

The background of the entire page is a painting by J.M.W. Turner titled 'Ruth', depicting a woman in a white headscarf and dark dress sitting in a golden field. The painting is rendered in a soft, impressionistic style with visible brushstrokes.

cpo

Georg Schumann Ruth

Román · Sundal · Müller-Brachmann · Böhm
Philharmonischer Chor Berlin
Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Jörg-Peter Weigle



Deutschlandfunk Kultur

Georg Schumann 1866–1952

Ruth

für Soli, Chor und Orchester op. 50 1908

Text unter Benutzung biblischer Stellen
und anderer Dichtungen vom Komponisten

Teil I

1	Einleitung – Molto Andante espressivo	2'31
2	Naemis Klage	17'44
3	Naemis und Ruths Rückkehr nach Bethlehem (attacca)	17'40
4	Auf dem Felde	29'39

Teil II

5	Naemis Rat (attacca)	8'07
6	Auf der Tenne (attacca)	23'58
7	Anbruch des Morgens	6'51

Total time 106'30

Marcelina Román Sopran
Julie-Marie Sundal Contralto
Hanno Müller-Brachmann Bassbariton
Jonas Böhm Bariton

Ruth
Naemi
Boas
Ein Priester

Chor Jüdisches Volk, Schnitter und Schnitterinnen, Landleute,
nächtliche Geister, Priester und Tempelwächter

Philharmonischer Chor Berlin

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Jörg-Peter Weigle



**GEORG SCHUMANN
GESELLSCHAFT**

 **Deutschlandfunk Kultur**

GEMA

All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting of this
record prohibited.

cpo 555 666–2

Recorded: Berlin, Philharmonie, Großer Saal, 5 March 2023

Recording Producer, Editing & Mastering: Hein Laabs

Recording Engineer: Lukas Wilke

Publisher: F.E.C. Leuckart Music / Georg Schumann Gesellschaft

Executive Producers: Burkhard Schmilgun (**cpo**) / Stefan Lang (Deutschlandfunk Kultur)

Réalisation: Michael Rautenberg (Georg Schumann Gesellschaft)

Cover: »Gertrud Marr as the Biblical Ruth on the Edge of the Field« by Carl von Marr
(1858–1936 Munich) © Photo: akg-images, 2025

Photography: Georg Schumann Gesellschaft (p. 3), Sedlar & Wolff (p. 18), Tobias
Tanzyna (pp. 34, 53)

English Translations: Mark W. Knoll (pp. 19–33)

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@cpo.de

© 2025 – Deutschlandradio – Made in Germany



Georg Schumann (um 1915)

Georg Schumann (1866–1952)

»Dein Geburtstagstisch in Harzburg soll doch nicht ohne einen Gruß von uns allen sein ... Die Rosen, von denen die weiße aus dem Garten ist, mögen vorläufig alles sagen ... Ich habe ziemlich viel arbeiten können, und ich lege Dir wie immer eine Komposition auf den Geburtstagstisch, diesmal die Skizzen zu Ruth, die ziemlich weit schon vorgeschritten sind; wenn ich so weiter arbeiten kann, hoffe ich bis zu Deiner Rückkehr den ersten Teil fertig skizziert zu haben. Ob es etwas ist? Man wird schon manchmal ganz irre an sich selbst. Ich frage schließlich nicht danach und schreibe und folge meiner Eingebung, darüber hinaus kann ich nicht. – ... Mich reizt es, heute Nachmittag noch an den Schnitterchor der Ruth zu gehen, allerdings ohne Textunterlagen, doch so eine Art von Text habe ich im Kopfe. ...«

So schrieb Georg Schumann am 28. Juli 1907 an seine geliebte Ehefrau Olga. Es sind die bislang frühesten Hinweise, die wir auf Schumanns *Ruth* haben. Beachtenswert ist, dass er bei der Fülle seiner Lebensaufgaben – Komponist, Pianist, Ensemblespieler, Dirigent, Leiter einer Meisterklasse für Komposition, Musikmanager, Direktor der Sing-Akademie – noch Zeit für die sehr umfangreiche und aufschlussreiche Korrespondenz hatte. Denn die »Musikfabrik Georg Schumann« arbeitete unaufhaltsam. Schon in seinem Elternhaus, der Stadtpfeiferei in Königstein, wurde er von Musik geradezu umspült, was ihn Zeit seines Lebens prägte.

Georg Alfred Schumann kam am 25. Oktober 1866 in Königstein/Sachsen als zweites von zwölf Kindern des Stadtmusikdirektors Clemens Schumann zur Welt. Im Hause seiner Eltern erlernte er das Klavier- und Violinspiel. Der Großvater mütterlicher-

seits war Kantor und unterrichtete ihn im Orgelspiel. Nach dessen Tod übernahm der Zwölfjährige den kirchenmusikalischen Dienst. Auch seine Brüder Camillo, Alfred und Clemens waren später erfolgreiche Musiker. Nach Studien bei Carl Baumfelder erregte Schumann mit einer selbstkomponierten Klaviersonate die Aufmerksamkeit des Komponisten und Dozenten Carl Reinecke, der ihn an das Leipziger Konservatorium holte, wo er von 1882 bis 1888 vor allem bei ihm studierte.

Eine in Berlin preisgekrönte Symphonie in h-moll (**cpo** 777 464–2) und das Chorwerk *Amor und Psyche* op.3 machten Schumann als Komponisten in Deutschland schlagartig bekannt. In den 1890er Jahren war Schumann Musikdirektor des Danziger Konzertvereins und ab 1896 der Bremer Philharmonischen Gesellschaft. Begegnungen mit Franz Liszt, Anton Rubinstein, Johannes Brahms, Felix Weingartner, Arthur Nikisch, Gustav Mahler, Joseph Joachim und Max Bruch beförderten nach und nach Schumanns künstlerische Entwicklung, ebenso wie das vielfältige Repertoire, das er sich als Pianist, Kammermusiker und Dirigent erarbeitete.

Im Jahre 1900 übernahm er das Direktorat der so traditionsreichen Sing-Akademie zu Berlin, die er zu neuem Klangruhm führte und die ihn zum Direktor auf Lebenszeit berief. Hier wurde er bald zu einer maßgeblichen Größe der neueren Bach- und Händelpflege und führte den Chor wieder an die zeitgenössische Musik heran. Mit der Sing-Akademie, aber auch mit seinem Klavier-Trio, das sich aus Carl Halir und später Willy Heß (beide Violine), Hugo Dechert, später Georg Wille (beide Violoncello) sowie ihm selbst formierte, unternahm er Konzertreisen ins europäische Ausland. Zu seinen bewährten Gesangssolisten gehörten, um nur einige zu nennen,

Lula Mysz-Gmeiner (Mezzosopran), Emmi Leisner (Kontra-Alt), Georg A. Walter (Tenor), Albert Fischer (Bass-Bariton) und Johannes Messchaert (Bariton).

Als künstlerische Partner waren Georg Schumann und die Berliner Philharmoniker in besonderer Herzlichkeit seit seinem Debüt als Pianist 1887 verbunden. Schumanns Kompositionen wurden zu meist von den Berliner Philharmonikern, auch unter der Leitung von Arthur Nikisch und Wilhelm Furtwängler, uraufgeführt und seine Konzerte mit der Sing-Akademie bis auf wenige Ausnahmen von ihnen begleitet. Mit der Königlichen Kapelle, der heutigen Staatskapelle Berlin, machte Schumann seine ersten Schallplatten-Aufnahmen für die Electrola. An der Preußischen Akademie der Künste, deren stellvertretender Präsident er seit 1917 war, leitete er eine Meisterklasse für Komposition. Ohne Mitglied der Partei zu sein und zu werden, wurde er 1934 amtierender Präsident der Akademie. Dies, sein Eintreten für die Unabhängigkeit seines Chores und die Tatsache, dass auch Thomas Mann bereit war, unter Schumanns Präsidentschaft nach 1945 wieder als Mitglied der Akademie zu wirken, mag ihm seine Weiterarbeit unmittelbar nach Kriegsende ermöglichen haben.

Neben seiner Tätigkeit als Komponist, Interpret und Kompositionslehrer – zu seinen bekanntesten Schülern darf man Kiyoshi Nobutoki, Ludwig Roselius, Ernst Roters, Max Thomas, Hans Vogt, Friedrich Welter, Fritz Werner und Pantscho Wladigeroff zählen – wirkte Schumann in leitenden Positionen beim späteren Verband Deutscher Konzertchöre, der Neuen Bachgesellschaft und der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, der heutigen GEMA, zu deren Gründern er zählt, und setzte sich im »Hilfsbund für deutsche Musikpflege« für notleidende Künstler ein.

Große Verdienste erwarb sich Schumann durch seinen persönlichen Einsatz für den Erhalt des Bachhauses in Eisenach. Er gehört zu den ersten Trägern des Bundesverdienstkreuzes.

Während Schumann zu Lebzeiten als Neu-Romantiker der 1860er-Generation galt, wird er nach und nach als Spätromantiker wiederentdeckt. Sein Schaffen umfasst mehr als 80 Werke, die fast sämtlich im Druck erschienen, darunter sein Oratorium *Ruth*, Chor-, Orgel- und Kammermusik, über sechzig Lieder, drei Symphonien, Orchestervariationen und Tondichtungen. Der kompositorische Nachlass – Autographen und Korrespondenzen – befindet sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. Sein in Privatbesitz befindlicher dokumentarischer Nachlass wird von der Georg Schumann Gesellschaft betreut. Georg Schumann starb am 23. Mai 1952 in Berlin-Lichterfelde. Seine Ruhestätte wird bis heute als Ehrengrab des Landes Berlin gepflegt.

Auch nach seinem Tod geriet er als Komponist nicht gänzlich aus der musikalischen Wahrnehmung. So entstanden seit den 1950er Jahren einige Rundfunk- und sogar Schallplattenaufnahmen, z. B. beim RIAS Berlin mit dem heutigen Deutschen Symphonie-Orchester, das ihn auch zu seinem 150. Geburtstag im Jahre 2016 mit einer Aufnahme seiner Symphonie in f-moll (**cpo** 555 110–2) unter James Feddeck ehrte. Bei manchen US-amerikanischen Chören, wie dem St. Olaf Choir Minnesota, sind Schumanns Choral-Motetten bis heute regelrechte »signature pieces« – »Erkennungswerke« geblieben. In Schumanns Heimatstadt Königstein in Sachsen, deren Ehrenbürger er wurde, ermöglichte Harald Schurz über Jahrzehnte Aufführungen von Schumanns Musik und auch der seiner Familie.

Die Wiedergabe seines kompositorischen Schaffens in Konzert und auf CD erfuhr mit der Vorstellung seiner Orgelmusik (Jörg Strodthoff) und der Violinsonaten (Volker Burkhardt und Christoph Weinhart) bei dem Label Jubal sowie der Choralmotetten durch Mark Ford und die Purcell Singers in England ab Ende der 1990er Jahre neue Impulse. Seit 2009 nimmt sich vor allem **cpo** der Musik Georg Schumanns an und veröffentlicht Symphonien, Ouvertüren, Kammermusik und Lieder, die von der Kritik mit Begeisterung aufgenommen werden.

Geradezu überwältigend waren die Reaktionen 2003 auf die Wiederentdeckung von Schumanns *Ruth*, mit der Jörg-Peter Weigle im Jahre 2003 seinen Einstand als neuer künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chores Berlin gab. »Diesen Kuss der ganzen Welt« schrieb z. B. Frederik Hanssen im Berliner Tagesspiegel, und 2013 resümierte Jan Brachmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu der von Christoph Gedschold für **cpo** produzierten Preis-Symphonie mit dem Münchner Rundfunkorchester: »So versöhnt man Mendelssohn mit Wagner«.

Schumanns Oratorium *Ruth*, das für Toleranz und Versöhnung steht, ließ Jörg-Peter Weigle seither nicht mehr los. Als Professor für Chorleitung nahm er das Stück sogar in seinen Unterricht an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin auf, da *Ruth* für Chor- und Orchesterdirigenten gleichermaßen lehrreich und herausfordernd ist.

Wir sind sehr dankbar, dass der Philharmonische Chor Berlin, die Solisten und Solistinnen, das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt unter der Leitung von Jörg-Peter Weigle Schumanns Opus Magnum *Ruth* in Kooperation mit Deutschlandfunk Kultur bei **cpo** veröffentlichen.

Um schließlich Georg Schumann noch einmal selbst zu Wort kommen zu lassen, wie er es nach der Berliner Erstaufführung seiner *Ruth* am 19. März 1908 in das Leistungsbuch seines Chores schrieb: »Der Chor beherrschte die schwere Aufgabe ganz glänzend. Soli und Orchester waren ebenfalls voll großer Wärme für das Werk, sodaß ein außerordentlicher Erfolg die Folge war, der auch einstimmig von der Berliner Presse anerkannt wurde. Man wünscht dringend das Werk, das hoffentlich seinen Weg nun allein machen wird, ... wieder zu hören«.

– Michael Rautenberg
Georg Schumann Gesellschaft

»Denn allgewaltig ist, dem Tode gleich, die Liebe«: Georg Schumanns Oratorium *Ruth*

I. »Einer der Talentvollsten der modernen deutschen Schule«: Der Weg zu *Ruth*

Das Oratorium *Ruth* ist unbestritten Georg Schumanns Hauptwerk, und als solches sah es auch der Komponist selbst an; er gab ihm die runde Opuszahl 50. Es entstand genau in der Mitte seines Lebens, Schumanns gesamte Entwicklung scheint darauf hinzuzielen, es begründete seinen internationalen Ruhm und wurde von ihm selbst durch zahlreiche Aufführungen im Bewusstsein gehalten. Es war ihm so wichtig, dass er sogar eine Umtextierung veranlasste, als das Werk wegen seines Sujets aus der jüdischen Geschichte unter das Verdikt des NS-Regimes fiel.

Doch was bewog Georg Schumann, *Ruth* zu komponieren, 1908, im Jahr eines gewaltigen musikalischen Umbruchs in Europa, da von Wien bis Moskau die Tonalität preisgegeben wurde zugunsten einer freien Atonalität? Wir wissen bislang nichts von Schumanns Motiven. So sei eine kühne These gewagt: Im Jahre 1905 hatte Richard Strauss – mit dem Georg Schumann im Vorstand der neu gegründeten »Genossenschaft Deutscher Tonsetzer« saß – seine Oper *Salome* herausgebracht. Auch ein biblischer Stoff, freilich von Oscar Wilde zu einem Stück über pervertierte Erotik umfunktioniert. Wollte Schumann dem womöglich ein biblisches Stück von reiner Liebe entgegensetzen ohne dass dieses der Sinnlichkeit entbehrte? *Ruth* und Boas besingen einander in den glühenden Worten des Hohelieds. Einer Oper fühlte sich Georg Schumann offensicht-

lich nicht gewachsen. Aber er vermochte die Traditionen des geistlichen und weltlichen Oratoriums in einem einzigen Werk zu bündeln. Das ist seine historische Leistung, die die internationale Musikwelt seinerzeit auch honorierte. Man nannte ihn »einen der Talentvollsten der modernen deutschen Schule«.

**II. »Ich schlief, aber mein Herz wachte«:
Das Libretto**

Georg Schumann nahm sich also das kleine *Buch Ruth* vor, das im Alten Testament eine Sonderstellung einnimmt. Es erzählt nicht von großen Ereignissen aus der Geschichte des Volkes Israel, es erteilt keine Lehren, es gibt sich nicht prophetisch. Es ist eine kleine Geschichte, die wohl deswegen Aufnahme fand in die Heilige Schrift, weil sie ein winziger, aber bemerkenswerter Baustein in der Genealogie des Volkes Israel ist: Die Moabiterin Ruth, aus einem Volke also, mit dem die Israeliten viel in Fehde lagen, wird Urgroßmutter des Königs David, aus dessen Stamm wiederum Jesus hervorgeht. Es ist eine Geschichte, die als solche kaum ein Oratorium hervorbrächte: Während einer Hungersnot wandert der Israelit Elimelech aus Bethlehem mit seinem Weib Naemi und seinen beiden Söhnen ins Land der Moabiter aus. Doch sie finden dort ihr Glück nicht. Elimelech stirbt, und bald folgen ihm die Söhne, nachdem sie moabitische Frauen, Ruth und Orpa, geheiratet haben, die sie nun kinderlos hinterlassen. Naemi beschließt, in die Heimat zurückzukehren, wo bessere Zeiten angebrochen sind, legt aber den beiden Schwiegertöchtern nahe, in ihrem Land zu bleiben. Doch Ruth spricht die viel zitierten, staunenswerten Worte: »Wo du hingehst, da will ich auch hingehn. Wo du bleibst, bleibe ich auch. Dein Volk ist mein

Volk und dein Gott ist mein Gott.« Doch Naemi und Ruth kommen mittellos in Israel an. Ruth geht Ähren lesen und gelangt auf das Feld des reichen Boas, der zu Naemis Verwandtschaft gehört. Der nimmt sie, jüdischem Gesetz gemäß, zur Frau.

Georg Schumann findet niemanden, der ihm aus diesem anrührenden, aber etwas kargen Stoff ein Libretto für ein Oratorium gestaltet. So macht er sich selbst an die Arbeit, lässt die Figuren der Naemi, der Ruth und des Boas, deren Rede im biblischen Buch eher nüchtern ist, beredt werden. Er legt ihnen Texte aus anderen Büchern des Alten Testaments in den Mund; es sind vor allem Bücher – sicher mit Bedacht gewählt – die seinerzeit noch dem Umkreis Davids zugeordnet wurden: die Psalmen Davids, von denen Schumann im Lauf seines Lebens einige vertont hat, der Prediger Salomo sowie die Sprüche und das Hohelied Salomos. (Die heutige theologische Forschung weiß, dass diese Bücher allenfalls zum Teil von David und Salomo stammen, aber das war noch nicht im Bewusstsein Schumanns.)

Schumann lässt zu Beginn Naemi eine Klage anstimmen, die im Buch *Ruth* nicht steht, sondern sich vor allem aus Psalmversen und den Klageliedern Jeremia speist sowie aus dem Tonfall des Predigers Salomo (»Da war alles eitel und Jammer«). Schumann hat sich so in die Sprache der heiligen Schrift eingefühlt, dass Eigenes und Bibelzitat organisch ineinander übergehen und kaum klar zu unterscheiden sind.

Die zweite Szene, »Naemis und Ruths Rückkehr nach Bethlehem«, gibt Schumann Anlass zu einem dramatischen Dialog zwischen dem Chor und Naemi: »Was willst du hier?« Naemi versucht, ihr Leid zu schildern, aber das Volk steigert sich in unerbittliche Wut: »Lasst sie büßen, verjagt sie, vertreibt sie von

hier!« Erst Ruth vermag kraft ihrer integren Persönlichkeit mit ihrem Appell gegen Selbstgerechtigkeit das Volk zum Verstummen zu bringen. Ihr Gesang und somit die Szene gipfeln in einer lyrischen Paraphrase des 23. Psalms: »Gott ist unser Hirt«.

Der biblische Bericht vom Ährenlesen inspiriert Schumann zu einer großen pastoralen Szene »Auf dem Felde«. Er ist darauf aus, den Chor neben den großen Hauptfiguren zum vierten Protagonisten zu machen. So beginnt die Szene mit einem fröhlichen Chor der Schnitter und Schnitterinnen, der sein Vorbild in ähnlichen Gesängen der *Jahreszeiten* von Haydn hat. Ruth drängt es, mit hinauszuziehen, Naemi lässt sie gehen. Und da schaltet Schumann einen Chor ein, der weit hinausgreift über die alttestamentliche Welt. Die Landleute sehen Wandervögel auffliegen, in die Ferne davonziehen und werden von Sehnsucht erfüllt, sich »über diese Welt hinauszuschwingen, zu fliehn die irdischen Dinge, zu suchen Zions Haus«. Ein romantischer Zug zum Unendlichen klingt hier auf, bevor die erste Begegnung zwischen Ruth und Boas stattfindet, die sich eng an das biblische Geschehen anlehnt. Der Szenenschluss aber ist noch einmal hochromantisch. Auf eine Volksmelodie aus dem 15. Jahrhundert stimmt der Chor der Landleute einen Nachtgesang an:

O Nacht, du Tod im Leben –
Und Leben doch im Tod,
Ach, lass uns all' erleben
Ein lichtiges Morgenrot!

Damit endet der erste Teil des Oratoriums.

Der zweite Teil – und damit die vierte Szene – beginnt wieder solistisch mit einem Dialog Naemi-Ruth, der auf der biblischen Handlung gründet: Boas, auf dessen Feld Ruth Ähren liest, wird von Naemi glücklich als Verwandter und Erbe begrüßt. Er ist nach jüdischem Gesetz der neue rechtmäßige Partner für die verwitwete Ruth. Diese soll sich bei Nacht zu seinen Füßen niederlegen.

Die fünfte Szene spielt »Auf der Tenne« bei Anbruch der Nacht. Ein Priesterchor ruft zum Abendgebet. Ruth macht sich auf den Weg zu Boas. Schumann versetzt sich dergestalt in ihre Gedanken und Gefühle, dass er sich eine Vision nächtlicher Geister in Ruths ängstlicher Seele vorstellt. Hier sprengt Schumann, im Wunsch, einen phantastischen Chor zu komponieren, fast die Einheit der Gesamtkonzeption. Er greift hier auch auf einen fremden Text zurück, von Carl Ernst Knatz, der in der Tradition der Schauerromantik steht. Die Spukwelt von Sommernachtstraum und Walpurgisnacht hat da Pate gestanden. Schumann, sich der Kühnheit dieses Exkurses bewusst und dessentwegen angegriffen, hat betont, dass diese Szene nicht als reale zu verstehen ist, sondern sich in der Phantasie Ruths abspielt. Die Begegnung zwischen Ruth und Boas nimmt Schumann zum Anlass für eine große, durchaus opernhafte Liebesszene, die im Text des Buches Ruth keinerlei Grundlage hat. Dort erscheint die Verbindung von Boas und Ruth eher nüchtern als Zweckheirat nach dem Gesetz zur Bewahrung und Fortpflanzung des Stamms. Schumann aber lässt die beiden einander besingen mit sinnlich glühenden Versen des Hoheliedes: »Meine Freundin, du bist schön – schön wie eine Blume zu Saron und eine Rose im Tal. – Mein Freund ist mein und ich bin sein. – Küsse mich mit dem Kusse deines Mundes.«

Die letzte, sechste Szene, »Anbruch des Morgens«, eröffnet der Chor der Priester, der zum Morgengesang und zur Hochzeitsfeier ruft. Ruth, Boas und der Chor vereinigen sich zur Apotheose, einem mächtigen Lobgesang auf die Natur, das Licht: »Denn allgewaltig ist, dem Tode gleich, die Liebe« – noch einmal ein Gedanke aus dem Hohelied innerhalb eines Textes, den Georg Schumann ganz selbst gedichtet hat. Schumann hebt damit ein letztes Mal das schlichte Dokument familiärer Treue und Verantwortung weit über sich hinaus, erhöht es zu einem monumentalen, welt- und naturumspannenden Hymnus, wie er für seine Zeit, den Beginn des 20. Jahrhunderts, charakteristisch ist. Arnold Schönberg am Ende seiner *Gurre-Lieder*, Gustav Mahler am Ende seiner achten Symphonie – sie schreiben solch himmelgreifende, ins Transzendente ragende Gesänge.

