

ensemble minui

PUCCINI STRAUSS
TSCHAIKOWSKI
OPERA SUITES FOR NONET

ACT II



DSD

Direct Stream Digital



SUPER AUDIO CD



[opernmusik reduziert]

Angesiedelt zwischen Kammermusik und Orchester, widmet sich das in Kärnten beheimatete ensemble minui seit seiner Gründung 2016 mit Eleganz und Raffinesse den musikalischen Möglichkeiten für großes Kammermusikensemble. Standen anfangs noch einfache Reduktionen großer Orchesterwerke am Programm, so wurde nach und nach die Opernmusik zur großen Leidenschaft des ensemble minui. In den Arrangements des Klarinettenisten Stefan Potzmann bieten die neun wandlungsfähigen Orchestermusiker den Zuhörern mit ihrer zweiten CD Einspielung stilvoll neue Perspektiven auf drei groß besetzte Opernwerke, reduziert auf das für sie Wesentliche: die Musik!

www.ensembleminui.at

PUCCINI LA BOHÈME

1	LARGO SOSTENUTO	2:24
2	ANDANTINO AFFETTUOSO	4:28
3	ALLEGRO	1:57
4	ANDANTINO	3:55
5	ALLEGRETTO GIOCOLO	2:51
6	ALLEGRO MODERATO	3:26
7	TEMPO DI VALZER LENTO	2:53

STRAUSS ELEKTRA

8	MAESTOSO	4:38
9	SEHR LEBHAFT	1:53
10	STETS SEHR BEWEGT, DOCH ETWAS RUHIG BEGINNEN	3:06

TSCHAIKOWSKI EUGEN ONEGIN

11	ANDANTE MOSSO - ALLEGRO MODERATO	3:20
12	ANDANTE	3:06
13	ALLEGRO MODERATO - ANDANTE NON TANTO	3:45
14	TEMPO DI VALSE	5:34
15	MODERATO - ANDANTE	3:47
16	TEMPO DI MAZURKA - ALLEGRO VIVO	2:44

ensemble minui

Anna Morgoulets *Violine*

Helmut Rosson *Violine*

Nejc Mikolic *Viola*

Wilhelm Pfliegerl *Violoncello*

Anna Gruchmann *Kontrabass*

Sieglinde Größinger *Flöte*

Stefan Potzmann *Klarinette*

Markus Höller *Horn*

Clemens Böhm *Fagott*

Arrangements von Stefan Potzmann



Ein musikalisches Triptychon

Eine italienische Oper aus dem Jahre 1896, ein deutsches expressionistisches Musikdrama aus dem Jahre 1909 und eine russische Oper aus dem Jahre 1877 - auf den ersten Blick haben die im neuen Album des ensemble minui versammelten Werke *La Bohème*, *Elektra* und *Eugen Onegin* wenig gemeinsam (abgesehen von ihrer seit ihren Uraufführungen ungebrochenen Beliebtheit beim Opernpublikum). Doch immer, wenn man mehrere Kunstwerke, die vermeintlich wenig gemeinsam haben, nebeneinanderstellt, treten sie miteinander in einen Dialog und erscheinen plötzlich geschwisterlich aufeinander bezogen, als hätten ihre Schöpfer bei der Komposition ihres Werkes an das jeweils andere gedacht. So erweisen sich bei genauerem Hinsehen auch die drei in Rede stehenden Opern als ein Triptychon, in dessen Zentrum *La Bohème* von Giacomo Puccini steht. *La Bohème* und *Elektra* sind verbunden durch ihre Entstehungszeit. Obwohl zwischen den Uraufführungen beider Werke 13 Jahre liegen, gehören sie doch der künstlerischen Epoche des Fin de Siècle an, deren Lust am Verfall in beiden Opern, wenn auch auf denkbar unterschiedliche Weise, pulsiert: in *Elektra* brachial, ja gewaltsam die Extreme suchend, in *La Bohème* unter der Maske von Heiterkeit und komödienthafter Leichtigkeit. *La Bohème* und *Eugen Onegin* dagegen stehen sich durch ihr gemeinsames Sujet nahe. Beide Opern setzen sich mit dem Leben und den (Liebes)Problemen junger Menschen auseinander und erheben den Anspruch, diese *realistisch* darzustellen. Es entspricht der Zweifelhaftigkeit, die dem Begriff des Realismus angesichts der grundsätzlich höchst artifiziellen Kunstform Oper innewohnt, dass Puccini und Tschaikowski dabei auch sehr unterschiedliche Strategien verfolgen. Für ersteren bedeutet „Realismus“ das schonungslose Offenlegen sozialen Elends, aber auch eines schier übermenschlichen Lebensmutes und kleinlichen Streit überwindender Freundschaft, während sich Tschaikowski mehr mit der inneren Realität der Gefühlswelten seiner Figuren befasst, die als Angehörige des russischen Landadels keinerlei materielle Sorgen erleiden müssen - und dennoch in existenzielle Nöte geraten.

