



The cover of the original performance programme.

Illustration by Thilo Zürn



Anton URSPRUCH (1850-1907)

3 CDs

Das Unmöglichste von Allem (The Most Impossible Thing of All)

Broberg • Fendl • Wieben • Maier • Grätzel • Sauerbrey
PPP Music Theatre Ensemble, Munich
Orchestra of the Sorbian National Ensemble • Israel Yinon





Anton
URSPRUCH
(1850-1907)

Das Unmöglichste von Allem (1897)
(The Most Impossible Thing of All)

Comic opera in Three Acts

Libretto by Anton Urspruch, after Lope de Vega (1562-1635)

Die Königin (The Queen) Rebecca Broberg, Soprano
Roberto, Nobleman in her service Robert Fendl, Baritone
Diana, his sister Anne Wieben, Soprano
Celia, Diana's maid Caterina Maier, Soprano
Lisardo, Queen's Counsel Matthias Grätzel, Tenor
Ramon, Lisardo's servant Ralf Sauerbrey, Baritone
Fulgencio, Roberto's janitor Victor Petitjean, Bass
Albano, Queen's courtier Martin Schmidt, Baritone
Feniso, courtier Johannes Föttinger, Tenor
Pedrillo, Roberto's servant Laurent Martin, Tenor
Catarina, Roberto's servant Stephanie Firnkes, Contralto
Tafelsängerin (Table music singer) Heidrun Klava, Soprano
Tafelsängerin Dinah Berowska, Mezzo-soprano
Tafelsängerin Stephanie Firnkes, Contralto

PPP Music Theatre Ensemble, Munich

Peter P. Pachtl, Director

Orchestra of the Sorbian National Ensemble

Israel Yinon

Günter Lang, Musical Assistant



Performance photographs by Robert Pflanz





CD 1

62:43

- 1 Prelude: Wohlan, Ihr Herren
(Well then, gentlemen) 12:14
(Königin, Roberto, Lisardo, Feniso, Ensemble)

Act One

- 2 Scene I: Ihr habt Euch in den Kopf gesetzt
(You've got it in your head to court) 7:39
(Fulgencio, Celia, Roberto)
- 3 Scene II: O lass' mich weinen! (Oh, let me cry!) 5:41
(Diana, Celia)
- 4 Scene III: Nun! Die Jungfer ganz allein?
(Well, now! The maiden's all alone?) 7:03
(Fulgencio, Celia)
- 5 Scene IV: Wer in alle Welt je hätte
(Who in the world has ever heard) 2:51
(Diana, Celia)
- 6 Scene V: Fräulein, ein französ'cher Kaufmann wartet
(Mistress, a French salesman is waiting) 7:08
(Diana, Celia, Catarina, Ramon, Fulgencio)
- 7 Scene VI: Ein schmucker Mensch
(An attractive person) 1:12
(Diana, Celia)
- 8 Scene VII: Rasch! Die Kön'gen
(Quick! The Queen) 3:55
(Fulgencio, Catarina, Pedrillo, Diana, Celia)
- 9 Scene VIII: Welche Schmach muss ich erleben!
(What shame I must experience!) 15:01
(Roberto, Fulgencio, Diana, Celia, Ramon)

CD 2

63:15

Act Two

- 1 Scene I: So scheinen Euch des Glückes heit're Sterne
(Joy's bright stars are already shining on you) 8:46
(Lisardo, Königin, Ramon, Albano)
- 2 Scene II: Stets bewahr' Euch Gottes Huld!
(May God's Grace ever keep you!) 2:54
(Königin, Roberto, Feniso)
- 3 Scene III: Ihr wisst, Lisard (You know, Lisardo) 4:27
(Königin, Lisardo Ramon, Roberto, Feniso)
- 4 Scene IV: Verflucht Soldatenvolk!
(Those cursed soldiers!) 1:33
(Fulgencio, Robert, Celia)
- 5 Scene V: Lasset, Herr (Sir, allow me) 3:43
(Ramon, Roberto, Diana, Celia)
- 6 Scene VI: Zeigt doch! (Show it!) 2:21
(Diana, Celia, Ramon)
- 7 Scene VII: Weche Last! (What a burden!) 2:19
(Fulgencio, Albano, Lisardo, Ramon, Catarina, Pedrillo)
- 8 Scene VIII: Frohe Zeitung bring' ich heute
(Today I've got good news) 3:35
(Roberto, Diana, Catarina, Pedrillo, Fulgencio)
- 9 Scene IX: Würdig Euch zu grüssen
(Worthy to greet you) 2:57
(Feniso, Diana, Roberto)
- 10 Scene X: Horch! Schon tönen ihre Saiten!
(Listen! How beautifully they tune their strings!) 7:52
(Diana, Robert, Feniso, Tafelsänger)
- 11 Scene XI: Hallen, Lauben, nachtumüstert
(Arcades and arbours, darkened by night) 10:33
(Diana, Lisardo)
- 12 Scene XII: An der Tür wacht ohn' Bewegung!
(Stand guard at the door and don't make a move!) 1:43
(Fulgencio, Pedrillo, Catarina, Celia)
- 13 Scene XIII: Öffnet augenblicks die Tür!
(Open the door immediately!) 1:15
(Lisardo, Catarina, Pedrillo, Celia, Fulgencio)
- 14 Scene XIV: Was geht hier vor? (What's going on?) 9:19
(Roberto, Catarina, Pedrillo, Celia, Fulgencio, Diana, Ramon)

CD 3 37:10

Act Three

- ① Scene I: Wie drang in's Haus er nur so dreist?
(How did he dare get into the house?) 1:33
(*Pedrillo, Catarina*)
- ② Scene II: Sinkt Ihr nieder (Are you descending) 4:19
(*Diana, Fulgencio*)
- ③ Scene III: Senke, Nacht, nun dichte Schleier
(Night, let dark veils fall) 1:36
(*Lisardo, Fulgencio, Diana, Celia*)
- ④ Scene IV: Hütle! (Help!) 8:40
(*Ramon, Fulgencio, Pedrillo, Catarina, Diana, Celia*)
- ⑤ Scene V: Sieh' nur dort, im Mondenscheine
(Just look there in the moonlight) 2:58
(*Albano, Lisardo, Diana, Celia*)
- ⑥ Scene VI: Grosser Gott! (Great God!) 4:27
(*Roberto, Feniso, Albano, Lisardo, Diana, Celia*)
- ⑦ Scene VII: So seh' ich freudig All' um mich versammelt
(I see all gathered joyfully around me) 4:20
(*Königin, Roberto, Ensemble*)
- ⑧ Scene VIII: Weg! Weg! Weg von der Tür!
(Away! Away! Away from the door!) 4:13
(*Fulgencio, Königin, Roberto, Ramon, Lisardo, Ensemble*)
- ⑨ Scene IX: Der Friedenssonne gleich!
(Just like the sun of peace!) 5:05
(*Königin, Diana, Lisardo, Roberto, Ramon, Celia, Feniso, Ensemble*)

Staatsoper Hamburg, das Opernhaus Nürnberg, die Wiener Festwochen, den Carinthischen Sommer Ossiach, das Konzerthaus Wien, das Schützenhaus Basel, das Theater Oberhausen, das Philadelphia Arts and Fringe Festival, das Theater und Konzerthaus Solingen, das Stadttheater Fürth und in die Stadthalle Bayreuth. Zu sehen und zu hören war und ist das pianopianissimo-musiktheater auch in Rundfunk-, Fernseh- und CD-(Co-)Produktionen mit dem Sender Freies Berlin, RIAS, dem Bayerischen Rundfunk, dem Österreichischen Rundfunk, Südwestfunk, Westdeutschen Rundfunk, DeutschlandRadio Kultur, dem Bayerischen Rundfunk – Studio Franken und auf Marco Polo CDs.

Peter P. Pacht

wurde in Bayreuth geboren. Er studierte in München Musik-, Theater- und Sprech- wissenschaft und promovierte über Siegfried Wagner. Rund einhundert Regiearbeiten an zahlreichen Theatern Europas, darunter zahlreiche Ur- und Erstaufführungen, sowie Wiederentdeckungen. Daneben war er als Intendant tätig, bekleidete eine Universitätsprofessur für Opernregie und diverse Lehraufträge in Musik- und Musiktheaterwissenschaft, sowie Kulturmanagement; Pacht gründete 1980 das pianopianissimo-musiktheater, dessen künstlerischer Leiter er seither ist.

Orchester des Sorbischen National-Ensembles

Das Orchester des Sorbischen National-Ensembles ist ein Orchester mit vielseitigem künstlerischen Anspruch: ständiger Begleiter verschiedenster Bühnenprogramme, verlässlicher Partner chorsinfonischer Literatur und stilischerer Gestalter eigenständiger Konzerteinhalte. Zahlreich sind, seit dem Bestehen des Orchester 1952, die Ur- und Erstaufführungen von Werken sorbischer und slawischer Komponisten. CD-Aufnahmen sowie Funk- und Fernsehproduktionen runden das künstlerische Spektrum des Klangkörpers ab und bestätigen die positive Resonanz des Publikums. Bautzen und die umliegende Region bilden zusammen mit dem Sorbischen National-Ensemble eine geschichtsträchtige, kulturell hochinteressante Landschaft, die es weiter zu entdecken und bekannt zu machen gilt.

Günter Lang

wurde in Plauen geboren; er war Musiktheaterdirigent an verschiedenen Opernhäusern der DDR und Dirigent des Staatlichen Symphonieorchesters Saalfeld. Einen Schwerpunkt seiner Arbeit bilden die Opern Siegfried Wagners, die er für die Rudolstädter Festspiele und später als Studienleiter des pianopianissimo-musiktheaters einstudierte; hier leitete er Orchesterproben zu „Der Heidenkönig“ und Klavierproben zu „Der Schmied von Marienburg“, neben zahlreichen Raritäten und Uraufführungen. Lang ist Alterspräsident des pianopianissimo-musiktheater-Ensembles München e. V.

Israel Yinon

ist kurzfristig für Werner Andreas Albert in die Produktion eingesprungen. Er wurde in Israel geboren, studierte Dirigieren, Musiktheorie und Komposition, dirigierte das Eröffnungskonzert von Deutschlandradio Kultur und veröffentlichte zahlreiche CDs bei Decca, Deutsche Grammophon, Koch und CPO. Operndirigate führten ihn zu den Schwetzingen Festspielen. Als Gastdirigent stand er am Pult des BBC Symphony Orchestra, des Jerusalem Symphony Orchestra, der Royal Philharmonic London, der Royal Flemish Philharmonic Antwerpen, der NDR-Radiophilharmonie, der Washington Opera, sowie beim Deutschen Symphonie Orchester Berlin.



Victor Petitjean

wurde in Berlin geboren, wo er auch sein Gesangsstudium absolvierte, Er war u. a. zu erleben als Lautsprecher in „Der Kaiser von Atlantis“, Uberto in Pergolesis „Magd als Herrin“, Komtur in „Don Giovanni“, Kaspar in „Der Freischütz“. Er gründete das Ensemble „Das gibt's nur einmal“ und ist Mitglied im Berliner Vocalensemble „TCHAP!“. Neben zahlreichen Konzerten und Liederabenden führten ihn Gastengagements u. a. an das Theater der Stadt Augsburg. Im pianopianissimo-musiktheater verkörperte er den Rüdiger in Ludwig Thuilles „Theuerdank“ und Landgraf in „Tannhäuser“.

Ralf Sauerbrey

unterzog sich seiner Gesangsbildung in Italien bei Gianni Raimondi, Pier Miranda Ferraro, Leone Magiera und Carlo Bergonzi; er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter 2001 den ersten Preis im internationalen Gesangswettbewerb von Taranto. Er sang an der Staatsoper Prag, an den Opernhäusern von Reggio Emilia, Forlì, Fidenza, Palma de Mallorca, Schwerin, Dessau, Odessa und Dnjepropetrovsk, wo er unter anderem Don Giovanni, Belcore, Amonasro, Falstaff, Scarpia, Gianni Schicchi, Escamillo und die Titelpartie in Kreneks „Diktator“ verkörperte. Für das pppmt gestaltete er den Willekin in „Der Schmied von Marienburg“ [Marco Polo 8.225346-48].

Martin Schmidt

studierte in Köln; auf der Bühne interpretierte er „Die Zauberflöte“ (Papageno), Gounods „Der Arzt wider Willen“ (Sganarelle), „Hänsel und Gretel“ (Besenbinder) und Lortzings „Die Opernprobe“ (Johann), in der Operette u. a. „Die lustige Witwe“ und „Im weißen Rössl“, im Musical „Emmaus“ (Jesus), sowie „My Fair Lady“ auf einer Deutschlandtournee. Sein Lied- und Konzertrepertoire reicht von Kantaten des Barock bis zu heutigen symphonischen Werken. www.martin-schmidt-bariton.de

Anne Wieben

studierte in Minnesota und Wien; als Mezzosopranistin sang sie u. a. Dorabella, Niklas in „Hoffmanns Erzählungen“, den Komponist in „Ariadne“ und Frau Madaldrut in „Der Schmied von Marienburg“. Als Sopranistin debütierte sie als Donna Anna, sang Fiordiligi, Contessa Almaviva, Agathe, Donna Elvira, und Rosalinde, sowie Ellen Orford in „Peter Grimes“. Als Interpretin von moderner Musik interpretierte sie die Uraufführung der „Five Mannequin Songs for Soprano and Chamber Orchestra“ von Clio Montrey.

pianopianissimo-musiktheater

Die mitwirkenden Künstler sind Mitglieder des pianopianissimo-musiktheaters (www.pppmt.de), das im Jahre 1980 auf Anregung des damaligen Münchner General-Intendanten August Everding von Peter P. Pacht in München gegründet wurde. Bei biennialen Wagner-Spectacula im oberfränkischen Pegnitz kamen Werke Richard Wagners zur Aufführung, die größtenteils überhaupt zum ersten Mal in Szene gesetzt wurden, und andernorts auch Uraufführungen von Franz Schreker und Alexander Zemlinsky sowie zeitgenössischer Komponisten wie Judith Weir und Autoren wie Herbert Rosendorfer und Bernd Schünemann. Gastspiele führten das pianopianissimo-musiktheater u. a. an die Deutsche Oper Berlin, die

8.660333-35

24

Anton Urspruch (1850-1907)

The Most Impossible Thing of All

The Most Comic Opera in German

Anton Urspruch's work was heavily influenced by Liszt and Wagner. He was born in Frankfurt am Main on 17th February 1850 to parents who worked in the theatre. Having finished his schooling, he studied music with M. Wallenstein, Ignaz Lachner, Joachim Raff and, from 1871 onwards, with Franz Liszt in Weimar. Liszt called his favourite pupil "Antonio" and used to address him as "Dear and most excellent friend".¹

The opera *Das Unmöglichste von Allem* (The Most Impossible Thing of All) is considered to be Urspruch's masterpiece. The libretto is by the composer, after the comedy *El mayor imposible* by Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635). Theodora Urspruch-Kircher, the composer's daughter, describes it as follows: "... a comic opera in the most subtle and artistically refined sense of the term, whose structure, grace and grateful vocal lines were well received whenever it was performed. The première [on 5th November] 1897 in Karlsruhe was conducted by Felix Mottl; performances followed in Darmstadt [25th November 1897 under De Haan, the court *kapellmeister*], Weimar, Leipzig, Cologne [on 20th October] 1898 [conducted by Arno Kieffel and directed by Alois Hofmann], Elberfeld and Frankfurt in 1899, and Prague under Leo Blech. This last performance was probably the best; the famous critic, Dr Batka, judged it to be outstanding. Leading musicians and critics hailed the arrival, finally, of a comic opera of cultivated taste and intelligent wit, its structure so well crafted, its thematic development executed with such judicious art as to be unparalleled since the operas of Mozart."²

Urspruch-Kircher goes on to say that, compared with "the path pursued by other contemporaries such as Reger and Richard Strauss", Urspruch felt he was "a progressive modernist, who wished to advance tradition in a thoroughly responsible way, not to tear down." In later life he therefore "felt called to carry on developing stylistically."³

The critic writing for the *Kölnner Tageblatt* noted that "Urspruch has succeeded in doing what has been considered the most impossible thing of all, namely writing an opera that doesn't betray any significant Wagnerian influence." Though shortly afterwards, he notes: "When Ramon appears disguised as a nobleman, [one hears] with some surprise that the famous Stolzing motif from *Die Meistersinger* has been harnessed to help with characterisation – the most authentic courtly motif applied to the imposter."

In the love duet, too, we are reminded for a second time of that which Urspruch has avoided in this otherwise totally unwagnerian opera: I am referring to the E major sextuplet accompaniment, which is reminiscent of the scene in the bridal chamber in *Lohengrin*.⁴

In this connection the *Rheinische Courier* of 20th October 1899 states: "Wagner has impressed himself on our time. No one may escape his influence, no one ignore the towering ideas of this the greatest writer of music dramas. And Urspruch has neither intended to do so, nor done so. Of course he has abandoned the antiquated forms of the aria etc. His work is built up around the scenes, which are structured in such a way in the libretto as to lend themselves to a naturally symphonic musical treatment."⁵

Urspruch's theoretical reflections in connection with his ode *Fühlingsfeier* (Spring Celebration), Op. 26, for tenor, choir and orchestra, concerning the marrying of words and music, are instructive with regard to his position *vis à vis* Richard Wagner: "If such ideas and images are to be turned into music, it is particularly fortunate if the poet's words are intrinsically designed for setting. Since the time when the true, great art of poetry distanced itself from its most natural companion, music, this is far less often the case than might generally be assumed. Music is governed by different formal and expressive rules to poetry. If the latter is not drafted with reference to the former from the outset, and the two do not happen to correspond by some fortunate coincidence,

8.660333-35





it is rarely possible to bring about a happy union of the two muses, especially when more extended literary works are involved.⁶

In the following paragraph, Urspruch even cites Wagner, whose theoretical writings about art he had clearly absorbed and made his own: "In this second part, both are under the spell of the "microcosm", musical painting and even detailed depiction come into their own, colour replaces line, indeed, to use Wagner's sage interpretation of a classification Schiller applied to poetry, the sentimental style is set against the naïve style. Starting from this microcosm, and following the God who reveals himself in nature, poetry now becomes both the revelation and the preaching of a true religion of nature."⁷ This clearly derives from Wagner's notion of a "religion of art" (*Kunstreligion*).

The closeness of Urspruch's theories to Richard Wagner's is also apparent in his essay on Gregorian chant. Urspruch's ideas about the "modern age" virtually paraphrase remarks that Wagner made about Schiller in connection with Beethoven's *Ninth* and Wagner's dialectical play on the words "Mode" ("mode" in the sense of fashion), "modern" ("modern") and "[ver]modern" ("to moulder") in his poem *Modern* of 1880. Urspruch writes: "A modern man, a modern artist – the term sounds almost melancholy! It reminds us so much that things are transient. For only that which is modish is "modern", and things are *à la mode* today only because they weren't so yesterday and won't be so tomorrow. Everything based on the fashion – which Schiller rightly castigated as brazen – should be referred to as mouldering, not modern."⁸

Further on in the essay, Urspruch draws an analogy with the plot of Wagner's *Parsifal*: "Let Gregorian chant therefore remain an untouched jewel, kept pure so that, like a Holy Grail, it may yet prolong the life of another half-dead Titirel, heal the sin-induced sickness of the Amfortases of this world, and perhaps at some point in the future bestow the crown upon some pure Parsifal."⁹

These examples not only point to Urspruch having had an exact knowledge of Wagner's œuvre, but also to his having learned from it. The critic Fritz Volbach makes the same point in his review of the première of *Das*

Unmöglichste von Allem, when he observes: "Urspruch goes his own way, but it is in no wise opposed to the paths Wagner prescribed for us. It is true that he disdains to appear to imitate Wagner or his language, but he has been all the more successful in grasping the spirit of the great man."¹⁰

Urspruch does nonetheless praise the "magnificent old melismas" in his essay on Gregorian chant, "for what we have now looks like a poor *editio facilis* of the original".¹¹ This is a clear nod to his maternal heritage: his mother, Anna Elisabeth Sängler, was born into the family of a Jewish cantor from Obernbreit in Bavaria.