III. »Vorstoß in Neuland«: Der Musik erster Teil

Schumann verzichtet auf eine große Orchesterouvertüre, begnügt sich mit einer knappen **Einleitung**, die unmittelbar in die erste Szene mündet. Aber diese Einleitung umreißt bereits den Charakter der Titelfigur. Die Klarinette hebt unbegleitet an mit dem Hauptthema der Ruth, in dem ihr ganzes Wesen beschlossen liegt. Der pentatonische, anmutig in sich kreisende Beginn weist auf ihre Schlichtheit, ihre Natürlichkeit, die sanft sich niederneigende Fortsetzung, auf ihre Demut.

Die Einleitung kehrt zurück zu ihrem Anfang, dem unbegleiteten Thema der Ruth, und da hebt sich mit einigen Akkorden gleichsam der Vorhang zur ersten Szene, »**Naemis Klage**«.

Unruhige Violinsynkopen bilden die Folie für Naemis schmerzvolles, von Chromatik durchtränktes

Thema, das erst die tiefen Streicher intonieren, dann sie selbst mit den Worten: »O mein Gott, warum hast du dein Antlitz von mir gewendet?« Dies »O mein Gott« schlägt mit seiner übermäßigen Sekunde schon den Ton jüdischer Musik an. Unruhig wogt die Musik auf und ab, während Naemi von ihren Verlusten, ihrer Verlassenheit singt. In einer zweiten Phase des Monologs senkt sich die Musik in düstere Tiefe, in den Posaunen erklingt ein markant rhythmisiertes, von einem Oktavfall geprägtes neues Motiv, das für das unerbittliche Schicksal Naemis steht. Es bleibt allein übrig zum Tremolo der Streicher, während Naemi rezitativisch von ihrer abgrundtiefen Not spricht: »Meine Kraft ist gebrochen und dahin ... Ich bin geworden wie ein zerbrechliches Gefäß.« Doch sie erhebt sich zu seliger Erinnerung an fruchtbares Tun. Warm und voll tönender Orchesterklang begleitet ihre Gedanken an Weinberge und Lustgärten (2'43/5). Doch neuerlicher Umschlag und Zusammenbruch: Zu tiefen Blechbläserakkorden, selbst in tiefster Lage singend, beklagt Naemi im Tonfall des Predigers Salomo die Vergeblichkeit all ihres Tuns. Am Ende greift ihre Arie im beschleunigten Tempo auf ihren unruhigen Anfang zurück. Die ausgreifenden Oktavsprünge ihres zweiten Themas »Alt und matt kehr ich zurück« (7'46) führen zu einem letzten Ausbruch, der von Todes- und Erlösungssehnsucht getragen ist. Streichertremoli und Glocken begleiten ihren Wunsch: »Führe meine Seele zu den Sternen«. Im Fortissimo der Bläser erklingen noch einmal ihre beiden Themen. Da löst sich die Atmosphäre zu warmem E-Dur, der Tonart der Ruth (10'08), in der ihr Thema aufklingt und ihre Stimme tröstlich anhebt. »Es ist ein köstlich Ding, geduldig zu sein ...« Ihr Thema erscheint verwandelt, erregt, nach Moll gewendet, treibt einen neu-

en, leidenschaftlich-innigen Gesang hervor: »Lass mich deine Wege gehn« (15'18) und gipfelt in den zentralen biblischen Worten: »Wo du hingehst, da will ich auch hingehen.« Ruths Thema erscheint in dichtem Kanon, ein musikalisches Sprachmittel, das schon bei Bach Nachfolge verbildlicht. In choralhafter Breite endet diese erste Szene mit Ruths hochdramatischem Bekenntnis »Der Tod muss mich und dich scheiden.«

Die zweite Szene schildert »**Naemi und Ruths Rückkehr nach Bethlehem**«. Sie schlägt einen neuen Tonfall an, ist das kühnste Stück der Partitur. Hier herrscht der Geist Franz Liszts, dem Schumann als Jugendlicher noch vorgespielt hatte. Versprengte Motive und Klänge ohne zentrale tonale Bindung stehen nebeneinander – Musik an der Schwelle zur Atonalität. Schumann hatte in Danzig Liszts Faust-Symphonie aufgeführt. Dort steht gleich zu Anfang das viel beredete Faust-Thema, das bereits alle 12 Töne der chromatischen Skala enthält. Dergestalt ist auch das bizarre Thema Schumanns, das nach versprengten Musikfetzen über Paukenwirbel aufspringt und den Unmut und die Wut der Bethlehemiten annonciert. Und dann beginnt, noch immer über einem Paukenwirbel, eine einzigartige Fuge des Chores mit bedrohlich abgerissenem Thema: »Ist das Naemi?« Die sperrigen Intervalle des Tritonus und der verminderten Sept herrschen hier vor, erzeugen eine hochdissonante Atmosphäre, die gipfelt im Einklang des Rufs: »Naemi, was willst du hier?« Ihre Verteidigung wird niedergeknüppelt von der Anklage: »Warum verliebest du unser Land?« Und ihrem Erbarmen heischenden Satz »Der hat mich sehr betrübt« fährt das Zwölfton-Thema in die Parade. Immer wilder, unbarmherziger wird das Volk. Ein harter Ruf »Gott, der Gerechte« bezeugt nur

die eigene Selbstgerechtigkeit. Naemis Flehen wird mit Hohngelächter beantwortet und mit dem Schrei »Lasst sie büßen!« (3 6'52). Daraus ergibt sich eine neuerliche Fuge, nun auf das Zwölfton-Thema. Und hinter diesem hochchromatischen Stück steht als Vorbild unverkennbar der Chor »Kreuzige ihn« aus Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion, die im Zentrum von Schumanns Arbeit mit der Sing-Akademie stand. Ein komplexes Stück ist das, mit allen Fugenkünsten, die aber, gänzlich unakademisch, allein der dramatischen Zuspitzung dienen und immer wieder in wüste Schreie münden: »Jagt sie, flucht ihr!« Erst Ruth vermag mit ihrem würdevollen Auftreten die Meute in die Schranken zu weisen, deren Teilnahme an Naemis Leid zu wecken. Das Volk verstummt allmählich in Staunen. Und Ruth stellt in einem großen, kraftvollen Gesang sich und Naemi unter den Schutz des Herrn mit den Worten des 23. Psalms: »Müsst ich auch wandern durch dunkles Tal, fürchte ich doch kein Unglück, denn Gott ist unser Hirt!« Harfenklang weist auf das Instrument des Psalmisten David. Strahlendes Tutti entfaltet sich auf dem Höhepunkt: »Er führt uns durch die Finsternis zum schönsten, reinsten Licht.« Naemi ist tief bewegt von so viel Liebe und Treue.

Wieder eine ganz andere Sprache spricht die dritte Szene, »Auf dem Felde«. Die pastorale Atmosphäre, die Schumann hier anstrebt, veranlasst ihn – in kräftigem Gegensatz zur vorhergehenden Szene – zu einem volkstümlichen Ton. Es ist der Ton böhmischen Musizierens, der Schumann nahe war: Königstein, die Stadt seiner Jugend, liegt in der Nähe der böhmischen Grenze. Über ruhendem Bass stimmt das Englischhorn, das ländliche Instrument schlechthin, quasi die Schalmei, eine frei in sich schwingende, selig in sich kreisende Weise an, ohne

jede Chromatik, die bald von der Klarinette aufgenommen wird. Und da setzt mit Harfenklang und Tamburin der Chor der Schnitterinnen ein: »Kommt, lasst uns auf das Feld ziehen ...« Die Schnitter antworten auf die reigenhafte Melodie, und bald verbinden sich Männer und Frauen zu anmutig synkopiertem, heiterem Chor. Hier schon lässt Schumann mit der übermäßigen Sekunde jüdisches Kolorit einfließen. Und nachdem Zimbel-, Pauken- und Flötenklang beschworen wurden, fügt Schumann sogar einen originalen hebräischen Gesang auf die Worte »Sei Dank dir, Jehova« ein (4 3'38), als Mittelpunkt der ausgedehnten Chorszene.

Schumann gibt zu Beginn des Klavierauszugs an, an welchen Stellen er solche Melodien verwendet. Ihre genaue Herkunft aber erfahren wir detailliert aus dem *Israelitischen Familienblatt* vom 12. Oktober 1916, das Schumanns Rückgriff auf altjüdische Melodien lebhaft begrüßt: »Dieser Gedanke war ein glücklicher, denn die Texte, die sich auf palästinensischem Boden abspielen, erheischen für ihre Vertonung die Benutzung von spezifisch-jüdischen Melodien.« Schumann griff zur Sammlung »Shir Zion« von Salomon Sulzer aus dem 19. Jahrhundert. Im Schnitterchor verwendet er eine Sulzer-Melodie aus dem Stück »O lass dir wohlgefallen mein Beten«.

Nach diesem andächtigem Gebet schwenkt der Chor wieder zurück zu den vorigen, reich instrumentierten, heiteren Melodien. Das Trällern verklingt, über einem stehenden Bläserakkord deklamiert Ruth erregt: »Hörst du diese Töne? Siehst du der Schnitter Schar dort ziehn? Lass aufs Feld mich gehn, geliebte Mutter!« Ruths inständiges Bitten vermag die zaudernde Naemi zu überzeugen. Sie werde »Gnade finden bei den Schnittern, dass ich lindere deine Not und meine.« Beziehungsreich erklingt

dazu die Melodie, die Ruth bei »Gott ist mein Hirte« anstimmte. Solche Querverweise, die mehr sagen als Worte, finden sich reichlich in Schumanns Partitur und erschließen sich in ihrem Reichtum erst dem intensivsten Studium. Der Hörer aber wird davon einiges unbewusst spüren.

Nun aber, nach dem kurzen Dialog Ruth-Naemi, greift Schumann hinaus über die biblische Welt der Ruth. Er hat eine ganz und gar aus deutscher Romantik geborene Vision: Wandervogel flattern auf (8'28); man hört ihre Stimmen bei den Holzbläsern. Und dann setzt in den Streichern gleichsam ein Wagnerisches »Waldweben« ein, und im Rhythmus des »Waldvogels« schwingt sich der Chor empor, folgt in Gedanken dem Flug in die Ferne; jubelnd erklimmt der Sopran die höchsten Höhen: »Da ist's nun Frühling geworden.« Ein zweiter Teil, stets weiter von Vogelstimmen und Naturrauschen durchwirkt, lässt Frauen- und Männerstimmen doppelchörig alternieren: »O hätt die Seele Flügel auch« (10'50). Ein unbändiger Freiheitsdrang singt sich da aus bis zum ekstatischen Wunsch: »Könnt ich, frei der irdischen Last, hinaus mich schwingen ohne Rast wohl über diese Welt!« Alle Streicher singen da zuletzt die himmelstürmende Sopranmelodie mit, die Hörner imitieren sie, der Holzbläserchor umschwirrt sie, Harfen ahmen sie nach.

Im E-Dur-Klang stehend, beruhigt sich die Musik (13'18), und in das zarte Weben, das schon im Vorspiel des Oratoriums angedeutet war, erklingt in der Klarinette das Hauptthema des Boas, wird zum Englischhorn, zum Waldhorn, zum Cello weitergereicht, bis schließlich Boas auftritt mit der Frage: »Wer ist jene fremde Dirne dort?« (13'54) Er tritt in Dialog mit dem doppelchörig geteilten sechsstimmigen Chor der Schnitterinnen, der ein Antworten von

verschiedenen Seiten her suggeriert: verräumlichte Musik. Sie rufen schließlich im Wechsel: »Ruth, unser Herr verlangt nach dir!« Das durch die tiefen Streicher wandernde Thema des Boas hält inne in einem würdevollen Akkord. Und unbegleitet beginnt er seine Anrede an Ruth, deren Thema nun ängstlich verlegen klingt. Sie spricht von ihrer Not, von Naemis Flucht, ihrer Liebe zu deren verstorbenem Sohn (auch hier klingt wieder die Melodie zum 23. Psalm »Gott ist mein Hirt« auf), vom Tod ihrer Verwandten. Und sie fleht um Gnade. In seiner Antwort übernimmt Boas ihr Thema, das nun wieder aufgerichtet erscheint. Damit wird, ohne Worte, sein Einfühlungsvermögen, seine aufkeimende Liebe zu Ruth nur mit Tönen angezeigt. Der würdevolle, von der majestätischen Oktave geprägte Gesang des Boas (23'27) ist immer wieder getragen vom feierlichen Klang der Posaunen. Priesterlich ruft er zuletzt zum Abendgebet, und der Männerchor intoniert einen schlichten, choralhaften Nachtgesang (26'00), dessen Melodie von einem Volkslied des 15. Jahrhunderts stammt. Das Orchester wird zur rauschenden Riesenharfe; über all dem deklamiert Boas sein Gebet. Die Frauen komplettieren den Chor zu sonorischer Sechsstimmigkeit. Ruth, ihr Glück noch kaum fassend, stammelt dazu: »Womit habe ich Gnade gefunden?« Nacht senkt sich hernieder über die sanft rauschende Natur – ein Klang, der vom Vorspiel an immer wieder in diesem Werk aufklingt und es zum romantischen Oratorium macht. Mit diesem Klang, diesem Einklang von Mensch und Natur, der die Grundidee von *Ruth* ausmacht, schließt der erste Teil des Oratoriums.

IV. »Wahrhaft berauschte Klangschönheit«: Der Musik zweiter Teil

Der zweite Teil des Oratoriums beginnt wie der erste solistisch: Es ergeht »**Naemis Rat**« an Ruth, deren Thema alsbald in den Celli aufklingt und sich durch diese ganze vierte Szene zieht, sie im Innersten zusammenhaltend. Ein weiteres Motiv zu Harfenklang gesellt sich hinzu als Ausdruck von Ruths zart aufkeimender Liebe, die ihr Unruhe schafft. Eine feine kompositorische Idee, dass bei der Erinnerung ans Ährenlesen noch einmal in den Streichern die Musik des Vogelflugs anklingt. Bei der Nennung des Namens Boas bricht es aus Naemi hervor: »Gesegnet sei er dem Herrn!« Und was sie nun rät, ist ziemlich getreulich angelehnt an den Bibeltext: Ruth möge sich des Nachts zu Füßen des schlafenden Boas niederlegen und seiner Reaktion harren. Ruth schweigt; dann bricht es auch aus ihr heraus: »Das Herz brennt mir«. Und ihre Liebesmelodie (Oboe und Harfe) mündet in das hingebungsvolle »Alles, was du sagst, das will ich tun«.

Wiederum tönt der Schluss der Szene in die neue, die fünfte Szene »**Auf der Tenne**« hinein. Ruths Liebesmotiv klingt nach, nun in den tiefen Streichern. Geheimnisvolle, kühn rückende Akkorde führen ein neues Bild herauf: Glockenhafte Harfentöne, Schläge des Tamtams kündigen den Priester an, der aus der Ferne zum Abendgebet ruft. Für ihn hat Schumann eine sehr charakteristische, von übermäßigen Sekunden durchwirkte hebräische Originalmelodie gewählt, die Melodie des *Kaddisch*. Nur von einem ruhenden Basston wird sie gestützt; der Chor der Tempelwächter antwortet mit einem andächtigen Amen. Die Melodie verklingt fugiert in den Streichern.

Und nun ereignet sich der schroffste Umschwung innerhalb des Oratoriums. Aus der Welt altjüdischen Tempelgesangs werden wir jäh in die Geisterwelt der deutschen Frühromantik gerissen (6'38). Die elfenhafte Leichtigkeit von Mendelssohns *Sommer-nachtstraum*-Musik, der Hexenspek seiner »Walpurgisnacht«, das harmonische Irrlichtern der Musik Franz Liszts, all das stand Pate für diese Szene. Nicht Melodien hört man da zunächst, sondern Streichertremoli, grell gezackte Flötenfiguren, Paukenwirbel. Klangzauber ist alles. Ein kleines Fugato der Frauenstimmen beschwört eine schaurige, ängstige Welt von schwirrenden Faltern, von Eulen an der Totengruft. Nachdem die Musik für einen Augenblick verstummt ist, tut sich ein burleskes Scherzo auf, das den Männerstimmen gehört. Die Musik nimmt neckenden, reigenhaften Charakter an. Alle Tiere des Waldes, groß und klein, werden aufgerufen, hineingerissen in den grotesken Taumel, in dem der unbestimmt schillernde übermäßige Dreiklang eine große Rolle spielt. Alle Stimmen vereinen sich mit dem vollen Orchester zu rauschendem Tanz, der schließlich ins Nichts zerstiebt. Stark verbogen, verstört gleichsam durch den wüsten Traum, erscheint mit Ruth in den Celli ihr Hauptthema. Der Spuk klingt in ihr nach, doch sie findet sich selbst wieder im Gebet, und in ihr wird es hell.

Ein neues, sehr inniges Thema wird ihr zuteil: »Meine Seele, die im Finstern schmachtet, umspielen Strahlen hell wie Zions Glanz« (12'19). Das Thema des Boas zeigt an, was ihr Herz bewegt. Der erwacht und spricht Ruth an. Sie stellt sich unter seinen Schutz, bietet demütig ihren Dienst an. Doch Boas erhebt sie, preist ihre Treue und den Reichtum ihres Herzens. Ohne jede Begleitung, gleichsam nur noch als Mensch, öffnet sich Boas (17'21): »Hast

du mir das Herz genommen, meine Schwester? Sag, wie fandest du zu mir?« Und an dieser Stelle antwortet dem nackten Rezitativ eine kostbare Arie, die aus dem Hauptthema der Ruth aufblüht. Und sie singt mit den Worten des Hohelieds: »Ich schlief, aber mein Herz wachte« (18'30). Und nun hebt ein glühender, sinnlicher Liebesgesang an, von dem nichts im biblischen Text steht, den Schumann aber imaginiert, um den ganzen Reichtum seiner Orchesterkunst zu entfalten, um Gesangslinien aufblühen zu lassen, wie er sie nie zuvor schrieb. Ruths Gesang ist getragen von Dreiklängen der Klarinetten und Fagotte. Dasselbe wird bei Boas den Hörnern übertragen: Kunst der Charakterisierung durch Instrumentation. Und ein Dialog der Liebe hebt an, wie er leidenschaftlicher in keiner Oper stehen könnte. Doch versagt sich Schumann den letzten Schritt zur Oper: Er lässt Ruth und Boas nicht gemeinsam im Duett singen, wahrt so die Würde des Oratoriums, das er ja weit genug in die weltliche Sphäre vorgezogen hatte.

In den Höhepunkt des Gesangs tönt querständig aus der Ferne Hornklang, gleichsam der biblische Schofar, der den **»Anbruch des Morgens«** – sechste Szene – verkündet, begrüßt von einem Priester mit einer Melodie, die Schumann wiederum in Sulzers »Shir Zion« fand. Der Chor greift sie auf und entfaltet sie zu einem prächtigen, harfenumrauschten Hymnus, entschleiert die innerste Idee des Werks: die Vereinigung von Gott und Natur, deren Sinnbild die menschliche Liebe ist: »In Flammen nahet Gott ... fall an sein Herz, Natur!« (7'2'32) Von Harfenklang umgeben, stimmt Boas seinen Schlussgesang an: »Wie soll ich dich lassen«. Ruth nimmt seine Melodie auf, schließlich auch der Chor, der den überschwänglichen Gesang der beiden trägt. Ruths

Hauptmelodie erfährt ihre Apotheose, wird zuletzt auch noch vom Chor aufgenommen. Und am Ende fällt der Priesterchor mit seiner archaischen Melodie ein: »Herr, gepriesen seist du.« Letzte Synthese: uraltes und modernes Material erscheinen aus der nämlichen Quelle gespeist, fügen sich bruchlos in einen überwältigenden Ausklang, der die Frage »geistliches oder weltliches Oratorium?« irrelevant erscheinen lässt.

V. »Der Weg zu allen größeren Chorvereinigungen ist geebnet«: Resonanz auf Ruth

Georg Schumann hatte keine sehr günstigen Erfahrungen mit der Berliner Presse gemacht. So legte er die Uraufführung seiner *Ruth* in die Hände der »Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg« und des Direktors der Sing-Akademie, Professor Richard Barth, der das Werk im Mai 1908 noch nicht kannte, es aber am 7. Dezember des Jahres zur glanzvollen Uraufführung brachte.

Schumanns Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig, hatte so viel Vertrauen in das Werk, dass er schon vor der Uraufführung einen Klavierauszug druckte. Die Verlagsanzeige desselben belegt aber auch, dass die Musikwelt bereits enorme Wertschätzung für Schumanns Musik entwickelt hatte; denn es werden bereits, bevor das Werk das erste Mal erklungen ist, »weitere Aufführungen in Berlin, Danzig, Glogau, Hamm, New York etc.« annonciert.

Man hatte sich nicht verrechnet. Die Hamburger Uraufführung fand lebhaften Beifall, auch in der Presse. Besonders die Chöre werden gerühmt: »In ihnen lebt und webt eine blühende, immer rege Phantasie; dieser Chorsatz ist neu und eigenartig, er ist ein wertvoller Vorstoß in musikalisches Neu-

land.« So schreibt das *Hamburger Fremdenblatt*. Und die *Hamburger Nachrichten* attestieren dem Werk: »Mit seiner milden, klaren Schönheit, mit seiner Gefühlswärme und vornehmen Art verknüpft sich sein Reiz, seine Wirkung.« In der Zeitung *Der Konzertsaal* rügt freilich Robert Müller-Hartmann die mangelnde »Stileinheitlichkeit«: »Das Empfinden und die Ausdrucksweise verschiedener Jahrtausende stehen sich da in grell unversöhnlichem Kontrast gegenüber.«

Zwei Tage nach der Uraufführung, am 9. Dezember 1908, wird *Ruth* schon in Glogau gebracht, mit der dortigen Sing-Akademie und der Kapelle des 58. Infanterie-Regiments (!). Staunenswert, dass ein solcher Klangkörper die komplexe Partitur zu beherrschen vermochte. Am 19. März 1909 wird dann die Berliner Erstaufführung in der Sing-Akademie mit dem Philharmonischen Orchester unter Schumanns Leitung gewagt, die sich inzwischen dank seiner Arbeit in glänzender Disposition befindet. Dem Chor wird bescheinigt: »Selten haben wir seine Klangschönheit und seine Modulationsfähigkeit, die sich ebenso in der zündenden Verve wie in der zarten Innigkeit äußerte, bewundert wie an diesem Abend«, schreibt Arno Kleffel. Interessant für uns ist seine historische Ortsbestimmung für Schumann: Er gehört für ihn zwar »nicht zu den Revolutionären«, jedoch »trägt seine Musik die unverkennbaren Züge unserer Zeit und ist in all ihren Abzweigungen durchaus von modernem Geiste durchtränkt«.

Schumann wiederholt die Berliner Aufführung noch im selben Jahr, am 22. Oktober – da ist das Werk bereits auf dem Weg in die USA. Der »Apollo Musical Club« unter Harrison M. Wild hat sich seiner angenommen. Der Dirigent schreibt nach der amerikanischen Erstaufführung an Schumann: »Mit

solch einem noblen Werk ist es leicht, Erfolg zu haben ... Ruth lebt, solange Sie leben und ist bestimmt, weiter zu leben, wenn der Komponist dahingegangen ist. Mögen Sie lange leben und ihr großes Werk. In höchster Bewunderung und Verehrung aufrichtig Ihr Harrison M. Wild.«

In der Presse fehlt es nicht an enthusiastischen Reaktionen. Aus ihnen wird deutlich, dass Schumann in den USA mit seinen Orchesterwerken bereits gut bekannt war. So widmete Schumann im Jahre 1925 seine Händel-Variationen op.72 der »Chicago North Shore Festival Association«. *The Chicago Record Herald* bezeichnet ihn als »einen der Talentvollsten der modernen deutschen Schule«. Auch die *Chicago Freie Presse* diagnostiziert »modernen Stil, volltönig, erhaben, ja überwältigend«. Die *Chicago Daily Tribune* geht so weit zu behaupten: »Georg Schumann schreibt mit größerem, gemütsbewegenderem Schwung, mit reicheren, wärmeren Farben als einer der lebenden deutschen Komponisten«.