Fortschritt und Verfall: *Fin de Siècle*

Der Begriff des Fin de Siècle - Ende des Jahrhunderts, nicht nur verstanden als Bezeichnung einer chronologischen Tatsache, sondern einer Epoche und deren künstlerischen Lebensgefühls - tauchte erstmals 1886 in der französischen Zeitschrift *Le Décadent* auf. Deren Titel enthält auch jenen Begriff, der zur zentralen Obsession des Zeitalters und seiner künstlerischen Produktion werden sollte: Dekadenz, Verfall. Angesichts des rasenden Fortschritts, der das gesamte 19. Jahrhundert und insbesondere dessen letztes Drittel prägte, erstaunt diese Fokussierung auf Zerrüttung und Degeneration. Hatte das Ende des Jahrhunderts nicht eine rasende Beschleunigung und nie gekannte Komfortabilität des Alltags gebracht - elektrisches Licht, Fernkommunikation, über- und unterirdische Massentransportmittel? Hatten nicht die bahnbrechenden Entdeckungen zweier Ärzte bis dahin unvorstellbare Perspektiven ins Innere von Körper (Wilhelm Conrad Röntgen) und Seele (Sigmund Freud) eröffnet? Doch die Künstler der Zeit ließen sich vom schönen Schein des Fortschritts nicht blenden, sondern blickten auch auf dessen Schattenseiten: Reichtum und Komfort der Wenigen war erkaufte um den Preis sozialer Verelendung der Massen, die Beschleunigung des Alltags um den der Überforderung des Geistes. Von „müden Seelen“ sprach der norwegische Schriftsteller Arne Garborg, und tatsächlich liegt in Dichtung, Malerei und Musik aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Empfindung in der Luft, dass der Mensch an Leib und Seele krankte. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang, dass das Zeitalter der Erfindungen auch die ersten Massenvernichtungswaffen hervorbrachte und damit im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zu einem bis dahin beispiellosen Wettrüsten der Mächte Europas führte. Dieses gipfelte schließlich in den Gewaltexzessen des Ersten Weltkrieges, der zur Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts wurde und den Anfangspunkt eines neuen Zeitalters markierte. Historiker*innen sprechen in diesem Zusammenhang vom „langen 19. Jahrhundert“, dessen Beginn mit der französischen Revolution von 1789, das Ende aber mit Kriegsbeginn 1914 angesetzt werden kann.

Gewalt des Wahnsinns, wahnsinnige Gewalt: *Elektra*

Angesichts einer von der Empfindung geistigen Verfalls und der Erwartung eines sich abahnenden militärischen Großkonfliktes geprägten Zeit wundert es nicht, dass Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss in ihrer Version eines uralten Mythos ein Bild grotesk überspannter Seelen und nackter Gewalt zeichnen. Die Titelfigur Elektra, Tochter Agamemnons, des Königs von Mykene, befindet sich in einem quälenden Zustand zwischen Gedenken und Erwartung. Täglich gedenkt sie der Ermordung ihres Vaters, der, aus dem trojanischen Krieg heimkehrend, von seiner Gattin Klytämnestra und ihrem Liebhaber Aegisth ermordet worden war. Ihrem Bruder Orest, zu diesem Zeitpunkt noch ein kleines Kind, konnte Elektra zur Flucht außer Landes verhelfen. Seither erwartet sie seine Rückkehr, da er als Erbe die blutige Vergeltung für Agamemnons Ermordung vollziehen soll. Anders als Elektra will ihre Schwester Chrysothemis ihr Leben nicht in Gedanken an vergangene und zukünftige Gewaltexzesse verbringen, sondern empfindet ein unbändiges Verlangen nach Leben, Liebe und Kinderglück - regelmäßig kommt es zwischen den beiden zum Streit. Die gemeinsame Mutter Klytämnestra unterdessen wird von schlechten Träumen gequält, die sie durch Tieropfer und magische Amulette zu vertreiben sucht. Elektra, und mit ihr das nachfreudianische Publikum, erkennt, was hinter Klytämnestras seelischer Zerrüttung steckt: das schlechte Gewissen über das begangene Verbrechen am Gatten einerseits, die Angst vor der Rückkehr des Rächers Orest andererseits. Und so ängstigt Elektra ihre Mutter, indem sie ihr einredet, sie selbst sei das Schlachttier, das geopfert werden müsse, um ihre Alpträume zu beenden. Schließlich geht Elektras Wunsch in Erfüllung: Orest kehrt aus dem Exil zurück, ermordet die Mutter und deren Geliebten. Während Chrysothemis Elektra zur blutigen Freudenfeier ruft, bricht diese im Taumel des Rache Glücks tot zusammen. Hofmannsthal und Strauss greifen auf ein Sujet zurück, das denkbar weit von den Errungenschaften des beginnenden 20. Jahrhunderts entfernt angesiedelt ist, ja sogar den Anfangspunkt der westlichen Zivilisation markiert. Im Mythos um Elektra und Orest, wie

