

• • • •



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



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2018 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9

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

Publiziert mit Unterstützung
des **Schweizerischen Nationalfonds** zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

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

Vorwort

»Moving Meyerbeer« ist der Titel eines dreijährigen, durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten, interdisziplinären Forschungsprojektes der Hochschule der Künste Bern (HKB), das Vertreter aus den Bereichen der Musik-, Kunst- und Tanzwissenschaft zusammenführte. Ein Ziel bestand darin, durch die unterschiedlichen Methoden dieser Disziplinen Ansätze für die Analyse von Giacomo Meyerbeers Pariser Opern zu entwickeln, die auch in Bezug auf die szenischen Vorgänge und die Aufführungspraxis dieser einflussreichen Gesamtkunstwerke neue Perspektiven eröffnen können.

Von Beginn an waren auch Musikerinnen und Musiker, Schauspielerinnen und Schauspieler sowie Tänzerinnen und Tänzer in das Projekt eingebunden, um die entwickelten Theorien in der Praxis zu erproben und zu überprüfen.

Am Schluss des Projektes stand das internationale Symposium »Musiktheater im Brennpunkt von Bild und Bewegung«, das im April 2015 in Biel durchgeführt wurde und dessen Referate und Beiträge im vorliegenden Band versammelt sind. Hinzu kommen Beiträge von Nachwuchsforscherinnen und -forschern, die ihre Arbeit im Rahmen eines von der Universität Bern geförderten Workshops präsentierten, sowie ein Interview, welches die künstlerische Arbeit dokumentiert, die mit den Theater- und Opernstudierenden der HKB durchgeführt wurde. Weitere Informationen zum Projekt sowie Impressionen vom Symposium finden sich auf der Website des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern: www.hkb-interpretation.ch. Im internen Bereich dieser Website (via Login, Benutzername: meyerbeer, Passwort: paris2017) sind zudem eine digitale Version dieses Bandes sowie ergänzende Materialien zugänglich.

Das eigentliche Forschungsunterfangen erwies sich, wie erwartet, als vielschichtig und komplex. Im Bezug auf die heutige Theaterpraxis zeigte sich bald, dass historische Spielweisen, die sich aufgrund unterschiedlichster Quellen (Gesangslehren, Schauspiel-, Regie- und Tanzlehrbücher, umfangreiches ikonographisches Material et cetera) teilweise rekonstruieren lassen, mit der heutigen Theater- und Lebenspraxis nur noch schwer zu vereinen sind. Im Vergleich zu der tendenziell abstrakten Musik, bei der historisch informierte Spielweisen wie ein sparsamer Vibrato-Einsatz oder das Wiedereinführen von zahlreichen Portamenti unerwartete und dadurch belebende Wirkungen hervorgebracht haben, verhält es sich im Theater tendenziell anders. Dessen wichtigste Elemente sind nicht abstrakte Klänge, sondern konkrete Körper, letztlich konkrete Erfahrungswirklichkeiten im Kontext unserer gesellschaftlichen Verfasstheit. Wir rezipieren theatrale Vorgänge mit unseren heutigen Körpern und deren Lebenserfahrungen. Starre gesellschaftliche Strukturen haben sich weitgehend aufgelöst, zumal in den westlichen Kulturen individuelle Lebensstile dominieren, die wir aufzuschlüsseln und zu erklären

wissen. Theatertypologien, wie sie im 19. Jahrhundert vorherrschten, sind uns fremd geworden: Wir wollen ein Gefühl wie Angst nicht als eine kodifizierte Gebärde sehen, sondern in einem bestimmten Spielvorgang psychologisch verstehen. Das war im 19. Jahrhundert radikal anders: In den eher statischen Bühnenbild- und Spielkonzepten brauchte es auf der Bühne klar verständliche und konventionalisierte Gebärden, die auf einer im Vergleich zu heute schlecht ausgeleuchteten Bühne (ohne Scheinwerfer) sofort verstanden wurden. Spuren dieser Art von Schauspielkunst mit für uns heute übertriebener Mimik und Gestik sind durch den frühen Stummfilm, in dem die fehlende Sprache mit Überzeichnung kompensiert wurde, dokumentiert und erhalten.

Innerhalb der siebenköpfigen Forschungsgruppe wurde über diese Fragestellungen intensiv und durchaus kontrovers diskutiert. Eine Position wäre jene Art derzeit sehr populärer »Reenactments«, bei denen historische Ereignisse, darunter auch grausame Schlachten, (bisweilen geradezu zynisch) möglichst realistisch und vermeintlich »originalgetreu« nachgestellt werden, um sie einem Publikum von heute nahe zu bringen. Bei einer Rekonstruktion einer Meyerbeer-Oper mit vergleichbaren Intentionen könnte das Publikum erfahren, wie man seinerzeit in Paris eine solche Inszenierung erlebte, und wäre vermutlich auch erstaunt darüber, dass die Bühne damals so dunkel und der Zuschauerraum so hell waren. Es stellt sich aber die Frage, ob ein derartiges Experiment wesentlich mehr als eine befremdende Distanz bewirken würde, mit der vielleicht museale Unterhaltungswünsche eines sensationslustigen Publikums befriedigt, jedoch nicht die musikdramatischen Triebkräfte der Musik vermittelt würden. Einen entgegengesetzten Standpunkt bildet der Ansatz, in der gegenwärtigen Theaterpraxis, insbesondere im postdramatischen und antipsychologischen Theater, nach Verfahren zu suchen, die mit den Theatermodellen des 19. Jahrhunderts korrespondieren könnten. Solchen dekonstruierenden Ansätzen widerspricht wiederum das melodramatische Theaterprinzip, das Meyerbeer und später auch Wagner übernommen hatten, nämlich: alle musikalischen und szenischen Parameter einander verstärkend zu gestalten, um klare rhetorische Schärfungen zu erreichen. In einem radikal avantgardistischen Kontext wirkt eine derart redundante Ästhetik eher befremdend, zudem könnten hierbei die subtilen Diskontinuitäten übersehen werden, die Meyerbeers Kompositionsstil nicht weniger kennzeichnen.

Auf dem Symposium wurden von Studierenden der Fachbereiche Musik und Theater verschiedenste Varianten der Umsetzung solcher Konzepte vorgeführt und von den internationalen Experten intensiv diskutiert. Weder der eine noch der andere der Standpunkte konnte für das vorliegende Projekt eine uneingeschränkt zufriedenstellende Lösung bieten, stattdessen ging es vor allem um die neugierig-suchenden, kritisch-fragenden und künstlerisch-kreativen Annäherungen an eine Thematik, die – gleichwohl sie ein wichtiger Bestandteil unserer Kultur ist – uns fremd geworden ist. Vermutlich

wird sich die historische Aufführungspraxis im Bereich der Oper immer in derartigen Paradoxien bewegen, um die künstlerische Kreativität immer wieder neu anzuregen und die Zuschauer zu überraschen.

Auf der wissenschaftlich-methodischen Ebene wurde viel Neuland betreten. Die Vertreter der einzelnen Disziplinen mussten dabei offen aufeinander zugehen, um sich mit den unterschiedlichen Herangehensweisen auseinandersetzen zu können. Sie mussten ihre eigene Methodik zunächst auch bis zu einem gewissen Grade in Frage stellen, um sie anschließend gewinnbringend erweitern zu können.

So hat etwa die Beschäftigung mit den visuellen Quellen gezeigt, dass sich die Funktion des Bildes im Kontext der Oper nur schwer mit herkömmlichen Bildbegriffen umschreiben lässt. Zudem erkennt man die Potenz zur Wahrnehmungssteuerung von Theaterbildern, betrachtet man die zahlreichen zeitgenössischen Illustrationen zu den Szenen in erster Linie als Rekonstruktionshilfen für die heutige Inszenierungspraxis. Genauso wenig erschöpft sich die Beschreibung des Bildhaften im Schaffen Meyerbeers in der Identifikation visueller Quellen. Und auch die von damaligen Opernkritikern hergestellte interessante Verknüpfung von Oper und Malereitradition funktionierte auf einer komplexeren Ebene als der einer bloß deskriptiven Annäherung zweier Kunstgattungen.

In Bezug auf die Tänze in den Meyerbeer'schen Opern sollte sich zeigen, dass der Begriff des romantischen Balletts, dessen Beginn in der einschlägigen Literatur immer wieder mit Meyerbeers *Robert le diable* markiert wird, kritisch hinterfragt werden muss. Während in der deutschen Romantik vor allem die Spannung zwischen Irdischem und Überirdischem thematisiert wird, versteht sich die französische Romantik insbesondere als eine politische Gegenbewegung zum Ancien Régime, um sich den neuen Erfahrungswirklichkeiten großstädtischen Lebens mit seinen vielfältigen sozialen Spannungen stellen zu können. Vor diesem Hintergrund verweisen unwirkliche Sphären (wie jene im Nonnenballett des *Robert le diable*) weniger auf Metaphysisches als vielmehr auf Ebenen eines angsterfüllten, ja sogar traumatisierten Unbewussten, das aufgrund von allzu Physischem (wie dem Tanz) und hierdurch ausgelösten Kontrollverlusten das Bewusstsein zeitweise überlagern kann. Als einschlägiger Kenner der Pariser Tanzkulturen, die seit Beginn der Juli-Monarchie zu einem spezifisch städtischen Phänomen mutierten, bediente sich Meyerbeer des dramaturgisch überaus klugen Kunstgriffs, just an brisanten Wendepunkten des Geschehens, der Peripetie, Tanzszenen zu integrieren, die auf eine unmittelbar bevorstehende Eskalation der Handlungsvorgänge verweisen. Indem sie auf unterschiedliche Tanzmoden seiner Zeit Bezug nehmen, erlauben sie zudem einen abrupten Sprung von der Historie des Dargestellten in die Gegenwart des Publikums: Tanz und Katastrophe stellten im städtischen Alltag wie auf der Bühne zwei Seiten einer Medaille dar.

Im musikdramatischen Bereich wurde das Augenmerk weniger auf die musikalischen Schlaglichter wie Arien, Ensembles oder Finali gelenkt, sondern auf den dynamischen Kern des Scribe-Meyerbeer'schen Musiktheaters: das in der Opernforschung insgesamt vernachlässigte Rezitativ. Dabei wurden einerseits anhand von theoretischen und didaktischen Quellen des 19. Jahrhunderts Aspekte des deklamatorischen Komponierens und des sprechenden Singens – mit einem besonderen Fokus auf historische Aufführungskonventionen in der Zusammenarbeit zwischen Komponisten, Sängern und Musikern – erforscht. Andererseits wurden musikdramatische Phänomene untersucht, insbesondere der spannungsvolle Umgang mit Techniken der Mikro-Beschleunigung und -Entschleunigung in der Zeitgestaltung von Meyerbeers Rezitativen.

Alle Beiträge dieses Bandes stehen in einem Bezug zu den untersuchten Forschungsfeldern und bilden somit einen dynamischen, interdisziplinären Dialog zwischen »Bild und Bewegung im Musiktheater« des 19. Jahrhunderts, der sich in vier Teile gliedert: 1. Musik in Bewegung, 2. Theater-Bilder, 3. Zeit-Räume und 4. Meyerbeer im Kontext.

Eigentlich keine Rolle während der Forschungsarbeiten und auch während des Symposions spielte eine Zentralfigur der Meyerbeer-Rezeption: Richard Wagner. Meyerbeer geriet zu seinem am nachhaltigsten geschädigten Opfer, sodass die Rezeption Meyerbeers bis heute fast ausschließlich über Wagners Kritik geführt wird. Zwar wird auf einer ersten Ebene Wagner immer dafür gescholten, auf einer zweiten werden dann aber doch immer wieder die Wagner'schen Motive indirekt aktiviert. Die vorliegenden Studien zeigen, welch reicher und vielseitiger Komponist Meyerbeer wird, wenn man die antisemitischen Verleumdungen Wagners einfach ignoriert.

Unser Dank gilt zunächst allen Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen diesen Band bereichert haben. Zudem danken wir Anselm Gerhard, dem Ordinarius für Musikwissenschaft der Universität Bern, der die Entwicklung der Forschungen von Beginn an kritisch begleitet hat, sowie Kai Köpp, dem ursprünglichen Initiator des Projektes, der die Diskussion von der musikalischen Aufführungspraxis her maßgeblich prägte. Als einschlägiger Kenner der Meyerbeer-Forschung und ehemaliger Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth begleitete Sieghart Döhring das Projekt von Anfang an mit wertvollen Hinweisen und Kommentaren. Herbert Schneider wiederum sei verdankt für seine Bereitschaft, diesen Band vorab zu begutachten. Ebenso danken wir Jörg Königsdorf, dem Chefdramaturgen der Deutschen Oper Berlin, der uns im Rahmen mehrerer Treffen in Berlin und Biel einen Einblick in seine Konzeption eines »Meyerbeer-Rings« gewährte. Weiterer Dank gebührt dem Schweizerischen Nationalfond (SNF), der Hochschule der Künste Bern (insbesondere den Fachbereichen Theater und Musik), sowie der Fondation Johanna Dürmüller-Bol, der Mittelbauvereinigung der Universität Bern und der Bibliothèque nationale de France in Paris. Ein besonderer Dank gilt dem Forschungsschwerpunkt Interpretation der HKB

und ihrem Leiter Martin Skamletz sowie seinen beiden Mitarbeitern Sabine Jud und Daniel Allenbach, durch deren wertvolle Unterstützung das Symposium und dieser vorliegende Band erst ermöglicht wurden.

Roman Brotbeck

Laura Moeckli

Anette Schaffer

Stephanie Schroedter

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**

Musical life in Paris underwent profound and diverse changes between the July Monarchy and the Second Empire. One reason for this was the availability of printed scores for a broader public as an essential medium for the distribution of music before the advent of mechanical recordings. Additionally, the booming leisure industry encouraged music commercialization, with concert-bals and café-concerts, the precursors of the variétés, blurring the boundaries between dance and theatre performances. Therefore there was not just one homogeneous urban music culture, but rather a number of different music, and listening cultures, each within a specific urban setting. From this extensive field I will take a closer look at the music of popular dance or, more generally, movement cultures. This music spanned the breadth of cultural spaces, ranging from magnificent ballrooms – providing the recognition important to the upper-classes – to relatively modest dance cafés for those who enjoyed physical exercise above social distinction. Concert halls and musical salons provided a venue for private audiences who preferred the more sedate activity of listening to stylized dance music rather than dancing. Café-concerts and popular concert events offered diverse and spectacular entertainment programmes.

The present study is based on a wide survey of arrangements derived from ballets pantomimes, and dance arrangements of popular melodies from operas, held in the collections of the Bibliothèque nationale de France, especially at the Département de la Musique and the Bibliothèque-musée de l'Opéra. While not exhaustive, the survey offers a representative cross-section of the dance music repertoire in the timeframe between the July Monarchy and the Second Empire. The following analysis focuses on the spectrum of forms that developed in these arrangements and how they were constructed, examining, in particular, the changing nature of the aesthetics of perception, which has so far not been researched in detail.

In principal the quantity of arrangements of a piece can be construed as an indication of the popularity of the stage production itself. Some of the most successful melodies were adapted in new arrangements well into the 20th century. Notable cases are: *Le Corsaire* (1856); *Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail* (1870); Meyerbeer's *Robert le diable* (1831) and *Le Prophète* (1849); the Paris reproductions of Mozart's *Don Giovanni* (1834, 1841, and 1866); and Weber's *Freischütz* (1841). Despite the limited success of its Paris production in 1861, the march from Wagner's *Tannhäuser* was also frequently arranged; indeed, march compositions were generally very popular, as will be discussed below. Nonetheless the practice

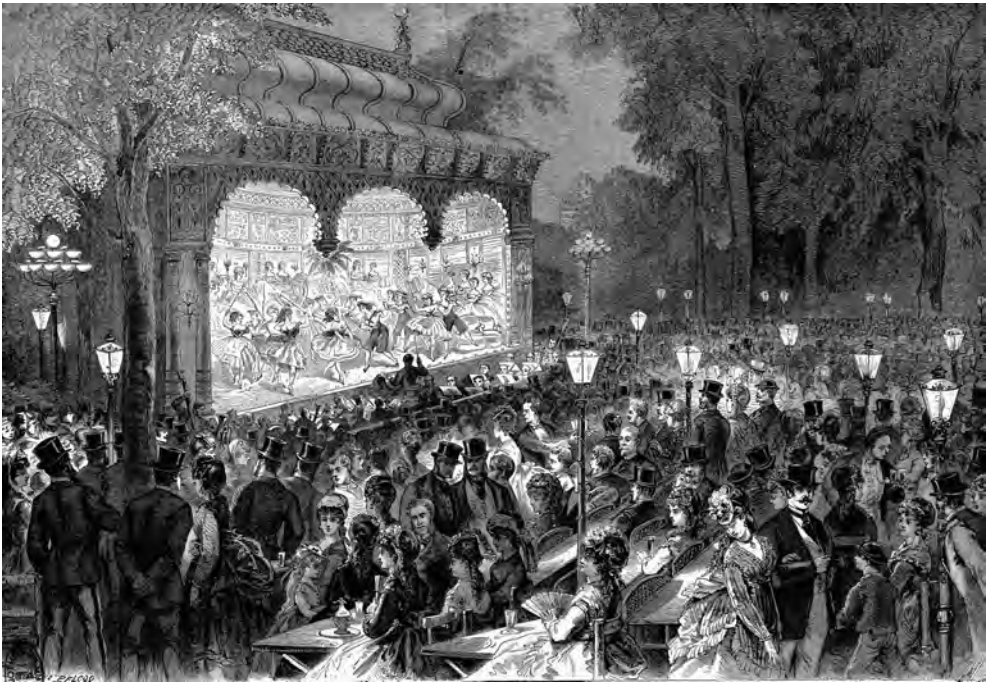
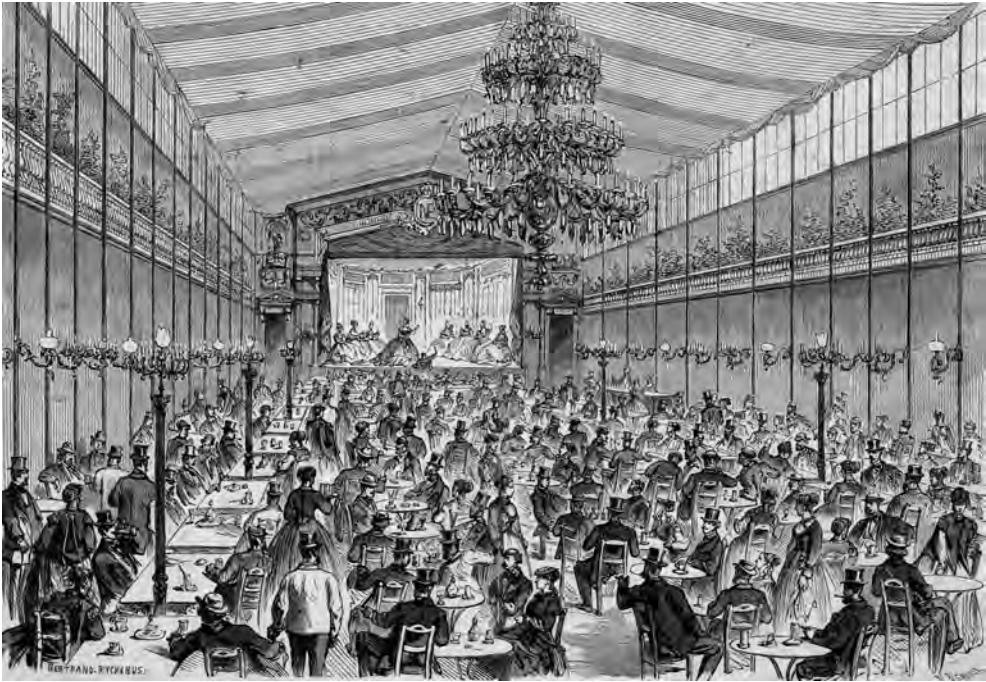


FIGURE 1 Interior view of a café-concert pavilion during the World Exhibition in 1867 showing small singing performances

FIGURE 2 Open air café-concert at the Champs-Élysées (1870) depicting a small dance performance



FIGURE 3 Exterior view of the “Cirque national des Champs-Élysées”, later called “Cirque de l’impératrice”, mainly offering special concert attractions such as depicted in figure 4

FIGURE 4 “Concert vocal des orphéonistes” (1852)



FIGURE 5 From 1861/62 the “Concerts populaires” founded by Jules Pasdeloup were staged at the Cirque de l’impératrice. The scores or, more specifically, text banderoles in the corners of the picture show that the primary aim was to make German-speaking composers (Haydn, Weber, Beethoven, and Mozart) more “popular” in France. Pasdeloup also made a name for himself as a composer of dances with numerous dance arrangements of popular melodies from contemporary operas and ballets.

of arranging ballet compositions lagged behind the opera sector. Furthermore, the arrangements of ballets pantomimes were initially mostly limited to pianistic salon music such as rondo forms, rondoletti, variations, and divertissements, that focussed on a listening mode of perception rather than listening while moving. The premiere of *Giselle, ou Les Wilis* (1841) marks a breakthrough, with an increased production of arrangements not only meant for listening, but also for dancing. The quality of Adolphe Adam’s composition, with its powerful depiction of psychological processes through subtle orchestrations, is undoubtedly a crucial reason for this. The novelty of Adam’s approach to ballet music is especially apparent in the repeated use of characteristic motifs, which are adjusted to the corresponding dramatic context by slight rhythmic changes and specific harmonic colours. These remarkable musical devices, often described in the relevant research literature with terms such as “recognizable theme-tunes”, “recurring” or “remin-

ding motifs”,¹ could also be called “character motifs”, in reference to the contemporaneous popular “character dances”, of which they offer individually nuanced miniatures. Furthermore Adam’s instrumentation technique – which was undoubtedly inspired by Meyerbeer’s sound-colours dramaturgy (“Klangfarbendramaturgie” to quote Sieghart Döhring²) – contributed to the enormous success of his ballet music. Another reason for *Giselle*’s resounding success is that Adam (just like Meyerbeer) transferred the kinetics of dance so convincingly into the medium of music. On this basis, the characteristics of dance movements were not only audible and visible, but – beyond semantic or even dramatic connotations – could also be felt physically and thus perceived kinaesthetically. The effect of this aesthetic was cleverly calculated, since it can be assumed that the majority of the Parisian theatre audience was familiar with the movements of ballroom dancing, which were closely related to the repertory performed on stage. Therefore the audience had the basic structures of the movements already internalized through their own dance practice, not only as enactment (by performing actions or rather movements), but as an embodiment that is physically internalized and thus “corporalized” (an incorporation that also has an effect on the subconscious).³ This perception was undoubtedly promoted by the urban dance cultures of Paris, which were first and foremost dominated by an exuberant pleasure in movement as the expression of a new desire for freedom rather than the need for social distinction.

If one examines the arrangements of *Giselle*, ou *Les Wilis* a wide spectrum of forms can be seen, which, as will be confirmed in the further course of this analysis, was common practice at the time:

- 1 As in e.g. Jörg Rothkamm: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz 2011, p. 114. Jordan also uses “motto-themes”, cf. Stephanie Jordan: *Moving music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London 2000, p. 70. A complete list of these melodies is published in the manuscript version of Marian Smith’s dissertation: *Music for the Ballet-pantomime at the Paris Opera, 1825–1850*, Ph.D. Diss. Yale University 1988, pp. 165–176.
- 2 Sieghart Döhring: Giacomo Meyerbeer. Grand opéra als Ideendrama, in: *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung + Französischstudium* 8 (1983), No. 31/32, pp. 11–22, especially p. 14; Idem: Meyerbeer: *Robert le diable* (1831), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ed. by Carl Dahlhaus and the Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth led by Döhring, Vol. 4, Munich 1991, pp. 123–130, especially p. 128; as well as Idem and Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997, p. 144; cf. also Jürgen Maehder: *Klangfarbendramaturgie und Instrumentation in Meyerbeers Grands Opéras. Zur Rolle des Pariser Musiklebens als Drehscheibe europäischer Orchestertechnik*, in: *Giacomo Meyerbeer (1791–1864). Große Oper – Deutsche Oper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1991*, ed. by Hans John and Günther Stephan, Dresden 1992 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Dresden, Vol. 24), pp. 125–150.
- 3 For the latest survey on the term “embodiment” from the perspective of dance studies cf. Glenna Batson/Margaret Wilson: *Body and Mind in Motion. Dance and Neuroscience in Conversation*, Bristol 2014, especially the chapter “Reframing Embodiment”, pp. 71–86.

Giselle, ou Les Wilis

Ballet fantastique · 2 Acts · 28 June 1841

Composer: Adolphe Adam [with an additional “Pas de deux des jeunes paysans” by Friedrich Burgmüller]

Choreography: Jean Coralli, Jules Perrot

Libretto: Théophile Gautier, Jules Henri Vernoy Marquis de Saint-Georges

Arrangements:

Adam, Adolphe

6 Petits **airs** faciles · piano**Ballade** [Mélodie: Paroles de Mr. Léon Escudier] · pianoLa Wili. **Ballade** fantastique [Mélodie] · pianoLa Wili. **Mélodie** fantastique · piano**Galop** · piano**Galop** et grande **valse** · orchestre**Pas de deux** · musique militaire**Pas des vendanges** · piano**Scènes** de Giselle. Fragments · quatuor à cordes, flûte, clarinette, cor et basson**Valse** · piano**Valse** et **galop** · pianoSouvenir de Ratisbonne. Grande **valse** · piano**Pas de deux** · musique militaire12 **Fantaisies** · flûte avec accompt. de piano3 **Airs de ballet. Divertissements**: La **Valse**, la **chasse**, le **galop** · piano**Rondo** brillant sur la **valse** favorite de Burgmüller · piano**Rondo** élégant sur un motif de Burgmüller · piano**Fantaisie** · piano**Duo** brillant · piano et violon**Divertissement** élégant · piano**Bagatelles** sur deux motifs favoris · piano**Quadrille** · piano avec accompt. de violon, flûte, cornet, flageolet**Quadrille** · piano2 **Quadrilles** · piano et violon, flûte, cornet, flageolet**Divertissement militaire** sur la marche des vignerons · piano**Fantaisie** brillante · piano**Suite de valse**s · piano**Suite de valse**s · piano à 4 mains par RummelGrand **duo** brillant · piano à 4 mains

Burgmüller, Friedrich

Coard, Émile

Herman, Jules

Herz, Henri

Herz, Jacques

Kalkbrenner, Friedrich

Kalkbrenner / Artôt, Alexandre J.

Ketterer, Eugène Nicolas

Le Carpentier, Adolphe Claire

Louis, Nicolas

Musard, Philippe

Rosellen, Henri

Tolbecque, Jean-Baptiste

Tolbecque / Rummel, Joseph

Wolff, Édouard

Among these multiple arrangements, there are a few instances which involve semantic redefinition, for example the adaptations of ballet melodies into ballads (in this case by Adam himself), through which a dance composition with vocal-lyrical traits (although without words), is transferred into the medium of song. Furthermore, it is important to distinguish adaptations such as the Pas de deux for military music (again by Adam himself) from popular salon music of the time written “in a military style”, such as Rosellen’s Divertissement militaire sur la marche des vignerons, for piano. Other very common

arrangements for the salon include *Divertissements*, *Fantaisies*, *Rondeaux*, *Duos*, and *Bagatelles* (“faciles”, “favorites”, “brillantes”, “sentimentales”), as well as *Grandes valse*s. *Suites de valse*s were also used in smaller private dance events, whereas quadrille arrangements were typical dance music for larger ballroom parties. More than any other forms, *Airs de ballet* and especially *Airs faciles* offered transcriptions for private musical use which made even the beginner pianist feel that he or she was participating in “great art”.

What is striking about the further developments of arrangement practice based on ballet compositions, is that it was the character dances that were preferred above all, both by the seated listening audiences, and by those that listened in motion. In the latter case, the melodies were heard, so to speak, “with the feet”, corporalized on the basis of the commonly known social dance repertoire. Prominent examples of this include: the *Cracovienne* from Adam’s *La Jolie fille de Gand* (1842); the *Pas espagnol*, *Pas des almées*, and *Pas de l’abeille* from Burgmüller’s *La Péri* (1843); the *Mazurka* from Adam’s *Le Diable à quatre* (1845); the *Pas des manteaux* from Édouard-Marie-Ernest Deldevez’ *Paquita* (1846); the *Tarantella* and the *Bolero* from Cesare Pugni’s *La Fille de marbre* (1847); the *Redowatschka* from Pugni’s *La Vivandière* (1848); the *Saltarelle*, *Sicilienne*, *Calabrese*, and *Furlana* from Pugni’s *Stella, ou Les Contrebandiers* (1850); the *Allemande* from Deldevez’ *Vert-Vert* (1869); the *Ballabile mexicain* from Théodore Labarre’s *Jovita, ou Les Boucaniers* (1853); the *Pas des fleurs* and *Pas des éventails* from Adam’s *Le Corsaire* (1856); the *Tarantella*, *Pas du voile*, and *Grand marche* from Nicolò Gabrielli’s *L’Étoile de Messine* (1861); the *Furlana* from Paolo Giorza’s *La Maschera, ou Les Nuits de Venise* (1864); the *Hungarian dances* from Louis Minkous’ *Néméa, ou L’Amour vengé* (1864); the *Pas des voiles*, the *Danse circassienne*, and the *Mazurka* from Léo Delibes’ *La Source, ou Naila* (1866); and the *Mazurka* and the *Czardas* from Delibes’ *Coppélia, ou La Fille aux yeux d’émail* (1870). Typically, these were simple compositions but with a succinct rhythm, that gained their meaning through danced performance.

Finally one cannot fail to notice the abundance of ballet arrangements with military connotation, for example pieces for military bands (such as the *Grand pas* of Émile Coard based on *Le Diable à quatre*; the *Pas de cinq* from *Le Corsaire* again by Coard; the *Mazurka* by Louis Adolphe Mayeur based on *La Source, ou Naila*; and the *Valse* of Coard and *Polka-Mazurka* by Eugène Mastio based on *Coppélia, ou La Fille aux yeux d’émail*), or the profusion of salon music that imitates military music (for example, the *Divertissement militaire* by Burgmüller based on *Lady Henriette, ou La Servante de Greenwich*, 1844). This phenomenon is further reflected in operas, which regularly include marches and processions, in either the military or the religious style (“religieuse” or “solennelle”), and were also often adapted in popular arrangements. Compare, for example, the march compositions of the following operas with their subsequent arrangements:



FIGURE 6 AND MUSIC EXAMPLE 1 Redowatschka (Redowa Polka) from *La Vivandière* arranged by Burgmüller with the respective cover illustration that depicts (as was common at the time) a detail of a striking dance scene. The choreography for this ballet-pantomime, the content of which (like *Paquerette* from 1851) revolves around military barracks and the vivandières working there, was by Arthur Saint-Léon. The latter chanced upon the East European national, or character, dances in the late 1840s. Accordingly many of the events around *La Vivandière* and *Paquerette* as well as the ballet-pantomime *Néméa, ou L'Amour vengé*, which was also by Saint-Léon, take place in Hungary. The plots lack dramatic substance, instead they serve as platforms for numerous Hungarian, Polish or Czech dances, which, while essentially true to the original style, were adapted to make them more palatable to audiences at the Paris Opéra.

The musical score is written for piano and guitar in 2/4 time, key of D major. It consists of several systems of staves. The first system (measures 1-8) begins with a guitar trill (tr) and a piano (p) dynamic. The second system (measures 9-16) features a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The third system (measures 17-24) includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 25-32) is marked "1. Trio" and "Fine". The fifth system (measures 33-40) includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The sixth system (measures 41-48) features a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The seventh system (measures 49-56) includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The eighth system (measures 57-63) is marked "2. Trio" and "ff". The ninth system (measures 64-71) ends with a guitar trill (tr) and a section marker (§).

1. Trio

Fine

2. Trio

Da Capo al Fine

Daniel-François-Esprit Auber's

Gustave III, ou Le Bal masqué – with a **Pas redoublé** by Adolphe Valentin Sellenik

L'Enfant prodigue – with two **marches** for piano by Henri Hippolyte Potier

Le Serment, ou Les Faux-Monnayeurs – with a **Pas redoublé** by Jean-Baptiste Dias

Félicien César David's

Herculaneum – with a **march** arrangement for piano by Émile Vauthrot

(Domenico) Gaetano Donizetti's

Dom Sébastien, Roi de Portugal – with a **Marche funèbre** for piano by Franz Liszt

Les Martyrs – with a **Marche funèbre** for military band by [?] Moudrux and a **Pas redoublé** by Stanislas Verroust

Christoph Willibald Gluck's

Alceste (staging from 1861) – with **march** arrangements for military band, harp with violin, harmonium with violin, organ or piano by Eugène Baron, Léonce-Jean-Baptiste Farrenc, Georges Fischer, Jean Charles Lucien Hess, Jean-Baptiste Krumpholz, Théodore de Lajarte, Georges Lamothe, Charles Loret, Léo Maresse, Émile Porchet, Émile Prudent, Ernest Wilhelm Ritter, Auguste Samm [Durand], Georges Louis Tilliard and Édouard Wolff among others.

Charles Gounod's

La Reine de Saba – with a **Marche-cortège** for military band by C. [?] Bonnot, Félix Garnier-Marchand and Gustave-Xavier Wittmann as well as a **Pas redoublé** by Lucien Gérard

Jacques Fromental Halévy's

Le Juif errant – with two **Pas redoublés** by Jean-Baptiste Mohr and a **Marche triomphale** by Henri Hippolyte Potier

Auguste Mermet's

Roland à Roncevaux – with a **Marche pour moyenne harmonie** by Blancheteau

Giacomo Meyerbeer's

Robert le diable – with a **Marche du tournoi** by Franz Hünten

Les Huguenots – with **Pas redoublés** by Louis Brunet and Pierre Signard

Le Prophète (**Coronation march**) – arranged for piano, specifically two pianos for four or eight hands, for violin and piano by Léon Desjardins and Henri Schickel, for the 'Orgue expressif à percussion' by Louis-François-Alexandre Frélon, as well as for military band by Auguste de Villebichot and Gustave-Xavier Wittmann L'Africaine – with the **Marche religieuse** und **Marche indienne** arranged for harmonium by Frédéric Brisson, for piano for two hands by Émile Vauthrot and for four hands by Édouard Wolff as well as for military music by Adolphe Valentin Sellenik

Gioachino Rossini's

Othello – with a **Marche triomphale** for military band by Romain Rolland and a march for piano by Joseph Rummel

Robert Bruce – with a **Marche pour orgue expressif** by Louis-François-Alexandre Frélon

Sémiramis – with a **march** for military band by A. [?] Blancheteau as well as **marches** for piano for two and four hands by S. [?] Ponce de Léon and Eugène Schmidt

(Charles-Louis) Ambroise Thomas's

Hamlet – with a **Marche solennelle** by Édouard Batiste, a **Marche des chasseurs** by Alexis Douard, a **Marche danoise** by Émile Vauthrot as well as a further **Marche pour grande orgue** by Théodore-Clément-François Dubois

Giuseppe Verdi's

Don Carlos – with a **Marche triomphale** for piano for two and four hands by Wilhelm Krüger, Joseph Rummel and Émile Vauthrot

Richard Wagner's

Tannhäuser – with **march** arrangements for piano for two and four hands respectively, for two pianos for four or eight hands, as well as for organ, harmonium, violin or mandolin and military band by Hans von Bülow, Gaston Choisnel, Théodore-Clément-François Dubois, Wilhelm Krüger, A. [?] Lefort, Léon Lemoine, André Messenger, Léon Jean Roques, Henri Rosellen, Adolphe Valentin Sellenik, Charles Jean-Baptiste Steiger, J. [?] Turin and Auguste de Villebichot

Carl Maria von Weber's

Euryanthe – with **Pas redoublés** by Blancheteau and Georges Fischer

Freischütz – with a **Marche pour cinq instruments à vent** by Blancheteau, a **Pas redoublé pour défilé avec tambours et clairons** by Dias, a **Allegro militaire** pour harmonie by Théophile Louis Dureau, a **Allegro militaire** pour moyenne fanfare by Omer Fort, a **Marche favorite** by Joseph Gelinek, Variations brillantes sur le **marche** by Kalkbrenner and a **march** by Jean-Georges Kastner for salon music

Of particular interest here is the mutual interplay between urban real-life experiences and the theatre: military musical practices were imitated in the theatre, and military orchestras also adapted music from the stage, so that they became a mirror of themselves in the urban context. The same goes for the many “orgies” and “bacchanalia” in operas and ballets, through which squalid urban-life excesses were artistically transformed and finally made their way back into the musical life beyond the stage, albeit at a safe distance from their urban origins. The ballet-pantomime *L'Orgie* (1831) pioneered this genre, followed by many other works including: the orgy from Auber's *L'Enfant prodigue* (1850) with a respective piano arrangement by Henri Potier; the bacchanal from Meyerbeer's *Robert le diable*, arranged very elaborately for piano by Jacques Herz; and the “Bacchanale aux flambeaux” from Édouard-Marie-Ernest Deldevez's ballet-pantomime *Eucharis* (1844), arranged as a four-handed piano version by the composer himself. Further examples include: the bacchanal from Meyerbeer's *Le Prophète* for orchestra by Adolphe Gauwin (much later from 1922); the one from Félicien David's *Herculaneum* (1859) arranged for piano by Émile Vauthrot; the one from Ambroise Thomas' *Hamlet* (1868) for piano as a two-handed version (without octaves, kept markedly simple “à l'usage des petites mains”) by Valiquet, as well as a four-handed version by Georges Bizet; and, of course, the one from Wagner's *Tannhäuser*, the *Venusberg-Bacchanal* for two pianos for two hands by Paul Dukas and for eight hands by Camille Alexandre Chevillard. In the same vein, Meyerbeer's torch-dance composition for 130 trumpets and trombones of the Prussian military music corps, performed on the occasion of the wedding of Princess Marie Friederike and Crown Prince Maximilian of Bavaria (1842), was so successful that, in later productions of his *Grand opéra Les Huguenots*, it often replaced the gripping Menuet and ensuing Galop which open Act V.

The evidence suggests that those composers who made arrangements for larger orchestras were generally also leaders of dance bands. Besides Jules Padeloup, the

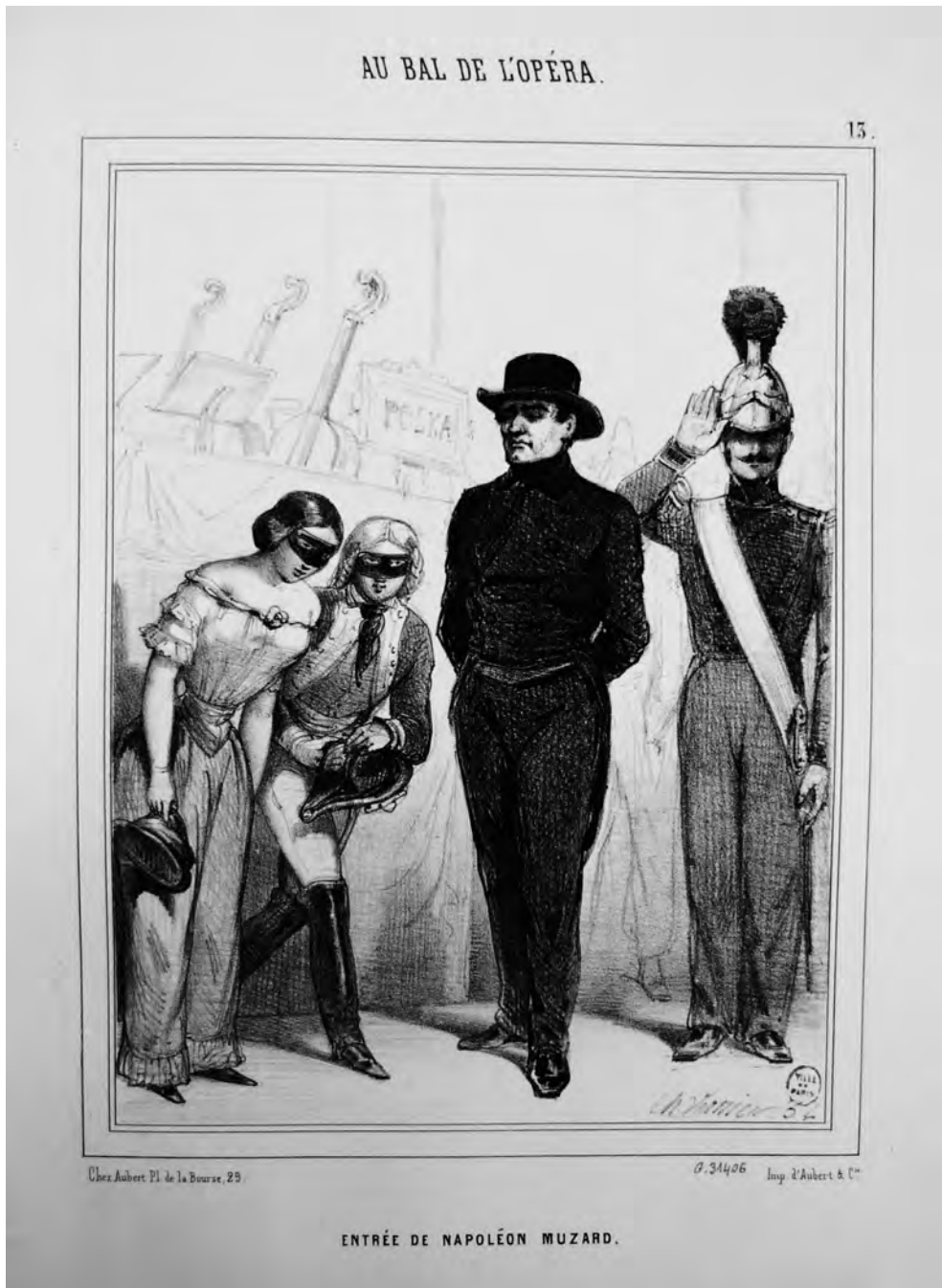
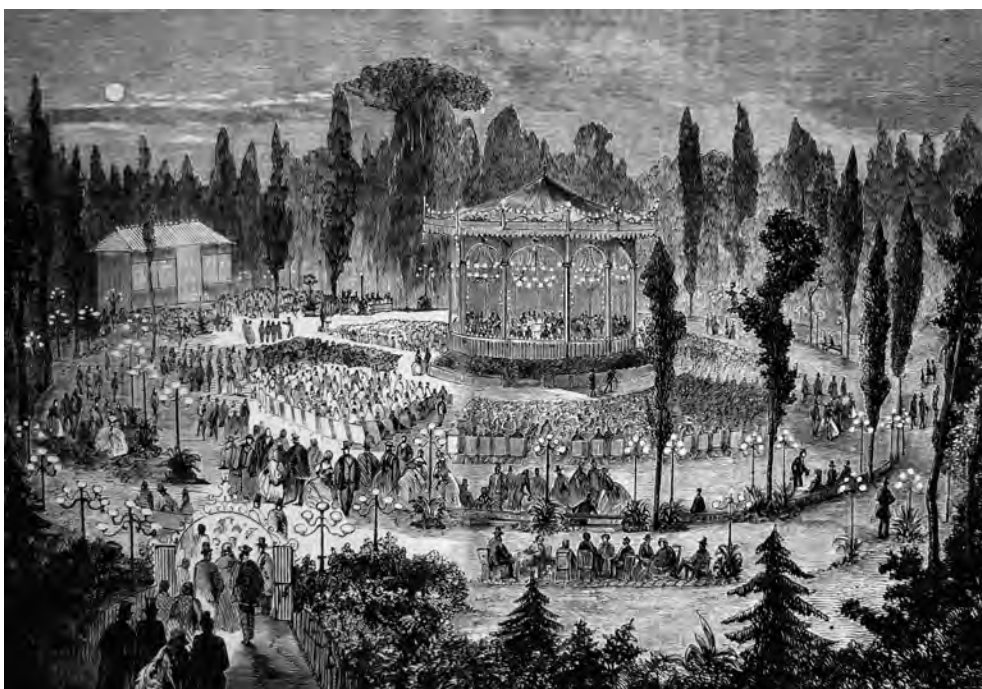


FIGURE 7 AND 8 Caricature of “Napoléon Muzard”, Roi de Quadrilles of the Paris Bals de l’Opéra, and the illustration of the “Concert des Champs-Élysées” conducted by him (figure 8), a French adaptation of the London Promenade Concerts that enjoyed great popularity



founder and leader of the “Concerts populaires” at the Cirque de l’impératrice (cf. figure 5),⁴ Philippe Musard went down in the annals of Paris musical life as the “Roi de Quadrilles” or just “Napoléon Musard”.⁵ Despite his renown as a dance composer and musician he was forced to leave his conductor’s stand at the “Bals masqués de l’Opéra”. He was succeeded by Isaac Strauss, a much less talented but politically more astute composer. Although Musard was well-received at the regular Concerts-Promenades and Concerts-Bals (for example in the context of the summer “Concerts des Champs-Élysées” or the seasonally alternating “Champs-Élysées d’hiver”), as well as by his own concert company, the “Concerts-Musard” in the Rue Vivienne, he never managed to establish dance music as a sophisticated form of concert entertainment.

4 Cf. Antoine Elwart: *Histoire des Concerts populaires de musique classique contenant les programmes annotés de tous les concerts donnés au cirque Napoléon depuis leur fondation jusqu’à ce jour*, Paris 1864.

5 Cf. François Gasnault: *Guinguettes et Lorettes. Bals publics à Paris au XIX^e siècle*, Paris 1986, p. 94, and Manuela Jahrmärker: Musard, Philippe, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. by Ludwig Finscher, Personenteil, Vol. 12, Kassel 2004, pp. 835f. As to compositional processes of quadrille arrangements, which did not exclusively rely on dance melodies cf. Adolphe Claire Le Carpentier: *Petit Traité de Composition mélodique appliqué spécialement aux Valses, Quadrilles et Romances*, Paris 1843, as well as Herbert Schneider: *Die Popularisierung musikdramatischer Gattungen in der Tanzmusik. Zu den Tanzzyklen Philippe Musards*, in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia Bologna 1987*, ed. by Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi and F. Alberto Gallo, Turin 1990, Vol. 1: Round Tables, pp. 445–496.

Even Musard's fiercest competitor Louis-Antoine Julien was not able to give his ambitious activities a greater foothold, so that rumours gradually spread that the Parisians did not want to have more highbrow dance music, because they preferred actual dancing to listening to (stylized) dance music. Julien, who was keen to attract large audiences, specialized in semi-theatrical quadrilles, performed by an orchestra of up to 140 musicians, sometimes accompanied by a choir and a ballet ensemble of about 40 dancers. He tried to attract the concert audience with surprises which were typically reserved for opera-goers, those pleasantly terrifying shock moments, a well-measured mix of "plaisir" and "frayeur" (see below).⁶ Against this backdrop, Julien managed the rather doubtful undertaking of compressing Meyerbeer's four-hour Grand opéra *Les Huguenots* into an approximately 15-minute quadrille, which must have sent the listener on a roller-coaster ride.

"La foule se presse aux concerts du Jardin Turc pour entendre un nouveau quadrille de M. Julien, sur les principaux motifs des Huguenots. Il semble que le nom de ce chef-d'œuvre soit un talisman qui doive infailliblement porter avec lui la vogue. Disons, au reste, que M. Julien, en homme habile, a eu l'art de remplacer en quelque sorte le prestige de la scène, en combinant des effets de surprise dont l'impression est un mélange de plaisir et de frayeur. Au moment où le public se laisse délicieusement bercer par les ravissantes mélodies des premiers actes, tout à coup, à la cinquième figure du quadrille, bourdonne le son lugubre des cloches, accompagnant le beau choral; puis, pour figurer aux yeux comme aux oreilles, le massacre des protestants, le kiosque, les pavillons, les arbres, tout s'embrase en même temps d'un rapide incendie, dont les lueurs prennent successivement des couleurs différentes, tandis qu'on entend la mousqueterie retentir de toutes parts. Les amateurs étonnés et enchantés à la fois redemandent à grands cris ce magique quadrille, et chaque soir M. Julien le répète à la fin du concert."⁷

The masses are rushing to the concerts of Jardin Turc to hear a new quadrille by Mr. Julien, which takes up the main motifs of the opera *The Huguenots*. The name of this masterpiece seems to be a talisman which entails success. At the same time one must admit that Mr. Julien is a smart man who knows how to replace the prestige of the stage with surprise effects that cause a mixture of joy and horror on behalf of the audience. Whereas the audience is swaying to the charming melodies of Act I, the eerie sound of the bells during the quadrille's fifth figure booms, accompanying the beautiful chorale. Thereupon the massacre of the Protestants is staged for the eyes and ears of the audience by kiosk, pavilion and trees bursting into flames. Everything is rapidly eaten by the fire, the light of which is smouldering in a series of different colours, while gun shots are audible from everywhere. The audience is surprised and delighted at the same time and calls, cheering enthusiastically, for an encore of this magic quadrille, which as a result is from then on staged by Mr. Julien once again every evening at the end of the concert.

6 Cf. on this matter in more detail Gasnault: *Guinguettes et Lorettes*, pp. 107–109.

7 François-Joseph Fétis: Julien, Louis-Antoine, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1866–1868, Vol. 4, pp. 454–456, here p. 454. Unfortunately the respective composition is currently not to be found in the inventory of the Bibliothèque nationale.



FIGURE 9 Caricature of the emerging arrangement practice during the first third of the 19th century as a medium for a broad reception of music- and dance-theatre compositions beyond the stage. The fact that their musical quality is rather limited is due to their own set of requirements which was meant to invite a wide public to participate in “high art”. The price they had to pay for this was not a small one – hence the message of these *Variations sur les Huguenots*: the original musical works were quite often as badly “massacred” as the Huguenots in Meyerbeer’s *Grand opéra* of the same title.

The following section will deal in greater detail with transformations that occur between dance movements that were initially both seen and heard, and then later only heard, again exemplified by arrangements of Adolphe Adam’s *Ballet fantastique Giselle, ou Les Wilis*. I will now focus on how the sound spaces for movements (on stage and in the ballroom) turn into dance “imagination” (in the musical salon or concert hall), through which the music itself progresses into movement. The fact that this ballet refers directly to the *Paris Dansomanie* as a genuine urban phenomenon, is on the one hand evident in its subject matter, which deals with conflicts in this cultural milieu, and on the other hand it is apparent on a musical level through motifs, which refer to social dance models. Notably, this referencing effect can be seen in the quadrille-like beginning of *Giselle*’s (first) entrée in Act I (6/8 *Allegretto*),⁸ as well as in her waltz motif (3/4 *Allegro*

8 For a better orientation the following footnotes will give the respective page numbers of the at present

con moto),⁹ which is heard for the first time immediately after the “Retour des vendangeurs” and is resumed repeatedly later on (*inter alia* transposed and fragmented). It also occurs in the “Pas de deux des jeunes paysans”, which was belatedly inserted into Act I and can be traced back to Burgmüller. After a polonaise-like introduction (3/4 Moderato)¹⁰ it closes like a Ländler (3/4 Allegro).¹¹ Particularly significant is also the Grand galop (2/4 Allegro)¹² following the “Pas des vendangeurs et vendangeuses”, since, in accordance with the model of the “Pas des folies” in the dance scene of Daniel-François-Esprit Auber’s *Gustave III, ou Le Bal masqué* (1833), “galoppades” had become a dramaturgic topos signalling an impending disaster. Even though the galop in *Giselle* is still committed to a vivid and joyful ductus, a movement which stays controlled, the gradually increasing catastrophe in the “Scène de folie” (4/4 Andante sostenuto)¹³ that follows is set as a psychological drama, modelled on Meyerbeer’s “Ballet of the nuns” for *Robert le diable*. Comparable to a through-composed anaesthetization, *Giselle*’s shock is interrupted with memories of a carefree time introduced with a whirr in the high string and deep contrabass-parts (“*Giselle trouve et prend l’épée*”),¹⁴ followed by nervous twitches in sixteenth-note sextuplets (“*rires convulsifs de Giselle*”),¹⁵ agitatedly revised octave leaps and tremendous demisemiquaver runs, motivic material of the “Scène d’amour” as well as a small, markedly elegiac dance scene (2/4 Andantino) and a chorale-like, soothing wind-player sequence (*piano* and *dolce*),¹⁶ which allow a moment of relief, but cannot prevent the worst case scenario – the loss of her consciousness.

Ballroom dances are also woven into Act II, though in a rather subtle and less obvious manner than in the “realistic” sphere of Act I. Thus Myrtha’s first appearance is immediately marked by waltz-like motifs (3/4 Andante non troppo followed directly by 6/8 Allegretto)¹⁷ and, towards the end of the scene, with the movement in 3/8 Allegro con moto);¹⁸ in the same way the Wilis’ individual solo passages within the ensemble are first in a movement style reminiscent of the Ländler, and later in a pronouncedly exotic style

most reliable piano arrangement by Daniel Stirn: *Giselle. Ballet en deux actes. Réduction pour piano*, Paris 1978, here pp. 15–17.

9 Ibid., pp. 24 f.

10 Ibid., pp. 58 f.

11 Ibid., pp. 64–66.

12 Ibid., pp. 78–82.

13 Ibid., pp. 90–96.

14 Ibid., p. 91.

15 Ibid., p. 92.

16 Ibid.

17 Ibid., pp. 107–III.

18 Ibid., pp. 118 f.

(after the 6/8 *Allgiero non troppo* passage of the “Apparition et scène de Myrtha”).¹⁹ In the fortissimo passages (alternating with pianissimo passages) the bacchanal of the Wilis is reminiscent of a military music style (2/2 *Allegro feroce*),²⁰ so that the row-like formation of the Wilis’ choreography is emphasized acoustically by the style of a military quadrille.²¹ Finally, Adam shows great sophistication in the use of a fragmentary and deliberately faltering rhythm in the almost limping “Scène d’amour”-motif during the first encounter between Giselle and Albert in Act II (2/4 *Larghetto*)²² and in its transformation into a waltz in the final “Grand pas de deux” of the two protagonists (3/4 *Modérato*).²³

Such character motifs or kinetic topoi, can be understood kinaesthetically, and thus obtain an important function of bringing movement into an arrangement, especially in piano music for the salon. From their origins as dance gestures these motifs take on a life of their own as pianistic figures, which develop an independent dynamic detached from the dramatic context from which they come, and construct a new musical dramaturgy.

19 Ibid., pp. 116–123. In this context the notes in the libretto Act II, Scene 2, are important: “[...] les Wilis se rendent à leur salle de bal [highlighting St. Sch.]”, and in Scene 4: “C’est Moyna, l’odalisque, exécutant un pas original; puis Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes; puis deux Françaises, figurant une sorte de menuet bizarre; puis des Allemandes, valsant entr’elles ... Puis enfin la troupe entière des Wilis, toutes mortes pour avoir trop aimé la danse, ou mortes trop tôt, sans avoir assez satisfait cette folle passion, à laquelle elles semblent se livrer encore avec fureur sous leur gracieuse métamorphose.” – (Print of the Libretto:) *Giselle ou Les Wilis*, Paris 1841, pp. 14f. Cf. for this also Marian Smith: *Ballet and Opera in the Age of “Giselle”*, Princeton 2000, pp. 191–195; and Lisa C. Arkin and Marian Smith: *National Dance in the Romantic Ballet*, in: *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, ed. by Lynn Garafola, Hanover/New England 1997, pp. 11–68, especially p. 46. It is remarkable that at the time of the world premiere of *Giselle* there were “bals blancs” given in Paris at which only female dancers dressed in white were allowed and which were evidently exceptionally excessive. This tradition was revived in 1995 in Montreal with “Bals en blanc” – now in the context of a postmodern society fond of spectacles. Since then every Easter, which after all is known as the celebration of the resurrection (!), “Rave Parties” are organized with up to 15,000 participants which last up to 15 hours. Cf. www.montreal-nightclubs.com/electronic-music-festivals/bal-en-blanc (last access: 12 February 2016), as well as Marian Kant: *Das Nonnenballett aus Robert le diable und der II. Akt aus Giselle*, in: *Meyerbeer und der Tanz*, ed. by Gunhild Oberzaucher-Schüller and Hans Moeller, Paderborn 1998, pp. 250–263.

20 Stirn: *Giselle. Réduction pour piano*, pp. 147–157.

21 Cf. on this matter the dance notation by Henri Justamant, which in all likelihood mirrors the choreography of the world premiere: *Giselle ou les Wilis. Ballet fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren*, ed. by Frank-Manuel Peter, Hildesheim 2008, pp. 179–196, especially pp. 187.

22 Stirn: *Giselle. Réduction pour piano*, p. 140.

23 Ibid., pp. 165f.

In general, some frequently deployed arrangement processes can be identified: Rosellen's *Fantaisie brillante* and Kalkbrenner's *Fantaisie sur Giselle*, for instance, are both arranged as a theme with variations. However, whereas Rosellen restricts himself to two variations on the theme of the "Scène d'amour", following his introduction which indicates more by tone than motif the ghostly sphere of the "Apparitions de Myrthe et évocation magique" at the beginning of Act II, Kalkbrenner's "Introduzione" is followed by three variations (again on the undoubtedly very catchy theme of the "Scène d'amour") and a rondo, in which three character motifs sound in the sequence ABACA. Also, in contrast to Rosellen's dramatic-narrative variations, which convey the impression of a relatively complete and homogenous structure, Kalkbrenner's variations in his *Fantaisie* stand out by means of their pianistic refinement, the mechanics of which transform original dance gestures into a virtuoso, but also rather "decorporalized" work of figures, especially in the étude-like passages. Kalkbrenner's first variation processes the theme in restlessly rising and falling semiquaver octave leaps, the second in slurred, wide swinging, rising and falling semiquaver runs, while, after transitioning from a vivid and wild G major into a g minor "con passione", the third develops a figurative play with small motif cells, of which the first four semiquavers rise in small intervals (mainly thirds or fourths), returning with the last semiquaver to its starting tone.

Jacques Herz focuses in his *Rondo brillant* and *Rondo élégant* mainly on the *Pas de deux* which was composed by Burgmüller and interpolated into Adam's score. Herz's arrangement is, on the one hand, interwoven with an almost orchestrated piano movement with tight chords (*Rondo brillant*) and, on the other hand, revised freely (*Rondo élégant*) in a Chopin-like manner ("dolce et elegantemente", "dolce con grazia", et cetera), so that, apart from the beginning and the end, the original version only shimmers through occasionally. While Henri Rosellen in his *Divertissement militaire* allows even the pianistic beginner access to the "Marche des vigneronns" with straightforward lively staccato chord sequences, Eugène Nicolas Ketterer uses comparatively numerous kinetic topoi in his *Divertissement élégant*, which are not arranged according to the original dramatic sequence, but are integrated into a new dramaturgy. Motivic material from the "Entrée joyeuse des vendangeurs et vendangeuses" of Adam's *Giselle* processed in the introduction of his *Divertissement élégant* (4/4 Allegro) is followed by a section based on a fragment from the introductory "Scène de Myrtha" (3/4 Andante avec grâce) of Act II of the original composition, and immediately afterwards by a passage which falls back upon a melody from the first "Pas de deux de Giselle and Albert" of Act I, and the last *Pas de deux* of the two protagonists in Act II. The *Divertissement* is rounded off in quite a dramatic manner by a characteristic motif from the ensemble scene in which the vindictive desire of the Wilis gradually increases, in order to take hold of the completely exhausted prince who is almost danced to death (6/8 Allegro moderato), but saved at the last minute by the peal

2

DIVERTISSEMENT ÉLÉGANT.

307

GISELLE

d'AD. ADAM.

E. KETTERER.
op.133.

à Mademoiselle
CHRISTINE de LILLO.

Allegro

PIANO.

c.m. 9909.

Motivic linkage to *Les Vendanges*
at the beginning of Act I.

MUSIC EXAMPLE 2 *Divertissement élégant sur Giselle* by
Eugène Nicolas Ketterer with indications on the
motivic material from the original ballet
composition by Adolphe Adam

The musical score is written for piano and consists of five systems. The notation is complex, featuring many chords and arpeggios. Dynamic markings include *p*, *mf*, *legg.*, *f*, and *rall.*. Pedal markings (*Ped.*) are used throughout. The piece ends with a *rall.* marking and a final chord. The publisher's information at the bottom is C.M. 9909.

C.M. 9909. *Ped.*

4 *Andante, avec grâce.*

p *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

legg. *p* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

p *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

bien lié. *pp*

dim. *p*

C. M. 9909.

Motivic linkage to No. 9 from
Apparition et scène de Myrtha of Act II.

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), and 'dim.' (diminuendo). Pedal markings 'Ped.' are present throughout. The piece concludes with the tempo marking 'Allegretto.' and the publisher's code 'C. M. 9909.' at the bottom.

Allegretto.

C. M. 9909.

6

8.

pp

Ped.

8

p

Ped.

8

dim.

p

sostenu.

p

C.M. 9909.

Motivic linkage to the Coda (2/4 Allegro)
of the *Pas des Vendanges* Act I.

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes markings for *din.* (diminuendo), *Ped.* (pedal), and *Brilliant.* (brilliant). The second system includes *s.* (sforzando), *rall.* (rallentando), and *Ped.*. The third system is marked *Allegretto.* and *p* (piano). The fourth system includes *mf* (mezzo-forte) and *Ped.*. The fifth system includes *Ped.*. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

G. M. 9309.

Motivic linkage to the Pas de deux of Giselle
and Albert in Act II (2/4 Andantino).

8

p

tr

a tempo.

dim. *rall.* *p*

p

(un peu plus le m^e.)

p

C.M. 9909.

8

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8

f *f* *f* *rall.*

Ped. Ped. Ped.

All. moderato.

pp *p*

mf *f*

C.M. 9909.

Motivic linkage to the *Variation d'Albert* in Act II (6/8 Andante).

10

(très brillant.)

(très léger.)



of early morning bells. Motifs are not only fragmented and stylized, but also re-tessellated together to create a new life beyond the stage.



In conclusion, the analysis of this interplay between dance- and music-theatre productions and their reception in the Parisian dance and music cultures demonstrates how the same melody could be listened to in the theatre “to” motion, in the dance café or ballroom “in” motion and in the musical salon or concert hall “as” (imagined) motion (based on active or passive dance knowledge). This phenomenon is of special interest from a perspective which considers bodily movements important for musical perception. Musicological studies in this field (based on so-called embodied or situated cognitive science) focus on the perception of music through visible movements (a playing musician), or the perception of music through one’s own physical movements (“musical embodiment” through one’s own instrumental play), or a specific bodily hearing (without one’s own or visible movements) which perceives music as imaginary in its movement dynamics, thus understanding music first and foremost “as” motion (not only “to”, “in” or “through” motion).²⁴ In my study on movement and sound spaces in Paris between the July Monarchy and the Second Empire,²⁵ these different modes of listening are placed within a historical perspective and exemplified by music-dance interactions. I have come to the conclusion that in Paris, which stood out through the “dansomanie” that comprised almost all layers of cultural activity, a specific bodily and kinaesthetic listening must have been widespread, which understood music primarily as movement, although this audible movement need not be visible. An indispensable prerequisite for this type of listening capacity is a sense of motion which has increasingly become a centre of interest in dance studies in recent years, especially in the field of research on somatic dance practices – I am referring to kinaesthesia or rather a kinaesthetic empathy.²⁶ Although I illustrate facets of this kinaesthetic listening through the example of

²⁴ Latest publications in this field are Arnie Cox: *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking*, Bloomington 2016, or Marc Leman: *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Humans Empowerment*, Cambridge, MA, 2016.

²⁵ Stephanie Schroedter: *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne (Movement and Sound Spaces in a Modern City)*. Habilitationsschrift (postdoctoral thesis) FU Berlin 2015.

²⁶ Even if the roots of that research can be traced back into the 19th century (to the early neuroscience represented by the British Charles Bell and Henry Charlton Bastian as well as to the phenomenologically oriented philosophy/aesthetics represented by Theodor Lipps and Edmund Husserl), this essay quotes mainly recent publications of dance studies such as *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, ed. by Gabriele Brandstetter, Gerko Egert and Sabine Zubarik, Berlin 2013; Dee Reynolds: *Rhythmic Subjects. Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham*, Hampshire 2007, especially the chapter “Kinesthetic Imagination and Changing

Parisian dance and music cultures of the 19th century, I do not want to argue that this kind of listening developed only at that time or would be specific to Paris. Instead the term kinaesthetic listening is primarily meant to describe a specific mode of perception which combines music, sound, or noise with an (embodied) knowledge of movement in its broadest sense and is not limited to specific historical epochs, dance/music techniques, or styles.

Economies of Energy", pp. 185–211; Susan Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London 2011, especially the sections "What is Kinesthesia?", "What is Empathy?", pp. 6–11; and for a current survey with an extensive list of publications on kinaesthetics and other intersecting terms such as proprioception and (currently favoured) "enaction" cf. Batson/Wilson: *Body and Mind in Motion. Dance and Neuroscience in Conversation*.

Marian Smith

Processions in French Grand Opéra

I would like to begin by quoting one Robert Walsh, a reporter for the *American Quarterly Review*, who wrote the following words from Paris in 1837, after attending several performances at the Paris Opéra:

“On Monday the procession of the opera appeared in *La Juive*; it there assumed two distinct characters – the triumphal parade of the emperor and his knights, and the mournful *cortège* [sic] which conducts the Juive to execution. On Wednesday the procession of the opera appeared first in *Nathalie*, a Swiss ballet-pantomime, wherein Mademoiselle Taglioni plays and dances divinely; it suddenly threw off its gay manners and peaceful costume, and appeared in the third act of *William Tell*; and, strange transformation! the evening’s performance winds up with the masquerade of *Gustave* [in which the “motley army marches in graceful measure to the majestic *Polonaise*”]. [Now] It is Friday night – the *Huguenots* are played at the opera, and we have already seen the part which the procession plays in this wonderful drama. One would think that the procession of the opera had here had enough of such horrors – but no! it is again Monday night, we are at the fourth act of *La Esmeralda* – [...] see! the procession of the opera again appears on the scene.”¹

Robert Walsh’s striking descriptions confirmed a suspicion I had come to hold over the years as I sifted through scores, librettos, and staging manuals of operas and ballets created at the Paris Opéra: that the procession constituted an important and frequently seen element of staging and drama there. Such processions were numerous (see table 1); they included various types, including marches to the scaffold, wedding processions, military marches, triumphal processions.

In some cases, the processors took a turn around the stage, allowing everyone the chance to behold them. In others, they came onstage in a line formation but then took their places without taking a tour. Some processions had their own diegetic music; others didn’t. And if the music had a text, it was sometimes non-diegetic, as for instance, the text intoned by the monks who process in the opening scene of *La Favorite*. They are not singing liturgical music in Latin as one may expect of monks, but this text:

Pieux monastère!	Dans cette chapelle
De ton sanctuaire	Guidé par ton zèle,
Que notre prière	Pèlerin fidèle,
Monte vers les cieux!	Viens offrir tes vœux. ²

- 1 Robert Walsh: Art. VIII. [The Grand Opera of Paris.] *La Esmeralda*, opera en quatre actes, musique de Mademoiselle Louise Bertin, paroles de M. Victor Hugo: représenté pour la première fois sur le Théâtre de L’Académie Royale de Musique. Le 14 Novembre, 1836, in: *The American Quarterly Review* 21 (1837), No. 41, pp. 160–186, here pp. 184–185.
- 2 Alphonse Royer/Gustave Vaëz: *La Favorite*, Act I, Scene 1, Paris 1841, p. 1.