Zum äußersten Superlativ greift *The Inter Ocean*: »Nachdem man ›Ruth‹ gehört hat, ist man versucht, ... Schumann über Richard Strauss zu stellen, hinsichtlich künstlerischer Aufrichtigkeit und vornehmer idealer Gesinnung.« Der Apollo Musical Club bleibt *Ruth* treu. Er schlägt im März 1912 Schumann eine Aufführung des Oratoriums unter seiner Leitung vor und bietet acht bis zehn weitere Auftritte in den USA für Februar 1913 an. Doch Schumanns Konzertreise kommt nicht zustande. Jedenfalls dirigiert Harrison M. Wild am 24. Februar 1913 noch einmal eine Aufführung. Und noch für den 16. Februar 1937 kündigt der Club eine Aufführung von *Ruth* an und wünscht dazu »ein Wort« von Schumann.

Ruth kommt bald auch nach New York. Louis Koenenich gibt sie am 5. Dezember 1913 mit der Oratorio Society und wiederholt sie im Frühjahr darauf. Darüber schreibt er Schumann am 1. Mai 1914: »Verehrter Kollege, die Wiederholung von ›Ruth‹ war ein noch größerer Erfolg als die Erstaufführung und wurde mir am Schluss eine regelrechte Ovation zuteil, etwas ganz Unerhörtes hier.«

Inzwischen hat *Ruth* in den USA schon die Runde gemacht. Bereits am 12. Januar 1910, also noch vor der US-Premiere in Chicago, schreibt George Whitfield Andrew vom »Conservatory of Music« in Oberlin, Ohio: »Unser Musikverein von 200 Mitgliedern arbeitet an Ihrem glänzendem neuen Werk ›Ruth‹ und freut sich daran, und würde das größte Vergnügen haben, wenn Sie es möglich machen könnten, hier einen Aufenthalt von wenigen Stunden einzulegen und zu ihm vielleicht zu sprechen ...« Leider kam auch diese USA-Reise Schumanns nicht zustande. Allerdings sind weitere Aufführungen des Oratoriums in Toronto, Ann Arbor, Milwaukee, Baltimore und Boston belegt.

Sehr bald nach den ersten Erfolgen in Deutschland zeigen auch schon die Niederlande Interesse. Am 1. April 1910 schreibt der Dirigent Eduard Erdelmann aus Dordrecht, der Stadt der Niederländischen Erstaufführung: »Es gereicht mir zur aufrichtigen Freude, Ihnen mitteilen zu können, dass ›Ruth‹ gestern hier einen durchschlagenden Erfolg erzielt hat; das Auditorium war sowohl nach dem ersten wie auch besonders nach dem zweiten Teil unter dem Eindruck des Werks und gab seiner Anerkennung durch enthusiastischen Beifall lang anhaltend Ausdruck ... Ich hoffe, dass die Aufführung hier einen Anstoß zu einer Reihe von weiteren Aufführungen in unserem Lande gegeben hat.« Erdelmanns Prognose

sollte sich bewahrheiten: Es folgen Aufführungen in Rotterdam, Amsterdam, Den Haag und Middelburg. 1911 kann Schumanns Verlag nicht nur auf die Erfolge in Deutschland, Holland und den USA hinweisen, sondern zugleich ankündigen, dass *Ruth* »in England die Hauptnummer des Sheffielder Musikfestes 1911 unter Henry Wood« bilden wird. Mit Sir Henry Wood, einem leidenschaftlichen Vorkämpfer der neueren Musik, hatte sich nun wirklich ein Spitzdirigent Europas für *Ruth* eingesetzt. Als Besonderheit sei noch eine Aufführung durch das Konservatorium der Polnischen Musikgesellschaft in Lemberg (Lwów) unter der Leitung von Adam Soltys am 25. März 1923 genannt.

Die zahlreichen deutschen Aufführungen können nur noch summarisch – und ohne Anspruch auf Vollständigkeit – angeführt werden. Zwischen 1910 und 1922 gab es Aufführungen in Hamm, Danzig, Liegnitz, Augsburg, Wiesbaden und Itzehoe. In Itzehoe wird das Werk interessanterweise – und nicht ganz zu Unrecht – als »Opernatorium« bezeichnet. Die wachsende Resonanz, die den amerikanischen Reaktionen aber fast etwas hinterdreinhinkt, begeistert den Leiter von Schumanns Verlag, Martin Sander, der »eine kleine Bestätigung sieht, dass meine Nase nicht ganz unmusikalisch ist. Denn ich habe von Anfang gerade für dieses Werk von Ihnen geschwärmt.« Und er schließt in seiner deftigen Art: »Ruth muss alle deutschen Oratorien-Vereine erobern, und jeder Mensch vom Backfisch bis zum Bierphilister das Leitmotiv beim Aufstehen und Zubettgehen vor sich hindudeln.«

Natürlich blieb *Ruth* fester Bestandteil in Schumanns Repertoire. Sie gehörte zum 125. Jubiläum der Sing-Akademie am 28. Mai 1916 und wurde in ziemlich regelmäßigen Abständen von drei bis fünf

Jahren gegeben. 1921, 1925 zu seinem 25. Jubiläum als Direktor der Sing-Akademie, 1929 und 1934 waren Aufführungen in Berlin. Noch am 31. Oktober 1936 veranstalteten die Preußische Akademie der Künste, die Reichsmusikkammer und die Sing-Akademie zu Schumanns 70. Geburtstag ein Festkonzert unter seiner Leitung mit Werken von ihm, darunter dem zweiten Teil von *Ruth* – trotz des Sujets aus der jüdischen Geschichte. Doch dieses sollte bald ein Stein des Anstoßes werden.

VI. »Die alttestamentarischen Stellen passen den Herren nicht«: *Ruth* wird ein »Lied der Treue«

Am 15. April 1942 muss Schumann seinem Verlagsleiter mitteilen: »Die Aufführung der ›Ruth‹ musste ich auf Anordnung des Propaganda-Ministeriums – Herr Dr. Drewes – im letzten Moment aufgeben, obwohl ich seit Herbst letzten Jahres darüber verhandelte. Die alttestamentarischen Stellen – von denen nur wenige sind – passen den Herren nicht. Ich werde die Sache weiter verfolgen, nur in diesem Moment ist es ungeeignet. Herr Dr. Drewes hatte mir früher eine Aussicht auf Zusage gegeben, warum er jetzt umfällt, ist mir unklar. Ich empfehle Ihnen, zunächst im Klavierauszug die Stellen zu streichen, bzw. ein neues Personenverzeichnis zu drucken. Und wenigstens die Bemerkung im Chor ›Jüdisches Volk, Priester und Tempelwächter‹, ebenso die Bemerkung über die alten Melodien wegzulassen. Ich werde nach Rücksprache mit Drewes einen Teil des Textes neu fassen und Ihnen darauf hin weitere Nachricht geben.«

Die »alttestamentarischen Stellen« waren freilich, wie wir zeigen konnten, durchaus nicht »wenige«.

Und es wäre nicht möglich gewesen, einfach »die Stellen zu streichen«, ohne das Werk zu verstümmeln. Zunächst schreibt Schumann besagtem Herrn Drewes einen geharnischten Brief, in dem es sarkastisch heißt: »Befremden tut mich auch die Tatsache, dass man dann noch Werke wie das Brahms'sche Requiem, alttestamentarische Werke von Bruckner, Psalmen von Liszt, den 100. Psalm von Reger, Ernste Gesänge von Brahms, um nur wenig zu nennen, zulässt. Ebenso hatte ich gehofft, dass die Aufführung der *Salome* im Opernhaus, deren Text noch dazu von einem Engländer ist, sich auf meine *Ruth* günstig auswirken würde, die doch gegenüber der *Salome* ein keusches Weib ist.«

Schumann musste also die für den 30. April 1942 angekündigte Aufführung der *Ruth* einen knappen Monat vor dem Termin absetzen. Ganz preisgeben wollte er aber sein Hauptwerk nicht. So ließ er sich auf eine Neufassung des gesamten Textes ein. Die übernahm Georg Schünemann, damals Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, der soeben, 1941, ein Buch zum 150-jährigen Jubiläum der Sing-Akademie geschrieben hatte. Schon für die abgesetzte Aufführung war als Untertitel »Lied der Treue« angegeben. Der wird nun zum Haupttitel eines neuen Textbuchs, das bei Reinhold Raasch, Berlin, gedruckt wird. Immerhin ist aber – wohl für die treuen Anhänger der *Ruth* – der Klarheit halber das Werk für den 12. Februar 1943 noch unter seinem Originaltitel angekündigt, nun aber als »weltliches Oratorium mit neuem Text«. Eine weitere Aufführung hat auch im Mai 1944 in der Berliner Staatsoper stattgefunden.

Wie sah nun dieses »Lied der Treue« aus? Die Handlung wurde nach China verlegt. Aus Naemi wurde Maoni, aus *Ruth* Li und aus Boas Tao – ein

unglücklicher Name, bezeichnet er doch das zentrale Geheimnis einer altchinesischen Religion. Der Priester wird zum Wächter. Es gibt nun so gut wie keinen Anklang mehr an biblische Sprache, keine Anrede an Gott mehr. Das Moment der Heimatliebe wird jetzt unterstrichen. Wo Naemi mit den Worten des Predigers Salomo sprach: »Da sah ich, dass die Weisheit die Torheit übertraf wie das Licht die Finsternis«, da sagt Maoni nun: »Da ward's mir, als riefte die Heimat mich fordernd zu sich her, wie das Licht das Leben ruft.« Von *Ruths* Treuebekenntnis bleibt nur: »Dein Volk ist mein Volk.« Wo Naemi angesichts der Wut der Bethlehemiten fleht: »Herr, ich rufe dich an, neige dein Ohr mir«, schleudert Maoni dem Volk entgegen: »Halt! Niemand rühre mich an! Ich bringe euch – Frieden!« Der 23. Psalm »Gott ist unser Hirt« wird zu einem Bericht über Maonis segenreiches Wirken im fremden Land:

Die fremden Herden führte sie zur Weide.
Auf den Fluren band sie das Getreide.
Reich erblühte ihre Saat,
ihrer Hände schönste Tat.

Den schönen Satz aus den »Sprüchen Salomos« mochte Schünemann nicht tilgen: »Ist ein tugend-sam Weib nicht köstlicher als die köstlichsten Perlen?« Und auch vom Ton des Hoheliedes klingt noch einiges durch: »Ich schlief, doch meine Seele wachte ...«. Als der Morgen anbricht, ruft nicht ein Priester »Herr, gepriesen seist du«, sondern ein Wächter »Heil sei dem Tag.« Das kannte man von Wagner her. Der Schlusschor wird zum Sonnenkult, der den Nazis genehm war. Die »weltlichen« Chöre mussten kaum verändert werden. Und immerhin bleibt auch der Schluss-Satz – allerdings nicht biblisch:

»Denn allgewaltig ist, dem Tode gleich, die Liebe.« Nicht ganz klar ist, warum Schumann nun den ohnehin schon ausgedehnten Chor über die Wandervögel noch erweitert. Es kommt kein neuer Text hinzu, es werden nur zwei Teile variiert wiederholt. Wollte Schumann den Freiheitsdrang unterstreichen? »O hätt die Seele Flügel auch, zu fliehn die irdischen Dinge.« Das wäre verständlich.

Wir haben nur eine Reaktion auf diese Aufführung, von Dr. Franz Josef Ewens im *Lokal Anzeiger*. Er stellt fest: »Die in der Uraufführung hebräischen Melodien sind beseitigt«. Das trifft nur zum Teil zu.

Nach dem Krieg, zu Schumanns 80. Geburtstag wurde das Werk am 27. Oktober 1946 jedenfalls wieder in seiner Originalgestalt vom Berliner Rundfunkorchester, mit der Sing-Akademie und unter Schumanns Leitung aufgeführt. Schumann verstarb sechs Jahre später. Danach war das Werk für Jahrzehnte vergessen. Denn in den fünfziger Jahren ergriff die junge musikalische Avantgarde der Welt, die sich zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik versammelte, die Macht – man kann es nicht sanfter ausdrücken – und wischte alles, was nicht in der Nachfolge der Wiener Schule Schönbergs stand, alles, was nicht »seriell« komponiert war, zur Seite als nicht »dem vordersten Stand des Materials« (Th. W. Adorno) entsprechend. Da war kein Platz mehr für ein Werk wie *Ruth*. Inzwischen ist dieser pure Fortschrittsglaube fragwürdig geworden, hat er doch in allerlei Sackgassen geführt. Heute hechelt kein Komponist mehr dem »vordersten Stand des Materials« hinterher. Junge Komponisten erinnern sich wieder an musikalische Tradition, sehen die ganze Musikgeschichte als Material für ihr Komponieren. Nicht länger mehr wird Einheit des Stils gefordert – die es schon bei Gustav Mahler nicht mehr gibt –,

vielmehr der Reiz entdeckt, der in der gegenseitigen Bespiegelung unterschiedlicher Stile liegt. Polystilistik ist ein positiver Begriff, der durchaus auf Georg Schumanns *Ruth* anzuwenden wäre. Im Zeichen dieses musikalischen Bewusstseins dürfte das Oratorium *Ruth* endlich wieder eine Chance haben. Seine Wiederaufführungen seit dem Jahr 2003 haben gezeigt, dass ihm der hohe Rang zukommt, der ihm zu seiner Zeit zugemessen wurde.

– *Gottfried Eberle*

Die polnische Sopranistin **Marcelina Román** stammt aus einer musikalischen Familie. Sie begann ihre Ausbildung am Violoncello, spielte zudem Klavier und Fagott, studierte Gesang bei Maria Czechowska-Królicka in Wrocław und anschließend in Riga. Ihren Dokortitel in Musik erwarb sie an der Karol-Lipiński-Musikakademie in Breslau. Ihr professionelles Operndebüt gab sie im Baltischen Opernhaus in Danzig als Violetta in *La Traviata*. Ihre herausragende Leistung brachte ihr den Jan-Kiepura-Preis für das »Debüt des Jahres« ein. Sie ist Preisträgerin von mehr als zwanzig internationalen Wettbewerben. Erfolgreich war sie unter anderem beim 1. Internationalen Gesangswettbewerb *Éva Marton* in Ungarn (2014), beim Internationalen Gesangswettbewerb IVC in 's-Hertogenbosch (2014) und beim lettischen *Jāzeps-Vītols*-Wettbewerb (2015).

Nach ihrem spektakulären Erfolg als *Armide* in Lullys gleichnamigem Werk wurde sie zur »Opern-Entdeckung des Jahres« gekürt. Zu ihren wichtigsten Opernrollen zählen: Contessa (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Elettra (*Idomeneo*), Halka, Leonora (*Il Trovatore*), Liu (*Turandot*), Micaëla (*Carmen*), Mimi (*La Bohème*), Nedda (*Pagliacci*), Olympia, Antonia, Giulietta & Stella (*Les Contes d'Hoffmann*), Pamina & Erste Dame (*Die Zauberflöte*), Roxana (*Król Roger*), Tatiana (*Eugen Onegin*) und *Thaïs*. Marcelina Román hat in Opernhäusern und Konzertsälen auf der ganzen Welt gesungen, unter anderem in Argentinien, Frankreich, Deutschland, Indonesien, Italien, Japan, Kosovo, Kroatien, Lettland, Litauen, Polen, Rumänien, den Niederlanden, der Ukraine, den USA und Portugal. Im Lauf ihrer Karriere arbeitete sie mit verschiedenen Regisseuren, Dirigenten und Lehrern wie Esther de Bros, Matthew Epstein, Ricardo Estrada,

Marco Evangelisti, Anthony Manoli, Reinhard Seehafer, Maria Todaro, David Wroe, Andriy Yurkevych, Michał Znaniecki und Teresa Żylis-Gara zusammen. 2021 veröffentlichte Marcelina Román in Zusammenarbeit mit dem Pianisten Gilbert den Broeder ihr Soloalbum *Polish Soul*, das Lieder und Opernarien polnischer Komponisten enthält.

Mit sechs Jahren begann die norwegische Altistin **Julie-Marie Sundal** im Domchor ihrer Heimatstadt Stavanger. Als Jugendliche sang sie Jazz mit Big Bands sowie kleineren Ensembles. Sie studierte an der Tonneheim Folkehøgskole und der Stavanger Universität sowie an der University of Massachusetts. 2009 wurde Julie-Marie Sundal Mitglied des Opernstudios am Theater Lübeck, wo sie unter der musikalischen Leitung von Roman Brogli-Sacher die Partien der Erda, Floßhilde und Schwertleite in Anthony Pilavachis mehrfach prämiertes Inszenierung des *Ring der Nibelungen* sang. In der darauffolgenden Spielzeit wurde Julie-Marie Sundal als festes Ensemblemitglied des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover aufgenommen. Im Zeitraum von 2010 bis 2019 verkörperte sie über fünfzig Partien auf der Bühne der Staatsoper Hannover – darunter *Ottone (L'incoronazione di Poppea)*, *Baronin von Grünwiesel (Der junge Lord)*, *Zitta (Gianni Schicchi)*, *Quickly (Falstaff)* und *Mary (Der fliegende Holländer)* sowie die *Erste Norn*, *Floßhilde*, *Schwertleite* und *Erda (Der Ring des Nibelungen)*, *Ulrica (Maskenball)*, *Orlofsky (Die Fledermaus)*, *Olga (Eugen Onegin)*, *Sonjetka (Lady Macbeth von Mzensk)* und *Hypolita (A Midsummer Night's Dream)*.

Ferner gastierte Julie-Marie Sundal am Aalto Theater Essen, am Staatstheater Nürnberg, der Hamburgischen Staatsoper, an den Theatern von Aachen,

Bremen, Lübeck und Koblenz sowie am südkoreanischen DEAGU Opera House. Dank ihrer dunkel timbrierten, außergewöhnlich umfangreichen Stimme ist Julie-Marie Sundal auch im Konzertsaal und in Oratorien sehr gefragt. Sie hat in Oratorien von Bach und Händel, in Beethovens *Missa Solemnis*, Brahms' *Altrhapsodie*, Mahlers zweiter und dritter Symphonie sowie Strawinskij's *Les Noces* und *Oedipus Rex* mitgewirkt.

Ein Glanzpunkt war ein Benefizkonzert mit Beethovens neunter Symphonie in Hongkong (MedArt). Julie-Marie Sundal hat unter anderem mit den Regisseuren Sebastian Baumgarten, Michiel Dijkema, Dietrich Hilsdorf, Frank Hilbrich, Barry Kosky, Balász Kovalik, Bernd Mottl, Benedikt von Peter, Anthony Pilavachi und Floris Visser sowie mit den Dirigenten Howard Arman, Wolfgang Bozic, Adam Hickox, Karen Kamensek, Roman Brogli-Sacher, Benjamin Reiners, Ivan Repušić, Mark Rohde und Stefan Soltesz zusammengearbeitet.

Der Bassbariton **Hanno Müller-Brachmann** studierte bei Ingeborg Most in Freiburg und bei Rudolf Piernay in Mannheim. Außerdem besuchte er die Berliner Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Noch während seiner Ausbildung holte Daniel Barenboim den 27-jährigen dreifachen Wettbewerbsgewinner an die Berliner Staatsoper Unter den Linden, deren Ensemble er 13 Jahre angehörte. Hier verkörperte Hanno Müller-Brachmann die großen Mozart-Partien seines Fachs, daneben war er etwa als *Kaspar (Der Freischütz)*, *Amfortas (Parsifal)*, *Escamillo (Carmen)*, *Banquo (Macbeth)*, *Goulaud (Pelléas et Mélisande)* und *Graf (Der ferne Klang)* sowie in den Uraufführungen von Elliott Carters *What next?* und Pascal Dusapins *Faustus, the*

last night zu hören. Neben Daniel Barenboim waren für ihn in Berlin u. a. Michael Gielen, René Jacobs, Sebastian Weigle, Gustavo Dudamel, Pierre Boulez, Sir Simon Rattle und Philippe Jordan wichtige Partner am Pult. Gastauftritte führten Hanno Müller-Brachmann auch an die Staatsoper in Hamburg, Wien und München, ans Theater an der Wien, nach Madrid, Sevilla sowie nach San Francisco. Der Mitschnitt von Mozarts *Die Zauberflöte* in Modena unter Claudio Abbado mit Hanno Müller-Brachmann in der Rolle des Papageno erschien bei der Deutschen Grammophon und wurde als Operneinspielung des Jahres mit einem *Gramophone Award* ausgezeichnet.

Im Konzertsaal erlebte der Bassbariton bei Auftritten unter Kurt Masur, Nikolaus Harnoncourt, Herbert Blomstedt, Maxim Emelyanychev, Andris Nelsons, Vladimir Jurowski, Kirill Petrenko, Sir Andrés Schiff oder Lorin Maazel unvergessliche Momente. Mit Bernhard Haitink verband ihn eine langjährige Zusammenarbeit; unter anderem eröffnete er an seiner Seite die Salzburger Festspiele 2014 mit Haydns *Schöpfung*.

Als Liedsänger gastierte Hanno Müller-Brachmann in der Londoner Wigmore Hall, dem Wiener Konzerthaus und bei Festspielen wie der Schubertiade Schwarzenberg, Edinburgh, Hitzacker, Lockenhaus, Mecklenburg-Vorpommern oder Schleswig-Holstein.

Auf CD erschienen zuletzt *Auf jenen Höh'n* mit Liedern von Mahler, Martin und Brahms, der »Schwanengesang« von Schubert kombiniert mit frühen Liedern von Carl Maria von Weber und ein Brahms-Album. Seine Liedeinspielung von Rudi Stephan mit Hinrich Alpers am Flügel wurde 2018 mit dem Opus Klassik ausgezeichnet.

Seit 2011 lehrt Hanno Müller-Brachmann als Professor für Gesang an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Er ist Juror internationaler Wettbewerbe sowie der Studienstiftung des deutschen Volkes und setzt sich nachdrücklich für den Erhalt und die Verbesserung der musikalischen Bildung in Deutschland ein, aktuell etwa als Vorsitzender des Knaben- und Mädchenchores *Cantus Juvenum Karlsruhe* e. V.

Der deutsche Bariton **Jonas Böhm** absolvierte sein Gesangsstudium an der Universität der Künste Berlin in den Gesangsklassen von Beatrice Niehoff und Kammersänger Markus Brück. Seine szenische Ausbildung wurde stark von Frank Hilbrich geprägt, wichtige Impulse zur Liedgestaltung erhielt er in Kursen mit Eric Schneider, Axel Bauni und Thomas Hampson.

