rushes forward and stands with tightly clasped hands in front of Susanna.)

Klementia
Susanna!!!

(Susanna places her hand on Klementia's shoulder and bows her head wearily. Klementia deeply moved) Sister Susanna!! Sister!! You must rest. (tries to lead her away)

Susanna (sits down on the altar steps) Light the candle! Light it!
(Klementia takes a taper from the recess and enters the choir; she turns round in confused haste, looking behind her.)

Susanna
What is it?!

Klementia (breathless with fear)
I... can't do it. (She presses up against Susanna and squats down on the steps.) I don't know. Blowing... a movement...

Susanna (gets up and looks into the darkness) The night wind?

Klementia
Humming... knocking...

Susanna
The organ? The blossoms?

(She takes the taper out of Klementia's hand.)

Klementia
Sancta Susanna.

(Klementia huddles into herself and buries her head in her hands.)

(Susanna walks slowly between the pews to the front, where she disappears completely in the darkness; the eternal flame is eclipsed by her face. Out of the darkness there slowly emerges a light at the same height, the light

des Wachsstocks, den Susanna vor sich her trägt.)

(Susanna zündet die Kerze an.)

Klementia (stützt den Kopf auf die Hand)
Es war eine Nacht. Es war eine Nacht wie diese... dreißig... vierzig Jahre sind es... Es war eine Nacht wie diese.
(Sie steht starr auf, blickt in die Leere und hebt die Hand beschwörend. Susanna wendet sich um und starrt auf Klementia, unter deren Bann.)

Klementia
Der Nachtwind sang.

Susanna
Der Nachtwind sang?

Klementia
Die Blüten schlugen.

Susanna
Die Blüten schlugen.

Klementia
Und ich war jung.

Susanna
Jung?

Klementia
Dem Herrn geweiht.
(Susanna läßt den Kopf auf die Brust sinken.) Hier lag ich auf den Knien, so wie du.
(Eine Nachtigall schlägt laut. Klementia schreit heiser auf.)
Beata! Beata! Beata!

(Klementia verhüllt entsetzt mit den Armen ihr Gesicht und läßt die Arme wieder fallen. Susanna hebt den Kopf, starrt sie an, mit großen schreckhaften Augen. Klementia die Worte gepreßt, ins Leere starrend)

Bleich ohne Brustschleier und Stirnband... nackt... so kam sie... (Eine Nachtigall lockt ferne.) Daher... (zeigt mit starrem Arm nach rechts) sie schritt die Stufen empor und sah mich nicht. Sie stieg auf den Altar, sie sah mich nicht. (in heißer Hast) Sie preßte ihren nackten sündigen Leib gegen das gekreuzigte Heilandsbild... (Die beiden Nachtigallen jubeln nah und fern, laut und anhaltend)

...und sah mich nicht. Sie umschlang ihn mit ihren weißglühenden Armen und küßte sein Haupt und küßte, küßte... (aufschreiend) Beata... Beata... Beata! Ich rief... ich rief nur! (ermattet) Da fiel sie herunter... (Die Nachtigallen verstummen plötzlich.) Sie fiel.

of the taper which Susanna is carrying in front of her.)

(Susanna lights the candle.)

Klementia (rests her head on her hand)
It was a night. It was a night like this one... thirty... forty years ago... It was a night like this one.
(She stands stiffly upright, looks into the void and raises her hand imploringly. Susanna turns round and stares at Klementia, spellbound.)

Klementia
The night wind sang.

Susanna
The night wind sang?

Klementia
The blossoms tapped.

Susanna
The blossoms tapped.

Klementia
And I was young.

Susanna
Young?

Klementia
Dedicated to the Lord.
(Susanna lets her head sink down onto her breast.) I knelt here, just like you.
(A nightingale sings loudly. Klementia calls out hoarsely.)
Beata! Beata! Beata!