When ballet-pantomimes and operas from the age of French Grand opéra are produced on stage today, processions are often left out. And even if the music is retained, the original procession tends to be replaced with some other action. In scholarship, too, the processions created for the ballets and operas of this period tend to receive little attention; no study has yet been dedicated to them.³

Why are processions so often overlooked? In the case of scholarship, it is perhaps because they have fallen between the disciplinary cracks. They were not danced, and therefore have not come to the attention of dance historians. Nor, apparently, have their music or words attracted the interest of music or literary scholars. Another reason for their neglect is surely that the procession has lost much of its power in real life; its presence in the streets and the countryside of July Monarchy France was far more typical in those days than it is today. (Indeed, I would argue that the frequent appearance of processions at the Opéra was simply a matter of bringing to the stage a feature of life that audiences were accustomed to.) Since it is out of sight, it is out of mind.

What sorts of processions might one see in July Monarchy France? Some were humble, like the wedding and funeral processions of everyday people. Some were luxurious and massive in scale, their sheer size – like the regular parading of the National Guard in the 1830s and the state funeral of Napoleon in 1840 – suggesting that the biggest processions at the Opéra, deploying great numbers of actors and extras, were likely seen by audiences there as obviously miniaturized stand-ins for real-life processions that could easily number in the thousands, or even tens of thousands. Some were festive; some were satirical, like the parading of the Boeuf gras on Mardi gras. Some were controversial, and attended by detractors and likely to erupt in violence.

Thus did the Opéra's audiences of this era dwell in a setting that offered opportunities aplenty for appreciating a procession's inherent theatricality and reading its symbols.

Now I turn to the question: what did these processions on the stage of the Opéra accomplish dramatically? (For certainly the artists who created operas and ballets did not just insert processions into the action for the sake of empty display, as has been inferred by the latter-day detractors of "spectacle" in Grand opéra.) First, it must be noted that walking in a procession, like singing or playing "stage music", is usually a diegetic event – a kinetic one – and as such its ways of being dramatically useful might best be examined by using the template set forth some twenty-five years ago by Luca Zoppelli in his im-

3 Mark Everist points out that "[i]n general, cortèges have received little attention in modern scholarship." Cf. idem: *Grand Opéra – Petit Opéra. Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire*, in: *19th-Century Music* 33, No. 3 (Spring 2010), pp. 195–231, here p. 200, footnote 22.

portant study.⁴ He noted some dramatic functions served by stage music; I am contending that these functions are also served by processions. Let us consider three such functions.

Local color This function can define a situation or help create an ambience; for instance, the *marche champêtre* of village notables in Act I, Scene 15 of *Nathalie*, 1832; the procession of monks in Act I, Scene 1 of *La Favorite*.

Local color of a generalized nature could also be readily supplied by processions, like that of the company of *grenadiers espagnols* filing across the back of the stage in Act II, Scene 5 of *L'Orgie* (set in a picturesque village near the Guadalquivir) and the cortège of the Emperor in *La Chatte métamorphosée en femme* (set in China). But in some cases a procession could show quite specifically where a scene was set: Köln, for instance, in *Le Lac des fées*, which depicts that city's traditional procession of the Magi. Another particularly localizing procession is the ecclesiastical cortège in *La Juive*, meant to evoke the city of Constance at the time of the Council.

The emblem A second category, the emblem, says Zoppelli, is to some extent a variation on the "local color" function, but one that can "represent dramatic values, symbols of a group or even of an ideology or an existential situation."⁵ Processions of monks like those in *La Favorite*, or nuns as in *Robert le diable*, served obviously to represent Catholic piety, whether ironically or not. And nothing says "ideology" like the Cross-carrying crusaders in *Jérusalem* or the Muslims carrying a Koran on a bejeweled cushion in *La Révolte au sérail*.

Focalization A third potent effect, focalization, is accomplished when a character responds in an obvious way to a procession. As Zoppelli says, stage music (otherwise known as diegetic music) can re-direct the audience's point of view by wrenching audience members "from their position as outside observers and [inducing] them to see with the eyes of the character, to identify with his or her reactions. There occurs, in short, a shift of narrative voice, the assumption of a new, individual point of view."⁶

4 Luca Zoppelli: "Stage Music" in *Early Nineteenth-Century Italian Opera*, trans. Arthur Groos and Roger Parker, in: *Cambridge Opera Journal* 2 (1990), No. 1, pp. 29–39. Zoppelli attributes the basis of his theoretical framework and terminology to the first part of Cesare Segre: *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turin 1985. See also Luca Zoppelli: *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venice 1994.

5 Zoppelli: *Stage music*, p. 31.

6 *Ibid.*, p. 33.

Certainly this is true in two of the Opéra's processions, perhaps the best known today: Eléazar's contemptuous response to the ecclesiastical cortège in *La Juive* shifts the focus to him and helps the audience to see it through his eyes; likewise the horror of Fidès upon watching the coronation march in *Le Prophète*, during which she realizes that the Anabaptist messiah, whom she detests for his violence, is actually her own son.

In both of these cases, the audience is permitted (in Zoppelli's words) again "to identify with a character, [and] completely assume his or her state of mind. [...] the resulting tension is all the greater since the audience has shared the terror [or emotion] step by step."⁷

Now, in addition to these three above-mentioned purposes, how else can a procession serve the ballet or opera in which it is found?

Framing A procession could frame an important event by arriving before an event happens, and then departing when it is over. This sets the event off nicely both visually (as the processors stand by picturesquely while the event takes place) and temporally, making for a miniature narrative with a beginning, middle and end. This was a tool often used toward the beginning of an opera, to help set up the action with a striking scene framed by a procession. A case in point is in Act I, Scene 3 of *La Muette de Portici*, wherein Fenella conveys her distress to Elvire in a scene framed by the arrival of Elvire with her cortège at the beginning of the scene and their departure at the end.

Continuity between scenes A procession could also push the action forward from one scene to the next by having onstage characters hear the procession's approach and express excitement or fear about its imminent arrival. For instance, at the end of Scene 4 of Act I in *Giselle*, in which Berthe has expressed fears for her daughter's health, the village girls hear hunting horns in the distance and run animatedly toward stage left, hoping to catch a glimpse of the hunting party, which is soon to appear. This approach lowers the risk of losing the audience's attention at the end of one scene, and at the same time eliminates the need for the new scene to build up energy from scratch.

Expansion of the imagined space A procession that generates sound offstage effectively expands the performing space and, moreover, provides a specific image of what is happening in that offstage space. In Act I, scene 6 from *Le Dieu et la bayadère*, a small terror-inducing group of guardsmen arrives on stage, their herald sounds a trumpet, and the head guard unrolls his parchment and reads the official announcement: the grand vizir is looking for a stranger in the city, who will be executed upon being found. Mean-

7 Ibid., pp. 34f.

while, the stranger, who is on stage at the time, expresses his fear in an aside to the audience. Soon thereafter, the slaves sing of their terror, and the procession marches off the stage. Now (to quote the libretto), “one can hear in the distance the first motif [again], announcing that the same proclamation is being made in another place”.⁸ So the audience can readily visualize this procession offstage in the expanded space provided by offstage music.

Finally, let us turn to an example of a procession from a Meyerbeer opera – not a particularly famous nor spectacular procession, but one that can show us how Scribe and Meyerbeer could make a procession work dramatically, using it to full advantage. It is Act II, scene 6 of *Robert le diable*, in which Princess Isabelle arrives at a tournament in a procession and then departs in a procession.⁹ Here, we find two more purposes served well by the appearance of the procession.

Demonstration of the character’s state and circumstance There are at least sixty-six characters in this procession, counting the princess herself (see table 2).¹⁰ She is preceded by men at arms, pages, and so forth, and followed by her five ladies. The entrance procession is allotted about four minutes of music (at the least), a B♭ 6/8 Allegretto, “Accourez au devant d’elle”. The procession is attractive to watch in itself; it also serves the purpose of visually demonstrating Isabelle’s high station and her dependence on her father, who leads her by the hand.

Provision of an ironically happy backdrop The prevailing happy mood (imparted by the festive nature of the procession and the festive song) is of course in conflict with Isabelle’s true feelings, which are thereby emphasized through irony as she is forced by custom to partake in the ritual of the procession and the watching of the tournament. Indeed, she has just secretly pledged her love to Robert and believes that a showdown between him and his rival is imminent – a showdown on which the course of her life depends.

After her processional entrance, Isabelle watches a danced entertainment (along with the others who had processed in, and twenty-five spectators). The entertainment is intended as a pleasant event but one that for Isabelle is suspenseful, because it is merely a postponement of the decisive confrontation between her true love and his rival. Then, when the dancing is finished, things go from bad to worse for Isabelle: the Prince of Grenada invites her to give him his arms, a ceremony she does not care to partake in. Yet she is compelled by her father to consent, and because Robert has still not arrived she

8 Eugène Scribe: *Le Dieu et la bayadère*, Paris 1830, p. 16.

9 Eugène Scribe/Germain de Lavigne: *Robert le diable*, Paris 1831.

10 Ibid.

feels she has no choice. Soon thereafter comes the departure procession – as the Prince of Grenada’s followers express their enthusiasm for the combat soon to follow, Isabelle laments Robert’s absence in a coloratura aside before she joins the procession and leaves.

Because this procession is a two-part framing device in which both arrival and departure are shown, normally one would expect some important event to take place in the middle; some dramatically kinetic event that would push the plot forward. Indeed, the event expected here, quite specifically, is Robert’s arrival and his anticipated face-off with his rival. Instead, the audience sees the ballet *divertissement* performed for the occasion, but then, along with Isabelle, experiences the thwarting of expectation and the non-event of Robert’s non-arrival. So at the end of the scene (and the act), neither Isabelle nor the audience has gotten what they expected. The procession has framed an anti-climax, imparting to the audience the same sense of emptiness and non-fulfillment that Isabelle herself feels.

Though a producer or scholar of Robert today may consider Isabelle’s procession superfluous to the action, I hope, in this paper, to have offered sufficient evidence to support my claim that the procession is well worthy of our attention as a dramatic device deployed skillfully in ballets and operas at the Paris Opéra in the age of Meyerbeer. My list of eight dramatic purposes the procession could serve is not an exhaustive one by any means, but is meant to give some more specific ideas of how dramatically useful processions could be, and thus to explain their pervasive presence.

Table 1 Some processions at the Opéra, circa 1830s–1840s

Wedding processions	Cortège of the grand vizir
1828 <i>La Muette de Portici</i> (opera)	1830 <i>Le Dieu et la bayadère</i>
1831 <i>L’Orgie</i> (ballet)	(opera-ballet)
1832 <i>La Sylphide</i> (ballet)	
1836 <i>Les Huguenots</i> (procession of young Catholic women) (opera)	Marche champêtre
1838 <i>Guido et Ginevra</i> (opera)	1832 <i>Nathalie</i> (ballet)
1840 <i>Le Diable amoureux</i> (ballet)	Polonaise – entrance of ball-goers
1841 <i>La Reine de Chypre</i> (opera)	1833 <i>Gustave III</i> (opera)
1842 <i>La Jolie fille de Gand</i> (ballet)	
1848 <i>Griseldis</i> (ballet)	Nuns’ or monks’ processions
	1831 <i>Robert le diable</i> (opera)
Arrival and/or departure of VIP and his/her group	1840 <i>La Favorite</i> (opera)
1831 <i>Robert le diable</i> (opera)	
1840 <i>La Favorite</i> (opera)	Hunting processions
	1829 <i>Guillaume Tell</i> (opera)
Civic processions	1832 <i>La Tentation</i> (opera-ballet)
1828 <i>La Muette de Portici</i> (opera)	1841 <i>Giselle</i> (ballet)
1842 <i>La Jolie fille de Gand</i> (ballet)	1841 <i>Le Freyschutz</i> (opera)

Council of Constance procession	Marches to the scaffold
1835 <i>La Juive</i> (opera)	1835 <i>La Juive</i> (opera)
	1836 <i>La Esmeralda</i> (opera)
	1847 <i>Jérusalem</i> (opera)
Imperial procession	March of the three kings
1837 <i>La Chatte métamorphosée en femme</i> (ballet)	1839 <i>Le Lac des fées</i> (opera)
Military processions	
1832 <i>La Tentation</i> (opera-ballet)	Triumphal procession
1834 <i>La Tempête</i> (ballet)	1840 <i>Les Martyrs</i> (opera)
1835 <i>L'Orgie</i> (ballet)	1846 <i>Le Roi David</i> (opera)
1839 <i>La Tarentule</i> (children imitate soldiers) (ballet)	
Funeral processions	Procession of crusaders
1839 <i>La Tarentule</i> (ballet)	1847 <i>Jérusalem</i> (opera)
1834 <i>Don Giovanni</i> (<i>Don Juan</i>) (this scene takes place in Hell) (opera)	March of the jardinières
1843 <i>Dom Sébastien</i> ¹¹ (opera)	1848 <i>Griseldis</i> (ballet)
Coronation march	
1849 <i>Le Prophète</i> (opera)	

Table 2 *Robert le diable*, Act II, Scene 6 procession (entrance, characters)

les hommes d'armes
les pages (28)
les écuyers portant des bannières
les seigneurs (16)
les chevaliers de la princesse (15)
la princesse et son père lui donnant la main (2)
ses dames (5)
(total of at least 66)

Robert le diable, Act II, scene 6 procession (departure, characters)

Tout le cortège, à la fin de l'acte, défile, en ordre, par le fond du palais.

Position

- 10 Les hommes d'armes
- 20 Les écuyers portant les bannières
- 30 Les dames d'honneur

11 The funeral procession was replaced by a coronation scene when *Dom Sébastien* was revived in Paris in 1849. See Mary Ann Smart: Mourning the Duc d'Orléans. Donizetti's *Dom Sébastien* and the Political Meanings of Opera, in: *Reading Critics Reading*, ed. by Roger Parker and Mary Ann Smart, Oxford 2001, pp. 188–214.

40 Les seigneurs chevaliers
50 La princesse, son père
60 La suite, les pages
70 Le peuple et les hommes d'armes ferment la marche
(at least 91 and as many as 101)

[note that the spectators to the ballet file offstage with the princess and her party, thus augmenting the size of the procession]

From manuscript “Quelques Indications / sur / La Mise en Scène / De / Robert-le-Diable”, reproduced in: Robert H. Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières. Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations Parisiennes*, New York 1991, pp. 183–210, here p. 192–194; and livret published by Bezou, 1831.

Carlo Caballero

Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and the Changing Role of Ballet in French Opera¹

The presence of ballet in French opera goes back to the seventeenth century, when dance, declamation, and singing had equal rights on the French stage. Indeed, the ballet de cour preceded the development of tragédie en musique and was, so to speak, waiting on the boards when Cardinal Mazarin and Jean-Baptiste Lully imported opera from Italy. Throughout the eighteenth century, ballet and opera were mixed together on French stages, but gradually they began to separate. With the advent of opéra comique, a theatrical form took root in which formal dance had a subsidiary or even nugatory role. At the time of Gaspard Spontini and Gioachino Rossini, the destinies of ballet and opera remained tightly intertwined, but ballet was more closely allied to serious opera than comic opera. Such “grand” or serious works were given at Paris’s first lyrical theater, the Opéra, an institution which had not only the obligation but also the exclusive privilege of producing sumptuous multi-act ballets, and where every opera, too, included by legal charge and public demand, a danced segment, more or less blended into the story and usually placed toward the beginning of an inner act. This dance sequence within an opera is what we may call a ballet-divertissement. Let us take Camille Saint-Saëns’s opera in four acts *Étienne Marcel* (Lyon, Grand-Théâtre, 1879) as a mature example of the genre. The sequence of dances constituting the ballet-divertissement is positioned as the first scene of Act III and consists of six distinct dance numbers (see Figure 1, page 53). Musicians and theater people of the time often called these sequences simply “ballets” rather than “ballet-divertissements”, but the latter term is helpful to modern writers because it allows us to distinguish embedded dance sequences like the one in *Étienne Marcel* from full-length, independent ballets, like *Giselle* or *Sylvia*.

Now, in a typical ballet-divertissement, the starting and ending points of an embedded dance scene are as clear as the double bars that mark its boundaries. Such clearly framed examples may be found in works as different as Hector Berlioz’s *Troyens* and

¹ I am grateful to Stephanie Schroedter and the research group of the SNSF project “Moving Meyerbeer”, whose invitation to a conference in Biel, Switzerland (April 2015), inspired this paper, as well as to the Swiss National Science Foundation for funding the conference and my travel. I gave a revised version of the paper at the University of Colorado (September 2015) and at the international conference “Effable and Ineffable. Gabriel Fauré and the Limits of Criticism” (Seattle, October 2015). Lively discussion of the paper ensued at all three venues, and I sincerely thank all the colleagues and students whose insights and questions improved this essay. I also thank Jessie Fillerup for reading an early version and suggesting a re-ordering of ideas.

Charles Gounod's *Tribut de Zamora*. The formula for introducing the *divertissement* in Act III or Act IV was long established by the time Berlioz, Gounod, and Saint-Saëns came along. The ballet is presented diegetically – that is, as an event the singers on stage explicitly witness and experience. A ballet-*divertissement* has two audiences: one on stage, and one in the hall. In *Le Tribut de Zamora*, for example, the baritone Ben-Saïd exclaims to the woman he wishes to woo, Xaïma, “Chasse au loin ta tristesse inquiète / Ma Xaïma! ... par mon ordre une fête / Se prépare pour toi dans cet heureux séjour”, and a ballet-*divertissement* instantly follows under his command.² Such ballets, curiously, often fail to satisfy the woman they are intended to amuse. Ben-Saïd's first words after the end of the ballet are typical in their expression of disappointment: “Je m'efforce en vain de te plaire / Jamais ton beau front ne s'éclaire.”³ Berlioz's restless Queen Dido likewise waves away the dancers with scant appreciation: “Assez, ma sœur, je ne souffre qu'à peine / Cette fête importune ...”.⁴ This framing of feminine disappointment might be worth further investigation. Does it signify, obliquely, that women took less pleasure in ballet than male spectators in an era when ballet was dominated by female dancers?⁵ Or is it merely a rote dramatic device to turn the audience's attention away from the dance and back to the sung drama? Even within the almost ritual traditions of the ballet-*divertissement*, many such interesting questions remain to be studied.⁶

The consistent habits of the genre are overwhelmingly obvious, but we may also notice signs of invention and integration in ballet-*divertissements* when we look at them closely, as examples of a type and as a set of scenic and dramatic opportunities, even if one operating under closely guarded conventions. Furthermore, French audiences apparently loved ballet so much that opera composers and librettists frequently inserted additional dance numbers outside of the central *divertissement*. While such “extra” dances often bear headings according to their specific dance type (*cachucha* or *gavotte*, for

2 “Banish your restless sorrow far from here, my Xaïma! ... By my command a celebration is set before you on this happy day”. (All translations from the French are by the author).

3 “In vain I strive to please you! Not once has your fair brow brightened.”

4 “Enough, my sister; this untimely celebration is barely tolerable ...”.

5 An exception to this pattern, “proving the rule”, may be found in Massenet's *Cendrillon* (Opéra-Comique, 1899). Here, significantly, the most interested spectator of the ballet, Prince Charming, is male. He begins in a state of ennui but ends in ecstasy, thanks to the entrance of Cinderella. The Prince's moping before the beginning of the ballet (“Allez, laissez-moi seul, seul avec mes ennuis ... Cœur sans amour, printemps sans roses!”) and his joy at the end, with Cinderella's appearance on stage (“Toi qui m'es apparue, O beau rêve enchanteur, beauté du Ciel venue”) inverts the responses of his royal female counterparts in Berlioz and Gounod.

6 Although I find a gendered reading of dramatic redirection after the ballet-*divertissement* an attractive possibility, study of many of these works has led me to think that the more mundane explanation (a routine turn of the action in the spirit of the “well-made play”) is far more likely.

CATALOGUE DES MORCEAUX.

PRÉLUDE

3

ACTE I

SCÈNE I.	ROBERT, PIERRE, L'HÔTELLIER, EUSTACHE, Soldats et Artisans	7
SCÈNE II.	Les mêmes, BÉATRIX	27
SCÈNE III.	Les mêmes, ÉTIENNE MARCEL	57
SCÈNE IV.	ET, MARCEL, EUSTACHE, L'HÔTELLIER, Bourgeois et Artisans	46
SCÈNE V.	ET, MARCEL, UN HÉRAUT	52
SCÈNE VI.	ET, MARCEL, EUSTACHE, JEHAN MAILLARD	55

ACTE II

1^{er} Tableau.

SCÈNE I.	LE DAUPHIN, ROBERT, de CLERMONT, Seigneurs	80
SCÈNE II.	LE DAUPHIN, ROBERT, ET, MARCEL, de CLERMONT, EUSTACHE	100

2^e Tableau.

SCÈNE I.	BÉATRIX, MARGUERITE, DENIS	128
SCÈNE II.	BÉATRIX, MARGUERITE, ET, MARCEL	151
SCÈNE III.	BÉATRIX, MARGUERITE	149
SCÈNE IV.	BÉATRIX	151
SCÈNE V.	BÉATRIX, ROBERT	158
SCÈNE VI.	BÉATRIX, ROBERT, ET, MARCEL	179

ACTE III.

SCÈNE I.	EUSTACHE	185
----------	----------------	-----

BALLET.

A.	ENTRÉE DES ÉCOLIERS ET DES RIBAUDES	196
B.	MUSETTE GUERRIÈRE	200
C.	PAVANE	202
D.	VALSE	203
E.	ENTRÉE DES BOHÉMIENS ET DES BOHÉMIENNES	214
F.	FINAL	225

SCÈNE II.	EUSTACHE, JEHAN MAILLARD	228
SCÈNE III.	BÉATRIX, ROBERT	240
SCÈNE IV.	ROBERT, EUSTACHE	246
SCÈNE V.	ROBERT, ET, MARCEL, EUSTACHE	252
SCÈNE VI.	BÉATRIX, ROBERT, ET, MARCEL, EUSTACHE, JEHAN MAILLARD	257
SCÈNE VII.	ET, MARCEL	285
SCÈNE VIII.	ET, MARCEL, EUSTACHE	289
SCÈNE IX.	Chœur	305

ACTE IV.

PRÉLUDE	310	
SCÈNE I.	ET, MARCEL, EUSTACHE, JEHAN MAILLARD	315
SCÈNE II.	ROBERT	325
SCÈNE III.	ET, MARCEL	339
SCÈNE IV.	ROBERT, ET, MARCEL	341
SCÈNE V.	BÉATRIX, MARGUERITE, ROBERT, ET, MARCEL	357
SCÈNE VI.	BÉATRIX, MARGUERITE, ROBERT	362
SCÈNE VII.	FINAL	362

FIGURE 1 Camille Saint-Saëns: Étienne Marcel, Lyon 1879. “Catalogue des morceaux” with a box added around the ballet-divertissement

example), an all-purpose title for such isolated numbers is *air de danse* (“dance tune”), a term I will use generically in this essay. These more isolated dances, less hedged in than the closed sequence of a *divertissement*, sometimes prompted novelty and new forms of integration. In *Vasco de Gama* (1865, also known as *L’Africaine*), for example, Giacomo Meyerbeer and Eugène Scribe end Act IV with a *chœur dansé* (No. 18) that places two main characters and a group of dancers on stage at the same time. The scene is accompanied by chorus as well as orchestra. To unite choral singing and dance was nothing new. The innovation lies in the fact that Meyerbeer and Scribe have the dancers interact with Vasco and Sélika, to the point where the dancers direct Vasco toward Sélika, and away from Inès’s offstage voice.⁷ In this complex scene, Meyerbeer uses the *corps de ballet* to heighten the audience’s awareness of a dynamic, multi-dimensional space, with on-stage and off-stage vectors.

It is such integrative theatrical moments that interest me in this essay. I choose an example from nearly fifty years later: Gabriel Fauré’s opera *Pénélope*, set to a *poème lyrique* in three acts by René Fauchois. Begun in 1907 and premiered in 1913, Fauré’s work offered a unique solution to the role of dance in opera.⁸ By focusing on an early twentieth-century work immediately after citing a mid-nineteenth-century example, I deliberately invite reflection on the fate of ballet in French opera in the half century in between. The history of the position of dance in French opera between the 1860s and the breakdown of generic systems in the early twentieth century has, I believe, received less attention than it deserves. The received historiography of a Parisian decline between two golden ages – the ages of Carlotta Grisi and Romantic ballet at the early end of this range and the explosive advent of Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky, and the Ballets Russes at the opposite end – has deflected attention from a period in between that saw a wide variety of creative activity worthy of historical and artistic attention. In particular, I contend that ballet was on the rise in Paris after the 1890s, not in decline, and recent work by scholars on both sides of the Atlantic is starting to build the case for an alternative historiography. However, this

- 7 The stage directions read, “Vasco s’élance à la recherche de la voix; dans ce moment les danseuses lui montrent Sélika, qui l’attend”, and a few bars later, “D’autres danseuses entraînent Vasco vers Sélika, qui, en ce moment, se dirige vers l’appartement à gauche, sous les voûtes de gaze, fermées par les voiles des bayadères”. *L’Africaine*, opéra en 5 actes, paroles de E. Scribe, musique de G. Meyerbeer, partition chant & piano, Paris: G. Brandus & S. Dufour, [n.d.] (plate B. et D. 10,909), pp. 360 f. I have supplied missing accent marks in the second stage direction.
- 8 *Pénélope* had its premiere at the Monte Carlo opera house in two performances on 4 March and 11 March 1913. Fauré did not even stay for the second performance. Already back in Paris on 8 March he was immersing himself in planning the Paris premiere, on which he staked greater hopes. The latter took place under the direction of Gabriel Astruc on 10 May 1913 at the Théâtre des Champs-Élysées and included seventeen performances.

short essay is not the place to construct this alternative history. I should like only to sketch the historical context in which Fauré would have acted as a composer of a full-scale serious opera in the first decade of the twentieth century.

By the time Fauré began work on *Pénélope* in 1907, the recent operas of his closest peers – Claude Debussy, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Paul Dukas and Albéric Magnard – had all made their peace with the role of ballet in opera, and they did it in the same way: by eliminating it! This exclusion of ballet marks a seldom observed sense in which operas such as Debussy's *Pelléas et Mélisande* and Dukas's *Ariane et Barbe-bleue* are not just chronologically post-Wagnerian but following or obeying Richard Wagner. Recall that the debacle of *Tannhäuser* in Paris in 1861 sealed Wagner's aversion to dance and his hostility to French ballet in particular. In the *Gesamtkunstwerk*, only an abstract idea of "gesture" subsisted, a placeholder for dance, a ghost beside the more vividly realized art forms of Wagnerian musical drama. No one expected Wagner to cultivate dance in his late theater works. Debussy, Dukas and their peers, despite their openly asserted allegiances to French traditions and desire to get beyond Wagner, all eliminate the element of ballet and thus show their complicit allegiance to Wagner.

There is a certain irony to the absence of ballet in *Pelléas et Mélisande* and *Ariane et Barbe-bleue* in particular, as they premiered in the Opéra-Comique, where ballet had become an exciting new option. As director of that theater, Albert Carré had inaugurated a permanent corps de ballet in 1898, led by Madame Mariquita. Given the less than secondary role dance had occupied at the Opéra-Comique before the 1890s, Carré's bold decision to form a ballet troupe there can be seen as a response to public demand and a challenge to the Opéra, always its big brother in musical Paris. The late 1890s were a complex historical moment with opposing valences. The public was increasingly attracted to dance spectacles, and the new company of 24 dancers at the Opéra-Comique stood ready to rival the corps de ballet at the Opéra and other theaters.⁹ But composers committed to Wagnerian dramaturgy were not yet ready to seize this trend: thus the absence of dance from Debussy's and Dukas's operas. Artists less under the influence of the master of Bayreuth were more keen to move with the times. Among composers who premiered new choreographic works at the Opéra-Comique between 1898 and 1907 were Jules Massenet, André Messager, Francis Thomé, Camille Saint-Saëns, and Charles Lecoq. In the first years of the century, Paris offered more and more opportunities to see ballet as an independent spectacle and in operas, and the French public welcomed

9 An important, richly illustrated article anticipating the tenth anniversary of the formation of the troupe at the Opéra-Comique is Georges Pioch: *Le corps de ballet de l'Opéra-Comique*, in: *Musica* 6/55 (April 1907), pp. 59f.

these opportunities enthusiastically.¹⁰ It seems that composers under Wagner's spell, like so many Sleeping Beauties, needed the exotic kiss of the Ballets Russes in 1909 to wake them from their anti-balletic slumber. But the French public was already wide awake.

French composers writing ballets in the years before the arrival of the Russian Ballet fell into at least two categories. On the one hand, composers older than Fauré, such as Saint-Saëns, Massenet, and Émile Paladilhe, had always been more friendly to ballet than the next generation and ably continued the tradition of the embedded ballet-divertissement. Saint-Saëns's *Ascanio*, premiered in 1890 at the Opéra, might be mistaken for the last French opera with a conventional ballet-divertissement. On the contrary, Massenet perpetuated it for much longer; we find a full-length ballet-divertissement in Act III of his forgotten opera *Bacchus*, premiered at the Opéra in 1909, and a similar ballet opens Act III of his posthumously premiered *Cléopâtre* (Monte Carlo, 1914). These works by Massenet may indeed be the last astonishing outliers of a venerable tradition. In contrast, composers in Debussy's generation, such as André Messager and Camille Erlanger, had found inventive new ways of including ballet and airs de danse in their operas between 1885 and 1910 without necessarily following the standard outlines of a ballet-divertissement. In age and orientation, Fauré stood between these two groups. What decision would he take on the question of dance in opera as he began *Pénélope* in 1907?

One does not think of Fauré as a man of the theater, much less an innovator in operatic dramaturgy. We should expect that, like his peers d'Indy, Dukas, and Debussy, he would make the obvious post-Wagnerian choice and exclude dance from his opera. Yet *Pénélope* included choreography, and more than that, Fauré's unusual and seemingly unique approach to ballet in this opera suggests we would be wrong to see him as a complaisant follower of tradition. Unlike Saint-Saëns and Massenet, he did not write another ballet-divertissement (as effective as one might have been), but unlike Debussy and Dukas, he did not turn his back on ballet in opera.

Let us begin by reviewing the relevant portion of the plot in Act I. At her first appearance on stage (Scene 4), Penelope defends her house against the suitors, spurning their entreaties to choose one of their number as her new husband. The suitors remind her of her promise: when she finishes weaving the shroud for her father-in-law, Laertes, she will make a choice among them. When the suitors see how little of Laertes' shroud she has woven, they insist that she shall thenceforth weave under their surveillance. To distract themselves from their disappointment, they call for entertainments, including wine and

10 For one study of such growth in ballet activity in Paris in this period, see Sarah Gutsche-Miller: *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*, Rochester 2015.



FIGURE 2 Gabriel Fauré: *Pénélope*. Scheme of Act I, Scene 4

dancing-girls with flutes.¹¹ Here, Fauchois and Fauré took their cue from *The Odyssey*. In Book 17 of Homer we find Odysseus and Eumaeus “drawing near the palace, halted just outside / as the lyre’s rippling music drifted round them. [...] the ringing lyre, listen, / the lyre that god has made the friend of feasts.”¹² And Book 17 ends with the suitors “all indulging now / in the joys of dance and song.”¹³

Figure 2 provides a structural precis of the scene. The dance begins with purely orchestral music, as one would expect, and even captures “the lyre’s rippling music” ravishingly, but soon the suitors gather around Penelope and give voice to their erotic daydreams. Penelope finally interrupts them in an outburst of disgust. At some point (not indicated in the score) during the preceding scene the dancing ceases, perhaps with the change of meter from 3/4 to 4/4 for Penelope’s outrage. Penelope then looks within herself and unfurls three lines of beautiful arioso (“Vous n’avez fait qu’éveiller”), which, over a return to triple meter, blends directly into her aria (“Ulysse, fier époux!”).

11 Dancers with flutes had been used before in airs de danse with a Greek or Hellenistic setting. Saint-Saëns’s *Les Barbares* (Opéra, 1901) and Erlanger’s *Aphrodite* (Opéra-Comique, 1906) provided recent precedents for this topos.

12 Homer: *The Odyssey*, tr. Robert Fagles, Harmondsworth 1996, pp. 362 f., lines 286 f., 296 f.

13 *Ibid.*, p. 374, lines 675 f.; also see Book 18, lines 342 f.

At this return to triple meter, the same accompaniment heard moments before in the air de danse reappears. A few lines into her aria, Fauré indicates “La danse reprend” (“The dance starts again”, a stage direction only in his full score and the vocal score, not in Fauchois’s libretto).¹⁴ At this moment the melody of the preceding air de danse returns, unchanged but combining in counterpoint with Penelope’s ongoing, independent melodic line.

In this, one of the great arias of the score, the queen evokes her husband, at first in wistful memory and then with the immediacy of a desperate cry, ending: “Viens! Viens! secours ma détresse!” (Come, come rescue me from my plight!) One measure after this vocal climax on high B, a man’s voice is suddenly heard from offstage, as if in answer (“Hola! ho!”). This turns out to be the voice of the Beggar who is Ulysses in disguise. Now let us back up a moment. In the course of Penelope’s aria (“Ulysse, fier époux!”) Fauré had again broadened the meter from 3/4 to 4/4. With this artful metrical expansion, Penelope’s voice also gains in power as it moves from a wish to a conjuration: hers is a call that reaches beyond human efficacy, and hearing this change in musical intensity, one would say that it has been expedited by the goddess Athena herself. Once again, Fauré does not indicate where the dancing should stop. The point where Penelope expands her invocation from triple to quadruple meter suggests a possible point before which the dancing would gradually cease, but this is speculation. What is most remarkable about this scene from a kinetic point of view is that Fauré has chosen to blend lyrical delivery not only with music already heard and used for dancing, but with actual dancing seen on stage behind or around the queen. Moreover, the expressive content of Penelope’s aria begins in a mood of passionate affection but soon ends (owing to Fauré’s drastic compression of the libretto) in a call for help. Penelope’s expressive progression from fond memory to present need gradually undoes the dance music and creates a situation in which the dance tune gives way to an orchestra that shimmers with Ulysses’ leitmotives against a rising vocal sequence.

For the second air de danse, in Act III, Fauré takes the same unifying approach as he did in Act I: he overlaps singing with dancing, again blending them together seamlessly. The dance begins well before the suitors and Ulysses have finished their dialogue.¹⁵ This consistently “synthetic” construction of dramatic time in Fauré’s lyrical-choreographic

¹⁴ There is a difference between Fauré’s indications in the full score and the vocal score. In the vocal score, the direction “La danse reprend” occurs over the measure with the word “doux” (where the flute solo begins). In the orchestral score, it is placed rather earlier, one measure after the change to 3/4, where the sixteenth-note figuration in the harp begins. One could make a case for either position as an appropriate point for relaunching the choreography.

¹⁵ This scene (end of Act III, Scene 4) recognizably corresponds to the end of Book 20 of *The Odyssey* despite some re-ordering of events on Fauchois’s part.

thinking is striking, and both scenes make for excellent musical theater. But the passage in Act I is the more arresting of the two dance scenes in *Pénélope* for its double articulation: the orchestral flute dance and its choreographic representation on stage occur twice in different forms. These dramaturgical decisions in Act I rested with the composer alone. Slashing and revising René Fauchois's libretto with great abandon in October 1907, and aware of his own *furor poeticus*, Fauré wrote to his wife about his satisfaction with these structural interventions. He excitedly announced this portion of Act I to her as "ma scène, la scène de mon invention!"¹⁶ The composer's deletions to the text of this section of the libretto can only be described as ruthless, and as if to add to his lack of respect for Fauchois's craft, he rewrote several lines of verse to boot. Probably for this very reason, Fauchois's text, exceptionally, was eventually published in its original form, without Fauré's cuts, and thus does not correspond to the libretto of the opera, which exists (in print) only as part of the score. Jean-Michel Nectoux suggests, plausibly, that the publisher Heugel, by printing Fauchois's full text as if it were the libretto, salvaged the dignity of the young playwright.¹⁷ This mismatched publication, whatever its psychological motivations, allows anyone with access to both texts to compare Fauré's source with his actual musical setting.

For all his audacity, Fauré eventually needed theater people to realize his integration of dance and lyric. For the Monte Carlo and Paris productions of 1913 (as well as the Paris production of 1919) the danced *divertissements* of *Pénélope* were choreographed by Jeanne Chasles (1869?–1939), a distinguished dancer of the time, trained by Rosita Mauri and mentored as a choreographer by Mariquita. As Samuel Dorf recently noted, Mariquita was particularly associated with revivals of Greek dancing on the Parisian stage – "revivals" colorfully inflected, of course, by fantasy, exoticism, and eroticism.¹⁸ As a student of Mariquita in the troupe of the Opéra-Comique, Chasles would have had extensive performative experience in attempts to create neo-Grecian dances on the modern stage, including dances for Gluck's operas set in antiquity, for she was involved in those productions repeatedly. She likely intensified and elaborated on this tradition in her own

16 "my scene, a scene I invented!" Gabriel Fauré: *Lettres intimes*, ed. by Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, p. 156 (letter dated 5 October 1907).

17 René Fauchois: *Pénélope. Poème lyrique en trois actes*, Paris 1913. See Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. A Musical Life*, tr. Roger Nichols, Cambridge 1991, p. 330. An important textual distinction should be mentioned here. Fauré's cuts in the third act are explicitly indicated in this publication, which suggests that after the experience of the first act, Fauré and Fauchois came to an agreement about how to represent the differences between the opera and Fauchois's original text in print.

18 See Samuel N. Dorf: *Eroticizing Antiquity. Madame Mariquita, Régina Badet and the Dance of the Exotic Greeks from Stage to Popular Press*, in: *Opera, Exoticism and Visual Culture*, ed. by Hyunseon Lee and Naomi Segal, Oxford/Bern 2015, pp. 73–92, here pp. 81–84.

choreography for *Pénélope*, and perhaps brought even more “archaeology” into its design. Although Chasles had had one of her greatest successes as a wittily virtuosic, modern dancer in the travesti role of the Young Faun in Lecoq’s *Le Cygne* (1899), she also had an interest in history and amassed a significant library of books on dance. In an article from 1912, the dancer Carlotta Zambelli noted that her colleague Jeanne Chasles’s “marvelous collections of documents and engravings about the art of dance are unique in the world and elicit the admiration of connoisseurs”.¹⁹ During discussions of the upcoming Paris production of *Pénélope* Fauré met Chasles at the home of the impresario Gabriel Astruc on 10 March 1913.²⁰ He had already encountered her (and her work) in the salons and theaters some years before. For instance, they appeared on the same concert program on 27 January 1910, where Fauré accompanied some of his own songs and played the *Ballade* op. 19 in its two-piano arrangement with Alfred Cortot. Immediately after the *Ballade*, Chasles, with four other artists, danced in re-creations of historical dances, choreographic “suites” assembled from contrasting eras which had become one of her mainstays as a public figure.²¹ While we have no direct commentary from Fauré about her choreography, their continued collaboration suggests that it was satisfactory: Chasles not only choreographed all the productions of *Pénélope* between 1913 and 1920; she also choreographed a new work by Fauré and Fauchois, *Masques et bergamasques* (Opéra de Monte-Carlo, 1919; Opéra-Comique, 1920).

In the end, however, we know little about the choreography Chasles created for *Pénélope*, since we lack both notations and pictures of the movement. Although the libretto specifies that the dancers are all female, there is no indication as to how many girls should appear on stage. A cast photograph taken on the stage of the Monte Carlo Opera, close

- 19 “[...] Mlle Chasles, dont les merveilleuses collections de documents et de gravures se rattachant à l’art chorégraphique sont uniques au monde et font l’admiration des connaisseurs ...” Carlotta Zambelli: *Danseuses d’hier et d’aujourd’hui*, in: *Musica-Noël* 11/123 (December 1912), pp. 251 f., here p. 252. Chasles’s private collection of books had been exploited six years earlier by the publishers of *Musica* for a special supplement on dance. Under the heading “Du moyen âge au XVII^e siècle”, Félicien Grétry thanked Jeanne Chasles for lending the magazine the sources for its iconographic coverage; *Musica* 5/51 (December 1906), pp. 179 f.
- 20 “J’y ai vu encore Mlle Chasles, la danseuse chargée de régler les petites danses.” Gabriel Fauré: *Correspondance, suivie de Lettres à Madame H.*, ed. by Jean-Michel Nectoux, Paris 2015, p. 745 (letter to Mme. Hasselmans, 11 March 1913). Fauré’s adverb “encore” confirms earlier encounters with Chasles.
- 21 Raoul Brévannes: *Les Festivals Musica*, in: *Musica* 9/90 (March 1910), p. 42. This article shows pictures of Fauré and Chasles on the same page. With three other dancers, Chasles presented “Danses Henri IV”, “Danses Louis XV”, and “Danses 1830” on this occasion. Indeed, from 1908 onward, Chasles and her partner Mlle Meunier had been making the rounds of major Parisian salons with such artfully arranged entrées, including another sequence known as “Danses en crinoline”, effectively dosing out a history of French ballet and social dance in a manner that delighted her audiences.

to the time of the premiere on 4 March 1913, shows no fewer than twelve female dancers, a surprisingly lavish corps de ballet for two short patches of music.²² One critic present at the Paris production in 1919 also left an isolated hint, describing the movements of Jeanne Chasles's dancers in this work as more "gliding" than dancing.²³ Gliding or sliding footwork was probably intended as a specifically Hellenic stylization. The idea may well go back to Mariquita, but perhaps Chasles was influenced by more recent productions. She devised her Greek dances for *Pénélope* less than a year after Nijinsky choreographed *L'Après-midi d'un faune* (Théâtre du Châtelet, 1912) with its frieze-like sideways motion and avoidance of elevation of any kind.²⁴ The look of Nijinsky's ballet seems, for its part, to have been influenced by the work of Raymond Duncan, whose scenes from Sophocles' *Elektra* were staged in the same theater shortly before the *Faun*.²⁵ Thus, by the time she tackled the two scenes in *Pénélope*, Chasles was working in a dance world drenched in evocations of ancient Greece. From her tutelage in "Greek" dances under Mariquita, to the innovative work of Raymond and Isadora Duncan, to Nijinsky's extraordinary and controversial *Après-midi d'un faune*, Chasles had a plethora of Grecian imagery and movement concepts at her disposal.

- 22 This remarkable photograph appears uniquely in Thomas Joseph Walsh: *Monte Carlo Opera, 1910–1951*, Kilkenny 1986, p. 70. The dancers, distinguishable from the rest of the large cast by their gauzy skirts and demonstrative port de bras, appear at the rear center of the stage.
- 23 Charles Tenroc: *Courrier lyrique*, in: *Courrier musical* 21 (1 February 1919), p. 38. "Un lot de ballerines, de glisseuses plutôt, ajourées aux tons de mousselines" ("A passel of ballerinas, or rather gliders, laced in shades of muslin"). (What "ajourées aux tons de mousselines" really means I am not sure.) One must be careful with Tenroc's testimony, as he was habitually cranky and dismissive in his criticism. His journalistic colleagues were uniformly positive about Albert Carré's 1919 revival but alas left no detailed description of the dancing. Tenroc leaves us a tiny clue despite his disdainful attitude.
- 24 Nijinsky's ballet premiered at the Théâtre du Châtelet in Paris on 29 May 1912. Cyril Beaumont, in his *Bookseller at the Ballet. Memoirs 1891 to 1929*, London 1975, pp. 118 f., gives us the best prose description of how *L'Après-midi d'un faune* looked: "It contained practically no elements of academic technique and the floor track consisted of a single straight line bounded by the wings on either side. Faun and nymphs moved backwards and forwards in profile on that line, very like an animated frieze formed of figures inspired by the decoration of antique Greek vases. Contrary, however, to such figures, there were no poses or movements in which one leg was raised. The dancers remained 'attached' to the ground, never rising in the air and always progressing by a series of half walking, half gliding movements, the heel of the rear foot being gradually raised and the foot passed forwards in the same straight line, then the new rear foot was similarly raised and passed forward likewise, and so on; a change of course was achieved by a sudden half-turn of the feet and body to right or left."
- 25 *Life into Art. Isadora Duncan and Her World*, ed. by Dorée Duncan, Carol Pratl, and Cynthia Splatt, New York 1993, pp. 112 f. Splatt makes the claim that Raymond's staging of *Elektra* influenced Nijinsky. Looking at the illustration of Raymond Duncan and his company in "The Death of Agisthos" on p. 113 of her book persuades me of the case. The resemblances between the poses in this photograph and scenes of the *Faun* captured in photographs by Baron Adolf de Meyer are compelling.

Let us return to the broader context by way of conclusion. In his transformation of Fauchois's libretto in the fall of 1907, Fauré forged a new role for dance in opera, however brief the result was in theatrical duration. It is difficult to judge Fauré's individual decisions historically. With regard to Act I, the year 1907 was too early to consider Diaghilev's Ballets Russes as a factor in Fauré's thinking, even if its productions might have touched Chasles's later work on the opera. There seems to be no precedent for what Fauré conceived in his scenic revision in 1907. One may point, at most, to suggestive moments of similar lyrical-choreographic integration, such as the magic forest scene in Messager's *Isoline* (Théâtre de la Renaissance, 1888), where ballet, chorus, air, and spoken dialogue are concatenated within the overall framework of a ballet-divertissement. Early in the scene, Messager writes a solo for Titania, and brings her melody into counterpoint with the middle section of an air de danse previously heard in the orchestra (a pavane). Whether the corps de ballet continues dancing during Titania's solo is not clear. But, with this one possible exception, we lack an operatic precedent not only for Fauré's union of dance with solo aria, but also his significant overlapping between sung dialogue and dancing.²⁶ In all other cases known to me, combinations of singing and choreography are presented through the chorus, not the solo voice of a leading character. Moreover, such choruses harmonize with the dancing in mutual support. They do not, as in Fauré's "*Ulysse, fier époux*", erupt into a second dimension of expression, a note of contrast or dramatic tension.²⁷

- 26 Massenet's *Bacchus*, a kind of theatrical extravaganza that attempts to do everything, has a scene in Act I where Perséphone (a speaking, not a singing role) declaims her text while "*Les Roses mortes*" dance. With a premiere at the Opéra in 1909, this work could not, of course, have influenced Fauré in 1907. In any case the scene may be most readily related to the conventions of *mélodrame*, and in this respect it is a remarkable adumbration of the Gide-Stravinsky *Perséphone* of 1934. Also intriguing (though again too late to influence Fauré's composition) is a scene in Act IV of Massenet's *Don Quichotte* (Théâtre de Monte-Carlo, 1910) where "*des danses lentes et silencieuses continuent au lointain*" as Dulcinée sings a short lyrical number in her patio-courtyard. The opera lacks any mention of a choreographer, and one assumes the staging of this scene was informal: social dancing in the background, directed by the *régis seur de scène*.
- 27 The contrast is not total between the Suitors' lascivious daydreams (imagining themselves as Penelope's next husband) and Penelope's subsequent evocation of Ulysses. She begins by saying that their words have "only awakened in my breast the ardent memory of hours of delight when I burned with love in Ulysses' arms". Thus, she begins, like the Suitors, in a mood of desire. Sienna Wood suggested to me that this parallelism could have choreographic consequences. Although the Suitors are the ones who first call the palace dancers and flutists out to entertain them, when the latter dance a second time (during the first part of Penelope's air) they need not dance the same way they had for the Suitors. It is conceivable that they could dance quite differently: in sympathy and support of her desires. This could then be another moment in the opera when Penelope regains power in the struggle with the Suitors. Likewise, the moment when the dancers realize that Penelope's thoughts have turned away

Thinking of precedents on the broadest scale, one may recall the activity of the chorus singing and dancing in praise of a god or hero in ancient Greek theater.²⁸ Perhaps Fauré thought back to this truly originary union of dance and lyric, so apt to the Homeric content of *Pénélope*. Within the scope of music-historical models of the more recent past, one may further suggest three converging sources for Fauré's unlikely discovery. The first is not operatic. Fauré's own song "Clair de lune" (1887) resembles "Ulysse, fier époux" in its deliberately distanced relationship between an independent vocal line and an instrumental dance, which forms a kind of backdrop to the singer's independent lyrical delivery. This unique song, with its background minuet (a fancy that Fauré imposed on Verlaine's poem and proudly added as a subtitle) might be viewed as a study for "Ulysse, fier époux" in *Pénélope*, although there is no denying that the addition of fully realized choreography is a drastic expansion of the merely imagined dancing in "Clair de lune".²⁹ Second, in the world of opera, perhaps the closest precedents to Act I, Scene 4, lie in the seventeenth- and eighteenth-century *tragédie en musique*, where a dance might be followed by an air or chorus based on the music of the dance. According to research by Rebecca Harris-Warrick, however, dancers in Lullian opera would apparently more often cease dancing than continue when the singers took up the tune.³⁰ In cases where the text had already been heard by the audience (perhaps with a third iteration of the dance music), dancers might return to activity alongside the singers.³¹ In the case of *tragédie en musique*, however, the relation between song and dance is additive, not contrastive. Penelope's

from memory and into the present (around the change to common meter) could prompt poses of sympathy rather than mere surprise at the loss of danceable music. I am grateful to Sienna Wood for prompting this line of speculation about choreographic design.

- 28 I thank James Parakilas for reminding me of this basic fact during the discussion following the version of this paper given at the conference "Effable and Ineffable. Gabriel Fauré and the Limits of Criticism" (Seattle, Washington, USA, 23 October 2015).
- 29 Camille Bellaigue, who reacted very positively to this scene in his review of the Paris premiere of *Pénélope* (*Revue musicale*, in: *Revue des deux mondes*, 1 July 1913, pp. 217–228), wrote about it at greater length in his review of the 1919 revival at the Opéra-Comique (*Revue musicale*, in: *Revue des deux mondes*, 15 February 1919, pp. 921–932). In this latter review he even observed the parallel between "Ulysse, fier époux" and "Clair de lune". His praise for the scene was unconditional: "Il y a, dans l'œuvre nouvelle de M. Fauré, des parties de chef-d'œuvre et nous y voilà. Cette scène, celles qui suivent, jusqu'à la fin du premier acte sont d'une pure et profonde beauté." (pp. 924f.).
- 30 Rebecca Harris-Warrick: *Recovering the Lullian Divertissement*, in: *Dance and Music in French Baroque Theatre. Sources and Interpretations*, ed. by Sarah McCleave, London 1998, pp. 55–79, especially pp. 59 f., 64 f.; also see pp. 58, 67.
- 31 A fairly late example of this threefold repetition may be seen in Act v of Jean-Marie Leclair's *Scylla et Glaucus* (1746). Circe sings an air, "Brillante fille de Latone", then we see a dance based on the same musical structure ("2d air de démons"), and then finally we hear a chorus where Circe's melody and the dance piece are combined in counterpoint ("Chœur").

lyrical flight from sensual desire to stricken afflatus within the course of an aria embodied by dance and its cessation finds no parallel in the Lullian tradition. In short, Fauré infuses this ancient precedent with a dynamism, a sense of tension and breakthrough, that has nothing to do with early opera but a great deal to do with Wagner. Wagner, then, is the third possible precedent, but a deliciously perverse one. Wagner's bitter refusal of dance after *Tannhäuser* means that Fauré used Wagner's dramaturgical principles in a way Wagner himself never did, bringing dance back into the "complete work of art".³² But formal fluidity, transformation, and ironic contrast are dramatic techniques Wagner would have recognized as his own. The moment when the girls cease to dance, when Penelope's voice reaches the ear of the goddess, and when the premonition of Ulysses's homecoming becomes real: this is an eminently Wagnerian moment, full of intersecting theatrical rays.³³ However its effectiveness depends on a preceding ballet number that Wagner would never have countenanced for his own practice.

- 32 I do not count the brief staging of a social dance in *Die Meistersinger* as ballet (nor, I think, would Wagner have done). And although some productions of *Parsifal* turn the Flower Maidens into dancers (the music in 3/4 affords such an extension), Wagner's stage directions avoid any mention of dancing: the maidens turn around Parsifal or encircle him ("drehen sich die Mädchen", wrongly translated in many English scores as "the maidens dance").
- 33 When I presented part of this paper in Biel, Gabriela Cruz astutely remarked the parallels between Penelope's situation in Act I and Elsa's situation in Act I of *Lohengrin*. The dramatic crux in both cases turns on wish and fulfillment. Whereas Elsa's wish for Lohengrin's appearance is fulfilled within the act (in time to save her from Ortrud's claims), Penelope's invocation does not bring the right man to the door. Her wish is not fulfilled – or so she thinks. In "Ulysse Revealed", Steven Huebner noticed another precedent for the moment when Penelope invokes Ulysses and finds her call answered by the voice of Beggar-Ulysses: the hero's arrival "is analogous to the moment in Lalo's *Le Roi d'Ys* where Rozenn practically wills Mylio into existence ('Une voix intérieure / Me dit que tu vas venir ... Mylio! Je t'appelle! O Mylio!')". Indeed, I would add, even the language of Rozenn's air is similar to Penelope's. See Steven Huebner: *Ulysse Revealed*, in: *Regarding Fauré*, ed. by Tom Gordon, Amsterdam 1999, pp. 207–238, here pp. 218–220. In all three operas, *Lohengrin*, *Le Roi d'Ys*, and *Pénélope*, the heroine's invocation of the absent hero occurs in Act I.

Rachana Vajjhala

**Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan,
and the Problem of “Natural” Beauty**

Less than half a year before war foreclosed any possible continuation of a *belle époque*, Nelly Roussel made an impassioned plea for women’s suffrage and their place as fully-functional members of the Republic. “We want to be ‘citizens’ the way you are ‘citizens,’ Gentlemen,” she declared,

“Nous voulons être ‘citoyennes,’ comme vous êtes ‘citoyens,’ Messieurs, dans les mêmes conditions, et exactement pour les mêmes raisons. Nous voulons être, comme vous, citoyennes, parce que nous sommes comme vous, travailleuses, comme vous contribuables, comme vous justiciables [...]. Nous voulons être citoyennes, parce que l’expérience nous a suffisamment appris que nous ne pouvons rien attendre de toute organisation sociale, quelle qu’elle soit, à laquelle nous n’apportons pas un concours actif et direct.”¹

A seasoned orator, Roussel made her argument forcefully. Women should be granted full rights because they needed to protect their small but hard-won gains over the last thirty years. Women could only learn to exercise their faculties on governmental issues by voting; the rebuttal that they were not competent in such matters was akin, in Roussel’s estimation, to the ludicrous suggestion of “an educational system that waits for a child to learn to write before putting a pen in his hand.”² The most insidious protest against suffrage – that women would lose their delicious and prized attributes of “grace, beauty, and charm” if allowed to participate in public life and politics – raised Roussel’s reddest ire. This argument was “the oldest, most worn-out of all and has served to fight our demands one by one, at all levels and in no matter what connection.”³ Her version of beauty had sharp teeth.

As Roussel’s speech demonstrates, beauty was a highly politicized topic in Third Republic France, a symptom of the era’s obsession with both theatricality and self-presentation. Due to the complex social negotiations around issues of rights and roles,

1 “We want to be ‘citizens’ the way you are ‘citizens,’ Gentlemen, under the same conditions and for exactly the same reasons. We want to be citizens like you, because we are workers like you, taxpayers like you, and subject to trial like you. [...] We want to be citizens because experience has taught us sufficiently that we can expect nothing from any social organization whatsoever to which we do not provide active and direct assistance.” Nelly Roussel: *Créons la citoyenne*, Paris 16 March 1914, in: *Trois conférences*, Paris 1930. English translation in *Feminisms of the Belle Époque: A Historical and Literary Anthology*, ed. Jennifer Waelti-Walters and Steven C. Hause, Lincoln 1994, pp. 279–291, here p. 279.

2 Ibid., p. 286.

3 Ibid., p. 282.

women were particularly implicated in such discourse. Ballet offers a rich opportunity to examine this shifting aesthetics of women's bodies, not only because of the centrality of the body to dance's materials, but also because of the way beauty was performed during the *belle époque*. Scholars have been attentive to these issues in the more popular contexts of the music-hall and the *café-con'*; dance and music history, however, have only begun to situate more elite French dance of the period in such a textured environment. Through my discussion of Régina Badet's and Isadora Duncan's respective tangles with Senator René Bérenger over the question of the thinly veiled, theatricalized dancing body, I hope to complicate the tidy categories into which historians of this period have tended to slot the female nude.

In the winter of 1910, Senator Bérenger launched an indecency campaign against the dancer Régina Badet. Known for her luminous, irresistible smile, Badet starred in a stage adaption of Pierre Louÿs's risqué novel *La Femme et le pantin*, a performance that transformed her fame into titillating notoriety. Badet had made her name in the opera *Aphrodite* (1906), with choreography by the influential Madame Mariquita. As Samuel Dorf notes: "in numerous reviews, Badet received more press than Mary Garden [the production's ostensible star] herself."⁴ Part of Badet's appeal was her attractiveness, detailed in various profiles and reviews of the dancer. In a fawning article about Badet's career in general and her beauty in particular, columnist Solange Bernot stated:

"Avant tout, qu'on me laisse dire que Mlle Régina Badet est une perfection de la plastique féminine. Ses photographies mêmes ne rendent pas fidèlement ses attitudes, parce que celles-ci, figées sur le papier, ne sauraient dire ce qu'est le mouvement de ce corps de femme, d'une idéale pureté de lignes.

Pas assez grande pour que l'on puisse dire d'elle: 'C'est une belle femme!', elle est, sans conteste possible, plus qu'une jolie femme. Le buste est fièrement développé, les hanches arrondies, sans prééminences, les jambes d'une forme impeccable, et l'ensemble si harmonieusement proportionné qu'on pourrait la prendre pour une Galathée ayant dérobé les bras de Vénus."⁵

- 4 Samuel N. Dorf: *Eroticizing Antiquity. Madame Mariquita, Régina Badet and the Dance of the Exotic Greeks from Stage to Popular Press*, in: *Opera, Exoticism, and Visual Culture*, ed. by Hyunseon Lee and Naomi Segal, Oxford/Bern 2015, pp. 73–92, here p. 77.
- 5 "First of all, let me say that Miss Régina Badet is a perfect female specimen. Even these photographs do not accurately depict her manner, as they are fixed on paper and thus cannot present the movement of a woman's body, of an ideal purity of line. / Although she is not tall enough that one could say of her: 'She is a beautiful woman!', she is, without any possible contestation, more than a pretty woman. Her bust is proudly developed, her hips rounded, without protrusions, her legs impeccably shaped, and the combination so pleasantly proportioned that one might mistake her for a Galatea with the stolen arms of a Venus." Solange Bernot: *Une comète inattendue*, in: *La Culture Physique*, 1 February 1911, pp. 71–74, here p. 72.

Bernot distinguished between the generic appeal of a pretty woman, and Badet's catalogue of particular charms: a beautiful bust line, shapely hips, and perfect legs. Indeed, Venusian femininity could not alone account for so much loveliness, and needed to be combined with the sculptured perfection of a Galatea.

So Badet was an obvious choice for *La Femme et le pantin*. The production's strident protagonist, Conchita Perez, had archetypes in Manon Lescaut and Carmen (she too worked in a cigarette factory), though it was her provocative gestures and dancing rather than her man-eating proclivities that caused Béranger to mobilize his official forces. He was particularly scandalized by the third act of the production, during which Conchita danced for a group of Englishmen "à peu près nue" – paying customers like Badet's own audience, who were stimulated to "la plus grande joie des lorgnettes".⁶ While in the end a failed effort, the campaign made even more of a splash than Badet's original performance.

Debates raged in contemporary periodicals. Was *La Femme et le pantin* an indecent and immoral spectacle? Were Béranger – saddled with the milquetoast nickname "Père la Pudeur" – and his lackeys in the *Ligue contre la license des rues* thereby obligated to toss Badet off stage? The director of the work, Firmin Gémier, commented in papers such as *Le Matin*. "On fait de l'art au théâtre Antoine", he declared, and "je n'ai jamais fait et ne ferai jamais autre chose de ma vie."⁷ His attack turned tauntingly *ad hominem* in *Comoedia*: "J'ai la conviction que Régina Badet toute nue est beaucoup plus chaste que M. Béranger tout habillé!"⁸ In the end, the Senator dispatched the chief of police, M. Valette, to render final judgment, though the outcome hardly lived up to the proportions of the scandal:

"Le chef de la brigade mobile, comme un bon bourgeois, s'en est donc allé au théâtre et il a vu. Il a vu la scène, il a vu la salle. Et mon Dieu, il est parti sans être, paraît-il, trop scandalisé. 'Des pieds à la ceinture a-t-il écrit au procureur, Mme Régina Badet porte un maillot chair qui la couvre entièrement. Mais à partir de la ceinture, le décolleté est peut-être un peu osé.' Et il a ajouté: 'En tout cas, personne ne proteste dans la salle.'

La justice est renseignée. Tout simplement, ainsi que sa compagne des temps anciens, Mme Régina Badet danse et plaît."⁹

6 G. D. C.: "La Femme et le Pantin" au Théâtre Antoine, in: *Comoedia*, 8 December 1910, p. 3.

7 "We produce art at the Theater-Antoine; I have never done and will never do anything else in my life." [Anon.]: Le sénateur et la danseuse. Une plainte de M. Béranger contre M. Gémier et Mlle Régina Badet, in: *Le Matin*, 23 December 1910, p. 2.

8 "I am convinced that a fully nude Régina Badet is far more chaste than a fully clothed M. Béranger!" Quote by Gémier in the article by Félix Métenier: M. Béranger menace de ses foudres Mlle Régina Badet. La danseuse et le sénateur pudibond, in: *Comoedia*, 23 December 1910, p. 3.

9 "The chief of the mobile brigade, like a good bourgeois, took himself to the theater to have a look. He surveyed the room and the scene. And my God, he left without being too scandalized, it seems. 'From feet to waist,' he wrote to the procureur, 'Mme Régina Badet wore a flesh-colored maillot which

Other periodicals also mentioned the humble maillot Badet sported, which while successful at concealing her body, did not protect her from Bérenger's censorious gaze. Bernot, in *La Culture physique*, described how the audience waited to see the dancer in "all of her splendid nudity":

"On s'attend, là, à voir apparaître l'artiste dans toute la splendeur de sa nudité ... Mais, même au milieu des mouvements les plus désordonnés, le châle reste docilement fermé. A peine, l'espace de quelques secondes, a-t-on pu entrevoir un maillot noir et rose. Et la scène se poursuit, sans autre intérêt pour nous."¹⁰

The *Journal amusant* was less disaffected in its pronouncement: "Mme Régina Badet, une de nos gloires nationales, est une exquise petite boulotte, roulée dans ses formes, plus lascive que plastique en son maillot académique."¹¹ An eclectic column in *Petit Parisien* raised the underlying issue, namely the aesthetic status of the nude body: "La Ligue contre la license des rues n'aurait en tout cas, rien à dire au sujet de cette ampleur d'étoffes, qui serait tout le contraire du déshabillé qu'elle reproche à Mlle Régina Badet, dans la *Femme et le Pantin*, comme pour s'attirer, de nouveau, quelques plaisanteries qui sommeillaient, car, en dépit de ses intentions droites, cette ligue a quelque tendance à confondre l'art et la grâce avec l'inconvenance."¹² During this entire exchange, *La Femme et le pantin* continued to play, without interruption or reinterpretation. After it closed, Badet resumed her regular gig as a dancer at the Opéra-Comique, though now with an expanded resume: sometime comedienne and no one's puppet.

Before Badet, however, Bérenger went a warm-up round with Isadora Duncan. The American modern dancer staged the Bacchanale section of Wagner's *Tannhäuser*, an old familiar to Parisian scandals. As Carolyn Abbate crisply notes, "[w]hen Wagner left Paris

covered her entirely. But from the waist up, her neckline was rather racy.' And added: 'In any case, no one in the theater protested.' Justice has been informed. Just as her predecessors in antiquity, Mme Régina Badet simply, and to our pleasure, danced." [Anon.]: Mme Régina Badet danse et plaît, in: *Le Matin*, 28 December 1910, p. 2.

- 10 "One expects here to see the artist in the full splendor of her nudity ... Yet even in her most disorderly movements, the shawl remains modestly closed. Only for a few seconds one could glimpse a black and pink leotard, before the scene continues, without further interest for us." Bernot: *Une comète inattendue*, p. 72.
- 11 "One of our national treasures, Mme Régina Badet is an exquisite little morsel, deliciously rounded, more seductress than dancer in her academic maillot." [Anon.]: *Théâtre Antoine. La Femme et le pantin*, in: *Le Journal amusant*, 24 December 1910.
- 12 "The Ligue contre la license des rues in any case, has nothing to say on the plenitude of fabric that is the opposite of the déshabillé of which they accused Miss Régina Badet in *La Femme et le Pantin*. These tendencies, though undertaken with good intentions, demonstrate that this Ligue has the tendency to confuse art for impropriety." Paul Ginisty: *La Semaine parisienne*, in: *Le Petit Parisien*, 26 December 1910, p. 1.

for good in 1862, he took with him the memory of his most spectacular failure.”¹³ Scandal aside, the facts are easily tabulated and well-worn from repeated tellings. Concurrent with his receipt of the news of the opera’s production in Paris, Wagner learned from Alphonse Royer (then director of the venue) that he would need to insert a ballet interlude; rather than the suggested placement in Act II, the composer opted to augment the Venusberg Bacchanale music in Act I.¹⁴ Adhering to custom, members of the Jockey Club – a rare emulsion of opera goers and equine enthusiasts – would arrive at performances fashionably late, just in time to ogle and applaud their favorite danseuses. Théophile Gautier memorably describes this familiar scene: “And how attentive everyone is! Look at them leveling and focusing their binoculars, not those light country binoculars that fit into a jacket pocket, but large military binoculars, twin monsters, optical howitzers that will make future generations think we were a race of giants!”¹⁵

Wagner’s decision to place the ballet earlier for dramatic reasons had other, more dramatic results. The audience allowed the overture to unfold uninterrupted, but as soon as the curtain rose chaos ensued. As Edward House recollected in 1891:

“Before the introductory scene was half through, the uproar had reached such a height that the actors upon the stage and the orchestra in front were alike inaudible except to those who sat nearest the proscenium. There was not even a pretence of waiting to form an opinion.”¹⁶

But though these histrionics were the ostensible result of balletic haggling – exacerbated by the political situation that would explode a decade later – the actual choreography has left little historical residue. Created by Lucien Petipa (brother of the as yet unlaunched

- 13 Carolyn Abbate: The Parisian “Vénus” and the “Paris” Tannhäuser, in: *Journal of the American Musicological Society* 36/1 (1983), pp. 73–123, here p. 74.
- 14 Abbate explains that Wagner would have been amenable to a later, Act II ballet, but only after the first several performances.
- 15 Quoted in Marian Smith: *Dance and dancers*, in: *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. by David Charlton, New York 2003, pp. 93–107, here p. 105. In Baudelaire’s impassioned defense of the composer, he too notes this lecherous penchant, though with a much less indulgent veneer: “Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d’une maîtresse parmi les danseuses de l’Opéra, désirent qu’on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette, c’est là certes un sentiment presque paternel que tout le monde comprend et excuse facilement; mais que ces mêmes hommes, sans se soucier de la curiosité publique et des plaisirs d’autrui, rendent impossible l’exécution d’un ouvrage qui leur déplaît parce qu’il ne satisfait pas aux exigences de leur protectorat, voilà ce qui est intolérable. Gardez votre harem et conservez-en religieusement les traditions; mais faites-nous donner un théâtre où ceux qui ne pensent pas comme vous pourront trouver d’autres plaisirs mieux accommodés à leur goût. Ainsi nous serons débarrassés de vous, et vous de nous, et chacun sera content.” Charles Baudelaire: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris 1861, pp. 62 f.
- 16 Edward H. House: *Wagner and Tannhäuser in Paris, 1861*, in: *The New England Magazine* 4 (June 1891), pp. 411–427, here p. 425.