Im September 2018 debütierte der Flensburger als Papageno in *Die Zauberflöte* an der Staatsoper Hannover, die ihn ins Solistenensemble engagierte. Weitere Partien in der Spielzeit waren unter anderem Demetrius in Britten's *Midsummer Night's Dream* und Sebastiano in Trojahns *Was ihr wollt*. In der Spielzeit 2019/20 gastierte Jonas Böhm am Meininger Staatstheater, wo er als Albert in Paul Abrahams *Märchen im Grand Hotel* sein Hausdebüt gab. Die Produktion wurde vom BR-Klassik mit einem Operettenfrosch ausgezeichnet. Im Winter 2019 wirkte er außerdem in der Uraufführung von Samuel Penderbaynes *Die Schneekönigin* an der Deutschen Oper Berlin mit. In der Spielzeit 2021/2022 debütierte der Bariton als Maximilian in Leonard Bernsteins *Candide* am Theater Münster sowie als Fisherman in der Uraufführung von Peter Eötvös' *Sleepless* an der Berliner Staatsoper Unter den Linden sowie am Grand Théâtre de Genève und dem Müpa Budapest.

Im Frühjahr 2023 debütierte er als Kilian in *Der Freischütz* an der Oper Leipzig. 2023/2024 sang er die Partie des Danilo in einer Neuinszenierung der *Lustigen Witwe* am Theater Coburg und gastierte als Lubino in *Una cosa rara* am Meininger Staatstheater. 2025 wird er an der Oper Leipzig erneut als Kilian in *Der Freischütz* zu erleben sein.

Jonas Böhm ist Gewinner des 4. Talente Campus des Philharmonischen Chores Berlin und Finalist des Bundeswettbewerbs Gesang 2020. Er erhielt Stipendien vom Richard-Wagner-Verband Berlin-Brandenburg e. V., der Heinz-Wüstenberg-Stiftung, der Nikolaus-Reiser-Stiftung sowie vom Studienförderwerk Klaus Murmann.

Der **Philharmonische Chor** blickt auf eine bewegte Geschichte zurück, die von großen Umbrüchen und geschichtlichen Ereignissen, aber auch von großer Kontinuität in seiner musikalischen und künstlerischen Leistung geprägt ist. Mit nur sieben Künstlerischen Leitern in über 140 Jahren steht der Philharmonische Chor für eine große institutionelle Konstante im Berliner Musikleben und zugleich für höchste Qualität und innovative Konzerte.

Gegründet wurde der Chor 1882 von Siegfried Ochs zunächst unter dem Namen »Siegfried Ochs'scher Gesangverein« und nennt sich seit 1886 »Philharmonischer Chor«. Er erstand aus der Initiative des erst vierundzwanzigjährigen Siegfried Ochs, der gegen das akademische Establishment der Berliner Musikhochschulen sich auflehnd, mit seinem frisch gegründeten Chor neue und unbekanntere Werke und Komponisten aufführen wollte, um auf diese Weise eine Lücke im Berliner Musikleben auszufüllen.

So wurde mit Anton Bruckners *Te Deum* dem Berliner Publikum schon 1891 eine Neuheit geboten.

Auch der 1894 uraufgeführte *Feuerreiter* von Hugo Wolf und 1907 die Berliner Erstaufführung von Gustav Mahlers *Das klagende Lied* zählen dazu – alles Werke, die später ihren Weg ins Repertoire fanden.

1929 übernahm Otto Klemperer die Leitung des Philharmonischen Chores, die er bis zu seiner Emigration 1933 inne hatte. Vor allem mit der Uraufführung von Paul Hindemiths Oratorium *Das Unaufhörliche*, die Klemperer 1931 nach Berlin holte, setzte sich die Tradition der Aufführung zeitgenössischer Musik fort.

Nach Carl Schuricht (1933–1935) und Günter Ramin (1935–1943), die den Chor in einer Zeit größter Spannungen und Umbrüche führten, übernahm der Komponist und Dirigent Hans Chemin-Petit 1943 den Chor und leitete ihn bis zu seinem Tode im Jahr 1981. Von 1982 bis 2002 wurde der Chor durch Uwe Gronostay als Künstlerischem Leiter geprägt. Unter seiner Leitung konnte der Chor sein Aufgabengebiet und seinen Aktionsradius im europäischen Raum erweitern und erhielt ein professionelles Profil, durch das die traditionelle Chorsymphonik neue Impulse bekam. Ur- und Erstaufführungen waren ein leidenschaftliches Anliegen Gronostays. Darüber hinaus waren es seine herausragenden musikalischen Interpretationen, durch die der Chor in diesen beiden Jahrzehnten von Publikum und Presse bejubelten Glanz erhielt.

Seit der Saison 2003/2004 liegt die Künstlerische Leitung des Philharmonischen Chores Berlin in den Händen von Jörg-Peter Weigle, zugleich Professor und Rektor a. D. an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«. Ab der Saison 2025/2026 übernimmt Florian Benfer die künstlerische Leitung des Philharmonischen Chores.

Die Geschichte des **Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt** (BSOF) reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich als ein weit über Brandenburg hinauswirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspieltätigkeit wider, die dieses Orchester zu Konzertreisen quer durch Deutschland, regelmäßig nach Polen, in zahlreiche Länder Europas und wiederholt nach Japan führt.

Das BSOF ist mit 86 Musiker-Stellen das größte Sinfonieorchester Brandenburgs und dessen einziges A-Orchester. Es wurde 1995 von der Landesregierung zum Staatsorchester erhoben und gehört zu den wichtigsten Stützen des Musik- und Kulturlebens in Brandenburg. Es spielt eine Vielzahl von Konzerten in Potsdam, gastiert jährlich beim Choriner Musiksommer, bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg, in Neuruppin, Senftenberg, Schwedt und vielen anderen Orten der Mark. Zudem tritt dieses in Frankfurt an der Oder beheimatete Orchester auf Einladung des Philharmonischen Chores Berlin regelmäßig in der Berliner Philharmonie auf und gastiert mit der Berliner Domkantorei im Berliner Dom.

Dutzende, teils ausgezeichnete CD-Einspielungen und Rundfunkaufnahmen mit dem Deutschlandfunk und dem rbb unterstreichen die Qualität dieses Orchesters. Zu den besonderen Projekten in jüngster Zeit gehören die Aufnahmen der Flötenkonzerte von Siegfried Matthus, Günter Kochan und Gisbert Näther mit der Flötistin Claudia Stein für Deutschlandfunk Kultur und die von der deutschen, österreichischen und Schweizer Presse gefeierten Einspielungen der Ouvertüren von Paul Lincke unter der Leitung von Ernst Theis.

Stars der Klassik-Szene sind regelmäßig Gast des BSOF, das mit Sabine Meyer, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Shlomo Mintz, Daniel Hope, Mstislaw Rostropowitsch, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, Alban Gerhardt und der mehrfach ausgezeichneten Schauspielerin Martina Gedeck zusammenarbeiten durfte.

Seit 2019 lädt das BSOF zu jeder Spielzeit einen »Artist in Residence« ein. 2023/24 arbeitete es mit dem Hornisten und Grammy-Classic-Gewinner Radek Baborák zusammen. Vor ihm waren die Geigerin Tianwa Yang, der Trompeter Simon Höfele, der Schlagzeuger Alexej Gerassimez, der Cellist Maximilian Hornung und der Pianist Andreas Boyde »Artist in Residence« des BSOF. 2024/25 folgt Matthias Schorn, der sowohl als Solo-Klarinettist der Wiener Philharmoniker als auch als Solist weltweit an den ersten Häusern gastiert.

Das BSOF nimmt in jeder Spielzeit Uraufführungen ins Programm auf und verhilft spannenden Werken interessanter Newcomer genauso zur Premiere wie jenen von international etablierten Komponisten. So glänzte das BSOF jüngst mit den Uraufführungen von Samuel Adlers »Short Symphony« und Steffen Schleiermachers »Drei Oden für Beethoven« – zusammen mit dem Philharmonischen Chor Berlin in der Berliner Philharmonie. In der Saison 2024/25 stehen gleich mehrere Uraufführungen – auch von jungen Komponisten – auf dem Programm. Denn dem BSOF ist es ein großes Anliegen, junge Talente zu fördern. Deshalb kooperiert es seit vielen Jahren mit der Berliner Universität der Künste, der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler« und dem Forum Dirigieren des Deutschen Musikrats.

Mehrfach ausgezeichnet wurde das BSOF für seine Education-Arbeit. Mit seinen Projekten, in die

seit Jahren unzählige Kinder und Jugendliche aus Ostbrandenburg und der polnischen Nachbarregion eingebunden sind, setzt es bei der kulturellen Bildung und dem interkulturellen Dialog neue Maßstäbe. Zudem übernimmt das BSOF bei den Bayreuther Festspielen seit 2010 die musikalische Begleitung der von der Kritik sehr gelobten Kinderoper »Wagner für Kinder« und erprobt neue, publikumswirksame Formate – unter anderem mit dem dänischen Rune Thorsteinsson Patchwork Trio.

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Jörg-Peter Weigle Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter und Roland Ott Intendant des BSOF. Gemeinsam haben sie das Repertoire des Staatsorchesters um neue Facetten bereichert. Davon zeugen etliche Cross-over-Projekte, neue Kammermusikreihen, Konzerte an ungewöhnlichen Orten, Bigband-Konzerte und multimediale Projekte wie das Konzert zur Potsdamer Edvard-Munch-Ausstellung mit dem Schauspieler Jörg Hartmann (»Tatort«, »Berlin Weissensee«) – eine Kooperation mit dem Museum Barberini und dem Nikolaisaal Potsdam.

Auch die chorsymphonische Arbeit des BSOF haben Jörg-Peter Weigle und Roland Ott auf ein neues Niveau gehoben und intensivierten oder initiierten die Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Chor Berlin, der Berliner Domkantorei, der Frankfurter Singakademie und dem Adoramus Kammerchor Stübice.

Ein besonderer Höhepunkt der Saison 2024/25 wird die erste China-Tournee des Orchesters sein, die quer durchs Land und in Millionenstädte wie Shanghai, Chongquin und Shenyang führt. In dieser Spielzeit ist das Brandenburgische Staatsorchester außerdem erstmals zu Gast im berühmten Goldenen Saal des Wiener Musikvereins und in Klagenfurt.

Jörg-Peter Weigle wurde 1953 in Greifswald/Vorpommern geboren. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung 1963–1971 als Knabe im Leipziger Thomanerchor. Nach seinem Studium an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin bei Horst Förster, Dietrich Knothe und Ruth Zechlin folgten Meisterkurse bei Kurt Masur und Witold Rowicki in Weimar und Wien.

Er begann seine Laufbahn als 1. Kapellmeister am Staatlichen Sinfonieorchester Neubrandenburg. Von da an dirigierte er ein breites Repertoire, das symphonische und chorsymphonische Werke umfasst. 1980 wechselte Weigle zum Rundfunkchor Leipzig und wurde 1984 dessen Chefdirigent. Während dieser Zeit arbeitete er mit herausragenden Dirigenten und Solisten zusammen, darunter Kurt Masur, Colin Davis, Neville Marriner, Marek Janowski, Peter Schreier, Theo Adam, Marjana Lipovšek, Helen Donath. Als Gast war er u. a. an der Semperoper Dresden, der Komischen Oper Berlin sowie bei Chor und Orchester des Bayerischen und des Norddeutschen Rundfunks engagiert.

1986 wurde er Chefdirigent und Generalmusikdirektor der Dresdner Philharmonie. In diese Zeit fielen auch zahlreiche Uraufführungen, u. a. von Edisson Denissow und Christian Münch sowie von Georg Katzer die Oper »Antigone oder die Stadt« an der Komischen Oper Berlin.

Herausragend waren auch sein erster Beethoven-Zyklus in Madrid auf modernen Instrumenten sowie chorsymphonische Werke während der Dresdner Musikfestspiele. So dirigierte er z. B. Franz Schmidts »Das Buch mit sieben Siegeln« und Richard Wagners »Das Liebesmahl der Apostel« mit dem Leipziger Rundfunkchor und dem Chor der Staatsoper Dresden.

Als Gast trat er bei den Klangkörpern des DDR-Rundfunks, des Bayerischen und Norddeutschen Rundfunks auf und dirigierte zahlreiche Konzerte und Aufnahmen u. a. mit Alexis Weissenberg, Pinchas Zuckerman, Boris Pergamenschikow und Vadim Repin. Besonders wichtig war das Debut beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit der Es-Dur-Messe von Franz Schubert.

2005 wurde Jörg-Peter Weigle Chefdirigent der Stuttgarter Philharmoniker. Mit diesem Orchester gab er zahlreiche Konzerte in Nord- und Südamerika sowie im europäischen Ausland.

Der Dirigent hat zahlreiche CDs aufgenommen. Neben Mozart-Aufnahmen für Philips Klassik entstanden auch Aufnahmen des symphonischen Gesamtwerks von Hans Huber bei Sterling sowie alle Symphonien von Felix Draeseke bei **cpo**. 2016 erschien eine CD mit Walter Braunfels' »Großer Messe« mit dem Philharmonischen Chor Berlin und dem Konzerthausorchester Berlin bei Capriccio.

Von 2001 bis 2017 führte Weigles Weg zurück an seine eigene Ausbildungsstätte, die Hochschule für Musik »Hanns Eisler«. Als Professor für Chordirigieren leitete er von 2008 bis 2012 die Hochschule auch als Rektor. Zudem wurde er zum künstlerischen Leiter des traditionsreichen Philharmonischen Chores Berlin ernannt. Sein zweiter Zyklus aller Symphonien von Ludwig van Beethoven sowie der »Missa solemnis« mit dem Concerto Brandenburg auf historischen Instrumenten und dem Philharmonischen Chor Berlin wurde in den Jahren 2004 bis 2007 zu einem künstlerischen Höhepunkt der Karriere.

Jörg-Peter Weigle wurde 1984 in Leipzig mit dem Preis der Kulturjournalisten, 1994 mit der Sächsischen Verfassungsmedaille sowie 2017 mit dem Händelring des Verbands Deutscher Konzertchöre

(VdKC) und der Geschwister-Mendelssohn-Medaille des Berliner Chorverbandes ausgezeichnet.

Seit dem 1. September 2018 ist Jörg-Peter Weigle Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt.



PHILHARMONIE

Philharmonischer Chor Berlin

Georg Schumann (1866–1952)

“Your birthday decorations in Harzburg should not be without a present from all of us ... The roses, of which the white one is from the garden, may express everything for now ... I have been able to work quite a bit, and, as always, I am presenting a composition for your birthday table, this time sketches for Ruth, which have already progressed quite far; if I can continue to work like this, I hope to have finished sketching the first part by the time you return. Will it amount to anything? Sometimes you can drive yourself quite crazy. I don’t worry about it; I write and follow my intuition, I can’t do more than that.—... I’m looking forward to working on the reaper’s chorus from Ruth this afternoon, but without text underlay, although I do have a sort of text in my head....”

Thus wrote Georg Schumann to his beloved wife Olga on July 28, 1907. These are the earliest references we have so far to Schumann’s Ruth. It is remarkable that, despite the plethora of occupations in his life—composer, pianist, ensemble player, conductor, director of a master class for composition, music manager, Artistic und Executive director of the Sing-Akademie—he still found time for a very extensive and enlightening correspondence. Because the “Georg Schumann music machine” ran continuously. Even in his childhood home, the home of the Königstein music director, he was literally surrounded by music, which shaped his character throughout his life.

Georg Alfred Schumann was born on October 25, 1866 in Saxon Königstein, the second of twelve children of the town music director Clemens Schumann. He began playing the piano and vi-

olin already at home, and his maternal grandfather, who was a cantor, gave him lessons on the organ. After his grandfather’s death, the twelve-year-old Georg took over these church music duties. His brothers Camillo, Alfred, and Clemens also went on to become successful musicians. After studies with Carl Baumfelder, Schumann’s piano sonata attracted the attention of the composer and teacher Carl Reinecke, who invited him to the Leipzig Conservatory, where Schumann enrolled from 1882 to 1888, studying primarily with Reinecke. A symphony in B minor (**cpo** 777 464–2), which won a prize in Berlin, and the choral work *Amor und Psyche*, op. 3, quickly made Schumann famous as a composer in Germany. In the 1890s Schumann was music director of the Danzig Concert Society, and from 1896 of the Bremen Philharmonic Society. Encounters with Franz Liszt, Anton Rubinstein, Johannes Brahms, Felix Weingartner, Arthur Nikisch, Gustav Mahler, Joseph Joachim, and Max Bruch furthered Schumann’s artistic development step by step, as did the varied repertoire he performed as a pianist, chamber musician, and conductor.

In 1900, he took over the directorship of the tradition-rich Sing-Akademie zu Berlin, a choral society that he led to new fame and who later appointed him director for life. At the Sing-Akademie he soon became a leading figure in 20th-century Bach and Handel reception, and he reacquainted the choir with contemporary music. With the Sing-Akademie, but also with his piano trio, formed with violinist Carl Halir (later Willy Heß) and cellist Hugo Dechert (later Georg Wille), he undertook numerous European concert tours. Among his trusted vocal soloists were, to name just a few, Lula Mysz-Gmeiner (soprano), Emmi Leisner (contralto), Georg A. Wal-

ter (tenor), Albert Fischer (bass-baritone) and Johannes Messchaert (baritone).

As artistic partners, Georg Schumann and the Berlin Philharmonic Orchestra were particularly close from his very first appearance with them as a pianist 1887. Schumann’s large-scale compositions were mostly premiered by the orchestra, including under the direction of Arthur Nikisch and Wilhelm Furtwängler, and his concerts with the Sing-Akademie were, with few exceptions, accompanied by them. Schumann made his first recordings with the Königliche Kapelle, now the Berlin Staatskapelle, on Electrola. At the Prussian Academy of Arts, where he had been deputy president since 1917, he led a master class in composition. Without being, or becoming, a member of the Nazi party, he became acting president of the Academy in 1934. This office, his advocacy for the independence of his choir, and the fact that no less a personage than Thomas Mann was willing to become a member of the Academy again under Schumann’s presidency after 1945, may all have enabled Schumann to continue working at the end of the war.

In addition to his work as a composer, performer, and composition teacher (his best-known students include Kiyoshi Nobutoki, Ludwig Roselius, Ernst Roters, Max Thomas, Hans Vogt, Friedrich Welter, Fritz Werner, and Pantscho Wladigeroff), Schumann held leading positions in the Verband Deutscher Konzertchöre, the Neue Bachgesellschaft, and the Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, now known as GEMA, of which he was one of the founders, and he helped to support artists in need through the “Hilfsbund für deutsche Musikpflege.” Schumann’s personal commitment to the preservation of the Bach House in Eisenach earned him great distinc-

tion. He was one of the first recipients of the German Cross of Merit.

While during his lifetime Schumann was considered a representative of the New Romantics of the 1860s generation, he is gradually being rediscovered as a late Romantic. His oeuvre comprises more than 80 works, almost all of which appeared in print, including his oratorio "Ruth," along with choral, organ and chamber music, over sixty songs, three symphonies, orchestral variations, and tone poems. His compositional legacy—autographs and correspondence—can be found in the music division of the Staatsbibliothek zu Berlin. His remaining documentary legacy, which is privately owned, is maintained by the Georg Schumann Society. Schumann died on May 23, 1952 in Berlin-Lichterfelde. His final resting place is maintained to this day as an honorary grave of Berlin.

After his death, Schumann was never completely forgotten as a composer. Since the 1950s, several radio performances and even commercial recordings have been made, e.g. at RIAS (Radio in the American Sector) Berlin with what is today known as the Deutsches Symphonie Orchester, which also honored Schumann on the occasion of the 150th anniversary of his birth in 2016 with a recording of his Symphony in F minor (*cpo* 555 110–2) under James Feddeck. For some choirs in the US, such as the St. Olaf College Choir in Minnesota, Schumann's chorale motets have remained "signature pieces" to this day. In his home town of Königstein, where Schumann was named an honorary citizen, Harald Schurz has facilitated performances of Schumann's music and that of his family for decades. The performance of his music in concert and on CD was given new impetus at the end of the 1990s with the presen-

tation of his organ music and violin sonatas on the Jubal label, and the recording of the chorale motets by Mark Ford and the Purcell Singers in England. Since 2009, *cpo* in particular has devoted itself to Schumann's music, releasing symphonies, overtures, chamber music and songs that have been enthusiastically received by critics. The reaction in 2003 to the performance of "Ruth," with which Jörg-Peter Weigle made his debut as the new artistic director of the Berlin Philharmonic Choir, was stunning. "Diesen Kuss der ganzen Welt" wrote Frederik Hanssen in the Berlin Tagesspiegel. In 2013 Jan Brachmann summed up the *cpo* recording of the Prize Symphony with Christoph Gedschold and the Munich Radio Orchestra in the Frankfurter Allgemeine Zeitung: "This is how you reconcile Mendelssohn with Wagner."

Schumann's "Ruth," a work that stands for tolerance and reconciliation, has held its grip on Jörg-Peter Weigle ever since. As a professor of choral conducting at the Hochschule für Musik in Berlin, he even included the piece in his teaching, as "Ruth" is both instructive and challenging for choral and orchestral conductors.

We are very grateful that the Berlin Philharmonic Choir, the soloists, and the Brandenburg State Orchestra in Frankfurt, under the direction of Weigle, are releasing Schumann's magnum opus "Ruth" on *cpo* in cooperation with Deutschlandfunk Kultur.

Finally, to let Georg Schumann himself have the final word, as he wrote in the Sing-Akademie's performance register after the Berlin premiere of "Ruth" on March 19, 1908: "The choir mastered the difficult task brilliantly. The soloists and orchestra were also full of great warmth for the work, so that an extraordinary success was the result, which was unanimous-

ly recognized by the Berlin press. One urgently wishes to hear the work again, which hopefully now will make its way on its own."

– Michael Rautenberg
Georg Schumann Society

“For love, as death, is all-powerful”:

Georg Schumann’s Oratorio *Ruth*

I. “One of the most talented of the new German school”: The Road to *Ruth*

The oratorio *Ruth* is unquestionably Georg Schumann’s major work, and the composer himself saw it that way, giving it the round opus number 50. It was composed exactly in the middle of his life, his entire development seems to have pointed towards it, it established his international fame, and he kept it in the public eye himself through numerous performances. It was so important to him that he even arranged for a new text when the work was condemned by the Nazi regime because of its subject matter from Jewish history.

But what moved Georg Schumann to compose *Ruth* in 1908, the year of massive musical upheaval in Europe, when tonality was abandoned from Vienna to Moscow in favor of free atonality? We know nothing yet of Schumann’s motives, so let us venture a bold hypothesis: in 1906, Richard Strauss—who, together with Schumann, sat on the board of the newly formed “Association of German Composers”—had produced his opera “*Salome*.” This was also based on biblical material, albeit transformed by Oscar Wilde into a piece about perverted eroticism. Did Schumann perhaps want to counter this with a biblical piece about pure love, which, to be sure, was by no means devoid of sensuousness? After all, Ruth and Boaz sing to each other in the glowing words of the Song of Songs. Clearly, Schumann did not feel up to an opera. But he was able to combine the traditions of sacred and secular oratorios

into a single work. This is his historic achievement, which the international music world honored at the time. He was called “one of the most talented of the modern German school.”

