

Während der tiefgreifende Einfluss von Giacomo Meyerbeer auf Giuseppe Verdis künstlerische Entwicklung wieder so unbestritten erscheint, wie er es bereits zu Lebzeiten des Komponisten war, ist die Frage nach möglichen gegenläufigen Impulsen bislang noch kaum gestellt worden. Was die biographische Seite betrifft, so dürfte der Grund dafür in der sehr viel schmaleren Quellenbasis zu suchen sein. Verdis Erscheinen auf der internationalen Opernszene fällt erst in Meyerbeers späte Schaffensphase, und gerade sie war bis zum 2006 erfolgten Abschluss der *Briefwechsel und Tagebücher*-Ausgabe nur lückenhaft dokumentiert. Was nunmehr an Fakten offenliegt, rechtfertigt allerdings eine intensivere Beschäftigung mit diesem Thema. Unter den großen Komponisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts außerhalb Italiens scheint Meyerbeer der einzige gewesen zu sein, der Verdi bereits früh zur Kenntnis genommen und ihm positive Aufmerksamkeit hat zuteil werden lassen. In seiner gewohnten Zurückhaltung im Urteil über Komponistenkollegen hat Meyerbeer die Gründe für sein Interesse an Verdi nur angedeutet, jedoch lässt sich aus den einschlägigen Äußerungen durchaus erkennen, was ihn offensichtlich an ihm faszinierte.

Die ersten nachweisbaren Erwähnungen Verdis durch Meyerbeer sind zwei Taschenkalendar-Eintragungen vom Dezember 1839 und Januar 1840. Dort heißt es einmal: »Verdi's Opernstücke«, das andere mal nur: »Verdi«,¹ – für sich genommen ziemlich rätselhafte Einträge, denn auf welche Weise sollte Meyerbeer, der sich damals in Baden (heute Baden-Baden) aufhielt, auf den noch völlig unbekannten Verdi, dessen erste Oper *Oberto* (1839) gerade einen Monat zuvor an der Mailänder Scala herausgekommen war, aufmerksam geworden sein? Bei den »Opernstücken« von Verdi kann es sich nur um solche aus *Oberto* gehandelt haben, denn andere gab es von ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht. So bleibt denn als einzige plausible Erklärung, dass der stets gut informierte Meyerbeer von der erfolgreichen Scala-Premiere dieses Werkes erfahren hatte und sich von dem vielversprechenden Newcomer ein Bild machen wollte, – wohl ohne zu wissen, dass erst eine einzige Oper von ihm vorlag. In der Verdi-Forschung findet sich dazu die Erklärung. Marcello Conati hat nämlich recherchiert, dass am 12. Dezember 1839 in der Pariser *Revue et gazette musicale* darauf hingewiesen wurde, dass Verdis Erstlingsoper

1 Undatierter Eintrag am Ende des Taschenkaltenders Dezember 1839 und Nachtrag zu diesem am Beginn des Taschenkaltenders Januar 1840, in: Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, 8 Bde., Bd. 1–4 hg. und kommentiert von Heinz und Gudrun Becker, Bd. 5–8 hg. und kommentiert von Sabine Henze-Döhring (Bd. 5 unter Mitarb. von Hans Moeller, Bd. 6 und 7 unter Mitarb. von Panja Mücke), Berlin/New York 1959–2006, hier Bd. 3, S. 217 und 224.

kürzlich in Mailand »einen großen und verdienten Erfolg« (»un grand et légitime succès«) erzielt habe und dass demnächst im Verlag Schlesinger einige Nummern daraus veröffentlicht würden; am 16. Januar 1840 erschien dann – ebenfalls in der *Revue et gazette musicale* – noch eine positive Besprechung des Werkes.² Dass eine der führenden Musikzeitungen Europas dem Erstlingswerk eines unbekannten jungen Opernkomponisten derartige Aufmerksamkeit zuteil werden lässt, erscheint ebenso ungewöhnlich wie schon die Uraufführung eines derartigen Werkes – einer *Seria* zumal – an Italiens renommiertester Bühne. Die Vermutung liegt nahe, dass hier jene Verdi protegierende norditalienische Adelsclique, die seit einiger Zeit ins Visier der Verdi-Forschung geraten ist, ihre Hand im Spiel gehabt hat.³ Jedenfalls wurden diese Berichte von Meyerbeer, der regelmäßiger Leser der *Revue et gazette musicale* war, offensichtlich mit Interesse zur Kenntnis genommen.