(Klementia horror-struck, covers her face with her arms and then drops them again. Susanna raises her head and stares at her with wide, startled eyes. Klementia forcing the words out, staring into the emptiness)

Deathly pale without breast veil or wimple... naked... that is how she came... (A nightingale calls from afar.) There... (points to the right with a rigid arm) she walked up the steps and did not see me. She clinged to the Altar; she did not see me. (in urgent haste) She pressed her naked sinful body against the image of the crucified Saviour...

(The two nightingales call joyfully from near and far, loud and persistently.) ...and did not see me. She embraced him with her gleaming white arms and kissed his head and kissed, kissed... (screaming) Beata... Beata... Beata! I called out... I just called out! (exhausted) Then she fell down... (The nightingales suddenly fall silent.) She fell.

☒ Wir trugen sie fort. *(mit Grauen den Oberkörper halb zum Bilde des Gekreuzigten gewendet und die Hände abwehrend von sich gestreckt)* Seitdem brennt die Kerze... ewig, die Kerze zur Sühne. Seitdem umgürtet der Schal die Lenden... die Lenden dort. *(zeigt ins Dunkel hinter das Kreuzifix)* Dort haben sie... sie eingemauert... Fleisch und Blut in Mauer und Stein. *(heiser)* Hörst du sie?! Hörst du?! Ich hab sie gehört lange, immer... vorhin *(zeigt in das Dunkel zum Hochaltar)* dort eben... *(schlägt die Hände vors Gesicht)* Allmächtiger Vater im Himmel! Die Kerze ist erloschen!

Susanna *(starr)* Ich hab sie wieder entzündet! *(Susanna stützt ihre Hand auf den Altar. Klementia läßt die Hände langsam sinken und starrt sie an. Eine faustgroße Spinne kriecht aus dem Dunkel hinter dem Altar hervor.)*

Klementia *(sinkt entsetzt in die Knie, auf das Insekt weisend)*

Die Spinne!

(Susanna wendet den Kopf zur Spinne und bleibt in lähmendem Zittern gebannt stehen. Die Spinne läuft über den Altar und verschwindet an der anderen Seite hinter dem Kreuzifix. Susanna wendet sich nach einer Weile Klementia zu, nimmt bebend und zusammenschauernd in mechanischer Bewegung die Hand vom Altar, die Hände vom Körper ab zu Boden gestreckt.)

Susanna *(erstarrend)* Hörst du sie?!

Klementia *(entsetzt)* Hörst du?

Susanna
Hörst du? Die Stimme!

Klementia
Ich höre nichts. *(macht eine Bewegung zum Aufschrei, bleibt aber heiser vor Entsetzen)* Ich höre nichts!

Susanna *(geisterhaft nachsprechend)*
Bekenne... bekenne... *(steht mit dem Rücken gegen das Kreuz gewendet)* Sagt er was?!

(Klementia in höchstem Entsetzen. Susanna macht eine Kopfbewegung nach dem Kreuze hin.)

Klementia *(faltet die Hände, stotternd)* Ave Maria.

Susanna
Sagt er nichts?!

(Klementia schüttelt in stummem Entsetzen den Kopf.

☒ We carried her out. *(turning her upper body in horror to the crucifix and stretching out her hands defensively)*

Since then the candle has been alight... always, the candle of atonement. Since then a cloth has girded the loins... the loins there. *(points into the dark behind the crucifix)* There they... immured her... flesh and blood in wall and stone. *(hoarsely)* Can you hear her?! Do you hear?! I have been hearing her for a long time, always... just now *(points into the dark to the high altar)* just there... *(buries her face in her hands)* Almighty Father in Heaven! The candle has gone out!

Susanna *(stiffly)* I have relit it!

(Susanna leans on her hand against the altar. Klementia slowly lowers her hands and stares at her. A spider, the size of a fist, crawls out of the darkness from behind the altar.)

Klementia *(sinks horrified to her knees, pointing to the insect)* The spider!

(Susanna turns her head towards the spider and stands spellbound, paralysed and trembling. The spider runs across the altar and disappears on the other side behind the crucifix. After a while Susanna turns towards Klementia; trembling and with a shudder she removes her hand in a mechanical movement from the altar, stretching her hands away from her body towards the floor.)

Susanna *(numbly)* Can you hear her?!