II. “I slept, but my heart was awake”:

The Libretto

Georg Schumann thus turned to the small book of *Ruth*, which occupies a special position in the Old Testament. It does not tell of major events in the history of the people of Israel, it does not teach any lessons, it is not prophetic. It is a small story that was probably included in Holy Scripture because it is a tiny but noteworthy building block in the genealogy of the people of Israel. *Ruth*, the Moabite—that is from a people with whom the Israelites often feuded—becomes the great-grandmother of King David, from whose lineage in turn Jesus proceeds. The story is hardly the stuff of an oratorio: during a famine, the Israelite Elimelech from Bethlehem emigrates to the land of Moab with his wife Naomi and his two sons. But they do not find happiness there. Elimelech dies, and after a while the sons die as well, after having taken Moabite wives, Ruth and Orpah, who are now left childless. Naomi decides to return home, where better times have dawned, but urges her two daughters-in-law to stay in their country. But Ruth speaks the oft-quoted astonishing words: “Where you go, I will go. Where you stay, I will stay. Your people are my people and your God is my God.” Naomi and Ruth arrive in Israel destitute, however, and Ruth must glean in the fields. She ends up in the field of the rich Boaz, one of Naomi’s relatives, who, in accordance with Jewish law, takes Ruth as his wife.

Schumann was not able to find anyone to create an oratorio libretto from this touching but somewhat sparse material. So he set to work himself, allowing the characters of Naomi, Ruth, and Boaz, whose speech in the biblical book is rather mundane, to become eloquent. He places texts from other books of the Old Testament into their speech, above all those books—certainly chosen with care—that were still associated at the time with King David’s immediate circle: the Psalms of David (some of which Schumann also set to music during his lifetime), Ecclesiastes, Proverbs, and the Song of Songs (according to current theological thinking these books are at best partly by David and Solomon, but Schumann was not yet aware of this).

To begin, Schumann has Naomi intone a lament that is not found in the book of *Ruth*, but primarily draws on verses from the Psalms and the Lamentations of Jeremiah, as well as inflections from Ecclesiastes (“all was vanity and sorrow”). Schumann’s empathy with the diction of Holy Scripture was so fine that his own words merge organically with quotations from the Bible, such that the two can hardly be clearly distinguished.

The second scene, “Naomi’s and Ruth’s Return to Bethlehem,” gave Schumann the opportunity for a dramatic dialog between the chorus and Naomi: “What do you want here?” As Naomi attempts to describe their suffering, the people work themselves into an unrelenting fury: “Let them suffer, chase them away, expel them from here!” It is Ruth who is finally able to still the crowd by virtue of her integrity and her appeal against self-righteousness. Her song, and with it the scene, culminates in a lyrical paraphrase of the 23rd Psalm: “The Lord is our shepherd.”

The biblical account of the gleaning inspired Schumann to compose a large pastoral scene "In the Harvest-Field." Here he sets out to make the choir the fourth protagonist alongside the main characters. The scene begins with a cheerful chorus of reapers that finds its inspiration from similar passages in Haydn's "Seasons." Ruth feels the urge to go out and join them, and Naomi lets her. And then Schumann introduces a chorus that reaches far beyond the world of the Old Testament. The country folk see migratory birds taking flight, heading off into the distance, which fills them with longing to "soar beyond this world, to flee earthly things, to seek Zion's house." There is a romantic whiff of the infinite here before the first encounter between Ruth and Boaz, which is closely based on the biblical events. The end of the scene, however, is once again highly romantic. The chorus of country folk sings a nocturne set to a folk melody from the 15th century:

O night, you death in life
and life even so in death
O, that we all may live to see
A clear dawn!

With that the first part of the oratorio comes to an end.

The second part—at the same time the fourth scene—begins again with solo voices, a Naomi-Ruth dialog based on the biblical plot. Boaz, in whose field Ruth is gleaning grain, is warmly greeted by Naomi as kinsman and guardian. According to Jewish law, he is the legitimate partner for Ruth, who is to lie down at his feet that night.

The fifth scene takes place "In the Threshing-Floor" at nightfall. A chorus of priests calls for evening prayers. Ruth makes her way to Boaz. Schumann places himself in her thoughts and feelings in such a way that he imagines a vision of nocturnal spirits in Ruth's anxious soul. Here, in his desire to compose a fantasy chorus, Schumann almost breaks the unity of the overall concept. He also draws on a foreign text, by Carl Ernst Knatz, which is in the tradition of gothic Romanticism. The spectral world of *A Midsummer Night's Dream* and *The First Walpurgis Night* was the inspiration here. Schumann, aware of the audacity of this digression—and attacked for it—emphasized that this scene is not to be understood as real, rather it takes place in Ruth's imagination. Schumann takes the encounter between Ruth and Boaz as the occasion for a grand, thoroughly operatic love scene that has no basis whatsoever in the text of the Book of Ruth. There, the union of Boaz and Ruth appears rather mundane as an arranged marriage consummated according to the law for the preservation and propagation of the lineage. But Schumann has the two sing to each other in the sensually glowing verses of the Song of Songs: "My beloved, you are beautiful—beautiful as a rose of Sharon and a lily of the valley.—My beloved is mine and I am his.—Kiss me with the kiss of your mouth."

The sixth and last scene, "Morning-Dawn," opens with the chorus of priests calling for the morning

song and the wedding celebration. Ruth, Boaz and the choir unite for the apotheosis, a mighty hymn of praise to nature and light: "For love, as death, is all-powerful"—once again an idea from the Song of Songs contained within a text that Schumann wrote entirely himself. Schumann thus elevates this simple story of family loyalty and responsibility far beyond itself a final time, raising it to a monumental, world- and nature-embracing hymn that is characteristic of its time, the beginning of the 20th century. Arnold Schönberg at the end of his *Gurrelieder*, Gustav Mahler at the end of his 8th Symphony—they also composed such heaven-embracing, transcendental movements.

III. "Foray into New Territory": The Music of Part One

Schumann dispenses with a grand orchestral overture, contenting himself with a brief introduction that leads directly into the first scene. But this introduction already outlines the character of the title figure. The clarinet begins unaccompanied with Ruth's main theme, which encapsulates her entire essence. The pentatonic and gracefully rounded beginning points to her simplicity and naturalness, while the gently descending continuation points to her humility.

The introduction then returns to its beginning—the unaccompanied theme of Ruth—and a few chords raise the curtain, as it were, on the first scene, **Naomi's lament**.

Restless violin syncopations form the backdrop for Naomi's painful, chromatic theme, which is first intoned by the low strings and then by Naomi herself with the words: "O my God, why have you turned

your face from me?" This "O my God" already strikes the tone of Jewish music with its augmented seconds. The music surges up and down restlessly as Naomi sings of her losses, her abandonment. In a second phase of the monologue, the music sinks to a sombre depth; the trombones play a concisely rhythmic new motif, characterized by an octave drop, which represents Naomi's relentless fate. Everything drops out except a string tremolo while Naomi intones about her abysmal plight in a recitative-like passage: "My strength is broken and gone ... I have become like a fragile vessel." But she rouses herself with the blissful memory of fruitful action. Her thoughts of vineyards and pleasure gardens are accompanied by a warm and full orchestral sound ([2] 4'35). But then a renewed reversal and collapse: Naomi laments the futility of all her actions in the idiom of Ecclesiastes, singing in the lowest register along with deep brass chords. In the end, her aria returns to its restless beginning in an accelerated tempo. The sweeping octave leaps of her second theme "I return old and weary" (7'46) lead to a final outburst, which is borne by a longing for death and redemption. String tremolos and bells accompany her wish: "Lead my soul to the stars." The winds play her two themes once again fortissimo. The atmosphere then dissolves into warm E major, the key of Ruth, in which her theme (10'08) resounds and her voice rises comfortingly. "It is a delightful thing to be patient." Her theme appears transformed, agitated, tinged with minor tonality, giving way to a new, passionate and intimate melody: "Let me follow your ways" (15'18), and culminating with the central biblical words: "Where you go, there I too will go." Ruth's theme appears in a dense canon, a musical device that already illustrates an emulation of

Bach. This first scene ends in a chorale-like realm with Ruth's highly dramatic avowal "Death must part me and thee."

The second scene depicts **Naomi's and Ruth's Return to Bethlehem**. It strikes a new tone and is the most audacious piece in the score. Here the spirit of Franz Liszt prevails, to whom Schumann had played as a student. Scattered motifs and sounds with no coherent tonal center stand side by side—music on the threshold of atonality. Schumann had performed Liszt's *Faust Symphony* in Gdansk, where right at the beginning there is the much discussed *Faust* theme, which already contains all 12 notes of the chromatic scale. Something similar is also the case with Schumann's bizarre theme, which starts up after scattered scraps of music over timpani rolls and announces the displeasure and anger of the Bethlehemites. And then—still over timpani rolls—an exceptional fugue by the choir begins with a menacingly abrupt theme: "Is this Naomi?" The unwieldy intervals of the tritone and the diminished seventh dominate here, creating a highly dissonant atmosphere that culminates in the unison call: "Naomi, what do you want here?" Her defense is spurned with the denunciation: "Why did you leave our country?" And her plea for compassion, "it saddened me greatly," is cut off by the twelve-tone theme. The people become ever more savage and merciless. A harsh cry of "God, the righteous" only testifies to their own self-righteousness. Naomi's pleading is answered with scornful laughter and the cry "Let them atone!" ([3] 6'52) There ensues a new fugue, now on the twelve-tone theme, and this highly chromatic piece is unmistakably inspired by the "Crucify him" chorus from Bach's *St. Matthew Passion*, a piece that was at the heart of Schumann's work with the Sing-

Akademie. It is a complex piece, with all the artifice of fugue, and, although entirely unacademic, stands only in the service of dramatic intensification, repeatedly leading to wild cries of: "Hound her, curse her!" Only the dignified entrance of Ruth is able to calm the mob and awaken sympathy for Naomi's plight. The people gradually fall silent in amazement. And in a great, powerful passage, Ruth places herself and Naomi under the protection of the Lord with the words of the 23rd Psalm: "though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for the Lord is our shepherd." The sound of the harp hearkens to the instrument associated with the psalmist David. A radiant tutti unfolds at the climax: "He leads us through the darkness to the most resplendent, purest light." Naomi is deeply moved by such love and faithfulness.

The third scene, **In the Harvest-Field**, again speaks a completely different language. The pastoral atmosphere that Schumann strives for here prompts him—in stark contrast to the previous scene—to use a folk-like tone. It is the tone of Bohemian music-making, which was close to Schumann's heart: Königstein, the town of his youth, lies near the Bohemian border. Over a resting bass, the English horn, the quintessential rural instrument, the shawm as it were, intones a freely swinging, blissfully circling melody without any chromaticism, which is soon taken up by the clarinet. And then, to the sound of harp and tambourine, the female reapers' chorus begins: "Come, let us go into the field." The male reapers respond to the lively melody, and soon men and women join together in a gracefully syncopated, cheerful chorus. Here, Schumann already introduces Jewish coloration with the augmented second. And after conjuring up the sound of cymbals,

timpani and flutes, Schumann even adds an original Hebrew chant to the words “Thanks be to you, Jehovah” (☐ 3’38) as the focal point of the extended choral scene.

At the beginning of the published piano/vocal score, Schumann indicates where he uses such melodies. However, we learn about their exact origin in detail from the *Israelitisches Familienblatt* of October 12, 1916, in which Schumann’s recourse to old Jewish melodies is warmly welcomed: “this decision was judicious, because the texts, which take place on Palestinian soil, require the use of specifically Jewish melodies for their setting.” Schumann chose as his source the collection “Shir Zion” by Salomon Sulzer from the 19th century. In the reapers’ chorus he uses a Sulzer melody from the piece “O let my prayers be pleasing to you.”

After this devout prayer, the chorus returns to the previous, richly orchestrated, cheerful melodies. The trilling fades away and Ruth excitedly declaims over a held chord in the winds: “Do you hear these sounds? Do you see the reapers flocking there? Let me go into the field, beloved mother!” Ruth’s fervent plea is able to convince the hesitant Naomi. Ruth pledges to “find favor with the reapers, that I may relieve your distress and mine.” The melody that Ruth sang in “God is my shepherd” returns suggestively here. Such cross-references, which express more than words, are found in abundance in Schumann’s score and only reveal their richness with the most intensive study. The listener, however, will unconsciously sense some of them.

But now, after the brief dialog between Ruth and Naomi, Schumann reaches beyond the biblical world of Ruth. He has a vision born entirely out of German Romanticism: migratory birds take flight (8’28); their

calls can be heard in the woodwinds. And then Wagnerian “Forest Murmurs” begin in the strings, as it were, and the chorus soars to the rhythm of the “Waldvogel,” following the flight into the distance in their thoughts; the soprano jubilantly climbs to the highest heights: “Now it has become spring.” A second section, constantly interwoven with birdsong and the sounds of nature, has female and male voices alternating in a double chorus: “O that the soul also had wings” (10’50). An irrepressible desire for freedom develops into an ecstatic wish: “Could I, free from earthly burden, soar out over this world without rest!” Finally, all the strings take up the heavenly soprano melody, horns and harps imitate it, and the woodwinds swirl around it.

The music settles into a lush E major (13’18), and with the delicate interweaving that was already hinted at in the prelude of the oratorio, the main theme of Boaz is first heard in the clarinet, is then passed on to the cor anglais, French horn, and cello, until finally Boaz himself appears with the question: “Who is that unknown maid there?” (13’54) He enters into a dialog with the six-part double chorus of reapers, who suggest answers from different sides: spatial music. They finally call out in turn: “Ruth, our master is asking for you!” Boaz’s theme, wandering through the low strings, now pauses on a dignified chord. Unaccompanied, he begins to address Ruth, whose theme now sounds timid and bashful. She speaks of her distress, of Naomi’s flight, and of Naomi’s love for her son—here, too, the melody of the 23rd Psalm “God is my shepherd” echoes—and of the death of her relatives. And she pleads for mercy. In his answer, Boaz takes up her theme, which now appears genuine again. This indicates, without words, his empathy, his budding love for Ruth, expressed in notes alone.

Boaz’s dignified melody, characterized by majestic octave leaps, is continually supported by the solemn sound of the trombones. Finally, he makes a priestly call to evening prayer and the male chorus intones a simple, chorale-like nocturne, the melody of which comes from a 15th-century folk song (26’00). The orchestra seems to become a giant harp; and above all this, Boaz declaims his prayer. The women complete the chorus in sonorous six-part harmony. Ruth, still barely grasping her good fortune, stammers: “Where-with have I found grace?” Night descends over gently rustling nature—a sound that recurs in this work from the prelude onwards, and makes it into a romantic oratorio. And with this sound, this harmonious concord of man and nature, which is the underlying idea of *Ruth*, the first part of the oratorio concludes.

IV. “Truly rapturous sonorous beauty”: The music of part two

The second part—the fourth scene—of the oratorio begins, like the first, with a solo: “**Naomi’s Counsel**” is given to Ruth, whose theme is soon heard in the cellos and runs through this entire fourth scene, holding it together at its core. Another motif to the sound of harps is added as an expression of Ruth’s tenderly budding love, which causes her anxiety. A nice compositional stroke is that the music of the birds in flight is recalled in the strings when the gleaning in the fields is remembered. At the mention of Boaz’s name, Naomi bursts out: “May the Lord bless him!” And what she now advises is quite faithful to the biblical text: Ruth should lie down that night at the feet of the sleeping Boaz and wait for his reaction. Ruth is at first silent, then bursts out: “My

heart is burning". Her melody of love in the oboe and harp flows into the devoted "All that you say I will do."

Once again, the end of the scene leads into the next one, the fifth scene **In the Threshing-Floor**. Ruth's love motif resonates in the low strings. Mysterious, boldly moving chords conjure up a new image: bell-like harp tones and the beats of the tam-tam announce the priest calling from afar for evening prayers. Schumann chose a very characteristic original Hebrew melody for this, that of the Kaddish, which is interspersed with augmented seconds. It is supported only by a sustained bass note. The chorus of temple guards responds with a devout "Amen." The melody fades away with a fugue in the strings.

And now the most abrupt turnaround within the oratorio occurs ([6] 3'38). We are suddenly torn from the world of the ancient Jewish temple into the spirit world of early German Romanticism. The elfin lightness of Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream* music, the haunted witches of his "The First Walpurgis Night," the harmonic wandering of Franz Liszt's music—all of this provided inspiration for this scene. It is not melodies that we hear at first, but string tremolos, garishly jagged flute lines and timpani rolls. The sound of magic is everywhere. A short fugato by the female voices conjures up an eerie, frightening world of fluttering moths and owls at the crypt. After the music falls silent for a moment, a burlesque scherzo begins, sung by the male voices. The music takes on a teasing, dancing character. All the animals of the forest, large and small, are called upon, swept up in the grotesque frenzy in which the indecisive sounding augmented triad plays a major role. All the voices unite with the full orchestra in a rousing dance that finally scatters into

nothingness. Quite disturbed, even unhinged as it were, by the wild dream, Ruth returns to the real world at the same time that her main theme returns in the cellos. The haunted scene lingers within her, but she finds herself again in prayer and regains her composure.

She is given a new, very intimate theme: "My soul, which languishes in darkness, is surrounded by rays as bright as Zion's radiance" (12'19). The inclusion of Boaz's theme as she sings indicates what moves her heart. He awakens and speaks to her. She places herself under his protection, humbly offering her service. But Boaz bids her rise (17'21), praises her faithfulness and the richness of her heart. Boaz then opens himself to her without any accompaniment, simply as a human being, as it were: "Have you taken my heart, my sister? Tell me, how did you find me?" And at this point, the bare recitative gives way to a sumptuous aria that blossoms from Ruth's main theme. She sings the words of the Song of Songs: "I slept, but my heart was awake" (18'30). Now an ardent, sensual love song begins, missing completely from the biblical text, but which Schumann imagines in order to unfold the full richness of his orchestral artistry, to allow vocal lines to blossom as he had never written before. Ruth's melody is supported by triads in the clarinets and bassoon. Horns do the same for Boaz's music. This is the art of characterization through instrumentation. A dialog of love begins that could not be more passionate if it were from an opera. But Schumann refrains from taking the final step towards opera—he does not have Ruth and Boaz sing a duet together, thus preserving the dignity of the oratorio, which he had already pushed far enough into the secular sphere.

At the climax of the piece a horn sounds from afar, the biblical shofar, as it were, announcing the **Morning-Dawn**—the sixth scene—greeted by a priest with a melody that Schumann again found in Sulzer's "Shir Zion." The chorus takes it up and develops it into a magnificent, harp-filled hymn, revealing the very innermost conception of the work: the union of God and nature, symbolized by human love. "In flames God approaches ... fall on his heart, nature!" ([7] 2'32) Surrounded by the sound of the harp, Boaz begins his final outpouring: "How could I leave you?" Ruth takes up his melody, as does the chorus, which underpins the exuberant singing of the two. Ruth's main melody reaches its apotheosis and is also taken up by the chorus. Finally, the priestly chorus joins in with its archaic melody: "Lord, be praised." A final synthesis is achieved: ancient and modern material appears to be fed from the same source, blending seamlessly into an overpowering finale that makes the question "sacred or secular oratorio?" seem irrelevant.

V. "The way to all major choral associations is paved": The Response to Ruth

Georg Schumann did not have very favorable experiences with the Berlin press. He therefore placed the premiere of his *Ruth* in the hands of the Philharmonic Society in Hamburg and the director of the Hamburg Singakademie, Professor Richard Barth, who, although he was still unfamiliar with the work in May 1908, gave it its brilliant first performance on December 7 of that year.

Schumann's publisher, F.E.C. Leuckart in Leipzig, had so much confidence in the work that he printed a piano/vocal score even before the premiere. The

publisher's advertisement also proves that the musical world had already developed an enormous appreciation for Schumann's music, as "further performances in Berlin, Danzig (present-day Gdańsk in Poland), Glogau (present-day Głogów in Poland), Hamm, New York, etc." were announced even before the work was heard for the first time.

Leuckart had not miscalculated. The Hamburg premiere met with vigorous acclaim, also in the press. The choruses in particular were praised: "In them lives and weaves a vivid, always fertile imagination; this choral writing is new and unique, it is a valuable foray into new musical territory." So wrote the *Hamburger Fremdenblatt*. And the *Hamburger Nachrichten* said of the work: "Its charm and effect are linked to its mild, clear beauty, its emotional warmth and noble style." In *Der Konzertsaal*, on the other hand, Robert Müller-Hartmann criticized the lack of stylistic unity: "The sensibilities and expressions of different millennia stand in glaringly irreconcilable contrast to one another."

Two days after the premiere, on December 9, 1908, *Ruth* was performed in Glogau with the local Sing-Akademie and the orchestra of the 58th Infantry Regiment(!). It is astonishing that such an ensemble was able to master the complex score. On March 19, 1909, the Berlin premiere took place in the Sing-Akademie with the Philharmonic Orchestra under Schumann's direction, which was now in brilliant shape thanks to his work. The Sing-Akademie chorus was praised: "Rarely have we admired its beauty of sound and its nuance—which expressed itself as much in its sparkling verve as in its tender intimacy—as on this evening," wrote Arno Kleffel. His historical positioning of Schumann is interesting for us: Schumann "does not belong to the revolutionaries,"

but "his music bears the unmistakable traits of our time and is certainly imbued with a modern spirit in all of its diversions.

Schumann repeated the Berlin performance in the same year, on October 22, by which time the work was already on its way to the USA. The "Apollo Musical Club" under Harrison M. Wild took it on. After the American premiere, the conductor wrote to Schumann: "It is easy to be successful with such a noble work ... *Ruth* lives as long as you live and is destined to live on when the composer has passed away. May you and your great work live long. With the highest admiration and reverence, sincerely yours, Harrison M. Wild."

There was no lack of enthusiastic reactions in the press. It is clear from them that Schumann was already well known in the USA for his orchestral works. In 1925, Schumann dedicated his *Handel Variations* op. 72 to the "Chicago North Shore Festival Association." The *Chicago Record Herald* described him as "one of the most talented of the modern German school." The *Chicago Free Press* also called out his "full-toned, sublime, even overwhelming modern style." The *Chicago Daily Tribune* went so far as to claim: "Georg Schumann writes with greater, more emotional verve, and with richer, warmer colors than any of the living German composers."

The Inter Ocean reached for the ultimate superlative: "After hearing 'Ruth' one is tempted ... to place Schumann above Richard Strauss in terms of artistic sincerity and noble idealism." The Apollo Musical Club remained faithful to "Ruth." In March 1912, it proposed a performance of the oratorio under Schumann's direction and offered eight to ten further performances in the USA for February 1913, but a Schumann concert tour did not materialize. Har-

ison M. Wild did conduct another performance on February 24, 1913, and the club announced a performance of *Ruth* for February 16, 1937, for which it requested "a word" from Schumann.

Ruth also soon arrived in New York. Louis Kkommenich performed it with the Oratorio Society on December 5, 1913 and repeated it the following spring. He wrote to Schumann about it on May 1, 1914: "Dear colleague, the repeat performance of 'Ruth' was an even greater success than the first performance and I received a veritable ovation at the end, something quite unheard of here."

Ruth was already known in the USA even before the US premiere in Chicago. On January 12, 1910, George Whitfield Andrew wrote from the Conservatory of Music in Oberlin, Ohio: "Our music society of 200 members is working on your brilliant new work 'Ruth' and is delighted with it, and would have the greatest pleasure if you were able to visit here for a few hours and perhaps speak to us." Unfortunately, again a trip by Schumann to the USA failed to materialize. However, further performances of the oratorio are documented in Toronto, Ann Arbor, Milwaukee, Baltimore and Boston.