In den folgenden Jahren versiegen die biographischen Quellen; erst ab Mitte der 1840er-Jahre beginnen sie wieder zu fließen, und zwar in dem Maße, in dem Verdis Werke auch außerhalb Italiens die Bühnen zu frequentieren beginnen, vor allem in Paris und London. So erbittet sich Meyerbeer in einem Brief an seine Mutter vom 11. Juli 1847 Informationen über die wenige Tage später stattfindende Londoner Premiere von *Il masnadieri*, insbesondere darüber, was man über Jenny Lind – die Interpretin der weiblichen Hauptrolle – und über die Musik sage.⁴ Im Mittelpunkt von Meyerbeers Interesse steht sodann für längere Zeit Verdis erste Auftragsarbeit für die Pariser Opéra, *Jérusalem* (1847). Bei seinem Sekretär Louis Gouin erkundigt sich Meyerbeer nach dem Librettisten dieser Oper beziehungsweise nach dem Bearbeiter des Librettos ihrer italienischen Vorlage *I Lombardi* (1843).⁵ Er liest deren Klavierauszug und besucht sowohl die Generalprobe als auch die Premiere von *Jérusalem* (»es ward sehr viel & sehr lebhaft applaudiert«). Aufmerksam vermerkt er das Opéra-Debüt von Esther Eliza Julian Van Gelder in der weiblichen Hauptrolle der *Hélène*, wohl auch aus persönlichem Interesse, war er doch um diese Zeit auf der Suche nach der idealen Besetzung für die bevorstehende Pariser Premiere seines *Prophète* (1849).⁶ Über die Musik verliert er kein Wort, aber sie kann ihn nicht unbeeindruckt gelassen haben, denn er besucht nach der Premiere am 26. November 1847 im Dezember noch vier weitere Aufführungen des Werkes, dazu noch zwei im

2 Marcello Conati: *L'Oberto. Conte di San Bonifacio* in due recensioni straniere poco note in una lettera inedita di Verdi, in: *Atti del I° Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Parma 1969, S. 67–92.

3 Anselm Gerhard: »Cortigiani, vil razza bramata!« Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi, in: *Acta musicologica* 84 (2012), S. 37–64 und 199–224.

4 Brief Meyerbeers an Amalie Beer vom 11. Juli 1847, in: Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, Bd. 4, S. 272.

5 Brief Meyerbeers an Louis Gouin vom 13. August 1847, in: ebd., S. 290.

6 Taschenkalender-Einträge vom 30. August und 26. November 1847, in: ebd., S. 300 und 341.

folgenden Jahr.⁷ Im März 1848 liest Meyerbeer an zwei aufeinanderfolgenden Tagen die Klavierauszüge von *Ernani* (1844) und *Macbeth* (1847). Ersteren beurteilt er positiv, letzteren zwiespältig. Über *Ernani* notiert er: »Es scheint mir Verdis beste und melodioseste Oper zu sein [...]«; über *Macbeth*: »[...] in bezug auf dramatische Auffassung und Deklamation scheint es mir sein bestes Werk zu sein, aber es ist ganz melodiös, monoton und trocken.«⁸ Es ist bezeichnend, wo Meyerbeer in seinen Urteilen die Akzente setzt: auf Verdis melodische Kompetenz und ihre Einlösung im jeweiligen Werk. Nicht dass er für »dramatische Auffassung« (bei ihm der stehende Begriff für das, was heute »Konzeption« genannt wird) kein Gespür hätte – hier konstatiert er völlig zu Recht den Sonderstatus des *Macbeth* in Verdis bisherigem Schaffen –, nur bedeutet ihm dieser Aspekt anscheinend nicht viel, tritt jedenfalls völlig hinter dem melodischen zurück. Die im Oktober 1848 im Pariser Théâtre-Italien besuchten Aufführungen von *Nabucco* (1842) und *I due Foscari* (1844) bleiben, was die Musik betrifft, unkommentiert.⁹ Anfang 1850 nutzt er eine Wien-Reise, um im Kärntnerthortheater je zweimal *Ernani* und *Macbeth* zu sehen.¹⁰ Ende 1852/Anfang 1853 besucht er Aufführungen von *Luisa Miller* (1849) in Paris, und zwar sowohl im Théâtre-Italien als auch an der Opéra (hier in der französischen Adaptation von Benjamin Alaffre und Émilien Pacini). Im selben Jahr 1853 sieht er im Théâtre-Italien noch zweimal *Ernani*.¹¹

Von nun an finden alle neuen Opern Verdis in Meyerbeer einen aufmerksamen, verständnisvollen und oft bewundernden Hörer, der die individuellen Qualitäten der einzelnen Werke und die darin hervortretende kompositorische Entwicklung des Komponisten zu würdigen weiß. So bemerkt er etwa über *Rigoletto* (1851): »[...] eine von Verdis populärsten Opern, die auch wirklich sehr schöne Stücke und viele interessante Details enthält. Das Buch ... hat interessante Situationen«,¹² und über *La traviata* (1853): »[...] in musikalischer Hinsicht viel melodioser, einfacher und weniger geräuschvoll wie die andern Opern Verdis mit Ausnahme des *Trovatore*. Sie enthält viele melodiose Traits, obgleich stets die Melodie durch die oft höchst interessante rhythmische Behandlung des Wortes hervorgebracht ist.«¹³ Immer wieder ist es Verdis Melodik, die Meyerbeer

7 Taschenkalender-Einträge vom 13., 20., 24. und 29. Dezember 1847, sowie vom 29. September und 29. Dezember 1848, in: ebd., S. 345, 347, 349 f., 446 und 465.