Klementia *(horrified)* Do you hear her?

Susanna
Do you hear her? The voice!

Klementia
I can't hear anything. *(about to cry out but remaining hoarse with horror)* I can't hear anything!

Susanna *(repeating in a ghostly fashion)*
Confess... Confess... *(stands with her back to the crucifix)*

Is he saying something?!

(Klementia completely terrified. Susanna gestures with her head towards the crucifix.)

Klementia *(folds her hands, stammers)* Ave Maria.

Susanna
Isn't he saying anything?!

(Klementia shakes her head in silent horror. Susanna

Susanna löscht mit der Hand den Wachsstock aus, der noch immer in ihrer Hand brennt und legt ihn auf den Altar, alle Bewegungen mechanisch ausführend; dann steigt sie vom Altar herunter, Schritt für Schritt, lautlos, bleibt dicht vor Klementia stehen. Susanna lacht kurz silberhell glücklich auf. Sie reißt sich Brustschleier, Kopftuch und Binde ab: ihr langes Haar fällt über die nackten Schultern. Klementia sinkt, die gefalteten Hände hoch erhoben, in die Knie.)

Susanna
Schwester Klementia, ich bin schön! Ich bin schön!
(Der Wind stößt stark, die Zweige rauschen gewaltig und die Nachtigallen schlagen hell zusammen.)

Klementia *(erhebt sich starr und steif, mit jedem Wort fester werdend)*
Keuschheit... Armut... Gehorsam...
(Susanna verstummt, starrt sie an, die Hand schwer auf dem Betstuhl. Klementia geht fest an ihr vorbei in das Dunkel; das Fenster klappt heftig zu, der jubelnde Gesang der Nachtigallen, das Rauschen der Bäume und das Singen des Windes erstickt jäh. Klementia kehrt zurück.)

Susanna *(springt auf und faßt sie an)*
Das Fenster auf! Das Fenster...
(Klementia hebt ihr das große Kreuz des Rosenkranzes entgegen. Susanna taumelt, das Kreuz anstarrend, Schritt für Schritt zurück bis zum Altar.)

Ich... Ich sehe den leuchtenden Leib! Ich seh ihn hernieder steigen. Ich fühle die Arme breiten.

Klementia *(hält das Kreuz hoch)* Keuschheit... Armut... Gehorsam...

Susanna *(schreit auf und starrt umher)*
Wer spricht da?!

Klementia
Ich!

Susanna
Ich... ich... ich sprach es nie!
(Klementia hält ihr das Kreuz entgegen. Susanna reißt das Lententuch von dem großen Kreuzifix in einem Riß herunter.) So helfe mir mein Heiland gegen den euren!
(Susanna sinkt in die Knie und schaut zu ihm auf. Die Spinne fällt hinter dem Kreuzesarm herunter ihr in das Haar. Susanna schreit gellend auf und schlägt mit der

extinguishes the burning taper with her hand and places it on the altar, all her movements being carried out mechanically; then she descends from the altar, silently, step by step, and stands close in front of Klementia. Susanna utters a short, silvery, happy laugh. She tears off her breast veil, wimple and girdle; her long hair falls over her naked shoulders. Klementia falls to her knees with raised hands.)

Susanna
Sister Klementia, I am beautiful! I am beautiful!
(The wind blows fiercely, the branches rustle powerfully and the nightingales sing clearly together.)

Klementia *(gets up, tense and rigid, her firmness increasing with every word)*
Chastity... Poverty... Obedience...
(Susanna falls silent, staring at her, her hand pressing on the pew. Klementia walks firmly past her into the darkness; the window slams; the joyous song of the nightingales, the rustling of the branches and the singing of the wind cease suddenly. Klementia returns.)

Susanna *(leaps up and grabs hold of her)*
Open the window! The window...
(Klementia raises the large cross of her rosary towards her. Susanna staring at the cross, staggers back step by step towards the altar.)

I... I see the radiant body! I see him descending. I feel him spreading his arms out.

Klementia *(raising the cross)* Chastity... Poverty... Obedience...

Susanna *(cries out and stares about her)*
Who is that speaking?!

Klementia
I am!

Susanna
I... I... I never said it!
(Klementia holds the cross up to her. Susanna tears the loin cloth off the large crucifix with a single tug.) Then let my Saviour help me against yours!
(She sinks to her knees and looks up at him. The spider drops from behind the arm of the cross into her hair. Susanna screams shrilly and beats her head on the altar.

Stirn auf den Altar. Die Spinne kriecht über den Altar und verschwindet dahinter. Die Horenglocke läutet grell durch die Gewölbe, dazwischen schallt dumpf der Glockenschlag der zwölften Stunde.)

(Susanna stört auf, fährt mit den Händen wild und wirr durchs Haar und kriecht auf allen Vieren die Stufen des Altars herunter, in Entsetzen vor sich selber fliehend. Mit dem letzten Stundenschlag verstummt die Horenglocke.)

Klementia (läßt das Kreuz wieder sinken) Ave Maria! Ein neuer Tag!

(Susanna hockt stieren Blicks auf der untersten Altarstufe.)

(Leise Schritte schlürfen und Gebete murmeln. Der Zug der Nonnen tritt ein.)

☞ **Alte Nonne**

Kyrie eleison.

Chor der Nonnen

Kyrie eleison.

Alte Nonne

Regina coeli sancta...

Chor der Nonnen

...ora pro nobis...

Alte Nonne

...virgo virginum sancta.

(Das Mondlicht, das bisher in hellen Streifen durch die Fenster fiel und bläuliche Lichter auf die Betstühle warf, verlischt; es wird ganz dunkel. Die Nonnen kommen vor bis zum Weihwasserbecken, stocken, als sie auf Klementia stoßen, die unbeweglich im Mittelgang zwischen den Pfeilern steht und auf Susanna schaut. Das Gebet verstummt; die Nonnen sammeln sich in stummer Bewegung in weitem Halbkreis um Susanna; endlich stehen alle still unbeweglich in stummer Scheu.)

Alte Nonne (tritt lautlos einen Schritt vor)
Sancta Susanna!

(Susanna stiert pfeilgerade in die Höhe. Die Alte Nonne senkt das Haupt.)
Sancta Susanna!

Susanna

Hinter dem Hofe liegen Steine!

(Die Alte Nonne schaut auf. Susanna spricht fest.)
Ihr sollt mir die Mauer richten!

The spider crawls across the altar and disappears behind it. The Angelus bell reverberates loudly through the vault and in between the clock strikes twelve with a muffled sound.)

(Susanna starts up, wildly runs her hands through her hair and crawls on all fours down the altar steps, fleeing in horror from herself. At the last stroke of the clock the Angelus bell falls silent.)

Clementia (lowering the cross again) Ave Maria! A new day!

(Susanna crouches with a vacant expression on the bottom step of the altar.)

(Shuffling light steps and murmured prayers. The procession of Nuns enters.)

☞ **Old Nun**

Kyrie eleison.

Chorus of Nuns

Kyrie eleison.

Old Nun

Regina coeli sancta...

Chorus of Nuns

...ora pro nobis...

Old Nun

...virgo virginum sancta.

(The moonlight, which hitherto has fallen in bright bands through the window and cast bluish lights on the pews, fades; darkness falls. The Nuns come forward as far as the font, and halt as they encounter Clementia, who is standing motionless in the centre aisle between the pillars and looking at Susanna. The prayer ceases; the Nuns gather silently in a wide semi-circle around Susanna. Finally they all stand still in silent awe.)

Old Nun (silently steps forward one pace)

Sancta Susanna!

(Susanna stares straight upwards. The Old Nun bows her head.)

Sancta Susanna!

Susanna

There are stones lying behind the courtyard! (*The Old Nun looks up. Susanna speaks firmly.*) You must prepare the wall for me!

(Die alte Nonne sinkt langsam die Arme breitend in die Knie. Der Chor folgt ihr. Klementia steht starr auf Susanna schauend. Susanna plötzlich stark)

Nein!

(Die Alte Nonne springt auf. Der Chor folgt ihr. Die Nonne hebt das Kreuz ihres Rosenkranzes über ihr Haupt. Der Chor folgt ihr.)

Alte Nonne

Beichte!

(Klementia hebt das Kreuz.)

Klementia und alte Nonne (hart, dringlich)

Beichte!!!

Susanna

Nein!!!

Klementia, alte Nonne und Chor (gellend) Beichte!!!

(Das Wort hallt aus den Gewölben dreimal wieder, die Kirchenfenster zittern, der Sturm heult draußen auf.)

Susanna

Nein!!!

(Das Echo des Wortes wird von dem vorigen verschlungen.)

Alte Nonne (in Ekstase) Satana!!!

Klementia und alte Nonne

Satana!!!

Klementia, die alte Nonne und Chor

Satana!!!

(Gellendes, verworrenes Echo. Susanna aufgerichtet, in unberührter Hoheit.)

ENDE

(The Old Nun slowly falls to her knees, spreading her arms wide. The Chorus follows her. Clementia remains standing, staring at Susanna. Susanna suddenly strong)

No!

(The Old Nun jumps up. The Chorus follows her. The Old Nun raises the cross of her rosary above her head. The Chorus follows her.)

Old Nun

Confess!

(Clementia raises her cross.)

Clementia and Old Nun (hard, urgent)

Confess!!!

Susanna

No!!!

Clementia, Old Nun and Chorus (shrilly) Confess!!!

(The word echoes three times from the vault, the church windows rattle, the storm rages outside.)

Susanna

No!!!

(The echo of the word is swallowed up by the previous one.)

Old Nun (in ecstasy) Satana!!!

Clementia and Old Nun

Satana!!!

Clementia, Old Nun and Chorus

Satana!!!

(There is a shrill, confused echo. Susanna stands upright in untouched majesty.)

END

English translation by Gery Bramall.
Reproduced by kind permission.

Ausrine Stundyte



Photo: Petra Baratova

Lithuanian soprano Ausrine Stundyte specialises in portraying strong female roles in opera. She has performed Renata in Prokofiev's *The Fiery Angel*, Katerina Ismailova in Shostakovich's *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, the title roles in Strauss's *Elektra* and *Salome*, Leonore in *Fidelio*, Heliane in Korngold's *Das Wunder der Heliane*, Montezuma in Rihm's *Die Eroberung von Mexico*, and the title role in *Tosca*. Along the way, she has worked with stage directors including Christof Loy, Calixto Bieito, Dmitri Tcherniakov, Tatjana Gürbaca, Robert Carsen, Peter Konwitschny, Graham Vick, Krzysztof Warlikowski and Barrie Kosky; and with conductors including Fabio Luisi, Zubin Mehta, Dmitri Jurowski, Gianandrea Noseda, Kazushi Ono and Ingo Metzmacher. Her international career has taken her to the opera centres of Europe, including Paris, Florence, Venice, Berlin, Cologne, Munich, Hamburg, Vienna, Zurich, Amsterdam and Helsinki, and further afield, to Seattle and São Paulo.

www.ausrinestundyte.eu

Renée Morloc



Photo: Dominique Engler

Contralto Renée Morloc studied at the Hochschule für Musik Stuttgart and the Mozarteum Salzburg. She made her opera debut as Erda in Wagner's *Siegfried* at the NTM Nationaltheater Mannheim, launching her career as an international opera and concert singer. She has in recent years appeared at La Scala, the Salzburg Festival and Opéra Bastille. Her opera repertoire includes all dramatic alto roles in operas by Wagner, Strauss and Verdi, and important roles in French, Russian and Czech. On the concert stage her repertoire centres on Mahler's symphonic works (*Das Lied von der Erde*, *Symphonies Nos. 2, 3 and 8*, and the orchestral songs), which she has also recorded. She is a member of the Rheinoper Düsseldorf and was from 2008 to 2011 a teaching professor at the University of Music in Stuttgart.

www.reneemorloc.com

Annette Schön Müller



Photo: Lena Kern

The mezzo-soprano Annette Schön Müller enjoys an international reputation in the field of classical opera and in contemporary repertoire, appearing as a guest at venues such as the Theater an der Wien, Opernhaus Zürich, Oper Frankfurt, Wiener Konzerthaus, Konzerthaus Berlin and Royal Concertgebouw Amsterdam, and festivals including the Berlin Festspiele, Festival Wien Modern, Munich Biennale, and Neue Oper Wien. She has collaborated with artists including Peter Eötvös, Heinz Holliger, Adriana Hölszky, Aribert Reimann, Pierluigi Billone, Chaya Czernowin, Fabián Panisello, Andreas Homoki, Johannes Erath, Ludger Engels, Marco Štorman, Nicola Raab, Markus Stenz, Emilio Pomàrico, Johannes Kalitzke, Jonathan Stockhammer, Marino Formenti and Marin Alsop, to critical acclaim.

www.schoenmueller.at

Caroline Baas



Photo: Raffaella Pröll

Caroline Baas was born in Berlin in 1997 and grew up in Berlin, Tbilisi, Seoul and Jakarta. In 2015 she moved to Vienna to study theatre, film and media studies. After finishing her degree in 2018 she went on to study acting at the Max Reinhardt Seminar, from where she will graduate in 2022. Baas played Elizabeth Bennet in Isobel McArthur's adaptation of Jane Austen's classic *Pride and Prejudice* (*sort of) at the Burgtheater Kasino in Vienna, which won the Outstanding Production for Young People prize at the STELLA*21 Awards. She has also performed at the Akademietheater Wien in Elfriede Jelinek's *Schwarzwasser*, directed by Robert Borgmann in 2020, and played Natalie in Lucy Kirkwood's *Moskitos*, directed by Itay Tiran, in October 2021. Baas has acted in several short movies at the Filmakademie Wien, as well as in theatre productions at the Max Reinhardt Seminar.

Enzo Brumm



Photo: Jakob Fiedner

Enzo Brumm was born in Meaux, France and grew up in Hamburg, Germany. After finishing high school, he began working in the fashion industry. From 2018 he studied acting at the Max Reinhardt Seminar in Vienna. He took his first steps in the film and theatre world by starring in *Schwarzwasser* at the Akademietheater in Vienna, and in the film *Der Onkel*.

Wiener Singakademie



Photo: Nini Tschavoll

The Wiener Singakademie was founded in 1858 as Vienna's first mixed choir and originally served as a 'Singübungsanstalt' (a training institute for singers). Incorporated into the Wiener Konzerthausgesellschaft, the choir went on to establish itself as an important partner of the Wiener Konzerthaus. Over the years the choir has worked with great artists including Georges Prêtre, Yehudi Menuhin, Claudio Abbado, Sir Roger Norrington, Sir John Eliot Gardiner, Sir Simon Rattle and Kent Nagano. In 1998, Heinz Ferlesch took the post of artistic director of the Wiener Singakademie. He has shaped the choir's creative outlook and helped to build up a programme to support and sponsor young artists. This involves providing development and further training for the choir members and including young, gifted soloists and ensembles in the concert programmes. The Wiener Singakademie has won critical acclaim for its enthusiasm, commitment and sound.

ORF Vienna Radio Symphony Orchestra



Photo: Lukas Beck

An ensemble of international renown, the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra (ORF Vienna RSO) is a paragon of Viennese orchestral tradition. Known for its exceptional programming, the Orchestra combines 19th-century repertoire with contemporary works and rarely performed pieces from other periods. All ORF Vienna RSO performances are broadcast on the radio, and the orchestra performs in two subscription series in Vienna, in the Musikverein and the Konzerthaus. In addition, it regularly appears at major festivals in Austria and internationally such as the Salzburg Festival, musikprotokoll im steierischen herbst, and Wien Modern. The ORF Vienna RSO enjoys a successful collaboration with the Theater an der Wien, has an excellent reputation as an opera orchestra, and is also equally at home in the film music genre. The Orchestra regularly tours internationally, and its discography spans a broad range of cross-genre recordings. Under the leadership of its former chief conductors, which include Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies, Bertrand de Billy and Cornelius Meister, the Orchestra has continuously expanded its repertoire and its international reputation. Marin Alsop has been serving as the Orchestra's chief conductor since 2019. www.rso.orf.at

Marin Alsop



Photo: Adriane White

Marin Alsop is chief conductor of the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra, which she leads at Vienna's Konzerthaus and Musikverein, and on recordings, broadcasts and tours. She is chief conductor of Chicago's Ravinia Festival where she conducts the Chicago Symphony's summer residencies. She is music director laureate of the Baltimore Symphony and founded the orchestra's OrchKids education programme. In 2020 she was appointed music director of the National Orchestral Institute + Festival at the University of Maryland's Clarice Smith Performing Arts Center. She is conductor of honour of Brazil's São Paulo Symphony Orchestra. Alsop has longstanding relationships with the London Philharmonic and London Symphony orchestras and guest conducts, among others, the Cleveland Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Filarmonica della Scala, Orchestra of the Age of Enlightenment, Royal Concertgebouw Orchestra, Danish National Symphony and Orchestre de Paris. Her discography includes acclaimed Naxos cycles of Brahms with the London Philharmonic, Dvořák with the Baltimore Symphony, and Prokofiev with the São Paulo Symphony. The first and only conductor to receive a MacArthur Fellowship, Alsop received the World Economic Forum's Crystal Award and was the first woman to conduct the BBC's Last Night of the Proms. She is director of graduate conducting at the Peabody Institute and holds honorary doctorates from Yale University and The Juilliard School. In 2002 she founded the Taki Alsop Conducting Fellowship. www.marinalsop.com

Paul Hindemith's life was dominated by the events of the two world wars. In 1917, his discovery of contemporary Expressionist poetry and drama transformed him from a talented student to Germany's leading new composer. His one-act operas *Sancta Susanna* and *Das Nusch-Nuschi* date from this period. *Sancta Susanna* – Hindemith's first masterpiece – combines religious and erotic symbolism into an eerie narrative that was shocking for its time, whereas the dance suite from *Das Nusch-Nuschi* emphasises the plot's origin as a Burmese comedy. The three symphonic movements from the opera *Mathis der Maler* refer to the three panels of the Isenheim Altarpiece by Renaissance painter Matthias Grünewald, but also graphically reflect Hindemith's own artistic struggles in Nazi Germany.



Paul
HINDEMITH
(1895–1963)



- | | | |
|-------------|---|--------------------------------------|
| 1–3 | Nusch-Nuschi-Tänze (1921) | 10:03 |
| 4–8 | Sancta Susanna, Op. 21 (1921)
(Libretto: August Stramm [1874–1915]) | 23:25 |
| 9–11 | Symphony 'Mathis der Maler' (1933–34) | 27:26 |
| | Ausrine Stundyte, Soprano | Susanna 4–8 |
| | Renée Morloc, Contralto | Klementia ('Clementia') 4 6–8 |
| | Annette Schön Müller, Mezzo-soprano | Alte Nonne ('Old Nun') 8 |
| | Caroline Baas, Speaker | Eine Magd ('A Maid') 5 |
| | Enzo Brumm, Speaker | Ein Knecht ('A Servant') 5 |

Women of the Wiener Singakademie **8**

Chorus Master, Heinz Ferlesch

ORF Vienna Radio Symphony Orchestra • Marin Alsop

A detailed track list can be found inside the booklet. The German libretto and an English translation are included in the booklet, and may also be accessed at www.naxos.com/libretti/574283.htm

Recorded: 24–25 October 2019 **4–11**, 26 August 2020 **1–3** at the Konzerthaus, Vienna, Austria

Producer: Erich Hofmann • Engineers: Robert Pavlecka **1–3**, Friedrich Trondl **4–11**

Booklet notes: Dominic Wells • Publisher: Schott Music GmbH & Co. KG

Cover: *The Isenheim Altarpiece* by Matthias Grünewald (c. 1470–1528)

© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com