Very soon after the first successes in Germany, interest was also shown in the Netherlands. On April 1, 1910, the conductor Eduard Erdelmann wrote from Dordrecht, where the Dutch premiere took place: "It gives me sincere pleasure to inform you that 'Ruth' was a resounding success here yesterday; the audience was quite taken with the work, both after the first and especially after the second part, and expressed its appreciation through enthusiastic and sustained applause ... I hope that the performance here will have provided the impetus for a series of further performances in our country." Erdelmann's

prediction came true. Performances followed in Rotterdam, Amsterdam, The Hague and Middelburg. In 1911, Schumann's publishers not only could point to the successes in Germany, Holland and the USA, but also announce that *Ruth* would be "the main work at the 1911 Sheffield Music Festival in England under Henry Wood." With Sir Henry Wood, a passionate protagonist for new music, one of Europe's top conductors had now truly championed "Ruth." Also noteworthy was a performance by the Conservatory of the "Polish Music Society" in Lemberg/Lwow under the direction of Adam Soltys on March 25, 1923.

The numerous German performances can only be summarized—without any claim to completeness. Between 1910 and 1922 there were performances in Hamm, Danzig, Liegnitz, Augsburg, Wiesbaden and Itzehoe. In Itzehoe, the work was interestingly—and not entirely incorrectly—referred to as an "opera oratorio." The growing resonance in Germany, which was almost a little behind that in the USA, delighted the director of Schumann's publishing house, Martin Sander, who saw "a small confirmation that my nose is not entirely unmusical. Because I have been enthusiastic about this work of yours from the very beginning." And he concluded in his wry manner: "Ruth must conquer all German oratorio societies, and everyone from teenagers to beer philistines must hum the leitmotif to themselves when they get up and when they go to bed."

Of course, *Ruth* remained an integral part of Schumann's repertoire. It was part of the 125th anniversary of the Sing-Akademie on May 28, 1916, and was performed by the Sing-Akademie at fairly regular intervals of three to five years. Performances took place in Berlin in 1921, 1925 (on Schumann's

25th anniversary as director of the Sing-Akademie), 1929, and 1934. On October 31, 1936, the Prussian Academy of Arts, the Reichsmusikkammer, and the Sing-Akademie organized a festive concert of Schumann's music under his direction for his 70th birthday, including the second part of *Ruth*—despite the subject matter being drawn from Jewish history. But this was soon to become a bone of contention.

VI. "The Old Testament Passages do not suit the Gentlemen": *Ruth* is transformed into "Song of Loyalty"

On April 15, 1942, Schumann was obliged to inform his publisher: "I had to give up the performance of 'Ruth' at the last moment by order of the Ministry of Propaganda—Dr. Drewes—although I had been negotiating about it since last autumn. The Old Testament passages—of which there are only a few—do not suit the gentlemen. I will continue to pursue the matter, but for now it is untenable. Dr. Drewes had earlier given me hope of approval; why he is now capitulating is unclear to me. I recommend that you first delete those passages in the piano/vocal score, or print a new list of characters. And at least leave out the indications in the choruses about 'Jewish people, priests, and temple guards,' as well as the remark about the old melodies. After consulting with Drewes, I will rewrite part of the text and send you further information."

Of course, as we have shown, the Old Testament passages were by no means "a few." And it would not have been possible to simply "delete those passages" without mutilating the work. Schumann initially wrote Drewes a sharply worded letter in

which he sarcastically stated: "I am also disconcerted by the fact that works such as Brahms' Requiem, Bruckner's settings of Old Testament texts, Psalms by Liszt, the 100th Psalm by Reger, the Erste Gesänge by Brahms, to name but a few, are still permitted. I had also hoped that the performance of *Salome* in the opera house, whose text is even by an Englishman, would have a favorable effect on my *Ruth*, who is a chaste woman compared to *Salome*."

Schumann therefore had to cancel the performance of *Ruth* announced for April 30, 1942 just under a month before the date. However, he did not want to completely abandon his main work. So he agreed to a new version of the entire text. This was undertaken by Georg Schünemann, then head of the music department of the Prussian State Library, who in 1941 had just written a book to commemorate the 150th anniversary of the Sing-Akademie. Already for the planned performance that was canceled, the work was advertised with the subtitle "Lied der Treue" (Song of Loyalty), and this now became the main title of a new text book, which was printed by Reinhold Raasch in Berlin. For the sake of clarity—and probably for the loyal fans of *Ruth*—the work was still announced under its original title for a performance on February 12, 1943, but now as a "secular oratorio with a new text." Another performance in this form took place in May 1944 at the Staatsoper in Berlin.

So what did this "Song of Loyalty" look like? The plot was moved to China. Naomi became Maoni, *Ruth* became Li, and Boas became Tao—an unfortunate name, as it refers to the central secret of an ancient Chinese religion. The priest becomes the guardian. There is now virtually no echo of

biblical language, no more addressing God. The element of love for one's homeland is now emphasized. Where Naomi spoke the words of Ecclesiastes: "Then I saw that wisdom surpassed foolishness like light surpasses darkness," Maoni now says: "Then it seemed to me that my homeland was calling me to it as light calls life." All that remains of Ruth's confession of loyalty is: "Your people are my people." Where Naomi pleads in the face of the Bethlehemites' anger: "Lord, I call upon you, incline your ear to me," Maoni howls at the people: "Stop! No one touches me! I bring you—peace!" The 23rd Psalm "The Lord is our shepherd" becomes an account of Maoni's blessed work in a foreign land:

She led foreign herds to pasture.
In the field she bundled the grain.
bountifully blossomed her seed,
the most beautiful deed of her hand.

Schünemann did not want to erase the beautiful sentiment from "Proverbs" so he retained: "Is not a virtuous woman more precious than the most precious pearls?" And some of the tone of the Song of Songs still resonates: "I slept, but my heart was awake." As the morning dawns, it is no longer a priest who calls out "Lord, be praised," but a watchman calling "Hail to the day." One recognizes this from Wagner. The final chorus becomes a cult of the sun, which was acceptable to the Nazis. The "secular" choruses hardly had to be changed. And at least the final movement remains, although it is not biblical: "For love, as death, is all-powerful." It is not entirely clear why Schumann expanded the already extensive chorus about the migratory birds. No new

text is added, only two parts are repeated with variations. Did Schumann want to emphasize the urge for freedom? "O would the soul had wings too, to flee earthly things." That would be understandable.

We have only one reaction to this performance, from Dr. Franz Josef Ewens in the *Lokal Anzeiger*. He states: "The Hebrew melodies from the first performance have been removed." This is only partly true.

After the war, on Schumann's 80th birthday on October 27, 1946, the work was performed again in its original form by the Berlin Radio Orchestra and the Sing-Akademie under Schumann's direction. Schumann died six years later. After that, the work was forgotten for decades. For in the 1950s, the world's young musical avant-garde, which gathered at the Darmstadt Summer Courses for New Music, seized power—there is no gentler way to put it—and swept aside everything that was not a successor to Schönberg's Viennese School, everything that was not composed "serially" as not corresponding to "the cutting edge of the material" (Th.W. Adorno). There was no more room for a work like "Ruth." In the meantime, however, this pure belief in progress has become suspect, as it has led to all manner of dead ends. Today, no composer tries to keep up with the "cutting edge of the material." Young composers are once again remembering musical tradition, seeing the entire history of music as material for their compositions. There is no longer a demand for unity of style—already gone with Gustav Mahler—but rather a discovery of the appeal that lies in the mutual reflection of different styles. Poly-stylism is a positive term that can certainly be applied to Schumann's *Ruth*. In the light of this musical awareness, *Ruth* may finally have a chance again. Its

revivals since 2003 have shown that it deserves the high status it once had achieved in its day.

– Gottfried Eberle

The Polish soprano **Marcelina Román** comes from a musical family; she is a third-generation opera singer and her father is a double bass player. She began her musical education as a cellist and then received her diploma at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław in the class taught by her mother, Prof. María Czechowska-Królicka. She was also a scholarship recipient at the Riga Academy of Music (Prof. Lilija Greidane) and of Soroptimist International. In 2018 she completed her PhD studies.

She made her professional opera debut at the Baltic Opera House in Gdańsk, Poland, as Violetta in *La Traviata*. Her exceptional performance earned her the Jan Kiepura Award for the “Debut of the Year.”

Marcelina is a laureate and winner of more than twenty prizes at international competitions such as the First International Éva Marton Singing Competition in Hungary (2014), International Vocal Competition IVC in 's-Hertogenbosch (2014), and Jāzeps Vītols International Vocal Competition in Latvia (2015). After her spectacular success as “Armide” (Lully) she was named the “Operatic Revelation of Year.” Among her many other operatic roles, the most significant are Contessa (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Elettra (*Idomeneo*), Halka, Liù (*Turandot*), Micaëla (*Carmen*), Mimi (*La Bohème*), Nedda (*Pagliacci*), Olympia, Antonia, Giulietta, and Stella (*Les Contes d'Hoffmann*), Pamina and Erste Dame (*Die Zauberflöte*), Roxana (*Król Roger*) and Thaïs. Marcelina has performed in opera houses and concert halls in countries around the globe such as Argentina, France, Germany, Indonesia, Italy, Japan, Poland, Romania, Croatia, Kosovo, The Netherlands, Ukraine, the United States, and Portugal. Throughout her career she has collaborated with a long list of directors, conductors, and

coaches including Esther de Bros, Matthew Epstein, Ricardo Estrada, Marco Evangelisti, Anthony Manoli, Reinhard Seehafer, Maria Todaro, David Wroe, Andriy Yurkevych, Michał Znaniecki, and Teresa Żylis-Gara. In 2021, in collaboration with the pianist Gilbert den Broeder, Marcelina released her Polish Soul solo album featuring songs and opera arias by Polish composers.

At the age of six the contralto, **Julie-Marie Sundal** began singing in the choirs of her hometown Cathedral in Stavanger, Norway. It was there she discovered her love of music. As a teenager, in addition to choral music, she sang jazz with big bands and smaller ensembles. Sundal studied singing and theater at the Toneheim Folkehøgskole and Stavanger University (Norway) and at the University of Massachusetts (USA). In 2009 Julie-Marie Sundal was awarded a position in Theater Lübeck's International Opera Studio in Germany. Here she performed the roles of Erda, Floßhilde and Schwertleite in the multi award-winning DVD recorded production of Wagner's *Ring der Nibelungen* under the musical direction of Roman Brogli-Sacher (stage-direction of Anthony Pilavachi). The following season Sundal was invited to join the ensemble of the Staatsoper Hannover (Germany) where she continued to sing over fifty roles in the time period of 2010–19. Some of these roles included Ottone (*L'incoronazione di Poppea*), Baronin von Grünwiesel (*Der junge Lord*), Zitta (*Gianci Schicchi*), Quickly (*Falstaff*), Mary (*Der Fliegende Holländer*), and 1. Norn, Floßhilde, Schwertleite, Erda (*Der Ring des Nibelungen*), Ulrica (*Ballo in Maschera*), Orlofsky (*Die Fledermaus*), Olga (*Eugen Onegin*), Sonjetka (*Lady Macbeth of Mtsensk*), Hypolita (*A Midsummer Night's Dream*).

Furthermore, Sundal has performed as a guest artist at Aalto Theater Essen, Nürnberger Staatsoper, Hamburg Staatsoper, Hannover Staatsoper, Theater Aachen, Theater Bremen, Theater Lübeck, Theater Koblenz as well as DEAGU Opera House in South Korea.

Her darkly timbered voice and exceptional range have earned Julie-Marie Sundal praise in concert and oratorio. She has enjoyed performing repertoire from Bach to Händel, Beethoven Missa Solemnis, Mozart Requiem, Brahms Alto Rhapsodie, Mahler Symphonies No. 2 and 3, Stravinsky's *Les Noces* and *Oedipus Rex*. A highlight was a benefit concert of Beethoven's 9. Symphony in Hong Kong.

Julie-Marie Sundal has worked with stage directors such as Sebastian Baumgarten, Michiel Dijkema, Dietrich Hilsdorf, Frank Hilbrich, Barry Kosky, Balász Kovalik, Bernd Mottl, Benedikt von Peter, Anthony Pilavachi, Floris Visser; and with conductors such as Howard Arman, Anja Bihlmaier, Wolfgang Bozic, Adam Hickox, Karen Kamensek, Roman Brogli-Sacher, Benjamin Reiners, Ivan Repušić, Mark Rohde, and Stefan Soltész.

The bass-baritone **Hanno Müller-Brachmann** studied with Ingeborg Most in Freiburg and with Rudolf Piernay in Mannheim. In addition, he attended Dietrich Fischer-Dieskau's song class in Berlin. When Müller-Brachmann was a twenty-seven-year-old student and three-time competition winner, Daniel Barenboim hired him for Berlin's Staatsoper Unter den Linden, where he would be an ensemble member for thirteen years. Here he performed the great Mozart roles in his field, the roles of Kaspar (*Der Freischütz*), Amfortas (*Parsifal*), Escamillo (*Carmen*), Banquo (*Macbeth*), Goulaud (*Pellé-*

as et *Mélisande*), and the Count (*Der ferne Klang*), and in the premieres of Elliott Carter's *What Next?* and Pascal Dusapin's *Faustus, the Last Night*. Along with Daniel Barenboim, conductors such as Michael Gielen, René Jacobs, Sebastian Weigle, Gustavo Dudamel, Pierre Boulez, Sir Simon Rattle, and Philippe Jordan were important partners for him in Berlin. Guest performances took him to the Hamburg, Vienna, and Munich State Operas, the Theater an der Wien, and to Madrid, Seville, and San Francisco.

The live recording of Mozart's *Magic Flute* in Modena under Claudio Abbado with Müller-Brachmann in the role of Papageno was released on Deutsche Grammophon and won the Gramophone Award as the »Opera Recording of the Year.«

As a concert singer, the bass-baritone has experienced unforgettable moments in performances under conductors such as Kurt Masur, Nikolaus Harnoncourt, Herbert Blomstedt, Maxim Emelyanychev, Andris Nelsons, Vladimir Jurowski, Kirill Petrenko, Sir Andrés Schiff, and Lorin Maazel. His many years of cooperation with Bernard Haitink included the opening of the Salzburg Festival at his side with Haydn's *Creation* in 2014.

Müller-Brachmann has appeared as a guest lied singer at London's Wigmore Hall and Vienna's Konzerthaus and at festivals such as the Schubertiade in Schwarzenberg and in Edinburgh, Hitzacker, Lockenhaus, Mecklenburg-Vorpommern, and Schleswig-Holstein.

His recent CD releases have included *Auf jenen Höhen* with songs by Mahler, Martin, and Brahms, Schubert's *Schwanengesang* along with early songs by Carl Maria von Weber, and a Brahms album. His recording of songs by Rudi Stephan with Hinrich

Alpers on the grand piano was awarded the Opus Klassik prize in 2018.

Since 2011 Hanno Müller-Brachmann has held a professorship in song at the Karlsruhe College of Music. He is a juror at international competitions and for the Studienstiftung des deutschen Volkes and is committed to the preservation and improvement of music education in Germany, currently as the head of the Cantus Juvenum Karlsruhe e.V. choir for boys and girls.

The German baritone **Jonas Böhm** completed his study of voice at the Berlin University of the Arts under Beatrice Niehoff and Markus Brück. Frank Hillbrich exerted great influence on his stage training, and Erich Schneider, Axel Bauni, and Thomas Hampson contributed significantly to his development in the field of song interpretation.

Following his debut as Papageno in *Die Zauberflöte* at the Hanover State Opera in September 2018, he was offered a contract for the season in progress. His other roles during that season included Demetrius in Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* and Sebastian in Manfred Trojan's *Was ihr wollt*. During the 2019/20 season he performed as a guest at the Meiningen State Theater, where he made his house debut as Albert in a production of Paul Abraham's *Märchen im Grand-Hotel* awarded an "Operetta Frosch" by BR-Klassik. During the winter of 2019 he also participated in the world premiere of Samuel Penderbayne's *Die Schneekönigin* at the German Opera of Berlin. During the 2021/22 season he celebrated his debut as Maximilian in Leonard Bernstein's *Candide* at the Münster Theater and sang the role of the Fisherman in the world premiere production of Peter Eötvös's *Sleepless* at

the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, with further performances at the Grand Théâtre de Genève and the Müpa Budapest.

In the spring of 2023 he debuted as Kilian in *Der Freischütz* at the Leipzig Opera, and during the 2023/24 season he sang the role of Danilo in a new production of *Die lustige Witwe* at the Coburg Theater and made a guest appearance as Lubino in *Una cosa rara* at the Meiningen State Theater. In 2025 he will return to the Leipzig Opera as Kilian in *Der Freischütz*. Böhm won the fourth "Talente Campus" of the Berlin Philharmonic Chorus and was a finalist at the German National Voice Competition in 2020.

He has received scholarships from the Richard Wagner Association of Berlin-Brandenburg, Heinz Wüstenberg Foundation, Nikolaus Reiser Foundation, and Klaus Murmann Scholarship Foundation.

The **Berlin Philharmonic Chorus** looks back on an exciting history marked by major changes and epochal events as well as by musical and artistic achievements signifying great continuity. With only seven artistic directors in the more than 140 years of its existence, the Philharmonic Chorus represents a great institutional constant in Berlin's music life as well as a guarantee of the highest quality and innovative concerts.

The chorus, initially established by Siegfried Ochs as the »Siegfried Ochs'scher Gesangverein« in 1882, has been known as the »Philharmonic Chorus« since 1886. The chorus was formed on the initiative of Siegfried Ochs, who was only twenty-four years old at the time. In opposition to the academic establishment formed by Berlin's music colleges, he wanted to perform new and unknown works with his

freshly established chorus and in this way to fill a gap in Berlin's music life.

Anton Bruckner's *Te Deum* was presented to the Berlin public as a new work already in 1891. It was followed by firsts such as the premiere of Hugo Wolf's *Feuerreiter* in 1894 and by the Berlin first performance of Gustav Mahler's *Das klagende Lied* in 1907—all works that later found their way into the repertoire.

Otto Klemperer became the head of the Philharmonic Chorus in 1929 and held this post until his emigration in 1933. Its tradition in the performance of contemporary music was continued most notably by the premiere of Paul Hindemith's oratorio *Das Unaufhörliche*, which Klemperer brought to Berlin in 1931.

After Carl Schuricht (1933–35) and Günter Ramin (1935–43), who led the chorus during a period of the greatest tension and upheavals, the composer and conductor Hans Chemin-Petit became the chorus's director in 1943 and continued to lead it until his death in 1981. From 1982 to 2002 Uwe Gronostay left his imprint on the chorus as its artistic director. During his tenure the chorus was able to expand its range of duties and its performance radius in Europe and developed a professional profile lending new impulses to traditional choral symphonic music. Gronostay was passionately committed to premieres and first performances. Moreover, his outstanding musical interpretations reaped brilliant accolades for the chorus from the public and press during these two decades.

Jörg-Peter Weigle, who concurrently holds the posts of professor and director emeritus of the Hanns Eisler College of Music, has been the artistic director of the Berlin Philharmonic Chorus since

the 2003/04 season. Florian Bender will succeed Weigle as artistic director of the Philharmonic Chorus beginning with the 2025/26 season.

The history of the **Brandenburg State Orchestra of Frankfurt** (BSOF) goes back to 1842. After the reunification of Germany the BSOF established itself as a symphony orchestra with an impact far beyond Brandenburg's borders—a fact reflected in its full schedule of guest performances on concert tours throughout Germany, regularly to Poland, to numerous European countries, and repeatedly to Japan.

The BSOF with its eighty-six musician members is Brandenburg's largest symphony orchestra and its only "A-Orchestra." Elevated to the status of a state orchestra by the Brandenburg state government in 1995, it is one of the most important pillars of musical and cultural life in Brandenburg. The orchestra performs a great many concerts in Potsdam, annually as a guest at the Chorin Music Summer and at the Rheinsberg Castle Chamber Opera as well as in Neuruppin, Senftenberg, Schwedt, and many other places in the Mark region. In addition, this orchestra based in Frankfurt an der Oder is regularly invited by the Berlin Philharmonic Chorus to perform in Berlin's Philharmonic Hall and performs as a guest with the Berlin Cathedral Choir in the Berlin Cathedral.

Dozens of CD recordings and radio productions with the Deutschlandfunk and rbb, including award-winning releases, underscore this orchestra's quality. Special projects in recent years have included recordings of the flute concertos of Siegfried Matthus, Günter Kochan, and Gisbert Näther with the flutist Claudia Stein for Deutschlandfunk Kultur and the recordings of Paul Lincke's overtures under the conductor Ernst Theis, which received rave reviews in the German, Austrian, and Swiss press.

Stars from the classical concert scene such as Sabine Meyer, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Shlomo Mintz, Daniel Hope, Mstislav Rostropovich, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, and Alban Gerhardt have regularly performed as guests with the BSOF, which has also welcomed the award-winning actress Martina Gedeck. Ernest Hoetzel, Marc Piollet, Kolja Blacher, Anastasia Kobekina, and Georg Breinschmid are among those who will concertize with the BSOF during the 2024/25 season.

Since 2019 the BSOF has invited an artist in residence for every performance season. During 2023/24 it worked with the horn player and Grammy Classic winner Radek Baborák. He was preceded as artist in residence by the violinist Tianwa Yang, the trumpeter Simon Höfele, the percussionist Alexej Gerassimez, the cellist Maximilian Hornung, and the pianist Andreas Boyde. Matthias Schorn, who performs in the world's most prestigious concert halls both as the solo clarinetist of the Vienna Philharmonic and as a solo recitalist, will be the BSOF's artist in residence during the 2024/25 season.

During every season the BSOF includes premieres in its program, thereby lending its support to appealing works by interesting newcomers as well as to premiere performances by internationally established composers. For example, most recently the BSOF dazzled audiences with the premieres of Samuel Adler's *Short Symphony* and Steffen Schleiermacher's *Drei Oden für Beethoven*—together with the Berlin Philharmonic Chorus in Berlin's Philharmonic Hall. Several premieres—including works by young composers—have been scheduled for the 2024/25 season in accordance with the BSOF's core policy of promoting young talents. This is why the orches-

tra has cooperated for many years with the Berlin University of the Arts, the Hanns Eisler College of Music of Berlin, and the Forum Dirigieren.

The BSOFF has received various awards for its educational work. It has set new standards in cultural education and intercultural dialogue with its projects that for many years have brought together countless children and young people from eastern Brandenburg and the neighboring Polish region. In addition, the BSOFF has provided the musical accompaniment for the critically acclaimed “Wagner for Children” children’s operas at the Bayreuth Festival since 2010 and experiments with new formats of special audience appeal—including with the Danish Rune Thorsteinsson Patchwork Trio.

Since the 2018/19 season Jörg-Peter Weigle has been the BSOFF’s general music director and artistic director and Roland Ott its intendant. Together the two have enriched the state orchestra’s repertoire through the addition of new facets. This has been shown in a number of crossover projects, new chamber music series, concerts in unusual places, big band concerts, and multimedial projects such as the concert for the Edvard Munch exhibitions in Potsdam with the actor Jörg Hartmann (*Tatort* and *Berlin Weissensee*), a cooperative venture with the Barberini Museum and Potsdam’s Nikolaissaal.

Jörg-Peter Weigle and Roland Ott have also raised the BSOFF’s choral symphonic work to a new level and intensified or initiated cooperation with the Berlin Philharmonic Chorus, Berlin Cathedral Choir, Frankfurter Singakademie, and Adoramus Chamber Choir of Ślubice.

The orchestra’s first China tour will be a special highlight during the 2024/25 season and take it through this country and to metropolises such as

Shanghai, Chongqing, and Shenyang. In addition, this season will witness the Brandenburg State Orchestra’s first guest appearances in the famous Golden Saal of the City of Vienna and in Klagenfurt.