Marius), the ballet found favor with the Jockey Club only after the premiere; William Gibbons has recently noted that it was successfully transplanted that same year into a production of Gluck's *Alceste*.¹⁷ Others present, such as the critic Pier Angelo Fiorentino, were more snide. He described the choreography as follows:

"Twenty-four bacchantes walk from right to left and raise their arms above their heads in a slow, gentle movement. Then twenty-four fauns walk from left to right, raising their arms like the bacchantes. Sixteen nymphs follow the fauns, raising their arms in the same manner. Then sixteen youths, who were asleep on the rocks, wake up suddenly and raise their arms as though stretching. Finally, twelve cupids, not to be different, raise their little arms in the air, without knowing why. All these raised arms undoubtedly make a charming scene, but it lasts too long. There remain the three Graces – Mlles. Rousseau, Stoikoff and Troisvallets. One hopes for a moment that they will be excepted from the routine and do what they like with their arms; but one soon sees that they, no less than the fauns, the bacchantes, the youths and the nymphs, will not be allowed to lower them, and that they will end by catching cramp. Apparently the dance of the future only permits arms in the air."¹⁸

Such derision of *Das Kunstwerk der Zukunft* illuminates the tenuous position dance practice held in Wagner's totalizing theory. Certainly the composer devoted many heated pages to this component of his synthetic ideal, rhapsodizing that "Tone" and "Poetry" satisfy only the ear, and must be supplemented with occasion for the eye – here dance. Dance, so the story goes, tumbled from prelapsarian holism when she detached herself from her sister arts. Tellingly, Wagner characterizes her debased and solitary wanderings as a kind of "harlotry," a doubly resonant description when coupled with the titillations offered by the *corps de ballet* at the Opéra.¹⁹ His nasty farce *Eine Kapitulation* (a reference to the outcome of the Franco-Prussian war) satirized among other topics the music of Offenbach, whom Wagner dismissed as a hack composer of trite dance music – most notably the cancan and all of its attendant, and particularly Parisian, ribaldry. *Tannhäuser's* ballet, then, perhaps offers more to contemplate than delectable historical scandal wrapped in a bacchanale. Duncan certainly thought so.

17 William Gibbons: *Music of the Future, Music of the Past. Tannhäuser and Alceste at the Paris Opéra*, in: *19th-Century Music* 33/3 (2010), pp. 232–246, here p. 238.

18 Quoted in Mary Cargill: *Wagner and Dance. Tannhäuser and Beyond*, in: *Wagner Outside the Ring. Essays on the Operas, Their Performance and Their Connections with Other Arts*, ed. by John Louis DiGaetani, Jefferson 2009, pp. 175–183, here p. 177.

19 Smith writes: "In any case, the managers of the Opéra capitalised on the sex appeal of the danseuses by admitting members of the Jockey Club and selected male patrons [...] to the *foyer de la danse*, the warm-up studio where the female dancers stretched their bodies before curtain-up. In this cosy space, wealthy and powerful men could make the acquaintance of their favorite danseuses, flirtations sometimes playing themselves out in more private venues under a system of 'prostitution légère'. [...] Yet, no matter how repugnant the Opéra's overt salesmanship of the danseuse's sexuality, it need neither obscure the practical reasons for their sometime prostitution, nor suggest (as it did to Wagner) that ballet at the Opéra was meritless as art." Smith: *Dance and dancers*, p. 106f.

By the time of her unfortunate encounter with Béranger, Duncan had a far-reaching reputation as an idiosyncratic yet inspired dancer. She had a well-documented fascination with all things Hellenic – spending an entire year in Greece to study its ancient culture – though her repertoire also included choreography to such composers as Beethoven, Chopin, and, most notably, Wagner. In a recent article, Mary Simonson has remarked on the conspicuous lack of critical attention paid to these artistic connections: “scholarship on Duncan has largely been devoted to her unique, improvisatory movement aesthetic and unorthodox career trajectory – in short, her individuality. As a result, her relationships with other artists and her position within the larger cultural milieu tend to be ignored.”²⁰ No doubt some of this oversight is a result of Duncan’s own publicized attitude toward her art. She penned a lengthy commentary, “Les Idées d’Isadora Duncan sur la danse,” for an issue of *Revue Musicale* SIM. Alongside her castigation of ballet and related choreographic conventions was an attempt to philosophize her own dance practice. “Et puisque toute ma conception de la danse est basée sur des formes naturelles,” she declared, “puisque je ne m’inspire que d’éléments naturels ravis au jeu des vagues ou aux caprices harmonieux des branches dans les forêts, il est de toute évidence que le ballet doit être mon ennemi [...]”²¹ The emphasis on her dance’s naturalness and purity threw into sharp relief its distinction not only from conventional balletic practice, but also from aesthetic artifice in any medium.

In this way, Duncan considered Wagner an artistic ancestor, but was always careful to distinguish how her work differed from his. “If we seek the real source of the dance,” she wrote, “if we go to nature, we find that the dance of the future is the dance of the past, the dance of eternity, and has been and will always be the same.”²² As Simonson notes, however, despite the rhetorical allusion to Wagner’s *Das Kunstwerk der Zukunft*, Duncan’s own *The Dance of the Future* suggests that “all art is based in dance.”²³ It is not surprising, then, that Wagner’s derisive statements about dance in general and ballet in particular in the wake of the *Tannhäuser* debacle did not deter Duncan from tackling the opera’s (in)famous Bacchanale section. The way in which she approached it, nevertheless, was

20 Mary Simonson: *Dancing the Future, Performing the Past. Isadora Duncan and Wagnerism in the American Imagination*, in: *Journal of the American Musicological Society* 65/2 (2012), pp. 511–555, here p. 512.

21 “And because all of my dancing is based on the natural world, because I am only inspired by the stunning elements such as the play of waves or the pleasing caprices of the branches in the forest, it must be clear that ballet must be my opponent [...]” Isadora Duncan: *Les idées d’Isadora Duncan sur la danse*, in: *Revue Musicale* SIM, 15 March 1912, pp. 8–11, here p. 10.

22 Isadora Duncan: *The Dance of the Future*, in: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, ed. by Roger Copeland and Marshall Cohen, New York 1983, pp. 262–264, here p. 262.

23 Simonson: *Dancing the Future, Performing the Past*, p. 525.

unexpected. Rather than portraying a single personage – one of the Graces, perhaps – she embodied a protean combination, what Simonson calls “an abstract amalgamation of characters and ideas: a chorus.”²⁴ Duncan’s gestures expressed, without question, the ripe sensuality of the scene. One critic for the *Revue Critique* reminisced:

“Aussi, bien que nous soyons, nous autres Français, devenus des êtres fort soumis, n’est-il pas étonnant que lorsque miss Duncan dansa l’autre jour la Bacchanale de Tannhäuser, un spectateur ait joyeusement proféré le cri populaire: ‘Mais ne te promène donc pas toute nue!’ Cela déplut à d’aucuns; cela nous a ravi: c’est la revanche du bon sens contre la barbarie. Certes, chaque soir, certains cafés-concerts exhibent de jolies célibataires infiniment moins vêtues que miss Duncan: puisqu’elles ne le sont pas du tout. Seulement ces pimprenettes n’ont jamais prétendu nous moraliser. Tout au plus, une fois traînées devant les Héliastes, jurent-elles qu’elles faisaient œuvre d’art, ce qui, en somme, renferme du vrai.”²⁵

As with the Badet affair, sympathizers accused those moralizing spectators of ignorance and philistinism. What Duncan presented on stage was art – or, rather, Art – not mere titillation.

Through the grapevine, the newspaper man about town Georges-Michel learned that Béranger was contemplating censure of Duncan. The journalist recounted a conversation with the Senator in the pages of *Gil Blas*:

– [...] Cette danseuse s’exhibe tous les soirs dans une tenue inadmissible ...
– Elle n’est pas nue ... Avez-vous vu? ...
– Moi, voir? ... Vous voulez que je me fâche? On m’a rapporté cela! ... Ta, ta, ta ... Je sais bien ce que vous allez me rétorquer. Il y a une question d’Art, avec un grand A! Non, monsieur, l’Art peut se passer de ces choses! Et que ce soit au music-hall ou au théâtre, ces exhibitions ne sont pas tolérables ... De l’art? ... Non, monsieur, c’est de la cochonnerie, tout simplement. De la cochonnerie!! ...”²⁶

24 Ibid., p. 541.

25 “Also, although we French have become very submissive creatures, is it not surprising that when Miss Duncan danced the other day in the Bacchanale of Tannhäuser, one spectator joyously gave voice to the popular cry: ‘But do not walk around stark naked!’ This displeased many; it delighted us: it is the revenge of common sense against barbarism. True, every evening certain cafés-concerts display pretty, unmarried women infinitely less dressed than miss Duncan, since they are not dressed at all. Only these ‘pimprenettes’ never claim to moralize. At the most, if dragged before the tribunals, they swear to have portrayed a work of art, which in fact contains some truth.” Fagus [Georges-Eugène Faillet]: “Mais ne te promène donc pas ...”, in: *Revue Critique des idées et des livres*, 10 March 1912, p. 584–588, here p. 586f.

26 “– [...] Every evening, this dancer exposes herself shamelessly ... / – She is not nude ... Have you seen her? ... / – Me, go see? Do you want to make me crazy? People have reported it to me! ... Ta, ta, ta ... I know very well what your response will be. It’s a question of Art, Art with a capital ‘A.’ No, sir, Art can do without such things! Whether at the music-hall or the theater, such exhibitions are intolerable ... Art? ... No, sir, it is simply disgusting. Disgusting!! ...” Georges-Michel: Quand M. le sénateur Béranger a le sourire, in: *Gil Blas*, 5 December 1911, p. 1.

Duncan did not let such smears against her lofty Art pass unnoticed. She penned columns for two consecutive days in response to Bérenger's prudish pronouncements. One reprinted Wagner's indications regarding the Bacchanale, which repeatedly detail the "voluptuousness" of the scene; she presented the idea that she herself was merely a cipher for the dramatic apex of the bacchanale, thereby implying the transcendence of her nudity in the scene.²⁷ In the other, she quibbled with Georges-Michel briefly before presenting what amounted to a petite artistic credo: "Si l'on m'ennuie, j'irai danser dans une forêt, nue, nue, nue ... avec pour orchestre le chant des oiseaux et le bruit des sources ..."²⁸ Her performance in *Tannhäuser* embodied her larger aesthetic which, as Sally Banes describes, "characterizes female sexuality as fresh and vital, and also graphically joins it to nature."²⁹ In that way, Duncan provides a counterpoint to Badet in this historical moment: her nude performance in *Tannhäuser* demonstrates the prominence and fluency of this cultural trope.

As historical parables go, those concerning *La Femme et le pantin* and *Tannhäuser* offer a neat example of the complexities of staging the nude female body during the belle époque – a perhaps unexpected reticence in a reliably permissive era obsessed with salubrity and naturalness. After defeat at the hands of Bismarck, republican officials peddled the notion that the decadence of the nineteenth century – at its apices during the feckless July Monarchy and the opulent Second Empire – was responsible for France's fall. The obvious prescription, then, was to get healthy. As Mary Lynn Stewart has detailed, the nation had long attempted to enact better public health regulations; being trounced by the Germans made such projects all the more urgent.³⁰ Large-scale urban renovations, such as improvements in sewer systems, obviously fell under the purview of the government. But more than any other population, campaigns targeted women as overseers of hygiene in the home, officials having surmised that public hygiene required the cultivation of private hygiene.³¹ Initially targeting such pressing issues as infant mortality, these

27 "Faut-il avoir devant les yeux la représentation grossière de ces visions? Ne préféreriez-vous pas, fixant vos yeux dans les espaces flous, voir Europa aux bras souples enlaçant le cou du grand taureau, et faisant à ses compagnes, qui l'appellent du rivage, un ultime geste d'adieu? Ne préféreriez-vous pas, fixant vos yeux dans l'ombre, apercevoir Lédà à demi couverte par les ailes du Cygne, pantelante sous le baiser proche? Peut-être répondriez-vous: 'Oui'. Pourquoi êtes-vous là?' [sic] Moi, je vous dis simplement: 'Je suis peut-être une indication.'" Isadora Duncan: *La Bacchanale de Tannhäuser*, in: *Gil Blas*, 8 December 1911, p. 1.

28 "If you bother me, I will go dance in the forest, nude, nude, nude ... with birdsong for my orchestra and the sounds of the stream ..." Georges-Michel: *La danseuse nue*, in: *Gil Blas*, 7 December 1911, p. 1.

29 Sally Banes: *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, New York 2003, p. 76.

30 Mary Lynn Stewart: *For Health and Beauty*, Baltimore 2001, see Chapter Three, "Hygiene and Housewifery," pp. 56–74, in particular.

31 *Ibid.*, p. 59.

initiatives soon gave way to more commercial concerns, resulting in a tide of advertisements by companies that manufactured home cleaning supplies and personal care products. Health was now for sale in the form of sparklingly clean furniture and glowing skin.

Yoking together health, beauty, and morality, the physician Ernest Monin published several tomes for women, including the watershed *L'Hygiène de la beauté*.³² His later encyclopedic monograph, *Secrets de santé et de beauté. Hygiène et médecine féminines*, reiterated those messages, demonstrating the tenacity of such notions in the *belle époque* popular imagination. “La beauté,” he intoned, “est un présent naturel qu’il faut savoir garder. Mais il ne suffit pas d’une plastique irréprochable: il faut que la flamme intérieure anime Galatée. Aussi, le culte du beau est-il essentiellement moralisateur.”³³ Efforts to instill such values commenced early, embedded in the republican directives of a now-secularized school system. “Fin-de-siècle health and physical education curricula presented French girls in particular with a persistent linking of physical beauty and moral goodness,” notes Patricia Tilburg, creating the ideological infrastructure for appropriate self-care as mature women.³⁴

Investment in the health and resultant beauty of the female form did not, however, allay anxieties about it in its fully “natural” state. The issue of nudity animated peculiar tensions within republican ideologies of the body. As Tilburg has argued in her study of Colette’s numerous near and fully nude performances, such displays may be read not as a flouting of durable conventions to shock the prim, but instead as a “novel but equally exacting moral code regulating the relationship between body and soul.”³⁵ Other performers – such as Badet, and even more notably Duncan – reveal a yet more complex negotiation of nudity on stage.

Maurice Lefèvre considered “La Question du Nu” at length in *Le Monde artiste*. He defended Duncan’s decision to dance barefoot and transparently garbed because, in his estimation, such costuming was a logical choice given her passionate Hellenism and antiquarianism. But Lefèvre cautioned that “cette œuvre de miss Duncan est emprisonnée dans un cadre forcément étroit, et ne peut ni ne doit sortir d’un genre tout spécial

32 Ernest Monin: *L'Hygiène de la beauté. Formulaire cosmétique*, Paris 1886; Stewart discusses this source and Monin – Stewart: *For Health and Beauty*, pp. 62–65.

33 “Beauty is a natural gift that one must safeguard. But it isn’t enough to have a perfect physical form: an inner fire must burn in Galatea. Therefore, the cult of beauty is essentially one of morality.” Ernest Monin: *Secrets de santé et de beauté. Hygiène et médecine féminines*, Paris 1904, p. 62.

34 Patricia Tilburg: *Colette’s Republic: Work, Gender, and Popular Culture in France, 1870–1914*, New York 2009, p. 137.

35 *Ibid.*, p. 156.

qui est le genre classique.”³⁶ His imagination seems to have then gone wild, causing him to lament preemptively the idea of a naked *Giselle* or *Le Cid*, foretelling a theatrical world in which nudity would be *de rigueur* for dancers.³⁷ After the author regained his composure, the article took a curious turn. Sounding much like the government officials who proselytized vigorous somatic (and therefore national) upkeep, Lefèvre declared: “La Vertu n’était qu’une des formes secondaires de la Beauté.”³⁸ Thus beauty was not merely in or for the eye of the beholder (or, in this case, of the audience member), but instead representative of a greater, Gallic civic imperative. Said another way, what was needed was a reeducation, “non pas seulement celle des corps de ballet, mais surtout celle de la race.”³⁹ In this way, the public, rhetorical scuffles Badet and Duncan had with Senator Bérenger are more than tantalizing historical tidbits; rather, these moments present the discursive complexities and contradictions surrounding women’s bodies in *belle époque* France. As Roussel herself caustically, though correctly, once exclaimed “Vous avez raison, Messieurs, la beauté d’abord! la beauté surtout!”⁴⁰

36 “Miss Duncan’s work is in a necessarily specialized category, and should not, must not leave the genre of classicism.” Maurice Lefèvre: *La Question du nu*, in: *Le Monde artiste*, 20 January 1912, pp. 35–37, here p. 35.

37 “Je sais bien que nul ne songe à faire danser *Giselle* ou le ballet du *Cid* par un corps de ballet sans maillot – car c’est de cette question du Nu que je m’occupe exclusivement – mais n’y aurait-il pas danger certain à vouloir dénuder nos ballerines ordinaires, même pour les produire dans un ouvrage où le Nu serait de rigueur? Je le crains.” *Ibid.*

38 “Virtue is just another form of Beauty.” *Ibid.*, p. 36.

39 “[...] not only for the corps de ballet, but for the entire population.” *Ibid.*

40 “You are right, Gentlemen, beauty first! Beauty above all!” Roussel, “Créons la citoyenne”, p. 101, English translation in *Feminisms of the Belle Époque*, p. 283.

Stephanie Jordan

Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet.

The Work of Sir Frederick Ashton

Sir Frederick Ashton, founder choreographer of The Royal Ballet, was a noted exponent of nineteenth-century music, especially ballet music. Consider his *Les Rendezvous* (1933, Daniel-François-Esprit Auber), *Les Patineurs* (1937, Giacomo Meyerbeer), and *Birthday Offering* (1956, Alexander Glazunov); then his two/three act ballets *La Fille mal gardée* (1960, mainly Ferdinand Hérold), *Sylvia* (1952, Léo Delibes), and *The Two Pigeons* (1961, André Messager); and finally the two dances to music from *La Source* (Delibes and Léon Minkus), training pieces for the Royal Academy of Dancing (RAD) Solo Seal examinations (circa 1956). Nearly all these ballets are to French ballet music for ballet-divertissements within, as well as independent from, opera. Yet we could add Ashton's settings of passages from Peter Ilyich Tchaikovsky's *The Sleeping Beauty* and *Swan Lake*, his series of ballets to scores by Franz Liszt, *The Dream* (1964) to incidental music for Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* by Felix Mendelssohn that sounds as if composed for dance, and *A Month in the Country* (1976) to Frédéric Chopin (based on the play by Turgenev) which, as we shall see later, has a number of links with nineteenth-century Paris. *Month* is set to three early Chopin scores for piano and orchestra that are full of dances and dance rhythms. (Ashton maintained a penchant for more recent French music too: he set Darius Milhaud, Paul Dukas, Erik Satie, Francis Poulenc, Claude Debussy and, on a number of occasions, Maurice Ravel.)¹

Most of these ballets are well-known Ashton, amongst his finest work, and never lost from the repertory. British choreographer Richard Alston has suggested that such music, with its light and crisp rhythms, admirably suits the "lightweight and feathery texture of the batterie and intricate footwork"² in Ashton's style. This movement style is much closer to the French and Danish romantic ballet of the mid-nineteenth century, as manifest in *La Sylphide* and *Giselle*, than to the Russian school that followed, with its Tchaikovsky classics. The critic Alastair Macaulay proposes that Ashton also used this music to look back to a world where "romantic flirtation might combine with social formality more comfortably than in a twentieth-century setting".³

1 An expanded account of some of the ballets discussed in this chapter appears in Chapter 4 of Stephanie Jordan: *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London 2000, pp. 187–266.

2 Richard Alston: *Appropriate Steps*, in: *Dance Theatre Journal* 2/3 (Autumn 1984), pp. 8–9, here p. 8.

3 Alastair Macaulay: *Ashton's Classicism and Les Rendezvous*, in: *Studies in Dance History* 3/2 (Fall 1992), pp. 9–14, here p. 10.

A second point about French nineteenth-century ballet music is that it contained strong references to the theatrical narrative traditions of the time, especially to opera, both dance and music being gestural, whether through song or the genre then termed *ballet-pantomime*. The music was much more than a background of familiar dance rhythms from social dance, waltzes, mazurkas, polkas, or marches. Aligning himself with nineteenth-century practices also helped Ashton tell stories through dance: he adopted the nineteenth-century piecemeal tradition of ballet reproduction that sometimes used the same score (edited, arranged or added to) and often modified the original story. A regular collaborator was John Lanchbery (following Constant Lambert as Ashton's musical advisor and conductor), who arranged scores and sometimes added material of his own: for *La Fille mal gardée* (which, alongside Hérold, contained interpolations from the original anonymous Fille score used by Jean Dauberval in 1789 and a tune from the 1864 Berlin Fille composed by Peter Ludwig Hertel), and later, *Two Pigeons*, *The Dream*, and *Month*. He also edited parts of *The Sleeping Beauty* and *Swan Lake*.

An especially subtle example of the proximity between ballet and opera in Ashton's mind is *Month*, telling the story of a young tutor, Beliaev, who disrupts the emotional stability of a Russian family, particularly Natalia, the lady of the household. But first let us consider the links with Paris. Ashton enjoyed the evidence that Turgenev lived in Paris and probably met not only Chopin there, but also George Sand, whom Beliaev mentions admiringly in the play. The setting of the dance is 1850, when the play was written and only shortly after composer and writer were likely to have met. The Russian upper classes also looked west for cultural inspiration, commonly speaking French amongst themselves. But Ashton might have known that there was too a strong community of Polish exiles in Paris around this time and that Polish national dances featured prominently both at public balls and in the theatre.⁴ The three early Chopin scores used in *Month* are as follows: the Variations in B-flat major on a theme from Mozart's *Don Giovanni* "Là ci darem la mano" for piano and orchestra (Op. 2), the Grand Fantasy in A major on Polish Airs for piano and orchestra (Op. 13), and the Andante Spianato in G major for piano solo together with the Grand Polonaise in E-flat major for piano and orchestra (Op. 22).

Ashton has suggested that the Mozart theme "Là ci darem" encouraged him to devise an operatic structure based on recitative and aria alternation, but there are also moments of quasi recitative in Chopin's music, all used for silent action. In the Polonaise (bars 77–84), for example, the piano style is declamatory, as Natalia's admirer Rakitin points to

4 Lisa C. Arkin/Marian Smith: National Dance in the Romantic Ballet, in: *Rethinking the Sylph*, ed. by Lynn Garafola, Hanover, NH, 1997, pp. 11–68.

the rose that Natalia has given Beliaev and gestures him to leave. Moreover, the first part of Variation V is made up of a series of brief, contrasting musical phrases, to which Ashton fits Beliaev's first entrance, the acknowledgements all round, a mimed gesture to each music gesture and a new character for each change of orchestration. The episode when Natalia chances upon Beliaev and Vera (Natalia's ward) embracing, listens appalled to Vera's explanation, and eventually strikes her, is set to music that contains firm gestures; to histrionic effect, she opens and closes the double doors to the room on the piano arpeggios; chord accents mark the motions when first Natalia and then Vera pushes the other away aggressively. The musical exaggeration of the confrontation adds a touch of humour.⁵

In *La Fille mal gardée*, we find the characteristic use of speaking tunes from the French romantic ballet, fragments of melodies from folk songs or opera arias, their original connotations brought to bear within, and help explain, the new situation of a ballet narrative. In Hérold's *Fille* (1828), for instance, the heroine Lise's entrance on tiptoe so that she does not wake her mother is aptly illustrated by the opening chorus from Gioachino Rossini's *The Barber of Seville* (1816), "Piano, pianissimo". The opening number likewise borrows from Jean-Paul-Égide Martini's *Le Droit du seigneur* (1783), which the *Fille* plot lightly alludes to, and the storm scene comes from the storm in Rossini's *La Cenerentola* (1817). One of the *Pas de deux* for Lise and her lover Colas uses airs from Donizetti's *L'Elisir d'amore* (1832); the music was interpolated for the ballerina Fanny Elssler in 1837.

My focus at this point, however, is on the detailed rhythmic relations between Ashton's choreography and the nineteenth-century music he loved so much. These are central to what today are called "choreomusical" relationships, reflecting the establishment of a new cross-modal entity made up of the two media in interaction within a composite, choreomusical form. In this regard, we will discover that music using the relatively simple rhythms of social dance belies Ashton's own rhythmic intricacies. Owing to lack of sufficient research, we cannot be as certain as we might wish, but there is good reason from what we do know to believe that these complications extend beyond nineteenth-century dance practice.

There is film proof that Ashton had begun to establish his particular rhythmic approach by the 1930s. The ballet-divertissement *Les Rendezvous* is a plotless series of dances, as if at a party, to the ballet music from Auber's five-act Grand opéra *L'Enfant*

5 A Month in the Country, performed by the Royal Ballet, filmed in 1978, on Youtube in 5 parts, starting with: www.youtube.com/watch?v=DqWSu5jiBw, the scene described to be seen in part 3: <https://youtu.be/yLYdYV6reeg?t=1m13s> (last consulted 26 October 2016).



EXAMPLE 1 Daniel-François-Esprit Auber: *Les Rendezvous*,
opening music (for the grand jeté sequences)

prodigue arranged by Lambert. It is interesting from the outset. The timings of the three opening grand jeté sequences are all different, in comprising two, three or four changes of weight across 2-bar musical units. The accent is sometimes up, at the top of the leap, coinciding with the musical downbeat, sometimes down with the musical downbeat. The effect varies: quick, light and soaring, or slow and boldly deliberate, each entry followed by a fleet departure (example 1).

Syncopations across the music testify to Ashton's freedom and confidence in handling rhythm. Elsewhere in *Les Rendezvous*, two men and one woman process with a series of petits jetés devants, but against the square eight-quaver count musical structure (two bars of 2/4), they alternate arms up and down on the weak counts as follows:

- Phrase 1: First 8 counts: On counts 1 (R arm up), 3 (L arm up) and 6 (R arm up); then 8 counts of plain jetés (arms still)
- Phrase 2: First 8 counts: On counts 3 (L arm up) and 6 (R arm up); then 8 counts of plain jetés (arms still)
- Phrases 3 and 4: Repeat as phrase 2

Looking now at the ballerina solo to a waltz (created for Alicia Markova), we find a dance with immense variety in step rhythm and content, facing and dynamics. One moment is of particular interest. The music moves into duple time – at least the melody, the most prominent part, is in duple time – creating 3×2 , then 2×3 , patterns equivalent to four bars of triple time in total. Meanwhile, the ballerina's turning steps up on pointe highlight the change to more rapid figuration in the music. But she maintains the triple metre, which is now hidden in the bass (using the hemiola musical device of counterpointing 2s with 3s).

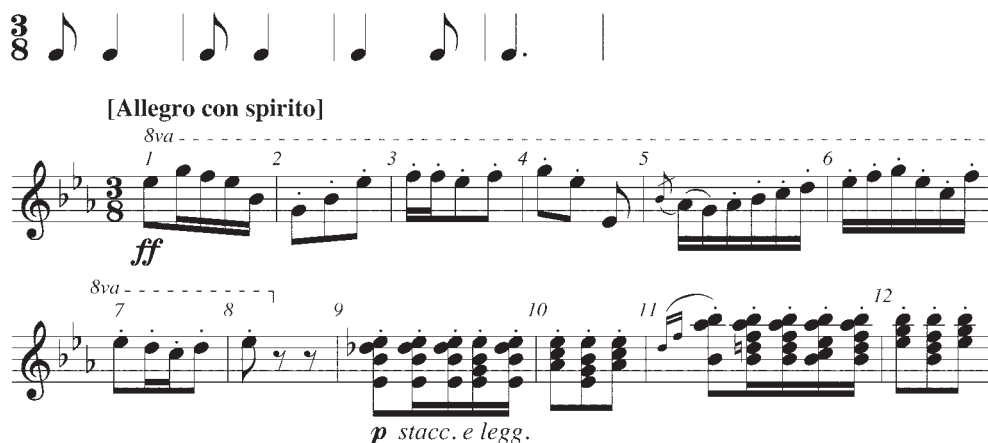
We might suggest that Ashton took the easy way out here and simply carried on with the established triple time, but it is a common stylistic device of his lightly to cross what you most readily hear. Here he highlights the crossing metre or hemiola more than it would seem from the music alone: as a slightly unsettling push and pull between visual and aural. We do not know how this music was choreographed originally in 1850, but it is likely that, for dancers then, as now, it would be easier to carry on dancing within their own established metre than to diverge from this for a few bars.

With sparkling wit, Ashton introduces a similar procedure at the beginning of the Scherzo in *The Dream*.⁶ Four fairies cross in a rectangular pathway round Puck and, as he bounds and turns to the basic 3/4 time, they travel in 2/4 with little springy beaten steps, small and fleet because of their quicker rhythm and with, no less, but a different kind of, buoyancy. The landing at the end of a *pas de chat* is the delicious beginning of the next phrase. But Ashton knows a good deal about the fun that already exists in Mendelssohn's music, the melodic riffs in 2-beat units crossing the established 3/4 framework, and the syncopations weighting the second beat of the bar. When they next dance together, it is these syncopations that the fairies choose to enjoy, matching them with sharp *relevés*.

Another particularly lively example of crossing metre occurs in the second scene of *La Fille mal gardée*, in one of the joyous dances for the villagers out in the country, with a flute player in their midst. The music is highly repetitive, far more so than Ashton's choreography, and for one central occurrence of the musical refrain, he has the dancers in couples move in 3s against the 4s in the music, in the sequence of a *pas de chat* followed by two steps. But there is an extra touch of complication, even added tension, here as the dancers move in canon with their partners, the menfolk jumping first and their partners two beats later – up and down, tugging at each other, in a kind of playful argument. Soon, they are back in unison, all tension resolved.

Ashton also thwarts rhythmic expectations by shifting the musical accent from coinciding with movement up on *pointe* or in the air to down in *plié*, or vice versa. This happens in one of the most striking dances in the ballet-divertissement *Les Patineurs* (arr. Lambert), which uses skating imagery and is set to ballet music, two arias and a Prelude from Meyerbeer's five-act *Grand opéra Le Prophète* (1849) and three-act *opéra comique L'Étoile du nord* (1854). During his first variation, the virtuoso figure of the Blue Boy travels upstage in a turning, jumping sequence performed three times. The sequence hints at a symmetry within itself, showing two landings in second arabesque on the first beat of bars 2 and 4 respectively. But their effect is slightly different. The first time, the shape is quickly diverted into *relevé* with the arabesque leg brought out *devant*, a syncopation weighting the second beat of the 3/8 bar. The second time the arabesque is given greater weight, the effect of two whole beats (1 and 2) before the transition turn into the repeating sequence. The sequence creates the rhythm in example 2, which is not suggested by the music. The sequence is also interesting in demonstrating different qualities of emphasis,

6 The *Dream*, performed by the Royal Ballet, filmed in 1978: <https://youtu.be/6qKxtoCTUIg?t=33m22s> (last consulted 26 October 2016).



EXAMPLE 2 Giacomo Meyerbeer: *Les Patineurs*, Blue Boy Variation, music for the repeating dance sequence (NB: bars numbered from the beginning of the dance sequence)

upwards in relevé (in bar 2) and downwards in plié (in bar 4), the point made more firmly by the inbuilt symmetry.⁷

Such shifting of the musical accent also happens in the feisty heroine Lise's Fanny Elssler solo in *La Fille mal gardée*. She pulls from plié to relevé in fifth on the musical accent, the downbeat, in a short-long rhythm (dancer Lesley Collier does this four times, Nadia Nerina three times). Next, she jumps down into plié on the musical accent to pull up to fifth immediately afterwards, in a short-long rhythm. Nerina emphasises the distinction of the plié, adding pressure and slightly lengthening it. Again, because there is a clear relationship between the dance ideas, the rhythmic change, the change in quality of the dance accent, is emphasized.⁸

Ashton's pair of RAD Solo Seal Variations (circa 1956), one demi-caractère, one classical, reveal similar devices and many more, but, not being part of the theatre repertory, they are barely known. Former Royal Ballet dancer Pamela May brought them to light during the 1994 conference *Following Sir Fred's Steps* at the University of Roehampton, pointing out that they were both choreographed on Lynn Seymour, who was in her final-year graduate class at the time.⁹ Their music comes from *La Source* (1866), by Delibes

- 7 Les Patineurs, performed by the Joffrey Ballet, filmed in 1977, part 1: <https://youtu.be/I3muoVkvVyM?t=5m37s> (last consulted 26 October 2016).
- 8 The Royal Ballet: *La Fille mal gardée*, produced by John Vernon, BBC, 4 May 1981 (Lesley Collier as Lise); The Royal Ballet: *La Fille mal gardée*, produced/directed by Margaret Dale, BBC, 27 December 1962 (Nadia Nerina as Lise).
- 9 Pamela May's Ashton conference presentation is documented in: *Following Sir Fred's Steps. Ashton's Legacy*, ed. by Stephanie Jordan and Andrée Grau, London 1996, pp. 158–160; the Roehampton University library houses a 1994 film of the complete conference.

and Minkus – Ashton had turned to this score a few years before, needing some additional numbers when he staged his *Sylvia*.

In her lecture-demonstration, May emphasized that Ashton's repeats to musical repeats are hardly ever exactly the same. Discussing the first, *demi-caractère* solo – the Scherzo-Polka *Pas de Naïla* to music by Delibes – in 2/4 time, she drew attention to a phrase finishing in attitude on pointe, directed to the left then the right, then, on repeat, again to left and right, but now finishing in attitude in *plié*. So much repetition only emphasizes any change that occurs, and especially because here, harmonic change also highlights the *pliés*. Another moment in the same variation shows how an arabesque on pointe marking the closure of a unit of material appears transformed when it contacts another beat of the musical bar. The arabesque is initially preceded by a single *pas de chat*, and the effect of the whole 4/4 one-bar unit is *moderato* and sustained, articulating beats 1 and 3. We get to know the arabesque: we see it three times. Finally, the fourth time, introduced more vivaciously by three *pas de chat* and happening later, on the final weak beat 4 of the bar, it seems barely there. The dancer scampers through the sequence in order to fit in all the movement. When we see the arabesque in this guise, we are surprised, and there is no hanging around in the position before the next dance material begins. In this variation too, there are a couple of occasions where Ashton leaves the musical rhythm completely, in series of rapid, simple steps “through” the music: “dizzy” feet is how May described one such passage.

With their swift rate of event (steps on every fast quaver beat), their sudden, unexpected changes of speed and shifts in dynamics and direction – a sharp turn of the head or change of facing creates Ashton's favourite “surprise” – these two solos are wonderfully testing, both musically and technically. These are all features of the mature Ashton, feeding his work for the theatre. In the next ballet that we examine, Seymour takes the major role, now as a professional dancer.

A Month in the Country is full of Ashtonian devices of independent dance rhythms and accents creating lively conversation with the music. The opening phrase in Natalia's “*Là ci darem*” variation (example 3) wends its way deftly around the music, holding to its pulse but meeting and parting with its accent structure, and her little “hiccup” rhythm cheekily anticipates and then echoes the same rhythm in Mozart's tune.¹⁰

The performance of Lynn Seymour, who created the role of Natalia (filmed for television in 1978), is remarkable for its variety and gradation of accent, from the barely-present articulation of *bourrées*, toe taps and *petits battements*, to the dynamic swoop of body and arms. Or an off the beat *piqué* into a new direction, drawn out with a light breath, contrasts with the triumphant printing of an on the beat *piqué* accent with arms and head

10 *A Month in the Country*, <https://youtu.be/DqWSusj1Bw?t=2m36s> (last consulted 26 October 2016).

Music rhythm $\frac{2}{4}$

Dance rhythm $\frac{2}{4}$

Hiccup rhythm

EXAMPLE 3 A Month in the Country, Variation 1 (Natalia),
rhythmic analysis of the opening dance phrase

gesturing affirmatively. Again, sometimes, Natalia steps down, sometimes up, on the musical downbeat. The solo is already restless with its thicket of steps and zig-zag changes of direction. Musical and rhythmic means contribute further to this impression of excitement.

Anthony Dowell, celebrated amongst male dancers for his performance in adage, created the role of Beliaev, and the variation that signals that character's arrival, is telling.¹¹ Although his style is mainly lyrical and legato, at one point he shows us a series of strange little changes, jumps with the feet alternating front and back, and then one more with his legs out to the side (the accent up),¹² with his head twisting impatiently left and right. It is as if his body suddenly has a mind of its own, until finally his feet melt into the floor and meet musical event precisely. Then he keeps the energy going after the music slows down, with another set of changes. In interview, Dowell has referred to these jumps as sudden, "mad" changes.¹³ So what is going on? Has he had a sudden brainwave? Is he excited or nervous about something? Is the effect perhaps a little comical too? The jumps break up the potential sentimentality of non-stop lyricism. From time to time in the ballet, we see too Beliaev's motif of sharp (but lightly established) arabesques directed to one side of the stage and then the other, again not musically-driven. Crossing any pulse, such gestures look a little wild against Chopin's continuing legato.

Dowell confirms that Ashton always wanted to avoid "levelness". He would work like a demon to heighten the contrast between slow and fast, languorous and sharp. "Hold back until you have to rush in", he told Cynthia Harvey, rehearsing her in *The Sleeping Beauty*.¹⁴ Let us consider the near stillness at the musical climax of the final Pas de deux in *Two Pigeons*, odd and plain yet at the same time ultra-vivid, where the couple's arms rise and fall while their heads bow and arch, just that, up/down, down/up, in perfect

¹¹ A Month in the Country, <https://youtu.be/DqWSusjiBw?t=9m11s> (last consulted 26 October 2016).

¹² The up accent here can also be seen in the jumps of the Jester in Ashton's *Cinderella* (Prokofiev, 1948) and of Puck in the Scherzo of *The Dream*.

¹³ Author's interview with Anthony Dowell, 8 June 1993.

¹⁴ Author's interview with Cynthia Harvey, 27 September 1996.

communion. She suddenly escapes, only to race back across the stage into his arms, which in turn ignites a series of huge, swooping, circular lifts down the diagonal. That is a totally different way of treating climax, by opposition, and nothing in the music is equivalent to such a shift in tempo and manner. Devices of contrast, such as this, reveal unbridled passion and dangerously strong feeling.

It is clear from all the fore-going examples that they reveal the particular interaction that occurs between two media, which is not a simple matter of a choreographer duplicating, or merging into, musical information, rather of him making something new from the meeting of the media. At the same time, Ashton brought his own twentieth-century understanding to the nineteenth-century past. Like many other choreographers, he was stimulated by firm, relatively simple, existing musical constructions, but more than most, he re-visioned the music even as the shadow of its original identity lingers. He also brings to the music the higher density of information characteristic of his own times. Thus, he gets more edge out of the music, and it is quite possible to read his irregular impulses and jump-cut dynamics as anxious and thrilling, even shocking, as he reaches into our visceral regions, certainly not as “romantic” in the weaker, more sentimental, sense of the term. We may well hear Ashton’s nineteenth-century music in a new way, with new highlights (and perhaps some erasures).

In the examples discussed, Ashton shows us that there are many different ways in which to use music in dance, and his choices betray an individual choreomusical style, different from the styles of other choreographers. Yet dancing this Ashton choreomusical style to full effect is one of today’s biggest challenges. It is not merely about physical training, but also musical training, the capacity to listen intently to, and converse with, a score.

THEATER-BILDER

Anette Schaffer

Die Evokation von Bildern.

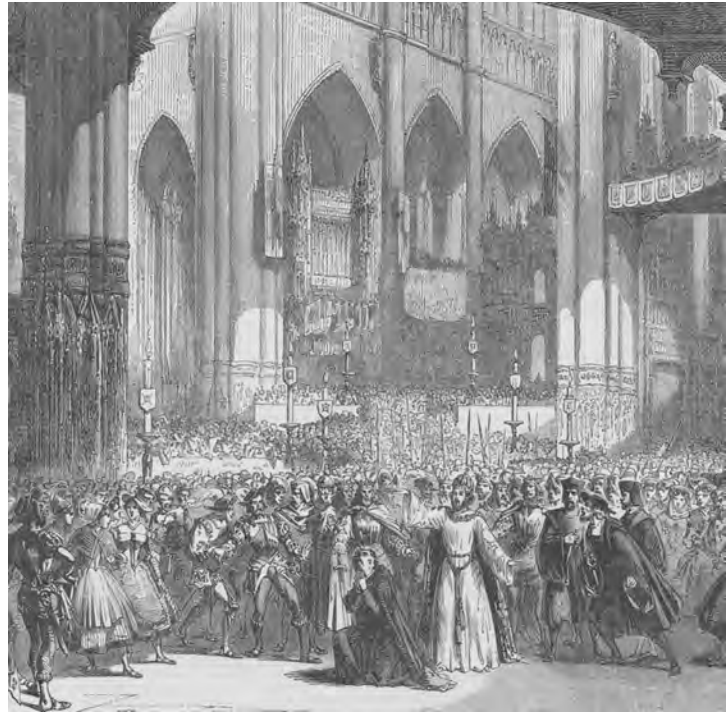
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète*

Ikonische Allgemeinplätze Sowohl Gemälde wie Bühnenwerke schreiben sich in unserem Gedächtnis fest. Doch anders als Gemälde sind Aufführungen bloß flüchtige Ereignisse. Was von einer Inszenierung schließlich zurückbleibt, lässt sich nur indirekt aus Theaterkritiken oder Illustrationen einzelner Szenen erschließen. Vor allem in den druckgrafisch produzierten Szenenbildern haben Aufführungen einen visuellen Fortbestand – wenn auch nur in der Verdichtung eines einzelnen Moments. Aufgrund ihrer vergegenwärtigenden Potenz können Bilder unsere Wahrnehmung eines Stücks auch im Nachhinein immer noch prägen. Betrachtet man die Rezeption der französischen Oper im 19. Jahrhundert, so fällt auf, dass immer nur ganz bestimmte – und immer wieder dieselben – Momente einer Aufführung Eingang in die visuelle Reproduktion gefunden haben. Nach der erfolgreichen Erstaufführung von Meyerbeers *Le Prophète* im Jahre 1849 wurde aus dieser Oper zum Beispiel fast ausnahmslos die eine Szene aus der Krönungszeremonie des 4. Aktes wiedergegeben, so, als handle es sich um den einzigen dramaturgischen Höhepunkt der Oper (Abbildung 1):

Jean ist eben an der Spitze einer Prozession zu den Klängen des Krönungsmarsches in den Dom eingezogen, um sich dort zum König krönen zu lassen. Inzwischen haben die Wiedertäufer die Legende verbreitet, Prophet Jean habe eine übernatürliche Herkunft und sei von keiner Frau geboren worden. Jean erklärt sich nach der Krönung selbst zu Gottes Sohn. Seine Mutter Fidès jedoch, die ebenfalls anwesend ist, erkennt ihn und ruft aus: »Mon fils!« Mathisen, wohl wissend um die vorgetäuschte Identität des falschen Propheten, droht Jean, seine Mutter zu töten, sollte er sich öffentlich zu ihr bekennen. Als Fidès auf ihrer Aussage beharrt, zweifeln viele der Anwesenden an Jean und nennen ihn einen Betrüger. Daraufhin geschieht das Unglaubliche: Jean behauptet, dass Fidès wahnsinnig sei und ihn verwechsle. In einer Rede an das Volk bietet er sogar seinen Tod an, falls er doch der Sohn von Fidès sei. Angesichts der drohend auf Jean gerichteten Dolche gibt Fidès schließlich nach und verleugnet, die Mutter des angeblichen Propheten zu sein (Abbildung 2).

Es erstaunt, dass im Gegenzug nicht auch die umgekehrte Situation, nämlich die Szene im 5. Akt, wo der niedergekniete Sohn seine Mutter flehend um Vergebung bittet, von den Medien aufgenommen wurde. Dieser andere, ebenso eindruckstarke Moment wird von der Kritik seltsamerweise völlig ausgeblendet. Es war stets nur die Szene aus dem vierten Akt, welche von der französischen wie ausländischen Presse immer wieder

ABBILDUNG 1 Henri Valentin:
Théâtre de l'Opéra. Le Prophète,
4^e acte. Couronnement de Jean
de Leyde dans la cathédrale de
Munster; décoration de M.
Cambon, in: L'Illustration,
28. April 1849, S. 132



gezeigt wurde – vielleicht weil hier die innere Zerrissenheit der Mutter von Jean zum Thema gemacht wird?

Die Illustratoren folgten allerdings keinem starren Bildschema. Variationen in der Kombination der Protagonisten und Unterschiede in der Anzahl der Figuren und deren Körpersprache machen deutlich, dass die Szene in ihren Details jedes Mal neu entworfen wurde. Jean wird zwar immer mit erhobenen Armen gezeigt. Doch während die eine Bewegung als Gestus der göttlichen Anrufung zu lesen ist (Abbildung 3), wirkt die nur leicht variierte Haltung an anderer Stelle als Drohgebärde gegen Fidès, die vor ihrem Sohn kniend zurückweicht (Abbildung 4).

In London, wo *Le Prophète* nur wenige Monate nach der Pariser Premiere gezeigt wurde, erschien eine Abbildung der Szene in der damals populärsten Londoner Illustrierten, *The Illustrated London News*. Und schon kurz darauf wurde die Szene aus dem 4. Akt zu einem beliebten Sujet der englischen Historienmalerei. Edward Henry Corbould hat sich 1850 für sein großformatiges Gemälde (Abbildung 5) mit größter Wahrscheinlichkeit an den kleinen grafischen Vorlagen aus den Zeitschriften orientiert. Die Ähnlichkeiten, die seine Komposition mit dem populären Bildschema zeigt, sind zu groß, als dass man hier von einer individuellen Bilderfindung sprechen könnte. Der akademisch geschulte Maler hat seine Figuren zwar deutlich in den Vordergrund, das heißt in die Nähe des Betrachters gerückt. Diese Veränderung der Größenverhältnisse lässt sich aber mit der Einhaltung der gattungsspezifischen Regeln der damaligen



ABBILDUNG 2 J. Gauchard: Théâtre de l'Opéra. Reprise du Prophète, acte 4^e, scène dernière, M. Roger et madame Viardot, in: L'Illustration, 3. November 1849, S. 156

Historienmalerei erklären, zu deren Aufgaben es unter anderem gehörte, das dargestellte Geschehen möglichst lebendig und wirkungsstark zu vermitteln. Die direkte Konfrontation mit dem Leidenszustand der an vorderster Front gezeigten Figuren wie in Corboulds Gemälde ermöglicht eine solche emotionale Einbindung des Betrachters. Was hingegen die Gruppierung der Figuren und die Gestaltung ihrer Körperhaltungen angeht, so ist das exemplarische Kompositionsmuster, wie es die grafischen Opernillustrationen reihenweise wiedergeben, unverkennbar. Allein an diesem Beispiel wird ersichtlich, auf welche Art sich Konventionen der Darstellung herausgebildet haben. Die damalige visuelle Rezeption der Opern zeichnet sich durch die Ausbildung von stereotypen Darstellungen aus, die sich zu einer Art ikonischen Allgemeinplätzen verfestigt haben. Als solche wurden sie Teil eines kollektiven Bildgedächtnisses, welches bis heute unser Verständnis einer vergangenen Opernrealität prägt.

Bildreferenz in der Opernkritik Von den Opernkritikern des 19. Jahrhunderts wird man immer wieder dazu angehalten, die gigantischen Szenografien der Grand Opéra mit der

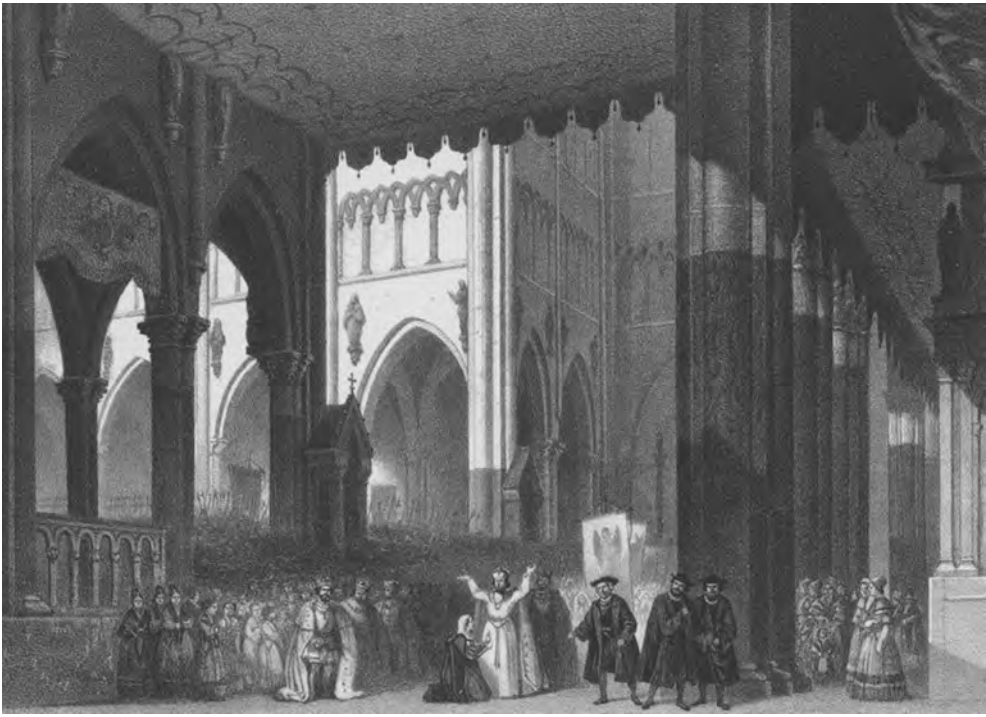


ABBILDUNG 3 Profeta, Atto IV, Scena IV, in: *Album scenografico*, 1854

zeitgleichen Malerei zu vergleichen. Diese synästhetische Verweispraxis ist ein gängiger Interpretationsmodus der Zeit. Anstatt mit Worten den Eindruck einer Oper zu umschreiben, werden einfach die Titel berühmter Gemälde oder die Namen großer Künstler zitiert. Solche ikonografischen Verweise finden sich in der Besprechung der Erstaufführung von *Le Prophète*, die Théophile Gautier am 23. April 1849 in *La Presse* veröffentlicht hat, gleich mehrfach. Zur Interpretin der *Fidès*, zu Pauline Viardot-García, heißt es hier, dass sie ihre Rollengestaltung mit viel Kunst und Gefühl im Ausdruck gemeistert habe. Schließlich sei sie in ihrer äußeren Erscheinung, in ihrer Aufmachung und im Kostüm wie eine Kopie nach porträtierten Frauen altniederländischer Maler dahergekommen:

»M^{me} Viardot Garcia, qu'on savait éminente cantatrice, [...] a composé le rôle de *Fidès* avec beaucoup d'art et de sentiment. Son extérieur et son costume très artistement arrangés semblent copiés d'une de ces naïves peintures d'Emmeling [recte: Memling] ou de Van-Eick qu'on voit à Bruges.«¹

Es ist bezeichnend, dass Gautier kein bestimmtes Gemälde zitiert, sondern mehr an die Impression einer Bildwelt appelliert, mit der man beim Besuch in der Kunstmetropole

1 Théophile Gautier: *Théâtres. Théâtre de la Nation. – Le Prophète*, in: *La Presse*, 23. April 1849, S. 1–3, hier S. 3.



ABBILDUNG 4 Scene from Meyerbeer's opera »le Prophète«, at the Royal Italian Opera, The Coronation, in: *The Illustrated London News*, 28. Juli 1849, S. 56

Bruges konfrontiert wird. Ein Gemälde, das Gautiers Vorstellung geprägt haben dürfte – auch ohne, dass er sich im Detail daran erinnern muss –, könnte der rechte Außenflügel von Hans Memlings Devotionstryptichon gewesen sein. Gezeigt wird die Ehefrau des Stifters Willem Moreel, Barbara van Vlaenderberch, mit ihren elf Töchtern, die vor ihrer Schutzpatronin, der Heiligen Barbara, knien und beten. Die Porträtierung dieser Stifterfiguren dürfte Gautier zum Vergleich zwischen der äußeren Erscheinung von Viardot-García als Fidès und der niederländischen Malerei angeregt haben (Abbildung 6).

Wie Gautier sich zur Inszenierung allgemein und zur Einrichtung des Bühnendekors im Einzelnen äußert, kommt er schließlich zum Schluss, dass nicht nur die Kostüme, sondern die alles Atmosphärische durchziehende *Couleur locale* des Nordländischen ganz nach dem Stil altdeutscher Maler wie Hans Holbein und Albrecht Dürer gestaltet worden sei (Abbildung 7 und 8):

»L'ouvrage est mis en scène avec un luxe, un soin, un art, une intelligence qu'on ne saurait trop louer. Les décorations sont des merveilles, et jamais MM. Cambon, Thierry et Desplechin n'ont rien fait de plus splendide, de plus prestigieux et de plus vrai: les costumes ont l'air d'avoir été dessinés par Holbein ou Albert Durer, et puisque nous avons prononcé ces deux grands noms, auxquels on pense involontairement pendant tout l'ouvrage, disons que cette la [sic] partition, faite avec un sentiment si



ABBILDUNG 5 Edward Henry Corbould: The Coronation Scene from

Meyerbeer's *Le Prophète*, 1850, Victoria and Albert Museum, London (oben)

ABBILDUNG 6 Hans Memling: Triptychon der Familie Moreel, rechter Außen-

flügel, 1484, Groeninge Museum, Bruges (rechts)

ABBILDUNG 7 Hans Holbein der Jüngere: Die Gesandten, 1533, National Gallery of Art, London (unten)





ABBILDUNG 8 *Le Prophète*, Lithographie, hg. von Simonau & Toovey, Paris, 1849

profond de l'Allemagne au moyen âge, semble une immense fresque dessinée et peinte par l'un de ces maîtres suprêmes.«²

Die Inszenierung von *Le Prophète* wirkte auf Gautier wie ein in sich stimmiges homogenes Bild, weil sie ihm als kohärentes Ganzes dem Individualstil dieser Maler nachgebildet erschien. Gautier beruft sich auf Bilder, die zu den Ikonen der Malereigeschichte gehören. Eben weil sie sich ins kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben haben, sind sie für diese Art der Opernkritik entsprechend abrufbar, so dass Gautier keine ausführlichen Bildbeschreibungen zu liefern braucht, sondern nur Titel der Werke oder Namen der Künstler in Erinnerung zu rufen hat. Auch die Szene des Lagers der Wiedertäufer an einem zugefrorenen See in der Nähe von Münster (*«Les Patineurs»*) wird von Gautier assoziativ mit der Malereitradition in Verbindung gebracht. Zur Hervorhebung des bäuerischen Charakters dieser Schlittschuhszene erinnert Gautier seinen Leser an die Winterdarstellungen in der frühneuzeitlichen niederländischen Genremalerei (Abbildung 9 und 10): *«C'est un de ces tableaux de l'Hiver comme on en voit dans l'œuvre des vieux maîtres de Hollande et de Flandre [...]»*³

Schließlich zeichnet Gautier in seiner Bildsprache die spektakulären Bewegungen der Eistanzer nach, indem er sie mit dem visuellen Ereignis der rhythmisch bewegten Schwingungen der Arabeske vergleicht. Die Arabeske war ein viel diskutiertes Formprinzip der bildenden Kunst der französischen Romantik:

² Ebd.

³ Ebd., S. 2.



ABBILDUNG 9 Pieter Brueghel der Jüngere: Winterlandschaft mit Eisläufern und einer Vogelfalle, um 1601, Prado, Madrid

ABBILDUNG 10 Cham (Amédée Charles de Noé, dit): La politique allant voir le ballet du prophète pour tacher elle aussi de marcher sur des roulettes, in: Actualités Nr. 157, 1869



»C'est un spectacle original, curieux et charmant que cette multitude de gens arpentant la scène sur de véritables patins, faisant des coulés, des glissades, décrivant des demi-cercles, s'évitant, se cherchant, pivotant sur eux-mêmes, se livrant à toutes les évolutions imaginables, comme s'ils dessinaient leurs arabesques sur une glace véritable.«⁴

Es ist nicht einfach, solche transmedialen Bezüge in der Opernkritik kategorisch zu erfassen. Zu deren Bezeichnung greifen nämlich Begriffe wie Zitat, Imitation oder Allegorie nicht. Vielmehr geht es bei dieser Form der Anrufung von Kunstwerken um die Evokation von Allgemeinplätzen, welche über die Gattungsgrenzen hinaus Oper und Bild miteinander verbinden. Dabei muss erwähnt werden, dass diese Verweismethode auch umgekehrt, das heißt mit Referenz auf Operntitel angewendet wurde. Der Maler Eugène Delacroix zum Beispiel stellte einen solchen assoziativen Vergleich mit Bellinis Oper *Norma* her, nachdem er eine eindruckliche Landschaft durchwandert hatte, von der er später bereute, kein Bild vor Ort angefertigt zu haben:

»Revenu ce jour par de très beaux sites, entre autres le puits singulier qu'on voit extérieurement. Je regrette bien de n'avoir pas fait un croquis. Rochers sur le devant, etc., comme aussi un couvert d'arbres où je me suis rappelé *Norma*.«⁵

Auch hier geht es nicht um einen deskriptiven Interpretationsansatz. Es wird nicht die Übereinstimmung von äußeren Details besprochen. Vielmehr wird an das Typische eines Werks erinnert, das sich als ästhetische Gesamtimpression im Gedächtnis festgeschrieben hat.

Vielleicht lassen sich diese transmedialen Bezüge zwischen den Werken am besten unter der Bezeichnung »work-to-work relation« erfassen, mit der Lydia Goehr den Topos der »modernen« Ekphrasis umschreibt.⁶ Laut Goehr gehört genau eine solche Verweispraxis, wie sie erst für die Werkbeschreibung des 19. Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheint, zu einem Novum in der Geschichte der Ekphrasis. Anders als die Antike, verstehe die Moderne unter Ekphrasis mehr als nur das Mittel, durch Worte ein abwesendes Werk möglichst lebendig vor das innere Auge zu führen. Nach der Auffassung des 19. Jahrhunderts soll das Genuin eines Werks erst durch die Anrufung (Evokation) eines anderen Werks hervorgebracht werden. Anstelle der Worte gelangen hier die Werke der Kunst selbst zum Einsatz, so, als sei das Eigentliche eines Werks erst durch die ästhetische Präsenz eines anderen wirklich zum Ausdruck zu bringen.

⁴ Ebd.

⁵ Journal d'Eugène Delacroix, hg. von Paul Flat und René Piot, Paris 1893, Bd. 2, S. 487 (Eintrag vom 29. Oktober 1854).

⁶ Lydia Goehr: How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis, in: *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), S. 389–410, insb. S. 389 und 397. Für ihren wertvollen Hinweis auf die Literatur von Lydia Goehr sei Prof. Gabriela Cruz an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Der theoretische Ansatz von Goehr hilft uns, die ästhetische Beziehung zwischen den Werken anders als unter dem herkömmlichen Begriff Zitat zu umschreiben. Unter Zitat verstehen wir die Nachstellung eines Werks durch ein anderes im Sinne einer Kopie. Sprechen wir hingegen von Evokation von Kunstwerken, so meinen wir, dass ein bestimmtes Werk in unserer Vorstellung präsent gemacht wird, ohne dass die Ausgestaltung der zu vergleichenden Werke in ihren äußeren Details übereinstimmen muss. Unter diesem Aspekt sei abschließend auch die folgende Bildreferenz diskutiert.

In der erzählerischen Darstellung der Opernhandlung von Édouard Viel wird der berühmte Vergleich zwischen dem Propheten und dem orientalischen Despoten Sardanapal hergestellt. Es heißt hier, dass Jean sich selber in der gleichen Form wie der assyrische König vernichten würde:

»Celui-ci, que ce dernier trait achève de brouiller avec sa qualité de Prophète, jure de se faire justice lui-même, mais il veut également punir ses complices; à cet effet, il ordonne un grand festin dans la salle du Palais, et là au milieu des chefs anabaptistes, entouré de ses courtisans, il allume, comme Sardanapale, le feu qui doit le consumer.«⁷

Das Motiv war damals durch Lord Byrons Dichtung berühmt geworden. Delacroix hat eben diese literarische Vorlage benutzt für ein Historiengemälde, das er 1828 im Pariser Salon zeigte. Das Gemälde *Sardanapale* belegt die Vorliebe des Malers für orientalische Motive. Die Geschichte beruht auf der griechischen Sage um den assyrischen König Sardanapal, der seine Stadt gegen einen übermächtigen Feind verteidigt. Als dann aber der Fluss Euphrat über die Ufer tritt und die Stadtmauer zerstört, lässt Sardanapal in seinem Palast einen riesigen Scheiterhaufen errichten, bringt seine Reichtümer in einen freigelassenen Raum, schließt sich dort mit seinen Dienern und Konkubinen ein und überantwortet alles den Flammen.

1859 erschien in der Zeitschrift *L'univers illustré* eine Darstellung der Bankettszene aus dem letzten Akt von *Le Prophète*, die unweigerlich die Erinnerung an Delacroix' Gemälde wach werden lässt (Abbildung 12).⁸ Die Grafik hält genau den gleichen peripatetischen Moment des Umschlags von Lusterfahrung in mörderische Selbstzerstörung fest, wie Delacroix sie in seiner Darstellung des Despoten wiedergegeben hat. Bei einem Bankett und Bacchanal mit Tanz jubelt ein Chor seiner Anhänger Jean zunächst zu. Während der Feierlichkeiten stürmt dann aber Comte d'Oberthal an der Spitze der kaiserlichen Truppen in den Saal, um Jean zu verhaften. Jean ist jedoch auf diese Situation vorbereitet. Er wird den im Gewölbe lagernden Salpeter anzünden und durch eine Explosion das Schloss mitsamt allen Anwesenden zum Einsturz bringen. Sowohl in der

7 Édouard Viel: *Théâtre de la nation. Le Prophète*, in: *Le Ménestrel*, 22. April 1849, S. 1 f., hier S. 2.

8 *L'univers illustré*, Nr. 84, 22. Dezember 1859, S. 1 und 26.



ABBILDUNG 11 Eugène Delacroix: Der Tod des Sardanapal, 1827, Musée du Louvre, Paris



ABBILDUNG 12 A. De Neuville: Roger dans le cinquième acte du Prophète, in: L'univers illustré, 1859

Grafik wie im Gemälde wird der Anführer in despotischer Manier als Initiator der Zerstörung inszeniert. Bei Delacroix lagert dieser auf einem breiten Bett, um sich herum Kostbarkeiten und Tand angehäuft; so betrachtet Sardanapal mit Gleichmut, wie im Zimmer alles Leben um ihn herum ausgelöscht wird. Diener ermorden seine nackten Konkubinen, ein Mundschenk steht an seiner Seite, er hält ein Tablett mit einer Karaffe, in der sich Gift befindet. Im Hintergrund züngeln bereits die ersten Flammen. Dem Araberpfers des Despoten, das wie eine Frau mit Perlen und Zöpfen geschmückt ist, wird von einem Diener ein Messer in die Brust gestoßen (Abbildung 11). Delacroix' Bilderfindung ist im eigentlichen Wortsinn ein Mordsspektakel; und als solches stieß es auch auf Widerstand beim Publikum. Die Empörung der Öffentlichkeit war damals so groß, dass Delacroix, der eigentliche Liebling des Pariser Salons, nach eigenen Angaben fünf Jahre lang keine Käufer für seine Werke gefunden haben soll. Der »asiatische Gewaltstreik«, wie Delacroix das Spektakel des Mordens selber nannte, ist bei ihm voyeuristisch angelegt. Die Frauen sind der Besitz eines Mannes, der über ihr Leben und Verderben entscheidet. Sie sind sein erotisches Spielzeug, die Objekte seiner Schaulust – und natürlich auch der des Publikums.

Die Gleichsetzung des Propheten Jean mit dem assyrischen König Sardanapal ist in der Opernkritik keine Einmaligkeit. Es fragt sich allerdings, ob wir diese wiederkehrende Referenz auf den Namen Sardanapal bloß motivisch oder auch als Referenz auf die ästhetische Ausgestaltung durch Delacroix verstehen dürfen. Von Théophile Gautier ist eine Besprechung der Szene überliefert, bei der man annehmen darf, dass auch der Eindruck, den Delacroix' Gemälde beim Kritiker hinterlassen hat, für die sprachliche Ausführung prägend geworden ist; und dies, obschon Gautier nicht explizit auf den Künstler verweist: »Jean, après avoir fait éloigner sa mère, remonte dans son palais et choisit pour sa fin celle de Sardanapale.«⁹ Bevor Gautier den spektakulären Einsturz des in Flammen aufgehenden Palastes schildert, geht er ausführlich auf die Bankettszene ein. Es ist die Inszenierung des Festes, die in seiner Darstellung sinnbildlich für die Dekadenz des Despotismus steht. Diese Sinnzuschreibung geht aus der Detailschilderung hervor. Sie besteht aus einer Auflistung des gesamten Inventars, welches die skandalöse Szenerie ausmacht, und auch die erotisierenden Momente werden in einer solchen Bildhaftigkeit vorgestellt, als würde Gautier keine Szene, sondern eher ein Gemälde beschreiben:

»Couché nonchalamment sur une estrade couverte de tapis précieux, entouré de vases d'or, de parfums brûlants, de courtisanes aux poses voluptueuses, il célèbre la fête de son couronnement, comme si l'empereur n'était pas aux portes de Munster: puis, au moment où le trio funèbre s'avance, le sourire de Judas aux lèvres, il fait un signe: les grilles d'airain se referment; des fumées étranges commencent

9 Gautier: *Théâtres. Théâtre de la Nation. – Le Prophète*, S. 3.

à percer les compartimens de la mosaïque, les vitraux rougissent vaguement; bientôt une flamme passe sa langue rouge à travers le pavé et lèche le talon d'une danseuse. La salle du festin posait sur un enfer.«¹⁰

Meyerbeer und das Bildhafte Dass die Opernkritik im 19. Jahrhundert mit einem ästhetischen Referenzsystem operierte, das gattungsübergreifend funktionierte, lässt sich anhand der Quellenlage zur damaligen Zeit bestätigen. Sehr viel schwieriger zu beantworten ist allerdings die Frage, inwiefern sich auch Komponisten daran orientierten. Welche Rolle spielten Bilder für das Komponieren wirklich? Hatte Meyerbeer tatsächlich Delacroix' *Sardanapale* oder Brueghels Genreszenen vor Augen, als er *Le Prophète* konzipierte? Anders als gewöhnlich möchte ich hier nicht nach dem »Einfluss« fragen, den die Malereitradition auf die Oper gehabt haben konnte, oder einen entsprechenden Fundus an möglichen Bildvorlagen zusammenstellen. Vielmehr soll die Funktion des Bildhaften im Folgenden ausgehend von Meyerbeers ästhetischem Verständnis diskutiert werden.

Die drei Anabaptisten erfahren zum ersten Mal von der göttlichen Natur des Propheten durch einen Vergleich von Jean mit König David. Allerdings wird ihnen diese Identifikation nur indirekt, nämlich als Referenz auf ein ihnen bekanntes Gemälde vermittelt – ein Wunderbild des alttestamentarischen Heiligen, das sich in Westfalen befinden soll:

»La ressemblance est innouïe! [...] Et devant moi, vivant, j'ai cru voir, à son air, David, le roi David, qu'on adore à Munster! [...] Ce tableau qu'on révère en notre Westphalie, et qui fait tous les jours des miracles ...«¹¹

Es ist bezeichnend, dass bis heute kein solches Wunderbild, das der Beschreibung im Libretto entsprechen würde, ausfindig gemacht werden konnte.¹² Diese Lücke im Nachweis bedingt es, anders nach dem Einsatz des Bildes an der Stelle zu fragen: Was, wenn von Meyerbeer beziehungsweise Scribe selber gar kein bestimmtes Bild gemeint war? Die Tatsache, dass das Gemälde nur beschrieben und nicht auch auf der Bühne projiziert wird, zeigt uns an, dass hier ein ganz anderer Effekt des Bildhaften beabsichtigt ist.¹³

¹⁰ Ebd.

¹¹ Giacomo Meyerbeer/Eugène Scribe: *Le Prophète* [Libretto], Paris 1866, unpag. (2. Akt, 1. Szene).

¹² Lydia Goehr: »– wie ihn uns Meister Dürer gemalt!«. Contest, Myth, and Prophecy in Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, in: *Journal of the American Musicological Society* 64/1 (2011), S. 51–118, hier S. 102.

¹³ In diesem Sinne Goehr: »To be sure, showing a painting on the stage may serve as a directorial critique of the opera, but sometimes the presence of such undercuts what is achieved or achievable by the mediums that are made by the composer and librettist to constitute the work. Looking with our eyes, we may forget to listen with our ears to what is already achieved ekphratically.« Goehr: *How to do more with words*, S. 409.

Gemeint ist nicht ein Bild, das einen bestimmten Sachverhalt illustriert, sondern ein Bild, das durch Imagination überhaupt erst entsteht. Es geht hier also nicht um ein bestimmtes und schon vorliegendes Bild, sondern um ein vorgestelltes Bild, das sich, angeregt durch die Bildbeschreibung, nur vor dem inneren Auge des Zuschauers zeigt. Dies ist die Wirkung der Ekphrasis, die ein abwesendes Bild in der Vorstellung präsent zu machen vermag. Anders als bei der Illustration oder der Kopie geht es bei dieser Art der Evokation von Bildern nicht in erster Linie um Abbildungstreue oder Authentizität.

Ein Ansatz im Kunstdenken von Meyerbeer mag diesen Aspekt verdeutlichen. Eugène Delacroix notierte in seinem Tagebuch ein Tischgespräch, in dem sich der Maler und der Komponist über die *Couleur locale* ausgetauscht hatten. Delacroix hielt fest:

»On parlait à table de la couleur locale. Meyerbeer disait avec raison qu'elle tient à un je ne sais quoi qui n'est point l'observation exacte des usages et des coutumes: ›Qui en est plus plein que Schiller, a-t-il dit, que Schiller dans son Guillaume Tell? et cependant il n'a jamais rien vu de la Suisse.‹ Meyerbeer est maître en cela: les Huguenots, Robert, etc.«¹⁴

Das Lokalkolorit charakterisiert die einzelnen Momente in ihrer Eigentümlichkeit. Es verschafft den Szenen ihre milieugerechte Darstellung und versetzt sie in ihre historische Epoche. Als solche ist die *Couleur locale* das eigentlich Malerische in der Komposition.¹⁵ In seinem Bemühen um Ortsspezifigkeit in der Darstellung reiste der Bühnenbildner Pierre-Luc-Charles Cicéri 1828 sogar eigens in die Schweiz, um sich dort »vor Ort« für die anstehende Inszenierung von Rossinis *Guillaume Tell* inspirieren zu lassen.¹⁶ Genau in diesem akribischen Anspruch auf Authentizität unterscheidet sich Meyerbeer allerdings von den meisten seiner Zeitgenossen.¹⁷ Wie Delacroix notierte, bewunderte Meyer-

¹⁴ Journal d'Eugène Delacroix, Bd. 2, S. 299 f. (Eintrag vom 24. Dezember 1853). Delacroix macht allerdings wenig später eine kritische Korrektur dieser Lobpreisung, indem er dem Komponisten vorwirft, dass dieser in seiner Ausführung oft zu versessen sei und die Herausarbeitung des Ideals, dieses gewissen Etwas, das über die Details hinausweist, zu forciert betreibe: »En relisant ce que j'ai dit de Meyerbeer, à propos de la couleur locale, il m'arrive de penser qu'il en est trop épris. [...] Il veut être positif, tout en recherchant l'idéal; il s'est brouillé avec les grâces en cherchant à paraître plus exact et plus savant. Le Prophète, que je ne me rappelle pas, ne l'ayant presque point entendu, doit être un pas nouveau dans cette route. Je n'en ai rien retenu. Dans Guillaume Tell, s'il l'eût composé, il eût voulu, dans le moindre duo, nous faire reconnaître des Suisses et des passions de Suisses. Rossini, lui, a peint à grands traits quelques paysages dans lesquels on sent, si l'on veut, l'air des montagnes, ou plutôt cette mélancolie qui saisit l'âme en présence des grands spectacles de la nature, et sur ce fond, il a jeté des hommes, des passions, la grâce et l'élégance partout.« Ebd., S. 300 f.

¹⁵ Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 153; Carl Dahlhaus: *Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 9–21, hier S. 18.

¹⁶ Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 148.

¹⁷ Siehe ebd., S. 148, 150.

beer an Schiller nämlich gerade dessen Imaginationskraft, das heißt dessen Gabe für das Erfinden – und nicht nur das Beobachten – des vermeintlich Authentischen: »Qui en est plus plein que Schiller? [...] et cependant il n'a jamais rien vu de la Suisse«. Diese Art der für Meyerbeer viel großartigeren Herstellung von Lokalkolorit geht über die genaue Darstellung der Realität hinaus, erfordert also weit mehr als die genaue Wiedergabe ihrer äußeren Erscheinung. Nur diese Art der künstlerischen Produktion hat denn auch den überwältigenden Effekt, zu dessen Umschreibung Meyerbeer auf den tradierten ästhetischen Begriff des »je ne sais quoi« zurückgreift – das Unsagbare oder dieses gewisse Etwas, das sich eben nicht in Worten ausdrücken lässt, weil es größer und gewaltiger ist als das semantisch Konturierbare:¹⁸ »Meyerbeer disait avec raison qu'elle tient à un je ne sais quoi qui n'est point l'observation exacte«. Dient die Darstellung der *Couleur locale* bloß einem illustrativen Zweck, so verfehlt sie diesen Effekt. Besitzt sie aber die evokative Potenz, Bilder des Lokalen mehr hervorzurufen als abzubilden, so entsteht dadurch die Wirkung einer übergreifenden Gesamtimpression.

Ob Meyerbeer wirklich Bilder als Vorlagen benutzt hat, ist schwierig zu beurteilen. Dass es aber solche Orientierungsgrößen gegeben hat, darf angenommen werden. Was allerdings die Produktion des Bildhaften bei Meyerbeer angeht, so sei hier vorgeschlagen, mehr von Evokation denn von Nachahmung oder Abbild zu sprechen.

18 Zur begrifflichen Tradition des »Je ne sais quoi« siehe Erich Köhler: »Je ne sais quoi«. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: ders.: *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, München 1987, S. 230–286.

Im Rahmen des Forschungsprojektes zu den Pathosgesten in den Pariser Opern von Giacomo Meyerbeer interessierte mich die Frage, inwieweit Pathosgesten auch den politischen Alltag prägten. Dabei wurde mir gewahr, wie sehr man während der Julimonarchie mit Pathosgesten regierte und dass sich Stephanie Schroedters Beobachtungen zur Konvergenz der Gesellschaftstänze und der Ballettszenen auf der Bühne gleichsam auf den Bereich der Politik übertragen lassen.

Zwar sind aktualisierende Parallelen bei Historikern verpönt, aber bei der Beschäftigung mit der Julimonarchie lassen sie sich fast nicht ausblenden, denn die Analogien zwischen der Regierungszeit des Bürgerkönigs Louis-Philippe und der von Krise zu Krise schlitternden präsidentiellen Fünften Republik unter Nicolas Sarkozy und François Hollande sind zu evident. Im Gegensatz zu François Mitterrand und insbesondere Charles de Gaulle, dem Begründer der Fünften Republik, fehlt den jüngeren Präsidenten das sie legitimierende historische Format. Zwar wurden sie mit knappen Resultaten demokratisch gewählt, aber sie müssen sich und ihre Macht trotzdem andauernd rechtfertigen. Obwohl sie aus dem Hintergrund heraus vieles steuern, sind sie in hohem Maße von der öffentlichen Meinung abhängig. Streiks, öffentliche Proteste und negative Meinungsumfragen machen sie erpressbar. Regierungsumbildungen werden zum wichtigsten Mittel, um die Gunst der Bevölkerung wieder zurückzugewinnen. Und eigentliche politische Qualitäten – zum Beispiel die Fähigkeiten, Kompromisse zu schließen und eigene Fehler und falsche Einschätzungen einzugestehen – werden als Schwäche, als zögerliche Haltung ausgelegt.

Diese zur französischen Republik seit 2007 gemachten Bemerkungen beschreiben in groben Zügen auch die Situation und die Probleme des Bürgerkönigs Louis-Philippe. Er bemüht sich ständig, das »juste milieu« zu finden, also sich weder eindeutig republikanisch noch eindeutig royalistisch zu geben, beziehungsweise es beiden Bewegungen recht zu machen. Die hohe Kadenz von Regierungsumbildungen schafft Unruhe und soll nur von den zahlreichen Protestbewegungen ablenken. Louis-Philippe geht als ewiger Zauderer in die Geschichte ein und genießt bis heute eine schlechte Reputation, obwohl er aus heutiger Sicht für Frankreich auch Wichtiges geleistet hat: So kann er das Land von militärischen Konflikten fernhalten, das Wirtschaftswachstum ankurbeln, die religiöse Freiheit und Gleichberechtigung stärken und auch die demokratische Legitimation des Parlamentes erhöhen. All dies geschieht schrittweise, vorsichtig, eher im Stillen, um allfällige Gegner nicht aufzuscheuchen.

Aber nicht nur bezüglich konkreter politischer Probleme gibt es viele Verwandtschaften zwischen dem heutigen Frankreich und der Julimonarchie, sondern auch in der Art, wie inszenierte Symbolakte identitätsstiftend eingesetzt werden und wie Pathosgesten politisches Handeln ersetzen. Teilweise ist auch das Personal für die Pathosgesten dasselbe. Zum Beispiel General Lafayette: Die Fregatte *Hermione*, mit welcher der General Lafayette 1780 ein zweites Mal nach Amerika segelte, um den Unabhängigkeitskampf zu unterstützen, wurde in den letzten Jahren in Rochefort historisch informiert nachgebaut. Im April 2015 stach die rekonstruierte Fregatte in See, um erneut nach Amerika zu segeln. Mit Pomp wurde dieses Ereignis von François Hollande inszeniert, um seine sinkenden Beliebtheitswerte zu verbessern. Auch der amerikanische Präsident gratulierte zum Ereignis. Pathosgesten mit Erinnerungen an eine gloriose Vergangenheit, in der Frankreich noch eine der mächtigsten Nationen der Welt war, lenken von der prekären politischen Situation ab. Ebendieser General Lafayette, der 2015 mit der *Hermione* gefeiert wurde, spielte auch am 31. Juli 1830 eine entscheidende Rolle. Er war Teil der Pathosgeste, mit der die Julimonarchie gegründet wurde.

Am 31. Juli 1830 wird Louis-Philippe nämlich durch eine schicksalhafte Geste vor der unruhigen Menge als König quasi inthronisiert. Auf dem zentralen Balkon des Hôtel de Ville hält der dreiundsiebzig Jahre alte General Lafayette die Trikolore in die Höhe und umarmt Louis-Philippe unter der Freiheitsfahne, wobei Louis-Philippe mit der Hand nachgeholfen haben soll, um die Fahne zum Flattern zu bringen. Die Republik hat das Königreich geküsst – eine Pathosgeste anstelle eines Regierungsprogramms. Zwei sehr komplex-ambivalente Figuren haben hier auf dem Balkon zusammengefunden; beide mit einer dermaßen reichen und widersprüchlichen Vergangenheit, dass sie ohne weiteres mit den Protagonisten in Meyerbeers Opern mithalten könnten. Lafayette ist ein Kämpfer für Demokratie, Revolutionär der ersten Stunde, wird dann aber zum Verteidiger von Louis XVI. Aus Frankreich geflohen, um der Guillotine zu entkommen, verbringt er lange Jahre in preußisch-österreichischer Gefangenschaft, bevor er auf Druck Napoleons amnestiert wird. Nach 1815 verfolgt er eine späte politische Karriere, die ihn 1830 zum Befehlshaber der Nationalgarde macht.

Noch ambivalenter ist die Vergangenheit von Louis-Philippe, in dessen Person sich vierzig Jahre politischer Geschichte in auffälliger Weise spiegeln. Er ist Sprössling der Nebenlinie der Bourbonen und Sohn von Louis-Philippe d'Orléans, der sich später Philippe Égalité nennt und als revolutionärer Verräter der Monarchie in die Geschichte eingeht, weil er beim Entscheid zur Hinrichtung von Louis XVI mit seiner Stimme den Ausschlag gibt. Diese Aktion gegen das eigene Adelsgeschlecht, die selbst Robespierre angewidert haben soll, verschafft Philippe Égalité trotzdem kein langes Leben, Grund dafür ist sein Sohn. Dieser hat nämlich Verbindungen zum dubiosen Charles-François Dumouriez, mit dem er in der äußerst blutigen Schlacht in Neerwinden 1793 kämpft:

Louis-Philippe unterstützt einen Putsch von Dumouriez gegen die französische Revolutionsregierung. Deshalb wird sein Vater Philippe Égalité in Sippenhaft genommen und – ohne alle Beweise – zum Tod verurteilt. Für Louis-Philippe ist eine Rückkehr nach Frankreich nicht mehr denkbar und es beginnen lange Jahre im Exil. Unter falschem Namen reist er zuerst in die Schweiz (Reichenau und Bremgarten), dann durch die meisten europäischen Staaten, schließlich wechselt er in die USA und später nach England. Doch gerade wegen ihrer ambivalenten, zwischen Monarchie und Republik changierenden Rollen sind General Lafayette und Louis-Philippe 1830 die Helden der Stunde.

Und wie nennt sich der neue König Louis-Philippe? »Roi des Français«, genauso wie sich – vierzig Jahre früher – Louis XVI am 14. Juli 1790 am Fête de la Fédération genannt hatte. Die Balkonszene von 1830 soll vierzig Jahre konfliktreicher französischer Geschichte zu einer Synthese führen: die französische Monarchie retten, die Macht der Bourbonen weiterführen, den Forderungen des Bürgertums gerecht werden und schließlich das große Projekt von Louis XVI vollenden, nämlich Bürgertum und Monarchie versöhnen. Das alles steht hinter der Pathosgeste auf dem Balkon des Hôtel de Ville in Paris! Von allem Anfang an ist die Julimonarchie eine durch und durch ambivalente Konstruktion. Die wirtschaftlich liberalen Kräfte retten die Monarchie, um das Proletariat nicht an der Macht beteiligen zu müssen und eine Republik zu verhindern. Den Republikanern wird die bürgerliche Monarchie des revolutionären Orléans-Zweigs der Bourbonen als neue Republik verkauft.

Die knapp achtzehn Jahre dauernde Julimonarchie ist von unzähligen Revolten begleitet. Sie sind zwar zahlreich, in ihren Forderungen aber meist bescheiden und oft aus purer Not geboren. Diese Revolten werden vom Regime geschickt eingegrenzt, zurückgedrängt, mit kleinen Zugeständnissen zum Schweigen gebracht. Zuweilen gibt man sich auch offen, straft milde, denn sogar die Gerichte mussten vor der großen Not, welche eine skrupellose Industrialisierung einerseits und Missernten andererseits auslösten, die Segel streichen. In der Gesellschaft brodelte es fast immer, und gerade in den allerersten Monaten der Julimonarchie wagten sich die Ordnungshüter nicht in Uniformen auf die Straße, weil sie fürchten mussten, gelyncht zu werden. Stephanie Schroedter konnte beeindruckende Bilder orgiastischer Bälle und Massenversammlungen aus der Zeit der Julimonarchie zusammentragen, auf denen man erstaunlich oft Gewaltszenen mit tatenlos zu- beziehungsweise eher wegschauenden, allenfalls besänftigenden, nie aber handelnd eingreifenden Polizisten sieht (Abbildung 1).

Der Historiker Werner Giesselmann hat in seiner 1993 erschienenen zweibändigen Studie zu den Revolten während der Julimonarchie¹ sage und schreibe 110 432 Fälle von

1 Werner Giesselmann: *Die Manie der Revolte. Protest unter der Französischen Julimonarchie (1830–1848)*, 2 Bde., München 1993.



ABBILDUNG 1 Tanzszene in »La Grande Chaumière« am Boulevard Montparnasse: »Le Bal de la Chaumière est toujours le rendez-vous de la meilleure société.« Der Charme dieser Tanzlokalität bestand in ihrer unverstellten Schlichtheit, die vor allem Studenten, Grisetten und Loretten anlockte. Neben der obligatorischen Rauferei fällt der seitlich positionierte Polizist (hier in der Uniform napoleonischer Grenadiere) auf, beides stetig wiederkehrende visuelle Topoi. Typisch ist, dass die Kontrollorgane nicht zwangsläufig in das Geschehen eingreifen, sondern es vor allem aus sicherer Distanz – zwischen Teilnahmslosigkeit und Amusement schwankend – beobachten. (BnF Département Estampes et Photographie)

Protesten und Rebellionen gezählt, von denen ungefähr zwei Drittel von des Schreibens Unkundigen oder kaum Kundigen ausgingen sowie auf dem Lande und wegen Getreidediebstahls oder Handels mit Getreide stattgefunden haben. Dies erklärt, wie sehr der Hunger eine treibende Kraft für die Revolten war und weshalb diese, eben ihres dezentralen Charakters wegen, erst zur Revolution führten, als sich 1848 auch das städtische Bürgertum erhob. Verstecken, Verhindern, Besänftigen und eine intensive Diplomatie waren die Hauptzüge der Julimonarchie. Das Juste milieu wurde früh als bloße Taktik scharf kritisiert und Louis-Philipps größte Leistung, die Gloire de la France nicht mit Kriegen, sondern mit moderner Diplomatie und wirtschaftlichen Erfolgen angestrebt zu haben, wurde ihm zum Vorwurf gemacht. So schrieb Chateaubriand als überzeugter

Royalist: »Philippe est un sergent de ville: l'Europe peut lui cracher au visage; il s'essuie, remercie et montre sa patente de Roi.«² Dabei sind Louis-Philippes Leistungen gerade hier beachtlich, denn es gelingt ihm, Frankreich aus Kriegen herauszuhalten, und er schafft einen diplomatischen Ausgleich zwischen Wien, Berlin und England. Er vermeidet einen Krieg in Italien, verweigert einen Einmarsch in Belgien und lässt sich auch auf keinen Krieg gegen Russland wegen dessen Besetzung Polens ein. Seine Abneigung gegen Krieg, die wohl auch auf den frühen traumatisierenden Erfahrungen des 20-Jährigen bei der verlustreichen Schlacht von Neerwinden beruhte, führt allerdings dazu, dass er international nicht mehr ernst genommen wird und deshalb von England 1840 bei den kolonialen Verteilungskämpfen im Nahen Osten massiv ausgetrickst werden kann, was seinen schlechten Ruf gegen außen und innen noch verstärkt.

Dass er gegen innen nicht ernst genommen wird, hat Louis-Philippe paradoxerweise auch einer Freiheit zu verdanken, die er zu Beginn seines Regimes zulässt, um der republikanischen Seite entgegenzukommen, nämlich eine weitgehende Pressefreiheit. Diese wird allerdings auch genutzt, um bevorzugt Louis-Philippe zu karikieren. In kurzer Zeit macht man ihn wegen seiner Kopfform zur »Poire«, und zwar nachhaltig, denn »Le roi poire« ist bis heute etwas vom Wenigen der Julimonarchie, das im kollektiven Gedächtnis Frankreichs erhalten geblieben ist, und dies, obwohl bereits nach fünf Jahren die Pressefreiheit wieder eingeschränkt und die Karikaturen des Monarchen verboten werden. Die Karikatur ist der Feind des Pathos, und deshalb wird gerade sie nach der zweiten großen Pathosgeste von Louis-Philippe unter Strafe gestellt.

Schauplatz ist das Defilee der Garde nationale vom 28. Juli 1835, mit dem der fünfte Jahrestag der Revolution von 1830 gefeiert werden soll. Zwar spricht ganz Paris davon, dass ein Attentat geplant ist. Louis-Philippe aber beharrt darauf, die Parade anzuführen, und nimmt sogar seine beiden Söhne mit. Politisch und dynastisch ist dies verantwortungslos, denn ein erfolgreiches Attentat würde den ganzen Orléans-Zweig ausschalten und in Frankreich bürgerkriegsähnliche Zustände auslösen. Als Pathosgeste und Muthbeweis des Roy-Citoyen aber ist es sehr effektiv und verschafft ihm Respekt. Und dann gibt es tatsächlich ein Attentat, und zwar in einer Art, wie es niemand vorausgesehen hat. Giuseppe Fieschi, einer der skrupellosesten Betrüger des frühen 19. Jahrhunderts, der seit seinen Diensten bei Napoleon meist als Doppelagent unterwegs ist, um mehr Geld zu verdienen, und der ausgerechnet dank Louis-Philippes Amnestie von 1830 mit gefälschten Papieren als politischer Gefangener wieder in die französische Armee eintreten durfte, baut für Hintermänner die »machine infernale«, eine Vorform der Stalinorgel mit fünfundzwanzig Kanonenläufen.

2 Zit. nach Arnaud Teyssier: Louis-Philippe. Le dernier roi des Français, Paris 2010, S. 177.

Als diese Feuerkraft losgeht, soll Louis-Philippe seinen Hut in die Höhe gehalten und »Me voilà!« gerufen haben. Er selbst wird an der Stirne von einer Kugel bloß gestreift, seine Söhne bleiben wohlbehalten, aber rundherum fallen seine engsten Mitstreiter. Achtzehn Tote und zweiundvierzig Verletzte sind die Folgen der »machine infernale«. Louis-Philippe habe bei diesem Anblick der Herumliegenden gerufen: »Voilà qu'ils me tuent«, dann aber sofort – die Pathosgeste verlangt ihren Tribut – befohlen: »Allons, il faut continuer!« Das Defilee wird in Folge trotz des Desasters fortgesetzt. Louis-Philippe ist »sain et sauf«, der Attentäter selber aber völlig entstellt. Seine Hintermänner misstrauen dem erfahrenen Doppelagenten und bringen deshalb hinter seinem Rücken an der »machine infernale« einen Mechanismus an, der ihn hätte erschießen sollen; auf diese Weise wollen sie verhindern, dass Fieschi sie verrät, um seinen Kopf zu retten. Der Mechanismus funktioniert aber nicht ganz. So stehen sich die unverletzte und offensichtlich von Gott beschützte Dynastie der Orléans und Fieschi mit zerfetztem Gesicht gegenüber – eine reine Pathosgeste, die für kurze Zeit die französische Gesellschaft tatsächlich eint und die Reputation von Louis-Philippe erhöht. Aus der ganzen Welt kommen Gratulationsschreiben: Der Roi des Français wird endlich akzeptiert, und zwar gerade weil er sich so rücksichtslos verhalten und wegen einer pompösen Parade den Tod von so vielen Menschen in Kauf genommen hat.

Das Attentat verhilft Louis-Philipp dazu, drei große Feindgruppen zum Schweigen zu bringen: die Legitimisten, die lieber einen echten Bourbonen auf dem Thron gesehen hätten statt einen Vertreter der dubiosen Seitenlinie, dann die Anhänger von Napoleon und schließlich die sozialistische Linke. Letztere wird von nun an mit einer starken Pressezensur und drastischen Strafen bekämpft. Die Legitimisten und Bonapartisten schaltet er auf diplomatischem Wege, mit geheimdienstlichen Mitteln und vor allem zwei pathetischen Inszenierungen aus, mit denen er sie gleichsam in Rang und Ehre setzt. Da ist zunächst die Instandsetzung und Komplettsanierung des Schlosses von Versailles. Nach dem Auszug von Louis XVI aus Versailles sind alle verbliebenen Einrichtungsgegenstände des Schlosses in die ganze Welt verkauft worden. Napoleon und die späteren Könige bauten am Schloss nach eigenen Vorstellungen herum. Louis-Philippe aber sucht ein neues Gesamtkonzept: Versailles soll nicht mehr sein Königshaus oder seine Residenz sein, sondern ein repräsentatives Museum für Frankreich, das auf Riesengemälden die heroische französische Geschichte darstellt. Am 10. Juni 1837 wird das komplett restaurierte Château eröffnet, und zwar im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten seines ältesten Sohnes und Kronprinzen Ferdinand Philippe d'Orléans, der am 30. Mai in Fontainebleau Helene zu Mecklenburg zur Frau genommen hat. Auch diese Vermählung ist geschickte Diplomatie: Louis-Philippe vermeidet eine Ehe mit dem Hochadel, was sofort zur Unterstellung von Machtinteressen geführt hätte; zugleich knüpft er engere Kontakte mit Deutschland, das er mit Weitblick als aufsteigende und

Frankreich bedrohende Macht erkennt. Die Rekonstitution von Versailles, die Louis-Philippe aus seiner sehr großen Privatschatulle finanziert, ist der Startschuss für ähnliche europäische Unternehmungen zur monumentalen Rekonstruktion beziehungsweise Vollendung von Bauwerken einer vergangenen Welt, wie zum Beispiel die Fertigstellung des Kölner Doms oder der Wiederaufbau der Hohenzollernburg. Victor Hugo kommentiert das restaurierte Versailles begeistert:

»Ce que Louis-Philippe a fait à Versailles est bien. Avoir accompli cette œuvre, c'est avoir été grand comme un roi et impartial comme un philosophe, c'est avoir fait un monument national d'un monument monarchique, c'est avoir mis une idée immense dans un immense édifice, c'est avoir installé le présent dans le passé, 1789 vis-à-vis de 1688, l'empereur chez le roi, Napoléon chez Louis XIV; en un mot, c'est avoir donné à ce livre magnifique qu'on appelle l'histoire de France, cette magnifique reliure qu'on appelle Versailles.«³

Das Beispiel von Victor Hugo zeigt, wie die französischen Schriftsteller Louis-Philippe mehrheitlich wohlwollend beurteilen und seine Reformen unterstützen – wie auch die 2012 postum erschienene große Arbeit von Claude Digeon nachdrücklich belegt.⁴

Die dritte, aber schon wieder etwas ambivalente Pathosgeste ist die Überführung der sterblichen Überreste Napoleons von Sankt Helena in den Dôme des Invalides in Paris. Louis-Philippe, zu Beginn diesem Projekt gegenüber kritisch, weil er zu Napoleon immer auf Distanz hielt, erkennt darin die Möglichkeit, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen: Indem er seinen zweiten Sohn, François d'Orléans, Prince de Joinville, mit dieser Aufgabe betraut, gibt er diesem eine prominente Plattform in der französischen Öffentlichkeit; zugleich kann er den Bonapartisten entgegenkommen und öffentlich vorführen, dass sich die Julimonarchie als Nachfolgerin aller französischen Regierungen versteht. Bereits die Exhumierung, die erneute Einsargung und der Verlad von Napoleons Überresten in Sankt Helena werden in der Presse intensiv kommentiert, selbstverständlich auch die seefahrerische Tüchtigkeit des Prince de Joinville. Je begeisterter jedoch die Menge auf die Expedition reagiert, die sich mit dem Sarg auf dem Wasserweg von Le Havre aus langsam Paris nähert, desto stärker muss in der Hauptstadt die Napoleon-Begeisterung kontrolliert werden, damit ein Überborden nicht die Monarchie in Gefahr bringt. Aus Angst vor einem Volksaufstand wird die Überführung des Sarges von Napoleon am 15. Dezember 1840 zwar pompös inszeniert und in Zeichnungen für die Zeitungen dokumentiert, das »Volk« am Straßenrand besteht aber zu einem guten Teil aus zivil gekleideten Armeeangehörigen. Victor Hugo erkennt diese Inszenierungstechnik der Verschleierung sofort:

3 Victor Hugo: *Oeuvres complètes*, hg. von Jean Massin, Bd. 5, Paris 1967, S. 1015f.

4 Claude Digeon: *Les écrivains français face à la Restauration et à la Monarchie de Juillet*, hg. von Uwe Dethloff, Saarbrücken 2012.

»On avait l'air tout à la fois de montrer et de cacher Napoléon. On a laissé dans l'ombre tout ce qui eût été trop grand ou trop touchant. On a dérobé le réel et le grandiose sous des enveloppes plus ou moins splendides, on a escamoté le cortège impérial dans le cortège militaire, on a escamoté l'armée dans la garde nationale, on a escamoté les chambres dans les Invalides, on a escamoté le cercueil dans le cénotaphe.«⁵

Auf diese Weise verpasst die Überführung der Gebeine Napoleons ihr Ziel: Statt die Bonapartisten zu beruhigen, werden diese erst recht angestachelt und müssen mit geheimdienstlichen Tricks in Schach gehalten werden. Mit den Napoleon-Repatriierungen ist es übrigens so eine Sache: Auf den Tag genau 100 Jahre später, werden am 15. Dezember 1940 im Auftrag Adolf Hitlers die menschlichen Überreste von Napoleons Sohn, Napoleon II., von Wien nach Paris überführt und ebenfalls im Dôme des Invalides begraben. Hitler will sich mit dieser Geste den Franzosen quasi als Führer vom Schlage Napoleons empfehlen. Auch dieses Ereignis, an dem fast nur Angehörige von SS und Wehrmacht sowie französische Kollaborateure teilnehmen, verpasst die erwartete Wirkung deutlich.

Louis-Philippe zieht sich nach dieser ambivalenten Napoleon-Erfahrung zunehmend aus der Öffentlichkeit zurück. Hauptgrund dafür ist sicher sein diplomatisches Scheitern mit den Engländern: Während die Briten ihm die Überreste Napoleons zurückgeben und ihm diese Pathos-Geste ermöglichen, übernehmen sie im Gegenzug realpolitisch die Vorherrschaft in Ägypten.

Die Hoffnungen in Frankreich richten sich zunehmend auf den Kronprinzen Ferdinand Philippe d'Orléans. Dieser ist im Volk sehr beliebt, wenn auch dabei viel Propaganda des angeblich einfachen und aller Übertriebenheit abholden Prinzen im Spiel ist. Diese Hoffnungen werden jedoch jäh zerstört, als der Prinz am 13. Juli 1842 wegen durchbrennender Pferde so unglücklich aus dem Wagen geworfen wird und mit dem Kopf am Randstein aufschlägt, dass er den schweren Verletzungen ein paar Stunden später erliegt. Der Beerdigungszug wird von ähnlich vielen Menschen gesäumt wie Napoleons Sarg, doch auch mit dieser königlichen Beerdigung und der gemeinsamen Trauer um den Kronprinzen lässt sich die Einheit Frankreichs nicht zurückgewinnen.

Der über siebzig Jahre alte König Louis-Philippe ist nun immer mehr mit dynastischen Fragen beschäftigt; er kümmert sich zum Beispiel um die Knochen seiner Vorfahren, die er selber ordnen will, und organisiert eine Regentschaft für den Enkel. Zunehmend versteht er nicht mehr, wofür er gewählt wurde, und glaubt mit luxuriösen Festen und Bällen die französische Elite doch noch von sich überzeugen zu können. Gegen die entscheidenden Probleme unternimmt er allerdings nichts oder so wenig, dass sie heute

5 Victor Hugo: *Funérailles de Napoléon. Notes prises sur place, 15 décembre 1840*, in: ders.: *Choses vues* I, Paris 1913 (*Oeuvres complètes*, Bd. 30), S. 39–58, hier S. 50.

nur Kopfschütteln auslösen: Ein Verbot von Kinderarbeit für die unter Sechsjährigen und von Nachtarbeit für die unter 13-Jährigen zählen zu seinen wenigen sozialen Errungenschaften. Soziale Fragen und echte demokratische Anliegen bleiben ihm letztlich fremd beziehungsweise stellen in seinen Augen eine Gefahr dar. Deshalb ist er auch unfähig, das Wahlsystem unter anderen als wirtschaftlichen Gesichtspunkt zu betrachten. Er war 1830 stolz darauf, Bürgernähe zu verkünden, indem er die Anzahl der Wahlmänner quasi verdoppelte. Vorher durfte nur wählen, wer 500 Francs Steuern zahlte; neu durfte wählen, wer 200 Francs bezahlte. Mit dieser Maßnahme wurde die Anzahl der Wahlmänner erhöht, von einem Wahlmann auf 200 Bürger 1830 gab es 1846 einen auf 60 Bürger. Das füllte also die Staatskasse und genügte somit Louis-Philippe als demokratische Legitimation!

Es ist Ironie des Schicksals, dass der Meister großer Feiern, der nach dem Fieschi-Attentat zwar das Versammlungsrecht extrem einschränkt, dafür aber Bälle und Feste in klar definiertem Rahmen fördert, ausgerechnet durch diese Feste zum Rücktritt gezwungen wird. An sogenannten Banquets, schnell organisierten Banketten, wird nämlich der Sturz der Monarchie vorbereitet. In verschiedenen französischen Städten marschiert die Fanfare durch die Straßen, und die Leute werden eingeladen, gegen Geld an einem Bankett teilzunehmen – gegen Geld übrigens deshalb, weil man die Armen mit ihren proletarischen Problemen keinesfalls mit am Tisch haben will. An diesen Banketten werden politische Reden gehalten, und die unzähligen kleinen Revolten der Julimonarchie vereinigen sich auf diese Weise zur großen Revolution von 1848. Auch hier glaubt Louis-Philippe ernsthaft, sich mit einer Pathosgeste auf eines seiner Landschlösser zurück- und damit auch aus der Affäre ziehen zu können. In einem selbstsicher verfassten Rücktrittsschreiben ernennt er seinen Enkel zum Thronfolger und hofft tatsächlich, mit dieser pathetischen Rücktrittsgeste die Monarchie noch retten zu können. Als er allerdings von der Stürmung seiner Schlösser und des Palais Royal hört, verharrt er nicht in Frankreich wie Louis XVI, dessen Projekt er vollenden wollte, sondern ergreift die Flucht nach England. Das Regieren mittels politischer Inszenierung statt politischem Handeln hat ein Ende – allerdings nur für sehr kurze Zeit. Nur vier Jahre später wird am 2. Dezember 1852 der »Roi des Français« vom »Empereur des Français«, Napoleon III., abgelöst.

Gabriela Cruz

Théophile Gautier's Spectacular Song

Théophile Gautier, the eminent critic of *La Presse* since 1836, was a consummate mélomane. He is said to have nurtured his love of dance at the Opéra and his pleasure in song at the Théâtre des Italiens. In *Comédie de la mort* (1838) he offered a candid explanation for his avoidance of grand opera. It was:

Car notre idiome, à nous, rauque et sans prosodie,	Because our idiom, hoarse and without prosody,
Fausse toute musique; et la note hardie,	makes all music false and the daring note
Contre quelque mot dur se heurtant dans son vol,	that hits the harsh word while in flight,
Brise ses ailes d'or et tombe sur le sol.	breaks its wings and falls to the ground. ¹

To Gautier, song led a troubled existence at the Académie Royale de Musique. Melody sung in French was to him “hoarse” and “tone deaf,” a damaged figure with broken wings. Grand opera endangered lyrical beauty, threatening to destroy the muse of song. The poet sought to salvage this muse; he called her the Diva, and reclaimed her for posterity.

The Diva The poet whom the *Trésor de la langue française* credits with the first use of the term in French literature actually used it sparingly, even as he wrestled it out of its classical etymology. The diva – the goddess – had long stood for an idea of classical beauty, one that preserved the most exact correspondence between art and life, beauty and truth.² Thus, for Gautier in “Le Triomphe de Pétrarque”, published in *La Comédie de la mort* (1838), “La bella, la diva, celle qui m’a su plaire [la bella, la diva, the one who knew to please me]” described Beatrice, a timeless object of contemplation and a soul not of this world.³ Gautier’s Beatrice was a diva in a near classical sense.

Yet, midway through the little volume, the term returns as a title to a much more involved consideration of beauty as a figure that proceeds from estrangement to familiarity and from marvel to natural fact. Gautier claims to have discovered the new “goddess” at the Théâtre des Italiens during a performance of Rossini’s *Moïse*. “La Diva” here is a grace that attracts the eye and the heart even as she sits silently and to the side of song. She enunciates a paradox, revealed at the very end of the poem. The paradox is that the

- ¹ Théophile Gautier: *La Diva*, in: idem: *La Comédie de la mort*, Paris 1838, pp. 153–158, here p. 154 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70716q>, accessed on 12 May 2014). All translations are mine unless otherwise stated.
- ² On the classical use of the word in Italy during the 1820s see Francesco Izzo: *Divas and Sonnets. Poetry for Female Singers in Teatri arti e letteratura*, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth-Century*, ed. by Rachel Cowgill and Hilary Poriss, New York 2012, pp. 3–20, here pp. 8–10.
- ³ Théophile Gautier: *Le Triomphe de Pétrarque*, in: idem: *La Comédie de la mort*, pp. 123–133, here p. 124.

diva, a form of self-evident grace, appears to the poet in an entirely plastic form – as a figure born out of sight – yet originates from a creature of song – the singer Giulia Grisi.

Here is the tale of the diva. The poet comes to the Italiens beckoned by Antonio Tamburini and Giovanni Battista Rubini and by the lyrical pleasure of grand opera: male song. The space of the theater, immense and yet packed, offers anonymity, which he welcomes. At first Gautier is the *mélomane*. He listens attentively and nervously to Rossini's song:

J'étais là, les deux bras en croix sur la poitrine,
Pour contenir mon cœur plein d'extase divine;
Mes artères chantant avec un sourd frisson,
Mon oreille tendue et buvant chaque son,
Attentif, comme au bruit de la grêle fanfare,

Un cheval ombrageux qui palpite et s'effare [...].

There I was, arms crossed upon my chest,
Holding this heart full in divine ecstasy;
Arteries throbbing in muffled sound,
Ears stretched to drink in each song,
Attentive as a frisky stallion, who, at the sound
of a shrill fanfare,

Quivers and is frightened [...].⁴

Then the act ends, crowned by applause. The curtain falls, and the spectator, equipped with his *lorgnette*, takes over:

Alors je regardai; plus nette et plus exacte,
A travers le lorgnon dans mes yeux moins distraits,
Chaque tête à son tour passait avec ses traits. [...] J'aperçus une femme. Il me semble d'abord,
La loge lui formant un cadre de son bord,
Que c'était un tableau de Titien ou Giorgione,
Moins la fumée antique et moins le vernis jaune,
Car elle se tenait dans l'immobilité,
Regardant devant elle avec simplicité,
La bouche épanouie en un demi-sourire,
Et comme un livre ouvert son front se laissant lire;
Sa coiffure était basse, et ses cheveux moirés,
Descendaient vers sa tempe en deux flots séparés.
Ni plumes, ni rubans, ni gaze, ni dentelle;
Pour parure et bijoux, sa grâce naturelle;
Pas d'œillade hautaine ou de grand air vainqueur,
Rien que le repos d'âme et la bonté de cœur.

Au bout de quelque temps, la belle créature,
Se lassant d'être ainsi, prit une autre posture:
Le col un peu penché, le menton sur la main,
De façon à montrer son beau profil romain,
Son épaule et son dos aux tons chauds et vivaces,

Then, I looked: exactly and clearly
through the opera glass set on my eyes, less distracted.
Each head, and its features, passed before me. [...] I saw a woman. It seemed to me first,
as the opera box framed her figure,
that she was a painting by Titian or Giorgione,
minus the ancient smoke and yellow varnish,
since she held herself in immobility,
looking ahead with simplicity,
her mouth spread in a half-smile,
and her forehead open like a book waiting to be read.
Her hairdo was low, and her wavy hair
fell over her forehead in two separate waves.
Neither feathers, nor ribbons, nor gauze, nor lace;
for finery and jewels, her natural grace.
No haughty looks or openly victorious airs;
only the restfulness of the soul and the kindness of
the heart.

After some time, the beautiful creature,
tired of being thusly, took another pose:
the neck somewhat inclined, the chin on her hand,
so as to show her beautiful Roman profile,
Her shoulder and her back in warm and vivid tones,

4 Gautier: *La Diva*, p. 154; translation by James Q. Davies: Gautier's "Diva". The First French Uses of the Word, in: *The Arts of the Prima Donna*, pp. 123–146, here p. 131.

Où l'ombre avec le clair flottaient par larges masses. where the shadow and light fluctuated in large masses.
 Tout perdait son éclat, tout tombait à côté All was losing brilliance, all fell
 De cette virginal et sereine beauté; to the side of that virginal and serene beauty.
 Mon âme tout entière à cet aspect magique, My soul taken fully by this magical sight,
 Ne se souvenait plus d'écouter la musique [...]. could no longer remember to listen to the music [...].⁵

The description of beauty goes on, and a short précis of the poem could be this: the poet discovers the diva and forgets music. The manner of this discovery is crucially modern. The diva is not a person, but only an image extracted from life, perceived through the opera glass. The lenses make the object. They separate the view from life, amplify it and bring it close to the eye of the observer. The figure is clear, detailed, but it contains no warmth, no scent, none of the palpable signs of presence afforded by physical proximity. Its liveliness is an effect born out of composition, contour and color, as well as of the play of light and shadow, described in detail by the poet. The diva is the portrait, her beauty a phenomenon akin to painting. Here, the sight fabricated within the opera glass supplants nature.

Gautier translates the exactness of the image gathered in the lorgnette into similarly exact language, one that conveys proximity without intimacy, marvel without emotion. This is the poet's new modern manner, one that he described years later as constitutional to his person. He confessed in his *Portrait de Théophile Gautier par lui-même*: "J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair."⁶ Already in 1838, then, the diva expresses the dehumanizing potential of poetry, in a new kind of aesthetic operation that later modernists were to find increasingly captivating.

But what of Gautier's crucial two verses, his confession that his soul, "taken entirely by this magical sight, could no longer remember to listen to the music"? The diva is the product of the poet's relationship with his lorgnette. The poet speaks of magic, the extraordinary accomplished here by the technical operation of optics. The lorgnette raises vision above hearing as an organ of aesthetic delivery. It produces an eye open to extraordinary perception, and therefore it inaugurates a mode of seeing otherwise unknown in mundane experience.

The poet, meanwhile, marvels at what he can never possess because, as he suggests in the first part of the poem, it is not even there, not in the same obvious way in which music resonates or that Giulia Grisi sits in her opera box. In this sense, "La Diva" returns the reader to the figure of the muse – the enigma – conceived as a technical

5 Gautier: *La Diva*, pp. 154–156.

6 "I have always preferred the statue to the woman and the marble to the flesh." Théophile Gautier: *Portrait de Balzac précédé du Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Montpellier 1994, p. 14.

offering, the product of vision shaped by the looking glass. Does the new form of enchanted sight leave behind a desire to listen, or does it prompt the reader to imagine the possibility of a similarly enchanted ear? Gautier places Giulia Grisi at the other end of the lorgnette, and this is significant. She is after all a creature of song, and her silence in the poem is the condition that beckons a kind of song awaiting consideration: the diva's song.

The Diva's Song "La Diva" is a poem with a past; it takes a step back from a previous, more radical understanding of the word as magical signifier. Gautier's first use of the term in 1833 may have been inspired, as James Davies suggests, by a short-lived habit of Parisian dilettantes of the 1820s. These lovers of song once addressed Giuditta Pasta as diva, in a doubly expressed allegiance to the singer and to Italianate culture.⁷ Yet, if this was the case, we must acknowledge the significant alteration of its sense in Gautier's first published work, *Albertus, ou l'Âme et le péché* (1833).

Beauty makes an astounding new appearance in *Albertus*, where it arises from revulsion. The legend begins in gothic fashion, with a collection of sordid images and fears drawn from known, and readily acknowledged, sources: François Rabelais, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Johann Wolfgang von Goethe, Walter Scott, Victor Hugo and William Shakespeare are mentioned as inspiration. The initial marasmus of ugliness that opens *Albertus*, and includes among other grotesques a vile baby and a hideous old witch, sets the stage in which beauty emerges like an inaugural flower of evil. This beauty is new, disconnected from nature, and the result of fabrication: mysterious actions transform a repugnant shape into a gorgeous form fated to become the object of generalized fascination and affection.

Let us consider this object of art. Véronique, a Flemish witch versed in black magic, shape-shifts into a beautiful young woman. Then she seduces the townsmen of Leyden and, at the opera house, makes an impression upon the soul of the artist Albertus. Véronique is beautiful in excess. She exists as an overflow of being that communicates an existential pulse even to inanimate things. Thus, the creases of her dress are said to flutter, her silks warble, her fringes sway, her feathers move like birds, her lace's entanglements seem secretly animated. Fabulously fashionable, the enchantress has other even more breath-taking attributes. She is

Une perle d'amour! – De longs yeux en amande
Parfois d'une douceur tout-à-fait Allemande,
Parfois illuminés d'un éclair Espagnol; –
Deux beaux miroirs de jais, à vous donner l'envie

A love pearl! – Long eyes, almond-shaped,
at times most German in their tender sweetness,
at times illuminated by Spanish lightening;
Two beautiful mirrors of jet-stone,

7 See James Q. Davies: Gautier's "Diva", p. 126.

De vous y regarder pendant toute la vie;	one would like to keep on oneself for an entire life;
– Un son de voix plus doux qu'un chant de rossignol;	– A voice sweeter than the song of a nightingale;
Sontag et Malibran – dont chaque note vibre,	Sontag and Malibran – vibrating in every note,
Et dans le cœur se noue à quelqu'intime fibre [...].	And which ties itself with every intimate fiber of the heart [...]. ⁸

In 1833, Véronique's gaze and voice recalled singularities within recent memory of Parisian *mélomanie*. She brought to mind the distinct presences and voices of Henriette Sontag and Maria Malibran, lyrical rivals and partners in song in Paris in 1829. Gautier's description retains within the fabric of poetry a memory of lyrical performance cherished by his generation of *mélomanes*. The poet himself evoked this memory on more than one occasion and in later years. He noticed retrospectively that "Entrer aux Italiens, même en payant le triple de sa place, était une faveur rare et la queue réunissait souvent Meyerbeer, Halévy, Auber, Rossini; temps regrettable où l'art occupait toutes les têtes et absorbait les passions politiques!"⁹ Why Sontag and Malibran? In the 1830s they stood for opposite ideals of song, described in the *Biographie universelle et portative* of 1836, in light of classical principle. Sontag was *Vénus*, Malibran, *Minerva*, the first "a singer for the pulpit" and "more female", the second "a passionate singer" and "more male".¹⁰ Understood to be rivals, Sontag and Malibran joined forces in Rossini's *Tancredi* and *Semiramide* at the Théâtre des Italiens in 1829. Gautier himself recalled their collaboration in song as extraordinary: "quels tonnerres d'applaudissements pour toutes deux; car les deux camps finissaient par se confondre dans un enthousiasme réciproque, les partisans de Sontag battaient des mains à Malibran, les champions de Malibran criaient bis à Sontag."¹¹

8 Théophile Gautier: *Albertus, ou l'âme et le péché. Légende théologique*, Paris 1833, p. 304 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079981>).

9 "to enter the Italiens, [to hear Sontag and Malibran] even when one paid triple for one's seat, was a rare favor [in 1829] and the line [of admission] gathered frequently Meyerbeer, Halévy, Auber, and Rossini; a time to be missed when art was on everyone's head and absorbed all political passions." Théophile Gautier: *Portraits contemporains*, Paris 1874, p. 451.

10 "L'une est la Minerve du chant, l'autre en est la Vénus. Mlle Sontag est plus femme; sa voix éolienne est ravissante: Mme Malibran est plus mâle et plus grandiose. Enfin, la première est une chanteuse de pupitre sans rivale, et l'autre une cantatrice éminemment passionnée, qui a besoin des effets de la scène pour augmenter ses émotions de toutes celles des auditeurs qui l'applaudissent." *Biographie universelle et portative des contemporains ou Dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours*, ed. by Alphonse Rabbe, Claude Augustin Vieilh de Boisjolin and Sainte-Preuve, Vol. 5, Paris 1836, p. 770.

11 "What thunderous applause to both of them; for the two parties ended by becoming one in reciprocal enthusiasm, the partisans of Sontag applauded Malibran, the champions of Malibran cried encore to Sontag." Gautier: *Portraits contemporains*, p. 451.

Beyond Gautier, the annals of Parisian *mélomanie* retained a miracle: two voices united, or better, fused into one. Later souvenirs circled over two moments of music: the adagios “Fiero incontro” from *Tancredi* and “Giorno d’orrore” from *Semiramide*. Both scores offer insight into the quality of the lyrical union contemplated by listeners of Sontag and Malibran. The adagios perform an old-fashioned form of musical accord, grounded in the *bel canto* pleasures of melodic parallelism. In both, two voices fuse into a single lyrical object. Yet the object is tarnished by significant distress. *Tancredi* and *Amenaide* are estranged lovers. *Semiramide* and *Arsace* find themselves in a still worse situation. They are mother and son, and their vocal union celebrates the bliss of familial kinship, yet they are also characters sworn to mutual vengeance. They meet only to recognize the horror to come.

The two scenes celebrate a form of endangered lyrical unity, one which Malibran and Sontag were said to perform truthfully in 1829. Their voices performed the union that their natures denied. This is the new pleasure of song Gautier retained in the impossible voice of *Véronique* – “Sontag and Malibran vibrating in every note.” The poet endowed the diva with a new predatory quality. He noted that each of its vibrating notes attaches itself to the intimate fibers of the heart. He also found her liveliness enigmatic. *Véronique* is the product of human craft, of spells and magic recipes that deliver the “beau idéal” to mundane existence. Should the artist not recognize the falseness of her grace? The problem in *Albertus* is that he does not, but instead falls prey to her charm. The painter, consumed by a desire for beauty, will trade his soul for the knowledge of this beauty. He quickly attains this, after a brief moment of bliss standing before an irreprehensible naked form. Later, in bed with the diva, he makes a shocking discovery; he realizes what the reader already knows: that *Véronique*’s overwhelming and all-absorbing beauty is a mirage. The instance of discovery, described so graphically that Gautier felt the need to apologize in advance for it to his gentler readers, is worthy of attention:

La lampe gresilla [sic]. – Dans le fond de l’alcôve
Passa comme l’éclair, un jour sanglant et fauve;
Ce ne fut qu’un instant, mais Albertus put voir
Véronique, la peau d’ardents sillons marbrée,
Pâle comme une morte, et si défigurée
Que le frisson le prit; – puis tout redevint noir. –

La sorcière colla sa bouche sur la bouche
Du jeune cavalier, et de nouveau la couche
Sous des élans d’amour en gémissant pia.
– Minuit sonna. – Le timbre au bruit sourd de la grêle
Qui cinglait les carreaux, joignit son fausset grêle,
Le hibou du donjon cria.–

The lamp flickered – At the foot of the bed,
like lightening, a bloody and wild day passed by.
It was but an instant, but Albertus could see
Véronique, her skin marked by ardent furrows,
pale as death, and so disfigured
he was overtaken by a shiver. Then everything
became dark.
The sorceress stuck her mouth to the mouth
Of the young gentleman, and anew the bed
Beneath the impetus of love, gave with a whimper.
Midnight rang. It sounded with the dull tone
of hail hitting the windowpanes, and joining
this falsetto hail,
the owl cried on the tower.

Tout à coup, sous ses doigts, ô prodige à confondre	All of a sudden – oh prodigy to confound
La plus haute raison! Albertus sentit fondre	The highest reason! – Albertus felt
La gorge de sa belle, et s'en aller les chairs.	the throat of his beauty wane and her flesh
	disappear.
– Le prisme était brisé. – Ce n'était plus la femme	– The prisms were broken – She was no longer the
	woman
Que tout Leyde adorait, mais une vieille infâme [...].	that all Leyden adored, but an infamous crone [...]. ¹²

First, the lamp flickers. The room is plunged into darkness and Albertus sees for the first time. In a flash he becomes aware that violence underpins his pleasure. Then, prisms break and the illusion is undone. Disillusionment settles with a vengeance, affixing a horrible price to the subject's abandonment to grace. An odious old hag is revealed surrounded by the paraphernalia of the devil. Finally, Albertus falls down under. At the end of the poem he exists in a universe of pure cruelty and senseless violence, in which a violin, played with virtuosic gusto, reigns. This is the symphonic obverse to his previous state of grace.

Phantasmagoria Véronique, a phantasmagoria, is beauty tied to the machine. This diva projects into the future a new idea of song, no longer pure incarnated expression, but not yet a self-contained, autonomous form. Gautier's terse description of the diva's exceptional vocality – “a sweet voice, Sontag and Malibran in every note” – retains traces of subjective singularities still within memory in 1833, and yet it also begins to retreat from the grain of nature into a register of smooth sameness. The diva brings into the domain of voice the same symptom of fabrication that Theodor Adorno famously detected in the instrumental music of the Viennese classics.¹³

This diva anticipates (but does not fulfill) the *sensus* of modernity. It foreshadows an understanding of art as a regime of spectacle, wherein a totalizing appearance comes to delineate perception and conscript feeling. In light of Marxist analysis, the diva is “reality that proceeds from illusion” and therefore an object that is commodity-like. She is what Walter Benjamin called a “*Blendwerk*, a deceptive image designed to dazzle [...], in which

¹² Gautier: *Albertus*, pp. 353 f.

¹³ “Age-old elements of bourgeois practice come once more to the surface. Anyone fully able to grasp why Haydn doubles the violins with the flute in piano may well get an intuitive glimpse into why thousands of years ago, men gave up eating uncooked grain and began to bake bread, or why they started to smooth and polish their tools. Works of art owe their existence to the division of labour in society, the separation of physical and mental labour. At the same time, they have their own roots in existence; their medium is not pure mind, but the mind that enters into reality, and by virtue of such movement, is able to maintain the unit of what is divided.” Theodor Wiesengrund Adorno: *In Search of Wagner*, trans. by Rodney Livingstone, London 1991, p. 83.

the exchange value or value form hides the use value.”¹⁴ Gorgeous Véronique is Albertus’ “wish-image”, a charming appearance that conceals unseemly labor, and that is also eminently tradable. Her worth is determined by a simple value of exchange: one diva for one soul. The diva speaks to us about the pleasures of spectacle, and outlines a framework for experience that breaks with the aesthetic code we most often ascribe to the art of grand opera: artistic verisimilitude. In this, she accomplishes significant work. She comments upon the status of lyrical expression in operatic modernity. After Véronique, the machined ghost of Sontag and Malibran, song is never more truthful and more precious than when it registers its own undoing and acknowledges its falseness. When, in short, it declares itself to be a mirage.

14 Rolf Tiedemann: *Dialectics at a Standstill*, in: Walter Benjamin: *The Arcades Project*, trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge/London 1999, pp. 929–954, here p. 938.

Delphine Vincent

“Den Propheten der neuen Welt”.

Is Meyerbeer’s style cinematic?¹

Giacomo Meyerbeer is famous for his contributions to opera, in particular his development of Grand opéra, characterized by early modern historical subjects and local color, in his Parisian works *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), and *Vasco de Gama* (1865). At the time of their creations, these works were staged after intensive research into historically accurate visual elements. This importance given to realist *mise en scène* in Grand opéra is one important aspect which has led modern researchers to consider links between Meyerbeer’s music and film. Moreover, fantastical aspects, such as those found in the plot of *Robert le diable*, invite the use of special effects like those required for cinematic representation in order to appeal to an audience today. The spectacular component of Grand opéra – and its expensive cost – seems to resonate with equivalent aspects in cinema, in particular historical period films. Another aspect which invites this comparison is the crucial importance given to the crowd, portrayed in a very vivid manner and in all its diversity in Grand opéra. The numerous changes of musical focus during such scenes evoke film technique and editing potential. As Anselm Gerhard has shown in his brilliant study of music theatre in Paris in the nineteenth century, the development of Grand opéra is inextricably linked to the expansion of mass urban society.² This suggests another argument in favor of a connection between Meyerbeer and cinema, both being products of the modern age. In fact, the modernity of his musical and dramatic methods of representation has led some researchers to assume that Meyerbeer’s style is in some sense “cinematic”. It is the validity of this assumption that I will question in this paper, examining a few examples of cinematic analysis of Meyerbeer’s operas in the relevant critical literature.

Musical heterogeneity and film editing The most frequent association of Meyerbeer and film is linked to the concept of editing. For some critics the composer’s musical writing style even prefigures film. Matthias Brzoska affirms that:

“Not only have their musical and theatrical techniques [of Meyerbeer’s operas] continued to influence music drama of the 20th century, for instance in the works of Schreker, Berg, and B. A. Zimmermann;

1 I thank Louise Sykes and Laura Moeckli for their corrections of this paper.

2 Anselm Gerhard: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trans. Mary Whittall, Chicago/London 1998 (orig.: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992).

in their use of cutting and cross-cutting effects they point the way forward to film and other modern media.”³

This is quite a bold affirmation. Obviously editing is inherent to film (until the advent of digital cinema) because it relies on the use of reels; in order to achieve a substantial length of film, one must paste numerous reels together. Thus the concepts of editing and cinema are intrinsically bound for technical reasons. Of course editing is not only used in this technical sense: it can achieve aesthetic and narrative goals too, for example by offering different perspectives on sceneries or characters. Therefore film does not refer to Meyerbeer or even to opera when using these techniques.⁴ Nevertheless, Brzoska’s assumptions are by no means new or unique in this field; a similar view was for example already suggested by Sieghart Döhring in 1977:

“Insofern als die Musik hier [in den Großszenen] über ihren Immanenzzusammenhang hinausweist (was letztlich ein Charakteristikum dramatischer Musik überhaupt ist!), konstituiert sie in allen ihren Schichten Phänomene der ‘Offenheit’, deren adäquates Formprinzip das der ‘Montage’ ist. Man wird darin also keinesfalls nur ‘Reduktion’ sehen dürfen, sondern auch die Erschließung neuer, durchaus komplexer Ausdrucksbereiche, deren volle Anwendung erst das ‘Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts’, der Film, ermöglichen sollte.”⁵

Film seems to offer answers to Meyerbeer’s challenging way of writing, especially to what has often (and controversially) been characterized as his musical “heterogeneity”. In what specific situation do musicologists resort to the term “editing” when analyzing his operas? Brzoska writes about *Robert le diable*:

“Cutting and montage techniques allow simultaneous cross-cutting between the various musical strata. The beginning of Act 5 (nos. 20 and 21) provides an example. The distant choruses of the faithful at prayer and the offstage organ are cross-cut with the dialogue, and they participate interactively: Robert is prevented from signing a pact with the Devil by the musical evocation of the heavenly sphere.”⁶

Indeed, this scene (No. 21) contains a juxtaposition of very diverse musical fragments. However, it does not present a case of cross-cutting, because one sees only one part of the action – Robert and Bertram – while the priest and the people remain offstage (rather

3 Matthias Brzoska: Meyerbeer, Giacomo, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18554 (18 January 2016).

4 I have approached elsewhere the stakes of inter-medial exchanges between opera and cinema on a more systematic level, cf. Delphine Vincent: “Comme de longs échos qui de loin se confondent”. Some thoughts on inter-medial exchanges between film studies methods and opera analysis, in preparation.

5 Sieghart Döhring: Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts, in: International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977, ed. by Daniel Heartz and Bonnie Wade, Kassel/London/Basel 1981, pp. 497–500, here p. 500.

6 Brzoska: Meyerbeer, in: Grove Music Online.

than onstage alternately with Robert and Bertram). Inherent to cross-cutting in the filmic sense is the onscreen alternation of simultaneous actions occurring in different places, which is clearly not the case here. Moreover, except for the initial organ passage, Robert always sings simultaneously with the instrument or with the offstage choir. This principle of musical vertical superposition is in contradiction with the very definition of cross-cutting. In fact, these observations suggest that cross-cutting is actually not possible onstage and therefore, that employing this term in an operatic context is erroneous.

This situation in *Robert le diable* does however entail a standard use of on/off music which is a cinematic feature, also commonly used in theatrical plays. Most performing arts resort to this type of effect, because the possibilities enabled by off screen/stage/frame are highly evocative. In opera, it permits a dramatic superposition of two simultaneous actions (one onstage and one offstage) through spatialization. Meyerbeer exploits this dramatic potential in *Robert le diable*, with the offstage choir coming closer and closer to the stage during the scene, thus making the dramatic space more real.⁷ Fully aware of the impact of such superpositions on his audience, Meyerbeer often resorts to similar processes. This on/off configuration is useful not only to create dramatic tension but also to let the spectator imagine what is going on beyond the stage, in *Robert le diable*, for example, one does not see the activities of the demonic chorus occurring offstage (Act III, No. 10). The choice of this offstage process is rather efficient in order to create a sense of fear in the audience: every spectator imagines what is really terrifying to him- or herself. Instead of one image imposed by the stage director, the audience is free to picture a monster, the devil, flames, or whatever he or she likes (or fears). In these situations, the power of imagination is far greater than any specific set could be, because of the individual component involved.⁸

The notion of on/off music also appears in Gerhard's analysis of the coronation scene from *Le Prophète* (Act IV):

"Meyerbeer's synthetic compositional process reveals itself at its best in scenes like this with their 'cinematic' tendencies, and gains additional dramatic impact from the assembly of heterogeneous elements in a common frame." – and just above: "The manner in which he does it is breathtakingly modern, directly juxtaposing expressions of Fidès's maternal feelings and the religiously motivated hysteria of the Anabaptist masses in both the preamble and the closing bars of this great act-finale: in

- 7 "Chœur du peuple dans les coulisses de très loin" (m. 109) then "chœur dans la coulisse mais plus rapproché" (m. 163) and eventually "très rapproché" (m. 202); Giacomo Meyerbeer: *Robert le diable*, ed. by Wolfgang Kühnhold and Peter Kaiser, München 2010 (Giacomo Meyerbeer Werkausgabe, Vol. 10), Vol. 3, pp. 1101, 1106, 1111.
- 8 For more on the importance of offstage action, see Delphine Vincent: *Fafner contro Harry Potter. Wagner e il cinema, andata e ritorno*, in: Siegfried [La Fenice prima dell'opera], Venice 2007, pp. 23–40.

the opening ensemble, *Prière et imprécation*, Fidès's prayer is heard against the hymn 'Domine, salvum fac regem,' sung offstage, while in the closing stretta the contrasting musics of the Anabaptist hymn, the people's chorus, and Fidès's solos create an effect like a series of rapid cinematic dissolves, 'synthetically' constructing the overall scene."⁹

Here Gerhard takes up the "cinematic" component already suggested in Döhring's analysis of the same scene.¹⁰ But although Gerhard describes the scene very accurately, his use of the term "dissolve" seems erroneous here. Typically, a cinematic dissolve presents a gradual transition from one image to another. Three types of dissolve exist: fade-out and fade-in describe the passage to and from a blank image; fade-over superimposes two series of images, the last of the finishing shot and the first of the new one. Fade-over is often used to suggest an ellipsis. In *Le Prophète*, one first hears the offstage hymn, then Fidès and the organ, followed eventually by the choir and Fidès simultaneously, after which the situation becomes even more intricate. However, the scene always appears as a musical juxtaposition of on/off elements rather than a dissolve-like succession. Therefore, if one were to film this whole scene with its simultaneous events, one would actually have to use a split screen rather than a dissolve (even if in this case the split screen would imply the loss of the offstage/screen mystery and the possibility of imagining what is occurring).

What emerges from these examples is that the musical heterogeneity of Meyerbeer's large-scale scenes seems to be one of the reasons for pairing his works with cinema. However, it is worth asking whether these musical collage or superposition techniques are really similar to film editing. In fact, this comparison lies in an incomplete understanding of what editing is. Standard film editing consists mainly in the refined assembly of different "shots" in order to achieve continuity. Naturally, discontinuity may also occur in film, but classic narrative cinema generally favors utmost continuity in storytelling, in order to make the spectator believe in a realistic world. Every feature of framing, editing and acting constitutive of film is meant to achieve a seamless effect and thus be unnoticed by the audience. By contrast, when the term "editing" is applied to Meyerbeer,

9 Gerhard: *The Urbanization of Opera*, p. 307.

10 See Döhring: *Multimediale Tendenzen*, p. 500: "Als tendenziell 'filmisch' kann man das kompositorische Verfahren Meyerbeers in der Tat oft bezeichnen, wobei die Gestaltungsprinzipien aus dem multimedialen Kontext nicht selten auch auf die musikalische Ebene allein zurückwirken, etwa in der Krönungsszene des *Prophète* (IV. Akt, 2. Bild), wo am Schluß die schneidend hart gegeneinandergesetzten Klangflächen des Wiedertäufer-Hymnus ('Domine salvum fac regem'), des Volkschors ('Miracle du grand prophète ...'; 'Sublime spectacle ...') und der Soli der Fidès ('Non! ... je n'ai plus de fils ...'; 'O douleur ...'; 'Et Berthe! O ciel! ...') wie eine, lediglich durch knappe Überblendungen verzahnte Abfolge wechselnder 'Einstellungen' wirken, die die szenische Totale 'synthetisch' konstruieren."

it is generally to describe a situation of musical contrasts. For example, Gerhard writes that:

"The chorus which follows the *Entr'acte* [in Meyerbeer's *Le Prophète*] is even more of a heterogenous montage, with a disjointed series of blood-thirsty shouts ('Du sang!'), a march-time injunction to be vigilant for spies ('Frappez l'épi quand il se lève'), and an unaccompanied *Te Deum*. The purpose of this, obviously, is to depict the hysterical volatility of the Anabaptist masses, and can surprise us nowadays by its anticipation of cinematic techniques, but it has its moments of weakness, when Meyerbeer adds elements that contribute no sense of 'characteristic' color and are musically highly conventional."¹¹

Furthermore, there is another cinematic term often used in such contexts, which reinforces the idea that editing in an operatic context is used to depict musical discontinuity:

"At the start of Act III of *Les Huguenots*, Meyerbeer has the Huguenot soldiers singing unaccompanied while imitating the action of drumming with their hands. Immediately following these rowdy couplets militaires from the men of the chorus, however, their female colleagues enter in the role of young Catholic girls singing a hymn to the Virgin Mary, in an example of 'successive development'. Alas, Huguenot provocateurs disrupt the pious procession, and the soldiers resume their 'Rataplan' which is now heard simultaneously with the girls' 'Vierge Marie.' The confrontation thus expressed in musico-dramatic terms is in danger of taking the physical form of a fight between the two factions in the crowd but that is averted by the arrival of a troupe of dancing gypsies – a coup de théâtre that Meyerbeer again handles with the immediacy of a cinematic 'cut.'"¹²

In this description, the term "cut" is used to qualify on a metaphorical level a sudden rupture in the musical discourse. In this sense it is perfectly appropriate; however it can become problematic if one tries to develop further analogies with the concept of film editing.

What these Grand opéra examples all have in common is a combination of very different types of music within a single scene, aiming to offer a multi-angled perspective of a complex situation. Indeed, the stage directions of the example from *Les Huguenots* indicate:

"Le théâtre représente le Pré-aux-Clercs, qui s'étend jusqu'aux bords de la Seine. A gauche, sur le premier plan, un cabaret où sont assis des étudiants catholiques et des jeunes filles; à droite, un autre cabaret devant lequel des soldats huguenots boivent et jouent aux dés. Sur le second plan, à gauche, l'entrée d'une chapelle. Au milieu, un arbre immense qui ombrage la prairie. Au lever du Rideau, des clercs de la Basoche et des grisettes sont assis sur des chaises et causent entre eux. D'autres se promènent [sic]. Ouvriers, marchands, marionnettes, musiciens ambulants, moines, bourgeois et bourgeois. Il est six heures du soir, au mois d'août."¹³

¹¹ Gerhard: *The Urbanization of Opera*, p. 306.

¹² *Ibid.*, p. 204.

¹³ Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots*, Paris 1870, p. 211.

This description details distinct fore- and background areas, with several different buildings (chapel, cabarets) inhabited by a colorful crowd. Moreover, the scene is not static; during the “Vierge Marie” a procession enters onstage: “A ce moment une procession de jeunes filles catholiques paraît sur la droite. Elle accompagne le cortège nuptial de Nevers et de Valentine, qui, suivis de leurs parents et amis, se dirigent vers la chapelle à gauche.”¹⁴ Musically Meyerbeer begins with a *chœur des promeneurs*, followed by the *couplets des soldats Huguenots*, then the *litanies des femmes catholiques*, and finally a superposition of the soldiers’ couplets and the women’s litanies, which is interrupted by the *ronde bohémienne*. Thus one looks successively at different parts of the scenery and at various characters during this scene. In other words, the focus changes from one place and person to the other; the perspective through which the narrative is presented moves from one object to another. This is a question of focalization rather than editing. It is not specific to cinema but occurs in every narrative genre whether literature, opera or film. In my opinion what is often called “editing” in relation to Meyerbeer’s music is in fact a case of focalization which requires narratological tools for its analysis.

Another example may underline this assumption. Gerhard resorts to cinematic “framing” terminology to qualify the entrance of the protagonist in *Le Prophète*: “Jean’s first entrance, in Act II, somewhat resembles Arnold’s in *Guillaume Tell*, in that he is singled out for a ‘close-up’ against the background of the noisy crowd in the tavern. He expresses his longing for Fidès’s return in an aside”.¹⁵ Gerhard uses the term “close-up” on a metaphorical level and thereby creates a powerful image of what happens in the music. The effect is musically achieved through a change of texture, passing from the complete orchestra to the string section which accompanies the tenor. Moreover a modulation from E major to a minor underlines this change of focalization. This cinematic framing terminology is appropriate to describe the change of focus and the fact that the audience is meant to concentrate on Jean rather than on the choir. However, the use of this term is possible only on a metaphorical level, because the music is obviously not resounding closer to the spectator. In fact, it is quite impossible to imagine different framing sizes in a theatre because the stage is inevitably always at the same distance. Thus, in opera, the impression of framing is actually created not by a change of frame, but by a change of where one looks and what one focuses on.

Some other attempts have been made to use editing terminology in analyzing Meyerbeer’s operas. For example, Laura Moeckli applies the word “shot” in order to delimitate smaller units in a scene (regarded as an equivalent to a film sequence).¹⁶ The result of this

¹⁴ Ibid., p. 222.

¹⁵ Gerhard: *The Urbanization of Opera*, p. 260.

¹⁶ See for example Laura Moeckli’s contribution in this volume pp. 133–146.

is that each shot corresponds to a portion of music written with the same features (for example tonality, rhythm, voice, character, et cetera). However, the analogy is problematic, mostly because this musical application of the term does not allow for “reaction shots”, which are essential in cinematic discourse. In a film the spectator does not always see the character while he or she is speaking, and he also sees the reactions of other characters. This means that a line is not always filmed in only one shot which shows the character speaking. By contrast, when applied to opera, the term “shot” implies that when somebody sings the spectator cannot consider anything else. This is a rather reductive concept that does not correspond to what an audience effectively does in theatre. The problems arising with this analogy confirm that cinema and opera have different ways of dealing with narration and focalization, which make a comparison difficult.

Another aspect of this comparison which is problematic concerns the notion of pace. Since the French Revolution, the perception of time largely changed and historians underline the perceived acceleration of time, especially in cities.¹⁷ This acceleration has often been seen reflected in the dramaturgy of Meyerbeer's music, as Gerhard shows brilliantly, for example in *Les Huguenots*:

“For all the differences of artistic pretension and quality of realization, a similarly frenetic movement, with rhythmic effects to the forefront, can be observed in the musical construction of Act I of *Les Huguenots*. It is all the more striking in the opera because it is curiously incongruous in the context. The act is uncommonly long and contains few of the events necessary to the understanding of the plot, yet in detail it presents a turbulent succession of numerous short scenes.”¹⁸

The frenetic movement associated with detailed action offers a variety of perspectives and therefore could – because of its rapid pace – give the false impression that the musical writing is comparable to film editing. However Gerhard continues: “In the second and third acts [of *Les Huguenots*], too, there is a similar tension between rapidly altering details and a slowly developing dramatic action. Almost every contemporary report comments on the ‘revue-like’ and ‘undramatic’ impression the work made.”¹⁹ This last quotation shows that the quasi-cinematic pace of Act I of *Les Huguenots* is not sustained in the two following acts. In fact, opera and cinema have very different paces altogether, and the former will always look slow in comparison to the latter. The structure of narration – especially with regard to pace – is not at all similar between the two genres, a fact that complicates these analogies.

17 Among others see George Steiner: *In Bluebeard's Castle. Some Notes towards the Redefinition of Culture*, New Haven 1971, pp. 11 f.

18 Gerhard: *The Urbanization of Opera*, p. 186.

19 *Ibid.*, p. 186.

Suspense effects and film (music) One of the most dramatic effects in Meyerbeer's operas is his use of what a series of critics call "suspense effects" in analogy to cinematic thrillers. For example, Gerhard writes:

"If Meyerbeer's montage-like use of the repetitions of fragments of 'Ein' feste Burg' [at the end of *Les Huguenots*] is suggestive of a technique that was not invented until the twentieth century, this ultimate heightening of the tension is more like the technique of the filmmaker Alfred Hitchcock than anything familiar from the theater of the eighteenth or nineteenth centuries. And Meyerbeer knew exactly how his unprecedented musical conception might be supported by the use of precisely calculated optical effects. When *Les Huguenots* was to be performed in Dresden, he gave instructions that the church should be shrouded in total darkness and lit up only twice, and when it was revived in Paris in 1852 he recommended that the set for the churchyard scene should be designed as carefully as possible, so as to ensure 'the horrifying effect of fear and terror.' In thus intensifying the expectation of 'fear and terror' to the utmost by every scenic and musical means, Meyerbeer induced a feeling equivalent to what is meant by the word 'suspense' in the discussion of twentieth-century cinema. Its importance for the success of grand opéra was already apparent to Meyerbeer's contemporaries: less than two decades after the première of *Les Huguenots*, the director of the Opéra, Roqueplan, spoke of the process 'of keeping the spirit in suspense, of making a lively attack on the senses' as, allegedly, 'the sole means of attracting the public to his theater.'²⁰

In this case, the comparison is encouraged by the crucial visual component in Meyerbeer's operas; however Gerhard also underlines the differences between Meyerbeer and Hitchcock:

"In Hitchcock's films, one of the outstanding features of the event in which the virtuosic build-up of suspense eventually culminates, having been drawn out as long as possible, is its hideous uniqueness. In the churchyard scene in *Les Huguenots* rather the reverse is the case, in that the initially striking effect of the progressive fragmentation of 'Ein' feste Burg' is repeated several times, even though the effect the first time the tune is heard depends directly on its unexpectedness – in a manner that, again, has been compared to a cinematic technique, this time the change of scene given by the cut, and in the context of a discussion of Berlioz."²¹

Despite these differences between film and opera, it is no surprise to find a *longue durée* in the theatrical representation of fear and suspense. Primary emotions are profoundly rooted in us, and are thus not greatly susceptible to major changes in connection with different socio-historical contexts.²² For example, we still feel danger today when encountering a big and loud beast, and there is therefore basically no need to change the musical ways of expressing fear or tension.

²⁰ Ibid., pp. 199f.

²¹ Ibid., p. 200.

²² Among others see Luca Zoppelli: "Mors stupebit". Multiple Levels of Fear-Arousing Mechanisms in Verdi's *Messa da Requiem*, in: *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, ed. by Tom Cochrane, Bernardino Fantini, and Klaus R. Scherer, Oxford 2013, pp. 147–153.

With the previous example from *Les Huguenots*, the similitude of scenic devices between Meyerbeer and Hitchcock is emphasized. However, there are also aspects of musical writing, which can contribute to suspense effects, as Gerhard discusses with regard to the recurrence of melodies in Meyerbeer's operas:

"Meyerbeer drew on a musico-dramatic tradition that may be said to have developed in the shadow of motivic recall. In some operas of the late eighteenth century, composers reintroduced melodies without any intention of shaping character or structure – although of course the recurrences aided the audience in orientation and strengthened the formal integration of longer scores. The recurrence arose simply and straightforwardly out of the drama, as the melodies acquired an immediate significance in the action visible on the stage. One of the earliest and most outstanding examples of the process [...] is Grétry's use of the romance 'Une fièvre brûlante,' heard nine times altogether in his *Richard Coeur-de-lion* (1784), deliberately introduced by the characters themselves in order to make themselves known to others during the course of a complicated plot. Alfred Hitchcock, incidentally, used much the same technique in the dénouement of the 1955 version of *The Man Who Knew Too Much*."²³

Indeed, film music undoubtedly owes a lot to the musical language of opera and theatre. Among its main features, one finds, for example, what film music studies erroneously call *Leitmotivs*, which are in fact motivic recalls, inherited from the French tradition of *opéra comique*. The term is used to qualify every recurrent musical theme associated with a character, an event, an object, et cetera, in film scores; for example, Hitchcock's use of Franz Lehár's *Merry Widow* waltz as a motivic recall in *Shadow of a Doubt* (1943). However this is a vast field of study which is by no means limited to the influence of Meyerbeer.²⁴

Pantomime and film Some researchers perceive a connection between Meyerbeer and cinema on the basis of the composer's extensive recourse to pantomime. Brzoska affirms that the nuns' scene in Act I of *Robert le diable* is "cinematic", because ballet is a part of the drama and not merely an optical *divertissement*:

"La scène de la résurrection des nonnes mettait en œuvre les astuces que la technique la plus développée (hightech) de l'époque était susceptible de produire. L'opéra tourne ici en pure image animée, comme on en connaît seulement au cinéma. La comparaison avec l'esthétique du film ne vient pas seulement du fait que cette scène (le cœur de la séduction finale de Robert) est visualisée uniquement au moyen de la pantomime et de la danse, sans aucun recours au mot chanté. Bien des impressions visuelles renforcent cette stratégie: l'effet des feux follets au début de la scène; la transformation des

²³ Gerhard: *The Urbanization of Opera*, p. 271.

²⁴ Among others see Emilio Sala: *L'opéra senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venice 1995; *Wagner and Cinema*, ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, Bloomington/Indianapolis 2010.

nonnes damnées qui, de spectres traversant les murs, deviennent des êtres de chair et d'os; l'aspect bleuâtre de l'éclairage que les spécialistes des techniques théâtrales ne savent toujours pas expliquer aujourd'hui, compte tenu des gaz utilisés à l'époque: tous ces éléments restaient des secrets de production de l'opéra."²⁵

Brzoska emphasizes the importance of the visual component and of the novelty of the techniques, but he also claims that pantomime (i. e. music without singing during which expression is conveyed by gestures) is comparable to film aesthetic. However this link is by no means evident, because narrative cinema is actually an art based primarily on dialogue, which does not rely – except in a few avant-garde films such as those of Norman McLaren – on a specific bond between music, action, and editing in the same way as occurs in a pantomime. In fact, classical cinema consists of dialogue; gestures are there to support it and not to replace it. Brzoska's assertion seems to misconstrue the cinematic comparison here; probably he is confused by the fact that pantomime implies a parallel conjunction of music and gestures and that parallel scoring – i. e. "Mickey Mousing" in film terminology – is often taken to be something typically cinematic; this is however actually not the case, since this is an effect that often occurs in descriptive music, for example in symphonic poems. Moreover pantomime is not really a specific characteristic of Meyerbeer's writing, but rather a common feature of nineteenth-century opera in general.²⁶ Yet not all operatic productions containing pantomime are described as "cinematic". Thus the link between operatic pantomime and film appears highly ambiguous and problematic and would require much more precise consideration than has hitherto been proposed.

Conclusion After an examination of several examples, it appears that links between Meyerbeer and film have a long historiographical tradition, which is, however, far from being unequivocal. First occurrences of this practice are bound to a specific context: in Döhring's paper, presented at a conference in 1977, his references to cinema were meant to help see beyond Wagner's assertion that Meyerbeer lacked dramaturgical sense, and thereby change the negative reception of his monumental *Grand opéras*.²⁷ Döhring argues that it makes no sense to judge Meyerbeer's music *per se* and that it must be

25 Matthias Brzoska: "Wirkung mit Ursache". *Idée esthétique et apparence du spectaculaire dans l'œuvre de Meyerbeer*, in: *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, ed. by Isabelle Moindrot, Olivier Goetz, and Sylvie Humbert-Mougin, Paris, 2006, pp. 84–93, here p. 86.

26 See Mary Ann Smart: *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.

27 Döhring: *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*. Wagner polemizes in *Oper und Drama* (1851) qualifying Meyerbeer's music of "Wirkung ohne Ursache"; Richard Wagner: *Oper und Drama*, Leipzig 1872 (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Vol. 3), p. 371.

envisaged in relation to stage action. He pleads for a multimedia understanding of Meyerbeer's operas, in which film constitutes an essential element of his demonstration. However this was a time when musicology – especially in Germany – did not consider film music a serious topic of studies. Döhring's proposal was therefore quite provocative, but also rather general regarding cinematic concepts. During the nineties, cinematic terminology was used for its evocative potential on a metaphorical level.²⁸ It became a powerful way to describe some elements of Meyerbeer's writing. At the same time however, more dubious links between Meyerbeer and cinema remained in the critical literature. Nowadays the situation is completely different than in the seventies: film studies are flourishing. Yet, the accuracy of some of the examined examples remains problematic. This absence of evolution, at a time when film studies are omnipresent, suggests that this historiographical discourse is here for different reasons and not always for the pertinence of the association. In some cases, it seems to indicate an allegiance to the idea of progress as an artistic necessity. In this way it becomes indispensable to prove that a work of art prefigures another, whereby it somehow gains in 'value'. This entrenched concept of Meyerbeer's filmic quality also bears with it the risk of ascribing undue weight to the direction in which the composer's works point, rather than focussing on the detailed considerations of the works themselves and their historical context, so important to the understanding of nineteenth-century opera.

Regarding Meyerbeer's style, Gerhard and others have shown the influence of the historical context and the development of mass urban society on some musical aspects, characters and characteristics.²⁹ In my opinion it is more fruitful to look in this direction in order to explain Meyerbeer's writing rather than resort to the concept of "editing": a growing attention to the voices of the crowd in all their diversity necessarily leads to a manifold musical representation. It could furthermore be interesting to go back to narratological concepts to describe the richness of points of view in a scene with notions as focalization. As every great opera composer, Meyerbeer is a master in storytelling, and film is not the only possible reference regarding this particular aspect. Furthermore cinema did not invent the majority of its narrative options, but adapts features from other pre-existing arts to its own specific conditions.

Concerning the Meyerbeerian context, Brzoska underlines how the "prophet of the new world",³⁰ as Wagner called Meyerbeer, was linked to a philosophical environment

28 In addition to Gerhard's uses of cinematic metaphors, other authors resort to them, for example Luca Zoppelli in his book *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale europeo dell'Ottocento*, Venice 1994.

29 Gerhard: *The Urbanization of Opera*, pp. 158–214, 247–317.

30 Richard Wagner to Theodor Uhlig, letter from Paris, 13 March 1850: "In dieser zeit sah ich denn auch zum ersten male den Propheten, – den Propheten der neuen welt: – ich fühlte mich glücklich und

of the 1820s, especially Saint-Simonianism and Neo-Catholicism, in which projects of social regeneration included the idea of an art of the future embracing all arts – a kind of *Gesamtkunstwerk avant la lettre*.³¹ Therefore it seems more pertinent to show how prophetic Meyerbeer was in this context rather than drawing hazardous parallels with cinema.

Meyerbeer's care for optic effects and *mise en scène* is obviously one of the reasons for the recurrent association of his works and film in the critical literature. Brzoska, among many others, has highlighted the visual aspect as an essential trademark of Meyerbeer's Grand opéras:

"In both operas [Le prophète and Vasco de Gama], the moment of peripeteia is marked by a spectacular stage effect: in *Le prophète* it was the first successful use in any theatre of an electric spotlight, which Meyerbeer had specially made by the physicist Léon Foucault. Meyerbeer's multi-media conception caused him to reject older notions of tone-painting at this point. His contemporaries felt they were blinded by a 'real sun'. Technologically, the sunrise effect resulted from the most developed technology of the time, and the work itself became a synonym for a new age; the prophet was seen, as Wagner put it, as the 'prophet of a new world'. *L'Africaine* featured the first completely revolving stage set, on which the ship of Vasco da Gama's rival could be shown changing course. Both these stage effects marked crucial moments in the action: Jean's final guilty involvement in the historical process, and the premature failure of Vasco's mission of colonization."³²

It is the argument of 'up-to-dateness' – and often in correlation with Wagner's *bon mot* – which seems to encourage associations between these operas and cinema. However these can be seen to demonstrate quite a different thing indeed: Meyerbeer was a gifted stage composer not writing music *per se* but in conjunction with visuals, i. e. fully conscious of what an opera is. In Döhring's article, film was evoked to prove this point, and Gerhard's analysis shows to what extent Meyerbeer was aware of the fact that music only creates emotion in a theatre in correlation with the stage, and that sometimes less music is the best option to achieve this goal:

"In contrast to David, Verdi, or Wagner in *Das Rheingold*, Meyerbeer did not underpin the visual stage-effect with his music, which is more of an advantage than a disadvantage in the context of the finale of Act III of *Le Prophète*. It means that, like the Anabaptist troops, the audience is quite unpre-

erhoben, ließ alle wühlerischen pläne fahren, die mir so gottlos erschienen, da doch das reine, edle, hochheilig wahre und göttlich menschliche schon so unmittelbar und warm in der seligen gegenwart lebt. [...] Kommt das Genie und wirft uns in andere bahnen, so folgt ein begeisterter gern überall hin, selbst wenn er sich unfähig fühlt, in diesen bahnen etwas leisten zu können." Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, ed. by Gertrud Strobel and Werner Wolf, Leipzig 1983, Vol. 3, pp. 248 f.

31 Brzoska: "Wirkung mit Ursache".

32 Brzoska: Meyerbeer, Giacomo.

pared for the sunrise and is therefore astonished by it, while the music runs on as if oblivious to it, with the postlude to Jean's *Hymne triomphal*."³³

Gerhard emphasizes that Meyerbeer's music does not always work in conjunction with the action onstage. In doing this, the Grand opéra composer embraces a typical French operatic aesthetic: the *tragédie lyrique* offers many examples of disjunction between music and action – some of them very spectacular – for example in the operas of Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau. Meyerbeer thereby positions himself within a *longue durée* tradition of musical writing, that of the Académie Royale de Musique. Precisely this choice of not underlining dramatic situations with music is particularly at odds with the concept of cinematic writing, since narrative film typically resorts to musical underscoring in such specific moments, and indeed in many others.

There is one final element that seems to encourage the association of Meyerbeer and cinema: it is what Gerhard calls "the fetish of authenticity" in *mise en scène* and in the musical scene-characterization, for example through the use of (pseudo-) folk songs.³⁴ Very often, film is considered a "realistic" medium. However this is a cliché; even in documentaries, cinema does not, and indeed cannot, "record" reality. This widespread simplification leads to one of the main problems regarding the reading of Meyerbeer as a generally cinematic composer: the comparison assumes cinema as an entity; it does not take into consideration the diversity of film media throughout history. To a certain extent this is equivalent to qualifying a film as "operatic", without specifying whether this quality concerns an affinity with the dramaturgy of Monteverdi, Gounod or Saariaho. If one were to continue with this type of comparisons, it would make sense to pursue in more depth what is exactly meant by "cinema". The fact that some features are common to Meyerbeer's operas and film is by no means ruled out because both are products of what Baudelaire calls *modernité* and as a result similitudes are quite conceivable, however, in my opinion, this analogy is not the best way to do justice to the fantastic abilities of Meyerbeer as a musical dramaturgist.

33 Gerhard: *The Urbanization of Opera*, p. 300. Moreover Sieghart Döhring affirms that: "Ohne die Realistik der Darstellung verliert die Musik [am Ende des *Prophète*], da sie selbst hier nichts als realistisch ist, ihre Funktion, erscheint isoliert und verfremdet, womit die szenische Einheit aufgelöst und die auf ihr basierende Wirkung zerstört ist." Döhring: *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, p. 500.

34 Gerhard: *The Urbanization of Opera*, pp. 164 f.

ZEIT-RÄUME

One of the appealing yet elusive facets of Grand opéra aesthetics is the buildup of movement and momentum in the large-scale scenes characteristic of the genre. Giacomo Meyerbeer and Eugène Scribe were amongst the most imaginative creators of such movement, effectively absorbing and translating the acceleration of nineteenth-century Parisian life through their monumental music-drama projects. In this context, “dynamic” recitatives, which traditionally constitute the scaffolding of operatic kinesis, step unexpectedly into the limelight, providing a flexible means of conveying movement and accelerating dramatic time. Describing the adaptation of his Italian opera *Poliuto* as *Les Martyrs* for the French stage in 1839, Gaetano Donizetti coined some of the differences he perceived between his native Italian tradition and the influential Parisian style of the first half of the nineteenth century:

“La musica, e la poesia teatrale francese hanno un *cachet* tutto proprio al quale ogni compositore deve uniformarsi; sia nei recitativi sia nei pezzi di canto; per esempio, bando ai crescendo etc. etc. bando alle solite cadenze felicità, felicità, felicità; poi in tra l’una e l’altra cabaletta avvi sempre una poesia che innalza l’azione senza la solita ripetizione de’ versi di cui i nostri poeti fanno uso.”¹

A lack of repetitions and a tendency to “move the action forwards” are seen as the crucial traits which composers (including himself) “must” emulate in order to master the Grand opéra style. Indeed, even such critical voices as the Wagnerian theorist Hermann Hettner were forced to acknowledge, although grudgingly, that beyond what he calls the “unworthy operatic pomp” of Meyerbeer’s works, his operas are among those that contain a truly dramatic essence and structure.² Notwithstanding the extravagant lyrical numbers and spectacular tableaux that are characteristic of Grand opéra in general, the taut dramatic progression of the Scribe-Meyerbeer collaborations constitute one of the most remarkable and avant-garde traits of these nineteenth-century masterworks.

In the following analyses, I refer to a method developed in my dissertation, whereby terms such as “montage”, “timing”, “pacing”, “sequence”, “cut” and “shot” are used in loose metaphorical analogy with the domain of film studies as an experimental tool to

- 1 “French music and poetry for the theatre have a *cachet* all their own, to which each composer must adapt. In the recitatives as well as in the sung pieces one must for example ban the crescendo, etc. etc. and ban the usual cadences felicità, felicità, felicità; and between one and the other cabaletta [verse] there is always poetry which moves the action forward, without the usual line repetitions of which our poets make use.” Gaetano Donizetti: Letter to Giovanni Simone Mayr, 8 April 1839, in: Guido Zavadini: Donizetti: vita, musiche, epistolario, Bergamo 1948, pp. 494f.
- 2 Hermann Hettner: *Das moderne Drama*, Braunschweig 1852, pp. 186f.

achieve closer insight into time structures in opera.³ I will consider some of the music-dramatic means of momentum which contribute to the dynamic progression of large-scale scenes in Meyerbeerian opera, and take a closer look at how Scribe and Meyerbeer construct and adapt operatic temporality to create breathless pacing in the culminating love scenes of *Les Huguenots* and *Le Prophète*.

“... le danger presse et le temps vole” Meyerbeer’s own comments about making the fourth and fifth acts of *Les Huguenots* “very short” confirm the composer’s desire for acceleration already at an early stage in the creative process.⁴ The effect eventually achieved in performance and the impression this made on the contemporary opera public was famously parodied in Jules Verne’s novella of 1874 *Une Fantaisie du docteur Ox*.⁵ Indeed, Act IV of *Les Huguenots* presents a remarkably paced dramatic continuum for 1836: other than a few repetitions in the “Conjuration et Bénédiction des poignards” and some lyrically expanded moments of the “Grand duo” between Raoul and Valentine, Scribe’s text is rarely duplicated or interrupted for any length of time. Rather the whole act is driven forwards to an unprecedented extent. An obvious case in point is the first scene of the act, which was massively cut and transformed throughout the composition process. With the removal of the originally foreseen solo Romance for Valentine, the scene bears the incongruous title “Entracte, récitatif et scène” – which might as well read *entracte, récitatif et récitatif* (!) since the terms “scène” and “récitatif” were synonymous at this time in terms of declamatory texture. Although cuts in opera (and particularly Meyerbeerian opera) were often motivated by the pragmatic necessity of reducing scenes to manageable proportions, in certain cases they also reflect aesthetic developments, especially when considered in relation to authorial statements and overall stylistic tendencies of the time.

Act IV of *Les Huguenots* opens with Valentine reflecting alone in her apartments on the pain of her forced marriage and separation from Raoul; when Raoul himself unexpectedly appears, an uneasy exchange ensues in which neither protagonist is able to

3 See Laura Moeckli: *Tracing Nineteenth-Century Recitative 1820–1860. Prosody – Composition – Dramaturgy – Performance*, PhD Diss., University of Bern, 2015. See also my article *Narrative Pacing and Flashback in Meyerbeer’s Recitatives*, in: *Meyerbeer and Grand opéra from the July Monarchy to the Present*, ed. by Mark Everist, Turnhout 2016, pp. 333–357. For a generally critical view of analogies between opera and film see Delphine Vincent’s contribution in this book pp. 119–131. I am thankful to Delphine for her suggestions concerning film terminology, in particular the importance of distinguishing between a preproduction “take” and a postproduction “shot”.

4 “Les trois premiers actes ont été si longs qu’il faut tâcher de rendre bien court les deux derniers.” Meyerbeer-Scribe concept notes, 1832, BNF shelfmark: ms n.a.f. 22502.

5 For a more detailed discussion of this parody see Anselm Gerhard’s contribution in this volume pp. 147–155, as well as his reference study of *Grand opéra: Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

express what they really feel. The following table proposes a division of this 80-bar declamatory scene into 9 “shots” determined by music-dramatic criteria including variations in “Syllabic Density” (SD) – a figure obtained by dividing the number of syllables by the number of bars in each shot, providing a rough indication of syllable-concentration per segment:

Les Huguenots, Act IV, No. 22: Scène Valentine – Raoul⁶

Pacing				
Shots	Syllables / Bars	SD	Texture	Motifs
a) Ritournelle	0 / 17	0.0		repeated eighths + breathless accents
b) Valentine “Je suis seule ...”	40 / 16	2.5	motivically punctuated recit.	snippets from the ritournelle
c) Valentine “Et vous que j’implorais ...”	48 / 9	5.3	tremolo recit.	
d) Valentine “Juste ciel! est-ce lui? ...”	24 / 4	6.0	tremolo recit.	
e) Raoul/Valentine “Oui, c’est moi! ...”	53 / 10	5.3	punctuated recit.	
f) Valentine “Qu’entends-je! ...”	13 / 3	4.3	arioso/parlante “allegro moderato”	
g) Raoul (froidement) “Oui, je pouvais les rencontrer ...”	32 / 5	6.4	punctuated recit.	
h) Valentine/ Raoul “Entendez vous ces pas? ...”	18 / 9 ^{*7}	2.0	parlante “allegro con spirito” 3/4	
i) Valentine “Mon père! mon époux! ...”	18 / 4	4.5	punctuated recit.	

Despite the missing Romance, this opening scene manages to draw a rough sketch of the dramatic situation: with repeated staccato eighth notes, the ritornello introduces a mechanical movement like the incessant ticking of a clock, punctuated by breathless, dotted gestures. The expanded density (SD 2.5) of Valentine’s opening monologue occurs

6 A “shot” in a film is defined as a single camera scene between two “cuts”. In opera analysis a greater subjectivity is of course involved in defining such “cuts” and “shots” compared to the technically determined filmic terms. Despite the flexibility of metric performance in recitative, this SD-ratio provides a useful tool for identifying micro-variations in compositional pacing. Based on some preliminary analyses, the average SD-rates for simple recitative appear to lie somewhere between 3.0 and 5.0. By contrast, syllabic densities in nineteenth-century lyrical passages typically lie somewhere between 0.5 and 2.0, although these numbers do of course vary greatly from one passage to another.

7 This shot actually consists of 12 bars in 3/4 measure, but in order to maintain a proportional sense of temporal extension, the 36 notes are grouped into artificial 4/4 *units comparable to the rest of the section.

through the insertion of hectic motifs from the introduction, depicting her agitated state in a condensed form of declamatory introspection (example 1, page 138).

Her inner turmoil is further underlined by tremolo texture and chromatic modulations in shots (c) and (d). With Raoul’s appearance however, the inexorable pace of high-density dialogue sets in (SD 4.3–6.4) until the sound of male footsteps on the stairs – expressed in surging mimetic figures in shot (h) – brings dramatic tension to a paroxysm as Valentine urges Raoul to hide. In the ensuing “Conjuration” scene, declamatory interjections, impetuous motifs, marching or ticking accompaniments, and harmonic surges continuously recall the relentless passing of time between the lyrically expanded moments of fanatic debate and sinister communion. In his analysis of the score after the Parisian première, Berlioz vividly evokes the “sublime horror” of this large-scale scene, describing its vocal texture accurately as “une de ces formes intermédiaires, familières à M. Meyerbeer, qui tiennent du récitatif autant que de l’air et ne sont cependant ni l’un ni l’autre.”⁸ Once the conspirators depart, Raoul re-emerges horrified from his hiding place; Valentine attempts to retain him and stall for time, giving rise to the work’s culminating duet.

As Steven Huebner has pointed out, one innovative aspect of this central love duet lies in Meyerbeer’s increased fusion of declamatory and lyrical textures within the traditional Italianate *solita forma* structure.⁹ Already in the opening 40-bar *scena*, the texture constantly wavers between *parlante* dialogue and melodic *arioso*:

Les Huguenots, Act IV, No. 24: Scena Raoul – Valentine

Pacing				
Shots	Syllables / Bars	SD	Texture	Motifs
a) Valentine “Oh ciel! où courez vous? ...”	12 / 9	1.3	punctuated parlante “allegro vivace”	staccato chromatic motifs
b) Raoul “Où je vais? ...”	42 / 8	5.2	“presque parlé” “allegro maestoso”	beating ‘pulse’ + nervous upbeat
c) Valentine “Mais ces ennemis ...”	18 / 4	4.5	arioso	
d) Valentine/Raoul “Voudriez-vous les immoler ...”	28 / 5	5.6	dialog with repetitive figures	
e) Raoul/Valentine “Et voilà le Dieu ...”	23 / 4	5.7	parlante “allegro maestoso”	beating ‘pulse’ + nervous upbeat

8 “[...] one of those intermediary forms, common to M. Meyerbeer, which owes as much to recitative as to aria, yet is neither one nor the other.” Hector Berlioz: Les Huguenots, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 December 1836, pp. 1 f., here p. 1.

9 Steven Huebner: Italianate Duets in Meyerbeer’s Grand Opéra, in: *Journal of Musicological Research* 8 (1989), pp. 203–258.

f) Valentine	51 / 9	5.6	arioso / parlante	galloping acceleration
“Ah! ne blasphémez pas! ...”				
Tempo d’attacco	80 / 32*	2.5	“allegro moderato” 2/4	
“Le danger presse ...”				

At several points in this *scena* one is tempted to think that the *tempo d’attacco* strophes are about to begin, but each time expectations are confounded by a return to monotone *parlante* or irregular declamation. Sustained mimetic accompaniments underline the mounting tension of each shot without interrupting the declamatory flow, up until the yearning *ritornello* in 2/4 which launches the real *tempo d’attacco*. Such confusion persists throughout the duet, with again not one, but several declamatory sequences interrupting the lyrical closure in the manner of a *tempo di mezzo*. Finally, the unusual declamatory ending of Act IV is also underlined by Berlioz:

“[...] le duo finit à peu près en récitatif, par un solo, et sur la note sensible. Ce dénoûment [sic] musical, si contraire à nos habitudes, semble devoir manquer de la force et de la chaleur nécessaires à la conclusion d’un tel acte; et, tout au contraire, la dernière exclamation de Raoul: Dieu, veillez sur ses jours, et moi je vais mourir, est si déchirante, que l’effet de l’ensemble mesuré le plus vigoureux ne saurait lui être supérieur.”¹⁰

Indeed, instead of the expected grand finale, the act closes with Valentine fading in and out of consciousness and Raoul’s fragmented interjections petering into timeless suspension.

Even on a diegetic level, the unstoppable passage of time is an underlying theme of this duet: “le danger presse et le temps vole”, “Oh mon Dieu! Voici l’heure”, “C’est la mort! Voici l’heure”, and finally the chiming of the hour and Raoul’s exclamation “C’en est fait; voici l’heure!” that brings the breathless *cabaletta* to a close. Meyerbeer introduces a further explicit device for time structuring in this closing *scena*: the sound of a ringing bell. Initially bell tolls occur evenly on the first beat of each bar establishing a regular point of temporal reference; but then the tolls are accelerated to two per bar, suggesting a faster passage of time, until they finally cease altogether, only re-entering in extremis as Raoul rushes off to warn his fellow Huguenots of the impending massacre. Thus the relativity of time is conveyed and synthesized in the varied pacing of these bell-tolls; time is compressed and expanded according to the protagonists’ impressions and sen-

10 “[...] the duet ends more or less in recitative, with a solo, and on the leading note. This musical ending, so contrary to our conventions, seems destined to lack the necessary force and warmth for the conclusion of such an Act; yet, quite to the contrary, Raoul’s last exclamation: Dieu, veillez sur ses jours, et moi je vais mourir, is so heart-wrenching that the most vigorous measured ensemble could not be superior.” Berlioz: *Les Huguenots*, p. 2.

ACTE IV

Un appartement dans l'hôtel du comte de Nevers. Des portraits de famille en décorent les murs. Au fond, une grande porte et une grande croisée gothiques. À gauche du spectateur, une porte qui mène à la chambre à coucher de Valentine. À droite, une grande cheminée, et auprès, l'entrée d'un cabinet fermé par une tapisserie. À droite du spectateur, et sur le premier plan, une croisée donnant sur la rue.

N° 22.

ENTR'ACTE, RÉCITATIF ET SCÈNE

VALENTINE, RAOUL

Allo! appassionato (♩ = 184)

PIANO. *fp sempre stacc.*

cresc.

cresc.

ff

VALENTINE. Récit

Allegro

Jesuis seu-le chez moi, seule avec ma dou-leur!

Récit

Allegro

EXAMPLE 1 Giacomo Meyerbeer: Les Huguenots, vocal score, Brandus, Paris circa 1860, Act IV, Scene 22 (beginning)

sations, without however completely managing to evade the recurring sound of the bell which symbolizes the inexorable pressure of “flying time” in face of the impending dilemma.

“Ah! ... Morte! ... Morte!” Meyerbeer and Scribe pursued their time condensation experiments in *Le Prophète* working towards effects of unprecedented momentum and brutality.¹¹ Following the immense success of *Les Huguenots* in the French capital and abroad, the Parisian public waited thirteen long years for the next collaborative chef-d’œuvre to appear on stage. Although first sketches for *Le Prophète* date back to 1835, and a plan for *Vasco de Gama* (*L’Africaine*) was also conceived by 1837, the penury of suitable French singers after the disappearance of the soprano Cornélie Falcon and the tenor Adolphe Nourrit initially postponed further progress.¹² Moreover, professional frictions between Meyerbeer, Scribe and opera director Léon Pillet, as well as political tensions leading to the collapse of the July Monarchy in 1848, made attempts at a new collaboration impossible. Only after Henry Duponchel and Nestor Roqueplan became directors of the Opéra in 1847 and the disruptions of the third revolutionary wave subsided, could *Le Prophète* finally be staged in Paris in 1849. With regard to frenzied momentum, the incongruous encounters between Jean de Leyde and his betrothed Berthe offer some of the most remarkable examples in the history of opera.

The first encounter of the lead couple occurs in the second act, after Jean dismisses the fanatical Anabaptists. He sighs in relief at their departure, regaining a sense of normality in the thought of his upcoming marriage. However, his reflexions are immediately interrupted by a mimetic gesture of threat, tension, and acceleration – the sound of galloping hooves:

(*Les trois anabaptistes sortent.*)

JEAN

Ils partent! ... grâce au ciel! leur funeste présence

M’empêchait d’être heureux!

Oui, demain quand j’y pense,

- 11 For more on temporal acceleration and “realism” in *Le Prophète* in general see Sieghart Döhring: *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Report of the twelfth congress of the International Musicological Society Berkeley 1977*, ed. by Daniel Heartz and Bonnie Wade, Kassel/London/Basel 1981, pp. 497–500.
- 12 On the role of these singers in the development and production of Meyerbeer’s operas see Laura Moeckli: “Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes”. Singers as Actors on the Parisian Opera Stage, in: *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, ed. by Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert, and Stefan Saborowski, Schliengen 2014 (*Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, Bd. 5), pp. 11–40.

Demain mon mariage! ... ô riant avenir!
 Quel bruit ... retentit à cette heure? N'entends-je pas ...
 Le galop des coursiers, les armes des soldats?
 (Berthe entre en courant, pâle, défaite. Elle se jette dans les bras de Jean.)
 JEAN
 Ah! Berthe! ma bien aimée! et d'où vient cet effroi?
 BERTHE, hors d'haleine.
 Des fureurs ... d'un tyran ... sauve moi! ...
 Comment ... fuir ses regards? Juste ciel!
 JEAN, lui montrant la cachette.
 Là! Là!
 (Jean sort pour voir si Oberthal est près de la chaumière.)
 BERTHE, avec une expression douloureuse.
 Ah! d'effroi, je tremble encore!
 Au trépas, viens m'arracher,
 Dieu puissant, toi que j'implore!
 À leurs yeux, viens me cacher.
 (Oberthal entre.)¹³

The lovers thus meet in a state of utmost agitation. Berthe having fled her captors, arrives in dire need leaving Jean mere seconds to grasp the situation. All expectations are confounded in this reunion: instead of the gradual build-up to the obligatory love duet, any thought of lyric expansion is immediately dismissed by the rapid succession of events. Breathless and stunned, the protagonists resort to direct physical communication – more efficient than words – for conveying their desperate needs. Indeed, throughout the compositional process, the authors increasingly cut away the text in the successive libretto versions as their concept developed and matured.¹⁴ Language is reduced to a minimum: the alexandrines of Jean's part are condensed so that they merge and flow easily into each other, changing rapidly from one thought to the next. Berthe's phrases are reduced to short irregular lines of nine- and seven-syllables which mimetically underline the protagonist's frantic gasps.

Moreover, the musical "montage" of this reunification scene further emphasizes the lovers' desperate situation and their necessity to act rapidly without taking time to express anything in words:

- 13 All the libretto extracts are based on the indispensable critical edition Eugène Scribe/Giacomo Meyerbeer: *Le Prophète. Livret – étude, sources, documents*, éd. by Fabien Guilloux, München 2007. In some cases, indentations have been placed differently to reflect the typology of French libretti in what I consider to be a clearer manner. For this passage see Version "musicale" Brandus-Troupéas, p. 131.
- 14 See the four successive libretto versions published in Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète. Livret – étude, sources, documents*.

Le Prophète, Act II, No. 9: Reunion Jean – Berthe

Pacing

Shots	Syllables / Bars	SD	Texture	Motifs
a) Jean alone “Ils partent! ... grâce au ciel! ...”	36 / 7	5.1	punctuated recit.	
b) Jean’s apprehension “Quel bruit ... retentit ...”	24 / 6	4.0	sustained parlante	galloping march
c) Berthe’s arrival “Ah! Berthe, ma bien-aimée!”	13 / 6	2.2	ritournell + punctuated recit.	
d) Berthe breathless “Des fureurs ... d’un tyran ...”	20 / 11	1.8	sustained parlante	chromatic surge
e) Berthe Arioso “Ah! d’effroi, je tremble ...”	28 / 13	2.2	arioso	
f) Oberthal’s arrival “Loin de ces rives ...”	50 / 15	3.3	sustained parlante / arioso	galloping

The dominant vocal texture of the passage is fragmented *parlante*, punctuated or sustained by mimetic orchestral motifs. Starting at an average recitative syllabic density value of 5.1, the rates plummet in the following shots, not because time is in any way expanded, but rather because there is not enough time to say anything at all. Jean’s apprehension builds up in the galloping progression, which at the same time evokes the sound of Oberthal’s approaching convoy, while Berthe’s distress translates musically into chromatic surges and breathless interrupted motifs, so that both the protagonists’ reactions to this menacing situation are simultaneously conveyed. Amid this commotion there is only a single phrase which evokes joyous reunion: Jean’s ecstatic sigh “Ah! Berthe, ma bien-aimée!” which, however, shifts immediately to rising alarm and anxious interrogation. Surely, this scene must be the least lyrical lovers’ reunion in the history of nineteenth-century opera. First, Berthe’s tender, almost Verdian, arioso fragment is completely lost on Jean, who is looking out to see the progress of Oberthal and his troupes. Then, Berthe is forced to remain largely hidden during the struggle for power between Jean, Fidès and Oberthal. Faced with the true dilemma of losing his betrothed or watching his mother die on the spot, Jean decides in a flash to pay the agonizing price and save his mother from execution. Thus in this whole palpitating scene there are only two points of direct verbal contact between the lovers: their initial furtive phrase of greeting, and their violent separation as Jean casts Berthe from him in despair “Ah! Va-t’en! Tu le vois, il le faut!”

Due once more in large part to the extensive transformations and cuts made over the thirteen years of the opera’s gestation, the lovers only meet again in the final act. There appears to be no time for love in the would-be prophet’s world. And once again, when it finally arrives, Jean and Berthe’s reunion in Act v is rough, frenzied and largely restrained

within a taut declamatory pace. There are a few moments of temporal expansion in the culminating trio between Berthe, Jean, and his mother Fidès. The typically Meyerbeerian extended *solita forma* juxtaposes two contrasting lyrical parts: first the Allegretto pastorale “loin de la ville” and second the cabaletta Allegro “O spectre épouvantable”. In between, a declamatory *tempo di mezzo* enables the transition from fragile hope to fatal despair. Berthe realizes that the prophet-impostor she had been seeking to destroy is in fact her former lover Jean whom she had thought dead. In a few instants, her aims and illusions collapse, everything losing its meaning in view of the irreconcilable double relation to this single person whom she has simultaneously loved and hated above all else. In some of the early sketches, Berthe’s death scene is set in arioso texture, her suicide prepared by a series of gasping utterances:

BERTHE, d’une voix faible et languissante.
 Déjà ... mon œil ... s’éteint ... hélas! ...
 Mon sang ... glacé ... s’arrête!
 Mon âme ... à Dieu ...
 (avec un douloureux effort)
 À s’envoler ... est prête!
 (à Fidès)
 Que ton fils se repente, ma mère tant chérie,
 (d’une voix mourante)
 Pour que je puisse au moins le revoir dans les cieux!
 Adieu!
 (Elle meurt.)
 FIDÈS, JEAN (avec désespoir)
 Elle expire!¹⁵

Several versions of this arioso exist, including one with a haunting saxophone solo accompaniment. But in the end Meyerbeer decided to push temporal condensation even further, cutting this already minimal form of operatic death entirely before the 1849 performance. A single recitative phrase is therefore all that remains of Berthe’s farewell, followed by the equally minimal reactions of Fidès and Jean:

BERTHE
 Je t’aimais, toi que je maudis,
 Je t’aime encore peut-être ... et m’en punis!
 (Elle se frappe d’un poignard et tombe dans les bras de Fidès.)
 FIDÈS, JEAN
 Ah!
 JEAN
 Morte! ... Morte! ...

15 Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*. Livret – étude, sources, documents, see Version “originale”, p. 273.

(faisant signe aux soldats d'emmener sa mère)
 Veillez sur ma mère! Moi je reste en ces lieux
 Pour punir les coupables!
 (Les soldats entraînent Fidès.)
 FIDÈS
 Mon fils! ... Mon fils!
 (Silence pendant lequel Jean regarde si Fidès est assez éloignée.)
 JEAN
 Et maintenant, vous qui m'avez perdu,
 Tous, vous serez punis!¹⁶

In this massively shortened version of the text, almost nothing remains of Scribe's original libretto structure; the prosody, rhythms, and rhyme patterns are blurred by numerous cuts, and merge into prose-like fragments. The characters' expressions are condensed into minimal words, sounds and gestures, building a taut dramaturgical drive towards the ultimate tragedy of the finale. Berthe's two remaining lines succinctly convey the contrasting emotions of her inner conflict in the antithetic verb pairs "aimais/maudit" and "aime/punis". The phrase is artfully paced, with several comma pauses, an emphasis on the personal pronoun "toi", and a moment of poignant hesitation in the second line ("peut-être ...") postponing, ever so slightly, the oblivion of suicide. In the confusion that follows, the reactions of Jean and Fidès are reduced to isolated exclamatory cries – "Ah! Morte! ... " / "Mon fils!" – expressing their state of stunned shock and disbelief.

In terms of musical pacing, Meyerbeer expands the protagonists' minimal utterances with expressive motifs and long silences. Only when Jean turns away from the horror towards his new plan of action, does the syllabic density return to average declamatory values:

Le prophète, Act v, No. 28: Berthe – Jean – Fidès

Pacing				
Shots	Syllables / Bars	SD	Texture	Motifs
a) Berthe "Je t'aimais, ..."	14 / 12	1.2	tremolo parlante	chrom. descent
b) Berthe's suicide "... et m'en punis!"	4 / 4.5	0.8	parlante	stabbing gestures
c) Jean and Fidès shock "Ah! morte ..."	3 / 5.5	0.5	interjections	
d) Jean's reaction "Veillez sur ma mère! ..."	17 / 4	4.3	punctuated recit.	
e) Fidès "Mon fils ..."	2 / 5	0.4	arioso	syncopated strings

16 Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*. Livret – étude, sources, documents, see Version "musicale", pp. 271f.

Facilité. 365

B. pa - - re à ja -
 F. pa - - re à ja -
 J.¹ pa - - re à ja -

B. pa - - re à ja - mais Je t'aimais toi
 F. pa - - re à ja - mais
 J.¹ pa - - re à ja - mais

suivez la voix.
 Ped. * Ped. * Ped. *f* *
 dim.

B. que je maudis je t'ai - me en cor peut ê - - tre
 F. *ff* Ped. (*elle se poignarde.*) * *f* Ped. * *ff*
 J.¹ et m'en pu - nis.

B. Ah! ad libitum.
 F. Mor - te! morte.
 J.¹ Ah! Mor - te! morte.
ff *ff* *dim.* *p* *f*
 B. et C.¹ 5103.

EXAMPLE 2 Giacomo Meyerbeer: *Le Prophète*, vocal score,
 Brandus, Paris 1849, Act v: Berthe's Suicide

absurd monosyllables – “Mon fils! mon fils! mon fils! mon fils!” – underscored by syncopated, undulating strings. The low syllabic density (0.4), due to her helpless, mechanical repetitions, conveys a fruitless struggle to find adequate words. Silence ensues, in the form of a prolonged double fermata, in which Jean watches his mother depart. Only after Fidès is dragged beyond hearing range, can Jean’s withheld frustration explode. However this does not occur in words either; rather it is left to the orchestral ritornello which accompanies the final “changement à vue”. With chromatic ascensions, emphatic arpeggios, *fp* accents of the winds, and syncopated circling figures Meyerbeer renders the violent agitation brewing beneath the protagonist’s superficial semblance of control as he moves from the dark cellar vaults to the floodlit grand hall of the Münster palace for his final revenge in the cataclysmic “Bacchanale” of the ensuing finale.

Thus an essential aspect of Meyerbeerian climaxes lies in the condensation of overwhelming emotions into taut dramaturgical sequences propelled by the relentless pressure of time. Through their elaborate gestation work, cuts in the libretto and music, prosodic and compositional transformations and innovations, mimetic gestures and orchestral motifs, Scribe and Meyerbeer accelerate the pace of events towards the approach of each climatic peak – the impending massacre of the Huguenots, the arrival of Oberthal, or the treason at Münster – reducing moments of contemplation as disaster draws inexorably closer. In terms of operatic momentum, two strategies can be observed: either syllabic density increases proportionally in relation to the acceleration of time creating a faster flow of information and content; or else syllabic density drops unexpectedly as the pressure of time exceeds that of speech and words begin to fail. In these cases momentum transfers instead to the orchestra where the perception of temporal pressure and suspense occurs on a sensual-kinetic level through mimetic gestures, harmonic shifts and strategic silences. This reflects, on the one hand, the emerging perception of time as a linear rather than a cyclic phenomenon, a view which has been described as characteristic of modern perception and thought.²⁰ On the other hand, it suggests a feeling of powerlessness with regard to external events, a sense of being overrun by collective issues and movements regardless of personal plans or plights, an attitude which resonates deeply with the political and social turmoil of the times. Furthermore this acceleration of external affairs seems interconnected with the characters’ psychological tendency to set aside, ignore, or repress emotions as quickly as possible in the face of dilemma, plunging into action rather than engaging with or reflecting in depth upon their situations.

20 See for example Karol Berger: *Bach’s Cycle, Mozart’s Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2007, and Robert Wendorff: *Zeit und Kultur, Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*, Wiesbaden 1980.

Anselm Gerhard

Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹.

Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern

Mehr noch als in anderen Ländern galten in Frankreich die pseudo-aristotelischen Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung auch im Musiktheater als sakrosankt; die normative Kraft der klassizistischen Ästhetik des späten 17. Jahrhunderts sollte noch bis weit in die ›romantische‹ Periode nachwirken. Dies gilt freilich nur zum Teil für Meyerbeers Pariser Opern. Während in seinen Stücken – trotz aller Nebenhandlungen, wie sie gerade für die spektakulären Masseneffekte in den großen historischen Opern erforderlich sind – die Einheit der Handlung in der Regel gewahrt ist, finden sich wiederholt höchst eigenwillige Experimente mit der Einheit des Ortes und der Zeit.

Die Relativierung der Zeitwahrnehmung in *Les Huguenots* Ein herausragendes Beispiel hierfür ist Meyerbeers wichtigste historische Oper, *Les Huguenots* von 1836: Während der erste Akt auf einem imaginären Schloss des Grafen Nevers in der Touraine spielt, führt uns der zweite auf das Schloss Chenonceaux bei Tours. Die letzten drei Akte hingegen sind im Zentrum von Paris situiert. Das Libretto präzisiert, dass die Handlung im »Monat August 1572« stattfindet, der letzte Akt bezieht sich offensichtlich auf die in der Nacht vom 23. zum 24. August bezeugten historischen Ereignisse, wobei sich die ganze Handlung doch über mindestens eine Woche erstreckt. Der dritte Akt spielt ausweislich an einem Sonntag, in jenem Jahr also der 20. August 1572. Zwar formuliert dort Marcel ausdrücklich: »Tous les trois nous venons de quitter la Touraine«. Aber alleine aufgrund der damaligen Reisegeschwindigkeiten sind für die fast 250 Kilometer von Chenonceaux nach Paris wohl mindestens drei Tage anzusetzen. Unklar bleibt überdies, ob zwischen dem ersten und dem zweiten Akt ein Zeitraum von wenigen Stunden oder doch eine ganze Nacht verstrichen ist.

Wichtiger als diese ›objektiven‹ Zeitverhältnisse, deren Rekonstruktion im fiktionalen Rahmen des Theaters ohnehin etwas Arbiträres anhaftet, ist jedoch die Wahrnehmung der Zeit im Kontrast zwischen Treffen begüterter Adliger in der Touraine, die als luxuriöse Mußestunden in Szene gesetzt werden, und den sich überschlagenden, blutigen Ereignissen inmitten der ›Großstadt‹ Paris. Wie an anderer Stelle ausführlich dargestellt,¹ wiesen schon die Kritiker der Uraufführung auf die kontinuierliche Verdichtung der Ereignisse und die damit einhergehende Beschleunigung der Handlung im

¹ Vgl. Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 162–174.

Übergang von den ersten zwei, wenn nicht drei Akten zur Peripetie des vierten Aktes hin. So notierte auch Franz Grillparzer wenige Wochen nach der Uraufführung in seinem Reisetagebuch:

»Das Opernbuch hat den Fehler, um drei Viertel zu lang zu sein. Die Musik [...] macht daher eine etwas zerstreute Wirkung. [...] In der Mitte des dritten Aktes fängt mit einem Duo eigentlich die Musik der Oper an [...].«²

Genauso wenig wie der Wiener Dramatiker rechneten jedoch die meisten Beobachter damit, dass dieser Eindruck des Diskontinuierlichen intendiert gewesen sein könnte, ganz im Sinne der Hinweise auf das Subjektive jeder Zeitwahrnehmung, die ein – auch noch im 19. Jahrhundert breit rezipierter – »Klassiker« der französischen Aufklärung im Jahre 1754 in folgende Worte gefasst hatte:

»La notion de la durée est donc toute relative: chacun n'en juge que par la succession de ses idées; & vraisemblablement il n'y a pas deux hommes, qui, dans un tem[p]s donné, comptent un égal nombre d'instan[t]s. Car il y a lieu de présumer qu'il n'y en a pas deux, dont la mémoire retrace toujours les idées avec la même rapidité.«³

Erst ein Außenseiter, der musikalisch zwar interessierte, aber nicht versierte Romancier Jules Verne sollte 36 Jahre später zeigen, wie genau er Meyerbeers Dramaturgie der »Beschleunigung« verstanden hatte, konnte er sie doch mit guten Gründen als Vorläufer seiner eigenen Spielereien mit der Wahrnehmung von Raum und Zeit betrachten. In der 1872 erschienenen Erzählung *Une Fantaisie du docteur Ox* berichtet er von einer fiktiven flandrischen Kleinstadt namens Quiquendone. Deren Einwohner hatten sich an einen derart verschlafenen Lebenswandel gewöhnt, dass sie in einem Gespräch eine gute Viertelstunde schweigend verstreichen lassen konnten, bevor sie eine Frage beantworteten. Auch die Opernaufführungen in dieser Stadt waren von einem solchen unvorstellbaren Phlegma geprägt:

»Pour tout dire par un exemple, l'air rapide de Figaro, à son entrée au premier acte du Barbier de Séville, se battait au numéro trente-trois du métronome et durait cinquante-huit minutes, – quand l'acteur était un brûleur de planches. [...] Le premier acte [des Huguenots], interprété au goût des Quiquendoniens, avait rempli une soirée tout entière de la première semaine du mois.«

Im Lauf der Erzählung werden diese Gewohnheiten allerdings nachhaltig erschüttert. Denn der Titelheld hatte den Quiquendoniens eine neue Gasversorgung aufgeschwatzt, um in Wirklichkeit die Wirkung reinen Sauerstoffs auf diese Einwohner zu testen. Da

- 2 Tagebuch-Eintrag vom 22. April 1836, in: Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von August Sauer, Zweite Abteilung, Bd. 10, Wien 1917, S. 35.
- 3 [Étienne Bonnot de] Condillac: *Traité des sensations*, Bd. 1, London/Paris 1754, S. 115.

dieses Experiment aber ausgerechnet am Abend startet, als im Opernhaus der vierte Akt von Meyerbeers *Les Huguenots* ansteht, überschlagen sich während dieser Aufführung die Ereignisse und mit ihr die Zeitwahrnehmung, präzise im Zusammenhang mit einem Akt, der vom zeitgenössischen Publikum wie im »Zeitraffer« wahrgenommen worden ist: »Le quatrième acte des Huguenots, qui durait autrefois six heures d'horloge, commencé, ce soir-là, à quatre heures et demie, était terminé à cinq heures moins douze. Il avait duré dix-huit minutes!«⁴

Erinnerung und »re-enactment« in *Le Pardon de Ploërmel* Im Detail auf völlig andere Weise, doch von einem ähnlichen Interesse an der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Möglichkeiten der Zeitwahrnehmung ist *Le Pardon de Ploërmel*, Meyerbeers zweite und letzte komische Oper in französischer Sprache, geprägt. In dem am 4. April 1859 zur Uraufführung gelangten Werk wird die traditionelle 24-Stunden-Regel auf nachgerade ostentative Weise gewahrt: Die drei Akte tragen die Untertitel »Le soir«, »La nuit« und »Le matin«. Jedoch sind alle Ereignisse implizit und explizit auf die ein Jahr zuvor zelebrierte Marien-Wallfahrt bezogen, die dem Werk seinen französischen Titel gegeben hat. Als Subtext zur eigentlichen Handlung wird der Zuschauer also immer wieder mit den für Dinorah – die in der später von Meyerbeer arrangierten italienischen Fassung zur Titelheldin wurde – traumatischen Ereignissen vor Jahresfrist konfrontiert.

Diese werden jedoch nicht nur von den Bühnenfiguren referiert, sondern von Meyerbeer auch sinnlich erfahrbar gemacht, freilich nicht auf der Bühne, sondern mit ausschließlich musikalischen Mitteln.⁵ Für das Verständnis der umständlichen Intrige ist die Vorgeschichte der Handlung unverzichtbar: Dinorah war sich sicher, nach der Prozession mit Hoël vor den Brautaltar schreiten zu können. Ein fürchterliches Gewitter unterbrach aber die Prozession und zerstörte wesentliche Teile des Dorfs, die wahn-sinnig gewordene Dinorah vegetiert ein ganzes Jahr in einer Art von Schockstarre vor sich hin. Die entscheidenden musikalischen ›Marker‹ der Prozession, der für das Finale des letzten Aktes entscheidende religiöse Marsch und der dort gesungene Marien-Gesang des Chores, werden vom Orchester und einem hinter zwei geschlossenen Vorhängen unsichtbar bleibenden Chor im zweiten Teil der Ouvertüre exponiert (die Szenenanweisung präzisiert: »pour que la sonorité des chœurs arrive comme de très loin et

4 Jules Verne: *Une Fantaisie du docteur Ox* [1872], in: ders.: *Histoires inattendues*, hg. von Francis Lacassin, Paris 1978, S. 222–294, hier S. 239 f. und 256 f.

5 Vgl. hierzu ausführlich Anselm Gerhard: *Religiöse Aura und militärisches Gepränge. Meyerbeers Ouvertüren und das Problem der rein instrumentalen Form*, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), S. 201–230, hier S. 218–225.

très affaiblie aux oreilles du public«⁶), anschließend jedoch – mit den Mitteln der symphonischen Durchführungstechnik – fragmentiert.

Im Finale des dritten Aktes zeigt Meyerbeer dann, wie Dinorah durch die allmähliche Erinnerung an den »peu à peu« näher kommenden »Sainte Marie«-Chor zum Bewusstsein für die reale Umwelt zurückfindet. Dabei zeigt noch eine – nicht in die musikalischen Quellen übernommene – Szenenanweisung des Librettodrucks der Uraufführung, wie sehr es hier metaphorisch um die »profondeurs« des Unterbewussten geht: »Tout à coup, dans les profondeurs des ravins, on entend de très-loin le chœur suivant.«⁷ In einem veritablen »re-enactment« ist die verwirrte Braut nun in der Lage, nicht nur das unterbrochene Hochzeits-Ritual zu Ende zu führen, sondern auch die aufgespaltenen Teile ihrer Wahrnehmung von Vergangenheit, Gegenwart und unerfüllten Wünschen zu re-integrieren.

Nur wenige Kritiker der Pariser Uraufführung haben dabei erkannt, wie genau diese Wendung zum glücklichen Ausgang mit dem zweiten Teil der Ouvertüre verschränkt ist. Unter den drei Ausnahmen finden sich aber – kaum zufällig – der Komponisten-Kollege Hector Berlioz und der herausragende Brüsseler Musikpublizist François-Joseph Fétis. Der Dritte, ein kaum bekannter Kritiker einer der internationalen Politik gewidmeten Wochenzeitung, fasste zusammen:

»Ces incidents précèdent la pièce, et le compositeur a reproduit les plus saillants dans une ouverture que d'autres appelleront une symphonie, et qui est un prologue admirable, un véritable quatrième acte le plus dramatique de tous.«⁸

Wie Marta Ottlová gezeigt hat, konditioniert diese Verschränkung unterschiedlicher Bewusstseisgrade »nicht nur [...] Dinorah, sondern [...] alle drei Protagonisten«, und zwar in »sämtliche[n] Akte[n] der Oper«. Dabei wird »diese irreale, innere Verlängerung der in der Wahnvorstellung stillstehenden realen Zeit« von Meyerbeer dazu genutzt, um »ein reales Bild der wiederkehrenden fixen Vorstellung, ein reales Bild der konservierten Zeit« zu veranschaulichen. Überraschend ist dabei nicht nur die Nähe zur Gestaltung einer »im Augenblick der vereitelten Hochzeit zum Stillstand« gebrachten Zeit in Charles

6 Giacomo Meyerbeer: *Le Pardon de Ploërmel*. Opéra comique en trois actes. Paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, Paris: Brandus [1859] [Grande partition], S. 31. Im Klavierauszug fehlt dagegen diese Präzisierung.

7 *Le Pardon de Ploërmel*. Opéra comique en trois actes par Michel Carré et Jules Barbier, musique de G. Meyerbeer. Mise en scène de M. Mocker. Nouvelle édition, Paris 1860 [Libretto], S. 56.

8 P[aul] Dubois: *Revue des théâtres*. Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Pardon de Ploërmel*, in: *Le mémorial diplomatique*. Journal international, politique, littéraire, financier vom 10. April 1859, zit. nach: Giacomo Meyerbeer. »*Le Pardon de Ploërmel*« – Dossier de presse parisienne (1859), hg. von Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Bietigheim 1992 (Critiques de l'opéra français du XIX^{ème} siècle, Bd. 2), S. 38–41, hier S. 39.

Dickens' Roman *Great Expectations* von 1861,⁹ sehr auffällig ist auch der fast obsessiv wirkende Rückgriff auf musikalische Rondoformen »für die Darstellung eines sich im Kreis bewegenden«, man könnte auch sagen: eines immer denselben Zeitpunkt umkreisenden »gestörten Geistes«.¹⁰

Die »Psychologie du rêve« und die Technik des ›Flash-forward‹ in *Le Prophète* Eine ähnliche Verschränkung der Vorgeschichte mit der spektakulären Haupthandlung hatte Meyerbeer bereits zehn Jahre zuvor in seiner historischen Oper *Le Prophète* in Szene gesetzt. Allerdings mit zwei Unterschieden: Zum einen sind hier sowohl Vorgeschichte (in den ersten zwei Akten) wie Haupthandlung (in den letzten drei Akten) integraler Bestandteil der Darstellung; der erste Akt spielt in der Nähe von Dordrecht, der zweite in der gut 60 Kilometer entfernten niederländischen Kleinstadt Leiden, die letzten drei Akte wiederum etwa 250 Kilometer entfernt um und in Münster (Westfalen). Zum andern fehlen im Haupttext des Librettos jegliche Zeitangaben; nur in einer Fußnote zum Werktitel werden in einer Art Zeittafel der historischen Ereignisse die Jahreszahlen 1530, 1534 und 1536 genannt, die zwanglos auf die ersten beiden, den dritten und die letzten beiden Akte bezogen werden können.

Wie ebenfalls bereits in anderen Zusammenhängen ausführlicher dargestellt,¹¹ findet sich im zweiten Akt dieser Oper eine Stelle, die als emblematisch für die Tendenz stehen kann, mit dem Erklängen »charakteristischer Motive« den Anteil des Unbewussten an den Handlungen der Bühnenfiguren zum Vorschein zu bringen. In diesem konkreten Fall wird dabei aus einem Erinnerungsmotiv sozusagen unter der Hand – der umständliche Neologismus sei an dieser Stelle erlaubt – ein Prädestinationsmotiv, in der Terminologie des Films aus einem ›Flash-back‹ ein ›Flash-forward‹. Dabei dürfte der zeitliche Zusammenhang zu damaligen Tendenzen der akademischen und journalistischen Psychologie, die in einer zusammenfassenden Darstellung im Zeichen der »Entdeckung des Unbewussten« stand,¹² alles andere als zufällig sein.

- 9 Marta Ottlová: Oper und Traum – *Le Pardon de Ploërmel*, in: Meyerbeer und das europäische Musiktheater, S. 127–133, hier S. 128.
- 10 Maria Birbili: Anmerkungen zur Entstehung von *Le Pardon de Ploërmel*. Eine Auswertung der handschriftlichen Librettoquellen aus den Nachlässen von Barbier und Meyerbeer, in: Meyerbeer und die Opéra comique, hg. von Arnold Jacobshagen und Milan Pospíšil, Laaber 2004 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 20), S. 361–383, hier S. 382.
- 11 Vgl. Gerhard: Die Verstädterung der Oper, S. 236–245; Anselm Gerhard: »Das im ›Gedenken‹ uns ›dünkende‹ Bild eines Ungegenwärtigen.« Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts, in: Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik, hg. von Andreas Dorschel, Wien/London/New York 2007 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 47), S. 134–148.
- 12 Henry Frédéric Ellenberger: *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York/London 1970; deutsch: *Die Entdeckung des Unbewussten*, Bern 1973.

Auch wenn eine direkte Lektüre durch Meyerbeer nicht nachgewiesen werden kann, ist es doch bemerkenswert, wenn in einer der tonangebenden französischen Zeitschriften im Jahre 1839, in einer *Psychologie du rêve* aus der Feder eines obskuren Romanciers, ausdrücklich auf Schillers *Wallenstein*-Trilogie rekurriert wird und damit auf einen dramatischen Text, der in der Genese von Meyerbeers *Le Prophète* eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat.¹³ So lesen wir bei André Delrieu:

»Connaissez-vous rien de plus finement analysé, dans le domaine de la psychologie et de la vaticination, que le délire progressivement révélateur de Wallenstein, à mesure qu'il se rapproche de la catastrophe qui termina le drame de sa politique et le roman de sa vie? [...] Comme le pouvoir incompréhensible de la musique sur les désordres cérébraux est admirablement exprimé dans la romance de Thécia [...]!«

Und weiter, diesmal im Zusammenhang mit den – von den Ereignissen bestätigten – Todesahnungen eines britischen Teilnehmers an einer bei Bergen op Zoom in den Niederlanden geschlagenen Schlacht im Österreichischen Erbfolgekrieg von 1747:

»Cette aventure est un trait de seconde vue; mais, comme pressentiment nocturne, elle participe également du songe. Il ne faut pas trop rire du miroir qui réfléchit un événement futur; [...] toute la difficulté consiste à reconnaître que nous possédons un moyen inexplicable de former dans notre esprit la suite des images et le tableau des faits, qui auront lieu dans l'avenir, par une opération supérieure de l'ame [sic].«¹⁴

Im zweiten Akt von Meyerbeers *Le Prophète* also erzählt Jean, der Titelheld, von einem Traum, in dem er sich in einem Sakralraum sah und das Volk ihm als Messias huldigte, während Feuerzeichen auf den Steinen ihm Unglück androhten. Noch vor dem Einsatz der Singstimme deuten zwei solistische Klarinetten die geheimnisvolle Atmosphäre dieses Traumbilds an, indem sie die ersten drei Takte des wuchtigen Krönungsmarschs aus dem vierten Akt, also eine Melodie, die das Publikum zumindest der Uraufführung noch nicht kennen konnte, im *Pianissimo* verfremdet einführen, bevor dann auch von den Querflöten die Melodie des Kinderchors angedeutet wird. Erst etwa zwei Stunden später sind diese melodischen Motive in ihrer ›Original-Gestalt zu hören, wenn Jean sich in der Kathedrale der westfälischen Bischofsstadt zum König des Wiedertäufer-Reichs krönen lässt.

Erstmals in der Operngeschichte wird somit eine musikalisch verfremdete Gestalt eines charakteristischen Motivs eingeführt, lange bevor die unverkennbare Version zu hören ist. Diese Idee, Erinnerungsmotive sozusagen umgekehrt zu verwenden, kam – wie wir aus seinen Tagebüchern wissen – Meyerbeer erst im Frühjahr 1848, also exakt

¹³ Vgl. Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 270 f.

¹⁴ André Delrieu: *Psychologie du rêve*, in: *Revue de Paris. Nouvelle [troisième] série*, Bd. 1, 1839, S. 98–125 und 149–182, hier S. 124 und 154.

gleichzeitig und doch unabhängig von Richard Wagners Arbeit an Elsas Traumerzählung im ersten Akt von dessen *Lohengrin*. Dort erzählt Elsa vom Erscheinen eines unbekannten Ritters, bevor wenig später der Titelheld der Oper tatsächlich auftritt; durch ein Gewebe wiederkehrender charakteristischer Motive sind diese beiden Szenen musikalisch aufeinander bezogen, wenn auch weit weniger auffällig als bei Meyerbeer, weil sich Wagner bekanntlich eines ganzen Geflechts von Erinnerungsmotivischen Verweisen bediente.

In *Le Prophète* jedenfalls stehen die beiden melodischen Motive nicht für irgendeine Erinnerung, sondern für die Vorausahnung von Ereignissen, die erst sehr viel später der Erinnerung zugänglich werden. Die Motive werden dem Zuschauer gerade nicht erinnert, sondern aus dem Unbewussten des Protagonisten entäußert. Wo in anderen Opern bereits bekannte Umstände von der Erinnerung neu beleuchtet wurden, blitzt hier ein vager Vorschein zukünftiger Ereignisse auf. Und wo in den meisten Fällen das Verfahren der Erinnerungsmotive dazu diente, dem Publikum verdeckte Zusammenhänge erinnernd zu verdeutlichen, ist hier Erinnerung und ihr komplementärer Gegensatz, die Ahnung – ob bewusst oder unbewusst – für die Bühnenfiguren und ihr Verhalten selbst von entscheidender Qualität geworden: In den wiederkehrenden Melodien erscheint nicht nur deren Bedeutung für das Publikum determiniert, sondern auch das weitere Handeln der Protagonisten.

Weitere Traumszenen könnten in diesem Zusammenhang Erwähnung finden, etwa diejenige aus Meyerbeers Schauspielmusik *Struensee* (1846), die Wagner übrigens bei der Arbeit an seinem *Lohengrin* mit Sicherheit kannte, jene aus Verdis *Simon Boccanegra* (1857) oder aber die Traumerzählung Eriks aus dem zweiten Aufzug von Wagners *Der fliegende Holländer*, »die im selben Augenblick, in dem Erik spricht, von [...] Senta mitgeträumt wird«. Diese eigentümliche Passage aus einer Oper, die Meyerbeer schon vor der Uraufführung von 1843 mit großem Interesse zur Kenntnis genommen hatte, hat Carl Dahlhaus mit den folgenden Worten charakterisiert:

»Die Personen sind einer Macht unterworfen, die ihnen aus ihrem eigenen Inneren entgegentritt und dennoch fremd ist. Und es scheint, als rede nicht Erik oder Senta, sondern, um mit Thomas Mann zu sprechen, der ›Geist der Erzählung‹, der sich der Personen nur als Medien bedient.«¹⁵

Wir haben es hier also mit Verfahrensweisen zu tun, die dem Musiktheater, mehr noch aber dem Tonfilm des 20. und 21. Jahrhunderts eigentümlich sind und für die in den letzten Jahren Begriffe wie »meta-diegetic« oder »psycho-diegetic« geprägt wurden.¹⁶

15 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 21 (2. Zürich/Schwäbisch Hall 1985, S. 22).

16 Vgl. für »meta-diegetic« Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington/Indianapolis 1987, S. 22 f.; für »psycho-diegetic« Marcia J. Citron: »An Honest Contrivance«. *Opera and Desire in Moonstruck*, in: *Music and Letters* 89 (2008), S. 56–83, mit dem Hinweis darauf, der Terminus

Denn offensichtlich ist solche Musik nicht diegetisch im eigentlichen Wortverständnis, dennoch ist das, was hier einzelne Figuren zu hören vermeinen, weit mehr als simpler ›Orchesterkommentar‹, sondern diegetisch in einem anderen, radikal subjektiven Sinn. Überlegungen französischsprachiger Filmforscher lassen sich dabei zwanglos auf diese Techniken eines »pré-cinéma« übertragen. Wie der Film, so ist an solchen Stellen auch das Musiktheater in der Lage, einen »›point de vue‹ auriculaire«, einen »Gehörspunkt« zu konstruieren, wenn Klänge nur von einer handelnden Figur als »auricularisation interne« gehört werden. »L'auricularisation dépend ici d'un point d'écoute subjectif«,¹⁷ die Subjektivierung der Hörwahrnehmung ist nicht nur dem Verhalten der Figuren eingeschrieben, sondern nicht weniger entscheidend für die Perzeption des Publikums. Jedenfalls für den unvorbereiteten Zuhörer wirkt eine solche »auricularisation« ausschließlich im Unbewussten, erst das im Lauf der Zeit mit solchen Techniken vertraut gewordene Publikum kann (wenn es dies überhaupt will) die Distanz herstellen, um sich solcher Überwältigungsstrategien bewusst zu werden.

Wenn Ahnung und Erinnerung in eins fallen: Wagner auf Meyerbeers Spuren Wagners Verfahren in *Der Ring des Nibelungen*, durch »Orchesterkommentare« seinem Publikum undeutliche Vorahnungen späterer Ereignisse zu vermitteln, ist also nur zum Teil revolutionär. Vielmehr erscheint es auf vielfältige Weise mit Meyerbeers experimenteller Zeitgestaltung in *Le Prophète* vermittelt. Gewiss scheinen in Wagners Musikdramen »die Motive« nur »gelegentlich noch in der älteren Art zur Weckung der Erinnerung vorangegangener Erlebnisse oder Vorgänge« eingesetzt, »hauptsächlich« aber »zur Aussprache von Ahnungen, von Weissagungen, von Ideenassoziationen geistvoll sinniger Beziehungen in metaphorischer Weise«. ¹⁸ In diesem Zusammenhang dürfte es jedoch weit wichtiger sein, auf einen Aspekt hinzuweisen, der für Wagner nur eine nachrangige Rolle spielt, von französischen und italienischen Opernkomponisten dagegen besonders gerne eingesetzt wurde. Durch die körperlos wirkende, weil auf Instrumente des Bassregisters verzichtende Orchestrierung des Krönungsmarschs-Motivs in *Jeans Traum* hat Meyerbeer den Weg gewiesen, wie ein Motiv vom Publikum als Verweis auf eine prä-existente Schicht in der Bühnenhandlung (oder in der psychischen Disposition einer Bühnenfigur) selbst dann verstanden werden kann, wenn es vorher nie zu hören gewesen war.

sei im Frühjahr 2006 in einem unveröffentlichten Vortrag an der Rice University von Alexis Witt geprägt worden.

- 17 Thierry Millet, Seminarunterlage vom 20. Dezember 2004 für eine Lehrveranstaltung an der damaligen Université de Provence (heute Aix-Marseille-Universität).
- 18 Guido Adler: *Richard Wagner*. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien, Leipzig 1904, S. 232 f.

Erstaunlicherweise sollte der Theoretiker Wagner mit irritierender Konsequenz an der Trennung zwischen dem instrumentalen Orchesterkommentar auf der einen und der »Versmelodie des Darstellers« auf der anderen Seite festhalten, auch wenn diese beiden Schichten der literarisch-musikalischen Komposition dann in der fertigen Komposition aufs Engste miteinander verknüpft sind. Denn »auf sie [die Versmelodie] bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der ›Gedanke‹ des Instrumentalmotives her«. ¹⁹ Für den Autor von *Oper und Drama* fließen diese beiden Schichten der Wahrnehmung – Ahnung und Erinnerung – letztlich ineinander, wenn er von »melodischen Momente[n]« spricht, »in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen«. ²⁰

Vertrackt wird die Sache an dieser Stelle dadurch, dass Ahnungen wie Erinnerungen im Sinne Wagners sich einerseits auf die reale Biographie eines Individuums beziehen können, andererseits aber genauso auf einen metaphysischen Bereich, der in der Tradition der platonischen Philosophie am präzisesten als Anamnesis bezeichnet werden kann. ²¹ Der Mensch kann sich an Ideen erinnern, die er jenseits seiner physischen Existenz bereits geschaut hat, wobei es für die Wirkung dieser Idee allenfalls eine sekundäre Rolle spielt, ob man diese meta-physische Erinnerung als ontologisches Konzept auf die Vorstellung der Seelenwanderung bezieht oder auf ein gleichsam phylogenetisches Potential, das jedem Individuum verfügbar sein kann.

Diese Amalgamierung von überindividueller Ahnung und Erinnerung spielte für die französisch-italienische Operntradition des 19. Jahrhunderts und damit für Meyerbeer keine wesentliche Rolle, für Wagners am Mythos orientierte Konzeption des Musikdramas sollte sie hingegen entscheidende Bedeutung erlangen. Dennoch darf mit guten Gründen Meyerbeers Rolle bei der Entwicklung einer – für die Musiktheaterdramaturgie nach 1850 entscheidenden – Technik, die die Figuren auf der Bühne als Medien eines »Ungegenwärtigen« erscheinen ließ, als wegweisend bewertet werden. In den hier genauer betrachteten Opern aus den Jahren 1836, 1849 und 1859 hat die Aufspaltung der Handlung in mehrere Zeitschienen nicht nur entscheidende Konsequenzen für die Lenkung der Wahrnehmung des Betrachters, sondern auch für die musikalische Komposition, in der neben Techniken der Beschleunigung und neben ausgeklügelten Formen der Überblendung mehrerer Bewusstseinsschichten auf die Subjektivität jeglicher Zeitwahrnehmung fokussiert wird.

19 Richard Wagner: *Oper und Drama* [1852], in: Richard Wagner. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig 31898, S. 190; kritische Neuausgabe, hg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 349.

20 Ebd., S. 201 bzw. 361 (Neuausgabe).

21 Für diese Begriffsklärung bin ich Andreas Dorschel, dem Herausgeber des in Anm. 11 nachgewiesenen Sammelbandes zu herzlichem Dank verpflichtet.

Sarah Hibberd

“Stranded in the Present”.

Temporal Expression in *Robert le diable*

In the trio towards the end of the final act of Giacomo Meyerbeer’s *Robert le diable*, we find our hero paralyzed by indecision: whether to follow his new-found, charismatic father Bertram to the underworld, or to listen to his half-sister Alice (and heed his mother’s warning from beyond the grave) and embrace this world and the future. As the stage tableau makes clear (see Figure 1 on page 158), and as the musical tropes confirm, it is cast as a choice between heaven and hell, good and evil. However, the arresting sound of two *trompettes à clefs* (keyed bugles) from below the prompter’s box, representing the voice of Robert’s mother, inject a powerful sense of nostalgia into the scene with their raw sound, which I take as an invitation to examine the relationship between past and future that this opera articulates, and that was so pertinent to opera audiences in 1831.

The historian Peter Fritzsche has argued that the reconfiguration of time in the aftermath of the 1789 revolution conspired to create strangers out of French émigrés, stranding them in new historical circumstances.¹ The seemingly relentless iteration of the new, and the deep rupture in remembered experience, meant that the past no longer served as a faithful guide to the future. Bewilderment, disorientation and paralysis were commonly reported, as familiar moorings were destroyed, and past and present floated free from one another. The Restoration when it finally arrived in 1814/15 remained fragile: the revolution lingered in the memory as an unsettling presence, evidence of the unpredictability of events. The July Revolution in 1830 amplified this sense of precariousness.

François-René de Chateaubriand spent nine years in exile in England. Returning home in 1801, he was unable to make peace with the succession of new regimes, and like many émigrés continued to feel profoundly out of place throughout his life. Yet, in his *Mémoires d’outre-tombe*, written over the course of forty years, he finds solace in remnants

- 1 Peter Fritzsche: *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History*, Cambridge, MA, 2004. When the Bourbons were restored to the French throne, émigrés returned in large numbers and had considerable power in the legislature. Charles x insisted on being crowned at Reims (1825), with the elaborate ritual of the Ancien Regime, and this was taken as symbolic of his intention to revive the whole of the pre-revolutionary order. The Chamber voted into law a compensation to be paid from the treasury, the ‘*milliard des émigrés*’ (though following the July Revolution, this was not paid out). David Thomson: *Europe Since Napoleon*, London 1957, pp. 106 f.

of the past.² Although unable to fully remember and comprehend past events, he nevertheless constructs his life from its ruins. In the graveyard invoked in the title of his memoir, echoes of distant lives appear as ghostly presences, prompting feelings of loss that for Fritzsche evoke the “melancholy of nostalgia”, the shared experience of the age.³ A similar sensibility has been identified in the Walter Scott-inspired opéras comiques and other theatrical adaptations of the 1820s.⁴ The plot of François-Adrien Boieldieu’s popular *La Dame blanche* (1825), for example, concerns the return of an eighteenth-century Scottish émigré to reclaim his family’s castle and estate – facilitated by the protecting spirit of the title (in reality an orphan raised by the family). The poignant ballad that recurs through the opera (“D’ici voyez ce beau domaine”) evokes a ghost from the past looking after those in the present, and its effect derives as much from what has been irretrievably lost (the émigré’s parents have died in exile) as from hope.

For Chateaubriand, the 1830 revolution intensified the need to construct a future from the ghosts of the past:

“Le cercle de mes jours, qui se ferme, me ramène au point du départ. [...] J’appellerai beaucoup de songes à mon secours, pour me défendre contre cette horde de vérités qui s’engendrent dans les vieux jours, comme des dragons se cachent dans des ruines. Il ne tiendra qu’à moi de renouer les deux bouts de mon existence, de confondre des époques éloignées, de mêler des illusions d’âges divers, puisque le prince que je rencontrais exilé en sortant de mes foyers paternels, je le rencontre banni en me rendant à ma dernière demeure.”⁵

In this essay, taking my cue from Chateaubriand and from Fritzsche’s compelling encapsulation of the émigré experience, I focus on the way in which *Robert le diable* – conceived in 1827 as an opéra comique, but finally realized on a grander scale at the Opéra (Académie royale de musique) in November 1831 – captures the sensibility of the age. It dramatizes

- 2 Forty-two volumes written between 1809 and 1841. He began writing it under the title *Mémoires de ma vie*, but in 1830 decided to change its scope, revising the text and coming up with the new title. It was published posthumously after appearing en feuilleton in *La Presse*: François-René de Chateaubriand: *Mémoires d’outre-tombe*, 12 volumes, Paris 1849/50.
- 3 Fritzsche: *Stranded in the Present*, p. 57.
- 4 See, for example, Olivier Barra: *Le Théâtre de l’Opéra-Comique sous la Restauration*, Hildesheim 2001. The libretto for *La Dame blanche* was crafted by Eugène Scribe from a number of Walter Scott novels, including *Guy Mannering*, *The Monastery*, and *The Abbot*. One can assume the appeal of pre-revolutionary history at all of the royal theatres, including the Opéra itself (which each had a significant émigré audience).
- 5 “The circle of my days, which closes, takes me back to my point of departure. [...] I will summon many dreams to my aid, to defend myself against this horde of truths, generated in the old days like dragons hidden among the ruins. It remains for me only to reconnect the two ends of my existence, to bring together distant epochs, to mingle the illusions of different times, since the exiled prince I met, on leaving my paternal hearth, I encounter now banished as I travel to my last home.” Chateaubriand: *Mémoires d’outre-tombe*, Vol. 10, Paris 1850, p. 4 f. Translations are my own unless otherwise indicated.



FIGURE 1 *Robert le diable*, Act V, Scene 3: Bertram (Nicolas-Prospér Levasseur), Robert (Adolphe Nourrit), Alice (Cornélie Falcon) trio, François-Gabriel Lépaulle, circa 1835 (BNF)

on the one hand the irretrievability of the past, but on the other hand it demonstrates the past's insistent, continuing presence, and the possibility of building a future from its ruins.⁶

Ghosts from the Ruins In the first decades of the nineteenth century, fragmentary traces of the past were no longer being understood simply as evidence of the frailty of human society, as inert signs of death and decay, but rather as evidence of an array of past lives, speaking to diverse experiences in the present. Indeed, the ruin became a key element of

- 6 The premiere took place on 21 November 1831, and the principal roles were taken by Adolphe Nourrit (Robert), Nicolas-Prospér Levasseur (Bertram), Julie Dorus-Gras (Alice). The conductor was François-Antoine Habeneck, the scene painter Pierre-Luc-Charles Cicéri, and the *chef au service de la scène*, who worked on the staging with Nourrit, Scribe, and Meyerbeer, and was responsible for the technology (including lighting) was Charles-Édmond Duponchel. For details of the creation of the opera and an overview of its reception, see the commentary in the preface to the critical edition: Giacomo Meyerbeer: *Robert le diable*, opéra en cinq actes, paroles d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, ed. by Wolfgang Kühnhold and Peter Kaiser, Vol. 1: Acte I–II, Munich 2010, pp. XXI–XXVI.

the post-revolutionary recognition of the unsettled nature of the past – and communication with it.⁷ This historical rather than purely aesthetic fascination acquired a political, national dimension. During the 1820s, Charles Nodier, Baron Isidore Taylor, and Alphonse de Cailleux had embarked on an ambitious venture to publish large picture albums of the historical regions of France – the Languedoc, Picardie, Dauphine, Normandie. Rather than presenting a linear history of France, these volumes of *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* offered a tentative biography of the nation pieced together over 50 years from a variety of images: architectural details, snapshots of landscapes, ruined edifices.⁸ They were testament to imprecisely defined conflicts and lives, and frequently incorporated figures. The ruin can therefore be understood during this period, as Fritzsche explains, as an object of reanimation, studied for its evocative potential to suggest counter lives.⁹ Abandoned castles and convents, for example, were remnants of political and religious confrontations, and had the power to inspire and to frighten, to communicate a variety of experiences. In other words, ruins could forge connections with other lives, offer guidance in the present, and invite an imaginative response from the observer – a response realized in art, literature, and theatre of the period, as well as in written histories.

Although the medieval legend of the Norman knight Robert the Devil has been adapted and transposed to Sicily by librettists Eugène Scribe and Germain Delavigne, the visual language of the *Voyages pittoresques* is clearly echoed by scene painter Pierre-Luc-Charles Cicéri and stage director Charles-Édmond Duponchel. In Act III, Alice clings to a cross, having just heard Bertram converse with his fellow demons in an underground cavern:

“Le théâtre représente les rochers de Sainte-Irène, paysage sombre et montagneux. Sur le devant, à droite, les ruines d'un temple antique, et des caveaux dont on voit l'entrée; de l'autre côté, une croix en bois.”¹⁰

As she waits in this desolate locale for her fiancé Raimbaut, Alice prays to Saint Irène, and remembers the voice of a hermit who predicted as she left her native Normandy that she would one day find a faithful lover. Her voice alternates with those of the under-

7 See Nina Dubin: *Futures and Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles 2010.

8 *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, ed. by Charles Nodier, Isidore Taylor, and Alphonse de Cailleux, 24 volumes, Paris 1820–1878.

9 Fritzsche: *Stranded in the Present*, pp. 125 f.

10 “The stage represents the rocks of Sainte-Irène, a dark and mountainous region. At the front, to the right, the ruins of an ancient temple, and some vaults, whose entrance is visible; to the other side, a wooden cross.” Eugène Scribe/Germain Delavigne: *Robert le diable, opéra en cinq actes* [libretto], Paris 1831, p. 23.

ground demons calling to Robert (through loud-hailers). When she peers into the vault, she faints and collapses against the cross (see Figure 2).¹¹

A volume of the *Voyages pittoresques* dedicated to *Ancienne Normandie* (1820) includes pictures of the ruined Chateau de Robert le diable and the nearby *souterrains*, which might have influenced Cicéri – who also contributed to the volumes.¹² However, one Abbé Audierne claimed in the 1840s that Cicéri had modelled his designs for the opera on the ruins at Brantôme in Dordogne:

“[Cicéri] trouvait à Brantôme tout ce qu’il avait à peindre: les rochers de sainte Irène, un temple en ruines, des caveaux, de longues galeries, un cloître, des tombeaux et, précisément, à gauche du cloître, une porte conduisant dans l’intérieur du temple.”¹³

Additionally, Cicéri may have been inspired by the wooden crosses that were being planted across France by missionaries in the 1820s, in unofficial ceremonies for the executed Louis XVI that evoked the revolutionary period, redefining notions of the sacred.¹⁴ As historian Sheryl Kroen tells us, crosses bearing a likeness of Christ were carried through the streets, and tens of thousands of people were led in mass confessions and singing of canticles; the crosses stood as symbolic channels of communication with their forebears and with fellow citizens. Whatever Cicéri’s inspirations for the scene, the whole seems designed – visually and aurally – to channel communication through time and space, in a landscape that evoked historical France as much as a fictional Sicily and the supernatural.

It was not only the subject matter of the volumes of the *Voyages pittoresques* that was suggestive. With the new technique of lithography, just beginning to flourish in France, the detail achieved in more traditional architectural engravings was supplanted by broader, softer strokes and subtle effects of light, which leant a certain spontaneity and

- 11 Ibid., Act III, Scene 3, pp. 27f. This is *morceau 11* in the critical edition of the score. The ruin, cross, and river in a distant landscape are evident in two pictures from around the time of the premiere: *Scène de la croix*: anonymous, copper engraving from *L’Artiste* (Paris, 1831); *Scène de la croix*: with orchestra pit and side boxes, lithograph by J. Rigo after a drawing by Déveria from *Album de l’Opéra*, Paris [n. d.]; both reproduced in Robert Ignatius Letellier: *Meyerbeer’s Robert le Diable. The Premier Opéra Romantique*, Cambridge 2012, p. 158.
- 12 *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France. Ancienne Normandie, Vol. 1*, Paris 1820, pp. 31–37; the five images include a sketch and a lithograph of the underground caves “*souterrains*”, and of a heavily overgrown castle ruin on a hilltop.
- 13 “[Cicéri] found in Brantôme everything he had to paint: the rocks of Sainte Irène, a ruined temple, vaults, long galleries, a cloister, tombs, and precisely, to the left of this cloister, a door leading into the interior of the temple.” François-Georges Audierne: *Notice historique sur l’abbaye de Brantôme, son église et son antique clocher*, Périgueux 1842, pp. 50 f.
- 14 Sheryl Kroen: *Politics and Theater. The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815–1830*, Berkeley, CA, 2000, pp. 106f.



FIGURE 2 Act III, Scene 4, Alice and Bertram (anonymous), from *Album de l'Opéra 11: principales scènes et décorations les plus remarquables des meilleures ouvrages représentés sur la scène de l'Académie Royale de Musique*, Jules Challamel, n. d., (BNF)

atmosphere to the scenes depicted.¹⁵ One of the contributors to the volumes was Louis Daguerre, whose interest in luminous, illusory effects came to life in his dioramas of the 1820s and 30s, where (typically) ruined landscapes were peopled with shadowy figures who seemed to move through careful manipulation of light across carefully painted canvases. The quality of the painting and the sensitizing of the eye to the darkness of the auditorium enhanced the illusion. Spectators frequently reported how they felt themselves spirited to another time and place: “[P]ersons who have seen this chapel [...] on viewing the Diorama might think themselves transported by some magic spell to the scene itself – so perfect is the illusion [...]”¹⁶

¹⁵ See Stephen Bann: *The Clothing of Clío. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge 1984, pp. 60 f.

¹⁶ [Anon.] Roslyn Chapel, in: *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*, Vol. 7, No. 185 (4 March 1826), pp. 129–132, here p. 132; see also Helmut and Alison Gernsheim: *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, London 1968, p. 25.

A similar illusory effect was created in the staging of *Robert le diable* (Daguerre was involved in this too), and in Meyerbeer's orchestration. During the infamous ballet in the final scene of Act III, the hero is sent by Bertram to the moonlit cloister of Saint Rosalie to be seduced by nuns newly risen from their tombs into plucking the sacred branch that will win back his lover, Isabelle. Again, the ruins of an old abbey bear a close resemblance to the sorts of images found in the *Voyages pittoresques*.¹⁷ And the moonlight created by Daguerre's new gas-lighting techniques recalled not only the atmospheric lithographs, but also the diorama, in which the play of light across a ruined landscape encouraged the viewer to imagine the painted figures as ghosts.¹⁸

But it is the orchestra that definitively opens up the channel between past and present in such scenes. When Bertram summons the nuns in Act III, his voice seems to penetrate the cold earth and stone in a descending arpeggio, with the accompanying visceral, raw power of trombones and ophicleides. The ophicleide had been invented only in 1817 (as a bass version of the keyed bugle – a keyed serpent), and had been heard the previous year in Paris, supplying the archaic *Dies Irae* motif in the final movement of Hector Berlioz's *Symphonie fantastique*. Here the instrument again seems poised between ancient and modern worlds. The stage directions tell us that in response to Bertram's summons, "les figures de pierre [des nonnes], se soulevant avec effort, se dressent et glissent sur la terre. [...] La pierre s'est amollie pour leur livrer passage; [...] toutes les apparences de la vie leur sont rendues."¹⁹ Berlioz describes this aural excavation:

"Les cors, les trompettes à pistons, trombones, ophicleïde, timbales et tamtam, gémissent seuls quelques accords sincoppés pianissimo, précédés sur le temps fort de deux coups pizzicato des violoncelles et contre-basses. Puis après chacune de ses horribles strophes, deux bassons seuls viennent glousser un rythme plus animé, qui fait déjà pressentir le mouvement des danses, auxquelles les Nonnes à demi ressuscitées vont bientôt se livrer [...]"²⁰

- 17 Notwithstanding the views of Abbé Audierne, for Marie-Antoinette Allévy the model for the cloister scene is the ruins of the sixteenth-century Montfort-l'Amaury cloister (Seine et Oise), *La Mise en scène en France*, Paris 1938, p. 104. Catherine Join-Diéterle suggests that the set borrows from several different sources: *Robert le diable. Le Premier opéra romantique*, in: *Romantisme* 28/29 (1980), pp. 147–166. Saint Rosalia is also the patron saint of Palermo. But whatever the model(s) the style and the effect on the viewer are very similar to those of the *Voyages pittoresques* lithographs.
- 18 Act III, Scene 7, Scribe/Delavigne: *Robert le diable*, pp. 35–37. This is *morceau 15* in the critical edition of the score. For more on Daguerre's innovations with gas-lighting for this scene, and on the staging more generally, see Rebecca S. Willberg: *The mise-en-scène at the Paris Opéra-Salle Le Peletier (1821–1873) and the Staging of the First French grand opéra – Meyerbeer's Robert le Diable*, PhD, Brigham Young University 1990, esp. pp. 307–328.
- 19 "Then the stone figures [of the nuns], rising with difficulty, stand and glide along the ground. [...] The stone softens to allow them through; [...] they are given every appearance of life." Scribe/Delavigne: *Robert le diable*, p. 36.
- 20 "The horns, piston trumpets, trombones, ophicleide, timpani, and tam-tam alone groan some synco-

The veiled sounds of brass and lower strings offer an aural counterpart to the deep shadows in the moonlit cloister that hosts the dead, and the low woodwind suggest the ghostly stirrings of life. The modern technology of the ophicleide is harnessed to suggest something primeval and otherworldly. But what of the voices of such shadowy figures of the past, briefly risen from the dead? It is in the final act that they ultimately erupt out of this evocative landscape, to guide Robert into the future.

Voices from the Past Robert has finally decided to sign Bertram's pact (which will take him to the underworld) when he hears a chorus of monks and accompanying church organ from inside the cathedral: "Ils frappaient mon oreille aux jours de mon enfance, / Lorsque pour moi, le soir, ma mère priait Dieu."²¹ We already know that Robert is susceptible to ghosts of the past – the fact that the sacred branch was at the tomb of Saint Rosalie (his mother's name) seemed to weaken his resistance to the newly risen nuns in Act III – and here his mind is transported back to his childhood. But when, in a desperate last attempt to persuade Robert to join him, Bertram shockingly reveals that he is his father and pours out his heart to him in an aria, our hero is wrenched back to the present and thrown again into indecision.²²

This is the moment when his half-sister Alice appears, launching the trio in which Robert must choose between the love of his father and his mother – the forces of hell and heaven. Bertram and Alice each plead with Robert, but when Bertram presents the pact one last time for him to sign, Alice produces their mother's will. A languid seven-bar melody played by a pair of *trompettes à clefs* is supported, *pianissimo*, by three horns, two trombones, an ophicleide and timpani: Robert's mother seems to speak directly from beyond the grave (the same shadowy sound-world evoked in the ballet) (see Example 1). Although ostensibly in D major, the theme has a melancholy flavour, deriving from a fleeting A# in the melody in bar 2 (and ambiguous harmonic support) and an effortful

pated *pianissimo* chords, preceded by two strong *pizzicato* strokes for the cellos and basses. Then, after each of its horrible strophes, two bassoons alone squawk a more animated rhythm, which already announces the movement of the dances, to which the nuns, half resuscitated, will deliver themselves [...]." Hector Berlioz: *De l'instrumentation de Robert-le-diable*, in: *Gazette musicale de Paris*, Vol. 2, No. 28 (12 July 1835), pp. 229–232, here p. 231 f.

- 21 "The sounds recall my childhood / when my mother prayed for me in the evenings." Scribe/Delavigne: *Robert le diable*, p. 46.
- 22 An entry in Meyerbeer's diary suggests that originally, Bertram reveals who he is to Robert in Act II, but only weeks before the premiere that early reveal was removed, to make the trio more effective. The *Diaries of Giacomo Meyerbeer*, Vol. I: 1791–1839, trans., ed., annotated by Robert Ignatius Letellier, Madison 1999, 12 November 1831, p. 420.

Andante cantabile

pp

ROBERT (*d'une voix tremblante, lisant le testament*)

dim. *p* *cresc.* *pp*

O mon fils, ma tendresse as - si - du - e

(*en soupirant*)

veil-le sur toi du haut des cieux du haut des cieux!

dim. *pp* *cresc.*

EXAMPLE 1 Act V, Scene 2

rising arpeggio (in thirds) in bar 7.²³ B minor has been associated with Bertram – most obviously in his evocation of the nuns and his communion with the underground demons in Act III – and here it is just under the surface, perhaps referencing his distant union with Robert's mother, or signalling his attempt to silence her voice now. When the eighth bar of the phrase transforms into the first bar of its repeat (and a dominant seventh chord in B minor resolves onto the submediant in D major) the insistent intrusion of the past into the present is suggested, and Robert begins to read (on a monotone) his mother's letter: "Mon fils, ma tendresse assidue / veille sur toi du haut des cieux."²⁴ Castil-Blaze was particularly taken with the effect: "elles [deux trompettes à clés] chantent avec douceur en s'unissant aux voix, dialoguant avec les violoncelles

- 23 We find a reference in Meyerbeer's diaries to a similar effect heard in Labarre's *Les deux familles*, which included a romance sung by Ponchard, with "striking instrumentation, even very simple in the first half. Horns and bassoons hold the harmony, the timpani marking the rhythm of the larghetto with crotchet beats, and nothing else." *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, 31 January 1831, p. 405.
- 24 "My son, my attentive love watches over you from the heavens." Scribe/Delavigne: *Robert le diable*, p. 51.

tandis que les contrebasses par un effet de pizzicato et les timbales voilées marquent le rythme.”²⁵

As Robert continues, the *trompettes* and the theme fall away: “Fuis les conseils audacieux / Du séducteur qui m’a perdue.”²⁶ Robert drops the letter, and viola tremolos signal Bertram’s nervous response to this hesitation. Alice picks up the letter and rereads the first line; the returning melody is doubled this time by flute, clarinet, and cello. The *trompettes* return only when Bertram takes up the melody, and speaks to Robert from his heart, adapting the words of his mother: “Mon fils! mon fils! jette sur moi la vue, / vois mes tourmens, entends mes vœux”,²⁷ moving away from his infernal B minor to A major. The *trompettes* and the melody fall away for the last time, and a beautiful, fragile stasis is established: it seems impossible to disentangle this distant voice from those of the present, as they pass the words and the appropriated melody between them. But this precarious concord is interrupted when Robert bursts through the texture, pleading insistently “prenez pitié de moi” (take pity on me). The viola tremolos that had suggested Bertram’s torments now represent those of Robert. Finally, the three of them come together in unison to sing the melody (though each offering very different thoughts), accompanied, fortissimo, by the full orchestra. But time has run out: midnight strikes, and Bertram is swiftly swallowed up into the underworld. Robert has held on long enough to escape the same fate and collapses at Alice’s feet. A series of harp arpeggios gently bring us back into the present. We emerge a bit dazed, as if from another world, and see the future at last: the curtain concealing the interior of the cathedral is removed to reveal a chorus celebrating Robert’s salvation and marriage to Isabelle. Joseph D’Ortigue wrote about the drama contained in the trio at some length:

“Cette triple angoisse, ce combat du ciel et de l’enfer sur la terre, ces anxiétés, ces craintes, ce désespoir, ce triomphe, tout cela vit, tout cela parle. Écoutez les sourdes tenues des cors, les sons caverneux de la trompette à clef qui accompagnent les accens entrecoupés que la lecture du testament de sa mère arrache à Robert; remarquez cette gradation d’expression harmonique à mesure que les sollicitations d’Alice et de Bertram deviennent plus pressantes, l’irrésolution de Robert plus grande, et vous oublierez alors que vous êtes dans une salle de spectacle, que vous entendez de la musique, qu’il y a un homme de génie nommé Meyerbeer; vous vous croirez transporté sur la limite de cette vie et de l’éternité, ayant devant vous le ciel et l’enfer, et votre cœur, luttant entre la terreur et l’espérance, s’endormira dans ce rêve poétique jusqu’à ce que des battemens de mains, la clameur de toute la salle et un rideau qui s’abaisse, fassent tomber tout à coup votre illusion.”²⁸

25 “[The two keyed bugles] sing sweetly, joining with the voices, in dialogue with the cellos, while the pizzicato double basses and veiled timpani mark the rhythm.” X.X.X. [Castil Blaze]: *Robert-le-Diable*. 4^e et 5^e actes (Cinquième article), in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 February 1832, pp. 1–2, here p. 2.

26 “Flee the bold advice of the seducer who ruined me.” Scribe/Delavigne: *Robert le diable*, p. 51.

27 “My son, my son, look at me, see my torment, hear my wish”. Ibid.

For D'Ortigue and other critics, the light and shadow in the orchestra – harmonic and instrumental – seems to have had a similar effect to Daguerre's diorama lighting techniques, drawing the audience into the illusion, transporting them to “the limit of life and eternity”.

The irretrievability of the past on the one hand, yet the power of fleeting memories to help us forge a future on the other, are key to Robert's salvation – and to the “melancholy of nostalgia” that the scene conveyed. Central to this effect was the sound of the trompettes. They stand for his mother's protection, but also fleetingly for that of his father: at once familiar and alien – a sound associated historically with ritual, with passing messages to the spirit world, with driving out demons; here however, the effect results from modern technology. We learn from Meyerbeer's diaries that earlier in the year he had been struck by the use of a (valve) trumpet melody in an opéra comique by Adolphe Adam; but his creation offers something more arresting.²⁹

Like the ophicleide, the *trompette à clefs* was a new instrument at the time; indeed, just a month before the first performance it was far from certain that anyone would be available to play it. In the event, the Gambati brothers Alessandro and Antonio – engaged at the King's Theatre in London – came to Paris for the premiere.³⁰ A reviewer in London in 1826 gives a flavour of the unusual sound of the instrument, even in the hands of such excellent performers as the Gambatis:

“Their execution is wonderful; but their instruments being furnished with keys, enable them to increase facility by means that take very much from the astonishment which they create at first hearing. Their tone is rough and raw in comparison with Harper's.”³¹

- 28 “This triple pain, this battle between heaven and hell on earth, these anxieties, these fears, this desperation, this triumph, all of this lives, all of this speaks. Listen to the muted notes of the horns, the hollow notes of the *trompettes à clefs* which accompany the interspersed tones of the reading of his mother's will snatched from Robert; notice this gradation of harmonic expression as the solicitations of Alice and Bertram become more pressing, the irresolution of Robert greater, and you will forget that you are in a theatre, that you listen to music, that there is a genius named Meyerbeer; you will believe yourself transported to the limit of life and eternity, having before you heaven and hell, and your heart, struggling between terror and hope, will fall asleep in this poetic dream until the applause, the clamour of the house and the lowering of the curtain, will make you fall suddenly from your illusion.” Joseph D'Ortigue: Giacomo Meyerbeer, in: *Revue de Paris*, Vol. 33 [4 December 1831], pp. 14–27, here pp. 26 f.
- 29 The one-act *Joséphine, ou Le Retour de Wagram*, See *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, 2 January 1831, pp. 392 f.
- 30 *Ibid.*, 24 October 1831, p. 419. In addition, during the weeks that followed, there were continuing alterations being made to the viola part in the trio (7, 8, 10 November 1831, p. 420), and to whether the double basses and timpani should play without the cellos (10, 12, 15 November 1831, pp. 420 f.).
- 31 [Anon.]: Sketch of the State of Music in London, August, 1826, in: *Quarterly Musical Magazine and Review*, Vol. 8, No. 30, pp. 131–184, here p. 134.

It seems the rather uneven timbre of the keyed bugle (as opposed to the more homogeneous tone of the natural trumpet) drew attention to itself.³² This unusual, surprising quality of tone appears to have been key to the effectiveness of how the *trompettes* erupt – out of time, out of the narrative – arresting our attention, inciting curiosity with their almost mystical power, and at the same time conjuring us into the narrative.



For art historian Stephen Bann, the success of certain history paintings of the 1820s derived from introducing a “technical surprise” that draws attention to itself, but which is also allowed to echo and reverberate within a recognizably historical setting. His example is the series of paintings on historical subjects by the English artist Richard Bonnington: his works are based on careful research into portraiture of the period, but they rely on the fresh and vivid effect of water-colour, more usually associated with landscape painting at this time. Its effect – its technical surprise – derives from a novelty and immediacy of impact that is (secondarily) historically authentic.³³

A similar juxtaposition seems to be at work in the use of the *trompettes* in the trio: at once familiar and alien, archaic yet modern, they draw attention to themselves yet make sense in the flow of the drama. The disembodied nature of the sound – coming not from the orchestra, but from beneath the prompter’s box – may have added to its destabilising effect. Acousmatic listening has often been deployed to promote auditory access to essence, truth, profundity, ineffability or interiority, and the lack of an obvious source may here have encouraged such imaginative supplementation.³⁴ This self-consciousness of sound also resonates with Carolyn Abbate’s notion of “unsung voices”: morally distancing acts of narration that draw attention to themselves by means of bizarre or disruptive effects that separate them from their immediate musical milieu, and suggest voices from elsewhere.³⁵ Indeed, the unease felt with the return of something strangely

³² The English were particularly resistant to keyed brass, as argued by James Arthur Brownlow who discusses the first appearance of the keyed bugle in a London theatre, where it was played alongside a natural trumpet in Henry Bishop’s *The Miller and his Men* at Covent Garden in 1813. James Arthur Brownlow: *The Last Trumpet. A History of the English Slide Trumpet*, Stuyvesant, NY, 1996, pp. 100–102. C. Eugène Roy published his *Méthode de trompette sans clefs et avec clefs* in Paris in 1824, which has been reissued in a modern facsimile edition by Adrian Von Steiger, Vuarmarens 2009. See also *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, ed. by Claudio Bacciagaluppi and Martin Skamletz, Schliengen 2015 (*Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, Vol. 4). I am grateful to Martin Skamletz for providing me with copies of these works.

³³ Bann: *The Clothing of Clio*, pp. 58–60.

³⁴ See Brian Kane: *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford 2014, pp. 8 f.

³⁵ Carolyn Abbate: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ, 1991, p. 29.

familiar – the voice of Robert’s mother – and its almost primal associations, brings to mind the uncanny aesthetic of E. T. A. Hoffmann’s short stories, which were beginning to be explored by French authors.³⁶

We hear the nostalgic quality of the *trompette* melody at the beginning of the trio as the melancholy of loss because Robert cannot go back to his remembered childhood. But nor can he forget the past: like Chateaubriand, he finds solace in remembering. Indeed this attachment proves to be his salvation – although he does not actively make a decision, his refusal to let go of the past, his need to remember his childhood, to hear the sound of his mother’s voice speaking to him from beyond the grave, stops him from rejecting it.

Robert has tended to be viewed by scholars as a frustratingly passive non-hero, saved only by time running out, but for the émigré, nostalgia becomes an active force for change. By holding onto the past, Robert creates his own future, constructs his own subject-hood. In this way, the arresting *trompettes à clefs* might encourage us to think more deeply about the ways in which Meyerbeer’s historical sensibility can be felt in his music, and about the variety of ways in which he moved his audiences both emotionally and through time and space. We, like Robert, listen, rapt, to his mother speaking to us from beyond the grave, an effect that in 1831 was likely to be felt even more intensely by an audience clinging to the debris of the past, in order to imagine a future.

36 Scullion and Treby have identified a fascination with acoustics in late eighteenth-century and early nineteenth-century Europe as an important influence on E. T. A. Hoffmann’s uncanny female voices as agents of change; Val Scullion/Mario Treby: *The Female Musical Uncanny in the Fiction of E. T. A. Hoffmann*, in: *Women and Gothic*, ed. by Maria Purves, Cambridge 2014, pp. 173–188. For Théophile Gautier, a sense of the uncanny was more often triggered by visual rather than aural tricks in his short stories of the 1830s and 40s.

Theresa Steinacker

Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáčeks theoretische Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die kompositorische Praxis am Beispiel der Jenůfa

In der Rezeption des Schaffens, vor allem der Opern, Leoš Janáčeks ist bei näherer Betrachtung eine bemerkenswerte Lücke erkennbar: Während seine Opern auf den europäischen Musiktheaterbühnen derzeit einen festen Platz im Repertoire haben, sind detaillierte Analysen seiner Werke weiterhin vergleichsweise selten anzutreffen. Gelegentlich wird dies damit begründet, dass seine Musik so ›einfach‹ und nachvollziehbar sei, dass eine bloße Beschreibung redundant sei, am drastischsten wohl in der Formulierung von Robin Holloway:

»That he remains resistant to analysis one discovers when banging one's head against his music in vain. He lays his materials and his processes, however eccentric, so squarely and clearly that there is nothing that cannot be followed, and description or unknitting seems more than usually futile.«¹

Nähert man sich den Opern doch im Hinblick auf eine musikalische Analyse, so wird häufig eine allgemein dramaturgisch-textgebundene Perspektive oder die Verarbeitung von Sprechmelodien als Ausgangspunkt gewählt. Letztere wird wiederum Ansatzpunkt für die Beschreibung der kleinteiligen Motivarbeit, die als typisch für seinen Opernstil angesehen wird und in der »Reihung kleinster motivischer Partikel zu einem klingenden Psychogramm« heranwächst.² Eine explizit ausgeformte »Theorie der Sprechmelodien« gibt es jedoch bei Janáček nicht – ebenso wurde schon verschiedentlich darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Sprechmelodien den Erfolg der Opern außerhalb tsche-

- 1 Robin Holloway: Expressive sources and resources in Janáček's musical language, in: *Janáček Studies*, hg. von Paul Wingfield, Cambridge 1999, S. 1–17, hier S. 11. Holloway vergleicht Janáčeks musikalischen Ausdruck außerdem mit dem Vorgehen eines Autors, der nur in Kursive oder Kapitälchen schreibt (ebd., S. 12).
- 2 Peter Revers: Verismus, Realismus und Exotismus, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14), S. 97–102, hier insb. S. 100. Zu Analysen mit sprechmelodischen Ansätzen vgl. auch Jaroslav Jiránek: Die Sprechintonation als Quelle der vokalen Musik von Leoš Janáček, in: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Krones, Wien/Köln/Weimar 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe: Symposion zu Wien modern, Bd. 1), S. 45–55; Miloš Štědroň: Direct Discourse and Speech Melody in Janáček's Operas, in: *Janáček Studies*, hg. von Paul Wingfield, Cambridge 1999, S. 79–108. Eine eher textgebundene Analyse findet sich beispielsweise bei Michael Ewans: *Janáček's Tragic Operas*, Bloomington/London 1977; zu Analysen der motivischen Arbeit siehe unter anderem Dietmar Ströbel: Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenůfa-Werkgruppe Leoš Janáčeks. Untersuchungen zum Prozeß der kompositorischen Individuation bei Janáček, München/Salzburg 1975 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 6).

chischsprachiger Gebiete nur sehr bedingt erklären kann.³ Harmonische Prozesse werden in Analysen im Normalfall ausgeklammert, da gängige harmonische Analysemethoden, die auf die Rückbindung an eine zentrale Tonart rekurren, nur selten greifen. Die Suche nach einer Tonika oder nach regelhaften Akkordfortschreitungen bleibt bei Janáčeks Musik zumeist erfolglos – dennoch sind harmonische Bezüge hörbar vorhanden.

Auf der anderen Seite wird häufig an Janáčeks Musik gerühmt, dass die Handlungen und Beweggründe seiner Bühnenfiguren auf eine Weise musikalisch abgebildet würden, die die Figuren besonders plastisch, besonders greifbar erscheinen ließen. Dem Komponisten wird ein tiefes psychologisches Einfühlungsvermögen, eine ›humane‹ Sicht auf seine Figuren attestiert – bis hin zu der Behauptung, dass sich auch ein nicht-tschechischsprachiges Publikum in seinen Opern stets gut zurechtfinde, die Ebene des eigentlichen Textes für das Verständnis der Handlung also nicht zwingend vonnöten sei.⁴ Diese Beobachtungen wurden bisher beinahe ausschließlich mit dem Verweis auf seine Motivarbeit und die Verwendung von Sprechmelodien beschrieben, doch es ist – wie schon angedeutet – fraglich, ob die vielgerühmte Wirkung auf das Publikum ausschließlich mit Blick auf die Einbindung von Sprechmelodien erklärt werden kann.⁵ Es scheint ein Nebeneinander zu herrschen zwischen dem ›zu Einfachen‹ (wie von Holloway konstatiert) und dem ›zu Komplexen‹ (der vermuteten psychologischen Nachvollziehbarkeit der Figuren, die im Einzelnen nur schwer nachweisbar ist), das sich einer musikalischen Analyse zunächst verweigert.

Im Folgenden soll daher ein Ansatz zur Diskussion gestellt werden, der neue Sichtweisen für die Analyse von Janáčeks Opern verspricht. Ausgangspunkt ist die Einbeziehung seiner eigenen theoretischen Schriften wie auch des theoretisch-kulturwissenschaftlichen Hintergrunds, der sich in Janáčeks musiktheoretischen Schriften äußert. Die analytische Auseinandersetzung mit seinen Werken wurde mindestens zum Teil auch durch Janáčeks Äußerungen gegen eine – aus seiner Sicht – praxisfremde und neuerungsfeindliche Musiktheorie erschwert: Seine äußerst kritische Haltung gegenüber dem akademischen Betrieb wie auch die Tatsache, dass Janáček sich als Studienabbrecher und Querdenker durchaus inszenierte, verstärkten diese Tendenz noch. Als weitere Schwierigkeit kommt hinzu, dass das Tschechische sich in dieser Zeit gerade erst als Wissenschaftssprache etablierte und daher oft – durchaus nicht nur bei Janáček –

3 Vgl. beispielsweise Derek Katz: *Janáček beyond the borders*, Rochester 2009.

4 Vgl. Jiránek: *Die Sprechintonation als Quelle der vokalen Musik von Leoš Janáček*, S. 45.

5 Der Begriff der Wirkung beziehungsweise Wirksamkeit ist hier und im Folgenden bewusst denotativ verwendet; in Janáčeks theoretischen Darlegungen gründet die Wirksamkeit stets in der Hörwahrnehmung.

terminologische Uneindeutigkeit herrscht. Bei einem Autor wie Janáček, dessen theoretische Texte auch Muttersprachlern lange als unverständlich galten, war dies der Rezeption besonders abträglich. Erst jüngst hat Kerstin Lücker Janáček in der europäischen Wissenschaftsgeschichte seiner Zeit neu verortet und das lange vorherrschende Bild des »feurigen Romantikers« als unpassend identifiziert. Auch dies macht eine neue Auseinandersetzung mit Janáčeks theoretischen Schriften notwendig.⁶

Bei einem Komponisten, dessen Auseinandersetzung mit dem Stand der Wissenschaften seiner Zeit Ausgangspunkt für die eigenen theoretischen Überzeugungen war, der zudem die Grundlagen seiner Musiktheorie zu einem Zeitpunkt formulierte, der weit vor seinen »progressiven« Kompositionen lag, liegt die Vermutung nahe, dass seine theoretischen Standpunkte in die Kompositionsprozesse eingeflossen sind und somit deren Betrachtung für die musikalische Analyse seiner Werke fruchtbar gemacht werden kann.⁷ Dieses Vorgehen zielt nicht darauf ab, einer Genieästhetik zu folgen, indem die Äußerungen des Komponisten als Universalschlüssel für die Auseinandersetzung mit seinen Werken gesehen werden; vielmehr soll die Frage aufgeworfen werden, ob eine Engführung von Janáčeks theoretischen Schriften mit seinen Kompositionen fruchtbare Ergebnisse zeitigen kann. Denn auch das Denken und Schreiben des Komponisten sind Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung, gehören zu einem historischen Kontext, mit dem auch mindestens Teile seines Publikums vertraut waren. Zunächst werden im Folgenden die Grundzüge von Janáčeks theoretischen Standpunkten skizziert; im Anschluss daran wird ein mögliches analytisches Vorgehen anhand einer Szene der Oper *Jenůfa* erprobt.

Janáčeks erste musiktheoretische Veröffentlichungen datieren bereits aus dem Jahr 1877; die ersten umfangreicheren Schriften, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, entstanden zwischen 1884 und 1888.⁸ Bereits in diesen wird deutlich, dass er die

6 Kerstin Lücker: Phänomenologie des Harmonischen – Zur Übersetzung der Vollständigen Harmonielehre, in: Leoš Janáček: Vollständige Harmonielehre, übers. und komm. von Kerstin Lücker, Berlin 2011, S. 7–138, hier S. 75. Vgl. außerdem Leoš Janáček: Die frühen Schriften 1884–1888. Grundlegung einer Musiktheorie, übers. und komm. von Kerstin Lücker, Frankfurt a. M./Basel 2006 (Querstand. Musikalische Konzepte, Bd. 3). Auch Derek Katz sowie Tiina Vainiomäki setzen sich für eine historische Kontextualisierung ein: Katz: *Janáček beyond the borders*; Tiina Vainiomäki: *The musical realism of Leoš Janáček. From Speech Melody to a Theory of Composition*, Helsinki 2012.

7 Vgl. Kerstin Lücker: Einleitung zu Janáček: Die frühen Schriften, S. 15.

8 Diese erschienen erstmals auf Deutsch in: Janáček: Die frühen Schriften. Da Janáčeks Vollständige Harmonielehre erst nach der Uraufführung der *Jenůfa* fertiggestellt wurde, wird sie für die folgenden Ausführungen nicht herangezogen. Bestimmte Themen wie seine Ausführungen zur Bedeutung der Zeitgestaltung (»sčasování«, worunter er die Verbindung von rhythmischer und harmonischer Bewegung versteht) sind in den frühen Texten noch nicht explizit formuliert und werden daher ausgespart, auch wenn vermutet werden kann, dass sie sein Denken und Schreiben bereits beeinflussten.

Musiktheorie immer an der zeitgenössischen Musik maß, aber auch an den aktuellen Wissenschaftsdiskursen. Janáček verlangte von der Musiktheorie, sich gegenüber den Diskussionen und Methoden, die in Philosophie, Ästhetik oder auch der noch jungen Psychologie entwickelt wurden, zu öffnen: Wahrnehmung – und damit auch das musikalische Hören – sollte erkenntnisphilosophisch und wahrnehmungspsychologisch beschrieben und teils sogar durch mathematische Beschreibungen nachvollziehbar gemacht werden.

Diese von ihm immer wieder geäußerten Ansichten rekurrten auf Fragestellungen, die in den geisteswissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit äußerst aktuell waren und die ihm unter anderem bei seinem Lehrer František Skuherský vermittelt wurden.⁹ Ausgehend von der Philosophie Johann Friedrich Herbarts gab es zahlreiche Bemühungen, naturwissenschaftliche Methoden in die geisteswissenschaftliche Forschung einzubeziehen. Die Neuheit des Ansatzes bestand darin, dass Herbart zum Ziel hatte, eine Psychologie als Grundlagendisziplin für die Beschreibung von Vorgängen im menschlichen Bewusstsein zu etablieren, an der sich auch philosophische Untersuchungen messen lassen mussten. Die exakte Beschreibbarkeit und der Objektivitätsanspruch des naturwissenschaftlich geprägten Experiments hielten Einzug in die Geisteswissenschaften; auch begann ein wahrer Siegeszug der Mathematik als Hilfswissenschaft.

In der Weiterentwicklung von Herbarts Ansätzen bemühte sich beispielsweise Wilhelm Wundt darum, messbare Vorgänge wie die Stärke eines Reizes mit den subjektiven, im Bewusstsein ablaufenden Prozessen wie der Bewertung, Einordnung et cetera der eintreffenden, zunächst neutralen Reize zu verbinden. Sein Ziel war es, die Vorgänge im menschlichen Bewusstsein erfassbar und wissenschaftlich beschreibbar zu machen.¹⁰ Es ging dabei auch darum, Theorien zu entwickeln, die so umfassend wie möglich angewendet werden konnten: Wundt befasste sich dezidiert auch mit musikalischen Belangen, so der Wirkung rhythmischer Figuren, aber auch dem harmonischen Hören.

Angeregt von diesen wahrnehmungspsychologischen und erkenntnistheoretischen Ansätzen, grenzte Janáček sich von den Regeln der Harmonielehre, wie er sie in seinen Studienjahren in Wien, Prag und Leipzig vermittelt bekommen hatte, ab und entwickelte eine eigene Kategorie für die Wirksamkeit von Akkordverbindungen, die er als Rückbeziehungen bezeichnete und erstmals 1885 in einem Aufsatz unter dem Titel »Von der

⁹ Vgl. Lücker: *Phänomenologie des Harmonischen*, S. 18.

¹⁰ Im Bemühen um eine möglichst objektive Beschreibung dieser Vorgänge entstehen – aus heutiger Sicht – fragwürdige Formelsammlungen, die vor der Einbeziehung logarithmischer Funktionen und der Berechnung von Reizwerten auf mehrere Nachkommastellen nicht zurückschrecken; vgl. Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874, zum Beispiel S. 306, 425 et passim.

vollendeten Vorstellung des Zweiklangs« formulierte.¹¹ Die Rückbeziehung ist ein Vorgang, der im Bewusstsein des Hörers beim Hören zweier aufeinanderfolgender Akkorde stattfindet und ausgehend vom Grundton des zweiten Akkords Verbindungen zu jedem Ton des ersten herstellt. Diese Verbindungen können – je nachdem, welche Intervallschritte zwischen ihnen entstehen – dissonante, konsonante oder (hinsichtlich des Konsonanzgrads) gleichbleibende Fortschreitungen sein, woraus Janáček die prinzipiellen Bewegungsrichtungen der Störung, Versöhnung und Ruhe ableitet. Die Begriffe, die Janáček hierfür wählt, sind stark metaphorisch aufgeladen (vor allem derjenige der Versöhnung) und scheinen in einem offenen Widerspruch zu seinen dezidiert nicht-metaphysischen Ansätzen zu stehen. Sie sind allerdings in ihrer Unschärfe weder für Janáček noch für diese Zeit untypisch; so bezeichnet er beispielsweise Akkorde manchmal mit dem aus dem Deutschen entlehnten Begriff »akord«, manchmal aber auch als »souzvuk« (wörtlich »Zusammenklang«), ohne dass er die damit einhergehenden terminologischen Differenzen benennen würde. Die deutschen Begriffe der Störung, Versöhnung und Ruhe sind Lückers ebenso fundierter wie genauer Übersetzung entnommen, ohne dass an dieser Stelle eine ausführliche Begriffsdiskussion geleistet werden könnte.¹²

Die zugrundeliegende Annahme für Janáčeks musiktheoretisches Denken ist, dass Zusammenhänge – und in einem zweiten Schritt: Bewertungen – zwischen Klängen erst dann hergestellt werden können, wenn diese durch zeitliche Aufeinanderfolge im Bewusstsein des Hörers miteinander in Beziehung treten. Das wichtigste Kriterium für die Wirkung von Akkordfolgen sind die so formulierten Rückbeziehungen; ein den Akkorden inhärentes Streben zur Auflösung lehnt er ab. Dies bedeutet auch, dass die harmonische Dissonanz bei Janáček aufgewertet wird: Er sieht sie nicht bloß als relative Qualität zur Konsonanz, in die sie münden soll, sondern als eigenständige ästhetische Kategorie, die der harmonischen Konsonanz gleichberechtigt gegenübersteht. Entscheidend für die Wirkung zweier aufeinanderfolgender Akkorde sind die horizontal entstehenden Intervallverhältnisse, die in den Rückbeziehungen ausgedrückt und wahrgenommen werden. Hier wird auch seine Konzentration auf den melodischen Verlauf deutlich: Janáčeks musikalisches Denken ist eher horizontal als vertikal geprägt, weswegen er die Notwendigkeit der Auflösung von Dissonanzen, die er in harmonischer Hinsicht als nicht mehr zwangsläufig ansieht, für horizontale Verbindungen durchaus bejaht.¹³

Janáček schafft mit den Rückbeziehungen eine Kategorie zur Beurteilung von Akkordverbindungen, die tonale Gebundenheit und die regelhafte Auflösung von Akkor-

¹¹ Janáček: Die frühen Schriften, S. 36–65. Bereits am Titel des Aufsatzes wird der Bezug auf Herbart und seine Nachfolger erkennbar, da »Vorstellung« ein zentraler Begriff der Herbart'schen Philosophie ist.

¹² Ebd., S. 44 f.

¹³ Ebd., S. 20.

den von sich weist zugunsten einer Kategorie musikalischer Logik, die ihren Ausgangspunkt in der Hörwahrnehmung nehmen soll. Dementsprechend treten zu den Rückbeziehungen weitere Aspekte hinzu, die die Wahrnehmung der Rückbeziehungen beeinflussen können: Dynamik, Klangfarbe, Lage sowie Kombinationen derselben. Durch die Veränderung einzelner oder mehrerer Parameter können – bei gleichbleibender Intervallstruktur – der Konsonanzgrad eines Akkords wie auch die hörbaren Zusammenhänge zwischen Akkorden verändert werden. So kann ein Akkord durch einen Wechsel der Lage, der Instrumentierung, der Lage der Akkordtöne in den beteiligten Instrumenten, der Dynamik et cetera eine völlig andere klangliche Wirkung erzeugen: Wie bei Wundt wird die Hörwahrnehmung gegenüber dem Notentext aufgewertet; bei Janáček wird sie sogar ein entscheidendes Kriterium für musikalische Wirkung.¹⁴ Dies wird vor allem relevant, wenn eigentlich versöhnende Bewegungen der Rückbeziehungen durch Lage und Instrumentation so stark verschleiert werden, dass sie als solche nicht mehr wahrgenommen werden – umgekehrt kann auch eine störende Bewegung durch Stimmführung und Instrumentation ausgleichend geglättet werden. Auf die Schwierigkeit, dies in theoretische (und analytische) Überlegungen einzubeziehen, verweist Janáček selbst: »Wir empfinden zwar die einzelnen dieser Schattierungen, aber es ist schwer, bisher sogar unmöglich, sie alle durch die Notation, ja sogar durch das Wort einzufangen. Von dieser Seite ist auch die Theorie unvollständig.«¹⁵

Das dezidiert metaphysikkritische Erfassen der umgebenden Welt, wie es prominent bei Herbart und Wundt, aber auch bei Gustav Theodor Fechner, Hermann von Helmholtz und anderen Autoren anzutreffen ist, ist eine Grundfeste von Janáčeks musiktheoretischen Schriften. Eine Analyse, die nun Janáčeks theoretische Ausführungen auf seine Musik beziehen will, muss neben den Rückbeziehungen auch die genannten, zum Teil über den Notentext hinausgehenden Aspekte einbeziehen, ohne dabei allgemeine Aussagen zur Struktur oder zum Bau der Akkorde außer Acht zu lassen.

Anhand einer Szene aus *Jenůfa* wird an dieser Stelle ein methodisches Vorgehen erprobt, indem für die Darstellung harmonischer Vorgänge die Rückbeziehungen hinzugezogen werden. *Jenůfa* nimmt in der Reihe von Janáčeks Opern eine besondere Stellung ein – sie gilt als erste Oper seines späten, reifen Stils, mit dem er die Musikwelt eroberte in einem Alter, in dem die meisten Kollegen wohl eher an den verdienten Ruhestand denken. Betrachtet wird eine Schlüsselszene der Oper, welche die Küsterin in einem entscheidenden Moment zeigt: Die Szene, in der sie sich dazu entschließt, Jenůfas uneheliches Kind zu töten, um diese vor der gesellschaftlichen Ächtung zu retten.

¹⁴ Ebd., S. 113 (auch Anm. 84) und S. 103. Auch Wundt hat auf die Bedeutung der Klangfarbe für die klangliche Wirkung hingewiesen; vgl. Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, S. 359.

¹⁵ Janáček: *Die frühen Schriften*, S. 103.

Die Küsterin befindet sich in einer emotionalen Extremsituation, deren musikalische Gestaltung im Folgenden behandelt wird.

Der Titel *Jenůfa*, unter dem die Oper weltweit bekannt ist, gibt ein verkürztes Bild von der Personenkonstellation, die dem dramatischen Geschehen zugrunde liegt: Im Mittelpunkt stehen Jenůfa und ihre Stiefmutter, die Küsterin. Beide sind gleichermaßen am Fortgang der Handlung beteiligt, die Konflikte entzündeten sich letztlich an und zwischen diesen beiden Figuren.¹⁶

Die fünfte Szene des zweiten Aktes markiert einen entscheidenden Kulminationspunkt: Nach dem vergeblichen Versuch, den Kindsvater Števa zur Wahrnehmung seiner Familienpflichten zu bewegen, und der missglückten Szene mit Laca, dem gegenüber sie sich zu der Lüge hat hinreißen lassen, das Kind sei gestorben, damit er sich doch bereit erklärt, Jenůfa zu heiraten, ist die Küsterin nun allein und muss entscheiden, wie sie mit der Situation umgeht. Denn die latente Hoffnung, dass nun alles besser würde, hängt aus ihrer Sicht an einem entscheidenden Punkt: Das Kind lebt »und denkt nicht daran zu sterben«.¹⁷ Wie also geht sie nun damit um, dass sie sich von Lacas Reaktion auf die Existenz des Kindes so hat unter Druck setzen lassen, dass sich ihr eigener heimlicher Wunsch, das Kind wäre gestorben, in Worten Bahn gebrochen hat – dass nun dieser essentielle Widerspruch zwischen Wunsch und Realität sie zum Handeln zu zwingen scheint? Am Ende dieser Szene stürzt sie mit Jenůfas Kind aus dem Haus, um es zu töten. Doch wie stellt Janáček diese Entwicklung dar – wie zeichnet er in einer so kurzen Szene die Vorgänge im Geist einer Frau, die sich in diesem Moment von einer respektierten Autorität der Dorfgemeinschaft zur Kindsmörderin wandelt?

Für die folgende Analyse wird zunächst der Beginn der Szene genauer in den Blick genommen, um im Anschluss die weitere Gestaltung – und vermutete ›Entwicklung‹ der psychischen Verfassung der Küsterin – zu verfolgen. Die Szene lässt sich in vier kurze, musikalisch klar getrennte Abschnitte gliedern, die eng an die im Text dargestellte psychische Verfassung der Küsterin gekoppelt sind. Um einen Überblick über die Szene zu geben, sei hier zunächst der Text mit wörtlicher Übersetzung wiedergegeben.¹⁸

¹⁶ Im tschechischen Originaltitel *Její pastorkyňe* (deutsch meist Ihre Ziehtochter, wobei das Wort »pastorkyňe« im Tschechischen eine nicht leibliche Tochter bezeichnet, jedoch zwischen Stief- und Ziehtochter nicht unterschieden wird) wird die Konstellation deutlicher. Auch Janáček stand der Betitelung »Jenůfa« kritisch gegenüber: »Das heißt ja gar nichts diese Marthe – Maria – Julien – Jenůfa!« Leoš Janáček: Briefe an die Universal Edition, hg. von Ernst Hilmar, Tutzing 1988, S. 64.

¹⁷ So die Worte der Küsterin in Akt II, Szene 2.

¹⁸ Der Text dieser Szene ist hier der Übersicht halber vollständig wiedergegeben, also einschließlich aller – für die Verständlichkeit eigentlich nicht notwendiger – Wiederholungen. Die Gliederung des Textes in vier Abschnitte ist durch Leerzeilen dargestellt; die Übersetzung stammt von der Autorin.

Co chvíle ... co chvíle ... a já si mám zatím
přejít celou věčnost, celé spasení?
Což kdybych raděj dítě někam zavezla?
Ne ... ne ... Jen ono je na překážku a hanbou
pro celý život!
Já bych tím jí život vykoupila ...

Ein Moment ... ein Moment ... und ich soll dafür
die ganze Ewigkeit, die Erlösung aufgeben?
Wie, wenn ich das Kind lieber woandershin brächte?
Nein ... nein ... Allein es ist im Weg und eine
Schande fürs ganze Leben!
Ich würde ihr dadurch das Leben erkaufen ...

A Pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí,
a Pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí,
jak to všechno stojí.

Und der Herrgott, er weiß das am besten, wie es um alles steht,
Und der Herrgott, er weiß das am besten, wie es um alles steht,
wie es um alles steht.

Já Pánubohu chlapce zanesu ...
Bude to kratší a lehčí!
Do jara, než ledy odejdou, památky
nebude.
K Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví a
k Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví ...

Ich bringe den Jungen zum Herrgott ...
So wird es kürzer und leichter!
Bis zum Frühling, wenn erst das Eis schmilzt, wird sich
niemand mehr erinnern.
Zum Herrgott kommt es, noch bevor es irgendetwas weiß,
zum Herrgott kommt es, noch bevor es irgendetwas weiß ...

To by se na mne, na Jenůfu sesypali!
To by se na mne, na Jenůfu sesypali!
Vidíte ji, vidíte ji, vidíte ji, Kostelničku!
Z hřichu vzešel, věru i Števova bídná duša!

Wie sie sich auf mich, auf Jenůfa stürzen würden!
Wie sie sich auf mich, auf Jenůfa stürzen würden!
Seht sie an, seht sie an, seht sie an, die Küsterin!
Aus der Sünde ging er hervor [der Sohn Jenůfas], ganz
wie Števas miserable Seele!

Der mentale Prozess, den die Küsterin durchläuft, ließe sich – formuliert als Abfolge mehrerer Stationen – wie folgt zusammenfassen: Das Erwägen der misslichen Lage und die Identifikation des Kindes als des einzigen Störfaktors (Abschnitt 1); die Versicherung des Beistands und Abgabe der moralischen Verantwortung an eine höhere Instanz außerhalb der menschlichen Gemeinschaft (Abschnitt 2); die Entscheidung, das eigene Handeln zu entäußern und die Verharmlosung der geplanten Tat (das Kind »zum Herrgott bringen«, Abschnitt 3) sowie schließlich – im Text etwas nachgestellt wirkend – die Vorstellung der Reaktionen der eigenen gesellschaftlichen Referenzgruppe und Rückbindung an die höhere moralische Instanz (»aus der Sünde ging er hervor«). Welche kompositorischen Mittel Janáček einsetzt, um diese Vorgänge hörbar zu machen, soll im Folgenden beschrieben werden.

Eingeleitet wird die Szene durch ein kurzes, nur vier Achtel umfassendes Motiv der hohen Streicher (erste und zweite Violinen, Violen). Dieses Motiv erklingt zweimal, bevor die Küsterin einsetzt, und prägt den ersten Abschnitt der Szene maßgeblich. Bevor nun die harmonische Faktur betrachtet wird, sei auf zwei Besonderheiten der rhythmischen Anlage dieser Szene hingewiesen: Auffällig ist, dass die Stimme der Küsterin die ganze Szene hindurch in einer anderen Taktart notiert ist als die Orchesterstimmen (12/8-Takt beziehungsweise 4/4-Takt). Der Grundpuls des Orchesters und der Küsterin ist derselbe

– es gibt vier unterschiedlich schwere Schläge, die jedoch in der Stimme der Küsterin in drei, im Orchester in zwei Achtelnoten unterteilt sind. Dies führt zu subtilen Verschiebungen, da immer eine der beiden Aufteilungen als die aktuell ›richtige‹ gehört wird, gegen die die andere sich absetzt. Es kommt zwar selten zu tatsächlichen rhythmischen Querständen, doch ein grundlegendes Gefühl rhythmischer Unbeständigkeit dominiert die Szene. Das einleitende, rein instrumentale Motiv wiederum ist in zwei einzelnen 2/4-Takten der Szene vorangestellt, bevor im Orchester ein 4/4-Takt vorgeschrieben ist. Warum Janáček diese Notation wählt, ist nicht endgültig zu klären. Möglicherweise ist dies als weitgefasste Spielanweisung zu verstehen: dass dieses Motiv in Gruppen zu je zwei Vierteln anzusehen ist und sich nicht den Betonungen in einem 4/4-Takt unterordnen soll, dass also in diesem Motiv nur zwischen leichten und schweren Zeiten unterschieden wird und keine mittelschwere Zeit existiert, die hingegen im 4/4-Takt vorhanden ist. Dann könnte diese Notation darauf hindeuten, dass beispielsweise in Takt 5 der Szene, wenn das Motiv zweimal aufeinanderfolgend im 4/4-Takt erklingt, kein Betonungsunterschied zwischen den jeweils ersten Achtelnoten der Motivgruppen zu hören sein soll.¹⁹

Largo (♩ = 69)

Viol. I

Viol. II

Vle.

NOTENBEISPIEL 1
 Leoš Janáček: *Jenůfa*,
 Akt II, Szene 5,
 Takt 1–2

Das rhythmische Gleichmaß der tremolierenden Streicher, die mit jeder Achtelnote in mindestens einer Stimme eine horizontale Bewegung erzeugen, führt dazu, dass die Hörwahrnehmung sich bei diesem Motiv ganz auf die Veränderungen der Tonhöhen konzentriert. Die Verteilung auf nur drei Stimmen mit äußerst ähnlicher Obertonstruktur und beinahe identischer Klangfarbe macht dabei weniger den horizontalen Verlauf der Einzelstimmen erkennbar, sondern rückt vielmehr die Abfolge der entstehenden Akkorde in den Vordergrund: Die harmonische Bewegung erscheint als die präsenteste. Dieses Motiv eignet sich daher besonders für eine Untersuchung hinsichtlich der Rück-

¹⁹ Ein in Bezug auf die Notation ähnliches Vorgehen findet sich beispielsweise im dritten Stück des Klavierzyklus »Po za roslém chodníčku« (»Auf verwachsenem Pfade«), dort ist ein einzelner 1/8-Takt dem folgenden 2/4-Metrum vorangestellt; vgl. Dietmar Ströbel: *Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenůfa-Werkgruppe Leoš Janáčeks*, S. 38 f.

beziehungen. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über einen Motivdurchlauf (Takt 1 entspricht Akkord 1–4) sowie den Übergang vom letzten Akkord zum ersten der folgenden Gruppe (Takt 2), um auch die Vermittlung bei der Wiederholung des Motivs darzustellen, da dieses ja nur beim ersten Mal aus dem vermeintlichen Nichts einsetzt. Erfasst sind Zusammensetzung und Struktur der Akkorde, die Verteilung der Akkordtöne auf die Stimmen sowie der jeweilige tiefste Ton, um auch allgemeinere Aussagen (beispielsweise über die Stabilität) zu treffen. In der letzten Zeile werden die Rückbeziehungen der einzelnen Akkordtöne des vorhergehenden Akkords zum Grundton des aktuellen dargestellt.

TABELLE 1 Stimmverläufe und Akkordfolgen im Motiv des Szenenbeginns

	Akkord 1	Akkord 2	Akkord 3	Akkord 4	Akkord 1
Akkordtöne ²⁰	des"	des"	b'	es"	des"
	b'	b'	f'	b'	b'
	f'	fes'	des'	ges'	f'
Akkordstruktur/ Funktion des Basstons	b-Moll/Quinte	vermindert (Grundton b) ²¹ / verminderte Quinte	b-Moll/Terz	es-Moll/Terz	b-Moll/Quinte
Rückbeziehungen ²²		3 → 3 (R) 1 → 1 (R) 5 → b5 (S)	b3 → 1 b1 → 5 b5 → 3 (V _{fern})	5 → 1 (V) 2 → 5 (V _{fern}) 7 → 3 (V _{fern})	4 → 3 (V) 1 → 1 (R) 6 → 5 (V)

Das Motiv pendelt – tonal betrachtet – zwischen b-Moll und es-Moll, das im vierten Akkord auftritt. Jedoch wird in den ersten drei Akkorden b-Moll nicht als stabile »Reihe« etabliert;²³ Auf den zweiten Akkord wird die Quinte in den Violon erniedrigt, sodass für diese eine Achtel ein verminderter Akkord über b entsteht. Hier entsteht in den Rückbeziehungen eine Störung durch die Violon, während die beiden Violinstimmen in Ruhe

20

Die Akkordtöne sind in Partiturreihenfolge von oben nach unten (1. Violinen – 2. Violinen – Violon) angegeben; gleiches gilt für die Rückbeziehungen.

21

Da dieser Akkord von zwei b-Moll-Akkorden umgeben ist, wird die verminderte Quinte fes' hier zunächst als Verschärfung des Akkords interpretiert, die den tonalen Kontext nicht wesentlich verändert; so wird b' weiterhin als Grundton angenommen.

22

Die verwendeten Abkürzungen bedeuten: R = Ruhe (Intervall bleibt gleich), V = Versöhnung (Auflösung in die nächstliegende Konsonanz), V_{fern} = Versöhnung, aber Auflösung nicht in die nächstliegende Konsonanz, sondern in ein anderes konsonantes Intervall zum Grundton, S = Störung (= dissonante Fortschreitung). Nicht explizit bezeichnet sind konsonante Tonwechsel innerhalb eines Akkordes. Da der erste Motivdurchlauf dargestellt wird, ist diese Zeile beim ersten Akkord leer.

23

Als Reihe bezeichnet Janáček eine Tonart, die ein tonales Zentrum durch stete Wiederholung einer Stufe ausprägt; vgl. Janáček: Die frühen Schriften, S. 91.

geführt werden. Die Rückkehr nach b-Moll im nächsten Akkord wird dadurch verdeutlicht, dass nicht die verminderte Quinte in den Violon wieder zum Ursprungsintervall zurückgeführt wird – was die nächstliegende Auflösung wäre –, sondern alle Stimmen abwärts in den nächsten Akkordton springen: Die Auflösung wird durch eine andere Stimme übernommen (in diesem Fall durch die zweiten Violinen). Auch der Übergang zum vierten und letzten Dreiklang geschieht nicht auf dem nächstliegenden melodischen Weg: In der ersten Violine könnte b' als Akkordton beibehalten werden, in den zweiten Violinen läge der Halbtonschritt f'–ges' nahe, in den Violon des'–es'. Dies wäre nach den Rückbeziehungen die am versöhnendsten wirkende Verbindung der beiden Akkorde. Jedoch scheint eine Versöhnung in den Rückbeziehungen an dieser Stelle nicht das Ziel zu sein, daher werden die Stimmen nicht schrittweise in den nächsten Akkord geführt, sondern springen in den jeweils nächstliegenden höheren Akkordton. Die Rückkehr zum ersten Akkord des Motivs bei der Wiederholung wird hingegen merklich ausgleichender vollzogen, da nur versöhnende oder ruhende Rückbeziehungen entstehen, die in allen Stimmen durch die kleinstmöglichen Schritte zu den nächsten Akkordtönen erzeugt werden. Weiterhin ist auffällig, dass keiner der Akkorde in Grundstellung auftritt, also die konventionell stabilste Akkordlage in dieser Motivgruppe nicht vorkommt. Einzig die Violon vollziehen auf jeden neuen Schlag einen Tonwechsel; da sie jedoch die tiefste Stimme sind, wird der Eindruck einer Destabilisierung hier unterstrichen. Die gemeinsame Bewegungsrichtung der Stimmen auf den dritten (Abwärtssprung) und vierten (Aufwärtssprung) Akkord sowie die gemeinsame stufenweise Abwärtsbewegung der Außenstimmen bei der Rückkehr zum Motivbeginn wirken vermittelnd, auch wenn kadenzelle harmonische Fortschreitungen durch das Fehlen leittonartiger Wendungen hier nicht anzutreffen sind. Ein tonales Zentrum im Sinne einer gefestigten Tonart wird nicht etabliert, obwohl mit dem Tonraum b – es ein vergleichsweise stabiler Rahmen gegeben ist. Auftretende Dissonanzen werden nicht in den Stimmen aufgelöst, in denen sie eingeführt werden; Töne, die aufeinanderfolgenden Akkorden gemeinsam sind, nicht in den jeweiligen Stimmen beibehalten, sondern von einer anderen übernommen. In vertikaler wie horizontaler Struktur dieses Motivs halten sich Gemeinsames (Bewegungsrichtung, Stimmverteilung, Instrumentierung) und Trennendes gewissermaßen die Waage, was eine eher kreisende denn ›logisch‹-fortschreitende Bewegung suggeriert.

Ein weiterer Blick auf die Rückbeziehungen bestätigt diesen Eindruck: Beim zweiten Akkord ist die Störung in den Violon sehr präsent; die Versöhnung im dritten Akkord wird durch die beschriebenen Sprünge in die nächstliegenden Akkordtöne verunkelt, ebenso die versöhnenden Rückbeziehungen des letzten Akkords durch die Auflösung nicht in die zu erwartende nächstliegende Konsonanz. Die am stärksten versöhnenden Rückbeziehungen sind beim Übergang vom letzten Akkord zum ersten des folgenden

Durchlaufs zu finden, also in der Rückkehr an den Anfang. Das Motiv scheint die kreisende Bewegung um ein Zentrum zu illustrieren, das noch nicht greifbar ist. Fast wirkt es, als würde das instrumentale Motiv das gedankliche Kreisen der Küsterin darstellen: Auffällig ist, dass bei ihrem Einsatz das Motiv zunächst pausiert und jeweils erst nach ihren beiden »Co chvíla«-Einwürfen wieder anhebt (Takt 3 beziehungsweise 5), ihre Worte gleichsam eine Semantisierung des Motivs erzeugen. Der Einsatz der Küsterin erfolgt gleichzeitig mit dem letzten Ton des Motivs und auf dem zuletzt erklingenden Ton der ersten Violinen, der zugleich Spitzenton des Motivs ist – die Gesangslinie schält sich wie organisch aus dem instrumentalen Motiv hervor und kehrt auch wieder dorthin zurück.

Für die ersten Momente der Szene bleiben Stimme und Streicher streng getrennt. Die Trennung wird erst aufgehoben, wenn die Küsterin erstmals erwägt, die »Ewigkeit« aufs Spiel zu setzen.²⁴ In der Folge tritt ein weiteres Motiv hinzu – nachdem die Möglichkeit verworfen wurde, das Kind zu verstecken, um sich keines schlimmeren Verbrechens schuldig zu machen –, welches sich in Instrumentierung und Dynamik deutlich vom bisher Gehörten abhebt, während es tonal und rhythmisch eng an das erste beschriebene Motiv gekoppelt ist: Jeweils auf dem letzten Akkord des Streichermotivs treten die hohen Holzbläser und tiefen Streicher hinzu und verharren im Forte beziehungsweise Fortissimo in repetierenden Sechzehnteln auf einem Akkord. Die scheinbar ruhige, tastende Motivik des Szenenbeginns wird hier in ein erstes eruptives Moment geführt, wenn die Küsterin sich vergewissert, dass das Kind das einzige ist, was dem Glück ihrer Stieftochter im Wege steht. Der Kindsmord ist noch nicht explizit, doch bereits angedeutet.

Beide Motive – das des harmonischen Kreisens und das des harmonischen Einhaltens – treten bis zum Ende des ersten Abschnitts dreimal gemeinsam auf. In der vierten Wiederholung aber erklingt nur noch das Motiv des Szenenbeginns, das sich immer weiter nach oben schraubt, den Ambitus erweitert und größere Tonräume erschließt, bevor es schließlich in den nächsten Abschnitt mündet.

Der zweite Textabschnitt formuliert nur eine einzige, mehrfach wiederholte Aussage: dass der Herr »es besser wisse«. Wie zu Szenenbeginn erschließt erst der Blick auf die textliche Leerstelle den Hintergrund des Textes. Denn die Eliminierung des Kindes, die im ersten Abschnitt nur dadurch angedeutet ist, dass die Küsterin »dafür die ganze Ewigkeit [...] aufgeben« würde, findet ein Äquivalent in der Formulierung, dass der Herr »es besser wisse« – man ergänze: was recht und rechtens sei. Das Zutrauen und die Ruhe, welche die Küsterin aus dieser Überzeugung zieht, äußern sich musikalisch in einer im Vergleich zum ersten Szenenabschnitt auffälligen harmonischen und metrischen Klar-

24 Der Begriff der Ewigkeit ist hier als Chiffre für das himmlische Nachleben zu verstehen, der durch ein Verbrechen dieser Schwere unerreichbar würde.

heit: Ein in Viertelnoten pulsierender Orgelpunkt auf As wirkt gleichzeitig als tonales wie auch als rhythmisches Fundament, über dem sich erstmals eine längere zusammenhängende Phrase in der Stimme entwickelt; im Unterschied zum häufig von Pausen durchbrochenen ersten Abschnitt wird der Text dieses Abschnitts ohne größere Unterbrechungen vorgetragen. Das Streichermotiv, das zu diesem Abschnitt hingeleitet hatte, bleibt in der Harfe erhalten, die motivische Konstanz verdeutlicht dem Hörer, dass es sich trotz des musikalisch deutlich anders gelagerten Ausdrucks noch um denselben gedanklichen Vorgang handelt. Jeweils auf dem Wort »Pánbûh« (»Herrgott«) herrscht in den Orchesterstimmen schließlich kurze harmonische Eindeutigkeit in Form eines zweifelsfrei identifizierbaren, nicht mit Dissonanzen angereicherten Akkords (b-Moll beziehungsweise Ges-Dur), der mit ausschließlich versöhnenden oder ruhenden Rückbeziehungen erreicht wird.

Die Küsterin scheint sich über die Wiederholung einer für sie unumstößlichen Tatsache Mut zuzusprechen. Die Wiederholung des letzten Halbsatzes (»wie es um alles steht«) löst auch im Orchester ein bis dahin in dieser Szene unbekanntes harmonisches und melodisches Verharren über mehrere Takte hinweg aus: Im Zusammenwirken mit einer rhythmischen Verdichtung und Verunklarung – bis hin zu dem Punkt, an dem weder die metrisch schweren Zeiten der Takte noch die Unterteilung der Viertelnoten in Zwei- oder Dreiwertigkeit mehr klar identifizierbar sind – und einem gleichzeitigen Crescendo und Accelerando wird am Abschnittsende in kürzester Zeit große Spannung aufgebaut, deren Entladung für den kommenden Abschnitt angenommen wird. Der Entschluss der Küsterin, das Kind tatsächlich zu töten, scheint unmittelbar bevorzustehen.

Der dritte Abschnitt beginnt zwar mit der formulierten Entscheidung, das Kind »zum Herrgott zu bringen«, doch musikalisch herrscht nicht die Eindeutigkeit, die damit einhergehend erwartbar gewesen wäre. Der Orgelpunkt ist weiterhin vorhanden, seine Stellung als tonales Fundament jedoch dadurch relativiert, dass er anfangs in Terzen pendelt, statt einen Ton als Zentrum zu etablieren. Erst als die Küsterin ihre Gewissheit zum Ausdruck bringt, dass dem Kind kein Schaden zugefügt werde, da sie es offenbar nicht als Wesen mit einem Bewusstsein ansieht, erinnert die Gesangslinie mit der Wiederaufnahme der »Pánbûh«-Linie des vorhergehenden Abschnitts an den ersten melodisch und harmonisch stabilen Moment dieser Szene. In diesem Moment erklingt b-Moll, das im tonal nun erneut stabilen Orgelpunkt über eine kadenzartige II-V-I-Fortschreitung über g, c und F erreicht wurde; die Wendung ist jedoch dadurch unterlaufen, dass das F in den Bässen nicht der Grundton der erwarteten I. Stufe, sondern die Quinte des darüberliegenden b-Moll-Akkords ist. Die Phrase wird wiederholt, nun aber in es-Moll (angereichert mit der kleinen Septime), was wiederum als Ausgangspunkt einer kadenzartigen Fortschreitung inszeniert wird: Zu diesem tritt für den Schlag einer Viertel

ein As-Dur-Septakkord hinzu, was in einer kurzen, aber sehr dichten harmonischen Schichtung mit den Tönen *as-c-es-ges / es-ges-b-des* resultiert.²⁵ Auf die folgende Viertel wird schließlich – harmonisch durchaus plausibel – Des-Dur erreicht, das in allen Stimmen über versöhnende oder ruhende Rückbeziehungen angesteuert wird. Erneut ist Stabilität dort anzutreffen, wo die Küsterin klare moralische Wahrheiten zu sehen meint und die Konsequenzen ihres Handelns abgeben kann.

Für den direkt anschließenden letzten Szenenabschnitt werden der Orchestersatz zunächst schlagartig ausgedünnt und die bisher bekannten motivischen und harmonischen Gebiete verlassen. Ohne in einen harmonischen Kontext eingebettet zu sein, erklingen zwei neue Motive – ein Fanfarenmotiv in den Blechbläsern sowie ein sekundweise absteigendes Motiv, das bis zum Ende der Szene präsent bleibt und in kürzester Zeit beinahe alle Orchesterstimmen erfasst. Letzteres ist textlich verbunden mit der Vorstellung der Küsterin, wie die Dorfgemeinschaft auf Jenůfas uneheliches Kind reagieren würde. Harmonische Verbindungen sind zunächst nicht mehr erkennbar; tonale Bezüge auf Einzeltöne (wie im Fanfarenmotiv) oder einfachste Tonfolgen reduziert. Die Küsterin fällt in einen wie besinnungslosen Taumel, als sie sich die gesellschaftliche Ächtung vorstellt.

Um ihre nervliche Verfassung ist es endgültig geschehen, als sie sich vorstellt, wie die Dorfbewohner »Kostelníčku« (»Küsterin«) rufen, wenn die Schande ihrer Stieftochter bekannt wird. Dass es sich dabei nicht um ihren Namen handelt – denn mit ihrem eigentlichen Namen Petrona wird sie in der ganzen Oper nicht ein einziges Mal angesprochen –, sondern um ihre gesellschaftliche Stellung, ihren Titel, verdeutlicht abermals die soziale Fixierung der Figur. Ihr Schrei »Kostelníčku«, der in extrem hoher Lage das absteigende Motiv des Abschnittsbeginns aufgreift, veranlasst einen neuerlichen Wandel im Orchestersatz: Zunächst wird über mehrere Takte hinweg ihr Schrei wiederholt, als würde das Orchester ihren Ausruf fortsetzen, die Stimmen der Dorfgemeinschaft ineinanderstürzen, bevor ein es-Moll-Akkord ebenso unvermittelt erreicht wird, wie Des-Dur vor Beginn dieses Abschnitts verlassen wurde. Die Szene endet schließlich in A-Dur, was mit tonartgebundenen harmonischen Analysemitteln schwer vermittelbar ist: Die Grundtöne der Akkorde liegen im Tritonusabstand zueinander, können aus einem kadenzial-funktionellen harmonischen Hören nur über weite harmonische Wege miteinander verbunden werden.²⁶ Doch die Rückbeziehungen zwischen den beiden Akkorden

25 In seiner Harmonielehre bezeichnet Janáček die Technik des Übereinanderschichtens zweier unabhängiger Akkorde als »Durchdringung«; vgl. Janáček: *Vollständige Harmonielehre*, S. 381–383.

26 Akkorde im Tritonusabstand scheinen bei Janáček dort Verwendung zu finden, wo Figuren emotionale Extremsituationen erleben: Ein Schwanken zwischen As-Dur und e-Moll ist beispielsweise in *Kát'a Kabanová* anzutreffen, als Kát'a sich Boris hingibt und damit die moralische Schuld auf sich lädt, die sie am Ende der Oper in den Freitod gehen lässt (Akt II, Szene 2); vgl. Wilfried Mellers:

sind ausschließlich versöhnend. Während die Küsterin mit dem Säugling aus dem Haus stürzt, wird im Orchester mit Beginn der direkt anschließenden folgenden Szene die Rückkehr nach es-Moll vollzogen (über die bereits einsetzende Solovioline hinweg, die Jenůfas Szene einleitet) – erneut ausschließlich mit versöhnenden Rückbeziehungen.²⁷

Die Neuerschließung und Kontextualisierung von Janáčeks musiktheoretischen Schriften ließe noch zahlreiche weitere Ansätze für andere als die bisher gewählten Analysemethoden zu. Selbstverständlich sind die hier formulierten Überlegungen und Beobachtungen nur als erster Schritt anzusehen, an den sich umfassendere analytische Untersuchungen anschließen müssen. Doch gerade an den Akkordverbindungen zu Beginn und Ende der Szene können die Rückbeziehungen helfen, ein Analysemodell für die verwendeten harmonischen Verbindungen zu entwerfen, die über eine tonartgebundene Harmonik hinausgehen – und einen Anhaltspunkt geben, weshalb diese Akkordverbindungen als stärker zusammenhängend gehört werden können, als gängige Analysemethoden zunächst vermuten lassen würden. Die Zusammenführung von Janáčeks motivischer Arbeit mit einer harmonischen Analyse macht in dieser Szene deutlich, wie hier eine musikalische Stringenz entsteht, die im Ineinandergreifen von Text und Musik erkennbar macht, dass der Entschluss zum Kindsmord im höchst eigenen moralischen Universum der Küsterin nicht nur eine folgerichtige, sondern auch eine notwendige Konsequenz ihrer momentanen Situation darstellt. Die Küsterin befindet sich in dieser Szene im Zustand lähmender Erregung, die sich harmonisch zum ersten Mal dann löst, wenn sie den Herrn nicht nur als Rechtfertigung, sondern auch als aufnehmende Instanz für das Kind erkennt, das es dort besser hat als bei einer sündigen Mutter. Janáček verwendet dafür eine Reihe musikalischer Mittel, die die Zwangslage der Küsterin nachvollziehbar und das Fortschreiten ihrer Gedanken erkennbar zu machen scheinen. Im Wechsel von harmonischer und rhythmischer Unklarheit und Entschiedenheit wird dem Zuhörer der Eindruck vermittelt, die Vorgänge in der Bühnenfigur nachvollziehen zu können, ohne dass jedoch die Schwere ihrer Tat gemildert würde.

Synopsis. Innocence and Guilt in *Kát'a Kabanová*, in: Leoš Janáček. *Kát'a Kabanová*, hg. von John Tyrrell, Cambridge u. a. 1982 (Cambridge Opera Handbooks), S. 70–90, hier S. 81.

- 27 Auch motivisch sind zu Beginn der folgenden Szene noch deutlich hörbare Bezüge auf die Szene der Küsterin erkennbar, vgl. beispielsweise die Takte 6–10, in denen das Motiv der hohen Streicher, das auf beschriebene Weise mit der gedanklichen Welt der Küsterin verbunden zu sein scheint, erkennbar wird.

MEYERBEER IM KONTEXT

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 melodiöseste 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 melodiöser, einfacher und weniger geräuschvoll wie die andern Opern Verdis mit Ausnahme des *Trovatore*. Sie enthält viele melodiöse 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 Taschenkalendar-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 Liebesschwüre 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 Biblioteka Jagiellońska Krakau (Akte I–IV; ohne Signatur).

Pressez à chaque mesure davantage

sec.

moi? tou - jours? à moi? Ah!

f

À toi! tou-jours! à toi! Ah!

sec.

Pressez à chaque mesure davantage

sec.

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

Allegretto moderato

cantabile

1er

pp

p

pp

(soupir)
traînez le son *pp*

(Sélika se jette en pleurant dans les bras de Vasco et ils chantent ces 8 mesures les bras entrelacés)

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

traînez le son *pp*

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

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

Allegretto moderato

sur le chevalet *pp*

fp

sur le chevalet div.

pp

sur le chevalet unis. div. *pp*

sur le chevalet *pp*

pizz. *pp*

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

unis. div.

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.

Andreas Münzmay

Chor-Individuen. Anmerkungen zur ›realistisch‹ bewegten

Chordramaturgie in Les Huguenots und Le Prophète

Wie versetzen Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer den Chor auf der Opernbühne in Bewegung – in innere Bewegung, und ebenso in äußere –, so dass diese Bewegung spontan und ›realistisch‹ erscheint? Ausgehend von einigen allgemeinen Thesen zur Musikdramaturgie Scribe'scher Grands opéras will die vorliegende Lektüre von Libretti, Partituren und livrets de mise en scène einige Schlaglichter auf prominente Momente der Gruppen- und Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* werfen. Stärker als bislang üblich soll dabei auch die zentrale Rolle der Librettistik herausgestellt werden, die insbesondere im Bereich der Exposition und dramaturgischen Führung der Nebenrollen entscheidende Voraussetzungen schafft. Zudem soll die gängige Lesart, wonach Meyerbeers Chordramaturgie im Kern eine Dramaturgie der ›Massen‹ sei, differenziert und in bestimmter Hinsicht auch relativiert werden.

»... tous nos personnages ...«: dramaturgische Grundlinien der ›realistischen‹ Scribe-Meyerbeer'schen Oper Eugène de Mirecourt integrierte 1854 in seine biographische Skizze über Eugène Scribe folgende Geschichte:

»Un autre jour, rencontrant Scribe sur le Boulevard des Italiens, et le prenant sous le bras, Meyerbeer lui glissa mystérieusement ces mots à l'oreille: – Il m'est venu hier soir une idée magnifique. – Pour notre opéra? – Pour notre opéra. – Voyons l'idée. – Je voudrais réunir au quatrième acte tous nos personnages afin d'avoir un septuor. – Mais c'est impossible! dit Scribe. Les trois premiers actes sont terminés. Quand on veut une situation semblable, il faut la préparer dès l'origine. – Sans doute, j'en conviens. C'est un énorme travail à refaire. Mais un septuor! songez-y donc, un septuor! – Allons, soit, j'arrangerai cela, dit Scribe en soupirant. Il consacra six semaines aux retouches. Meyerbeer prit le libretto, le garda trois ans, et dit à son collaborateur: – Toutes réflexions faites, notre septuor n'ira pas. Je préfère un monologue. Une troisième fois, il s'agissait de refondre entièrement la pièce. Scribe eut, ce jour-là, des pensées de suicide.«¹

- 1 »Eines Tages traf Meyerbeer Scribe auf dem Boulevard des Italiens, fasste ihn am Arm und flüsterte ihm geheimnisvoll ins Ohr: – Gestern Abend kam mir eine großartige Idee. – Für unsere Oper? – Für unsere Oper. – Nun gut, da bin ich aber gespannt. – Ich möchte im vierten Akt alle unsere Figuren zusammenführen, um ein Septett zu bekommen. – Aber das ist unmöglich! sagte Scribe. Die ersten drei Akte sind fertig. Will man eine solche Situation herbeiführen, muss man sie von Beginn an vorbereiten. – Zugegeben, das bedeutet nochmals enorm viel Arbeit. Aber denken Sie doch! Ein Septett! – Nun denn, es sei, ich werde es einrichten, sagte Scribe seufzend. Er widmete der Überarbeitung sechs Wochen. Meyerbeer nahm das Libretto an sich, behielt es drei Jahre lang und sagte dann zu seinem Mitstreiter: – Nach reiflicher Überlegung muss ich sagen, dass unser Septett nicht gehen wird. Ich ziehe einen Monolog vor. Scribe musste das gesamte Stück ein drittes Mal umschrei-

Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Schilderung der Zusammenarbeit des außerordentlich erfolgreichen Pariser Opernautorengespanns Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe lediglich um eine Anekdote; der Leser erfährt noch nicht einmal, um welche Oper es in dem angeblichen Gespräch ging. Bei aller gebotenen Vorsicht vermittelt die Anekdote dennoch ein recht getreues Bild der Zusammenarbeit Scribes mit Meyerbeer, insofern als Meyerbeer tatsächlich mehr als alle anderen Komponisten Scribe mit librettistischen Wünschen konfrontierte, ihm Vorgaben machte und Ideen diktierte.²

Vor allem aber verdeutlicht die Anekdote gerade in ihrer Überspitztheit auf treffende Weise einen bedeutsamen Grundaspekt der Scribe-Meyerbeer'schen Opernästhetik, ganz ohne ihn ausdrücklich als solchen benennen zu müssen: Für das Opernautorengespann – und ebenso für Mirecourt, den beobachtenden Zeitgenossen, der gar nicht auf den Gedanken kommt, hier fragend oder erklärend einzuhaken – scheint es völlig selbstverständlich zu sein, dass Scribe wegen einer Änderung in einem vierten Akt alles Vorhergehende revidieren muss. Aufgabe des Librettisten ist die Bereitstellung der für das musikalische Drama benötigten (Haupt- und Neben-)Figuren sowie ihre unbedingt folgerichtige Führung auf bestimmte, nach kompositorischen Kriterien definierte Kulminationspunkte hin. Zufälliges, rein Illustratives hat hier kaum einen Platz, dramaturgische Sackgassen werden vermieden, tendenziell hat jedes librettistische Detail in irgendeiner Weise eine direkte Auswirkung auf die weitere Handlung. Bei dem Zwang zu Geschlossenheit und Kohärenz, der hier impliziert scheint, handelt es sich aber keineswegs um eine opernhistorische und opernästhetische Universalie, sondern im Gegenteil um das wahrscheinlich wichtigste Spezifikum des Scribe'schen Opernschaffens.

Die dramaturgische Mechanik dieser »modernen Oper« beziehungsweise »opéra moderne«³ des 19. Jahrhunderts wird üblicherweise mit der Formel »pièce bien faite«

ben. Scribe spielte damals mit Selbstmordgedanken.« Eugène de Mirecourt: Scribe, Paris 1854 (*Les contemporains*), S. 54–56.

- 2 Die Frage nach der Autorschaft der Libretti der Scribe-Meyerbeer'schen Grands opéras ist deshalb besonders komplex; verwiesen sei vor allem auf die Forschungen von Fabien Guilloux (Eugène Scribe/ Giacomo Meyerbeer: *Le Prophète. Livret – étude, sources, documents*, hg. von Fabien Guilloux, München 2007), Manuela Jahrmärker (*Die Libretto- und Opernwerkstatt Eugène Scribe. Edition der Werkpläne*, hg. von Manuela Jahrmärker, unter Mitarbeit von Naoka Werr, 4 Bde., Würzburg 2015) und Herbert Schneider (zuletzt: *La genèse des livrets d'opéra au XIX^e siècle: l'exemple de Scribe*, in: *Genèses musicales*, hg. von Nicolas Donin, Almuth Grésillon und Jean-Louis Lebrave, Paris 2015, S. 161–180).
- 3 Zu dieser unter anderem bei Eduard Hanslick (*Die moderne Oper*, 9 Bde., Berlin 1875–1900) und Théodore de Lajarte (Kapitel Sixième Période: *L'Opéra moderne*, in: *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris 1878, Bd. 2, ab S. 121) anzutreffenden Kategorisierung siehe Andreas Münzmay: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes*, Schliengen 2010 (*Forum Musikwissenschaft*, Bd. 5), S. 12 f.

charakterisiert. Die hervorstechenden Merkmale dieser librettistischen Technik betreffen, wie an anderer Stelle dargelegt,⁴ sämtlich den Kommunikationsaspekt solcher Theaterwerke: 1. »Voraussetzungslose Verständlichkeit« (Originallibretti, die selbst alle zum Verständnis von Stoff und Handlung nötigen Informationen geben, so dass Scribe'sche Stücke dezidiert kein Opernvorwissen voraussetzen), 2. »Zeitrealismus« (»dialogische und/oder visuelle Totalrepräsentation [...], wobei Scribes Opern sich durch ihren Dialog- und Handlungsreichtum auszeichnen, und wobei diese Handlung in zeitlicher Hinsicht realistisch und ganz oder in großen Abschnitten lückenlos fortschreitet«) und 3. die Arbeit mit dem »Informationsvorsprung des Zuschauers«, die eine Art »Komplizenschaft« des Autors mit dem Publikum gegen die Bühnenfiguren bewirkt, wobei kein Detail des Librettos nebensächlich oder lediglich illustrativ ist, sondern zur Herbeiführung eines aus der Zuschauerposition heraus vollkommen folgerichtigen und begründeten Handlungsverlaufs und Endes beiträgt.

Mirecourts Anekdote läuft nicht zuletzt auch darauf hinaus, zu versinnbildlichen, dass Scribe und Meyerbeer sich mit äußerster Konsequenz, ungeachtet aller Mühen, über solche dramaturgischen Prinzipien einig waren, ein bedeutsamer Faktor, der es ihnen letztlich überhaupt erst ermöglichte, mittels absolut präziser Steuerung des Informationsflusses jenen faszinierenden – sich erst nach Jahrzehnten ganz allmählich abschleifenden und erst durch das Kino übertrumpften – »Realismus«-Effekt Scribe-Meyerbeer'scher Grands opéras zu erzielen, der dem Zuschauer das Geschehen gleichsam »in Echtzeit« vor Augen und Ohren führte und ihm so den Eindruck vermittelte, Zeuge eines »wirklichen« Geschehens zu sein. Gerade auch die Dramaturgie von Gruppen- und Massenszenen ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Faktor.

Hugenotten und Anabaptisten im Frühjahr 1836 Nach dem Erfolg der ersten Vorstellungen von *Les Huguenots* (die Premiere war am 29. Februar 1836, allein im März folgten elf weitere Aufführungen⁵) zögerten Scribe und Meyerbeer keinen Moment, ein gemeinsames Nachfolgeprojekt in Angriff zu nehmen. Wie konnte man an das Erfolgsmuster der *Hugenotten* anschließen? Bereits spätestens Mitte März taucht in Scribes *Vademecum*-Büchern der Titel dieses Nachfolgeprojekts auf: *Les Anabaptistes*.⁶ Es fällt dabei nicht nur

4 Andreas Münzmay: Die »idée fixe« in *Les Troyens* und Berlioz' Verhältnis zur Grand opéra Scribe'scher Prägung, in: Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2015, S. 227–250, die folgenden Zitate S. 235–238.

5 Chronopera, <http://chronopera.free.fr> (25. Juli 2016).

6 Fabien Guilloux: *Le Prophète*. La genèse du livret, in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 12–43, hier S. 12. Bei Meyerbeer fällt die erste dokumentierte Erwähnung der Oper im Übrigen wesentlich zurückhaltender und weniger konkret aus, wenn er am 20. Mai 1836 an seine Frau schreibt, er hege den Wunsch, nach *Robert le diable* und *Les Huguenots* ein drittes großes Bühnenwerk

die erneute Wahl eines historischen Sujets auf (welches zudem wieder im 16. Jahrhundert, nur vierzig Jahre vor dem Hugenotten-Stoff, spielt), sondern auch der Umstand, dass erneut der Name einer bestimmten Gruppierung den Titel der Oper bilden sollte: nach den Hugenotten also diesmal die Wiedertäufer. Dass Scribe so rasch und konkret planen konnte, lag sicherlich auch daran, dass er eine passende Idee buchstäblich in der Schublade hatte: Bereits um 1832/33 hatte er mit Édouard Mazères eine vieraktige Opéra comique namens *Les Anabaptistes* entworfen, ein Vorhaben, das Scribe aber zunächst aufgegeben hatte, weil er mit Mazères in anderer Sache in einen Streit um Rechte geraten war. Nun, nach dem Hugenotten-Erfolg, schreibt Scribe umgehend (am 26. April 1836) an Mazères, um ihn von seinem neuen *Les-Anabaptistes*-Projekt in aller Form in Kenntnis zu setzen und etwaigen Rechtsansprüchen von vornherein den Wind aus den Segeln zu nehmen. Scribe betont zu diesem Zweck, die geplante neue Anabaptisten-Oper sei von dem Entwurf von 1832/33 gänzlich unabhängig, selbst die Stoffgrundlage sei eine andere, nämlich diesmal nicht Carl Franz van der Veldes Roman *Die Wiedertäufer* (Dresden 1822, frz. Erstausgabe Paris [1826]), sondern Voltaires *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756).⁷ Der Umstand, dass für Scribe die Möglichkeit, den alten Titel wiederverwenden zu können, dennoch zunächst wichtig gewesen zu sein scheint (später wird Scribe den Titel aus Rücksicht auf die Rechte Mazères' doch abändern⁸; um die Wiedertäufer-Oper von Anfang an unter dem Titel *Le Prophète* laufen zu lassen, wäre Scribes Brief an Mazères möglicherweise unnötig gewesen), gibt zumindest einen Fingerzeig auf eine konzeptionelle Konstante, die *Les Anabaptistes* mit *Les Huguenots* in direkter Linie verbindet: Einen Ausgangspunkt und ideellen Kern beider Werke bildet – ungeachtet der späteren Erweiterung und Präzisierung des Titels zu *Le Prophète ou Les Anabaptistes* – die musikdramaturgisch »realistische« Inszenierung von Gruppen.⁹ Genau diesbezüglich waren die

für Paris zu schaffen. Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, Bd. 2: 1825–1836, hg. von Heinz Becker, Berlin 1970, S. 527.

7 Guilloux: *Le Prophète*. La genèse du livret, S. 12 f.

8 Ebd., S. 12.

9 Die »Gruppe« als eine zentrale Inszenierungskategorie im Theater des 19. Jahrhunderts ist noch wenig erforscht; vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium. Ensemblegestaltungen im Theatertanz des 19. Jahrhunderts, in: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000 (*Documenta choreologica*), S. 274–290, insbes. S. 274–278; Marion Linhardt: Zur Ästhetik des Visuellen in Meyerbeers *Grands opéras*, in: *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste*, hg. von Sibylle Dahms, Paderborn 2002 (*Meyerbeer-Studien*, Bd. 4), S. 190–205, insbes. S. 194–199; Manuela Jahrmärker: *Comprendre par les yeux. Zur Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber 2006 (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 21), S. 35; Münzmay: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer*, S. 181–190.

Hugenotten innovativ gewesen, und genau an dieses Muster sollte, so lässt sich unterstellen, mit *Les Anabaptistes* angeknüpft werden.

Dass der Chor – die »Masse«¹⁰ – in Meyerbeers *Grands opéras* seit den Hugenotten eine zentrale Rolle spielt, ist vielfach nachzulesen; ein Hauptausgangspunkt dieses Diskursstrangs ist sicherlich Sieghart Döhrings 1981 publizierte Identifikation der Technik der durch ein einheitliches Bühnenbild zusammengehaltenen »Großszene«,¹¹ die »eine überdurchschnittlich große Zahl aktiv beteiligter Bühnen-Personen oder Personengruppen (Chor)« voraussetzt.¹² Die Geschichte der Aufwertung des Chores zur handelnden Person von Aubers *Muette de Portici* über Rossinis *Guillaume Tell* bis hin zur eigentlichen Ausfaltung dieser Chorrolle in den Hugenotten zeichnete auch Dieter Krebs in seinem Aufsatz über den »Chor als ›eine der interessanten Personen des Stücks‹« nach; Krebs suchte (im Anschluss an den Versuch Robert Schumanns, den Choral in der Oper zu desavouieren, um ihn für das Oratorium zu reservieren) gezielt nach Überschneidungen der Ästhetik der *Grand opéra* mit der Oratorienkultur. Krebs stellte fest, dass in Meyerbeers Hugenotten die Autonomisierung des Chores als aktiver Handlungsträger weit über die »tendenziell statische Affektdarstellung in oratorischen Turba-Chören hinaus« gehe und auch keine kompositionstechnischen Anleihen der Meyerbeer'schen Oper beim zeitgenössischen Oratorium festzustellen seien. Krebs landete genau dort, wo auch schon Michael Walter gelandet war, nämlich bei der Feststellung der

»[...] psychologische[n] Dynamik eines Prozesses [...], in dessen Verlauf der Funke einer eifernd-militanten Religiosität und letztendlich kriminellen Energie von einem Anführer (Saint-Bris) überspringt auf einen immer größer werdenden Chor, der sich zunächst aufs Zustimmung beschränkt, dann aber immer mehr eine aktive Rolle übernimmt, um schließlich – im »Allegro furioso« nach dem Auftritt der die Schwerter segnenden Mönche – aus eigenem Antrieb [...] in blindwütiges Mordgeschrei auszubrechen.«¹³

- 10 »Masse«, »Chormasse« usw. sind in der Meyerbeer- und *Grand-opéra*-Literatur zu Standards geronnene, bisweilen kaum mehr reflektierte Begriffe des 19. Jahrhunderts; vgl. zur Begriffsgeschichte der aus dem (vor allem konservativen) Diskurs über die französische Revolution entwachsenen »Angstmetapher« von der Masse Stefanie Middendorf: Artikel »Masse«, Version 1.0 (5. 11. 2013) in: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*, hg. von Jörg Baberowski u. a., <http://docupedia.de/zg/Masse> (18. 11. 2016).
- 11 Sieghart Döhring: *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, hg. von Daniel Heartz und Bonnie Wade, Kassel/London 1981, S. 497–500, hier S. 497.
- 12 So im direkten Rekurs auf Döhring Michael Walter: »Hugenotten«-Studien, Frankfurt a. M. 1987 (*Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft*, Bd. 24), S. 152.
- 13 Dieter Krebs: Der Chor als »eine der interessanten Personen des Stücks«. Über einen Chortypus in Giacomo Meyerbeers *Hugenotten*, in: *Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag*, hg. von Susanne Mautz, Frankfurt a. M. 2001, S. 164–172, hier S. 171 f.

Der Chor in der Schwerterweiheszene wechselt, so die Standardlesart, an einem bestimmten Punkt in die (opernhistorisch neue) Funktion »als autarker Handlungsträger«, ¹⁴ als von sich aus aktiver ›Massen‹-Chor hinüber. Als Beurteilungskriterium wird dabei – neben der auf Beeindruckung bemessenen Größe der fraglichen Bühnenkollektive – die Frage herangezogen, ob Vorsänger vorkommen, die den Gesang der ›Masse‹ anleiten (nicht autark), oder ob der Chor ohne solche Vorsänger agiert (autark): »Auf einmal bedarf die Masse keiner Anstifter mehr, sie ist völlig entfesselt und steigert sich in einen wahrhaftigen Bluttausch hinein.« ¹⁵

Wer sind »alle«, und wie bringen Scribe und Meyerbeer sie in Bewegung und zum Singen?

So gilt allgemein die *Conjuration et Bénédiction des Poignards* als das Paradigma schlechthin der modern-realistischen ›Massenszene‹. Am Beginn verhalte sich der Chor aber geradezu ostentativ konventionell als, wie Walter es bezeichnet, »Akklamations-Ensemble«:

»Am Beginn [der Schwerterweiheszene] besteht der Chor nur aus einigen ›Seigneurs‹, die, da sie St. Bris nur akklamierend zur Seite stehen, die Handlung nicht fortreiben. Die Relevanz dieser kleinen Gruppe erweist sich lediglich in den beiden ersten ›Couplets‹, in denen sich die ›Seigneurs‹ mit St. Bris solidarisieren.« ¹⁶

Gemeint ist damit folgende Situation, in welcher der Anführer, der Comte de Saint-Bris, fast Refrain-artig die Zustimmung von ›allen‹ (›tous‹) erhält: ¹⁷

SCÈNE III.

RAOUL, caché, mais de temps en temps en vue du spectateur;

VALENTINE, DE SAINT-BRIS, DE NEVERS,

CHAVANNES [sic] et quelques autres seigneurs catholiques.

[...]

[CONJURATION et BÉNÉDICTION DES POIGNARDS]

SAINT-BRIS, s'adressant aux seigneurs.

Des troubles renaissants et d'une guerre impie

Vous voulez, comme moi, délivrer le pays?

TOUS.

C'est notre vœu!

¹⁴ Walter: »Hugenotten«-Studien, S. 168, 177 und 186, jeweils als Zwischenüberschriften in den Analyseabschnitten zum III., IV. und V. Akt der Hugenotten.

¹⁵ Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 203.

¹⁶ Walter: »Hugenotten«-Studien, S. 177.

¹⁷ Erstdruck des Librettos: *Les Huguenots*, Opéra en cinq actes, Paroles de M. Eugène Scribe, Musique de M. Giacomo Meyerbeer, Ballets de M. Taglioni, Décors de MM. Sechan, Feuchères, Dieterle et de Splechin [...], Paris: Schlesinger, 1836, S. 32. Die Tableau-Überschrift »CONJURATION et BÉNÉDICTION DES POIGNARDS« fehlt im Libretto-Erstdruck noch, in späteren Librettodrucken ist sie Standard.

SAINT-BRIS.

Du Roi, du ciel, de la patrie,
Vous voulez, comme moi, frapper les ennemis?

TOUS.

Nous sommes prêts.

Konsultiert man aber zusätzlich zum Libretto auch die im Uraufführungsjahr 1836 gedruckte Partitur¹⁸ und das ebenfalls 1836 von der Theateragentur Louis Duverger in Umlaufgebrachte *livret de mise en scène*,¹⁹ stellt sich die Situation am Beginn der Schwerterweiheszene etwas präziser dar: Die im Libretto pauschal als »alle« (»Tous«) markierte Gruppe ist in der konkreten Bühnensituation, wie sie aus Partitur und *livret de mise en scène* hervorgeht, so klein, dass von einem akklamierenden »Chor« kaum die Rede sein kann. Saint-Bris erhält laut Partitur²⁰ die Zustimmung von lediglich »3 Seigneurs«, und auch der Typus der Nummer (Nr. 27) insgesamt, den die Partitur mit der Vorschrift »MORCEAU D'ENSEMBLE« bestimmt (und zwar für das komplette Tableau von diesem Beginn bis zum frenetischen Ende), verweist statt auf eine »Chornummer« auf ein Ensemblestück.

- 18 Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots. Opéra en cinq actes. Paroles de M. E. Scribe*, Partitur, Paris: Schlesinger/Leipzig: Breitkopf & Hartel [sic]/London: Mori & Lavenue [1836], Pl.-Nr. 2134.
- 19 L.[ouis]-V.[ieillard] Duverger, *Bureau de Commission Théâtrale: Mise en scène, costumes et décorations de l'opéra Les Huguenots [...]*, [Paris]: Imprimerie de E. Duverger, [1836], Faksimile im Anhang zu Michele Girardi/Jürgen Maehder: *Documenti di Meyerbeer nell'Archivio storico del Teatro La Fenice*, in: *Il crociato in Egitto, melodramma eroico in due atti*, Programmbuch, Teatro La Fenice 2007, S. 47–62, hier S. 55–62. Eine von Pianti angefertigte, mit zusätzlichen Ergänzungen versehene Abschrift des Duverger-Drucks ist im Faksimile wiedergegeben bei H. Robert Cohen: *The Original Staging Manuscripts for Ten Parisian Operatic Premieres 1824–1843/Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes 1824–1843*, Stuyvesant, NY, 1998, S. 133–172. Vgl. zur Aussagekraft der *livrets de mise en scène*, die als zuverlässige Auskunftgeber zu konkreten Punkten der Inszenierungsgeschichte, nicht aber als langfristig gültige, unveränderliche Inszenierungsstandards gelten können, Arnold Jacobsen: *Analyzing mise-en-scène. Halévy's La Juive at the Salle Le Pelletier*, in: *Theater, Music and Cultural Transfer (Paris 1830–1914)*, hg. von Annegret Fauser und Mark Everist, Chicago 2009, S. 176–194, und ders.: *Oper als szenischer Text. Louis Piantis Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeers »Le prophète«*, in: *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption*, hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmman, Hildesheim 2009, S. 181–212.
- 20 Der Text, den Scribe als Libretto drucken ließ – überaus stabil über viele Ausgaben bis hin zu Scribes *Ceuvres complètes* (75 Bde., Paris 1874–1885, *Les Huguenots* in Bd. III/3, S. 75–172) –, weicht im Detail an zahlreichen Stellen vom Partiturtex ab; ein Phänomen, welches einerseits dadurch zu erklären ist, dass das Libretto Ansprüchen dichterischer Wohlgeformtheit (Metrik, Verzicht auf Wiederholungen und vieles mehr) zu genügen hat, die Meyerbeer für die Partitur vielfach durchbrach, und welches andererseits gerade im Falle der Hugenotten auch die Genese spiegeln dürfte, bei der Scribe Meyerbeers eigenmächtig bei Scribes Konkurrenten Gaetano Rossi eingeholte Textvorschläge nur ungern akzeptierte und nicht (oder nicht vollständig) in »sein« Libretto drucken ließ.

PERSONNAGES.		ACTEURS.
MARGUERITE DE VALOIS, fiancée de Henri IV.		Mme DORUS-GRAS.
LE COMTE DE SAINT-BRIS, Seigneur catholique, gouverneur du Louvre. .		M. SERDA.
VALENTINE, sa fille.		Mlle FALCON.
LE COMTE DE NEVERS.		M. DÉRIVIS.
COSSÉ.	} Gentilshommes catholiques. . . .	DUPONT.
THORÉ.		WARTEL.
TAVANNES.		MASSOL.
DE RETZ.		FERDINAND PRÉVOST.
RAOUL DE NANGIS, gentilhomme protestant.		ADOLPHE NOURRIT.
MARCEL, son domestique.		LEVASSEUR.
URBAIN, page de la reine Marguerite.		Mlle FLÉCHEUX.

La scène se passe au mois d'août 1572, les deux premiers actes en Touraine, les trois derniers à Paris.

ABBILDUNG 1 Les Huguenots, Personenverzeichnis des Librettos, Erstdruck 1836. F-Pnla, 4-YTH-2026

Doch um welche drei individuellen katholischen Adligen handelt es sich bei den »3 Seigneurs« konkret? Der Comte de Nevers, Tavannes und natürlich Saint-Bris selbst kommen nicht in Frage, da sie in der Partitur jeweils eigene Stimmen haben. Auch schon im Libretto unterscheidet die einleitende Didaskalie dieser Szene entsprechend zwischen »Saint-Bris, De Nevers, [T]avannes«, die namentlich genannt werden, und »quelques autres seigneurs catholiques«. Wenn man also bereit ist, das pauschale »Tous« über den einzelnen kollektiven Redebeiträgen im Libretto im Sinne von »tous les autres« (»alle übrigen«) aufzufassen, löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen Partitur und Libretto bereits weitgehend auf. Doch ganz unabhängig davon, wie das »Tous« des Librettos hier letztlich gemeint sein mag, geht Meyerbeers Ensemble-Lösung ganz prinzipiell mit dem Libretto konform, das ja von Grund auf – und unter Inkaufnahme allen damit verbundenen Aufwands vor allem in der Exposition – genau so konstruiert ist, dass die katholischen Seigneurs nicht als homogene »Masse«, sondern als Gruppe klar unterscheidbarer Individuen erscheinen. Der »Vorrat« an solchen Seigneurs, den das Libretto zur Verfügung stellt und auf den Meyerbeer nun zurückgreifen kann, ist dabei beträchtlich (Abbildung 1).

Kandidaten als akklamierende »3 Seigneurs« wären demnach Cossé, Thoré und de Retz.²¹ Das livret de mise en scène wiederum bezeichnet an der fraglichen Stelle die Posi-

21 In der Partitur 1836 sowie in späteren Ausgaben des Librettos ist zudem als weiterer katholischer Seigneur Méru mit im Spiel.

ABBILDUNG 2 Les Huguenots,
Beginn des Schwerterweihe-
Tableaus des IV. Aktes im livret
de mise en scène, 1836. Girardi/
Maehder: Documenti,
S. 58 (Ausschnitt)



tionen von nur zwei »autres seigneurs catholiques«, nämlich Thoré (»DE THORRÉ«, schräg hinter de Nevers sitzend) und Maurevert (schräg hinter Thoré in der Bühnenmitte sitzend), welcher im Personenverzeichnis fehlt und auch im Introduktionstableau des I. Aktes als einziger katholischer Seigneur nicht in Erscheinung tritt, sondern erst im III. Akt exponiert wird als besonders radikaler und blutrünstiger Getreuer des Saint-Bris.²² Ein die Partiturvorschrift »3 Seigneurs« erfüllender dritter »autre Seigneur« – Cossé, Méru und de Retz wären noch verfügbar – ist im livret de mise en scène zwar nicht eingezeichnet, aber in den Ausführungen oberhalb der Zeichnung wird die Option explizit angegeben (»de Nevers [...] voit entrer Saint-Bris avec deux ou trois autres seigneurs catholiques«; siehe Abbildung 2). Beide szenischen Optionen sind dabei im Übrigen mit der Partitur vereinbar, da das Unisono der »3 Seigneurs« ohne Weiteres auch von nur zwei Seigneurs ausgeführt werden kann.

22 Dass der Bösewicht Maurevert im Introduktionstableau des I. Aktes als Einziger der katholischen Seigneurs noch nicht in Erscheinung tritt, erscheint als eine durchaus konsequente librettistische Maßnahme, die dazu beiträgt, dass Dialog und Ausgleich dort zunächst noch nicht ganz unmöglich scheinen. – Im Personenverzeichnis der gedruckten Partitur wurde Maurevert wohl versehentlich vergessen.

Partitur, *livret de mise en scène* und Libretto sind also zwar im Wortlaut nicht ganz deckungsgleich – hier drei, dort zwei oder drei, dort alle »autres Seigneurs« – aber doch letztlich auch nicht inkompatibel. Was jedoch alle Quellen übereinstimmend implizieren, ist, dass keinesfalls ein Chor, sondern Einzelne hier akklamieren, bei denen es sich zudem nicht einfach um *coryphées* (Chorsolisten) handelt, sondern um individuell benennbare, in der Handlung zuvor exponierte *Dramatis personae*. Die dramaturgische »Relevanz dieser kleinen Gruppe« an dieser Stelle beschränkt sich somit keineswegs auf den inhaltlichen Aspekt der Solidarisierung mit Saint-Bris, sondern besteht auch darin, alle diese Individuen hier erneut ins Geschehen einzuführen und dabei auf zunächst noch subtile Weise die Kräfteverhältnisse herzustellen, die für die katastrophale Wendung der Handlung entscheidend sein werden: Die von de Nevers verkörperte Möglichkeit einer auf Mäßigung und Ausgleich bedachten katholischen Position findet unter den übrigen Seigneurs keinen einzigen weiteren Anhänger, Saint-Bris' radikale Agitation hingegen stößt auf Interesse bei Maurevert und auch bei weiteren Seigneurs – Entscheidungen, die die Handlung maßgeblich vorantreiben.

Notwendige Voraussetzung für ein solches Vorgehen Meyerbeers und Scribes ist, dass diese Figuren überhaupt zur Verfügung stehen. Im Umkehrschluss lässt die Schwerterweihe also den personellen Luxus des 1. Aktes, in welchem nicht weniger als sieben Seigneurs als eigenständige Rollen ausgestaltet sind, in einem ganz neuen Licht erscheinen. Hätte es im 1. Akt nicht auch ein normaler Introduktions-Chor getan, und hätte eine Konzentration auf die wichtigeren Handlungsträger Saint-Bris und Nevers nicht sogar zur Übersichtlichkeit beigetragen? Der eigentliche Sinn der außergewöhnlichen Exposition derart vieler individueller Seigneurs besteht wohl in der Ermöglichung der Psychologie des Schwerterweihe-Tableaus, das »realistisch« Schritt für Schritt vorführen will, wie der mörderische Fanatismus um sich greift.

Die Logik, die aus der konkreten Zuordnung der Rollen der »autres seigneurs« zu Thoré und Maurevert im *livret de mise en scène* spricht, ist dabei bestechend, werden doch auf diese Weise als Erste diejenigen katholischen Seigneurs ins Spiel genommen, von denen eine Zustimmung zu Saint-Bris' Plan am ehesten zu erwarten ist – Maurevert, der blutrünstige, ergebene Kompagnon des Saint-Bris, welcher sich im III. Akt mit dem Vorschlag eingeführt hatte, Raoul hinterlistig zu töten, und Thoré, der im 1. Akt zwar nur äußerst knapp exponiert worden war, aber ebenfalls als einer, der der hugenottischen Konfession keine Toleranz entgegenzubringen bereit ist, sondern sofort fordert, Raoul müsse »umerzogen« werden (»mais nous le formerons«²³). Über die Gründe, warum Libretto und Partitur gegenüber der sehr konsequenten Anlage des *livret de mise en scène*

23 Les Huguenots, Libretto 1836, 1,2; gleichlautend in der Partitur 1836.

wesentlich unkonkreter bleiben, lässt sich nur spekulieren; möglicherweise sollten mit Rücksicht auf die eventuell reduzierten Möglichkeiten von nicht-Pariser Bühnen bewusst Spielräume offen bleiben,²⁴ oder die konkrete Besetzung der »autres seigneurs« stellte sich erst spät als ein Ergebnis des Pariser Proben- und Inszenierungsprozesses heraus und fand zufällig oder aus pragmatischen Gründen keinen Eingang in Partitur und Libretto.

Wann und wie kommt nach dem Ensemble-Beginn der *Conjuration* doch noch der Chor? Nachdem sich Saint-Bris der Gefolgschaft einiger Seigneurs catholiques versichert hat, spricht er den Mordplan erstmals unverblümt aus: »Das Schwert Gottes, der uns beschützt, schwebt über ihnen; noch heute wird die frevlerische Hugenottenrasse für immer verschwinden.« (»Eh bien! du Dieu qui nous protège / Le glaive menaçant est sur eux suspendu! / Des huguenots la race sacrilège [sic] / Aura dès aujourd'hui pour jamais disparu.«²⁵) Das Libretto sieht in der Folge a-parte-Einwürfe Raouls (in der Tapissérie) und Valentines vor, Meyerbeer übernimmt diese aber nicht in die Partitur, sondern konzentriert sich ganz auf den Aspekt der Verschwörung der Seigneurs.²⁶ Einzig de Nevers konfrontiert die anderen mit unbequemen Fragen, Saint-Bris allein pariert diese – laut Libretto – mit den buchstäblich einsilbigen, apodiktisch-befehlsartigen Auskünften, Gott selbst (»Dieu!«) wolle den Mord, und wir (»Nous!«) würden ihn also auch ausführen. In der Partitur hingegen dehnt Meyerbeer diesen Moment aus; er scheint Wert darauf zu legen, gerade hier, wo es um die um sich greifende Fanatisierung der Gruppe geht, auch die anderen Seigneurs zu involvieren. Saint-Bris' »Dieu!« quittieren auch die drei Seigneurs mit einem erschrockenen »Dieu!«. Statt »Nous!« lässt Meyerbeer Saint-Bris aber »vous!« singen, um das »Nous!« als ›realistische‹ Antwort den drei Seigneurs in den Mund zu legen, eine Antwort, die ihrerseits wiederum ein »avec horreur« begreifendes »Nous, nous« von de Nevers nach sich zieht.

Diese in der Partitur auf Prozesshaftigkeit und ›Realismus‹ getrimmte Darstellung der psychologischen Verhältnisse wird auf der Bühne auch durch äußere Bewegung unterstützt, ja geradezu gedoppelt: Die im *livret de mise en scène* angezeigten »canapés« dienen dazu, dass die katholischen Seigneurs zunächst im Sitzen ihr noch vergleichsweise harmloses »nous sommes prêts« vortragen können;²⁷ auch noch nach St. Bris'

24 Tatsächlich konnten Bühnen die Zahl der seigneurs catholiques reduzieren; viele Klavierauszüge belegen diese Praxis.

25 Les Huguenots, Libretto 1836, IV,3, S. 32; gleichlautend in der Partitur 1836.

26 Der Angst Valentines verschafft der Komponist dafür später eine eigene musikdramaturgische ›Insel‹ in Form des – im Libretto so nicht vorgesehenen, die Handlung retardierenden – als »à part avec angoisse« markierten Ariosos »Mon Dieu! mon Dieu! comment le secourir?« direkt vor dem Erscheinen der drei Mönche.

27 Entsprechend schreibt die Partitur am Beginn der Nummer (Nr. 27) »Tous s'assoient« vor.

Pogrom-Ankündigung verharren die Seigneurs zunächst in ihrer sitzenden Position. De Nevers erschrickt und fragt nach, Saint-Bris wird vollends deutlich (mit seinem »vous!«), und genau dies ist der Moment, in dem laut *livret de mise en scène* die Seigneurs aufstehen (»A ces mots: Qui les frappera? Vous, les Seigneurs se lèvent«).²⁸

Nach dem Aufstehen dann setzt das von Saint-Bris angeführte Ensemble »Pour cette cause sainte« ein. Im Libretto ist diese Passage als Terzett von Saint-Bris, Valentine und de Nevers angelegt. (Laut *livret de mise en scène* sind im Übrigen genau diese drei Figuren am weitesten vorn auf der Bühne positioniert.) Auch hier weist die Partitur aber charakteristische Abweichungen vom Libretto auf: Die Parts von Valentine und de Nevers sind bedeutend gekürzt (jeweils die ersten drei Verse des Librettos sind nicht vertont). Hinzu kommen indes der in der *Conjuration* bisher noch stumm gebliebene Tavannes²⁹ sowie die »3 Seigneurs«, und zwar setzen diese Nebenfiguren genau in dem Moment ein, in dem auch de Nevers einsetzt, um vollends offen und unumkehrbar in Opposition zu Saint-Bris zu gehen, indem er dessen Reden und Pläne als unehrenhaft zurückweist (»Quel est donc ce langage? / À l'honneur seul j'engage / Mes serments et ma foi.«³⁰) Die drei Seigneurs kommentieren in einem zunächst musikalisch zögernden Gestus (»Grand Dieu, sauvez la foi«); Tavannes hingegen schließt sich ohne zu zögern dem von Saint-Bris angestimmten entschlossen-emphatischen Ton an (»Comptez sur mon courage«) und scheint damit auch die drei Seigneurs mitzuziehen, die wenig später auf den sprachlichen und musikalischen Gestus von Saint-Bris und Tavannes einschwanken (»j'obéis à mon Roi!«) und schließlich den Schwur leisten (»nous le jurons«).

Genau damit ist der fatale Umschlagpunkt des Dramas erreicht. Meyerbeers Ausweitung des im Libretto vorgesehenen Terzett zum Septett (oder Sextett) erscheint dabei als eine Maßnahme, mit der sich der Komponist äußerst gezielt die Möglichkeit schafft, auch dieses endgültige »Kippen« ins Katastrophale explizit prozessual auszuformulieren. Ein Faktor, der die szenisch-dramaturgische Logik dieses Geschehens noch zusätzlich verstärkt, ist dabei schlicht auch die mit der Vergrößerung dieses Ensembles erzielte

²⁸ Les Huguenots, *livret de mise en scène*, 1836, S. 5. In der Partitur ist das Aufstehen allerdings erst vier Takte später vorgesehen, und zwar so, dass auch das Aufstehen von Saint-Bris initiiert wird (»St. Bris se lève, tous les autres font de même.«).

²⁹ Auch in Bezug auf die dramaturgische Funktion von Tavannes kann ein Rückblick auf das Introductionstableau aufschlussreich sein: Tavannes war die erste individuelle Replik des Stückes überhaupt vorbehalten gewesen, wobei sofort der Aspekt der Uneinigkeit zwischen Tavannes und de Nevers exponiert wird (Tavannes, ungeduldig, will endlich trinken, de Nevers, Geduld fordernd, sagt, man müsse noch auf Raoul warten) – eine dort noch spielerisch wirkende Konstellation, die Meyerbeer hier gezielt, und ins Ernste gewendet, wieder aufzugreifen scheint.

³⁰ Les Huguenots, Libretto 1836, IV,3; gleichlautend in der Partitur 1836.

Verschiebung der Gewichte: Im Libretto sind die Zweifler und Mahner (Valentine und Nevers) gegenüber Saint-Bris in der Überzahl, während die Bühnenversion, wie sie aus Partitur und *livret de mise en scène* hervorgeht, die Fanatiker in die Mehrzahl bringt, so dass ihr Überwiegen mit allen Bühnenn Mitteln, auch musikalisch und optisch, unmittelbar dargestellt wird. Wieder spielen die Nebenfiguren, hier Tavannes und die anderen drei (oder zwei) Seigneurs, also keineswegs eine lediglich illustrierende, sondern im Gegenteil die letztlich handlungsentscheidende Rolle als – sichtbares³¹ und hörbares – »Zünglein an der Waage«.

Auf diese Weise ist der Boden bereitet für den zweiten Teil des Tableaus, die eigentliche Schwerterweihe (*Bénédiction des poignards*). Anders gesagt: Erst jetzt – nach der eigentlichen Peripetie des Dramas – sind die dramaturgischen Voraussetzungen gegeben für eine Vergrößerung der Gruppe zur »Masse«, das heißt für den Einsatz eines Chores. Und wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll, ist dieser Choreinsatz definitiv nicht als Fortsetzung (oder sozusagen immer weitere »Vergrößerung«) der in der *Conjuration* »realistisch« prozesshaft vorgeführten, ein Individuum nach dem anderen erfassenden Fanatisierung konzipiert. Der Chor »bildet sich nicht«, sondern wird vielmehr einfach aufgerufen. Die Autoren der Hugenotten wechseln an dieser Stelle also gewissermaßen die dramaturgische Methode: Ab hier geht es um schiere Machtdemonstration, um Beeindruckung (der Zuschauer-»Masse« wie der katholischen »Masse« auf der Bühne). Besonders signifikant für diesen Methodenwechsel ist der Umstand, dass die Großgruppe mithilfe eines sehr konventionellen Mittels auf die Bühne gerufen wird, nämlich mit »appels de trompettes (orchestre)«;³² auch szenisch ist dieser Auftritt (der jedenfalls sehr viel mehr Wachen, Gardisten und Amtspersonen auf die Bühne befördert, als »in Wirklichkeit« für die Verhaftung von de Nevers und Valentine nötig sind) auf Beeindruckung, auch Überraschung hin angelegt (»En ce moment s'ouvrent les portes du fond. Paraissent des quarteniers, des échevins et des chefs du peuple armés.«³³). Die auftretende »Masse« wird dabei zunächst nur szenisch/visuell, nicht aber musikalisch/textlich aktiv. Saint-Bris lässt antreten und erteilt Befehle, wobei das *livret de mise en scène* die zahlreichen Einzelbewegungen und -positionierungen übermittelt, die hier den Gesamteffekt einer gesteuerten, vollkommen fñhrbaren »Masse« erzeugen:

»Aux appels de trompettes (orchestre), gens du peuple, catholiques, armés d'épées ou de poignards, magistrats en robes de palais, greffiers, seigneurs catholiques, coryphées, chœur d'hommes, quelques

31 Zur visuellen Ebene als bedeutsames dramaturgisches Verständigungsinstrument in der Grand opéra siehe Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*.