8 Tagebucheinträge vom 29. und 30. März 1848, in: ebd., S. 375 und 375 f.

9 Tagebucheinträge vom 5. und 24. Oktober 1848, in: ebd., S. 447 und 450.

10 Tagebucheinträge vom 3. und 17. Februar (*Ernani*), sowie 8. und 15. Februar (*Macbeth*) 1850, in: ebd., Bd. 5, S. 150 und 159 sowie S. 153 und 156.

11 Tagebucheinträge vom 30. Dezember 1852, in: ebd., S. 725, sowie vom 11. und 29. Januar, 1. und 2. Februar 1853, in: ebd., Bd. 6, S. 20 f., 29 und 31.

12 Tagebucheintrag vom 2. Februar 1856, in: ebd., Bd. 7, S. 17.

13 Tagebucheintrag vom 11. Januar 1856, in: ebd., S. 11 f.

aufmerken lässt und ihn zu scharfsinnigen Urteilen anregt. Seine klug abwägende, durchaus nicht kritiklose (»geräuschvoll«), jedoch von kollegialem Geist getragene Einstellung kontrastiert scharf zu dem rigoros ablehnenden, nicht selten verächtlichen Ton, den viele zeitgenössische Komponisten und Kritiker Verdi gegenüber glaubten anschlagen zu müssen. Offenbar hat Meyerbeer Verdis Qualitäten schon bei den ersten Begegnungen mit seiner Musik erkannt und sich in seinem Urteil durch dramaturgische Unvollkommenheiten, wie sie Verdis Opern noch lange Zeit anhafteten, nicht beirren lassen. Verdis steigende künstlerische Reputation seit den 1850er-Jahren bestätigte ihn in seiner Auffassung und spornte sein Interesse nur noch stärker an. So nahm er denn jede Gelegenheit wahr, Aufführungen Verdi'scher Opern zu besuchen, vor allem in Italien. Verfolgt man etwa die Tagebucheinträge und Briefe während seiner Reise durch Norditalien Anfang 1856, so drängt sich nachgerade der Eindruck auf, Meyerbeer habe hier eine »Verdi-Studienreise« absolviert: Innerhalb eines Zeitraums von nur 3 Monaten besucht er an 9 (10?) Theatern in 7 Städten 24 Aufführungen von 8 Verdi-Opern (*Nabucco*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Rigoletto* [Viscardello], *Il trovatore*, *La traviata*., *Giovanna de Guzman* [= *Les Vêpres siciliennes*]). Auf der Rückreise sieht er in Wien nochmals *Trovatore* und *Ernani*.¹⁴ Auch wenn man berücksichtigt, dass Meyerbeer ein passionierter Theaterbesucher und Verdi um diese Zeit der auf italienischen Opernbühnen meistgespielte Komponist war, ist eine solche Bilanz dennoch sensationell, jedenfalls in Meyerbeers Biographie ohne Beispiel.

**Von Meyerbeer während seiner Italien-Reise von Januar bis April 1856
besuchte Aufführungen von Opern Verdis**

10. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>Il trovatore</i>
11. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>La traviata</i>
12. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>La traviata</i>
13. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>La traviata</i>
16. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>Il trovatore</i>
19. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>La traviata</i>
22. 1. 1856	Venezia	Fenice	<i>Il trovatore</i>
26. 1. 1856	Verona	Teatro filarmonico	<i>Il trovatore</i>
27. 1. 1856	Mantova	Ducale	<i>La traviata</i>
31. 1. 1856	Brescia	Grande	<i>I masnadieri</i>
2. 2. 1856	Venezia	Apollo	<i>Rigoletto</i>
4. 2. 1856	Venezia	Fenice	<i>Il trovatore</i>
15. 2. 1856	Venezia	Fenice	<i>Maria</i> [= <i>Giovanna</i>] <i>di Guzman</i> [= <i>Les Vêpres siciliennes</i>]

¹⁴ Meyerbeers Italien-Reise dauerte vom 7. Januar (Abreise in Wien) bis zum 6. Mai 1856 (Ankunft in Berlin). Nachweise siehe ebd., S. 10–57.