Jörg-Peter Weigle was born in 1953 in Greifswald, Vorpommern, and received his initial training in music as a boy chorister in the St. Thomas Choir of Leipzig from 1963 to 1971. Following his studies with Horst Förster, Dietrich Knothe, and Ruth Zechlin at the Hanns Eisler College of Music in Berlin, he attended master classes with Kurt Masur and Witold Rowicki in Weimar and Vienna.

Weigle began his career as the first conductor of the Neubrandenburg State Symphony Orchestra. Ever since then he has conducted a broad repertoire comprising symphonic and choral symphonic works. He moved on to the Leipzig Radio Chorus in 1980 and became its principal conductor in 1984. During this time he worked with outstanding conductors and soloists such as Kurt Masur, Colin Davis, Neville Marriner, Marek Janowski, Peter Schreier, Theo Adam, Marjana Lipovšek, and Helen Donath. His guest performances took him to venues such as Dresden’s Semperoper and Berlin’s Comic Opera and to the Bavarian Radio Chorus and Orchestra and the Northern German Radio Chorus and Orchestra.

In 1986 he became the principal conductor and general music director of the Dresden Philharmonic. This period also witnessed numerous premieres of works by composers such as Edison Denisov and Christian Münch as well as of Georg Katzer’s opera *Antigone oder die Stadt* at the Berlin Comic Opera. His first Beethoven cycle on modern instruments in Madrid and choral symphonic works during the

Dresden Music Festival were also outstanding. For example, he conducted Franz Schmidt’s *Das Buch mit sieben Siegeln* and Richard Wagner’s *Das Liebesmahl der Apostel* with the Leipzig Radio Chorus and the Dresden State Opera Chorus.

He performed as a guest with the orchestras of the DDR Radio, Bavarian Radio, and Northern German Radio and conducted numerous concerts and recordings with musicians such as Alexis Weissenberg, Pinchas Zukerman, Boris Pergamenschikow, and Vadim Repin. His debut with the Bavarian Radio Symphony Orchestra in a performance of Franz Schubert’s Mass in E flat major was of special importance.

In 2005 Jörg-Peter Weigle became the principal conductor of the Stuttgart Philharmonic. With this orchestra he presented numerous concerts in North and South America and in foreign European countries.

The conductor has recorded numerous CDs. Along with Mozart recordings for Philips Klassik, the list includes releases of Hans Huber’s complete symphonic oeuvre on Sterling and Felix Draeseke’s complete symphonies for **cpo**. In 2016 he released a CD featuring Walter Braunfels’s *Große Messe* with the Berlin Philharmonic Chorus and the Konzerthausorchester of Berlin on Capriccio.

During the years from 2001 to 2017 Weigle’s path took him back to his alma mater, the Hanns Eisler College of Music, where he was a professor of choral conducting and served as the college’s president from 2008 to 2012. In addition, he was appointed to the venerable post of artistic director of the Berlin Philharmonic Chorus.

Weigle’s second cycle of Beethoven’s complete symphonies and this composer’s *Missa solennis*

with the Concerto Brandenburg on historical instruments and with the Berlin Philharmonic Chorus during the years from 2004 to 2007 represented a high point in his career.

Jörg-Peter Weigle was awarded the Preis der Kulturjournalisten in Leipzig in 1984, the Sächsische Verfassungsmedaille in 1994, and the Händelring des Verbands Deutscher Konzertchöre (VdKC) and the Geschwister Mendelssohn Medaille des Berliner Chorverbandes in 2017.

Since 1 September 2018 Jörg-Peter Weigle has been the general music director and artistic director of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt.



Jörg-Peter Weigle

1 Nr. 1a: Einleitung

2 Nr. 1b: Naemis Klage

Naemi und Ruth

Naemi

O mein Gott, warum hast du dein Antlitz gewendet von mir, warum schlugst du deinen Knecht und raubtest ihm die Freude des Lebens? Warum nahmst du mir den Mann, nahmst mir die Kinder, die du mir geschenkt, machtest zur Waise mich und diese hier? Schau doch und siehe, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat! Führe du, Herr, die Sache meiner Seele und erlöse mein Leben!

Herr, sei mir gnädig, denn mir ist angst! Meine Seele ist verfallen vor Trauern, meine Kraft ist gebrochen und dahin. Meiner ist vergessen wie einer Toten, bin geworden wie ein zerbrochenes Gefäß. Auch ich hatte lieb die Stätte meines Hauses, auch ich tat große Dinge, baute Häuser, pflanzte Weinberge und machte Gärten und Lustgärten und pflanzte allerlei fruchtbare Bäume darein; ich hatte Knechte, Mägde und viel Gesinde; und alles, was meine Augen wünschten, das ließ ich ihnen und währte ihnen eine Freude.

Da ich aber ansah meine Werke, die meine Hand getan hatte, und Mühe, die ich gehabt hatte, da war alles eitel und Jammer und nichts mehr unter der Sonne; da sah ich, dass die Weisheit die Torheit übertraf, wie das Licht die Finsternis. Alt und matt kehr ich zurück zu dem Lande meiner Väter, ohne Hoffnung, ohne Wunsch! Voller Sehnsucht schaue ich dem Tod entgegen! O, du einzige Erlösung, komm, komm, errette mich aus der Angst meines Herzens, führe meine Seele zu den Sternen, die Erinnerungen mir leuchten.

Ruth

Es ist ein köstlich Ding, geduldig zu sein und auf die Hilfe des Herrn zu hoffen.

Naemi

Wer ein fröhliches Herz hat, der weiß sich in seinem Leiden zu halten; wenn aber der Mut liegt, wer kann es tragen?

1 No. 1a: Introduction

2 No. 1b: Naomi's Lament

Naomi und Ruth

Naomi

O my God! Why hidest Thou Thy face from Thine handmaid, O Lord? Wherefore smite Thy servant, Lord, and take from her the joys of the living? Wherefore didst Thou take my husband, and take the children whom Thou hadst given me, making us orphans, me, and this one here? Lord, behold and see now, if any sorrow be like my sorrow that hath overtaken me! Lord, conduct Thou the matter of my spirit, and deliver my soul!

Lord, have compassion! Fear fills my heart! and my soul is sick within me for weeping. All my strength faileth me and is gone, and as one who dieth am I forgotten, like a pitcher that is broken at the well. I did also love the place where was my dwelling; great things, as well, I wrought there, builded houses, planted vineyards, too; I made me gardens, and likewise orchards, and planted all manner of fruitful trees therein; I got me men and maidens, and many servants; and whatsoever mine eyes desired, I kept not from them, nor did I withhold my heart from pleasure.

But when I looked on all my works that my hands had accomplished, and the Labor, all that I there had labored, all was vanity and vexation of spirit, and there was no profit in it. And then I saw how that wisdom excelleth folly, as far as light excelleth darkness. Old and weary I return to the country of my fathers, hopeless now, without desire! Full of misery I have turned to death with longing! Thou alone art now my refuge! Come, come, and deliver me from the throes of my spirit! Lift Thou up my spirit to the stars, that illuminate remembrance. Come, come!

Ruth

It is a good thing to wait in patience for the help of the Lord, and to trust Him.

Naomi

He whose heart rejoiceth, the same will be steadfast even in sorrow; but when the heart faileth, who can endure it?

Ruth

Was hat der Mensch denn mehr von aller seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?

Naemi

Siehe, mein Herz hat viel gelernet und vieles ertragen, ich ward aber gewahr, wo viel Liebe ist, da ist auch viel Grämens, und wer viel lehren muss, der muss auch viel leiden. Ruth, siehe, deine Schwägerin ist umgewandt zu ihrem Volk und ihrem Gott; so tue auch du, wie jene getan, lasse mich allein. Ziehe hin zu deinem Gott und lass mich alleine wandeln, du geliebtes Kind.

Ruth

In Demut neigt mein Herz sich dir, voll Dankbarkeit mein Gemüt; aber meine Seele ist vertrieben aus dem Frieden, mein Herz schreiet bittend zu dem Herrn: Lasse mich deine Wege ziehn, lass mich bei dir und stoße mich nicht hinweg.

Naemi

Wem soll ich dich vergleichen, dass ich dich trösten möchte?

Ruth

Rede mir nicht darein, dass ich dich verlassen sollte! Wo du hingehst, da will auch ich hingehn; wo du bleibest, da bleibe auch ich. Dein Volk ist mein Volk, dein Gott ist mein Gott. Wo du stirbst, da sterbe auch ich, da will auch ich begraben sein. Der Herr tue mir dies und das, der Tod muss mich und dich scheiden.

3 Nr. 2: Naemis und Ruths Rückkehr nach Bethlehem**Chor (Jüdisches Volk)**

Ist das Naemi? Ist das Naemi? Seht dort Elimelechs Weib. Elimelechs Weib kommt zurück aus der Moabiter Land. Was führt sie nach hier? Was treibt sie dort hinweg? Naemi! Naemi! Was willst du hier?

Naemi

Habe ich Böses getan und ist Unrecht an meinen Händen? Habe ich Schlimmes vergolten denen, so friedlich mit mir lebten?

Ruth

For what hath man from all his Labor and vexation of his heart wherein he labored?

Naomi

I gave my heart to know wisdom, and all is vexation. This too have I perceived: Where much wisdom is, there is much sorrow; and whoso increaseth knowledge, increaseth sorrow. Ruth, now behold, thy sister-in-law is gone back unto her people and to her gods; return thou after thy sister-in-law. Leave thou me alone! Turn again unto thy God and let me pursue alone my journey, thou beloved child.

Ruth

Intreat me not to leave thee! My heart is grateful to thee, but my soul is bereft of consolation. My heart crieth humbly to the Lord. Let me follow after thee, take me with thee, nor drive me away from thee!

Naomi

Unto whom shall I compare thee, to give thee consolation?

Ruth

Say no more unto me, that thou dost desire me to leave thee! For whither thou goest, I will go, and where thou lodgest, there I will lodge. Thy people shall be my people, thy God be my God. Where thou diest I will die, and there will I be buried: The Lord do to me so, and more, if aught but death part thee and me!

3 No. 2 The Return of Naomi and Ruth to Bethlehem**Chorus (Jewish People)**

Is this Naomi? See there: Elimelech's wife hath returned from the land of the Moabites! That woman, see! What brings her to us? What drove her forth from there? What would she here Naomi I What dost thou here?

Naomi

Have I done any wrong, or aught that is unrighteous? Have I evilly treated those who dwelt with me in concord?

Chor

Warum verließest du unser Land, als es in Not und kehrest jetzt zurück?
Naemi, Naemi, sag, was suchst du hier?

Naemi

Heißet mich nicht Naemi, heißet mich Mara, denn der Herr hat mich sehr betrübet!

Chor

Warum rühmst du dich deiner Schwäche? Gottes Gnade fehlet keinen Tag.
Redest du lieber Böses denn Gutes und falsch denn recht?
Warum verließest du deine Brüder und kehrest jetzt zurück? Naemi, Naemi,
sag, was suchst du hier?

Naemi

Gottes Wege sind wunderbar und unerforschlich seine Bahnen.

Chor

Rufe nicht Gott an! Gott, der Gerechte, hat dich gestrafet in seinem Zorn!
Gott, der Gerechte, hat sie gestrafet, da sie verließ das Land ihrer Väter.

Naemi

Ihr Herz haben sie dem Mitleid verschlossen, ihr Mund redet mit Hochmut. Ihr
Auge schaut aus, uns zu verderben und uns zu Boden zu strecken.

Chor

Hahaha, hahaha, sehet, schauet, wie ihr Gewissen schwer sie drückt!

Naemi

Über meinen Fall freuet ihr euch miteinander, gegen mich wollt ihr euch
zusammenrotten? Ihr schlagt mich, ich weiß nicht, warum! Ihr vertreibt mich,
ich weiß nicht, weshalb!

Chor

Gott hat sie verlassen, jagt sie, flucht ihr!

Naemi

Herr! Ich rufe Dich an, neige Dein Ohr mir!

Chorus

Wherefore didst thou forsake our land, when it was in need, and why dost now
return? Naomi! Say, what wouldst thou here?

Naomi

Call me not Naomi, call me Mara, for the Almighty hath dealt very bitterly with
me.

Chorus

Why dost thou spread abroad thy trouble? Reply! Has the grace of God been
known to fail? Speakest thou rather falsely than truly, and rather evil than
good? Wherefore didst thou forsake thy brethren, and wherefore now return?
Naomi! Say, what wouldst thou here?

Naomi

God's ways are marvellous, and how unsearchable His judgments!

Chorus

Call not upon Him! God in His justice hath chastised thee with righteous
wrath! He hath chastised her in His wrath, that she forsook the land of her
fathers.

Naomi

To mercy and truth their hearts they have hardened; their words are high
and scornful; their eyes are intent on our destruction, beneath their feet they
would crush us.

Chorus

Ha ha ha, ha ha ha! Lo, behold! See how her conscience weighs her down!

Naomi

Over my mishap do ye now rejoice together; do ye all wish to band yourselves
against me? Ye smite me, I cannot tell why; ye pursue me, I know not for what!

Chorus

God hath turned against her! Spurn her, curse her!

Naomi

Lord! I cry unto Thee! hear me, O hear me!

Chor

Lasst sie büßen, verjagt sie, vertreibt sie von hier, wie der Rauch vertrieben wird, wie das Wachs zerschmelzet vom Feuer. Flucht ihr, jagt sie, Gott hat sie verlassen, hat gestrafet ihr Tun. Gieße über sie aus deinen Zorn, deines Grimmes Glut treffe sie. Sie gehe unter im Gewässer; die Strömung verschlinge sie; Herr, erhöere nicht ihr Flehen; vom Rufen müde brenn, ihre Kehle; ihr Auge verschmachte im Harren auf dich. Lass sie büßen und zeige deine Macht.

Ruth

Weshalb wendet ihr euch gegen dieses Weib? Redet ihr wirklich nach dem Rechte? Richtet ihr die Menschen in ehrlicher Weise?

Chor

Wer ist diese da? Wer ist dies Weib?

Ruth

Lasset ab von eurer Bedrängnis. Seht, wie sie leidet! Wer ist unter euch Menschen, der ihren Schmerz ermisst? Wer möchte teilen ihren Kummer und tragen ihre Pein?

Chor

Wer ist dies Weib? Sagt, wer hat sie gesandt?

Ruth

Entrüste dich nicht über die Bösen und beneide nicht die Übeltäter, denn gar bald welken sie wie das Gras dahin, wie der grüne Rasen verdorren sie.

Chor

Hörtet ihr je solche Worte? Hört, merket, was sie spricht!

Ruth

Müsst ich auch wandern mit dir durch dunkles Tal, fürchte ich doch kein Unglück, denn Gott ist unser Hirt. Auf grünen Auen lässt er uns lagern, an den Bach zur Ruhe führt er uns. Er erquicket unsre Seele und erfreut unser Herz. Er tut kund uns den Weg zu neuem Leben und führt uns hinweg über die Mühsal des Lebens. Er erleuchtet unsere Augen und erfreut unser Herz, und führt uns durch die Finsternis zum schönsten, reinsten Licht.

Chorus

Let her suffer, pursue her, and drive her away, even as smoke is driven away, even as wax is melted before the fire! Drive her hence! God hath turned against her! He hath punished her acts! Over her, O Lord, pour out Thy wrath! Smite her with the fire of Thy rage! So shall she perish in the waters – the floods shall go over her! Lord, hear not her cry! So may her weary voice grow hoarse with wailing, her eyes red with weeping and waiting for Thee! Let her suffer, and show Thou forth Thy Power!

Ruth

Wherefore have ye turned your hand against this woman? Think ye your speech is just and righteous? Do ye judge a person with justice and honor?

Chorus

She, this woman here, who can she be?

Ruth

Make an end of your oppression! See how she suffers! Can ye find one among you to measure her distress? Which one will share with her her sorrow, or bear her grief with her?

Chorus

Who can she be? Say, who sent her to us?

Ruth

O fret not thyself because of the wicked! Neither envy thou the evildoers; as the grass shall they soon be cut down and die, as the green herb shall they be withered.

Chorus

Heard ye ever words like these words? Hear, mark ye what she says.

Ruth

Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for Thou art with me. He maketh me to lie down in green pastures. He leadeth me beside the still waters. He restoreth my soul, and delighteth my heart. He doth show the way to life everlasting, and leadeth us away from the snares of the wicked. He enlighteneth our eyes, and rejoiceth the heart; He leadeth us through the darkness, and doth bear us to the light!

Naemi

O Ruth, du Geliebte, du wandelst in Treue mit mir! Gott wird dich führen auf dem rechten Pfad!

4 Nr. 3: Auf dem Felde

Chor der Schnitter und Schnitterinnen

Kommt, lasst uns auf das Feld zieh'n,
hinaus auf das Feld!

Kommt, kommt!

Mit der Schönsten im Arm!

Wir Mädchen folgen nur dem,
der uns gefällt.

Heut' zieren die Blumen
der Wiesen unsre Gewänder,
die Hirtin strahlt
im Schmuck der Bänder,
und froh und heiter
wandern wir weiter!
Alte Lieder und Schalmeyen
klingen durchs Feld!

Kommt, lasst uns ziehen hinaus,
kommt, kommt! ... La, la, la ...

Die Cymbel schallt,
die Flöte klingt,
die Pauken tönen d'rein,
und jung und alt
und Bursch' und Maid
soll'n sich am Tanz erfreu'n. La, la, la ...

Sei Dank dir, Jehova,
aus fröhlicher Brust!
Du sendest die Last uns,
du sendest auch die Lust.

Heut' zieren die Blumen ... La, la, la!

Naomi

O Ruth, thou beloved, thou hast steadfastly journeyed with me. The Lord will keep thy feet upon thy way.

4 No. 3 In the Harvest-Field

Chorus of Reapers

Now let us to the cornfield,
away to the field!

Come, come!

Give the fairest thy hand.

Her hand to him she liketh
a maid will yield!

See, round him to-day
fragrant flowers each reaper entwineth,
Each shepherd-maid
in beauty shineth;
Be gay and merry,
joyful and cheery.
Let the shawms and old-time ditties
ring over the fields!

Now let us to the cornfield,
Come, come! ... La, la, la

Now cymbals clash,
now pipes the flute,
the harps and lutes resound,
Let young and old,
let lad and lass,
come dance the merry round. La, la, la ...

Our thanks, O Jehovah,
our hearts would reveal!
We take what Thou sendest,
the woe with the weal.

See, round him to-day ... La, la, la!

Ruth

Hörst du diese Töne?
Siehst du der Schnitter Schar dort ziehn?

Chor der Schnitter und Schnitterinnen

Kommt, lasst uns ziehn hinaus,
kommt, lasst uns ziehn auf das Feld!

Ruth

Lass auf's Feld mich gehen, geliebte Mutter!

Naemi

Was willst du dort auf fremdem Boden?

Ruth

Lass auf's Feld mich gehen, geliebte Mutter, lass auf's Feld mich gehen und
Ähren lesen, wo ich Gnade finde bei den Schnittern, dass ich lindre deine Not
und meine.

Naemi

Gehe hin, mein Kind, und wandle deinen Weg!

Chor der Landleute

Seht, seht, dort in dichter Schar, ziehen Vögel durch die Lüfte. O, könnten
auch wir mit fort, mit fort! Sehet die Schar, wie es sie zieht dorthin, wo die
Heimat blüht! Nach Norden, nach Norden! Da scheint die Sonne jetzt hell, da
ist's nun Frühling worden.

O seht, wie eilt mit Windeshauch
des Vögleins rastlose Schwinge
in weite Fern' hinaus.

O hätt' die Seele Flügel auch,
zu fliehn die irdischen Dinge,
zu suchen Zion's Haus.

Dann, dann schwänge ich mich
über die Schönheit der Natur.
Und meine Seele weide ich
auf Gottes leuchtender Himmelsflur.

Ruth

Dost thou hear the singing?
See'st thou the reapers where they go?

Chorus

Come, let us to the fields!
Come, let us go to the fields!

Ruth

Let me also go with them, beloved mother!

Naomi

Why wouldst thou seek the fields of strangers?

Ruth

Let me go to the field, beloved mother! Let me go to the field and glean and
gather after him in whose sight I shall find grace, and obtain for us what shall
suffice us.

Naomi

Go thy way, my child, and do as thou hast said.

Chorus of Peasants

See where in close array flocks of birds are northward flying. O would that we,
too, could follow. On they go, see how they draw away to their flowering home!
So onward and northward. For there the sun is now warm, there now the
spring awaits them.

O see, how speedeth like the wind
The tireless flight of the swallow,
So far, so far away.
O, would that our souls such wings could find,
The heavenly path to follow,
To Zion's endless day!

Ah! then soar should I,
All earthly kingdoms far above,
And there should feed my soul for aye
In God's green pastures of light and love.

Seht dort der Vögel beschwingte Hast!
Seht, wie sie ziehen am Himmelszelt,
könnte ich mit ihnen, frei der irdischen Last,
frei hinaus, hinaus mich schwingen ohne Rast,
wohl über diese Welt.

Boas

Wer ist jene fremde Dirne dort?

Chor der Schnitterinnen

Jene Fremde dort? Sie nennt sich Ruth, und kam mit Naemi aus fremdem Land. Ohne Habe kehrte sie zu uns zurück.

Boas

Was führte sie hierher?

Chor der Schnitterinnen

Sie ging uns nach und sprach: »Lasst mich auflesen und sammeln unter den Garben, den Schnittern nach«; und ist also gekommen und dagestanden, vom Morgen bisher.

Boas

Führt sie zu mir, dass ich sie frage nach ihrem Begehrt.

Chor der Schnitterinnen

Was verlangt ihn nach dieser armen Magd, warum suchet der dieses Weib, das hinter uns sucht die Garben vom Felde? Ruth! Ruth! Ruth! Unser Herr verlangt nach dir!

Boas

Höre, meine Tochter, was führt dich auf dies Feld?

Ruth

Not und Sorge führen mich hierher. Leid und Schmerz zu stillen wandere ich hinter deinen Mägden her.

Boas

Was hattest du zu leiden? Wess' Schmerzen willst du lindern? Sprich, lass mich es hören!

Look at the birds, see how fast they fly!
See how they hasten across the sky!
Ah, were I with them, by earthly cares unopprest,
Free away to wing nor wish for rest,
And soar to realms on high!

Boaz

Tell me, who is yonder stranger maid?

Chorus

Who is yonder maid? Her name is Ruth. She came with Naomi from Moab's land. For Naomi has come back to us with naught.

Boaz

What brought this damsel here?

Chorus

She came to us and said: "Let me glean with you, and gather after the reapers among the sheaves." And so she came, and hath continued from morning till now.

Boaz

Bring her to me, that I may ask her concerning her need.

Chorus

Why enquires he as to this poor maid? And why asketh he after this woman, who has all day long gleaned and gathered behind us? Ruth! Come! our master has called for thee!

Boaz

Harken, O my daughter; what brought thee to this field?

Ruth

Want and care it was that brought me here. To escape from suffering I have gleaned behind thy maids to-day.

Boaz

What was it thou didst suffer? Whose troubles wouldst thou lighten? Speak, that I may hear it.

Ruth

Naemi, meine Schwieger, trieb es fort von Juda; mit Elimelech und ihren Söhnen fand sie Schutz in der Moabiter Land. Die Liebe führte mich in ihr Haus, wo wir Treu um Treu gelobten uns nun und immerfort! Doch im fremden Boden kein Gedeihen fand der Stamm; aus Judas Grund gerissen sanken Elimelech und seine Söhne zu Grabe, auch mein Gemahl, und einsam blieb zurück die Mutter und ich. So zog ich mit ihr zurück in dieses Land, Gnade hoffend vor den Toren ihrer Heimat!