Aischylos ihn in seiner *Orestie* erzählt, wird Orest nach der Ermordung seiner Mutter zunächst selbst von den Rachegöttinnen verfolgt, aber schließlich von einem Gericht unter dem Vorsitz der Weisheits- und Gerechtigkeitsgöttin Athene von seiner Schuld freigesprochen. In einer geläufigen Deutung von Aischylos' Werk wird hier symbolisch die Überwindung der Blutrache durch Demokratie und Rechtsstaatlichkeit vollzogen. Doch Hofmannsthal und Strauss zeigen in ihrer Oper das Gegenteil: Unterdrückung, Gewalt, Blutrausch. Nicht zu vergessen auch eine weitere Obsession des Fin de Siècle: sexuell abweichendes Verhalten in allen nur denkbaren Konstellationen. In jeder Begegnung Elektras mit ihren Familienmitgliedern schwingt eine kaum verhohlene erotische Anziehung mit. So erkundet Elektra mit ihren Händen den Körper ihrer Schwester Chrysothemis und beschreibt ihre üppige Weiblichkeit in blumigen Worten, während ihre Fantasien und Erinnerungen an Agamemnon weit über das zu erwartende Maß an Innigkeit zwischen Vater und Tochter hinausgehen. Den Geliebten ihrer Mutter betrachtet sie derweil nicht nur im übertragenen Sinne als Schlappschwanz, und selbst mit der verhassten Klytämnestra selbst ist sie durch eine unheimliche sexuelle Anziehung verbunden.

So zeigt sich das alte Griechenland bei Hofmannsthal und Strauss nicht im hehren, idealisierten Glanz, in dem es Goethe und Winckelmann noch erschienen war, sondern ganz im Geiste und Spiegel des angebrochenen 20. Jahrhunderts als ein Ort zerstörter Seelen. Aus der Perspektive der Nachwelt erscheint die Allgegenwart und Unausweichlichkeit der Gewalt in *Elektra* als Vorbote der Schrecken, auf die das neu angebrochene Jahrhundert 1909, im Jahre der Uraufführung der Oper, bereits zusteuerte.

Die bittere Leichtigkeit des Seins: *La Bohème*

Auch in Giacomo Puccinis größtem Erfolg *La Bohème* zeigt sich die für das Fin de Siècle typische Perspektive des Verfalls, allerdings weniger monumental und erschreckend als in *Elektra*. Wird in der Strauss-Oper die Zerrüttung des Geistes seziert, ist es bei Puccini die physische Krankheit Tuberkulose, die eine der Hauptfiguren, die Blumenstickerin Mimì, auszehrt und schließlich sterben lässt.

In vier Bildern erzählt die Oper Episoden aus dem Leben einer Gruppe befreundeter (Lebens)Künstler: Der Dichter Rodolfo, der Musiker Schaunard, der Maler Marcello und der Philosoph Colline führen gemeinsam in einer Pariser Mansarde ein entbehrungsreiches Leben. Gelegentliche Aufträge spülen in unregelmäßigen Abständen etwas Geld in ihre leeren Kassen, doch im Winter müssen unter Umständen Rodolfos unverkaufte Werke als Heizmaterial erhalten, die Miete bleiben die vier schuldig. Als Rodolfo die Nachbarin Mimì kennenlernt, verlieben sich die beiden Hals über Kopf ineinander. Bereits bei der ersten Begegnung sinkt die lungenkranke Mimì ohnmächtig zusammen, doch zum eigentlichen Thema der Oper wird die Krankheit erst am Ende, wenn sie als nicht unerwartete, aber doch überraschende Katastrophe über die Figuren der Handlung hereinbricht.

Charakteristisch für *La Bohème* ist das kontrapunktische Verhältnis von Komik und Tragik, das Puccini zum Handlungsprinzip erhebt. So ist die Oper zwar bekannt für ihre großen lyrisch-expressiven Momente und expansiven Melodien, doch rein quantitativ ist die überwiegende Mehrheit der Szenen komödiantisch strukturiert. Auch die Figuren selbst sind den Charakteren der italienischen Commedia dell'arte entlehnt. Doch der vordergründige Charakter dieser Komik bleibt stets deutlich, denn mit ihren gewitzten Sprüchen und jugendlichem Übermut versuchen die Freunde, der eigentlich elenden Realität zu trotzen. Gelegentlich hereinbrechender Wohlstand ist stets nur vorübergehend. Die Freunde nehmen die Widrigkeiten des Künstlerlebens gewissermaßen auf die leichte Schulter und erleben so auch Momente ausgelassenen Lebensmutes. So ist das zweite

Bild der Oper geprägt von einer übersteigerten, beinahe fantastischen Lebensfreude. Am Heiligen Abend treffen sich die Freunde im Quartier Latin, ihre gute Laune mischt sich in den weihnachtlichen Trubel der feiernden Menge. Sie begegnen Marcellos Ex-Freundin Musetta, die inzwischen mit einem reichen Herren liiert ist, feiern ausgelassen und bestellen im Café die teuersten Köstlichkeiten. Marcello und Musetta kommen vor aller Augen mit dramatischer Geste wieder zusammen und hinterlassen dem reichen Liebhaber die deftige Rechnung. Doch die Euphorie ist nur von kurzer Dauer. Zu Beginn des letzten Bildes sind die Paare wieder getrennt und die vier Freunde versuchen mit ihren üblichen Späßen, sich von ihrer elenden Situation abzulenken. Doch jegliche Komik verschwindet mit einem Mal, als Musetta plötzlich mit der sterbenden Mimi hereinstürzt. Die Freunde bemühen sich, Mimis letzte Wünsche zu erfüllen, während Rodolfo sich mit ihr in der Erinnerung an ihre gemeinsamen Momente verliert. Nachdem Mimi still und leise gestorben ist, bleibt nichts als die große Verzweiflung Rodolfos.

Mit dem doppelbödigen Charakter der Komik fassen Puccini und seine Librettisten in *La Bohème* das Lebensgefühl des Fin de Siècle in Text und Musik. Nicht nur zeigen sie die Kehrseite eines genussfrohen Zeitalters, dessen Wohlstand auf dem Elend sozial niedrigstehender Gruppen fußt. Die Verdrängung existenzieller Abgründe durch Komik steht zudem für das Gefühl, in dem viele Zeitgenoss*innen lebten: die Erwartung einer unter der oberflächlichen Euphorie des Fortschritts brodelnden Katastrophe, die sich über kurz oder lang mit aller Macht Bahn brechen würde.

Inneres Drama: *Eugen Onegin*

Von der Auseinandersetzung mit Politik, dem Lebensgefühl einer Epoche oder alten Mythen ist Piotr Tschaikowski in seiner Oper *Eugen Onegin* weit entfernt, ja will sie ganz bewusst unterlassen. „Ich brauche keine Zaren, Zarinnen, Volksaufstände, Schlachten, Märchen, ich suche ein intimes, aber starkes Drama, das auf Konflikten beruht, die ich selber erfahren oder gesehen habe, die mich im Innersten berühren könnten.“ So fasste er das künstlerische Bedürfnis zusammen, das ihn bei der Komposition der Oper leitete. Damit wandte er sich ausdrücklich gegen die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorherrschende Opernästhetik, die von Komponisten wie Meyerbeer, Verdi und Wagner bestimmt wurde – eine Tradition, in die sich später Puccini und Strauss einreihen. Auf der Suche nach einem Sujet, das weit von der Monumentalität der zeitgenössischen Oper entfernt sein sollte, wurde Tschaikowski im 1833 erschienenen Versepos des russischen Nationaldichters Alexander Puschkín fündig, der bei der Abfassung seines Werkes von einer ähnlichen künstlerischen Idee getrieben war. Auch Puschkín wollte Menschen aus dem „wirklichen Leben“ porträtieren und schuf so ein Panorama der russischen Gesellschaft seiner Zeit.

Tschaikowski hatte nicht das Ziel, in seiner Oper das Epos Puschkíns nachzuerzählen, sondern wählte einzelne Szenen aus, die sich besonders für sein Vorhaben eigneten, emotionale Situationsbeschreibungen und seelische Entwicklungsprozesse der Figuren musikalisch darzustellen. Dabei gerät weniger die Titelfigur als die in Eugen unglücklich verliebte Tatjana in den Fokus des musikalischen Dramas.

Tatjana lebt gemeinsam mit ihrer Schwester Olga und ihrer verwitweten Mutter Larina auf dem Landgut ihrer Familie. Dort begegnet sie erstmals Onegin, der der Familie gemeinsam mit deren Nachbarn, seinem Freund Lenski, einen Besuch abstattet. Während Lenski schon länger verliebt in Olga ist und ihr stürmische Avancen macht, verliebt sich Tatjana Hals über Kopf in den aus St. Petersburg zugezogenen Onegin. Bereits in der folgenden

Nacht schreibt sie ihm einen glühenden Liebesbrief, den Onegin zwar persönlich, aber mit einer Abfuhr beantwortet. Als Larina wenig später zu einem großen Fest lädt, um Tatjanas Namenstag zu feiern, muss diese – ohnehin tief verletzt – beobachten, wie Onegin aus purem Übermut ihre Schwester Olga umwirbt, um seinen Freund Lenski eifersüchtig zu machen. Der Streit zwischen den beiden Freunden eskaliert derart, dass sie sich zum Duell verabreden – in dem Onegin zu seinem eigenen Entsetzen Lenski erschießt. Jahre später begegnet der erstaunte Onegin auf einer Soirée des Fürsten Gremin in St. Petersburg Tatjana wieder: Sie ist inzwischen mit dem Fürsten verheiratet. Plötzlich brechen in Onegin stärkste Gefühle für die Frau auf, die er Jahre zuvor abgewiesen hatte. Tatjana gewährt ihm eine brieflich erbetene Aussprache. Trotz Onegins intensiven Drängens lässt sie sich nicht dazu bewegen, ihre Ehe aufzugeben, obwohl sie zugibt, ihn immer noch zu lieben. Eugen Onegin bleibt einsam und verzweifelt zurück.

Typisch für Tschaikowskis musikalische Sprache sind die stets spürbare Emotionalität des Komponisten und seine klar zutage liegende Identifikation mit den Charakteren. Diese schlägt sich auch in der Gewichtung der einzelnen Figuren im Handlungsverlauf nieder. So steht die unglücklich verliebte Tatjana im Zentrum des ersten und längsten Aktes, während das Publikum erst im dritten Akt Einblick ins Innere des narzisstisch-unterkühlten Onegin erhält. Ähnlich wie Puccini in *La Bohème* zeigt Tschaikowski in *Eugen Onegin* junge Menschen, die mit dem Erwachsenwerden, mit Problemen des Alltags und Liebesnöten konfrontiert werden. Während Rodolfo, Mimì und ihre Freunde aber von äußeren Umständen in Existenznöte gezwungen werden, zeichnet Tschaikowski Tatjana und Onegin als Individuen, die vor allem von ihren inneren Zuständen geplagt werden. Anders als Mimì, die beinahe unbemerkt aus dem Leben scheidet, hat Tatjana die Gelegenheit zur Entwicklung. Ihr Weg vom jungen Mädchen, das sich hysterisch in einen vergötterten Mann verliebt, zur Fürstin Gremina, die aus Vernunft und trotz der nunmehrigen Avancen Onegins bei ihrem reichen, aber sie innig liebenden Gatten bleibt, lässt dabei durchaus Fragen offen. Betrachtet sie, wie die äußeren Umstände es zu implizieren scheinen, die

Verbindung mit dem Fürsten als Versorgungsehe? Hat sie die Gewöhnung als Geschenk des Himmels und als Ersatz für das Lebensglück akzeptiert, wie ihre Mutter es nach eigener Aussage einst tat, als sie mit einem älteren Mann verheiratet wurde? Oder ist sie dem Fürsten durch eine tiefere, ernstere Liebe verbunden als dem Narzissten Onegin? Klar ist am Ende der Oper nur eines: Die Titelfigur Onegin blickt verzweifelt auf ein Leben voller verpasster Chancen zurück.

Mag. Markus Hänsel

[opernmusik reduziert]

Located between chamber music and orchestra, ensemble minui explores the musical possibilities of the large chamber music ensemble with elegance and sophistication. Since its founding in 2016, straightforward reductions of large orchestral works have gradually been replaced by opera, the great passion of the nine members of ensemble minui. The stylish arrangements by clarinetist Stefan Potzmann provides listeners with entirely new perspectives on large-scale operatic works, reduced to what is essential—the music itself!

www.ensembleminui.at





A Musical Triptych

An Italian opera from 1896, a German expressionist musical drama from 1909 and a Russian opera from 1877—at first glance, the three works on this new recording by ensemble minui have little in common apart from their undiminished popularity with operatic audiences. But whenever you juxtapose several works of art that seem to have little in common, they enter into a fraternal dialogue with each other as if their creator had thought of the other when composing their work. On closer inspection, the three operas in question form a triptych, with Giacomo Puccini's *La Bohème* at its centre. *La Bohème* and *Elektra* are linked by their creation date. Although 13 years passed between the premieres of either work, they both belong to the period of the *fin de siècle*. The fascination with decay is evident in both operas, albeit in very different ways: brutish and looking for extremes in *Elektra*, and under a mask of cheerfulness and comedic lightness in *La Bohème*. *La Bohème* and *Eugene Onegin*, on the other hand, share a common subject: the trials and tribulations of young people's lives and amorous encounters, and their aspiration to portray them realistically. Puccini and Tchaikovsky pursued very different strategies to achieve this goal, in correlation with the inherent dubiousness of the concept of realism in view of the fundamentally artificial nature of opera. For Puccini, "realism" was a means to sketch an unsparing portrait of social and economic hardship, but also of an almost superhuman will to live and of petty quarrels overcome by friendship; Tchaikovsky on the other hand is more concerned with the inner lives and the emotional world of his characters, who—as members of the Russian landed nobility—were insulated from any material concerns and still managed to suffer existential hardship.

Progress and Decline: *The Fin de Siècle*

The term *fin de siècle*—understood not only as a chronological term but also as the description of an epoch and its artistic outlook—first appeared in the French magazine *Le Décadent* in 1886. The magazine's title was emblematic of what was to become the central obsession of the age and its artistic production: decadence and decay. In view of the relentless march of progress that had characterized the entire, and particularly the last third, of the 19th century, the preoccupation with disruption and degeneration was quite astonishing. Had the end of the century not brought with it frantic acceleration and unprecedented comfort, including electric light, long-distance communication, above and below ground means of mass transport? What about the pioneering discoveries of Wilhelm Conrad Röntgen and Sigmund Freud, who opened up previously unimaginable perspectives on the body's interior as well as the soul? Instead, the artists of the *fin de siècle* focused on the dark side of progress—the wealth and comfort of the few came at the cost of impoverishment of the masses, whilst the acceleration of everyday life led to an overburdening of the spirit. The Norwegian writer Arne Garborg spoke of “weary souls”, and the poetry, paintings and music from the turn of the century do suggest that the human body and soul are sick. Of course, the age of invention also produced the first weapons of mass destruction, leading to an unprecedented arms race between the European powers during the first decade of the 20th century. It culminated in the terrible excess of violence of the Great War, which became the original catastrophe of the 20th century and marked the beginning of a new era. Historians speak in this context of the “long 19th century”, marked at the beginning by the French Revolution of 1789, and ending with the outbreak of war in 1914.

Insane Violence and the Violence of Insanity: *Elektra*

At a time marked by a sense of intellectual decline and under the threat of major military conflict, it may not surprise that Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss interpreted an ancient myth by painting a picture of grotesquely contorted souls and naked violence. Elektra, daughter of Agamemnon, the king of Mycenae, hovers in agonizing limbo between expectation and remembrance. Every day she commemorates the murder of her father, who, upon his return from Troy, was murdered by his wife Clytemnestra and her lover Aegisthus. Elektra was able to help her brother Orestes, at that time still a small child, to flee the country. Since then, she has been expecting his return, as he is expected to carry out the bloody retribution for Agamemnon's murder. Unlike Elektra, her sister Chrysothemis does not intend to spend her life mulling over past and future excesses of violence; she harbors an irrepressible desire for life, love and child-like joy, and the two are frequently at odds with one another. Their mother Clytemnestra meanwhile is tormented by bad dreams, which she tries to dispel with animal sacrifices and magical amulets. Elektra, and the post-Freudian audience, recognize the reasons behind her mother's emotional breakdown—her bad conscience over the crime committed against her husband and her fear over the return of Orestes. Elektra frightens her mother by persuading her that she herself must be sacrificed to end her nightmares. Finally, Elektra's wish comes true: Orestes returns from exile and murders his mother and her lover. While Chrysothemis calls Elektra to a bloody joyful celebration, she collapses dead in a frenzy of happiness and vengeance.

Hofmannsthal and Strauss pick up a subject that marks the beginning of Western civilization and is as far removed from the achievements of the early 20th century as one could possibly imagine. In the myth of Elektra and Orestes, as told by Aeschylus in *Oresteia*, Orestes is initially persecuted by the goddesses of vengeance after the murder of his mother, but is finally acquitted by a court chaired by Athena, the goddess of wisdom and justice. In a common interpretation of Aeschylus' tragedy, the overcoming of blood revenge is

symbolically accomplished through democracy and the rule of law. But Hofmannsthal and Strauss depict the opposite in their opera: oppression, violence, bloodlust, and another fin-de-siècle obsession—sexually deviant behavior of every conceivable fashion. Every encounter of Electra with her family members is tinged with barely concealed eroticism: As she explores her sister’s voluptuous body with her hands, Electra describes her exuberant femininity with flowery words, while her fantasies and memories of Agamemnon go far beyond the expected degree of intimacy between father and daughter. In Electra’s eyes, her mother’s lover is a wimp not only in a figurative sense, and even the hated Clytemnestra herself is connected to her by an uncanny sexual attraction.

The ancient Greece of Hofmannsthal and Strauss was not bathed in the noble, idealized splendor with which it appeared to Goethe and Winckelmann; instead, it is a place of destroyed souls, entirely in the spirit of the dawn of the 20th century. In hindsight, the omnipresence and inevitability of violence in *Elektra* is a harbinger of the horrors towards which the new century was hurtling in 1909, the year the opera was premiered.

The Bitter Lightness of Being: *La Bohème*

La Bohème, Giacomo Puccini’s greatest success, is pervaded by the same sense of decline typical of the *fin de siècle*, albeit in a less monumental and terrifying fashion. Where Strauss dissects the destruction of the spirit in *Elektra*, it is tuberculosis that ravishes the body of one of the principle characters of Puccini’s opera, the seamstress Mimì.

The libretto of the four-act opera is based on episodes from the life of a group of young bohemians—the poet Rodolfo, the musician Schaunard, the painter Marcello and the philosopher Colline—leading lives full of privation in an attic in Paris’ Latin Quarter. Occasional jobs wash some money into their empty coffers at irregular intervals, during the winter they burn Rodolfo’s unsold manuscripts in order to keep warm, and the rent remains unpaid. When Rodolfo meets his neighbor Mimì, the two fall head over heels in love. Mimì, who is suffering from consumption, faints during their first encounter. Her illness becomes the central theme of the opera towards the end, when it turns into a predictable but still surprising catastrophe for the characters.

One of the key characteristics of *La Bohème* is the contrapuntal relationship of comedy and tragedy, which Puccini elevates to a fundamental principle of action. The opera is known for its great lyrical moments and expansive melodies, but in purely quantitative terms, the majority of the scenes are structured as a comedy. Similarly, the characters themselves are borrowed from the Italian *Commedia dell’arte*. But the comedy’s superficial character predominates, as the friends seek to defy their miserable reality with wittiness and youthful arrogance. Sudden bouts of prosperity are always temporary in nature, but the young bohemians deal with the adversities of life in a light-hearted manner and experience moments of exuberance. The opera’s second act is characterized by an exaggerated, almost fantastical *joie de vivre*. On Christmas Eve, the group of friends meet in the Latin Quarter as they mingle with the hustle and bustle of the partying crowd. They meet Marcello’s former girlfriend Musetta, who is now in a relationship with a rich man. They party lively and order the most expensive delicacies

at the café. With a dramatic gesture, Marcello and Musetta fall into each other's arms in front of everyone and leave the bill to Musetta's rich lover. But the euphoria is short-lived: at the beginning of the final act, the couples are separated again and the four friends crack their usual jokes to distract themselves from the miserable situation. But the comedy comes to a halt when Musetta suddenly rushes in with the dying Mimì. The friends try to fulfill her last wishes, while Rodolfo loses himself in memories of their shared moments. Following her quiet death, nothing remains but Rodolfo's despair.

With the ambiguous character of the comedy in *La Bohème*, Puccini and his librettists capture the *fin de siècle* attitude towards life in text and music, revealing the dark side of a hedonistic age whose prosperity was founded on the misery of the socially deprived. The displacement of existential dread through comedy captured a sensation shared by many of their contemporaries: the fear of an impending catastrophe lurking under the superficial spectacle of progress that would eventually come to pass.

Inner Drama: *Eugene Onegin*

In *Eugene Onegin*, Piotr Tchaikovsky very deliberately refrains from depicting the sentiment of an epoch, dealing with politics, or conjuring the dramatic arc of ancient myths. "*I do not need tsars, tsarinas, popular uprisings, battles, or fairy tales... I am looking for an intimate but powerful drama based on conflicts that I have experienced or seen myself, those that have touched me deeply.*" This is how Tchaikovsky summed up the artistic impulse behind *Eugene Onegin*. In doing so, he explicitly opposed the predominant aesthetics of opera during the second half of the 19th century, which were defined by composers such as Meyerbeer, Verdi and Wagner—a tradition that Puccini and Strauss later joined. In his search for a subject that was far removed from the monumentality of contemporary opera, Tchaikovsky discovered a novel by Russian national poet Alexander Pushkin, who was driven by similar artistic ideas when writing his work. Pushkin wanted to portray people taken from "real life" and created a panorama of contemporary Russian society.

Tchaikovsky did not seek to retell Pushkin's entire novel in verse; instead he selected individual scenes that were particularly suitable for his project of depicting the characters' emotional world and their fortunes. The musical drama, meanwhile, is not centered on the titular character but on Tatyana, who is unhappily in love with Eugene.

Tatyana lives with her sister Olga and her widowed mother Larina on her family's estate. There she meets Onegin for the first time, who pays a visit to the family together with their neighbor, his friend Lensky. Lensky, who has been in love with Olga for some time, is making stormy advances, while Tatyana falls head over heels for Onegin, who is visiting from St. Petersburg. The following night she writes a glowing love letter; Onegin answers in person, but with a rebuff. Soon after, Larina invites the local community to a ball to celebrate Tatyana's name day. The deeply hurt Tatyana watches how Onegin recklessly woos her sister Olga in order to arouse Lensky's jealousy. The dispute between the two friends escalates to such an extent that they agree to a duel—in which Onegin, to his own horror, shoots Lensky. Years later, Onegin

meets Tatyana again at a soirée given by Prince Gremin in St. Petersburg. To Onegin's surprise, Tatyana is now married to the Prince. He suddenly realizes his strong feelings for the woman he had rejected years before and requests a meeting in a letter. Despite Onegin's pleas, Tatyana refuses to give up her marriage, even though she admits that she still loves him. Eugene Onegin is left behind, alone and in despair.

Typical of Tchaikovsky's musical language are the constant emotional charge as well as the composer's strong identification with the characters, which is also reflected in the emphasis on individual characters over the course of opera. Tatyana, who is unhappily in love, is at the center of the first and most substantial act. Meanwhile, the audience gets its first glimpse of Onegin's frosty and narcissistic soul in the third act. Similar to Puccini's *La Bohème*, Tchaikovsky depicts young people who are confronted with the tribulations of growing up, with their everyday problems and misfortunes in love. But whereas Rodolfo, Mimì and their friends are pushed into their existential crises by external forces, Tchaikovsky portrays Tatyana and Onegin as individuals who are primarily tormented by their internal struggles. Unlike Mimì, who passes away almost unnoticed, Tatyana has the opportunity to develop her character. Her journey from a young girl who falls hysterically in love with a man she adores, to the Princess Gremina, who decides to remain, out of reason and despite Onegin's advances, with her rich and deeply loving husband, leaves a number of questions unanswered. Does she, as her circumstances seem to imply, regard her liaison with Prince Gremin as a marriage of convenience? Did she accept her habituation to the marriage as a gift from heaven and as a substitute for happiness, as her mother said she once did when she married an older man? Or is she connected to the prince by a deeper, more profound love than to the narcissistic Onegin? Only one thing is clear at the end of the opera—Onegin looks back in despair on a life full of missed opportunities.

Mag. Markus Hänsel
Translation: Hannes Rox



KARL RADO
WIEN

Holzblasinstrumente
www.wienerinstrumente.at

tischlerei mit
format
bezahlbare massmöbel



AICHLSEDER

wir bewegen Menschen

Fach
Werk HOTEL
WUPPERTAL

STADTTHEATER
KLAGENFURT

SCHWENK & SEGELKE



BM-HAUS GmbH



Impressum

Produzent: Annette Schumacher

Tonmeister: Martin Rust, Manfred Schumacher

Aufnahme: Juni 2021, Kulturzentrum Immanuel

Layout: Anja Hoppe

Fotos: Lex Karelly Photography

Texte: Mag. Markus Hänsel

Übersetzung: Hannes Rox

total: 54:08

© 2022