Urspruch's daughter is evasive when it comes to explaining how her father's compositions were silenced by the "worldwide catastrophes that have occurred since the beginning of the twentieth century" and "the crises and impossible dilemmas of musical life, which have still not been properly dealt with to this day, but also by the considerable demands the works make with regard to the calibre of the performers and the audience".¹²

In his handbook *Die Oper der Gegenwart*, which was published in Berlin in 1922, Julius Kapp calls to mind that, a year after Hugo Wolf's *Corregidor* (1896), Anton Urspruch also chose to build on the "foundations for a future comic opera" laid by Giuseppe Verdi in *Falstaff* (1893): "Alongside Verdi, his main influences are Cornelius (in the consistent, almost frivolous use of contrapuntal devices like canon and fugue to comic effect) and Mozart (in the way he deals with the ensemble in the finale)."¹³ Nonetheless, "despite all the precise work and technical mastery, [all that emerges] is the erudite creation of an over-ingenious intellect; it lacks the compelling force of true artistic productivity".¹⁴ There are clear anti-Semitic overtones in this judgement by a man who would later be responsible for overseeing and steering the programming of German theatres during the Third Reich: his argument tacitly refers to Wagner's pamphlet *Das Judentum in der Musik*, and he concludes by noting that *Das Unmöglichste von Allem* "therefore completely disappeared after being staged for a short period".¹⁵

As Franz Schreker's humorous juxtaposition of

Johannes Föttinger

wurde in Wien geboren; er studierte zunächst das lyrische Fach, trat dann als Charaktertenor auf. Konzerte und Liederabende gab er in Österreich, Deutschland, Russland und den USA. Er sang u. a. Hans in „Die verkaufte Braut“, Herzog in „Rigoletto“ und Lyonel in „Martha“, beim pppmt u. a. Belladonis in Strauss' „Die Perlen der Cleopatra“, Martin in „Der Schmied von Marienburg“ und Walter von der Vogelweide in „Tannhäuser“. Auf Bild-Tonträgern ist er in Siegfried Wagners „Banadietrich“ (Etzel und Bursche), „Der Kobold“ (Fink) [Marco Polo 2.220003-04] und „Der Schmied von Marienburg“ (Martin) zu erleben [Marco Polo 8.225346-48].

Matthias Grätzel

Seinem Gesangsstudium folgten Festengagements in Hof und Osnabrück; freischaffend arbeitete er an zahlreichen Theatern im deutschsprachigen Raum, mit dem Schwerpunkt im Charakterfach, wie als Hauptmann in „Wozzeck“ und Herodes in „Salome“. Am Stadttheater Bern verkörperte er auch die Hexe in Humperdincks „Hänsel und Gretel“ und den Don Anchise in Mozarts „La finta giardinera“.

Heidrun Klava

wurde in Braunschweig geboren; sie studierte Gesang, Klavier und Fagott und unterzog sich einem dreijährigen Regiepraktikum in der Staatsoper Hannover; Konzerte führten sie in die USA und in das europäische Ausland. Zu ihren Auftritten, u. a. in „Carmen“, „La Bohème“, „Don Giovanni“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Le nozze di Figaro“, „Turandot“, „Idomeneo“, „Manon“, „Das Rheingold“ (Woglinde und Freia), zählten beim pianopianissimo-musiktheater auch die Elsa in „Lohengrin“ und Elisabeth in „Tannhäuser“.

www.heidrunklava.de

Caterina Maier

Früher Klavierunterricht und Chorgesang folgte ihr Sologangsstudium; Gastspiele als Flaminia in Haydns „Il mondo della luna“ am Theater Aachen und als Rosalia in Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ an der Musikakademie Rheinsberg, sowie als Mädchen in Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ unter der Regie von Katharina Thalbach an der Kölner Oper, wo sie bereits 2008 als „Sprechendes Bild“ in Zadors „X-Mal Rembrandt“ zu erleben war.

Laurent Martin

wurde in Los Angeles geboren; sein Debüt erfolgte bereits mit 12 Jahren; er studierte Gesang und Anthropologie. Nach Auftritten in Kalifornien und dem Nordosten der USA, oister seit 2008 als Sänger und Opernregisseur in Deutschland tätig, sang Konzerte und Opern in München und Bremerhaven. Er verkörperte u. a. Gastone in „La traviata“, Frantz in „Les Contes d'Hoffmann“, Borsa in „Rigoletto“, El Remendado in „Carmen“, und Dr. Blind in „Die Fledermaus“.

www.laurentmartin.org





⁸ - Anton Urspruch *Der Gregorianische Choral*, hg. von P. Ambrosius Kienle, Beuron 1901 [Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin August 1901] 9 - Ebd..

¹⁰ - Fritz Volbach, in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt/Main 7. November 1897, zitiert nach Cranz (Hrsg.), *Urtheile* (Anm. 29), S. 3.

¹¹ - Urspruch, *Der Gregorianische Choral* (Anm. 33). (Im Erstdruck: „edition facile“.)

¹² - Kircher-Urspruch (Anm. 26).

¹³ - Dr. Julius Kapp, *Die Oper der Gegenwart*, Berlin 1922, S. 61f.

¹⁴ - Ebd.

¹⁵ - Ebd.

¹⁶ - Vgl. Franz Schreker, *Mein Charakterbild*, in: *Musikblätter des Anbruch*, Heft 3, Wien 1921, S. 128.

¹⁷ - In Peter Cornelius Weltabschiedwerk, der Edda-Oper *Gunlöd*, die ich ebenfalls inszeniert habe, vermag ich hingegen die vom Komponisten gegenüber seiner Braut Bertha apostrophierte „Heiterkeit“ kaum nachzuvollziehen.

¹⁸ - Anton Urspruch, *Das Unmöglichste von Allem*. Partitur, hg. von Peter P. Pachl, Berlin 2011, S. 272ff.

¹⁹ - Ebd., S. 298.

²⁰ - Ebd., S. 285.

²¹ - Ebd., S. S. 281f.

Dinah Berowska

wurde in Thüringen geboren und studierte in Düsseldorf; Gastauftritte führten sie nach Nürnberg, Düsseldorf/Duisburg, Köln und Spanien. Sie sang Hermia in Britten's „A Midsummer Night's Dream“, Cherubino in „Le nozze di Figaro“, Bastien in „Bastien und Bastienne“, Orpheus in „Orpheus und Eurydice“, die Mutter und die Hexe in „Hänsel und Gretel“, sowie verschiedene Wagner-Partien bei den Tiroler Festspielen Erl. Auf CD ist sie als Urte in der pianopianissimo-Produktion von Siegfried Wagners „Der Schmied von Marienburg“ zu hören [Marco Polo 8.225346-48].

Rebecca Broberg

wurde in Philadelphia geboren, wo sie auch ihr Gesangstudium absolvierte; sie gab zahlreiche Gastspiele, Konzerte und Liederabende in den USA und Europa; auf Bild- und Tonträgern ist sie zu erleben als Gelwa in „Der Heidenkönig“ [Marco Polo 8.225301-03], als Verena in „Der Kobold“ [Marco Polo 8.225329-31], als Friedelind in „Der Schmied von Marienburg“ [Marco Polo 8.225346-48], sowie in zahlreichen weiteren pianopianissimo-Produktionen; Auf der Bühne gesattelte sie sämtliche großen weiblichen Partien Richard Wagners. Auf CDs ist sie auch mit Liedern von Ludwig Thuille, Alexander Zemlinsky, Siegfried Wagner [Marco Polo 8.225349] und Erich J. Wolff zu hören. www.rebeccabroberg.com

Robert Wilhelm Fendi

wurde in Regen geboren. Er unterzog sich in Köln einer Schauspiel- und Gesangsausbildung; Meisterkurse belegte er bei Prof. Monica Pick-Hieronimi in Montepulciano und bei Prof. Edda Moser in Salzburg; er sang „Macheath“ in „The Beggar's Opera“ und war als Sänger und Schauspieler in der Kölner Theaternacht zu erleben. Er arbeitete mit an einer Operettenaufnahme des WDR und als Bass in Schönbergs „Moses und Aron“. Beim pianopianissimo-musiktheater interpretierte er auch Biterolf in „Tannhäuser“ und Donald in der Fassung „Der fliegende Holländer“.

Stefanie Firnkes

wurde in München geboren; nach ihrem Musiktheater-/Gesangsstudium verkörperte sie Solopartien in Glucks „Orfeo“ (Titelpartie), „Bathscha. Eat the History!“, Händels „Xerxes“ (Amastre), „Die Fledermaus“ (Orlofsky), Puccinis „Il tabarro“ (Frugola) und „Tosca“ (Pastore), Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ (Frau Reich), Mozarts „Cosi fan tutte“ (Dorabella) und „Le nozze di Figaro“ (Marcellina).

8.660333-35

22

excerpts from reviews of his works demonstrates, the qualities that Kapp cites to dismiss Urspruch's score – “ingenious, cleverly thought out, recherché” – were also applied to Schreker's operatic compositions by critics.¹⁶

After Anton Urspruch's premature death on 11th January 1907, his works were given noticeably less often than during his lifetime, but they sank into oblivion as a result of the racial laws and the “Aryanisation of musical life” in Germany.

The Pianopianissimo Music Theatre's revival of *Das Unmöglichste von Allem* in September 2011 in Leverkusen and then Bad Nauheim was also the première of the original, uncut version of the opera; the conductor Felix Mottl had already made extensive cuts when he first gave the work in Karlsruhe, and these were retained for all subsequent productions during the composer's lifetime.

Pianopianissimo's new production of Anton Urspruch's second and most performed opera received a gratifying number of extremely positive reviews, and the critics were unanimous in their praise of the quality of the score. There was less agreement about the quality of the libretto.

Urspruch is by no means alone in attracting contradictory opinions about his calibre as a librettist. Questions over libretto quality seem to be positively characteristic of post-Wagnerian music dramas. In the 1950s, Richard Wagner himself was still being pilloried for his operatic libretti – until the critics of his texts realised that it was precisely these poetic narratives that inspired him to create his undisputedly fine music and that became indissolubly bound up with it.

Much the same is true of Hans Pfitzner's most tuneful opera, *Die Rose vom Liebesgarten* – it has taken until the present, twenty-first century for musicologists and men of letters to arrive at a totally new, positive evaluation of the libretto, which was jointly written by James Grun and Hans Pfitzner. And things are not that different when it comes to the libretto Anton Urspruch wrote for his comic opera. Clearly, only this libretto could inspire him to write the music, whose quality is not disputed – and give rise to its genuine humour.

Before I became properly acquainted with Urspruch's

score, Peter Cornelius's comic opera *Der Barbier von Bagdad* (The Barber of Baghdad) was the only German comic opera I knew that was genuinely funny.¹⁷ But the humour in *Das Unmöglichste von Allem* is better than that in Cornelius's work, which was held in high regard among Liszt's circle of friends and whose influence on Urspruch's score is discernible in a number of places. Whereas in Hermann Götzen's excellent comic opera *Der Widerspenstigen Zähmung* (The Taming of the Shrew) there is more amusement to be derived from the plot than from the music, in *Der Barbier von Bagdad* linking comic episodes with musical writing that employs caricature and repeated sequences heightens the amusement. The comic moments in Wagner derive primarily from *schadenfreude*. Anton Urspruch's *Das Unmöglichste von Allem*, on the other hand, can make an audience laugh out loud.

Allow me to give just one example from the wide range of comic effects Urspruch produces – his unbelievable rhymes of “zu früh so” (“too early so”), “nie so” (“never so”) and “Müh so” (“trouble so”) on the name Feniso (CD 2, 8):

ROBERTO: Einer Braut wohl –

DIANA: Nicht betracht' mich zu früh so!

ROBERTO: Naht der Freier artig nie so –

DIANA: Gieb um ihn Dir nur nicht Müh so!

ROBERTO: Wie der würd'ge Don Feniso!

DIANA, CELIA, DIENER (erstaut): Don Feniso!¹⁸

There is real comedy in the verbal and musical ambiguity and *double entendre* of the contrast between “Tafel” (“table”) and “Schatten” (“shadows”),¹⁹ and in Feniso's shrill interjection “and the charming Diana!”²⁰ in the middle of the dreamy vocal and orchestral evocation of a Spanish summer evening in the Act Two garden scene ensemble “Welch ein Abend!”,²¹ which makes the listener laugh in spite of himself (CD 2, 9).

The poet and lawyer Lukas von Bostel (1649-1716) recognised early on that Lope de Vega's *El mayor imposible* was eminently suitable material for an opera; *Das Unmöglichste Ding / In einem Sing-Spiel vorgestellt* (The Most Impossible Thing, Presented as a Lyrical Drama) was set to music in 1684 by Johann Philipp

8.660333-35

7





Förtsch (1652-1732) and given at the Oper am Gänsemarkt in Hamburg. More than two hundred years later, Anton Urspruch (1850-1907) based his second full-length opera on Lope de Vega's comedy. Urspruch could speak Spanish and wrote his own linguistically and dramatically independent version to be used as a libretto.

Synopsis

① (Staged) Prelude: Having won a victory in battle, the Queen dismisses her warriors so that they may conquer beautiful women in their own country. Roberto retorts that women are not easy prey – they are guarded by fathers, brothers and husbands. The Queen counters that any woman can look after herself. On the field of battle, nothing is impossible for a man, but to keep watch over a woman whose mind is set on love is the most impossible thing of all. Roberto wagers his honour that he can safeguard his sister Diana against any suitors who might set their sights on her. The Queen accepts the wager. She secretly asks Lisardo to conquer Diana to teach Roberto a lesson, promising to give him all possible assistance. To Roberto she repeats that defending one's sister is the most impossible thing of all.

Act One

② Scene I: Fulgencio wants to marry the young servant Celia. Roberto promises to grant him her hand in marriage – and a generous wedding present into the bargain – if he can manage to keep Diana secure. Fulgencio has given his sidekicks Pedrillo and Catarina instructions to treat anyone who might woo Diana in such a way that they will not dare to make a second attempt. The servants give Roberto a demonstration, using Fulgencio as a stand-in. He receives a sound drubbing in the process.

③ Scene II: Diana has noticed that her brother's behaviour towards her has changed and he no longer trusts her. She assumes that he is in love. Celia says she will get to the bottom of what is bothering Roberto with the help of Fulgencio, who is in love with her. Diana is to hide and eavesdrop on Celia's conversation.

④ Scene III: Fulgencio happens upon Celia, who seems unhappy. She uses her womanly wiles to get him to tell her about Roberto's wager with the Queen. Fulgencio hopes to get a kiss for his pains, but does not.

⑤ Scene IV: Diana, who is disappointed in her brother, decides to accept Lisardo's suit. After all, she alone is mistress of her own heart!

⑥ Scene V: Catarina introduces Ramon into the house disguised as a French merchant. Despite a suspicious Fulgencio keeping an eye on him, Ramon manages to give Diana a portrait of Lisardo. Although Fulgencio keeps on interrupting him, Ramon nevertheless succeeds in taking up with Celia on the one hand and receiving from Diana a portrait for Lisardo on the other. He promises Diana that he will return wearing a different disguise.

⑦ Scene VI: Diana shows Celia Lisardo's portrait.

⑧ Scene VII: Fulgencio tells the servants to hang curtains over all the windows, so that none of the approaching soldiers can catch sight of Diana from the street. But Diana and Celia stand in the window so that they can greet the Queen and watch the soldiers. Diana spies Lisardo riding beside the Queen, and, alongside him, Ramon, who is no longer wearing his disguise. When the cortege has passed the house, Diana gives Fulgencio a telling off, making it clear that she doesn't want to set eyes on her brother, who is behind all this.

⑨ Scene VIII: Roberto is beside himself with rage that his sister stood in the window and Fulgencio failed to keep her out of sight. He decides to take Diana to task.

No sooner has he gone to find her in her room than Diana herself enters. She is alarmed to realise that she has forgotten to hide Lisardo's portrait. Celia sends a message to Ramon. When Roberto returns with the portrait and accuses his sister of having strayed from the path of virtue, Celia comes back and maintains that she herself found the portrait in church and passed it on to Diana.

Ramon now appears in the street dressed as a crier. A reward has been offered to anyone who finds a male portrait that has been lost in the Church of the Immaculate Conception. Roberto sends Fulgencio to find out whether this is true.

atemlos, sie habe im Gebüsch einen Mann erblickt.

⑬ 2, 13: Vermummt, mit vorgehaltener Pistole, bricht Lisardo aus dem Gebüsch hervor und zwingt sie, die Pforte zu öffnen. So gelingt ihm die Flucht.

⑭ 2, 14: Roberto erblickt die offene Pforte und lässt sich berichten, was vorgefallen sei.

Roberto will seine Schwester für ihren Ungehorsam umbringen. Diana bekräftigt, sie würde lieber ins Kloster gehen, als in seinem Haus zu bleiben. Roberto ist bereit, sie auf der Stelle ins Kloster zu schicken, aber Ramon gelingt es, Roberto zu überreden, damit bis zum nächsten Morgen zu warten.

Fulgencio hofft, Celia werde sich ihm endlich zur Frau geben, wenn sie Diana, die zur Nonne geworden sei, nicht mehr umsorgen müsse.

Dritter Akt

① 3, 1: Im Haus Robertos machen sich Pedrillo und Catarina Gedanken, wie der Eindringling in den Garten kommen konnte. Da erscheint Diana.

② 3, 2: Dianas Gedanken gehen tiefer: Warum müsse sie sich, da sie als Frau geboren wurde, unterwerfen, und warum dürfe sie nicht für sich selbst entscheiden. Als sie die beiden Wachen erblickt, will sie diese fortschicken, doch auf Fulgencios Anweisung bleiben Pedrillo und Catarina an ihrem Platz. Diana fragt sich, warum ihr Bruder sie so sehr erniedrige.

③ 3, 3: Von der Straße herauf erschallt der Gesang Lisardos. Das weckt in Diana neue Hoffnung. Fulgencio schwört, Lisardos Bemühungen würden vergeblich sein werden.

④ 3, 4: Ramon spielt den Todkranken und schafft es so, die Wachen zum Arzt und zum Notar zu schicken. Für seine Ersatzbeichte klammert er sich so an Fulgencio, dass dieser die offene Tür im Rücken hat: Diana und Celia können entfliehen. Ramon Ramon aber enthüllt Fulgencio seine Identität und bezeichnet ihn als den größten Narren.

⑤ 3, 5: Auf der Straße begegnen die verschleierte Damen Diana und Celia Lisardo und dessen Diener Albano. Lisardo und Diana fallen sich in die Arme. Albano befragt Celia, wie ihnen die Flucht gelungen sei.

⑥ 3, 6: Da nähern sich Roberto und Feniso der Gruppe. Lisardo behauptet, eine der beiden verhüllten Damen vor deren eifersüchtigem Gatten zu beschützen und bittet Roberto um Hilfe. Roberto meint, wenn Diana Lisardo mit einer Anderen sehe, so werde sie mit Sicherheit in die Heirat mit Feniso einwilligen. Daher erklärt er sich lautstark zum Beschützer jener Dame und geleitet seine eigene Schwester in Lisardos Haus.

⑦ 3, 7: Die Königin hat nach Ablauf der Wettfrist in ihren Palast geladen. Roberto erklärt triumphierend, die Wette gewonnen zu haben.

⑧ 3, 8: Fulgencio stürmt in den Saal und berichtet Roberto, dass Diana und Celia entflohen sind und dass Don Pedro in Wirklichkeit Ramon ist. Nun dämmert es Roberto, dass er selbst Diana in Lisardos Haus geleitet hat; er fordert Lisardo auf der Stelle zum Duell. Lisardo entgegnet, dass er Diana der Königin zum Schutz übergeben habe.

⑨ 3, 9: Diana fällt vor der Königin auf die Knie und bittet sie um ihre Entscheidung. Die Königin aber überlässt diese Entscheidung ihr selbst. So kann Diana endlich ganz offiziell in Lisardos Arme sinken. Auch Ramon und Celia erbitten den Segen der Monarchin. Die Königin konstatiert, anhand dieser beiden Paare sei der Beweis erbracht: eine Frau zu hüten, sei das Unmöglichste von Allem.

Peter P. Pachi

1 - Theodora Kircher-Urspruch, *Gedenkschrift zum 125. Geburtstag von Anton Urspruch (17. 2. 1850 – 11. 1. 1907). Lebens- und Werkskizze eines Komponisten um die Jahrhundertwende*. Typoskript im Nachlass der Familie.

2 - Ebd.

3 - Ebd.

4 - Kölner Tageblatt, zitiert nach: N.N. (Hrsg.: August Cranz): *Urtheile der Presse*. Leipzig o. J. (1897), S. 3.

5 - Rheinischer Courier, zitiert nach: N.N. (Hrsg.: August Cranz): *Urtheile* (ebd.), S. 4.

6 - Anton Urspruch, *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen Frühlingsfeier*. Im zweiten Abonnements-Konzert des Philharmonischen Chores in Berlin, 17. Januar 1902. Typoskript, Anton Urspruch-Gesellschaft, Münster.

7 - Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“*, a. a. O.





Kaum ist er gegangen, um Diana in ihrem Zimmer aufzusuchen, da tritt sie selbst ein. Erschreckt stellt sie fest, dass sie vergessenen habe, Lisardos Bild zu verstecken. Celia schickt eine Nachricht an Ramon. Als Roberto mit dem Bild wieder eintritt und seiner Schwester Tugendlosigkeit vorwirft, tritt Celia wieder ein und behauptet, es wäre ein Bild, welches sie selbst in der Kirche gefunden und an Diana weiter gegeben habe. Da tritt auch schon Ramon auf der Straße als Anrufer auf; ein Finderlohn sei auf ein in der Kirche Mariä Empfängnis verlorenes Mannsbild ausgesetzt. Roberto schickt Fulgencio, dies zu überprüfen.

Diana befragt ihren Bruder, woher er sich das Recht nehme, ihr die Freiheit zu rauben. Wenn er selbst erst einmal eine Frau habe, so werde durch seine Eifersucht sogar deren Tugend zu Schaden kommen.

Der zurückkehrende Fulgencio bestätigt Celias Legende: er hat das Bild dem Ausrufer für 10 Dukaten zurück erstattet. Roberto ist erleichtert und entschuldigt sich bei Diana. Die ist froh, dass sich die Geschichte gewendet hat. Sie nimmt sich vor, ihrem Bruder zu beweisen, dass das Unmöglichste von Allem wirklich unmöglich sei.

Zweiter Akt

1 2, 1: Im königlichen Lustgarten zeigt Lisardo zeigt der Königin Dianas Bild. Aus dem Spaß ist Ernst geworden, er hat sich nun tatsächlich in Diana verliebt. Die Königin verspricht, ihm zu helfen. Ramon hat einen Plan: Roberto ist mit dem Gouverneur von Sevilla verwandt. An dessen Stelle will Ramon an Roberto edle Pferde als Geschenke schicken. So habe er eine Begründung, in dessen Haus zu bleiben, da er sich um die Rosse kümmern müsse. Anschließend sollen sich Albano und Lisardo als Don Ramons Diener ausgeben, aber nur Albano solle das Haus wieder verlassen. Die Königin stimmt dem Plan zu.

2 2, 2: Roberto eröffnet der Königin, er werde Diana mit Feniso verheiraten. Auf die Frage der Königin, ob Diana diese Wahl gefalle, entgegnet er, Diana müsse ihm gehorchen, wie es sich für eine Frau gehöre. Die Königin lässt Feniso als Gecken abbilden.

3 2, 3: Die Königin kündigt die bevorstehende Verlobung an, worüber Lisardo sehr betroffen ist. Ramon kann es nicht fassen, wie Roberto mit seiner Schwester umgeht. Roberto selbst beginnt zu begreifen, wie verwegen seine Wette war.

4 2, 4: Im Park von Robertos Haus kündigt Fulgencio seinem Herrn den Besuch eines vornehmen Fremden an.

5 2, 5: Ramon stellt sich Roberto als Don Pedro vor und übergibt Roberto den vorgeblichen Brief seines Cousins. Während Roberto das Schriftstück liest, erhält Diana, die den verkleideten Ramon erkannt hat, von ihm einen Brief Lisardos.

6 2, 6: Diana liest Celia den von Lisardo empfangenen Liebesbrief vor. Ramon, der bei den letzten Worten eingetreten ist, erhält von Diana ein Antwortbriefchen für Lisardo. Ramon weilt Diana in seinen Plan ein.

7 2, 7: Durch das von Fulgencio geöffnete Tor schleppt Albano einen tuchbehangenen Koffer, hinter dem Lisardo versteckt ist. Ramon überlistet die Diener, so dass deren Fackeln verlöschen. Lisardo gelingt es, sich im Gebüsch zu verstecken.

8 2, 8: Roberto eröffnet Diana, dass er sie Feniso als Ehefrau versprochen hat. Erbst widerspricht Diana. Da kündigt die Diener bereits den Eintritt Don Fenisos an.

9 2, 9 Feniso wirbt um Diana, welche zu Robertos Arger, sehr ironisch reagiert.

10 2, 10: Die von Diana zum Fest eingeladenen Tafel-sänger tragen ihr Lied vor: die Geschichte von einem Mädchen, das sich selbst bestimmt und ihre Mutter, die sie von Wächtern streng bewachen lässt, überlistet. Roberto reagiert unwillig auf diese Darbietung. In einem doppelzüngigen Dialog gibt Diana „Nein“ zu Feniso und ihr „Ja“ zu dem unbemerkten im Schatten verborgenen Lisardo. Diana verkündet, sie wolle nun ein Bad nehmen und daher solle sich niemand dem Garten nähern.

11 2, 11: Diana ruft nach Lisardo, welcher aus dem Schatten tritt und ihr seine Liebe beteuert. Diana gibt sich ihm hin. Ramon und Celia ermahnen Lisardo, er solle den Garten verlassen, welcher allerdings durch eine Pforte versperrt ist.

12 2, 12: Den von Fulgencio als Wachen an der Pforte postierten Dienern Pedrillo und Catarina berichtet Celia

Diana asks her brother what right he has to deprive her of her freedom. When he himself comes to marry, his jealousy will be the ruin of even his future wife's virtue. Fulgencio returns and confirms Celia's story; he has received ten ducats for returning the portrait to the crier. Roberto is relieved and asks Diana's forgiveness. She determines to prove to her brother that the most impossible thing of all really is impossible.

Act Two

1 1 Scene I: In the palace pleasure garden, Lisardo shows the Queen Diana's portrait. The prank has taken a serious turn, and he now really has fallen in love with Diana. The Queen promises to help him. Ramon has a plan: Roberto is related to the Governor of Seville. Ramon will send Roberto a present of some thoroughbred horses on the Governor's behalf. This will give him a reason for staying in Roberto's house, since he will have to look after the horses. Albano and Lisardo will then pretend they are Don Ramon's servants, but only Albano will leave the house again. The Queen agrees to the plan.

2 2 Scene II: Roberto tells the Queen that he is going to marry Diana to Don Feniso. When the Queen asks whether Diana is happy with the choice, he says that she will have to obey him, as is fitting for a woman. The Queen dismisses Feniso as a fop and a dandy.

3 3 Scene III: The Queen announces the forthcoming betrothal, which upsets Lisardo considerably. Ramon cannot understand the way Roberto is treating his sister. Roberto himself is beginning to realise how rash his wager was.

4 4 Scene IV: In the park of Roberto's house, Fulgencio announces to his master the visit of an unknown nobleman.

5 5 Scene V: Ramon introduces himself to Roberto as Don Pedro and hands him a letter that purports to come from his cousin. While Roberto is reading the missive, Ramon gives Diana, who has recognised him despite his disguise, a letter from Lisardo.

6 6 Scene VI: Diana reads Lisardo's love letter to Celia. She gives Ramon, who comes in just as she is finishing, a reply for Lisardo. Ramon tells Diana his plan.

7 7 Scene VII: Albano drags a chest draped in cloth through the gate, which Fulgencio has opened. Lisardo is hidden behind the trunk. Ramon outwits the servants, whose torches are extinguished, and Lisardo manages to hide in the bushes.

8 8 Scene VIII: Roberto informs Diana that he has promised to give her to Feniso in marriage. Diana angrily refuses, but the servants are already announcing Don Feniso.

9 9 Scene IX: Feniso woos Diana, who responds with cutting sarcasm, much to Roberto's annoyance.

10 10 Scene X: The singers whom Diana has invited to provide musical entertainment during the festivities perform their song – about a girl who determines her own destiny and outwits a mother who has her closely guarded. Roberto is annoyed. In an ambiguous dialogue, Diana refuses Feniso and accepts Lisardo, who is concealed, unnoticed, in the shadows. She then announces that she is going to take a bath, and that no one should therefore go near the garden.

11 11 Scene XI: Diana calls to Lisardo, who emerges from the shadows and declares his love to her. Diana gives herself to him. Ramon and Celia warn Lisardo to get out of the garden, but the gate is locked.

12 12 Scene XII: Celia breathlessly reports to the servants Pedrillo and Catarina, whom Fulgencio has posted as sentries, that she has seen a man in the bushes.

13 13 Scene XIII: Lisardo bursts out of the bushes with his face muffled and brandishing a pistol, forces the servants to open the gate and thus makes good his escape.

14 14 Scene XIV: Roberto sees the open gate and demands to know what has happened.

He decides to kill his sister for her disobedience. Diana swears she would rather become a nun than remain under his roof. Roberto is ready to pack her off to a convent immediately, but Ramon succeeds in persuading him to wait until the following morning.

Fulgencio hopes that Celia will finally agree to be his wife when Diana has become a nun and Celia no longer has to attend to her needs.





Act Three

① Scene I: In Roberto's house, Pedrillo and Catarina wonder how the intruder got into the garden. Diana appears.

② Scene II: Diana has weightier questions on her mind: Why must she submit to others just because she was born a woman, and why can't she make her own decisions? When she sees the two servants posted to keep watch, she tries to send them away, but Fulgencio tells them to stay where they are. Diana wonders why her brother is humiliating her so.

③ Scene III: Lisardo can be heard singing outside in the street. This rekindles Diana's hope. Fulgencio swears that Lisardo's efforts will remain fruitless.

④ Scene IV: Ramon pretends he is mortally ill and thus manages to despatch the two servants to fetch a doctor and a notary. While making his confession to Fulgencio in the absence of a priest, he clings to him in such a way that Fulgencio has his back to the open door, allowing Diana and Celia to escape. Ramon reveals his true identity to Fulgencio and tells him he is a complete fool.

⑤ Scene V: Out in the street, a veiled Diana and Celia meet Lisardo and his servant Albano. Lisardo and Diana fall into each other's arms. Albano asks Celia how they managed to escape.

⑥ Scene VI: Roberto and Feniso approach the group. Lisardo maintains that he is defending one of the veiled women from her jealous husband and asks Roberto to help him. Roberto thinks that if Diana sees Lisardo with another woman, she is bound to agree to marry Feniso. He therefore loudly declares that he will offer the lady his protection and accompanies his own sister to Lisardo's house.

⑦ Scene VII: The Queen has invited all parties to assemble in the palace when the wager is over. Roberto triumphantly declares that he has won.

⑧ Scene VIII: Fulgencio storms in and tells Roberto that Diana and Celia have escaped and Don Pedro is, in reality, Ramon. Roberto realises that he himself accompanied Diana to Lisardo's house and challenges him to a duel. Lisardo replies that he has entrusted Diana to the Queen's protection.

⑨ Scene IX: Diana falls to her knees before the Queen and asks her to decide the matter. But the Queen leaves the decision to Diana, who can thus finally officially sink into Lisardo's arms. Ramon and Celia likewise seek the Queen's blessing. The Queen notes that the two couples prove that to guard a woman is the most impossible thing of all.

Peter P. Pachl
English translation: Susan Baxter

¹ Theodora Kircher-Urspruch, *Gedankenschrift zum 125. Geburtstag von Anton Urspruch (17. 2. 1850 – 11. 1. 1907). Lebens- und Werksskizze eines Komponisten um die Jahrhundertwende*. Typescript in the family's possession.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Kölnner Tageblatt*, quoted from N.N. (ed. August Cranz): *Urtheile der Presse*, Leipzig (1897), p.3.

⁵ *Rheinischer Courier*, quoted from N.N. (ed. August Cranz): *Urtheile*, p.4.

⁶ Anton Urspruch, *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen Frühlingsfeier. Im zweiten Abonnements-Konzert des Philharmonischen Chores in Berlin, 17. Januar 1902*. Typescript, Anton Urspruch Society, Münster.

⁷ Anton Urspruch: *Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen Frühlingsfeier*.

⁸ Anton Urspruch *Der Gregorianische Choral*, ed. P. Ambrosius Kientle, Beuron 1901 [*Allgemeine Musik-Zeitung*, Berlin, August 1901].

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Fritz Volbach, in: *Frankfurter Zeitung*, Frankfurt am Main, 7 November 1897, cited from Cranz (ed.), *Urtheile*, p.3.

¹¹ Urspruch, *Der Gregorianische Choral*. (In the first impression: "edition facile").

¹² Kircher-Urspruch *Gedankenschrift*.

¹³ Dr. Julius Kapp, *Die Oper der Gegenwart*, Berlin 1922, p.61f.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cf. Franz Schreker, *Mein Charakterbild*, in: *Musikblätter des Anbruch*, vol.3, Vienna 1921, p.128.

¹⁷ But in Peter Cornelius's final work, the opera *Gunlöd*, based on the Edda, which I have also staged, I cannot understand the "meritment" that the composer refers to when writing to his bride Bertha.

¹⁸ Anton Urspruch, *Das Unmöglichste von Allem*. Score, ed. Peter P. Pachl, Berlin 2011, p.272ff.

¹⁹ *Ibid.*, p. 298.

²⁰ *Ibid.*, p. 285.

²¹ *Ibid.*, p.281f.

„und die reizende Diane!“²⁰, inmitten der vokal und orchestral gleichermaßen traumhaft besungenen Stimmung der spanischen Sommernacht im Ensemble der Gartenszene des zweiten Aktes, „Welch ein Abend!“ (CD 2, 9)²¹

Schon früh erkannte der deutsche Dichter und Jurist Lukas von Bostel (1649-1716) den Stoff *El mayor imposible* von Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) als sehr geeignet für die Opernbühne: *Das Unmöglichste Ding / In einem Sing-Spiel vorgestellt* wurde 1684 von Johann Philipp Förtsch (1652-1732) vertont und in der Hamburger Oper am Gänsemarkt aufgeführt. Gut zweihundert Jahre später verwandelte Anton Urspruch (1850-1907) Lope de Vegas Komödie in seine zweite abendfüllende Literaturoper. Anton Urspruch war des Spanischen kundig und schuf sich selbst seine sprachlich und dramaturgisch eigenständige Libretto-Version.

Inhalt

① (Szenisches) Vorspiel: Nach errungenem Sieg entlässt die Königin ihre Krieger, auf dass sie nun in ihrer Heimat die schönen Frauen erobern. Roberto entgegnet ihr, Frauen seien keine „leichte Beute“, würden sie doch von Vätern, Brüdern und Gatten bewacht. Die Königin hält dem entgegen, jede Frau könne sich selbst beschützen. Im Feld sei dem Manne nichts unmöglich, aber eine nach Liebe begehrende Frau zu behüten, das sei das Unmöglichste von Allem. Roberto wettet, er könne seine Schwester Diana vor allen Verehrern behüten und setz seine Ehre als Pfand ein. Die Königin geht auf die Wette ein. Heimlich bittet sie Lisardo, Diana zu erobern um Roberto eine Lektion zu erteilen. Sie verspricht ihm jede mögliche Unterstützung. Roberto gegenüber konstatiert sie erneut, seine Schwester zu beschützen sei das Unmöglichste von Allem.

Erster Akt

② 1, 1: Fulgencio möchte die junge Dienerin Celia heiraten. Roberto verspricht, sie ihm zur Frau zu geben und obendrein ein großzügiges Hochzeitsgeschenk,

wenn es ihm gelingt, Diana zu bewachen. Fulgencio hat seine Handlanger Pedrillo und Catarina instruiert, jeden möglichen Bewerber Dianas so zu behandeln, dass er keinen zweiten Versuch wage. Dies demonstrieren sie Roberto mit Fulgencio als Vorzeigeobjekt, der dabei heftige Prügel der Diener einstecken muss.

③ 1, 2: Diana hat bemerkt, dass ihr Bruder sich ihr gegenüber anders verhält und ihr nicht mehr vertraut. Sie nimmt an, er habe Liebeskummer. Celia will mit Hilfe des in sie verliebten Fulgencio Robertos Sorgen ergründen. Diana soll sich verstecken und Celias Gespräch mit Fulgencio belauschen.

④ 1, 3: Fulgencio stößt auf die scheinbar betrübte Celia. Kokett bringt sie ihn dazu, ihr von Robertos Wette mit der Königin zu erzählen. Fulgencio erhofft sich einen Kuss als Belohnung, den er aber nicht bekommt.

⑤ 1, 4: Enttäuscht von ihrem Bruder, beschließt Diana Lisardos Werben nachzugeben, schließlich gebiete sie selbst alleine über ihr Herz.

⑥ 1, 5: Catarina führt den als französischen Kaufmann verkleideten Ramon ins Haus. Ihm gelingt es, trotz Fulgencios argwöhnischer Bewachung, Diana ein Bild Lisardos zu übergeben. Immer wieder von Fulgencio unterbrochen, gelingt es Ramon einerseits, mit Celia anzubandeln und andererseits auch von Diana ein Bild für Lisardo zu erhalten. Ramon verspricht Diana, in anderer Verkleidung erneut zu erscheinen.

⑦ 1, 6: Diana zeigt Celia Lisardos Bild.

⑧ 1, 7: Fulgencio instruiert seine Diener, alle Fenster mit Vorhängen zu verdecken, damit keiner der nahenden Soldaten von der Straße aus Diana erblicken könne. Aber Diana stellt sich mit Celia dennoch ans Fenster, um die Königin zu begrüßen und die Soldaten zu betrachten. Sie erblickt auch Lisardo, welcher neben der Königin reitet, und ihm zur Seite der eben nun nicht mehr verkleideten Ramon. Nachdem der Zug das Haus passiert hat, weist Diana Fulgencio zurecht: Ihren Bruder, dem sie dieses Szenario zu verdanken habe, wolle sie nicht sehen.

⑨ 1, 8: Roberto, außer sich vor Wut, dass seine Schwester am Fenster stand und dass Fulgencio es nicht geschafft hat, sie zu verbergen, will Diana zur Rede stellen.





Judentum in der Musik beruft und zu *Das Unmöglichste von Allem* abschließend konstatiert, „die Oper verschwand daher nach kurzer Bühnenlaufbahn völlig“¹⁵.

Jene Attribute, die Kapp zur Abwertung von Urspruchs Partitur heranzieht, wurden auch den (Opern-)Kompositionen Franz Schrekers gern von der Kritik angeheftet, namentlich „erklügelt, ergrübelt, gesucht“, wie aus Schrekers humorvoller Gegenüberstellung von Ausschnitten aus Rezensionen seiner Werke hervorgeht¹⁶.

Nach Anton Urspruchs frühem Tod, am 11. Januar 1907, wurden seine Werke merklich weniger häufig gespielt als zu seinen Lebzeiten. In Vergessenheit gerieten sie dann allerdings durch das Verstummen infolge der Rassengesetze und der „Arisierung des Musiklebens“ in Deutschland.

Die Wiederaufführung der Oper *Das Unmöglichste von Allem* durch das Pianopianissimo-Musiktheater, im September 2011 in Leverkusen und anschließend in Bad Nauheim, war zugleich die Uraufführung der ungekürzten Originalfassung, denn bereits bei der Uraufführung in Karlsruhe hatte der Dirigent Felix Mottl heftig gestrichen, und diese Kürzungen wurden bei allen nachfolgenden Produktionen zu Lebzeiten des Komponisten beibehalten.

Die Neuproduktion von Anton Urspruchs zweiter, meistgespielter Oper löste erfreulich viele, überaus positive Rezensionen aus, und einhellig wurde die Qualität dieser Partitur von den Kritikern hoch gelobt. Uneinig waren sich die Kritiker über die Qualität des Libretts.

Als sein eigener Librettist steht Anton Urspruch im Widerspruch der Meinungen keineswegs allein. Die Infragestellung der Qualität des Libretts scheint geradezu symptomatisch für die musikdramatischen Nachfolger Richard Wagners. Noch über die Mitte des vergangenen Jahrhunderts hinaus wurde Richard Wagner für seine Operndichtungen geschmäht, bis die Kritiker von Wagners Texten einsahen, dass offenbar genau diese Dichtungen erforderlich waren, um die unbestritten großartigen Klänge im Komponisten zu evozieren und mit ihnen eine unauflösbare Gemeinschaft einzugehen.

Ähnliches gilt etwa auch für Hans Pfitzners langvollste Oper, *Die Rose vom Liebesgarten*, bei deren von James Grun und Hans Pfitzner gemeinsam verfasstem Libretto die Musikologen und Literaten erst im neuen, 21. Jahrhundert zu einer gänzlich neuen, nämlich positiven Einschätzung gelangt sind. Und nicht viel anders verhält es sich auch mit Anton Urspruchs Libretto zu seiner Komischen Oper. Offenbar konnte nur dieses Libretto im Komponisten die unbestritten hochwertige Musik – und auch deren echten Humor auslösen.

Vor meiner exakten Kenntnis von Urspruchs Partitur bildete für mich Peter Cornelius' Komische Oper *Der Barbier von Bagdad* den einsamen Gipfel einer echt komischen deutschen Oper. Der Humor der Oper *Das Unmöglichste von Allem* übertrifft jedoch das in Urspruchs Partitur auch mehrfach als Vorbild erkennbare, im Kreis der Freunde Liszts hoch verehrte Werk von Cornelius¹⁷. Beim Lesen von Hermann Götzens trefflicher Komischer Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* vermag der Rezipient mehr über die Handlung als über die Musik zu schmunzeln, beim *Barbier von Bagdad* hingegen sorgt die Verkettung komischer Handlungsmomente mit sequenzierender und karikierender Tonsprache für ein gesteigertes Amüsement. Bei Wagner liegen die komischen Momente primär in der Schadenfreude. Anton Urspruchs *Das Unmöglichste von Allem* hingegen vermag beim Rezipienten ein herzliches Lachen auszulösen.

Zum breiten Feld der von Urspruch erzeugten Komik sei stellvertretend verwiesen auf die schier unglaublichen Reime auf den Namen Feniso (CD 2, 8):

ROBERTO: Einer Braut wohl –
 DIANA: Nicht betracht' mich zu früh so!
 ROBERTO: Naht der Freier artig nie so –
 DIANA: Gib um ihn Dir nur nicht Müß' so!
 ROBERTO: Wie der würd'ge Don Feniso!
 DIANA, CELIA, DIENER (erstaunt): Don Feniso! ¹⁸

Von echter Komik zeugen die verbale und musikalische Doppelbedeutung und -Deutigkeit des Gegensatzes „Tafel“ – und „Schatten“¹⁹ und der beim Hörer unwillkürlich Lachen auslösende, grelle Einwurf Fenisos,

Dinah Berowska



A native of Thuringen, Dinah Berowska studied in Dusseldorf. She has made guest appearances in Nuremberg, Düsseldorf, Duisburg, Cologne and in Spain. She has sung in Britten's *A Midsummer Night's Dream* (Hermia), *Le nozze di Figaro* (Cherubino), *Bastien and Bastienne* (Bastien), *Orpheus and Eurydice* (Orpheus) and in *Hansel and Gretel* (Mother/Witch) as well as taking various Wagner rôles at the Tiroler Festival Erl. She can be heard on CD as Urte in pianopianissimo's production of Siegfried Wagner's *Der Schmied von Marienburg* [Marco Polo 8.225346-48].

Rebecca Broberg



Rebecca Broberg studied at the University of Pennsylvania and the Peabody Institute. She has made numerous guest appearances in concerts and recitals in the USA and Europe, as well as in numerous pianopianissimo productions, for example the Richard Wagner parts Kundry, Venus, Brünnhilde, Ortrud and Senta and Siegfried Wagner's heroines in *Der Heidenkönig*, *Der Kobold* and *Der Schmied von Marienburg*. Her recordings include *Der Heidenkönig* (Gelwa) [Marco Polo 8.225301-03], *Der Kobold* (Verena) [Marco Polo 8.225329-31], and *Der Schmied von Marienburg* (Friedelind) [Marco Polo 8.225346-48] as well as the songs of Ludwig Thuille, Alexander Zemlinsky, Siegfried Wagner [Marco Polo 8.225349], Anton Urspruch and Erich J. Wolff. www.rebeccabroberg.com

Robert Wilhelm Fendl



Born in Regen, Robert Wilhelm Fendl studied acting and voice, undertaking master classes with Prof. Monica Pick-Hieronimi in Montepulciano and with Prof. Edda Moser in Salzburg. He has sung Macheath in *The Beggar's Opera* and appeared as an actor and singer at the Theaternacht Festival in Cologne and in pianopianissimo's productions of *Tannhäuser* (Biterolf) and *Der fliegende Holländer* (Daland). He has also performed in an operetta broadcast by WDR and sung in Schönberg's *Moses and Aron* (bass).

Stefanie Firmkes



A native of Munich, Stefanie Firmkes studied musical theatre and voice. She has appeared in the title rôle of Gluck's *Orfeo*, Manos Tsangaris' *Bathseba. Eat the History!*, Handel's *Xerxes* (Amastre), Johann Strauss II's *Die Fledermaus* (Orlofsky) Puccini's *Il tabarro* (Frugola) and *Tosca* (Pastore), Nicolai's *The Merry Wives of Windsor* (Frau Reich), and Mozart's *Così fan tutte* (Dorabella) and *Le nozze di Figaro* (Marcellina).





Johannes Föttinger



Born in Vienna, Johannes Föttinger trained as a lyric tenor. He has given concerts and recitals in Austria, Germany, Russia and the USA. His rôles include Smetana's *The Bartered Bride* (Hans), Verdi's *Rigoletto* (Duke) and Flotow's *Martha* (Lyonel). With pianopianissimo he has sung in Strauss' *Die Perlen der Cleopatra* (Belladonis), in Siegfried Wagner's *Der Schmied von Marienburg* (Martin) and in Richard Wagner's *Tannhäuser* (Walter von der Vogelweide). He can be seen on DVD in Siegfried Wagner's *Der Kobold* (Fink) [Marco Polo 2.220003-04] and heard on CD in Siegfried Wagner's *Banadietrich* (Etzel and Bursche) [Marco Polo 8.223895-96], and *Der Schmied von Marienburg* (Martin) [Marco Polo 8.225346-48].

Matthias Grätzel



Matthias Grätzel studied voice and has made regular appearances in Hof and Osnabruck, as well as guest appearances in numerous theatres in the German-speaking world. He specializes in character rôles such as the Captain in *Wozzeck* and Herodes in *Salome*. At the Bern State Theatre he sang the rôle of the Witch in Humperdinck's *Hansel and Gretel* and Don Anchise in Mozart's *La finta giardiniera*.

Heidrun Klava



Born in Braunschweig, Heidrun Klava studied voice, piano and bassoon. She undertook a three-year internship in opera stage direction at the Hanover State Opera. She has taken part in concerts and productions in the USA and Europe, with appearances in *Carmen*, *La Bohème*, *Don Giovanni*, *The Merry Wives of Windsor*, *Le nozze di Figaro*, *Turandot*, *Idomeneo*, *Manon*, *Das Rheingold* (Woglinde and Freia). She has sung with pianopianissimo-musiktheater in *Lohengrin* (Elsa) and *Tannhäuser* (Elisabeth). www.heidrunklava.de

Caterina Maier



Caterina Maier's early studies were in piano and chorus, followed by solo voice. She has made guest appearances in Haydn's *Il mondo della luna* (Flaminia) at the Theater Aachen and in Dittersdorf's *Doktor und Apotheker* (Rosalia) at the Musikakademie Rheinsberg, as well as in Kurt Weill's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Mädchen), staged by Katharina Thalbach at the Cologne Opera, where she also appeared in 2008 as the Sprechendes Bild in Zador's *X-Mal Rembrandt*.

8.660333-35

12

17

vorherein entworfen, oder waltet nicht eine glückliche zufällige Übereinstimmung, so kann selten, namentlich bei Sprachkunstwerken von größerer Ausdehnung, ein glücklicher Musenbund geschlossen werden⁶.

Im nachfolgenden Absatz beruft sich Urspruch sogar ausdrücklich auf Wagner, dessen theoretische Kunstschriften er offenbar durchaus verinnerlicht hat: „Beide stehen nun in diesem zweiten Teil im Banne der ‚Welt im Kleinen‘, die musikalische Malerei, ja die Detailmalerei tritt in ihr Recht, die Farbe verdrängt die Linie, ja, um die Wagnersche geistvolle Deutung einer von Schiller auf die Poesie angewandten Bestimmung zu gebrauchen – dem ‚naiven‘ Stil wird der ‚sentimentalische‘ entgegengesetzt. Ausgehend von dieser nun mikrokosmischen Welt, folgend dem in der Natur sich offenbarenden Gott, wird die Dichtung jetzt selbst zur Offenbarung und Predigt einer wahren Naturreligion⁷.“

Dies knüpft deutlich an Wagners Idee der Kunstreligion an.

Die Nähe des Theoretikers Urspruch zu Richard Wagners Sichtweise äußert sich auch in seinem Aufsatz zur Gregorianik. Urspruchs Gedanken zur „Moderne“ sind geradezu eine Paraphrase auf Wagners Ausführungen zu Schiller im Zusammenhang mit Beethovens Neunter und auf Wagners dialektisch-linguistische Spielerei mit den Worten „Mode“, „modern“ und „[ver]modern“ im Gedicht *Modern* (1880). Bei Urspruch heißt es: „Moderner Mensch, moderner Künstler – ein fast traurig klingendes Wort! Es gemahnt so sehr an das Vergängliche. Denn »modern« ist nur, was in der Mode – dieser mit Rechte von Schiller als frech gezeißelten Mode – seine Ursache hat, und Mode ist nur darum heute Mode, weil sie gestern keine war und morgen keine mehr sein wird. Moderner, nicht modern, müsste darum alles heißen, was sich in ihr gründet⁸.“

Im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes wendet Urspruch eine Analogie auf die Handlung von Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal* an: „Ein unberührter, rein bewahrter Juwel bleibe darum der große gregorianische Choral, dass er, ein heiliger Gral, einem anderen, halb toten Tituler noch das Leben friste, jeden sündig-kranken Amfortas noch heile, vielleicht in Zukunft einem reinen Parsifal noch die Krone spende⁹.“

Diese Beispiele deuten nicht nur auf eine exakte Kenntnis des Wagnerschen Œuvres, sondern auch auf dessen Vorbildfunktion hin. Jene betont auch der Rezensent Fritz Volbach in seiner Uraufführungskritik über *Das Unmöglichste von Allem*, wenn er konstatiert, dass Urspruch zwar eigene Wege wandelt, aber keine die denen entgegengesetzt sind, die uns Wagner vorgeschrieben. Er verschmähst es allerdings, ihn in „Äußerlichkeiten, in seinen Redewendungen, nachzuzhauen, desto mehr aber hat er es verstanden, den Geist des Gewaltigen zu erfassen¹⁰.“

Gleichwohl lobt Urspruch in seinem Gregorianik-Aufsatz die „prächtigen alten Melismen, denn es sieht jetzt wie eine arme editio facilis des Originals aus¹¹“. Hier knüpft der Komponist merklich an mütterliche Wurzeln an: seine Mutter Anna Elisabeth Sänger stammte aus einer jüdischen Vorsängerfamilie im bayerischen Oberbret.

Ausweichend erklärt Urspruchs Tochter Theodora das Verstummen der Kompositionen ihres Vaters durch die „weltweiten Katastrophen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, wie „in den bis heute nicht bewältigten Krisen und Ratlosigkeit des Musikschaffens, aber auch in den hohen Ansprüchen an Niveau der Aufführenden und des breiten Publikums¹².“

Im sechsten bis zehnten Tausend seines Handbuchs *Die Oper der Gegenwart*, das 1922 in Berlin erschien, erinnert Julius Kapp daran, dass das von Giuseppe Verdi mit *Falstaff* geschaffene „Fundament einer späteren komischen Oper“ ein Jahr nach Hugo Wolfs *Corregidor* auch von Anton Urspruch gewählt wurde: „Neben Verdi stützt er sich hauptsächlich auf Cornelius (in der konsequenten, beinahe bis zur Spielerei getriebenen Verwertung kontrapunktischer Kunstformen, wie Kanon und Fuge, zur Erzielung komischer Wirkungen) und Mozart (Ensemblebehandlung im Finale)¹³. Gleichwohl entstehe aber ‚bei aller Feinarbeit und technischer Meisterschaft [...] eben doch nur ein lehrreiches Produkt eines geistreich klügelnden Kopfes, es fehlt ihm die zwingende Kraft echter Produktivität¹⁴“. In diesem Urteil schwingt deutlich der Antisemitismus des späteren Reichsdramaturgen mit, der sich argumentativ stillschweigend auf Richard Wagners Pamphlet *Das*

8.660333-35





Anton Urspruch (1850-1907)

Das Unmöglichste von Allem

Die komischste Oper in deutscher Sprache

Im Spannungsfeld von Liszt und Wagner bewegte sich der am 17. Februar 1850 in Frankfurt am Main in einer Theaterfamilie geborene Anton Urspruch. Nach dem Gymnasium genoss er seine musikalische Ausbildung bei M. Wallenstein, Ignaz Lachner, Joachim Raff, und – ab 1871 – in Weimar bei Franz Liszt. Liszt nannte seinen Lieblingsschüler „Antonio“ und titulierte ihn als „Vortrefflicher, lieber Freund“¹.

Als Urspruchs Meisterwerk gilt die Oper *Das Unmöglichste von Allem*, für die sich der Komponist, nach Lope de Vegas Lustspiel *El major imposible*, das Libretto selbst verfasst hat. Theodora Urspruch-Kircher, die Tochter der Komponisten, nennt sie: „...eine komische Oper im feinsten kunstvollen Sinne, deren Aufbau, Sanglichkeit und Grazie immer großen Beifall fand bei allen Aufführungen. Die Uraufführung in Karlsruhe [am 5. November] 1897 leitete Felix Mottl, danach folgte[n] Darmstadt“ [am 25. November 1897 unter Hofkapellmeister de Haan] Weimar, Leipzig, Köln [20. Oktober] 1898 [musikalische Leitung: Arno Kleffel; Regie: Alois Hofmann], Elberfeld und Frankfurt 1899 und Prag unter Leo Blech. Letztere war wohl die glänzendste Aufführung, die der damals bekannte Kritiker Dr. Batka hervorragend beurteilte. Führende Musiker und Kritiker begrüßten es lebhaft, dass nun endlich eine komische Oper erschienen sei von kultiviertem Geschmack und geistreichem Witz, so meisterhaft im Aufbau und sinnvoller Kunst in der thematischen Verarbeitung, dass man seit den Mozart-Opern nichts ähnliches kenne“².

Verglichen mit „andere[n] zeitgenössische[n] Richtungen [...] z. B. Reger und Richard Strauss“, habe Urspruch sich „als fortschreitender ‚Moderner‘“ gefühlt, „der tief verantwortlich weiterbauen, nicht umstürzen wollte“³. So habe der Komponist im letzten Lebensabschnitt „mit dem Gefühl der Berufung an sich und seinem eigenen Stil weiter“ gearbeitet³.

Der Rezensent des Kölner Tageblatts betont: „Was

man aber insbesondere als das Unmöglichste von Allem gehalten hatte, dass jemand eine Oper schriebe ohne wesentliche Wagner'sche Einflüsse darin zu verrathen, hat Urspruch möglich zu machen gewusst.“ Kurz darauf konstatiert dieser Rezensent allerdings, man höre „beim Erscheinen des als Edelmann verkleideten Ramon mit einigem Erstaunen, dass hier das bekannte Stolzingsmotiv aus den *Meistersingern* hat charakterisiren [!] geholfen, das echteste Ritterthema für den Gefälschten.

Und auch im Liebesduett, welches uns zum zweiten Mal in dieser sonst völlig unverwagerten Oper an den von Urspruch Gemiedenen erinnert; wir meinen in den begleitenden Sextolen des Es-Dur-Satzes an die Szene im Brautgemach in *Lohengrin*⁴.

Der Rheinische Kourier vom 20. Oktober 1899 formuliert in diesem Zusammenhang: „Wagner hat unserer Zeit das Zeichen aufgedrückt. Niemand darf sich seinem Einfluss entziehen, niemand die ungeheuren Ideen dieses größten Musikdramatikers ignorieren. Das hat Urspruch am allerwenigsten beabsichtigt und getan. Selbstredend verzichtet Urspruch auf die antiquierten Formen der Arie. Etc. Die Einheit seines Kunstwerkes bildet die Scene, welche in der Dichtung so angelegt ist, dass sie in natürlich symphonisch musikalischer Ausdrucksart aufgehen muss“⁵.

Aufschlussreich für Urspruchs Bezugnahme auf Richard Wagner sind theoretische Überlegungen des Komponisten zur Vereinigung von Wort und Ton, im Zusammenhang mit seinem Opus *Frühlingsfeier*: „Wollen nun solche Gedanken und Bilder zu Musik werden, so betrachte man es als besonders glückliche Fügung, wenn die ihnen von Dichter gegebene Wortfassung die technische Möglichkeit zur Musikbildung in sich schließt. Dies ist, seitdem die wahre große Dichtkunst sich von ihrer natürlichsten Genossin, der Musik, entfernt und zur Literatur herabgestimmt hat, weit seltener der Fall, als man gemeinhin annehmen sollte. Die Musik hat andere Gesetze der Form und der Ausdrucksmittel als die Poesie. Ist diese nicht mit Rücksicht auf jene von

Laurent Martin



Born in Los Angeles, Laurent Martin made his stage début at the age of 12. He studied voice and anthropology, with appearances in California and the northeastern USA. He has been a singer and opera director in Germany since 2008. He has sung in concerts and operas in Munich and Bremerhaven, including *La traviata* (Gastone), Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann* (Frantz), *Rigoletto* (Borsa), *Carmen* (Remendado) and *Die Fledermaus* (Dr Blind). www.laurentmartin.org

Victor Petitjean



A native of Berlin, Victor Petitjean studied voice. He has sung in Viktor Ullmann's *Der Kaiser von Atlantis* (Lautsprecher), Pergolesi's *La serva padrona* (Uberto), *Don Giovanni* (Komtur) and *Der Freischütz* (Kaspar). He is a founder of the Ensemble 'Das gibt's nur einmal' and a member of the Berliner Vocalensemble TCHAP! He has given numerous concerts and recitals and made guest appearances at the Theater der Stadt Augsburg. With pianopianissimo-musiktheater he has sung in Ludwig Thuille's *Theuerdank* (Rüdiger) and Wagner's *Tannhäuser* (Landgraf).

Ralf Sauerbrey



Ralf Sauerbrey undertook vocal studies in Italy with Gianni Raimondi, Pier Miranda Ferraro, Leone Magiera and Carlo Bergonzi. He is the recipient of numerous awards, including first prize in the international vocal competition of Taranto in 2001. He has sung at the Prague State Opera, in the opera houses of Reggio Emilia, Forlì, Fidenza, Palma de Mallorca, Schwerin, Dessau, Odessa and Dnepropetrovsk, where he sang Don Giovanni, Belcore, Nabucco, Amonasro, Falstaff, Scarpia, Gianni Schicchi, and Escamillo, as well as the title rôle in Krenek's *Diktator*. For the pianopianissimo-musiktheater he sang Wilekin in *Der Schmied von Marienburg* [Marco Polo 8.225346-48].

Martin Schmidt



Martin Schmidt studied in Cologne. In opera he has appeared in *The Magic Flute* (Papageno), Gounod's *Le médecin malgré lui* (Sganarelle), *Hänsel und Gretel* (Besenbinder) and Lortzing's *Die Opernprobe* (Johann); in operettas including Nicolai's *The Merry Wives of Windsor* and Benatzky's *Im weissen Rössl*; and in musicals such as *Emmaus* (Jesus), as well as *My Fair Lady* on tour throughout Germany. His recital and concert repertoire spans baroque cantatas to contemporary symphonic works.

www.martin-schmidt-bariton.de





Anne Wieben



Anne Wieben studied in Minnesota and Vienna. As a mezzo-soprano she has sung in *Così fan tutte* (Dorabella), *The Tales of Hoffmann* (Niklas), *Ariadne auf Naxos* (the Composer) and in *Der Schminde von Marienburg* (Frau Madaldrut). She made her début in the soprano rôle of Donna Anna, and has sung the rôles of Fiordiligi, Contessa Almaviva, Agathe, Donna Elvira and Rosalinde, as well as Ellen Orford in *Peter Grimes*. As an interpreter of modern music she sang the world première of *Five Mannequin Songs for Soprano and Chamber Orchestra* by Clio Montrey.

PPP Music Theatre Ensemble, Munich

The artists on this recording are members of the pianopianissimo-musiktheater (www.pppmt.de), founded in 1980 by Peter P. Pacht who was inspired by August Everding, General-Intendant in Munich. Biennial celebrations in Pegnitz, Franconia, brought to life previously unperformed works by Richard Wagner. The ensemble has also performed world premières of works by Franz Schreker, Siegfried Wagner and Alexander Zemlinsky and of contemporary composers such as Judith Weir and writers such as Herbert Rosendorfer and Bernd Schünemann. The pianopianissimo-musiktheater has received invitations from the Deutsche Oper Berlin, the Hamburg State Opera, the Nuremberg Opera, the Vienna Festival Weeks, the Carinthian Summer Ossiach, the Vienna Concert Hall, the Basel Festival, the Oberhausen Theater, the Philadelphia Arts and Fringe Festival, the Solingen Theater and Concert Hall, the Fürth Theater and the Bayreuth Civic Hall. Many productions on TV and CD have been broadcast in co-operation with SFB Berlin, RIAS, Bavarian Radio, Austrian Radio, SWR Mainz, WDR Köln, DeutschlandRadio Kultur, BR – Franconia and Marco Polo.

Peter P. Pacht



Born in Bayreuth, Peter P. Pacht studied music, theatre and linguistics and promoted Siegfried Wagner. He has directed over a hundred works in numerous European theatres, including premières, as well as rediscoveries. He is a professor of opera stage direction, artistic direction, music and music studies, as well as cultural management. In 1980, Pacht founded the pianopianissimo-musiktheater, of which he is artistic director.

Orchestra of the Sorbian National Ensemble



Since its formation in 1952 the Orchestra of the Sorbian National Ensemble has given many premières of works of Sorbian and Slavic composers. It broadcasts regularly and has made several commercial recordings.

Günter Lang



Born in Plauen, Günter Lang conducted in various opera houses in the German Democratic Republic as well as at the State Symphony Orchestra Saalfeld. One of Lang's areas of expertise is the operas of Siegfried Wagner, which he introduced at the Rudolstaendter Festival and later as the director of musical studies for pianopianissimo-musiktheater, where he led the rehearsals for *Der Heidenkönig* and *Der Schminde von Marienburg*, along with numerous rare works and premières. Lang is a former president of the pianopianissimo-musiktheater-Ensemble München e. V.

Israel Yinon



Israel Yinon stepped in for Werner Andreas Albert on this production at short notice. Born in Israel, he studied conducting, music theory and composition, and conducted the inaugural concert for Deutschlandradio Kultur. He has made numerous recordings for Decca, Deutsche Grammophon, Koch and CPO. He is the opera conductor at the Schwetzingen Festivals, and a guest conductor with the BBC Symphony Orchestra, the Jerusalem Symphony Orchestra, the Royal Philharmonic, London, the Royal Flemish Philharmonic, Antwerp, the NDR-Radiophilharmonie, Washington Opera and at the Deutsches Symphonie Orchester Berlin.

English translations by Pamela Wilkinson