Boas

Erhebe dich, mein Kind! Wie schön, wie edel und wie rein hast du gehandelt, dass du verlassen hast deinen Gott und dein Volk und bist gezogen zu einem Lande, das du zuvor nicht gekannt!

Ruth

Wer kann sagen: ich bin rein in meinem Herzen und lauter von aller Sünde?

Boas

Gehe du nicht von hinnen, halt dich zu meinen Dirnen. Wo sie schneiden im Felde, da gehe ihnen nach. Ich werde gebieten, es soll niemand dich antasten, und so dich dürstet, gehe hin zu dem Gefäß und trinke, da meine Knaben schöpfen. Der Herr aber vergelte und segne deine Tat!

Ruth

Womit habe ich Gnade gefunden vor deinen Augen, dass du mich tröstest?

Boas

Lasset sie zwischen den Garben lesen und beschämt sie nicht; ziehet vielmehr aus den Bündeln Ähren heraus und lasset sie liegen, damit sie alles auflese. Unserm Herrn aber danket, dass er gesegnet seine Kinder und sein Land!

Ruth

Naomi, now my mother, left the land of Judah; with Elimelech and her two sons she found a home in the country of Moab. 'Twas love that led me to her house, where with vow for vow we pledged our troth now and for evermore! Yet for us in a strange land with the years there came misfortune: From Judah's soil uprooted, soon Elimelech and both his sons passed away: one was my husband; and we were left behind, their mother and I. So have I returned with her unto this land, seeking grace before the gates where once her home was; praying for grace.

Boaz

Arise, arise, my child! I know full well all thou hast done unto thy mother. That thou hast left thy father and mother, and thy land, and art come unto a people thou knewest not heretofore!

Ruth

Who can say that his heart is pure within him, and thinketh naught that is sinful?

Boaz

Daughter, go not from hence, abide there fast by my maidens; in what field they shall reap, there go thou after them. I shall charge my people that none of them shall touch thee, and when thou art athirst, then go unto the vessels, and drink thou what my young men have drawn. The Lord recompense thy work and send thee full reward!

Ruth

Why have I found grace in thine eyes, that thou shouldst take knowledge of me, a stranger?

Boaz

Let her glean even among the sheaves, and reproach her not; take ye from the sheaves and let fall some of the handfuls of purpose for her, that she may gather them. And give thanks to the Lord for all His blessings on this people and this land.

Chor der Landleute*

O Nacht, du sternenklare,
du schöne Sommernacht,
bewahre, o bewahre
die wonnevolle Pracht!*

Boas

O mein Gott, welche Saat hast du gestreuet in mein Herz! O du unermesslich
gütiger Gott!

Ruth

Womit hab' ich Gnade gefunden, die ich doch weniger als eine seiner Mägde.

Chor der Landleute

O Nacht, du Tod im Leben
und Leben doch im Tod, –
ach, lass uns all' erleben
ein lichtiges Morgenrot!

Wie säuselnd durch die Bäume
hinfährt ein sanfter Wind,
so streue süße Träume
auf jedes Menschenkind.

**Gedicht von Karl Wilhelm Osterwald (1820–1887)*

Chorus

For all thy starry splendor,
So marvellously bright,
Our praise to Thee we tender,
O wondrous summer night!

Boaz

O my God! what seed hast Thou sown here in my heart! O Lord, whose mercy
knoweth no end.

Ruth

Why have I found grace in his eyes, although I be not like to any of his
handmaids?

Chorus

Like death in life thou fallest,
Like life in death art gone,
And to our hearts recallest
The promise of the dawn.

As through rustling branches
Softly the breezes blow,
Do thou on earth's tired children
This night sweet dreams bestow!

Zweiter Teil

5 Nr. 4 Naemis Rat

Naemi

Sag' mir an, du Treue, wo hast du heute gelesen, wo hast du heute gearbeitet?

Ruth

Ach, Mutter, könnt' ich sagen, wo ich ging! Meine Füße wanderten den Weg der Anderen, aber meine Seele ...

Naemi

Warum ist so unruhig dein Herz, so unstet dein Wandel?

Ruth

Die Seele, deren Wogen
hoch sich türmen,
wohin soll sie Gedanken tun,
die sie bestürmen?

Naemi

Meine Tochter, sage mir, wie hieß der Mann bei dem du diese Ähren gelesen?

Ruth

Der Mann, bei dem ich heute gearbeitet habe, heißet Boas.

Naemi

Boas? Gesegnet sei er dem Herrn, dass er dich erkannt hat. Der Mann gehöret uns zu und ist unser
Erbe! Meine Tochter, ich will dir Ruhe schaffen, auf dass dir's wohl ergehe.

Ruth

Wie sollen Ruhe finden die Gefühle, die gleich dem Meer toben im Herzensgrund?

Part II

5 No. 4 Naomi's Counsel

Naomi

Tell me now, my daughter, where hast thou gleaned? Where wroughtest thou to-day?

Ruth

O Mother, can I tell thee where I went! For my feet were set in the way the others went, but my soul within me ...

Naomi

What causeth this trouble in thy heart, and wherefore so restless?

Ruth

Ah, can a heart
where towering waves are swelling
Escape the thoughts
that from its very depths are welling?

Naomi

Speak, my daughter, answer me: What is the name of him from whom thou bringest these gleanings?

Ruth

The name of him for whom I wrought to-day is Boaz.

Naomi

Boaz? Now blessed be he of the Lord, in that he hath known thee! The man is near of kin to us,
one of our next kinsmen! Hear my daughter, shall I not seek thy comfort, that so it may be well with thee?

Ruth

O where can I find rest to still the troubles, that like the sea are heaving within my heart.

Naemi

Nun, der Boas, bei dessen Mägden du gewesen bist, worfelt diese Nacht Gerste auf seiner Tenne. So bade dich und salbe dich und lege deine Kleider an und geh' hinab auf die Tenne, dass dich niemand kenne, bis man ganz gegessen und getrunken hat. Wenn er sich dann leget, so merke den Ort, da er sich hingelegt, und komm und decke auf zu seinen Füßen und lege dich; so wird er dir wohl sagen, was du tun sollst. – Ruth, du schweigst?

Ruth

Ich lausche bebend deinen Worten; doch ein Feuer entzündet sich in meinem Busen, das Herz brennt mir! Alles, was du sagst, will ich tun!

6 Nr. 5: Auf der Tenne. (Anbruch der Nacht)

Ein Priester

Gelobt seist du bei Tage! Gelobt seist du bei Nacht!

Chor der Tempelwächter

Amen, Amen!

Ein Priester

Gib, dass wir uns hinlegen zum Frieden.
Und lass uns wieder aufstehen zum Leben, und breite deines Friedens Zelt über uns, deine Kinder, du großer, herrlicher Gott!

Chor

Amen, Amen, Amen!

Chor der nächtlichen Geister*

Wenn die Falter schwirren
in der dunklen Luft,
Wenn die Eulen schreien
an der Totengruft,

Wenn des Mondes Strahlen
zittern überm Teich,
Wenn die Menschen träumen,
lebt der Geister Reich.

Naomi

Know, that Boaz, he with whose maidens thou hast gleaned to-day, winnoweth, even to-night, barley upon the threshing-floor. Go wash thyself, and anoint thee, and put thy raiment on thee, and get thee down to the threshing-floor. But make thyself not known to him, till he shall have done with eating and with drinking. And lieth he down then, mark thou the place well where he shall lay him down, and thou shall go in, his feet do thou uncover, and lay thee down; and he will tell thee what thou shalt do. Ruth, art silent?

Ruth

I listen trembling to thy bidding, but a flame is enkindled here within my bosom – my heart burns me! All that thou sayest, I will do!

6 No. 5 In the Threshing- Floor (at nightfall)

A Priest

By day, O Lord, we praise Thee! We praise Thee, Lord, by night!

Chorus (Keepers of the Temple)

Amen, Amen, Amen!

A Priest

Grant, Lord, that our slumber this night may be peaceful. And let us rise to life on the morrow; and spread Thy broad and peaceful sky over us, Thy children, almighty, glorious God!

Chorus

Amen, Amen, Amen!

Chorus (Nocturnal Spirits)

When the moths are flitting
in the evening shade,
When the owls are hooting
where the dead are laid,

When the shimmering moonbeams
tremble o'er the lake,
When the live are dreaming,
then the ghosts awake.

Wallende Dünste!
Flackernder Glanz!
Spukhafte Künste!
Unhörbarer Tanz!

Aus Wiesen und Wäldern,
Aus Sümpfen und Moor,
Aus Bergen und Feldern
Kriecht Schweigen hervor ...

Noch schwirrt es
Im Haine
Wie Kosen
So traut, –
Dann wird es
Am Raine
Noch stiller ...
Kein Laut ...

Dort naht sich ein Mädchen!
Erkennst du sie noch?
Ich kichert' ihr zu
aus dem Brunnenloch.

Mädchen, wend' dich,
flieh' und geh'!
Störst den Schläfer
he-he-he,
Weckest Lieb'
am End' auch Weh!

Hirsch im Walde, Fisch im See,
Eule, Katze, Rind und Reh,
Vöglein in der Lüfte Reich,
Grill' und Mücke, Frosch im Teich:
Freuen sorglos sich der Gunst
Ihrer süßen Liebesbrunst.

Wandering vapors
Flicker and glance,
Ghostly their capers,
And noiseless their dance!

From meadow and forest,
from valley and hill,
From moor and from mountain
they silently steal.

Still softly
a twitt'ring
the hedgerow
doth fill;
It stops,
all is quiet,
and silent,
and still.

Ah! here comes a maiden!
Who is she, canst tell?
I gibbered at her
from the open well.

Fly, O maiden,
turn and go!
Wake no sleeper,
Oh no, no!
Love might wake,
and that were woe!

Water-fish and forest-doe,
Cat and owlet, hart and roe,
Birds that rule the upper air,
Frogs and crickets in their lair,
Live and love all free from care,
Meet and mate, happily they preen and pair.

Doch euch Menschlein trifft die Lieb'
Ach wie oft mit Peitschenhieb,
Zwickt euch, zwackt euch, treibt euch dumm
Immerfort im Kreis herum!

He-he-he,
Störet den Schläfer nicht!
Mädchen, wend' dich, flieh' und geh'!
Weckest Lieb'
am End' auch Weh!

Noch schwirrt es
Im Haine ...

Wallende Dünste!
Flackernder Glanz!
Spukhafte Künste!
Unhörbarer Tanz!
Wir wissen das Morgen,
Wir wissen das Heut,
Versunken nur ist uns
Vergangenheit.

Wir wittern
Sie keimen
Die Liebe so sacht;
Mit Zittern
Und Träumen
Hat Glut sich entfacht.

Mädchen, kehr dich,
Dreh dich, eins, zwei, drei,
Spiel mit uns durch Wald und Wind
luftges Geister-Ringelreih!

He-he-he,
störet den Schläfer nicht!

But ye mortals Love will thrash,
And he whips you with his lash,
Whacks you, cracks you good and sound,
In a circle drives you round.

Ha ha ha ha! ho ho ho!
Wake not the sleeper, no!
Fly, O maiden, turn and go,
Love might wake,
and that were woe!

Still softly a twitt'ring
the hedgerow ...

Wandering vapors
Flicker and glance,
Ghostly their capers
And noiseless their dance!
We'll tell you to-morrow –
we'll teach you to-day;
Of days that are past
we have naught to say.

We scent it
a-sprouting,
For well do we' know
When dreaming
and doubting
Love bursts into glow.

Maiden, turn thee,
one, two, three,
Play with us upon the wind,
Join our airy revelry.

Ha ha ha ha! ho ho ho!
Wake not the sleeper, no!

Bist du hübsch und rund und zierlich,
Sind wir fein doch und possierlich.
Eija! Das gefiehl uns sehr!

Störet den Schläfer nicht!

Noch schwirrt es
Im Haine ...

Wir kennen nicht Sehnsucht,
Wir kennen nicht Lieb',
Wir sind die Geister,
Die Gott vertrieb.
Sind nach dem Fall
Brocken im All,
Denen die selige Unrast blieb!

Wallende Dünste!
Flackernder Glanz!
Spukhafte Künste!
Unhörbarer Tanz!

Wir Wichte, wir rasen
im Dunkel der Nacht,
im Lichte zerblasen
ist all unsre Macht.
Lasst sie! Geisterzeit ist um,
Und wir werden wieder stumm.

**Gedicht von Carl Ernst Knatz (1882–1951)*

Ruth

Still, wie still ist's im Lager: Die Riegel der Nacht rosten. Ich höre die Geister der Nacht vorüber rauschen. Ich höre sie flüstern und fühl', dass sie mich belauschen! Die Nacht ist hereingebrochen, und ich weiß nicht, was sie mir bringen wird! Herr, du allein weißt, ob meine Seele wandelt auf dem rechten Pfad! Bleibe mir nah mit deiner Treue, du mein Gott! – Meine Seele, die im Finstern schmachtet, umspielen Strahlen hell wie Zions Glanz – mir deucht, mein Herz wandelt leise zu seinem Herzen. – Ich tue, wie mir geheißen ward!

You are winsome, plump and pretty,
We are deep and wise and witty;
So-la! that is what we like.

Wake not the sleeper, no!

Still softly a twitt'ring
the hedgerow ...

We know neither longing,
we know neither love,
We are the spirits
with whom God strove,
And since the Fall
Shreds of the Whole
Who to our glorious freedom clove!

Wandering vapors
Flicker and glance,
Ghostly their capers
And noiseless their dance!

We spirits, we range
through the darkness of night,
Our power with daylight
is all put to flight.
Leave her! Hush! the time has come!
Ghosts must now once more be dumb.

Ruth

Ah, how still all the place is: the bolts of the night are rusting – I hear the ghosts of the night as they rush by me. I hear them whisper, and feel that they are listening. The night presseth in upon me, and I know not what it will bring to me! Lord, thou alone knowest if my soul is walking in the right way! Go not from me; Thee have I trusted, O my God! My soul that once in darkness languished, is filled with radiance bright as Zion's beams. Meseems, my heart goeth gently toward his heart. I do as it was bidden me!

Boas

Ist da ein Weib zu meinen Füßen? Sag, wer bist du?

Ruth

O Herr, ich bin Ruth!

Boas

Ruth? O sage, was führt dich hierher?

Ruth

Breite deine Flügel über mich! Ich bin zu dir gekommen, denn du bist der Erbe und der Herr! Dir dienen will ich, dienen nur.

Boas

Ruth, du mir dienen?! Nein, nein, sei dem Herrn gesegnet, meine Tochter! Was du geben kannst, hast du gegeben; was du gibst, ist groß wie deine Treue!

Ruth

Was könnte diese Armut dir geben! Meine Hände sind leer, ich bin nicht mehr als eine deiner Mägde. Silber und Gold, das habe ich nicht.

Boas

Ist ein tugendsam Weib nicht köstlicher denn die köstlichsten Perlen? Hast du mir das Herz genommen, meine Schwester? Sage, wie fandest du den Weg zu mir?

Ruth

Ich schlief, aber mein Herz wachte. Da stand ich auf, in der Stadt umherzugehen, zu suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte, aber ich fand ihn nicht, ich rief, aber er antwortete nicht! Es sahen die Wächter mich, die umhergehen; ich sprach zu ihnen: Habt ihr nicht geseh'n, den meine Seele liebt?

Boas

Was ist dein Freund vor anderen Freunden? O du schönste unter den Weibern! Siehe, meine Freundin, du bist schön, wie eine Blume zu Saron und eine Rose im Tal.

Boaz

Is there a woman at my feet? Speak, who art thou?

Ruth

O Master, I am Ruth!

Boaz

Ruth? But tell me, what bringeth thee here?

Ruth

Spread thy skirt now over thine handmaid! So have I come to find thee, for thou art a kinsman and my lord! And I would serve thee, naught but serve.

Boaz

Ruth, thou wouldst serve me? Nay, may the Lord now bless thee, O my daughter! All that thou couldst give hast thou given; what thou givest is great as thou art faithful.

Ruth

Has one as poor as I ought to give thee? I bring nothing to thee, for I am less than one of thy handmaidens—silver and gold have I none.

Boaz

Is not a virtuous woman most precious, and her price above rubies? Hast ravished my heart, my sister and my spouse! Tell me, how foundest thou the way to me?

Ruth

I slept – but my heart kept watch. Then I arose and went about the city, to seek for him whom my soul loveth. I sought him, but I found him not; I called, but he answered me not. The watchmen that go about the city found me, to whom I said, Have ye not seen him, whom my soul loveth?

Boaz

What is thy love above another? O thou fairest of women! O my beloved, thou art fair as the rose of Sharon, fair as the lily of the valleys.

Ruth

Sagt mir, wo ist mein Freund denn hingegangen?

Boas

Wie eine Rose unter den Dornen, so ist meine Freundin unter den Töchtern.

Ruth

Ich beschwöre euch, ihr Wächter der Stadt, findet ihr meinen Freund, so sagt ihm, dass ich vor Liebe krank sei.

Boas

Lieblich ist deine Gestalt und süß deine Stimme. Schön wie die Morgenröte und auserwählt wie die Sonne bist du. O höre die Stimme deines Freundes.

Ruth

Ich höre die Stimme! Mein Freund ist mein und ich bin sein.

Boas

Stehe auf und komm, zieh mich dir nach, du hast mir das Herz genommen, meine Schwester, meine Braut! Küsse mich, liebe Braut, küsse mich mit dem Kusse deines Mundes!

Ein Priester

Herr, gepriesen seist du!

Ruth

Hörst du der Priester Morgengesang? Lasse mich ziehen jetzt, dass niemand künde, dass ein Weib gekommen ist in die Tenne.

Boas

Nicht von hinnen lass ich dich ziehen; ich will dem Volke künden, dass du sein wirst mein Weib. Stehe auf und komm, küsse mich mit dem Kusse deines Mundes.

Ruth

Ich sehe eine Sonne, und gleichwohl ist die Morgenröte noch nicht aufgegangen.

Boas

Küsse!

Ruth

Tell me, whither is my beloved turned aside?

Boaz

As a lily among thorns, so is my beloved among the daughters.

Ruth

I charge you, ye watchmen of the town, tell my beloved, if you find him, that I am sick of love.

Boaz

Lovely and fair is thy face, thy voice is sweetness. Fair as the rosy morning, and set apart like the sun art thou. O hark to the voice of thy beloved!

Ruth

I hear his voice, my beloved is mine, and I am his.

Boaz

Now arise and come, and follow me. Thou hast ravished my heart, my sister, O my sister and my spouse! Kiss me, O my spouse, O kiss me with the kisses of thy mouth, love.

A Priest

O give thanks unto the Lord!

Ruth

Hearest thou the matin song of the priests? Let me now go from thee, that none may know that a woman came here to the floor.

Boaz

Nay, I will not let thee go from me, for I shall tell the people that I take thee to wife. Now arise, and come, kiss my mouth with the kisses of thy mouth, love! Kiss me!

Ruth

Mine eyes behold a sun, although the roseate hues of morning have not yet arisen.

Boaz

Kiss!

7 Nr. 6: Anbruch des Morgens

Ein Priester, Chor der Priester und des Volkes

Herr, gepriesen seist du!

Schöpfer des Himmels und der Welt!

Der du bereitest und geschaffen hast das Licht, sende aus die Strahlen des Lichts über dein Volk! In Flammen nahet Gott!

Empfangt ihn, Morgentöne!

Fall an sein Herz, Natur,
mit einem Wonnelaute.

Auf! Schmücke dich
mit deiner ganzen Schöne,
du, seine Tochter, seine Braut!

Boas

Wie soll ich dich lassen, da aller Wogen Strahl
verlöschen nimmer kann die Glut der wahren Liebe. Ich bringe, Liebste, dich
in meiner Väter Saal; dein Hirt bin ich, erbaue mir ein köstlich Land.

Ruth

Seit mir dein Angesicht,
glanzvoll wie Sonnenlicht,
entschleierte lacht entgegen,
ruf ich, berauscht von Pracht:
Hinfort miss' ich die Nacht,
Tag strahlt mir allerwegen.

Ich möcht' mich zerteilen und zerspalten,
dass ich dich könnt' in tausend Armen halten;
es zieht mich zu dir wie das Schiff zum Meere;
es reißt mich zu dir mit des Pfeils Gewalten!

Chor des Volkes

Sie strömt auf dich herab, die königliche Feier.
Die Hochzeit festlich deinen Gott umfängt,
ruf' ihm entgegen!
Dort, durch leuchtende Gefilde
des blauen Äthers wandelt er.

7 No. 6 Morning Dawn

A Priest, Chorus of Priests and People

O give thanks unto the Lord,

the Maker of Heaven and of Earth,

who hath created and bestowed on us the light! Shed upon Thy people the radiance of Thy light! In flames the Lord draws nigh!

Greet Him, ye songs of morning!

Lift up thy voice, O Earth,
in strains of joy and pride!

Rise, and with all thy grace
thyself adorning,

Be thou his daughter and his bride!

Boaz

How shall I forsake thee? For neither flood can quench nor many waters drown
the tender love I bear thee! Then come, beloved, enter into my father's house;
thy shepherd I; build thou me up a goodly home.

Ruth

Since thou dost now thy face,
Radiant and full of grace,
With smiles to me uncover,
Hailing my sun I cry:
"Henceforth, 'tis day for aye,
Night is for ever over!"

Ah! would that a thousand tongues had told thee.
Ah! had I thousand arms to enfold thee!
I'm drawn unto thee as a ship to the ocean,
I'm borne as the arrow speedeth – to thee!

Chorus

From heaven descends the regal benediction,
Thy God rejoices in thy marriage-day.
Call unto Him on high,
where far in heavenly regions
He treads the blue, ethereal sky.

So wie das Licht von seinem Flammenschilde,
so geht Entzücken vor ihm her.
Die Himmel, die in seinem Glanze schwimmen,
umfeiern seinen wundervollen Glanz.
Ihr Morgenlüfte werdet Stimmen,
ihr Bäum' und Bäche, Harfenklang!
Wenn diese Strahlen auch unser Haupt umfängen,
dann wandeln wir im Licht,
von Finsternis befreit,
denn allgewaltig ist, gewaltig
dem Tode gleich ist die Liebe!

Boas

Lass strömen deine Güte und setz' in meines Hauses Stätte den Abglanz
deines Lichtes ein.

Ruth

Lass in dieses Heiligtum
mich erst gelangen,
dann leuchte dir
die Sonne allezeit!
Wenn diese Strahlen auch
mein Haupt umfängen,
dann wandel ich im Licht,
von Finsternis befreit.
Denn allgewaltig ist,
dem Tode gleich, die Liebe!

Chor des Volkes

Gepriesen seist du, o Herr!

For, like the light His flaming buckler throweth,
Fullness of joy before Him goeth,
High Heaven as His handiwork rejoices,
And Earth, too, with His glory doth abound.
Ye winds of morning, lift your voices.
Ye trees and brooks, like harps resound!
And if with glory his radiance surround us,
We, too, shall walk in light,
henceforth from darkness free;
For strong as death is love,
for strong as death is love!

Boaz

Pour now thy goodness on me, and bring into my dwelling-place the ray of thy
resplendent light.

Ruth

When in that paradise
I shall have found me,
Then may the sun
for ever shine on thee!
And if with glory
his radiance surround me,
I'll walk in the light,
henceforth from darkness free.
For love is strong as death,
as strong as death is love.

Chorus

O give thanks unto the Lord our God!



Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt