



ensemble minui



WAGNER PUCCINI STRAUSS
OPERA SUITES FOR NONET

ACT III





[weniger ist mehr]

Getreu diesem Motto gründeten 2016 neun befreundete Orchestermusiker:innen das ensemble minui. Engagiert in renommierten Orchestern wie dem Kärntner Sinfonieorchester, der slowenischen Nationaloper und der Wiener Staatsoper, widmen sie sich mit Eleganz und Raffinesse dem exquisiten Minimalismus. Die Kunst der Reduktion, die im Biedermeier beginnt, mit Franz Liszt eine hochvirtuose Facette erlangt und durch Arnold Schönberg salonfähig wird, setzt Klarinetist Stefan Potzmann mit Feingefühl fort. Standen zunächst vor allem Bearbeitungen großer Orchesterwerke im Mittelpunkt, entwickelte sich nach und nach die Opernmusik zur großen Leidenschaft des ensemble minui. Homogen und ausbalanciert bieten die fünf Streicher- und vier Bläser:innen bisher ungehörte, klangdifferenzierte Perspektiven auf groß besetzte Opernwerke – reduziert auf das für sie Wesentliche: die Musik!

www.ensembleminui.at

WAGNER WALKÜRE

- 1 LEBHAFT – SEHR GEMESSEN
- 2 MÄSSIG BEWEGT
- 3 STÜRMISCH SCHNELL UND SEHR HEFTIG
- 4 NICHT SCHLEPPEN – SEHR LEBHAFT
- 5 SEHR BELEBT

PUCCINI MANON LESCAUT

- 6 LENTO ESPRESSIVO
- 7 ALLEGRETTO MODERATO
- 8 ANDANTE MESTO
- 9 ALLEGRO
- 10 TEMPO DI MENUETTO
- 11 ALLEGRO – VIVACISSIMO

STRAUSS FRAU OHNE SCHATTEN

- 12 LANGSAM
- 13 ALLMÄHLICH ETWAS FLIESSENDER
- 14 MÄSSIG BEWEGT
- 15 SEHR BEWEGT

3:51
7:22
1:55
8:51
1:10

4:31
2:05
4:53
6:27
2:11
1:12

2:38
4:23
6:12
6:36

ensemble minui

Anna Morgoulets *Violine*

Polina Winkler *Violine*

Nejc Mikolic *Viola*

Wilhelm Pflegerl *Violoncello*

Anna Gruchmann *Kontrabass*

Sieglinde Größinger *Flöte*

Stefan Potzmann *Klarinette*

David Fliri *Horn*

Clemens Böhm *Fagott*

Arrangements von Stefan Potzmann



Wagner und die Folgen

Zu den drei neuen Opernsuiten des ensemble minui

Entstanden um 1600 im Kreise adeliger Philosophen, Dichter und Musiker, die sich in der Florentiner Camerata versammelten, und gepflegt an den absolutistischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, schwang sich die Oper im Laufe des 19. Jahrhunderts im Zusammenspiel mit den industriellen Revolutionen zu immer üppigeren und weiter ausgreifenden Ausdrucksformen auf. Dies äußerte sich nicht nur in stimmlich immer herausfordernderen Gesangspartien oder einem vergrößerten Orchesterapparat, sondern auch in aufwändigen Bühnenbildern, die den neuesten technischen Errungenschaften Rechnung trugen. Speerspitze der modernen Operndramaturgie und Bühnentechnik war die Pariser Oper, wo die Großen Opern Giacomo Meyerbeers das Publikum musikalisch wie aufführungstechnisch in ihren Bann zogen. Beispielhaft für das Zusammenspiel technischen Fortschritts und musikalischer Formentwicklung sei die berühmte Klosterszene aus Meyerbeers Oper *Robert le diable* von 1831 genannt, in der eine Schar toter Nonnen ihren Gräbern entsteigt und einen wilden Tanz aufführt. Die schaurige Wirkung dieser Szene wurde vor allem durch die neuartige Gasbeleuchtung ermöglicht, die es erlaubte, Bühnenbild und Tänzerinnen in blasses, aber auch dimmbares Licht zu tauchen.

Auf der Basis der französischen Grand Opéra einerseits und der deutschen romantischen Oper andererseits entwickelte Richard Wagner in der Mitte des Jahrhunderts sein Musikdrama, dessen *opus summum* das vierteilige »Bühnenfestspiel« *Der Ring des Nibelungen* ist – insgesamt 16 Stunden Musik, in denen das Werden und Vergehen der Welt sowie der ewige Widerstreit von

Macht und Liebe verhandelt wird. Es ist eine Ungerechtigkeit der Geschichte, dass Meyerbeer nurmehr eingefleischten Opernliebhaber*innen ein Begriff ist. Bei seinem am häufigsten aufgeführten Werk handelt es sich um eine Melodienkompilation aus der Oper *Die Hugenotten*, die in einem Arrangement für Militärkapelle bei der alljährlichen Geburtstagsparade britischer Monarch*innen gespielt wird. Der Name Richard Wagner steht dagegen bis heute für die geniale Neuerfindung der Oper in der Gattung des Musikdramas. Es war nicht zuletzt der ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erstarkende Antisemitismus, der Meyerbeer und sein bahnbrechendes Schaffen ins Vergessen drängte. Auch Wagner trug mit seiner autobiografischen Selbstdarstellung dazu bei, die vorbildhafte Wirkung Meyerbeers auf sein eigenes Schaffen zu verschweigen und jüdische Komponisten im Allgemeinen zu diffamieren. Die verklärende Historiografie seiner Frau Cosima tat ihr Übriges. Trotz manch fragwürdiger Gesinnung und selbstbezogenen Geschichtsklitterung kann die Bedeutung von Wagners Gesamtwerk für das Schaffen der Opernkomponist*innen folgender Generationen nicht unterschätzt werden. Ob als Epigon*in oder Antipod*in – an der Auseinandersetzung mit Wagner kam in der Folge niemand mehr vorbei.

In seinem neuen Album erkundet das ensemble minui das Werk Wagners und die von ihm ausgehenden Entwicklungslinien in das Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Am Anfang steht ein Arrangement der zentralen musikalischen Gedanken aus der *Walküre*, dem zweiten Teil des *Rings des Nibelungen*. Es folgt, in diesem Zusammenhang vielleicht ein wenig überraschend, eine Suite über Giacomo Puccinis *Manon Lescaut*. Doch obwohl Puccini vor allem als Nachfolger Giuseppe Verdis in Bezug auf die Weiterentwicklung der italienischen Oper gesehen wird (und als solcher von seinem Verleger Ricordi systematisch aufgebaut wurde), ist gerade in seinem ersten Erfolgsstück *Manon Lescaut* die Auseinandersetzung mit Wagner überdeutlich. Den Abschluss des Albums bildet die symbolistische

Märchenoper *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss, der mit Wagner nicht nur den Vornamen teilt, sondern auch die Überzeugung, die deutsche Operntradition zu einem genialisch-neuartigen Höhepunkt geführt zu haben.

Hoffnung im Scheitern: *Die Walküre*

Am 1. April des Jahres 1848 erwähnte Richard Wagner erstmals »einen neuen Opernplan aus der Siegfriedsage« – über 26 Jahre später, am 21. November 1874, brachte er die letzte Note der Partiturreinschrift der *Götterdämmerung* zu Papier. Das ursprünglich als einzelne Oper geplante Projekt hatte sich während der Textdichtung zuerst zum Zweiteiler und schließlich zur Tetralogie mit insgesamt etwa 16 Stunden Spieldauer erweitert. Wagner empfand, die Sage von Siegfrieds Tod nicht ohne ihre Vorgeschichte und diese wiederum nicht ohne ihre eigene(n) Vorgeschichte(n) erzählen zu können, die nicht nur im mittelhochdeutschen Nibelungenlied, sondern auch in älteren nordischen Überlieferungen wie der Edda oder der Völsungasaga niedergelegt sind. In der für ihn typischen Ausübung künstlerischer Freiheit bediente sich Wagner an den Motiven der tradierten Sagen, um seinen eigenen Mythos zu erschaffen und damit – wie sein Vorbild Meyerbeer in der Grand Opéra – einen geschichtsphilosophischen Kommentar zu seiner eigenen Zeit abzugeben. Insofern darf die Bedeutung des Revolutionsjahres 1848 als Startpunkt der Arbeit am Nibelungen-Stoff nicht unterschätzt werden, erklärt sich doch aus Wagners linksradikaler bis anarchistischer politischer Gesinnung in dieser Zeit der dem *Ring* innewohnende Grundgedanke, dass alles erst einmal zerstört werden müsse, bevor sich eine neue Schöpfung entfalten kann. Trotz aller biografischen und politischen Umbrüche, gescheiterten Ehen und Freundschaften, immer wiederkehrenden kleineren und größeren finanziellen Sorgen, die Wagner

in der gewaltigen Zeitspanne der Arbeit an der Tetralogie erlebte, blieb die Auseinandersetzung mit dieser politischen Idee der künstlerische Kern des Werkes. Alle zwischenmenschlichen (und -göttlichen) Konflikte, die im *Ring* verhandelt werden, entfalten sich unter der Prämisse des notwendigen Scheiterns, dem die Hoffnung auf einen besseren Neubeginn innewohnt – vom Brudermord über Ehekrach, Geschwisterrivalität, Generationengerechtigkeit bis hin zu klassischen Machtspielen und Intrigen.