16. 2. 1856	Venezia	Fenice	Maria [= Giovanna] di Guzman [= Les Vêpres siciliennes]
17. 2. 1856	Venezia	Fenice	Maria [= Giovanna] di Guzman
29. 2. 1856	Firenze	Pergola	Viscardello [= Rigoletto]
2. 3. 1856	Siena	Imperiale	La traviata
3. 3. 1856	Firenze	Pergola	I due Foscari
6. 3. 1856	Genova	Carlo Felice	Macbeth
9. 3. 1856	Genova	Carlo Felice	Nabucco [II. Akt] La traviata [I. Akt]
15. 3. 1856	Venezia	Fenice	Maria [= Giovanna] di Guzman
24. 3. 1856	Venezia	S. Benedetto	Nabucco
6. 4. 1856	Venezia	S. Benedetto	Nabucco
8. 4. 1856	Venezia	S. Samuele [sic]	Nabucco

Die intensiven Erfahrungen mit Verdi blieben für Meyerbeers eigenes Œuvre zunächst folgenlos. So arbeitete Meyerbeer während der Italien-Reise zwar kontinuierlich an *Le Pardon de Ploërmel* (1859), aber gerade in diesem Werk wie auch in dem vorangegangenen *L'Étoile du nord* (1854) finden sich kaum italienische Spuren. Überhaupt demonstrierte Meyerbeer niemals größere Distanz zur italienischen Musik als in seinen beiden Beiträgen für die Opéra comique, in denen die elaboriert-manieristischen Züge seines Stils besonders deutlich hervortreten. Meyerbeer reagierte auf das Phänomen Verdi in ähnlicher Weise wie zuvor auf dasjenige Rossinis, das heißt, er beobachtete und studierte lange Zeit, bevor er sich dazu entschloss, Konsequenzen für das eigene Schaffen zu ziehen. Dies konnte für ihn niemals heißen, eine fremde Tradition einfach zu kopieren, sondern einzig und allein, sich kreativ mit ihr auseinanderzusetzen. In Verdis Melodien erkannte er das Modell einer zeitgemäßen »italianità« im Sinne einer neuen »Einfachheit«. Diese neuerliche Annäherung Meyerbeers an das Melodramma erfolgte gerade zu jenem Zeitpunkt, als dessen führender Repräsentant Verdi sich mit zunehmender Bestimmtheit an der Ästhetik der Opéra orientierte. So hat Fabrizio Della Seta überzeugend nachgewiesen, dass über die italienischen Übersetzungen von Meyerbeers französischen Opern neue sprachliche und musikalische Strukturen für das zeitgenössische Melodramma erprobt wurden, die vor allem von Verdi aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.¹⁵ In den typisch Meyerbeer'schen Melodien mit ihrer Asymmetrie im Periodenaufbau wie in der Periodenfolge und ihrer deklamatorischen Freiheit, die über das in der französischen Oper Übliche noch weit hinausgehen, erkannte Verdi eine Alternative zum erstarrten Formelkanon des Melodramma, an der er Maß nahm bei seinem Bemühen um eine Erneuerung der Gattung. Welche Gratwanderung zwischen heterogenen

¹⁵ Fabrizio Della Seta: Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia. Le traduzioni dei Grandi operas, in: Meyerbeer und das europäische Musiktheater, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), S. 309–351.

Melodietypen Verdi zu beschreiten imstande war, erweist sich besonders an seinen französischen Opern, wie Jeffrey Langford am Beispiel von *Les Vêpres siciliennes* (1855) gezeigt hat.¹⁶

In genau umgekehrter Richtung bewegte sich Meyerbeer in *L'Africaine*. Als er 1851 die Arbeit an dem lange liegengebliebenen Stück mit einem neuen Konzept wieder aufnahm, in dessen Folge er den Titel in *Vasco de Gama* änderte,¹⁷ entstanden mehrere Nummern im neuen italianisierenden »Ton«. Auf welcher persönlichen Weise Meyerbeer die geborgten Italianismen seinem eigenen Stil anverwandelte, erweist auf eindrucksvolle Weise das Duett *Sélika/Vasco* aus dem IV. Akt. Vordergründig vernimmt man hier den charakteristischen Verdi-Sound, bestimmt durch eine einprägsame, verzierungsfreie Melodie von ostentativer Emotionalität, am Schluss in ihrer Schlagkraft noch verstärkt durch die Parallelführung von Gesangsstimmen und Orchester. Der erste Eindruck täuscht jedoch, und den Schlüssel zum Verständnis der Musik liefert auch hier, wie so oft bei Meyerbeer, die Dramaturgie. Dreh- und Angelpunkt für dieses Duett ist der aus der Handlung sichtbar hervorgehende Sachverhalt, dass die Liebeschwüre des portugiesischen Seefahrers gegenüber der indischen Königin, der er soeben in einer feierlichen Zeremonie angetraut worden ist, die Folge eines ihm bei dieser Zeremonie verabreichten »Liebestranks« sind, und dass die Königin dies weiß. Der »echten« Liebe der Frau steht also der »künstliche« Rausch des Mannes gegenüber. Diese unauflösliche Gefühlsspannung wird getragen von der Melodie »*Mot du ciel! quels doux transports*«. ¹⁸ Dreimal erklingt sie, in den Tönen unverändert, aber in der Art ihres Vortrags den Wechsel von *Sélikas* Empfindungen ausdrückend: von der überwältigenden Glückserfahrung über deren gemeinsame Bekräftigung bis zur desillusionierenden Erkenntnis, nicht wirklich geliebt zu werden. Bei ihrem ersten Erklingen gehört die Melodie *Sélika* allein: Wie im Rausch (»avec ivresse« lautet die Szenenanweisung) trägt sie sie vor, bald darauf im Wechsel mit *Vasco*, schließlich mit diesem gemeinsam voller Begeisterung (»avec enthousiasme«). Dann aber – während seines Treuebekenntnisses – gewinnen bei ihr im Gedanken an die Rivalin immer mehr Zweifel die Oberhand, und in der Gewissheit, ihm nie wirklich angehören zu können, »wirft sie sich weinend in Vascos Arme und

¹⁶ Jeffrey Langford: Poetic Prosody and Melodic Rhythm in *Les Vêpres siciliennes*, in: *Verdi Newsletter* 23 (1996), S. 8–18.

¹⁷ Das Schlüsseldokument für den Konzeptwechsel ist der Brief Meyerbeers an Eugène Scribe vom 27. Oktober 1851, in dem er die Grundzüge eines Szenarios für die Umarbeitung entwirft (Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, Bd. 5, S. 431f.).

¹⁸ Hier und an anderen Stellen unterscheidet sich die Urfassung von *Vasco de Gama* textlich von der durch Fétis bearbeiteten Fassung der *Africaine*. In letzterer lautet der Text an dieser Stelle: »*Ô transport, ô douce extase*«. Das Notenbeispiel folgt dem Autograph in der Biblioteca Jagiellońska Krakau (Akte I–IV; ohne Signatur).

[illegible]

NOTENBEISPIEL Giacomo Meyerbeer: *Vasco de Gama* (L'Africaine),
iv. Akt, Duett Sélika/Vasco, Takt 290–300

Allegretto moderato

Fl. *cantabile* *pp*

Cl. *1er* *pp*

Fl. *1er* *p*

Fl. *pp*

Sélika *(soupir)* *traînez le son* *pp* *(Sélika se jette en pleurant dans les bras de Vasco et ils chantent ces 8 mesures les bras entrelacés)*

Vasco *traînez le son* *pp*

(Tous les Instruments aussi piano que possible excepté la flûte qui doit être très marquée)

Allegretto moderato

V. I. *sur le chevalet* *pp* *fp*

V. II. *sur le chevalet div.* *pp*

V. *sur le chevalet unis. div.* *pp*

C. *sur le chevalet* *pp*

Cb. *pizz.* *pp*

Mot du ciel! quels doux trans - ports Font pal - pi -

beide singen sie diese 8 Takte, ihre Arme umeinander geschlungen« (»Sélika se jette en pleurant dans les bras de Vasco et ils chantent ces 8 mesures les bras entrelacés«).¹⁹ Es ist wieder diese Melodie – nach dem Fortissimo-b in einem Oktavsprung abwärts, eingeleitet mit einem Seufzer (»soupir«) Sélikas, und wieder gemeinsam vorgetragen mit Vasco – nun aber im Pianissimo, die über die Coda hinaus bis zum Schluss der Nummer beibehalten wird. Ein verstörender Effekt, der noch verstärkt wird durch die »gebrochene« Instrumentation. Meyerbeer schreibt nämlich vor, das gesamte Orchester solle die Stelle »so leise wie möglich« (»aussi piano que possible«) spielen, »mit Ausnahme der Flöte, die deutlich hervortreten müsse« (»excepté la flûte qui doit être très marquée«). Die Flöte begleitet zusammen mit dem Englischhorn und den 1. Violinen die Gesangsmelodie in Oktavparallelen, grundiert von Akkord-Tremoli »am Steg« (»sur le chevalet«) der

19 Giacomo Meyerbeer: L'Africaine [Partitur, bearb. von François-Joseph Fétis], Paris: Brandus & Dufour [1865], Nachdruck New York/London 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 24).

ter ce sein bru - lant! Sur ton cœur mon cœur fré - (mit)

ppp pp p p p

übrigen Streicher und von einer solistischen C-Klarinette sowie Akkorden der Fagotte in tiefer Lage.

Durch die Verbindung mit dem subtil ausdifferenzierten Spaltklang des Orchesters entfaltet die scheinbar eingängige Melodie urplötzlich eine schillernde Zweideutigkeit. Vertieft wird dieser Effekt durch das genau vorgeschriebene Spiel der Darsteller, deren Mimik und Gestik der Sprache der Musik ein szenisches Äquivalent verleihen. Ausführliche Szenenbeschreibungen und Spielanweisungen begegnen in Meyerbeers Opern nicht nur in Text- und Regiebüchern, sondern häufig auch während der Arbeit an den Partituren; stets sind sie Teil einer von der Musik her konzipierten integralen Dramaturgie. So wird denn auch hier unter Meyerbeers Komponistenhand die vermeintlich

einfache musikalische Phrase zur Trägerin eines psychologisch disponierten Belcanto. Auf dieses auch vokal anspruchsvolle Experiment haben sich die Interpreten selten eingelassen, vielmehr zogen sie es vor, die schöne Melodie vereint im Fortissimo zu schmettern und so auf das Niveau einer vulgär aufgefaßten »italianità« herabzuziehen.

Auch das Duett *Sélika/Vasco* aus dem II. Akt – es entstand zwischen 1857 und 1862, Vorentwürfe reichen bis ins Jahr 1853 zurück – ist dem italianisierenden Melodietyp verpflichtet, vor allem in der zentralen Passage »Combien tu m'es chère« mit ihrer regelmäßigen Periodik als Sequenzierung und Variierung eines einfachen Zweitaktmotivs. Es fehlt jeglicher virtuose Zug, und es fehlen die für Meyerbeers Melodien charakteristischen Kontraste und Brüche, zumal die Harmonik sich über wenige Zwischenstufen von der Tonika zur Dominante und wieder zurück bewegt. Das Orchester verstärkt die Gesangsstimme durch Parallelführungen und beschränkt sich im Übrigen auf reine Begleitfunktionen. Bilanziert man die Verteilung der Melodietypen innerhalb der Oper, so erkennt man: Das italianisierende Melos wird den Portugiesen (*Vasco, Inès*) zugeordnet, das traditionell Meyerbeer'sche den »Fremden« (*Sélika, Nélusko*); in den beiden Duetten mit *Vasco* hat auch *Sélika* Anteil am italianisierenden Melos, vermittelt also, wie es ihrer Rolle im Stück entspricht, zwischen den beiden Welten. Damit wird deutlich, dass der neue »Ton« der *Africaine* keinen Wechsel des kompositorischen Standorts bedeutet, vielmehr eine Erweiterung seiner Möglichkeiten im Rahmen eines dramaturgischen Konzepts.

Worin dieses Konzept besteht, ist keine leicht zu beantwortende Frage, was auch damit zusammenhängt, dass Meyerbeer durch seinen Tod daran gehindert wurde, es vollständig umzusetzen: Er verstarb noch vor der Uraufführung, lange vor dem Beginn der Proben, während derer er seinen Werken erst ihre endgültige Gestalt zu geben pflegte. Auf jeden Fall steht fest, dass der für Meyerbeers historische Opern typische politische Antagonismus – hier der Kolonialismus-Konflikt zwischen Eroberern und Eroberten – einmal mehr nicht eindeutig moralisch konnotiert ist. Wie stets bei Meyerbeer verläuft die Front zwischen Gut und Böse nicht innerhalb der durch Machtstreben korruptierten Politik, sondern zwischen der Politik als solcher und der aller Macht entsagenden, den Tod nicht scheuenden Liebe, der Liebe einer Frau. *Sélika* stirbt am Schluss ihren »Liebestod« nicht als indische Königin, sondern als Liebende. Welche Rolle ihr Vertrauter *Nélusko* bei ihrem Tod spielen sollte, konnte Meyerbeer ebenso wenig mehr klären wie die Art und Weise des Abgangs von *Vasco*, dessen Aufwertung er sich für die Endredaktion der Oper fest vorgenommen hatte. Seine Wandlung vom Handelnden zum Getriebenen gehört zum Rollenprofil des »schwankenden Helden« mit seiner Destruktion des Heroischen, das Meyerbeer – wie in seinen früheren Opern – so auch hier intendiert hat. Neu ist aber, dass gerade in den Augenblicken der Verunsicherung und Versuchung, den Schlüsselstellen der Handlung, das italienische Melos

à la Verdi als Ausdrucksträger in Erscheinung tritt. Dies gilt auch für die populärste Nummer der Oper, Vascos Begrüßung des »wunderbaren Landes« (»Pays merveilleux«) im ersten Satz seiner großen Arie aus dem IV. Akt, die den emotionalen Zwiespalt zwischen der Faszination durch das Fremde und dem Drang, es in Besitz zu nehmen, subtil ausbalanciert. Musikalisch umgesetzt wird dieser Gegenstand diesmal nicht durch unterschiedliche Belichtung einer Melodie, sondern durch die Binnenspannung zwischen Kantabilität und Deklamation innerhalb der Melodie selbst vor dem Hintergrund eines fluoreszierenden instrumentalen Klangkontinuums. Einen derartigen Melodietypus gab es zuvor weder bei Verdi noch sonst in der italienischen Oper (später durchaus, der melodische Gestus der Vasco-Arie wurde vielfach nachgeahmt). Meyerbeer schuf hier aus vorhandenen Modellen eine Art inszenierte »italianità«. Um die genaue Ausformung der Gesangslinie hat er, wie aus dem Autograph hervorgeht, lange gerungen, ohne zu einem definitiven Ergebnis gelangt zu sein. Wie Meyerbeer letztlich entschieden hätte, welche Stellung Vascos Arie im Rahmen des revidierten Rollenkonzepts schließlich zugekommen wäre, muss für immer offen bleiben.²⁰ Unstrittig ist: Der italienische Ton à la Verdi gehört in der *Africaine* zur musikalischen Sprache der Europäer, porträtiert sie in den Augenblicken ihrer Schwäche und ihres verhängnisvollen Treibens; das einnehmend Wirkungsvolle offenbart sich als ambivalent, wenn nicht gar als trügerisch.

Meyerbeers von reflektierter Bewunderung getragene Rezeption Verdis in seiner letzten Oper bildet im Rahmen der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts lediglich eine Fußnote und in der Entwicklung seines Personalstils nicht mehr als eine späte Facette, ist aber reich an Perspektiven. Man kann sich fragen, ob Meyerbeer – so er länger gelebt hätte – den hier erstmals beschrittenen Weg zu einer neuen Einfachheit noch weiter und konsequenter verfolgt hätte, möglicherweise sogar auf dem Felde der italienischen Oper selbst, das ihm seit den frühen Jahren seiner Komponistenkarriere bestens vertraut war. Öffentliche Spekulationen darüber gab es seit den 1850er-Jahren: In einer italienischen Musikzeitschrift erschien ein Artikel von Abramo Basevi, des späteren Verdi-Biographen, in dem dieser sich ausmalt, welche Gestalt eine heutige italienische Oper Meyerbeers wohl haben könnte.²¹ Emilia Branca, Gattin des italienischen Librettisten Felice Romani, berichtet gar über angebliche Pläne Romanis und Meyerbeers für eine gemeinsame »Spartacus«-Oper, wofür sich allerdings in den biographischen Quellen keinerlei

²⁰ Zur Quellenproblematik der Vasco-Arie vgl. Sabine Henze-Döhring/Sieghart Döhring: Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra, München 2014, S. 198 f.

²¹ Abramo Basevi: Se Meyerbeer scrivesse oggi un'opera italiana, in: L'Armonia. Organo della riforma musicale in Italia. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri, concerti e varietà 1/6 (4. Februar 1856), S. 22 f., Wiederabdr. bei Armin Schuster: Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers, Marburg 2003, Bd. 2, S. 320–322; vgl. dazu vom Verfasser: Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers, in: Musiktheater im Fokus, hg. von Sieghart Döhring und Stefanie Rauch, Sinzig 2014, S. 81–95.

Belege finden lassen.²² Zunächst verliefen die Impulse in umgekehrter Richtung: Meyerbeers französische Opern wurden seit der Jahrhundertmitte auch auf italienischen Bühnen zum festen Bestandteil eines sich allmählich herausbildenden internationalen Repertoires und für italienische Komponisten zu Modellen eines angestrebten neuen Operntyps, der sich von den veralteten Traditionen des Melodramma befreien und an den von Paris ausgehenden musikdramatischen Mainstream anknüpfen sollte. Bereits 1836 hatte Giuseppe Mazzini diese Ideen in seiner *Filosofia della musica* für Italien vorgegeben, und zwar mit ausdrücklichem Bezug auf Meyerbeer – Ideen, die seitdem von der fortschrittlichen italienischen Musikpublizistik aufgegriffen und von Librettisten und Komponisten zunehmend in die Praxis umgesetzt worden waren. Verdi wurde seit den 1840er-Jahren zum führenden Repräsentanten dieser neuen Richtung,²³ eine Rolle, die er durch drei Auftragswerke für Paris untermauerte: für die Opéra 1855 *Les Vêpres siciliennes* und 1867 *Don Carlos*, dazu für das Théâtre-Lyrique 1865 die französische Bearbeitung des *Macbeth*. Der immer wieder vorgebrachte Verweis auf Shakespeare als geistigen Ahnherren für Verdis Künstlertum mit der Absicht, dessen Schaffensentwicklung vom Melodramma zum *Dramma musicale* individuell – also ohne französischen Einfluss – zu erklären, erscheint wenig zielführend, solange nicht dazu gesagt wird, wann und wie die Shakespearesche Ästhetik für die neue Zeit vermittelt worden ist. Eben dafür hatte die französische Romantik um 1830 überzeugende Beispiele geliefert: zunächst im Sprechdrama mit Victor Hugo, sodann in der Oper mit Giacomo Meyerbeer, dem »Shakespeare der Musik« (»il Shakespeare della musica«), wie er 1854 in der *Gazzetta musicale di Milano* genannt wurde.²⁴ Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann sich ein neues musikdramatisches Koordinatensystem herauszubilden: Wagner war nun der »Mann der Zeit«, wie es Jahrzehnte zuvor Meyerbeer gewesen war (Heinrich Heine hatte ihn einst so tituliert). Dessen Stern aber begann nun zu sinken, obwohl man seine Opern nach wie vor allerorten aufführte und in vielen Ländern Europas – zumal den östlichen – erst jetzt wirklich rezipierte.