Im *Rheingold*, dem »Vorabend« des Bühnenfestspiels, erzählt Wagner, wie der Nibelung Alberich der Liebe entsagt, um das Rheingold zu stehlen und daraus einen Ring zu schmieden, der ihm Reichtum und maßlose Macht beschert. Doch sowohl der Ring als auch der mit seiner Hilfe angehäuften Goldschatz werden ihm vom Göttervater Wotan abgenommen, der damit die Riesen Fasolt und Fafner für die Errichtung seiner Götterburg bezahlt. Damit ist der Boden für die Katastrophe des Weltenbrands bereitet, in der die Handlung der *Götterdämmerung* schließlich kulminiert. Denn wie sollte eine Welt, in der die Liebe aufgegeben wird, um Macht und Reichtum zu gewinnen, und in der der Gott der Gerechtigkeit und der Verträge seine Geschäftspartner über den Tisch zu ziehen versucht, um sie anschließend mit Hehlerware zu bezahlen, anders enden als im vernichtenden Chaos? Am Ende des *Rheingolds* wird musikalisch Wotans »großer Gedanke« geboren – die Idee, einen menschlichen Helden zu kreieren, der frei vom Göttergesetz handelt, das Gold an sich bringen und frei darüber walten kann, ohne davon korrumpiert zu werden, und so die Welt aus ihrer Verstrickung zu befreien. *Die Walküre* erzählt vom Versuch Wotans, diesen freien Helden in seinem Sohn Siegmund zu erschaffen. Der Versuch scheitert: Wotan muss Siegmund für die Gerechtigkeit opfern, die er selbst vertritt. Doch am Ende der Oper steht als Verheißung wiederum ein großer Gedanke: die Hoffnung, dass die Rettung der Welt durch den Helden Siegfried, den Sohn Siegmunds, und seiner Liebe zu Brünnhilde, der titelgebenden *Walküre*, möglich sei.

Musikalisch hat Wagner mit der *Walküre* den Publikumsliebbling unter den vier Teilen des *Rings* geschaffen, der auch den wahrscheinlich größten Hit der Operngeschichte enthält – den Ritt der Walküren, der auch die Suite des ensemble minui eröffnet. In der Oper steht diese Szene am Beginn des dritten Aktes und zeigt, wie sich die Walküren versammeln. Diese kriegerischen Göttinnen haben den Auftrag, tote Helden vom Schlachtfeld aufzulesen und nach Walhall, Wotans Burg, zu bringen. Unterlegt von einem repetierenden Galopprrhythmus entfaltet sich eine triumphal-martialische Melodie, die allerdings am Ende der Szene regelrecht implodiert und das Ende des Zeitalters der Gött*innen ankündigt. Ein weiterer Höhepunkt ist Wotans Feuerzauber: Der Göttervater versetzt Brünnhilde in einen magischen Schlaf und umgibt sie mit einem Flammenkreis, den nur ein furchtloser Held (der zu diesem Zeitpunkt noch zu gebärende Siegfried) dereinst zu durchschreiten vermag. Auch das euphorische Liebesduett aus dem ersten Akt, in dem das Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde in glühender Liebe entbrennt und den gemeinsamen Sohn Siegfried zeugt, zählt zu den Glanzlichtern der Oper.

Maßlose Verzweiflung: *Manon Lescaut*

Giacomo Puccinis dritte Oper *Manon Lescaut* wurde am 1. Februar 1891 in Turin uraufgeführt. Nach seinen ersten beiden geflopten Opern *Le Villi* und *Edgar* fand Puccini in *Manon Lescaut* erstmals zu seinem typischen Stil: Die Kombination aus langgezogenen, lyrischen Gesangsphrasen und vollem Orchestersatz mit oktavierender Streicherbegleitung gilt bis heute vielen als Inbegriff italienischer Opernmusik. Die Handlung der Oper beruht auf einem 1731 erschienenen Roman des französischen Geistlichen Abbé Prévost, dessen voller Titel *Geschichte des Chevalier Des Grieux und der Manon Lescaut* lautet. Auch wenn dieser Titel in der Folgezeit

zu *Manon Lescaut* verkürzt wurde, ist die Hauptfigur des Romans Des Grieux, der auch als Ich-Erzähler in Erscheinung tritt. Chevalier Des Grieux berichtet, wie er als Siebzehnjähriger, der gerade seine philosophischen Studien erfolgreich absolviert hat und dem im Malteserorden eine große Zukunft bevorsteht, durch den Zufall der Begegnung mit der noch jüngeren schönen Manon Lescaut von einem Moment zum anderen aus der Bahn seines geordneten Lebens geworfen wird. Kaum hat er sie gesehen und von ihr erfahren, dass sie ins Kloster gebracht werden soll, fasst er den Entschluss, mit ihr nach Paris durchzubrennen. Doch Manon liebt nicht nur den Chevalier, sondern auch Luxus und Glamour. Ihr kostspieliger Lebenswandel treibt den jungen Mann zum Äußersten: Diebstahl, Betrug, Mord. Aus dem jungen verliebten Paar wird ein Duo infernale à la Bonnie und Clyde. Keine Strafe trifft sie so hart, als dass sie sich ihr nicht entziehen könnten. Doch irgendwann endet ihre Übeltäterei. Manon wird zusammen mit anderen Frauen nach Amerika, in das eben gegründete New Orleans, deportiert. Des Grieux geht mit ihr, doch auch in New Orleans kommt das Paar nicht zur Ruhe. Der Sohn des Gouverneurs wirft ein Auge auf Manon, Des Grieux verabredet sich mit ihm zum Duell und glaubt, ihn erschossen zu haben. Manon und Des Grieux fliehen, doch in der amerikanischen Wüste stirbt sie völlig entkräftet.

In der Oper Puccinis ist die Handlung des Romans nurmehr bruchstückhaft erhalten. Ihm geht es nicht darum, »die Geschichte zu erzählen«, sondern einzelne, emotionsgeladene Momente in großangelegten Bildern zu entfalten. Die Suite des ensemble minui führt durch die unterschiedlichen musikalischen Stilphären, auf die Puccini in seiner *Manon Lescaut* rekurriert. Da sind einerseits Passagen, die Musik- und Musizierformen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts aufgreifen und damit auf die Zeit verweisen, in der die Handlung spielt. Gleichzeitig symbolisiert Puccini damit die dekorative, der gesellschaftlichen Konvention entsprechende Außenwelt, in der es um gesellschaftliche Repräsentation, Reichtum und Macht geht. Es ist die

Welt, zu der Manon sich hingezogen fühlt und in der sie sich von ihrem »Sugar Daddy« Geronte aushalten lässt. Puccini macht aus ihm einen Hobby-Komponisten, der Madrigale komponiert und gern zu Menuetten tanzt. Demgegenüber steht die zweite große Stilphäre des bereits oben beschriebenen »Puccini-Sounds«, einer Zusammenführung der italienischen, von Bellini, Donizetti und Verdi herkommenden Gesangstradition mit der Wagner'schen Orchesterbehandlung. Auf dieser musikalischen Ebene spielen sich die Gefühlswelten von Manon und Des Grieux ab. Im vierten Akt der Oper, der unüberhörbar von *Tristan und Isolde* inspiriert ist, erreicht ihr Liebesverhältnis schließlich seine tragische Dimension. Der Akt ist ein einziges Duett mit einem eingeschobenen Monolog Manons. Prévosts zumindest für Des Grieux halbwegs glückliches Ende (der Chevalier kehrt nach Manons Tod nach Frankreich zurück und gedenkt, nun geläutert unter Freunden weiterzuleben) hat Puccini vermieden: In der unendlichen Wüste Amerikas wirft Des Grieux sich über Manons Leiche. Puccini kennt auf der Opernbühne keine Erlösung, sondern nur Verzweiflung. Diese Stimmung trägt auch den größten »Hit« der Oper, der auch die Suite des ensemble minui eröffnet: Das instrumentale *Intermezzo sinfonico* erzählt in breiten, emotionalen Klängen die Deportation Manons von Paris nach Le Havre.

Macht der Symbole: Die Frau ohne Schatten

Nach *Elektra*, *Der Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* ist *Die Frau ohne Schatten* die vierte gemeinsame von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, deren partnerschaftliches Opernschaffen wohl nur mit dem Gespann Mozart-da Ponte zu vergleichen ist und das in der Folge außerdem *Die ägyptische Helena* und *Arabella* hervorbrachte. Die zwischen 1913 und 1915 entstandene und 1919 in Wien uraufgeführte *Frau ohne Schatten* wurde von den Autoren von vornherein als

»Hauptwerk« geplant und bewusst als vielleicht letzter Höhepunkt der deutschen romantischen Operntradition gesetzt. »Wir wollen den Entschluss fassen, die *Frau ohne Schatten* sei die letzte romantische Oper«, schrieb Strauss 1916 an Hofmannsthal. Der selbst gesetzte hohe Anspruch der Autoren zeitigte als Ergebnis ein literarisch hochwertiges, aber von Symbolen regelrecht überfrachtetes Libretto sowie eine hochkomplexe Partitur, deren motivische Dichte sich dem Hören kaum mehr erschließt. So geriet die *FroSch*, wie Strauss sein *opus summum* in liebevollem, aber nicht uneitlem Understatement selbst bezeichnete, zu einer vielfarbig schillernden, aber auch sperrigen und äußerst schwer aufzuführende Oper.

Hofmannsthal und Strauss erzählen darin ein Märchen, dessen zentrale Figuren der Kaiser und die Kaiserin, deren Amme, sowie der Färber Barak und seine Frau sind. Die Handlung spielt auf drei verschiedenen (sozialen) Ebenen. Die Kaiserin ist die Tochter des Geisterfürsten Keikobad, der nie als Person in Erscheinung tritt, aber in seiner geisterhaften (und musikalischen) Präsenz beinahe als sechste Hauptfigur gelten kann. Auch die Amme entstammt der Geisterwelt und will – gemeinsam mit der Kaiserin – wieder dorthin zurück. Sie kann nicht ertragen, dass ihr Schützling einen Menschen geheiratet hat, wenn dieser Mensch auch der reiche und mächtige Kaiser ist. Am Beginn der Oper erscheint ein Bote Keikobads der Amme und erinnert sie daran, dass die Kaiserin noch immer keinen Schatten wirft, und dass der Kaiser versteinern wird, wenn sie nicht binnen drei Tage einen Schatten erwirbt. Der Schatten ist für Hofmannsthal ein Symbol für die Fruchtbarkeit. In einem tieferen Sinne geht es für die Kaiserin aber nicht nur darum, Kinder zu bekommen, sondern zum Menschen zu werden – solange sie keinen Schatten wirft, ist sie der Geisterwelt noch nicht ganz entrückt. Die Amme steigt widerwillig mit der Kaiserin zu den arbeitenden hinab, um ihr dort einen Schatten zu erwerben. Dort begegnen sie dem Färber Barak und seiner Frau. Auch diese Ehe ist kinderlos: Barak wünscht sich unbedingt Kinder, doch seine Frau sehnt sich nach einem schöneren und reicheren

Mann. Da sie keinen Kinderwunsch hat, ist die Färberin auch bereit, der Kaiserin ihren Schatten abzugeben. Um den Schatten zu bekommen, müssen Kaiserin und Amme drei Tage lang als Mägde im Hause Baraks arbeiten. Der Kaiser hält sich unterdessen in seinem Falknerhaus auf, um seinen verlorenen Lieblingsfalken zu finden. In der Folge müssen die beiden Paare – ähnlich wie das hohe und das niedere Paar in der Zaubrerflöte – eine Reihe von Prüfungen bestehen, um zu einem würdigen, idealen menschlichen Dasein zu gelangen. Am Ende der Oper steht ein versöhnliches Zueinanderfinden beider Paare, deren Liebesfreude sich mit den Stimmen der ungeborenen Kinder zu einem Jubelgesang vereinigt.

Hofmannsthal's feinsinniger und spannungsvoller Operntext wartet mit ausdrucksstarken Szenen auf, die allerdings gelegentlich unter der mangelnden Bühnenwirksamkeit ihrer Symbole leiden. Strauss setzte dieses Libretto in einer seiner sattesten Partituren um, deren Komplexität sich zwar nur durch ausführliches Partiturstudium offenbart, deren vielfarbig instrumentierte Melodien jedoch bereits beim ersten Hören zu Herzen gehen und die emotionalen Innenwelten der Figuren erfahrbar machen. Brillant gelingt es Strauss, musikalische Chiffren für die unterschiedlichen Ebenen der Handlung – das Geisterreich, die herrschaftliche Umgebung des Kaiserpaares und die Welt des Proletariats im Haus des Färbers – zu finden. Je nach dramaturgischer Erfordernis komponierte Strauss für die Übergänge zwischen den Ebenen grandiose Aufschwünge oder regelrechte Stürze »ad infernos«. Doch in der *Symphonischen Fantasie aus »Die Frau ohne Schatten«*, die Strauss 1946 im Alter von 82 Jahren schrieb, dominiert die Welt der einfachen Menschen, insbesondere die beseelte und anrührende Musik Baraks, der ihm bereits bei der Komposition der Oper die sympathischste Figur war.

Markus Hänsel

[Less is more]

In keeping with this motto, ensemble minui was founded in 2016 by nine orchestral musicians. Working with orchestras such as the Carinthian Symphony Orchestra, the Slovenian National Opera, and the Vienna State Opera, the ensemble members dedicate themselves to minimalism with elegance and refinement. Clarinetist Stefan Potzmann perpetuates the art of reduction, which emerged in the Biedermeier period, achieved a highly virtuosic form with Franz Liszt, and became socially acceptable through Arnold Schoenberg. While initially focusing primarily on arrangements of large orchestral works, the ensemble gradually developed a great passion for opera. Harmonious and balanced, the five string and four wind players offer previously unheard, tonally differentiated perspectives on large-scale operatic works – reduced to what they consider essential: the music itself.

www.ensembleminui.at





Wagner and the consequences

ensemble minui's new operatic suites

Opera originated around 1600 among aristocratic philosophers, poets, and musicians who gathered in the Florentine Camerata. It was cultivated at the absolutist courts of the 17th and 18th centuries and evolved over the course of the 19th century, in conjunction with the industrial revolution, into increasingly lavish and expansive forms of expression. This was expressed not only in increasingly vocally challenging vocal parts and larger orchestras, but also in elaborate stage sets that incorporated the latest technical advances. The Paris Opera, where Giacomo Meyerbeer's grand operas captivated audiences both musically and in terms of their production, was at the forefront of modern operatic dramaturgy and stage technology. An example of the interplay between technical progress and musical form development is the famous convent scene from Meyerbeer's 1831 opera *Robert the Devil*, in which a group of dead nuns emerge from their graves and perform a wild dance. The eerie effect of this scene was made possible primarily by the innovative gas lighting, which allowed the stage design and dancers to be bathed in pale, yet dimmable, light.

Richard Wagner developed his music drama in the middle of the century based on the French grand opéra on the one hand and German romantic opera on the other, resulting in his opus summum, the four-part stage festival *The Ring of the Nibelung* – a total of 16 hours of music in which the coming and going of the world and the eternal conflict between power and love are negotiated. It is an injustice of history that Meyerbeer is now known only to die-hard opera lovers. His most frequently performed work is a compilation of melodies from

the opera *The Huguenots*, which is played in an arrangement for military band at the annual birthday parade of British monarchs. The name Richard Wagner, however, still stands today for the ingenious reinvention of opera in the genre of music drama. The rise of anti-Semitism during the second half of the 19th century pushed Meyerbeer and his ground-breaking work further into oblivion. Wagner contributed to the omission of Meyerbeer's exemplary influence on his own work through his autobiographical self-portrayal and to the defamation of Jewish composers in general. The romanticized historiography of his wife Cosima did the rest. Despite these self-centred historical distortions, the significance of Wagner's œuvre for the work of subsequent generations of opera composers cannot be underestimated. Whether as epigone or antipode, no one could avoid engaging with Wagner's legacy.

With this new recording, ensemble minui explores the music of Wagner and the developmental trajectories that emerged from it into the musical theatre of the 20th century. The programme opens with an arrangement of the central musical ideas from the second part of *The Ring of the Nibelung*, *Die Walküre*. This is followed, perhaps somewhat surprisingly in this context, by a suite on Giacomo Puccini's *Manon Lescaut*. Although Puccini is primarily seen as a successor to Giuseppe Verdi in the development of Italian opera (and was promoted as such by his publisher, Ricordi), his interest in Wagner's musical language is particularly evident in his first successful work, *Manon Lescaut*. The album concludes with Richard Strauss' symbolist fairy-tale opera *Die Frau ohne Schatten*. Strauss not only shared his first name with Wagner but also the conviction that he had brought the German operatic tradition to a brilliant and innovative climax.

Hope in Failure: *Die Walküre*

On April 1, 1848, Richard Wagner wrote that he was contemplating "a new opera plan based on the Siegfried saga". Some 26 years later, on November 21, 1874, Wagner put the final note of the fair copy of *Götterdämmerung* to paper. Originally conceived as a single opera, the project had expanded during the writing process, first into a two-part work and finally into a tetralogy with a total running time of approximately 16 hours. Wagner felt that the saga of Siegfried's death could not be told without its prehistory, and this, in turn, could not be told without its own prehistory, which are recorded not only in the Middle High German Nibelungenlied, but also in older Nordic traditions such as the Edda and the Völsunga Saga. In his typical exercise of artistic freedom, Wagner drew on motifs from traditional sagas to create his own myth and thus to offer a historical-philosophical commentary on his own time – like his role model Meyerbeer in the *grand opéra*. The significance of the revolutionary year of 1848 as the starting point for the work on the Nibelungen material should not be underestimated. Wagner's radical left-wing, or anarchistic, political outlook at that time explains a fundamental idea inherent in the *Ring*: that everything must first be destroyed before a new creation can unfold. Despite all the biographical and political upheavals, failed marriages and friendships, and recurring minor and major financial worries that Wagner experienced during the enormous period of work on the tetralogy, the exploration of this political idea remained the artistic core of the work. All interpersonal (and divine) conflicts negotiated in the *Ring* unfold under the premise of necessary failure, which inherently harbours the hope for a better new beginning – from fratricide to marital strife, sibling rivalries, generational justice, as well as old-fashioned power games and intrigues.

In *Das Rheingold*, the "eve of the stage festival", the Nibelung dwarf Alberich renounces love in order to steal the Rhine gold hoard and forge a ring from it,

which would bring him wealth and immense power. But both the ring and the gold treasure he amassed with it are taken from him by Wotan, the father of the gods, who uses it to pay the giants Fasolt and Fafner to build his castle. This sets the stage for the catastrophe of the conflagration of the world, which culminates in the action of *Götterdämmerung*. For how could a world in which love is abandoned to gain power and wealth, and in which the god of contracts and justice seeks to rip off his business partners and then pay them with stolen goods, end any other way than in devastation and chaos? At the end of *Das Rheingold*, Wotan's "great idea" is born musically – the idea of creating a human hero who can free himself from the divine law, acquire gold and rule freely without being corrupted by it, thus freeing the world from its entanglement. *Die Walküre* tells of Wotan's attempt to create this free hero in his son Siegmund. But the attempt ends in failure: Wotan must sacrifice Siegmund for the justice he himself represents. But at the end of the opera, another great idea stands as a promise: the hope that the salvation of the world is possible through the hero Siegfried, Siegmund's son, and his love for Brünnhilde, the eponymous Valkyrie.

With *Die Walküre*, Wagner created musical audience favourite of the four parts of the *Ring*, which also contains the arguably greatest moment in operatic history – the Ride of the Valkyries, which opens the suite by ensemble *minuet*. In the opera, the scene begins the third act and shows the Valkyries gathering. These warlike goddesses have been tasked with collecting dead heroes from the battlefield and bringing them to Valhalla, Wotan's castle. Underscored by a repetitive galloping rhythm, a triumphant, martial melody unfolds, which, however, virtually implodes at the end of the scene, heralding the end of the age of the goddesses. Another climax is Wotan's fiery spell: The father of the gods puts Brünnhilde into a magical sleep and surrounds her with a circle of flames that only a fearless hero (Siegfried, who was yet to be born at this point) will one day be able to pass through. The

euphoric love duet from the first act, in which the twins Siegmund and Sieglinde fall passionately in love and produce their son Siegfried, is one of the highlights of the opera.

Immense Despair: *Manon Lescaut*

Giacomo Puccini's third opera, *Manon Lescaut*, premiered in Turin on February 1, 1891. After his first two unsuccessful operas, *Le Villi* and *Edgar*, Puccini discovered his signature style in *Manon Lescaut*: a combination of extended lyrical vocal phrases and full orchestra with string accompaniment in octaves is still considered by many to be the epitome of Italian operatic music.

The plot of the opera is based on a 1731 novel entitled *The Story of the Chevalier des Grieux and Manon Lescaut* by Abbé Prévost, a French clergyman, author and novelist. Although Prévost later shortened the title to *Manon Lescaut*, the novel is narrated from the perspective of its main character, Chevalier des Grieux. As a seventeen-year-old, the Chevalier has just completed his philosophical studies and has a great future ahead of him as a knight of the Order of Malta when his orderly life is changed by a chance encounter with the even younger and beautiful Manon Lescaut. Learning that she is on her way to a convent he decides to elope with her to Paris. But Manon not only loves the Chevalier, but also luxury and glamour. Her expensive lifestyle drives the young man to the extremes of theft, fraud, and murder. The young couple transforms into an infernal duo à la Bonnie and Clyde. They manage to escape from every punishment that is thrown at them, but at some point their evil deeds end. Manon, along with other women, is deported to the newly founded city of New Orleans. Des Grieux accompanies her, but even in New Orleans the couple cannot find peace. The governor's son sets his sights on Manon; des

Griex arranges a duel with him and knocks him unconscious. Believing that he has shot him, Manon and des Griex flee, but she dies, completely exhausted, in the American desert.

The novel's plot survives only in fragments in Puccini's opera. Puccini's aim was not to tell the story, but to unfold individual, emotionally charged moments in large-scale tableaux. The suite by ensemble minui leads the listener through various musical and stylistic spheres created by Puccini. On the one hand, there are passages that draw on musical forms of the 16th, 17th, and 18th centuries, indicating the period in which the novel's plot appears to be set while illustrating the ornate, conventional world of social representation, wealth, and power to which Manon is drawn and in which she allows her "sugar daddy" Geronte, to support her. Puccini paints him as an amateur composer of madrigals who enjoys dancing to minuets. In contrast, there is a secondary sphere of "Puccini sound", presenting a fusion of the Italian vocal tradition derived from Bellini, Donizetti, and Verdi with Wagnerian orchestral treatment. The emotional worlds of Manon and the Chevalier des Griex unfold on this musical level. In the fourth act of the opera, which is unmistakably inspired by *Tristan and Isolde*, their love affair finally attains a tragic dimension. The act is a duet with an interpolated monologue by Manon. In Prévost's somewhat happy ending for the Chevalier, des Griex returns to France following Manon's death and intends to live among friends. On the operatic stage, however, Puccini knows no redemption, only despair. In the endless desert of America, des Griex throws himself over Manon's corpse. The suite by ensemble minui opens in a similar mood with the famous *intermezzo sinfonico* which tells the story of Manon's deportation from Paris to Le Havre in broad, emotional brush strokes.

The Power of Symbols: *Die Frau ohne Schatten*

Die Frau ohne Schatten was the fourth collaboration between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, after *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, and *Ariadne auf Naxos*, later to be followed by *Die ägyptische Helena* and *Arabella*. Their collective output may be compared only to that of Mozart and Lorenzo da Ponte. Written between 1913 and 1915 and premiered in Vienna in 1919, *Die Frau ohne Schatten* was conceived from the outset as an *opus magnum*, and perhaps consciously positioned as the culmination of the German Romantic opera tradition. "Let us resolve that *Die Frau ohne Schatten* shall be the last Romantic opera," Strauss wrote to Hofmannsthal in 1916. The authors' self-imposed rigour resulted in a libretto of literary quality, but one positively overloaded with symbolism, as well as a highly complex score whose motivic density is almost incomprehensible to the listener. Thus, the "*FroSch*," as Strauss called his opera with affectionate but not unpretentious understatement, turned into a dazzling and multi-faceted stage work, but also cumbersome and extremely difficult to perform.

Hofmannsthal and Strauss conceived a fairy tale with five central characters: the Emperor, the Empress, their nurse, the dyer Barak and the dyer's wife. The plot takes place on three levels of existence: The Empress is the daughter of Keikobad, the King of the Spirit Realm, who never appears on stage but could be considered a sixth main character with his ghostly and musical presence. The nurse, too, comes from the spirit world and wants to return there together with the Empress. The nurse cannot stand that her protégé has married a human, and the rich and powerful Emperor in particular. At the beginning of the opera, a messenger from Keikobad appears to the nurse, reminding her that the Empress does not cast a shadow and telling her that the Emperor will turn to stone if the Empress does not acquire one within three days. For Hofmannsthal, the shadow is a symbol of fertility. In a deeper

sense, however, the Empress's goal is not just to have children, but to become a human being—as long as she casts no shadow, she is not yet completely removed from the spirit world. The Nurse reluctantly descends with the Empress to the mortal world to acquire a shadow for her. There they meet the dyer Barak and his wife. This marriage is also childless—the Dyer desperately wants children, but his wife longs for a more handsome and richer man. Since she has no desire for children, the Barak is willing to give up her shadow to the Empress. To obtain the shadow, the Empress and Nurse must work as servants in Barak's house for three days. Meanwhile, the Emperor is at his hunting lodge, searching for his favourite falcon. Similar to the two couples from different social strata in *The Magic Flute*, the two couples of *Die Frau ohne Schatten* must pass a series of trials to attain a dignified, ideal human existence. At the end of the opera, the two couples find love and reconciliation, uniting them with the voices of their unborn children in a song of joy.

Hofmannsthal's subtle and suspenseful text features a number of highly expressive scenes, which occasionally suffer from a lack of stage-effectiveness of their symbols. Strauss transformed the libretto into one of his richest scores. Its complexity, while only revealed through detailed study of the score, is extremely moving at first hearing as it brings the characters' emotional inner worlds to life. Strauss brilliantly invents musical motifs for the various levels of the plot—the spiritual realm, the aristocratic environs of the imperial couple, and the world of the proletariat in the dyer's house. Depending on the dramatic requirements, Strauss composed grandiose ascents and downright plunges *ad inferno* for the transitions between the levels. In the *Symphonic Fantasy* from *Die Frau ohne Schatten*, which Strauss wrote in 1946 at the age of 82, the world of ordinary people dominates, especially the soulful and touching music of Barak, who was already the most sympathetic figure to Strauss while working on the opera.

Markus Hänsel





Gleichweit
MUNDSTÜCKE



KÄMMERSTETTER
& PARTNER STEUERBERATUNG GMBH

**STADT
THEATER**
KLAGENFURT

THOMASTIK
INFELD
VIENNA



Impressum

Produzent: Annette Schumacher
 Arrangements von Stefan Potzmann
 Aufgenommen im Alban Berg Saal der CMA Ossiach
 Januar 2025
 Tonmeister: Martin Rust
 Layout: Anja Hoppe
 Fotos: Lex Karell Photography
 Fotolocation: Rathaus St. Veit/Glan
 Texte: Markus Hänsel
 Übersetzung: Hannes Rox
 total: 64:22
 © 2025

Unterstützer der Crowdfunding Kampagne auf wemakeit.com:

Ainz Bernhard, Belakowitsch Erwin, Biber
 Oliver, Binder Bernhard, Böhm Nikolaus, Böhm
 Petra, Brandauer Christine, Degli Innocenti
 Ludovico, Dörflinger Gabriela, Erich Sebastian,
 Fam. Grammer/Steppan, Fheodoroff Thomas,
 Fischer Waltraud, Först Martin, Fritsch
 Karlheinz, Gergelyfi Alexander, Glantschnig
 Erich, Gottmann Eva, Größinger Franz und
 Susi, Gruchmann Ulrich, Gulda Paul, Hecking
 Eleonore, Heil Alexander, Hiller Konstantin,
 Hindler Johann, Hirschberg Peter, Hirschler

Johannes, Hohenberger Florian, Janisch
 Bertram, Karacsonyi Christian, Keglovits
 Christian, Klinser Wolfgang, Körbler Karin,
 Krabatsch Bernhard, Kremser Wolfgang, Kröpf
 Katharina, Lecher Ines, Lin-Maurer Long,
 Medicus Valerie, Mijatovic Maja, Peter Mimura,
 Neuwirth Joham Angelika, Oliveira Matheus
 Franca, Palma Barbara, Pepper Josef, Pokorny
 Gottfried, Pongracz Alex, Potzmann
 Bettina und Florian, Potzmann Johann und
 Margarete, Pronjari Isida, Rado Karl, Rinderle

Julia, Ringhofer Martin, Rosson Helmut, Sandrell
 David, Schaller Hedwig, Schmid Lukas, Schuller
 Claudia, Schulz-Pruss Wendelin, Seidel Werner,
 Simon Jacqueline, Smole-Maurer Căcilia,
 Steinacher Sieglinde, Steindl Eva, Steude
 Oreada, Susani Martin, Telkamp Ruud, Toppler
 Thomas, Wally Thomas, Zieritz Isabella

Vielen herzlichen Dank!