- 22 Emilia Branca: *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Turin/Florenz/Rom 1882, S. 278.
- 23 Gloria Staffieri: *Da Robert le Diable a Macbeth. Influssi di Meyerbeer sulla produzione verdiana degli anni quaranta*, in: *Studi verdiani* 13 (1998), S. 13–37; dies.: *Verdis Frühwerk und Meyerbeers Grand opera*, in: *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hg. von Markus Engelhardt, Laaber 2001 (*Große Komponisten und ihre Zeit*), S. 293–315.
- 24 Der Passus in der Nummer vom 8. Januar 1854, S. 12 lautet: »Fu Meyerbeer giudicato da parecchi il Shakespeare della musica. Il paragone ci pare giudizioso ed esatto [...]«. Vgl. dazu Staffieri: *Da Robert le Diable a Macbeth*, S. 26, sowie Fabrizio Della Seta: *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di dramma musicale*, in: *L'opera tra Venezia e Parigi*, hg. von Maria Teresia Muraro, Florenz 1988 (*Studi di musica veneta*, Bd. 14), S. 147–176, hier S. 154.

Im Frankreich des Second Empire war die Zeit der großen historischen Oper, für die Meyerbeers Name vor allem stand, definitiv vorüber, hatte ein neues, weniger intellektuelles Publikum das Sagen, das Stücke von einfacher, emotional zupackender Dramatik favorisierte. Das Melodramma à la Verdi – dem französischen Geschmack angenähert, ohne seine italienischen Wurzeln zu übergehen – lag da durchaus im Trend. Bezeichnenderweise war an der Opéra unter den neuen Werken eines von Verdi – *Il trovatore* in der französischen Fassung als *Le Trouvère* (1857) – das mit Abstand meistgespielte. Die lediglich verhaltene Aufnahme des *Don Carlos* zehn Jahre später wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Verdi hier ein nicht mehr zeitgemäßes und – wie man meinte – ihm nicht gemäßes Genre bedient hatte: das der großen historischen Oper. Meyerbeer selbst nahm die neue Entwicklung, die von seinen alten musikalischen Idealen fortführte, sehr aufmerksam und mit Sorge um die Zukunft seines Werkes zur Kenntnis, denn natürlich war *L'Africaine*, die von der Musikwelt seit Jahrzehnten erwartet wurde, eine historische Oper; er selbst hatte sie dazu gemacht, als er 1851 Vasco da Gama als neuen Titelhelden in die Handlung einführte. Im Gegenzug hat *L'Africaine* schon bald auf die italienische Oper zurückgewirkt und so gleichsam die Elemente, die sie von dort her aufgenommen hatte, bereichert retourniert.

Inhalt

Vorwort 7

MUSIK IN BEWEGUNG

Stephanie Schroedter Listening in Motion and Listening to Motion.
The Concept of Kinaesthetic Listening Exemplified by Dance
Compositions of the Meyerbeer Era 13

Marian Smith Processions in French Grand Opéra 43

Carlo Caballero Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and
the Changing Role of Ballet in French Opera 51

Rachana Vajjhala Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan,
and the Problem of "Natural" Beauty 65

Stephanie Jordan Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet.
The Work of Sir Frederick Ashton 76

THEATER-BILDER

Anette Schaffer Die Evokation von Bildern.
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète* 87

Roman Brotbeck Politische Pathos-Gesten des Königs der Franzosen 102

Gabriela Cruz Théophile Gautier's Spectacular Song 111

Delphine Vincent "Den Propheten der neuen Welt".
Is Meyerbeer's style cinematic? 119

ZEIT-RÄUME

Laura Moeckli Frenzied Momentum in *Les Huguenots* and *Le Prophète* 133

Anselm Gerhard Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹.
Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern 147

Sarah Hibberd "Stranded in the Present".
Temporal Expression in *Robert le diable* 156

Theresa Steinacker Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáček's theoretische
Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die
kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa* 169

MEYERBEER IM KONTEXT

- Sieghart Döhring** Meyerbeers Verdi-Rezeption 185
- Andreas Münzmay** Chor-Individuen. Anmerkungen zur
»realistisch« bewegten Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* 198
- Livio Marcaletti** Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation,
and Expressivity in 19th-Century German and French Singing Manuals 221
- Arnold Jacobshagen** Staging Grand Opéra – Historically Informed? 241

INTERVIEW

- Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp** »Veraltet« oder einfach »anders«?
Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in
der aktuellen Schauspielausbildung 263
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 275
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 286

BILD UND BEWEGUNG IM MUSIKTHEATER

Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra

IMAGE AND MOVEMENT IN MUSIC THEATRE

Interdisciplinary Studies around Grand Opéra •

Herausgegeben von Roman Brotbeck, Laura Moeckli,

Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter

redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9



Dieses Buch ist im März 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-89-5