32 *Les Hugenots*, *livret de mise en scène*, 1836, S. 5; in der Partitur sind entsprechend Trompeten, Pauken und Hörner gesetzt (ff).

33 *Les Hugenots*, Libretto 1836, IV,3; identisch auch in der Partitur 1836.

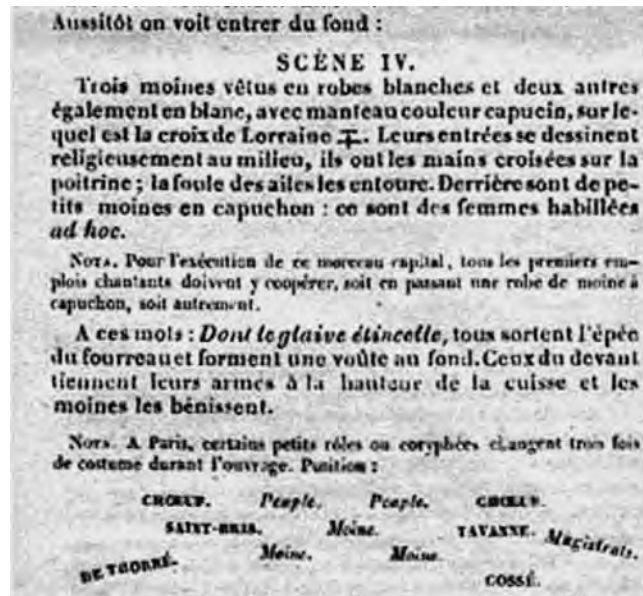
femmes et pages de Saint-Bris. Saint-Bris tient le milieu, tous forment le chartron. A ces mots de Saint-Bris: *Ecoutez! écoutez!* ils descendent un peu et sans confusion. Valentine est à la gauche du public, derriere le canapé. A ces mots: *Soldats du Christ, Dieu marche devant nous!* tous remontent au fond sur les ailes.«³⁴

Das durch diesen drameninhärenten ›Massen‹-Auftritt vervielfachte Bühnenpersonal wird anschließend Zeuge von de Nevers' trotzigem »Ma cause est juste et sainte«, gekontert von rhythmischen Einwüfen von Tavannes, Saint-Bris und den »3 Seigneurs« (deren Part nun übrigens nicht mehr im Unisono, sondern drei- und vierstimmig³⁵ gesetzt ist), eine Konstellation, die de Nevers' aussichtslose Unterlegenheit nochmals plastisch vorführt. Saint-Bris kann sich also seiner Sache sicher sein und die ›Masse‹ auf die Bluttat einschwören (»tous, tous frappons à la fois«³⁶), die dann erstmals auch als singender »chœur« in Aktion tritt – indem sie, streng ›realistisch‹, den von Saint-Bris vorgesungenen Befehl raunend (mit »voix suffoquée«, im Unisono, diastematisch identisch) wiederholt.

An diesem Punkt des Tableaus stehen Scribe und Meyerbeer im Grunde vor einem Problem: Die musikalische Dramaturgie legt nahe, als Höhe- und Schlusspunkt des Tableaus auf einen allgemeinen, alles überwältigenden Chor zuzusteuern. Wie aber ist es, ohne das ›Realismus‹-Prinzip zu verletzen, zu bewerkstelligen, dass dieser Chor weiß, was er singen soll? Ein katholisches Kampflied – ein Analogon zum »Ein feste Burg« der Protestanten –, das die ›Masse‹ nun glaubhaft spontan anstimmen könnte, ist nicht exponiert, steht hier also als dramaturgisches Mittel nicht zur Verfügung. Daher werden Vorsänger gebraucht; Scribes und Meyerbeers Lösung heißt: die drei Mönche. Nach Valentines Arioso³⁷ öffnet sich ein weiteres Mal die Pforte im Bühnenhintergrund (Abbildung 3).

- 34 Les Huguenots, livret de mise en scène, 1836, S. 5. Der »chartron« ist laut Alfred Delvau: *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés. Deuxième édition, entièrement refondue et considérablement augmentée*, Paris 1867, S. 88, die Aufstellung aller Akteure an der Rampe in einer großen Bogenlinie, um das Schlusscouplet zu singen. (»Position des acteurs vers la fin d'une pièce. Faire ou Former le chartron. Ranger les acteurs en ligne courbe devant la rampe, au moment du couplet final.«).
- 35 Diese Merkwürdigkeit, die das 14-taktige Andantino vor dem Récitatif »Et vous qui répondez« betrifft, dürfte einfach nur ein Druckfehler sein; die Systembezeichnung des Ensembles (oder gar Chores?) der seigneurs catholiques sollte hier wohl nicht mehr »3 Seigneurs«, sondern sinngemäß zum Beispiel »Les autres seigneurs catholiques« heißen.
- 36 So die Partitur; im Libretto sinngemäß übereinstimmend, aber als regelrechter Rezitativvers/Alexandrin (»Et qu'au même signal tous frappent à la fois«).
- 37 Partitur 1836 und livret de mise en scène, 1836 sehen dieses eingeschobene Solo übereinstimmend vor, während im Libretto (1836, IV,4) der Auftritt der drei Mönche geradezu als ›Auftritt Gottes‹ direkt durch Saint-Bris ›anmoderiert‹ wird: »Soldats du Christ! Dieu marche devant vous! / (Leur montrant les portes du fond qui s'ouvrent.) / Ce Dieu qui vous entend et vous bénit d'avance!«

ABBILDUNG 3 Les Huguenots, livret de mise en scène, 1836, Auftritt der drei als Vorsänger fungierenden Mönche im Schwerterweihe-Tableau. Girardi/Maehder: Documenti, S. 59 (Ausschnitt)



Ein sehr konsequentes Detail von Meyerbeers Partitur ist dabei, dass Saint-Bris mit den Mönchen mitsingt (»St. Bris chante toujours avec les 3 moines«³⁸), denn Saint-Bris weiß als derjenige, der den Mönchsauftritt gewissermaßen inszeniert hat, natürlich bereits, was gesungen werden wird (»Gloire au Dieu vengeur«.) Dieser drameninhärente – und als solcher »realistische« – Mönchsvortrag fungiert wiederum als Singe-Anleitung für alle, so dass der allgemeine, alles überwältigende Chor schließlich stattfinden kann – ein auch sprachlich durch das zusätzliche Wörtchen »Oui« als antwortender Akklamations-Chor im engeren Sinne markiertes Tutti: »Oui, gloire au Dieu vengeur«.³⁹

»Autarke Handlungsträger«? Der Figurenvorrat des Huguenotten-Librettos mit seinem Großaufgebot katholischer Seigneurs in Nebenrollen gibt Meyerbeer also die Möglichkeit, bezüglich der Gestaltung von Chören zwei Strategien zu kontrastieren: Zum einen kann er echte, persönlich exponierte Dramenfiguren (Tavannes, de Nevers, Thoré, Maurevert und so weiter) zu relativ großen musikalischen Kollektiven zusammenführen, zum anderen stehen »kollektive dramatis personae«⁴⁰ traditioneller Machart zur Ver-

38 Saint-Bris singt zunächst die Stimme des dritten Mönchs mit; bald singen alle vier im Unisono; dann, als die Waffen gesegnet werden, singen Saint-Bris und die drei Mönche im vierstimmigen Choralatz a cappella. Hierauf kommt der Chor dazu, wobei die Mönche/Saint-Bris anfänglich noch eigene Stimmen haben, dann die Chorstimmen mitsingen, bevor schließlich alles in das große Schluss-Unisono mündet.

39 Les Huguenots, Libretto 1836, III,5; gleichlautend in der Partitur 1836.

40 Diesen Begriff gebraucht Arnold Jacobshagen: Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper, in: Bewegung im Blick, S. 291–306.

fügung, also hier die drei Mönche, ebenso all die Räte, Wachführer und so weiter. Die einen singen eine Partie, agieren also sozusagen autonom, die anderen, ganz gleich ob sie als *coryphées* oder Tuttisänger auftreten, führen einen Plan aus (einen Plan der Autoren beziehungsweise des Königs beziehungsweise Gottes, was beim Auftritt der drei Mönche in *Les Huguenots* auf eigenartige Weise dasselbe ist). Das von Michael Walter ins Spiel gebrachte »Autarkie«-Konzept nach dem Kriterium, ob der Chor mit oder ohne Vorsänger agiert, scheint für die Beurteilung der dramaturgischen Konzeption der Scribe-Meyerbeer'schen Chöre aber eher wenig hilfreich: Entscheidend ist ja nicht, ob dem Chor auf der Bühne zunächst vorgesungen wird (zum Beispiel durch *coryphées*), was er zu singen hat (das wäre nach Walter ein traditioneller, nicht-»autarker« Chor), oder ob er ohne Vorsänger singt (»autarker« Chor). Die Frage ist vielmehr, ob der Chor »in Wirklichkeit« als Kollektiv ohnehin so vorgeprägt ist, dass sein kollektives Agieren/Singen gleichsam automatisch plausibel erscheint (wie zum Beispiel im Falle der drei Mönche: sie singen, was sie in ihrer Eigenschaft als Mönche eben singen; sie werden von Saint-Bris gemäß einem verabredeten Plan aufgerufen; handlungspsychologisch kann keine Rede davon sein, dass sie »autarke Handlungsträger« seien⁴¹), oder ob der Chor sich erst durch die Handlung selbst spontan zum Kollektiv formiert. Soll ein solches Kollektiv »realistisch« gemeinsam singen, werden in der Tat dramaturgische Beglaubigungs-Kniffe notwendig, etwa Vorsänger. Der Grad der Relevanz eines solchen Kollektivs als eigenständiger Handlungsträger ist davon aber nicht direkt abhängig, wie gerade der Fall des »entfesselten« Schwerterweihe-Tutts zeigt: So wird das »Gloire au Dieu vengeur« zwar durch die Mönche und Saint-Bris vorgesungen, die »Autarkie« dieses Kollektivs in Bezug auf seine Handlungsmacht wird dadurch aber keineswegs beeinträchtigt, sondern resultiert vielmehr daraus, dass die Entscheidung, sich dieser Bewegung – und damit diesem Gesang – als »Masse« anzuschließen, rechtzeitig zuvor als Summe oder »Lawine« von lauter individuellen Entscheidungen vorgeführt und plausibilisiert worden ist.

Auf diesem Gebiet scheint die Kernfrage beheimatet, die Meyerbeer in den *Hugenotten* mit aller Konsequenz und Detailversessenheit bearbeitet: Wie kann man auch einen Chor, ein gemeinsam singendes Kollektiv, das keiner vorbekannten Regel folgt, sondern sich spontan formt, »realistisch« erscheinen lassen? Weit über die Standardlösung hinausgehend, die in vorsingenden, als *coryphées* eingesetzten Figuren besteht, entwickeln

41 Hier zeigt sich beispielhaft die Schwäche des »Vorsänger«-Kriteriums in der Autarkie-Frage, denn ausgerechnet der von Saint-Bris inszenierte Auftritt der drei Mönche muss für Walter nach diesem Kriterium als besonders »autarker« Chor gelten (»Hugenotten«-Studien, S. 178; auch einige dramaturgisch recht konventionelle drameninhärente Chöre im III. Akt stuft Walter entsprechend als »autarke Handlungsträger« ein, S. 168), während er ausgerechnet die Seigneurs als vermeintliches Zugeständnis an die Tradition auffassen muss: »Dramaturgisch war diese Situation wohl nicht anders lösbar [...]« (S. 177).

Meyerbeer und Scribe in den Hugenotten hierfür ein vielstufiges, aufwändiges dramaturgisches Verfahren. Die Repliken der Seigneurs auf Saint-Bris' Einschwörung (siehe oben: das »Dieu!«, »nous« und so weiter) bleiben ganz im Bereich des Individuellen; um diese Markierung nicht zu gefährden, vermeiden es Meyerbeer und Scribe sogar strikt, die Repliken der (als Individuen, spontan) akklamierenden Seigneurs irgendwann doch auf einen Chor zu übertragen. Der (vermeintliche) »Chor« der Seigneurs im ersten Teil der Schwerterweihe bleibt im engeren Sinne ein Ensemble; dieser Ensemble-Modus, der es der Gruppe in der Tat erlaubt, als »autarker Handlungsträger«, genauer: als Ansammlung gleich handelnder autarker Individuen zu agieren, bleibt auch latent erhalten, wenn die hereingekommenen Räte, Wachführer und so weiter Saint-Bris nachsprechen (»Tous, tous, frappons à la fois«).

Ein librettistisches Detail an dieser Stelle zeigt dies vielleicht besonders deutlich. Saint-Bris spricht jetzt sogar solche Figuren direkt und individuell an, die es im Personenverzeichnis gar nicht gibt, einen »de Besme« und einen »autre«:

SCENE IV.

LES MÊMES; excepté DE NEVERS [et Valentine].

SAINT-BRIS.

Et vous qui répondez au Dieu qui nous appelle,

Chefs dévoués de la cité fidèle,

Quarteniers, échevins, écoutez tous ma voix.

Qu'en ce riche quartier la foule répandue,

Sombre et silencieuse, occupe chaque rue,

Et qu'au même signal, tous frappent à la fois.

(A un des chefs.)

Toi, de Besme, et les tiens, entoure la demeure

De l'amiral ... que le premier il meure!

(À un autre.)

Vous, à l'hôtel de Sens, où de nos ennemis

Tous les principaux chefs ce soir sont réunis

A la fête que l'on prépare

Pour Marguerite et le roi de Navarre.

Écoutez! écoutez! – [...]«⁴²

Scribe und Meyerbeer sind hier zu einer Art *Simulation* von Individuen übergegangen: Saint-Bris, das scheint die Botschaft dieser Stelle, »kennt sie alle einzeln«. Virtuell sind durch diesen Kniff alle Mitglieder der Großgruppe als Individuen markiert, was dann wiederum maßgeblich zum »realistischen« und »autark handelnden« Eindruck der folgenden Aktionen dieser Großgruppe beiträgt – bis hin zum finalen Tutti des Schwerterweihe-Tableaus. Wie gezeigt, übernehmen dort zunächst die drei Mönche und Saint-Bris

42 Les Huguenots, Opéra en cinq actes [Libretto] IV,4, S. 33.

dramaturgisch die Aufgabe ganz gewöhnlicher *coryphées*, die den allgemeinen Chor anstimmen (»Oui, Gloire au Dieu vengeur«). Auch auf die weiteren, äußerst brutalen Reden der drei Mönche und Saint-Bris reagiert der Chor mit einem vorher gelernten Ruf (»frappons«). Und selbst das seiner Wirkung wegen so berühmte »Anathème sur eux!« ist – technisch betrachtet – schlicht ein Nachsingen des von den Mönchen Vorgegebenen durch das Tutti.

Erst und nur das dann Folgende kann – samt der zugehörigen physischen (»Tous se précipitent avec fureur sur le devant de la scène brandissant leurs épées et leurs poignards«) und musikalischen Bewegungseffekte (Wechsel ins Allegro furioso, E-Dur, 6/8-Takt) – als tatsächlich nicht mehr gelenkte, spontane Äußerung der ›Masse‹ gelten (»Dieu le veut, Dieu l'ordonne« und so weiter bis zum Schluss des Tableaus). Bezüglich der Musik, die dabei die größte ›Unwahrscheinlichkeitsfalle‹ darstellt (woher wissen plötzlich alle, wie Melodie und Satz gehen?), achtet Meyerbeer auf maximale Naturtreue: Er komponiert mehr ein Rufen, Johlen, Kreischen als einen ›Chor‹ im musikalisch herkömmlichen Sinne.⁴³ Und die Textfragmente, die Meyerbeer die fanatische Großgruppe hervorstoßen lässt – »Dieu le veut«, »on n'épargne personne«, »que le glaive étincelle« und so weiter –, speisen sich weitgehend aus den vorangegangenen Repliken des Saint-Bris und der Mönche.

Die Anabaptisten bewegen das Landvolk, 1849 Vor dem Hintergrund der in *Les Huguenots* entwickelten Strategien und Techniken der ›realistischen‹ Chordramaturgie seien abschließend einige Beobachtungen in Bezug auf Scribes und Meyerbeers Nachfolgeprojekt, die 1849 uraufgeführte Anabaptisten-Oper *Le Prophète* umrissen.

Selbstredend hat die ›Vervierfachung‹ des Anabaptistenpredigers im *Prophète* – neben Jean predigen auch Jonas, Mathisen und Zacharie – zutiefst musikalische Gründe: Mit vier Stimmen stehen dem Komponisten für die Choräle und Gesänge der Anabaptisten mehr Möglichkeiten zur Verfügung, es lässt sich mehr Wirkung erzielen. Einmal abgesehen von Meyerbeers spektakulärer Ökonomie im Umgang mit diesen Möglichkeiten – die drei Anabaptisten singen den ganzen 1. Akt bis auf die letzten 9 Takte im Unisono, und auch im 11. Akt in der großen »Scène et Quatuor«, als Jonas, Mathisen und Zacharie Jean endlich überredet haben, die Führerschaft zu übernehmen, sind die vier lediglich für zwei Takte im vierstimmigen Satz zu hören – ist dies zumindest vor dem Hintergrund der Realismusfrage aber ein eher nebensächliches Argument. Denn handlungslogisch gesehen dient die ›vervierfachte‹ Anabaptistenprediger-Figur – ähnlich wie bei den sieben katholischen Seigneurs in den *Huguenotten* – auch hier wieder der ›inneren Individualisierung‹ der (ursprünglich für das Opernprojekt titelgebenden) Anabaptisten,

43 Siehe dazu Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 203.

das heißt ihrer möglichst wenig pauschalen, sondern möglichst realistischen Darstellung.

Ein Blick auf den Beginn der Oper zeigt, dass Scribe und Meyerbeer ihr in den Hugenotten erprobtes Muster der nachvollziehbaren Konstitution der Gruppe als Summe von Individuen im Prinzip beibehalten. *Le Prophète* beginnt aber dabei sozusagen dort, wo bei *Les Huguenots* der Höhe- und Wendepunkt gewesen war: mit einem Überredungs- oder Fanatisierungs-Tableau. Der Chor der erwachenden Landleute, mit dem sich zunächst der Vorhang gehoben hatte (Partitur »No. 1. Prélude et Chœur Pastoral«), mutet dabei auf den ersten Blick wie ein Rückfall in traditionelle Opernmuster an; auch die folgende »Cavatine« und »Scène« mit Berthe, Fidès und in der Ferne singenden Milchhändlerinnen sind Ausdruck des Idylls. Unvermittelt wird die Landbevölkerung (und das Publikum) mit der Predigt der drei Anabaptisten konfrontiert, und genau an dieser Stelle, sozusagen beim Einbruch der Handlung ins klischeehafte Idyll, kommt sofort Individualisierung ins Spiel – widerwillig zunächst. Eigentlich wollen die Landleute überhaupt nicht heraus aus ihrem gewohnten Zustand, werden aber durch die drei schwarz gekleideten, im Bühnenhintergrund erscheinenden Anabaptisten dazu gezwungen.⁴⁴ In dem im Uraufführungsjahr 1849 von Louis Palianti veröffentlichten *livret de mise en scène* fällt die szenische Verlaufsbeschreibung der Bewegung der »Masse« durch die (und mit den) plötzlich erscheinenden Anabaptisten sehr detailliert aus, wobei besonders bemerkenswert ist, wie zunächst eine gleichsam identifikatorische Konstellation hergestellt wird, in der das Publikum und das Bühnenvolk gemeinsam (wie in der Kirche sozusagen) in die gleiche Richtung (hinauf zu den drei Anabaptisten) blicken, und wie dann (zusätzlich zu den drei Anabaptisten) einige finster dreinblickende Neuankömmlinge eingeführt werden, die aus dem Inneren der Menge heraus dieselbe anstacheln und so geradezu als »Psycho-coryphées« wirken, die die Glaubhaftigkeit der doch sehr spontanen Faszination der Menge merklich unterstützen:

»Les trois anabaptistes entrent par la gauche A, se placent face au public, au haut des marches B, dans l'ordre suivant: Zacharie. – Mathisen, – Jonas; et là, ils attaquent avec des gestes d'hommes inspirés le prêche anabaptiste: *Ad nos, ad salutarem. etc., etc.* – A leur vue, tous les Paysans se lèvent, remontent la scène, et, tournant presque le dos au public, portent leurs regards et leur attention sur les Anabaptistes, qui, sur la colline, étendent leurs mains sur le peuple comme pour le bénir. – [...] Les trois Anabaptistes descendent dès l'attaque du chœur: *Ecoutons le ciel qui les inspire.* – Lorsqu'ils sont en scène, Messieurs et Mesdames des chœurs redescendent garnir, en chartron à la face, toute la largeur du théâtre. – Premières parties à la cour, secondes parties au jardin. Les Basses au milieu. Les Dames occupent presque toutes le premier rang. – Pour mieux voir, des Enfants et quelques Paysans montent sur les bancs de droite et du fond.

44 Das Motiv des Widerwilligen ist hier dramaturgisch zentral und wird auf mehreren Ebenen durchgespielt; auch Fidès und Berthe, die eigentlich zu Oberthal wollten, werden gegen ihren Willen von der von den Anabaptisten ausgehenden »göttlichen Kraft« zum Umkehren gezwungen.

Zacharie.–Mathisen.–Jonas.

Parmi les Paysans se sont glissés quelques hommes aux figures sinistres. – Les trois Anabaptistes s'adressent tour à tour aux groupes de droite, de gauche et du milieu. – Les Paysans, excités par les nouveaux venus, ont l'air de se dire: Ils ont raison, plus de dîme, plus d'esclavage! Pendant la phrase: Ah! . . . ad, nos [sic] ad salutarem undam iterum venite miseri, qui suit les mots: Veux-tu que ces châteaux aux tourelles altièrres descendent au niveau des plus humbles chaumières? Le veux-tu? le veux-tu? Les femmes s'agenouillent et les hommes s'inclinent ou tombent presque à genoux.⁴⁵

Ein »Levez-vous«,⁴⁶ welches Teil der Anabaptisten-Rede ist, bringt dann noch mehr Bewegung in die Bauern (»Les paysans commencent à s'émouvoir«⁴⁷), wobei – ähnlich wie dies auch in den Hugenotten beobachtet werden konnte – die Partitur das In-Bewegung-Geraten der Menge nochmals deutlich kleinschrittiger als das Libretto als zeitlich »realistischen« Prozess ausformuliert: Allegro moderato – zwei Bauern-Individuen sprechen vor⁴⁸ – sechs coryphées wiederholen, was die zwei Einzelnen gesagt haben – Un poco moto und Chor, wobei genau festgelegt ist, dass und wie die Bauern-Individuen im Chor mitsingen – die drei Anabaptisten singen simultan darüber – der Chor schwenkt auf deren Ad-nos-Melodie ein. Wie schon in den Hugenotten die komplette Conjunction et Bénédiction des Poignards, so bildet auch hier das gesamte Tableau eine einzige Nummer in der Partitur (Nr. 3, *Le Prêche anabaptiste*), und wie schon in den Hugenotten überschreibt Meyerbeer auch hier keine einzige Stelle mit »chœur«, sondern das gesamte Tableau ist auch diesmal wieder mit der Bezeichnung »Morceau d'ensemble« charakterisiert.

Mit all den anonymen Einzelfiguren und Kleingruppenformationen stellen Meyerbeer und Scribe am Beginn des Propheten auf kleinstem Raum das musikdramatische Steigerungsspiel aus den Hugenotten regelrecht nach; stufenweise werden erst einzelne, dann mehrere und schließlich das gesamte Kollektiv von der Begeisterung erfasst. Meyerbeer erzielt so eine enorme Steigerung der musikalischen Bewegung, die zunehmend auch szenisch realisiert wird (»Les anabaptistes parcourent les différents groupes des paysans pour les exciter«; »Tous se précipitent sur le bord de la scène avec des gestes

45 L.[ouis] Paliani: Supplément à la Revue et Gazette des Théâtres. Mise en Scène. Le Prophète [...], Paris [1849], S. 79, im Faksimile wiedergegeben bei H. Robert Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, Stuyvesant, NY, 1991, S. 151–182, hier S. 153.

46 *Le Prophète*, Libretto zur Uraufführung 1849, 1,4, zit. nach der Edition Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 106.

47 So die Bühnenanweisung in den Erstdrucken von Klavierauszug (Paris: Troupenas, 1849) und Partitur (Paris: Brandus, 1850), in Nr. 3, zit. nach der Edition Version musicale »Brandus-Troupenas« in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 107.

48 Wobei das livret de mise en scène präzisiert, dass auch diese beiden Gruppen-Individuen ihren Part widerwillig übernehmen: »Aux mots: Levez-vous ... levez-vous ... levez-vous. Tous se lèvent. [...] Les paysans commencent à s'émouvoir et se consultent entre eux (formez plusieurs groupes). Ils engagent un des leurs à parler aux prêcheurs. Le paysan ne veut pas d'abord, mais les nouveaux venus le poussent en avant.« Paliani: *Mise en Scène. Le Prophète*, S. 79.

menaçants«; zuletzt ein ›spontaner‹ Triumphzug: »Les hommes se précipitent aux pas de course dans les coulisses et reviennent armés de fourches, de faux, de pioches en marchant en ordre militaire. Ils promènent les trois anabaptistes en triomphe.«⁴⁹) Exakt wie schon Saint-Bris und die drei Mönche im Finale des Schwerterweihetableaus übernehmen nun die drei Anabaptisten die Funktion der vorsingenden coryphées, die den ›Realismus‹ des Chorgesangs absichern, indem sie im Unisono das »Ô roi des cieux, c'est ta victoire« einmal ganz vorsingen, um es dann in einem zweiten Durchgang gemeinsam mit dem Chor zu singen, dessen Partizipanten es inzwischen alle ›gelernt‹ haben. Auch dieser ›Massen‹-Chor kann aufgrund der stufenweisen, nach und nach immer mehr Chor-Individuen involvierenden Hinführung als ›realistischer‹ Zusammenschluss von handelnden Individuen aufgefasst werden – die Anleihen bei der *Benédiction des poignards* aus den Hugenotten sind deutlich zu erkennen. Auch das *livret de mise en scène* sieht entsprechend eine Vielzahl einzelner Bewegungselemente von Individuen und Gruppen vor, die insgesamt zunehmend auf eine einheitliche ›Massen‹-Bewegung zusteuert, mit einer einheitlichen, Wirkung und Lautstärke zusätzlich verstärkenden Hauptrichtung: zur Bühnenvorderkante hin, auf das Publikum zukommend (Abbildung 4).

In gewisser Weise ist aber dieses Fanatisierungstableau des 1. Propheten-Akts auch das genaue Gegenstück zur Schwerterweihe in *Les Huguenots*. Denn hatten dort die Autoren wie gezeigt ein Höchstmaß an Bekanntheit und Identifizierbarkeit der beteiligten Chor-Individuen erzielt – nicht zuletzt durch Vorbereitung von langer Hand schon im 1. Akt – geht es hier geradezu programmatisch um die Anonymität und Undeutlichkeit der handelnden Figuren: Es ist, als sei hier im 1. Akt des *Prophète* das Objektiv noch nicht richtig scharfgestellt. All die Bauern und Anabaptisten, die im Ergebnis zu einer größeren Gruppe Gleichgesinnter verschmelzen, sind namenlos, schemenhaft, abstrakt.⁵⁰ Nach dem Hugenotten-Prinzip hingegen hätten wahrscheinlich mindestens der erste und zweite Bauer, vielleicht sogar auch die im Inneren der Bauern-›Masse‹ als Gehilfen von Jonas, Zacharie und Mathisen agitierenden »hommes aux figures sinistres« individuelle Namen und somit auch eine je eigene Figurenexposition erhalten. In der Propheten-Introduction jedoch ist zwar die Technik des ›Ensembles im Innern des Chors‹ als Prinzip weiterhin in Kraft, die Ensemble-Individuen bleiben aber abstrakter und anonym.

Erklären lässt sich dieser Kardinalunterschied aber weniger als eine Rücknahme des ›Realismus‹-Prinzips oder gar als ein Rückfall in traditionellere librettistische Strategien

49 Zit. nach der Edition Meyerbeer Version musicale »Brandus-Troupenas« in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 109.

50 Erst in der fünften Szene des 1. Aktes – also nach dem Tableau *Le Prêche anabaptiste* – wird überhaupt erstmals zumindest einer der Anabaptisten, Jonas, auf der Bühne mit seinem Namen identifiziert (durch Oberthal, der in ihm seinen ehemaligen Mundschenk erkennt).

presque à genoux.—Aux mots : *Levez-vous... levez-vous... levez-vous*. Tous se lèvent.—Pendant une partie de ce qui précède et de ce qui va suivre, des Comparses, sans troubler l'attention et le plus silencieusement possible, enlèvent les tables, les sacs de farine, les gamelles, etc., etc., et rentrent le tout à droite et à gauche C, D, F.

Les paysans commencent à s'émouvoir et se consultent entre eux (forment plusieurs groupes). Ils engagent un des leurs à parler aux prêcheurs. Le paysan ne veut pas d'abord, mais les nouveaux venus le poussent en avant. — Le premier paysan à la droite de Zacharie. Le second paysan à la gauche de Jonas. — Pendant ce qui suit, les groupes s'animent de plus en plus. — Descendez en scène avec exaltation pour attaquer le *fortissimo* du chœur : *Malheur! malheur à qui nous combattrait*. — Les hommes occupent le milieu du théâtre. — Animez extrêmement cette phrase.—Immédiatement après les paroles : *Dieu signe l'arrêt*. Sur la ritournelle en *ut* majeur de *l'allegro moderato*, les hommes courent à droite et à gauche s'armer de bâtons, de fourches, de fléaux, etc., etc., qu'ils trouvent dans la coulisse et contre les murs G G. — Ils ne disparaissent guère aux yeux du public. — Immédiatement après la dernière note chantée, les femmes de droite vont rejoindre leurs compagnes.—Toutes garnissent l'aile gauche du théâtre un peu vers la face.— Dans la plus grande exaltation, les paysans viennent se ranger en face du public.— Pendant le solo : *O Roi des cieux!* dit avec enthousiasme sur l'avant-scène par les anabaptistes, le théâtre offre l'aspect suivant :

Seconds et
troisièmes dessus.
Premiers
dessus.

Basses.—Seconds ténors.—Premiers ténors.

Basses.—Seconds ténors.—Premiers ténors.

Zacharie.—Mathisen.—Jonas.

Pas en avant pour attaquer le chœur : *O Roi des cieux, c'est ta victoire*, etc. — Animez extrêmement la coda de ce chœur, dont les dernières mesures doivent être chantées tout à fait sur le bord du théâtre. — Pendant les trois dernières mesures,

ABBILDUNG 4 Le Prophète, livret de mise en scène, 1849, Schlusssteigerung des Introduktionstableaus. Cohen: *The Original Staging Manuals*, S. 153 (Ausschnitt)

der Konstitution und Legitimierung von Chören, sondern vielmehr mit der völlig unterschiedlichen Funktion der jeweiligen Fanatisierungstableaus im dramaturgischen Gesamtgefüge: Was in den Hugenotten als ›scène à faire‹, also als dramaturgischer Knoten und fataler Moment der Entscheidung diente, dient hier als Exposition. Und was hier in erster Linie zu exponieren ist, sind weder die Handelnden an sich noch die Pogrombereitschaft der ›Masse‹, sondern vielmehr die unwiderstehliche Wirksamkeit der Anziehungskraft der Anabaptisten.

Der erste Propheten-Akt fungiert somit als Exposition, die die Massenfanatisierung, die am Ende des III. Aktes zum Sturm auf Münster führt, schon von vornherein psychologisch plausibilisiert.⁵¹ In gleicher Weise fungiert er zugleich auch als ›Exposition einer Exposition‹, nämlich der Exposition des Prophetentums des Jean de Leyde: Erst im

51 Auch die Parallelen des dritten Propheten-Akts zur Schwerterweihszene würden eine genauere Untersuchung lohnen; so scheint die Art und Weise, wie Jean dort auf den Sonnenaufgang weist, der sich im Zentrum der Bühnentiefe ereignet, sehr viel damit zu tun zu haben, wie Saint-Bris auf die Tore im Zentrum der Bühnentiefe wies, aus der die drei Mönche hervortreten. Zur szenischen Arbeit mit Chor- und Balletgruppen im III. Akt von *Le Prophète* siehe Jacobshagen: *Chœur dansé und Chœur en action*, S. 304 f.

II. Akt wird die Hauptfigur Jean eingeführt; die Begegnung mit den drei Anabaptisten bewirkt auch bei ihm eine spontane Fanatisierung und Erweckung zum »Propheten« (gegen seinen Willen wohlgemerkt), er lässt sich von den dreien überzeugen, als »Prophet« den charismatischen Kopf der militanten Wiedertäuferbewegung zu geben. Die Glaubwürdigkeit, »Richtigkeit« dieses Vorgangs – und somit die Basis der tragischen Hauptfigur Jean de Leyde und des tragischen Konflikts der Oper überhaupt – wird aber durch die vorgeschaltete Bühnen-Vorführung der Unwiderstehlichkeit der Anabaptisten und ihrer Lehren im I. Akt (mit all den Anleihen bei den Hugenotten) gewährleistet.

Fazit: »Massen«-Chöre im Ensemble-Modus Die Ensemble- und Chordramaturgien in *Les Huguenots* und *Le Prophète* können gleichermaßen als Beispiele der eingangs umrissenen Scribe'schen dramaturgischen Grundtechnik gelesen werden, die darauf beruht, die Verständnisgrundlagen der Stücke vollständig und lückenlos im Inneren der Stücke selbst zu vermitteln. (Es gibt nichts, was man schon vorher über Hugenotten oder Anabaptisten wissen müsste, um die Intrigen von *Les Huguenots* beziehungsweise *Le Prophète* in allen Details zu verstehen.) Die Verfahren einer »realistischen« Chordramaturgie mithilfe einer Vielzahl librettistisch bereitgestellter Nebenrollen, die als »Chor-Individuen« selbst die »Massen«-Chöre gleichsam als maximierte Ensembles konfigurieren und dadurch von innen heraus plausibilisieren, haben genau in diesem Zusammenhang in beiden Werken eine tragende Funktion: Gerade diese beiden Werke setzen eine Dynamik der »Massen« nicht etwa einfach als Zeitphänomene und allgemeine Erfahrung voraus, sondern lassen im Gegenteil mit großer (musik)dramaturgischer Präzision das Wirken von »Massen« als Folge des Handelns von lauter Individuen erscheinen.

Livio Marcaletti

**Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation, and Expressivity
in 19th-Century German and French Singing Manuals¹**

A discussion with some senior melomaniacs, nostalgic of the great voices from bygone decades, could easily end in the statement that today's singers all sound more or less the same: standardized, cold, unable to reach beyond correct execution. Even from the (theoretically) less passionate point of view of the musicologist, it must be admitted that today's dominant approach consists in a strict adherence to a written score. Conductors often encourage, or even impose fidelity to the composer's supposed will, using it as a shield against the singers' possible arbitrariness. A notorious case was Riccardo Muti's peremptory choice to eliminate the two traditional "do di petto" in "Di quella pira" (Trovatore, Milan, Teatro alla Scala 2000), because they were not expressly written by Verdi. Such blind fidelity to the written score results in terminological and philological inaccuracies.² Furthermore, the belief that expressive nuances and interpretative choices are already intrinsic in the score induces performers to scarcely add or modify anything besides breath marks and minor articulations or dynamics, resulting in a performative rigidity unsuitable to this repertoire. In addition, modern staging often requires interpreters to perform gestures and movements that are at odds with the original libretto and music. In such cases, the understanding of historical performance traditions concerning dynamics, articulation, and ornamentation, as codified and taught in 19th-century French and German vocal treatises, is essential to the acoustic and visual performance of these works. Suitably applied, ornaments and "graces" were intended to help singers depict the required sentiments of dramatic moments, thereby enhancing strong expressivity by making movement more "audible" and vocality more "visible".

New singing methods in 19th-century France and Germany After the French Revolution, the creation of the Parisian Conservatoire in 1795 entailed the preparation of new vocal and instrumental teaching materials. The first singing methods adopted by the Conservatoire

- 1 This paper is based on material analyzed and discussed in my PhD: *Manieren e trattati di canto. Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600–1900)*, University of Berne (to be published). This research is part of the project "Kontinuität oder Koinzidenz? Gesangspraxis und Gesangsästhetik 'italienischer' Prägung im Spiegel schriftlicher und akustischer Quellen (1600–1950)" led by Prof. Dr. Florian Bassani and funded by the Swiss National Science Foundation (SNSF).
- 2 Cf. Marco Beghelli: *Per fedeltà ad una nota*, in: *Il Saggiatore Musicale* 8 (2001), No. 2, pp. 295–316; Thomas Seedorf: *Sängerinnen und Sänger*, in: *Verdi Handbuch*, ed. by Anselm Gerhard and Uwe Schweikert, Stuttgart ²2013.

were written by two Italian singers, the tenor Bernardo Mengozzi (whose treatise was in fact published posthumously in 1804 by several teachers of the Parisian institution) and the castrato Girolamo Crescentini, who was invited to the French capital by Napoleon himself.

Bernardo Mengozzi, tenor, composer, and impresario, was invited to teach at the Parisian Conservatoire shortly after its creation in 1795 by Cherubini, with whom he had worked some years before at the *Théâtre de Monsieur*. Though he distinguished himself in the comic repertoire, he had also learnt to sing the technically more demanding *opéra seria* with the castrato Potenza of the Ducal Chapel of Venice.³ Mengozzi's *Méthode de chant du Conservatoire* shows a structure remarkably different from the French vocal manuals of the previous decades, such as *L'Art du chant* by Jean-Antoine Bérard (1755), *Principes de l'art du chant* by François-Joseph Lécuyer (1769) or *Principes de musique* by Albert-Auguste Raparlier (1772). These are mostly focused on 'basic' music theory, aesthetics and pronunciation, with a few musical examples. However, they lack the numerous exercises found in Mengozzi's *Méthode*, the textless "vocalises" that insist on physiological and technical aspects of singing such as sound homogeneity in the different voice registers, articulation, breathing, and dynamics. This new model of *méthode* established itself throughout the early 19th century and influenced the many manuals that appeared in the next decades. The most relevant French treatises of these years, written by Girolamo Crescentini, Alexis de Garaudé, Gilbert Duprez and Auguste Mathieu Panseron, followed this trend to some extent. While Italian methods of this time were almost exclusively dedicated to such *solfeggi* and *vocalizzi*, French manuals tended to present a structure in two parts, in which aesthetic matters follow preliminary practical exercises for building the voice. This new style of singing method was also adopted in neighbouring Germany, although the first German conservatory was only founded in 1843 by Mendelssohn in Leipzig. Did this occur autonomously, or should we infer a French influence on German vocal didactics? In fact, several French methods had been translated and published in Germany since the beginning of the 19th century (among them Mengozzi's, Crescentini's and later Duprez' manuals) catering to the didactical needs of vocal teachers and pupils. Perhaps it was due to the influence of French methods that native German manuals – such as those by Johann Friedrich Schubert (ca 1804), Peter von Winter (ca 1825) or Joseph Mainzer (1831) – also focused on vocalises more than in the past.

Mournful articulations: audible breathing, sobbing, sighing, and weeping Most mid-19th-century German treatises begin with basic aspects of vocal training, voice building and

3 Pier Giuseppe Gillio: Bernardo Mengozzi, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, online, www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_%28Dizionario_Biografico%29/ (18. 11. 2016).

technical exercises, relaying aesthetic matters that imply advanced technical skills to later chapters about *Vortrag*. Nonetheless, expressive articulations and dynamic “graces” are sometimes presented within early technical chapters, so that there is not always a clear separation between voice building and aesthetic questions. For example, with respect to articulation, one may find, on the one hand, technical approaches to producing note-connections (*legato*, *staccato*, *marcato*, *martellato*, et cetera) and, on the other hand, expressive solutions such as articulations achieved by interrupting the vocal line through audible breathing to depict varying degrees of fierce sentiment.

The German composer and musicologist Adolph Bernhard Marx (1795–1866) is mostly famous for his composition treatise, yet his first theoretical work was a *Gesangskunst* (1828) in which he notably analyzes the effectiveness of pauses between syllables of the same word:

“Diese Unterbrechungen stellen sich als unvermeidliche Folgen der Gemüths-Aufregung dar und entbinden daher von der auf einem allgemeinen und darum nicht überall absolut nothwendigen Grunde beruhenden Regel [...], nur bei periodischen Abschnitten Athem zu schöpfen, keinen Zusammenhang – am wenigsten den eines Wortes durch Athemholen zu trennen.

Um des Ausdrucks einer solchen Bewegung Willen ist es daher gestattet, nicht bloß zwischen zusammengehörenden Worten, sondern selbst im Worte Athem zu schöpfen.

Ein Beispiel für die Anwendung dieses Ausdrucksmittels ist die Arie aus *Così fan tutte* von Mozart [...].”⁴



EXAMPLE 1 Examples by Mozart: *Così fan tutte* and *Don Giovanni*, after Adolf Bernhard Marx: *Gesangskunst*, pp. 246f.

In both of Marx’ musical examples, the characters sigh or pant because of feelings they cannot control: in the first one, Dorabella is desperate because of the departure of her lover Ferrando, suddenly called to war; in the second example, Donna Anna has just seen her father killed by Don Giovanni. Here Marx describes choices already made by the composer (in this case Mozart) who indicates through notation that the singer should

4 “These interruptions represent the unavoidable consequence of the excited mind and are thus absolved from the general (not absolute) rule [...], according to which one should breathe only between the one and the other phrase, without separating connections, much less words. / In order to express such inner agitation, it is therefore allowed to breathe not only between words but inside a word. / An example of application of this expressive means is the aria from *Così fan tutte* by Mozart [...]” Adolph Bernhard Marx: *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch*, Berlin 1826, p. 246.

interrupt the vocal line. Other vocal treatises indicate the possibility of the singers themselves introducing such breaks in a given melody. Manuel García dedicates a chapter of his *Traité de l'art du chant* to “sopirs” (sighs) and “sanglots” (sobs). The former are described as “produced by the more or less strong, more or less prolonged, friction of air against the sides of the throat, both when introducing and when expelling air from the breast”; for the latter a vibration of vocal folds is added, resulting in “a short and jerky aspiration”.⁵ The author provides several examples:

ROSSINI
Turco in Italia
Duetto. Fiorilla.

voi ve - de ³ te il pian ³ to mi - o

Sanglot. Sanglot. Sanglot. Sanglot.

de ⁶ te il pian ⁶ to

Mozart
Don Giovanni
Aria.

la - sce - rò ca - var - mi gli oc - chi e le ca - re tue ma - Sanglot.

Sanglot. Sanglot.

ni - ne lie - ta poi sa - prò ba - ciar

EXAMPLES 2 AND 3 García: *Traité complet de l'art du chant*, Vol. 2, p. 51

While example 3 shows pauses already written by Mozart, in example 2, García distinguishes the performance version from the original vocal line of Rossini's *Il turco in Italia*, adding several short and sudden “sanglots”. The added pauses shorten the last quaver of each coloratura group, with the clear purpose of expressively illustrating the words “voi

- 5 “Les soupirs [...] sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Lorsqu'on use du premier moyen, on peut modifier le frottement de manière à obtenir le sanglot, le rôle même, si les cordes vocales sont mises en jeu. Les sanglots s'obtiennent par une aspiration courte et saccadée.” Manuel García: *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, Vol. 2, p. 51; translation by the author.

vedete il pianto mio” (“you see my weeping”). Listeners are thus invited to imagine the act of weeping, without necessarily seeing the singer before them. It is not by chance that this section immediately follows brief instructions about “physionomie”, in which the author recommends coherence between facial expressions and vocal accents. He underlines the importance of rapidly changing facial expressions by invoking the famous late-18th-century actor David Garrick: “Garrick changeait instantanément d’expression et prenait les physionomies les plus opposées dans le temps très-court qui suffit à se cacher derrière une porte et à reparaître aussitôt.”⁶

In addition, García presents another expressive way of “sobbing” by which the singer inserts aspirations before and after a vowel, or adds the exclamation “heul” before a consonant:

EXAMPLES 4 AND 5 García: *Traité de l'art du chant*, Vol. 2, p. 51 (Rossini's *Otello*, Finale Act 1)

In several extracts from arias by Rossini, Donizetti and Vaccai, García attaches an “h” to vowels following or preceding silences. The frequent application of such audible sobs would certainly astonish a modern audience, yet seems to have been quite common in the mid-19th century, as other treatises of this time confirm. In this regard, the *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst* (1856) by Ferdinand Sieber (1822–1895) is one of the most relevant sources. The third part of his *Lehrbuch der Gesangkunst* is dedicated to “Vortragslehre” and focuses on performance aspects beyond written notes. Great care is devoted to expressive breathing in a chapter significantly named “die seelische Bedeutung des Athems” (the psychological significance of breath).⁷ By means of a varied use of breath, a singer can convey different types of mournful sentiment to the audience. Sieber distinguishes between “Seufzen”, “Schluchzen”, and “Weinen”. The first two can be related

- 6 “Garrick changed expression instantaneously and took the most different physiognomies in a very short time, just enough to hide behind a door and reappear again at once.” *Ibid.*, p. 51, footnote 1.
- 7 Ferdinand Sieber: *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesanges*, Magdeburg/St. Luis 1858, pp. 444f.

respectively to “sourir” and “sanglot” from García’s *Traité*. “Weinen” (weeping) is a variant of “Seufzen” with a more delicate expulsion of breath yet a more audible inspiration. Such weeping can achieve an even stronger effect when combined with other articulations such as “stentato”, the strongest accentuation described:

“Eine viel seltenere Anwendung lässt der gewichtigere Accent des *Stentato* zu, die stärkste der Betonungsarten, die wir überhaupt besitzen. Das ‘mühevoller’ Herausstossen einzelner, auch wohl mehrerer aufeinanderfolgender, Töne gehört dahin, wo der Jammer, die Verzweiflung, weder das Vorbringen ruhiger Worte, noch auch den Ausdruck gleichmässiger Kraft ermöglicht, sondern sich nur durch einzelne gewaltsam betonte, alsbald aber im Uebermaasse ihrer Kraft nachlassende und zum tonlosen Piano schwindende Töne Luft machen kann. Halten wir an dem Begriffe ‘heftigster Aufregung’ fest, die recht eigentlich das *Stentato* zu malen im Stande ist, so erweist sich dasselbe übrigens für die Affektsäusserungen mächtigen Zornes, den Schwur ewiger Rache, ja sogar gegensätzlich für die unerwartete und bewältigende Freude, der die Worte versagen, nicht minder angemessen, als für die oben angedeuteten Klagerufe des höchsten Schmerzes, die Entsetzenslaute der Verzweiflung und des Wahnsinnes.”⁸

Sieber exemplifies “stentato” with two extracts, one by Donizetti (*Maria di Rohan*, Act III, Scene 7) and the other (once again) by Mozart (*Don Giovanni*, Act I, Scene 3):

EXAMPLES 6 AND 7
Sieber: *Lehrbuch der Gesangskunst*, p. 466

Donizetti.

sten - ta - to



È trop - pa la gio - ja mi to - glie il re - spir.

Mozart.

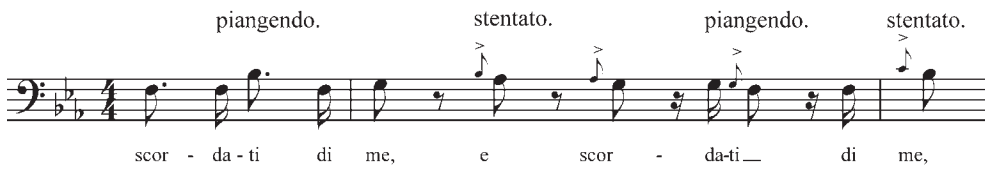
sten - ta - to



häuft sei - ne Mis - se - tha - ten raubt ihm das Le - ben.

As both the written definition and the musical examples show, “stentato” can be used to depict either an excess of joy (Donizetti), or a state of deep desperation (Mozart). In example 8, effects of “stentato” and “piangendo” appear in alternation. Thus the well trained 19th-century actor-singer could rely on a wide palette of vocal articulations to depict the different shades of violent sentiments abounding in operatic drama.

- 8 “Stentato is the strongest type of all the accents that we have and should be applied much more sparingly. The effortful pushing out of single or successive tones is appropriate where lament and desperation make calm words or expressions of even force impossible, and one must give vent to feelings through the production of violently stressed individual notes, fading to a soundless piano in the excess of their force. If we hold on to *stentato* as the ‘fiercest agitation’, then it is also suited to the expression of powerful ire, the vow of eternal vengeance, or even to the contrary unexpected, overwhelming joy, which no words can convey, in addition to the above-mentioned lamenting cries depicting the deepest pain, desperate horror and madness.” *Ibid.*, p. 465f.



EXAMPLE 8 Sieber: *Lehrbuch der Gesangkunst*, p. 467

Portamento: a controversial expressive device So far, we have considered expressive articulations that interrupt sound emission, thereby momentarily breaking the legato singing line. By contrast, other types of “graces” serve to enhance smooth melodic leaps thereby emphasizing legato. “Anticipazione della nota”, the anticipation of the second note of a leap (sometimes to be performed with a glissando), was often mentioned in 19th-century Italian, French, German, and English singing manuals, although warnings about its misuse were equally widespread. Vocal pedagogues did not always agree in their descriptions of “anticipazione” and sometimes criticized the instructions of previous authors. For example, Franz Hauser (1794–1870), one of the most famous German basses of the 19th century, reproached his colleague Heinrich Ferdinand Mannstein (1806–1872) for not distinguishing in his treatise between “anticipazione della nota” and pure “portamento” which, in his view, should connect notes only with a fine legato. In his treatise, Mannstein often recommends the application of “anticipazione” in places that do not seem suited in terms of sentiment.⁹ Hauser clarifies what he means with an example of “good” portamento, according to Mannstein, in an extract from Étienne-Nicolas Méhul’s *Joseph in Aegypten* (example 9).¹⁰

In this trio from the second act, the patriarch Jacob prays to God on behalf of his sons Joseph and Benjamin. Hauser openly contradicts his colleague’s use of “anticipazioni” in this context:

“Es ist Jacob, den Mehul in seiner Oper gleiches [sic] Namens so sprechen und für seine Kinder beten lässt. Wir können uns aber unmöglich vorstellen, dass der Erzvater Jacob so modern, weichlich und verschwommen, wie das angedeutete Portament es will, seine Kinder segnen wird, vielmehr alttestamentarisch, gross, einfach. Diesem Sinne gemäss wird der Vortrag wieder einfach, breit, in der

9 Heinrich Ferdinand Mannstein first published *Das System der grossen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna* in Dresden in 1834. The second edition of 1848 bears a more concise and significant title: *Die grosse italienische Gesangsschule*. Actually Mannstein’s teacher was not Italian; he was a Bohemian tenor, Johann Aloys Miksch, who had studied in Dresden with the castrato Vincenzo Caselli, a student of Bernacchi. Miksch acquired a great reputation as a singing pedagogue and was still mentioned as “the greatest German singing teacher” at the end of the 19th century. See Adolph Kohut: *Johannes Miksch, der grösste deutsche Singemeister, und sein Gesangssystem*, Leipzig-Reudnitz 1890.

10 The original French title is *La Légende de Joseph en Égypte* (1807).

Méhul

Nur mei-ne Kin - der lass glück - lich stets sein, nur mei-ne

Nur mei-ne Kin - der lass glück - lich stets sein, nur mei-ne

Mannstein's version

Kin - der lass glück-lich stets sein.

Kin - der lass glück-lich stets sein.

EXAMPLE 9 Hauser: *Gesangslehre für Lehrende und Lernende*, p. 54

Bindung der Noten, mit strenger Beobachtung ihres Werthes bestehend, getragen, also mit Portament, aber nicht mit Anticipation sein müssen.”¹¹

Hauser considers the “anticipazioni” proposed by Mannstein too “modern” and thus unsuited for the solemn dignity expressed in this prayer.

Although Hauser suggests that composers generally fix “portamenti” on paper, he also proposes its additional use in specific cases, such as in the following example from Rossini’s *Otello*, here with a German text:

Mein Schmerz ist un - ge - heu - er mein Schmerz ist un - ge - heu - er

EXAMPLE 10 Hauser: *Gesangslehre für Lehrende und Lernende*, p. 56¹²

- 11 “It is Jacob, in Méhul’s eponymous opera who speaks and prays for his children thus. However, we can hardly imagine the patriarch Jacob blessing his children in the modern, soft and blurry way that this portamento suggests, rather than, according to the Old Testament, grandly and plainly. Thus, the performance should again be simple, broad in the connection of the notes, with strict observation of values, legato, so with portamento but without *anticipazione*.” Franz Hauser: *Gesangslehre für Lehrende und Lernende*, Leipzig 1866, p. 54.
- 12 I am grateful to Anselm Gerhard for calling my attention to the resemblance of these musical phrases with a phrase in Johann Strauss’ *Fledermaus*, namely Rosalinde’s “Mein Schmerz wird ungeheuer” in the Trio “So muß allein ich bleiben”. Not only the text, but also Strauss’ melody is *de facto* the same, just sung a minor third higher. It would be interesting to inquire further whether Strauss intended to allude to the widespread German translation of Rossini’s *Otello* and thereby establish an intertextual connection, or if the resemblance is a pure coincidence.

The word “ungeheuer” (monstrous) is set in downward octave leaps, which Hauser underlines with “portamenti”, suitable to the dramatic apex of the scene. Furthermore, in this example, Hauser suggests an additional performance effect of “tremoliren” (tremolo), a vocal quality otherwise usually despised. A similar situation, which Hauser considers suited to tremolo, is in Gluck’s *Iphigénie en Tauride*, when the main character asks her brother Orestes about Agamemnon’s fate. Orestes should “render perceptible” (versinnlichen) his grief through a tremolo, so that his sister can credibly answer: “Dein Auge schwimmt in Thränen” (your eye is washed in tears).

Thus a good vocal performance requires emphatic vocal effects, yet these are not suited for every character or every dramatic situation. What sounds strange, if not ridiculous, for an old patriarch blessing his sons, could, in another context, appropriately characterize the desperate pain of Desdemona.

Appoggiaturas between embellishment and prosodic emphasis Articulations and portamenti affect the final result of a performance without actually changing the melodic profile. Appoggiaturas on the other hand constitute melodic changes that underline the prosodic profile of the vocal line and consequently enhance expressivity; these were one of the central concerns of late-18th- and early-19th-century vocal didactics. Though they do not require great technical ability, they can serve multiple purposes according to their complex categorization. A comparison between some of the most important German treatises by Johann Friedrich Agricola (1757), Johann Adam Hiller (1774 and 1780), Georg Joseph Vogler (1776), Johann Friedrich Schubert (ca 1804), and Johann Baptist Lasser (1805) reveals a recurrent distinction between several types of appoggiaturas, according to length and position. *Vorschlag* and *Doppelvorschlag* (single and double appoggiatura on the beat), *Nachschlag* (appoggiatura after the note), *Doppelschlag* (turn), and *Zwischenklang* (passage note) are the main categories mentioned in the manuals. The *Vorschlag* is of particular relevance here, since it constitutes one of the very common devices singers employ to improve a written melody, as Agricola explains in *Anleitung zur Singkunst* (1757):

“Die Absicht, weswegen von dem Ausführer einigen Tönen der Melodie Vorschläge vorgesetzt werden, ist entweder: 1) den Gesang desto besser mit einander zu verbinden; oder 2) etwas scheinbar Leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen; oder 3) die Harmonie noch reicher und mannigfaltiger zu machen; oder endlich 4) dem Gesange mehrere Lebhaftigkeit und Schimmer mitzutheilen.”¹³

- 13 “The performer’s purpose in providing some notes of the melody with appoggiaturas is either (1) better to connect the melody, (2) to fill in the movement of the melody when it seems somewhat empty, (3) to enrich the harmony and make it even more diverse, or, finally, (4) to impart to the melody more liveliness and brilliance.” Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, p. 59 (transl. by Julianne Baird: *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*, Cambridge 1995, p. 92).

This definition had a long-living success: several authors of the early 19th century quoted it more or less literally.¹⁴ In Matthias Waldhoer's *Höhere Kunst-Gesang-Schule* (ca 1835), a treatise completely neglected in current research, the author offers many musical examples in works of the previous century (Porpora, Händel, Graun, Anfossi, Haydn, Mozart, Cimarosa) and of his contemporaries (Rossini, Meyerbeer, von Winter) to explain the application of simple and double "Vorschläge" and "Nachschläge". Waldhoer reuses almost the same words as Agricola:

"Sie [Vor- und Nachschläge] sind für den Sänger sehr wichtig und haben den Zweck, verschiedene Stellen im Gesange leichter mit einander zu verbinden, und etwas scheinbar Leeres in der Bewegung desselben auszufüllen, um ihm dadurch mehr Mannigfaltigkeit und Schimmer zu geben."¹⁵

So is this merely a vestige of outmoded performance habits, or is what Waldhoer describes still current practice for nineteenth-century works? One example included in the manual is the aria "Meine Seele ist erschüttert" from Beethoven's *Christus am Ölberge*:

1. Allegro von Beethoven

Va - ter! tief ge - beugt und klä - lich, fleht dein Sohn hin -
auf zu - dir, zu dir dei - ner Macht ist al - len mö - glich: nimm,
nimm den Lei - dens - kelch - von mir.

EXAMPLE 11 Beethoven: *Christus am Ölberge*, Aria "Meine Seele ist erschüttert" embellished in Waldhoer: *Höhere Kunst-Gesang-Schule*, pp. 93 f.

Waldhoer explains which places are suited for adding graces, for instance to fill intervals of a third, or to widen the melodic range. Furthermore, since Beethoven began work on *Leonore/Fidelio* directly after finishing *Christus am Ölberge* in 1803, the light melodic alterations proposed for the oratorio should be extended to the opera which was staged in

- 14 Among them Johann Friedrich Schubert: *Neue Singe-Schule*, Leipzig [s. a.] and Matthias Waldhoer: *Höhere Kunst-Gesang-Schule, oder: Gruendliche Anleitung, den Gesang nach moeglichster Vollkommenheit zu lehren und zu erlernen*, Kempten [ca 1835].
- 15 "They [Vor- and Nachschläge] are very important for the singer and serve to create a lighter connection between the notes, to fill an apparently empty succession in the movement of the melody, in order to thereby make it more varied and brilliant." Waldhoer: *Höhere Kunst-Gesang-Schule*, p. 92.

its different versions in the same years (1805–1814).¹⁶ Indeed, the singers who created the main roles of *Fidelio* were accustomed to the florid singing style of Italian opera, which necessarily implied a certain amount of alterations. Carl Remmer – the first Florestan – had previously sung roles like the eponymous role of Mozart's *La Clemenza di Tito*; Anna Milder – the first Leonore – had studied with Antonio Salieri. The same applies for singers involved in Carl Maria von Weber's work in Dresden: most of them were either Italian (Luigi Bassi, Giuseppe Siboni, Luigia Sandrini-Caravoglia, Anna-Maria Sessi-Neumann) or trained by Italian teachers.¹⁷ The first Max in Weber's *Freischütz* was Heinrich Stümer, a pupil of the famous composer and singing pedagogue Vincenzo Righini; the first Agathe was Karoline Seidler, who also sang Rosina in *Barbiere di Siviglia*. Other famous singers of this role were Wilhelmine Schröder-Devrient and Henriette Sontag. In particular, the latter impressed Weber with her rendition of the part of Elena in Rossini's *La donna del lago*. Thus the main “German” and “French” interpreters of the time were to a certain extent “Italianate” singers. Having studied with Italian teachers and practiced the Italian repertoire, they were undoubtedly accustomed to modifying the originally notated vocal lines with the usual practice which was in no way shocking to the audience.

Appoggiaturas and other small graces do not only function as embellishments with an aesthetic purpose, but also constitute an important element of dramatic prosody. Through prosodic appoggiaturas, the singer emphasizes accented syllables to render the prosodic pattern of the text and musical intonation. And there are further ways of highlighting accented syllables: as Hiller pointed out in 1780, dots are the easiest grace singers can add, especially when the rhythm is too monotonous. Hauser adds both dotted rhythms and prosodic appoggiaturas in the incipit of “Dies Bildnis” from Mozart's *Zauberflöte* (example 12). Hauser's rhythmical alterations result in a sort of “*inégalité*” which brings fluidity to the prosodic pattern of the syllables in Mozart's version. Will Crutchfield has convincingly demonstrated how these long-living conventions of rhythmic flexibility survive even in early 20th-century recordings.¹⁸

- 16 See Joanna Cobb Biermann: *Das Oratorium Christus am Ölberge*, in: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke. Das Handbuch*, ed. by Birgit Lodes and Armin Raab, Laaber 2014, pp. 135–153.
- 17 Christine Pollerus: *Carl Maria von Weber und der “deutsche” Gesang*, in: *Die “Schaubühne” in der Epoche des “Freischütz”*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007, hg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl unter Mitwirkung von Peter Csobádi, Gernot Gruber und Franz Viktor Spechtler, Anif/Salzburg 2009 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, Vol. 70), pp. 174–187, especially pp. 180 f.
- 18 Will Crutchfield's paper “Language and Rhythm in the Interpretation of Vocal Music” was presented at the international conference “Interpretationsforschung – Musical Performance with Reference to Historical Texts and Sound Documents” (Berne, Switzerland, 6–8 May 2015).

Hauser 1866

Dies Bild-nis ist be-zau-bernd schön — wie noch kein Au-ge je ge - sehn —

Mozart

EXAMPLE 12 “Dies Bildnis ist bezaubernd schön” from *Die Zauberflöte* with Mozart’s original (below) and Hauser’s altered version (above); Hauser: *Gesangslehre für Lehrende und Lernende*, p. 88

Incidentally, such changes and additions were often related to a certain negligence of composers in writing them down. Pedagogues such as Johann Friedrich Schubert pointed out that “though a wrong use of *Vorschläge* can provoke many disasters in music, composers are very negligent in their vocal pieces and do not mark all the *Vorschläge*.”¹⁹ Hence he lists several melodic contexts in which the singer may add short and long appoggiaturas, thereby transforming not only the melody, but even the harmonic context by adding dissonances. If one also takes into consideration the other types of *wesentliche Manieren* (‘essential’ graces) such as appoggiaturas following a note (*Nachschlag*), double appoggiaturas, turns, and so on, one gets an idea of the scope of alterations required to the original vocal line. If we see these instructions in relation to the Italianate training of many German singers of Beethoven’s or even Mozart’s time, the resulting portrayal of the predominant vocal performance practice is surely far removed from any strict adherence to the score.

In fact composers do not always respect all prosodic conventions in their text settings. Sometimes unaccentuated syllables end up on melodic peaks or downbeats, and accented syllables on upbeats or other musically weak notes. If performed exactly as written, this can result in an awkward inaccuracy of accentuation. Thus some modifications of the vocal line aim to “correct” prosodic mistakes or bring clarity to the vagueness left by composers in their scores. Johann Carl Friedrich Rellstab notably recommends correcting such examples through subtle modifications of note lengths and positioning.²⁰ He also takes into consideration further prosodic and metric issues such as

- 19 Obgleich ein unrichtiger Gebrauch der Vorschläge in der Musik viel Unheil anstiften kann, so verfahren doch die Komponisten in ihren Gesangstücken sehr nachlässig und zeigen nicht alle Vorschläge an [...].” Schubert: *Neue Singe-Schule*, p. 51.
- 20 Johann Carl Friedrich Rellstab: *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation hauptsächlich für Musiker und Componisten*, Berlin [1786], p. 37. Rellstab (1759–1813) was a printer and musician, pupil of J. F. Agricola and C. P. E. Bach, involved in Fasch’s and Zelter’s Singakademie in

interpunction, enjambments, and metric feet, in his *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation hauptsächlich für Musiker und Componisten*, published in 1786. Although the treatise mainly addresses composers with recommendations on how to avoid prosodic errors while setting a text, it includes recommendations for singers as well. For example, Rellstab explains some little prosodic mistakes that can occur in Carl Heinrich Graun's music (whom Rellstab otherwise holds in high regard) when singers "of the good school" add *anticipazione della nota*, which he confusingly calls *cercar della nota*:

Written version

With anticipazione



EXAMPLE 13 *Anticipazione della nota according to Johann Carl Friedrich Rellstab: Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation, p. 37*

Written version

With longer anticipazione

With shorter anticipazione



As shown in Rellstab's example 13, the problematic syllable "-sre" is too strongly stressed through the melodic peak; Rellstab suggests to the composer several solutions to counter-balance this stress by rewriting the melody in a different way.²¹

In many cases, the limitations of music notation offer further incentive for extensive rhythmic and prosodic alterations of vocal lines. Domenico Crivelli in *L'arte del canto* (1820) gives some examples from arias by Mozart, where he distinguishes between the notated and performed versions. However, although Crivelli's suggestions are intended

Berlin. His son Ludwig (1799–1860) is better known through his work as a music critic, poet and collaborator to Franz Schubert.

21 Rellstab's use of the term *cercar della nota* is inaccurate here, since *cercar della nota* was generally considered to be an approach of the note from below with a sort of *appoggiatura*, different from *anticipazione*. However, at the end of the 18th century such terminological confusions concerning *cercar della nota* were quite common.

to “improve” the prosodic rendition of these phrases, his suggestions are not always convincing:²²

Example 14 displays four musical extracts comparing original incipits with Crivelli's performance suggestions. Each extract consists of two staves. The top staff shows Crivelli's suggestions, often adding notes or altering syllable divisions to improve prosody. The bottom staff shows the original incipit for comparison.

- Extract 1 (Don Giovanni):** The top staff shows "Vor - rei, e non vor - re - i mi tre - ma un po - co il cor" with additional notes and syllable divisions. The bottom staff shows the original incipit.
- Extract 2 (Nozze di Figaro):** The top staff shows "Ri - co - no - sci in que - sto - am - ples - so u - na ma - dre a - ma - to fi - glio" with additional notes and syllable divisions. The bottom staff shows the original incipit.
- Extract 3 (Così fan tutte):** The top staff shows "Un' au - ra a - mo - ro - sa del no - stro te - so - ro un" with additional notes and syllable divisions. The bottom staff shows the original incipit.
- Extract 4 (Così fan tutte):** The top staff shows "dol - ce ri - sto ³ - ro al cor _____ por - ge - rà _____" with additional notes and syllable divisions. The bottom staff shows the original incipit.

EXAMPLE 14 Several extracts from Mozart's operas (*Don Giovanni*, *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*) with original incipit (below) and Crivelli's performance suggestions above; Crivelli: *L'arte del canto*, p. 90

In the first example (“Là ci darem la mano”) he makes a rather awkward attempt at dividing syllables which are on the same note in Mozart's version because of the synaloepha correctly applied between words finishing and starting with a vowel (-ma_un; -co_il). Crivelli breaks the synaloepha and gives each syllable a note, thus resulting in a bizarrely

²² Domenico Crivelli: *L'arte del canto, ossia Corso completo d'insegnamento sulla coltivazione della voce*, London [1820], p. 90.

syncopated accentuation of the words “trema” and “poco”. The same principle is then applied to the second extract (“Riconosci in questo amplesso”), this time in a more comprehensible way. The third extract (“Un aura amorosa”) is based on a different principle. Mozart had in fact managed to counterbalance melodic peaks on weak syllables through written *anticipazioni della nota*, thus reaching the top notes before changing syllables. Crivelli asks the singer to eliminate such *anticipazioni* in favour of a straighter melodic line. Yet this results in a coarse stress of the last syllable of each word (au-ra, no-stro), thereby in fact contradicting the natural accents. Though starting from a correct premise (performance requires an interpretative act of the singer), Crivelli’s solutions actually downgrade the excellent prosodic suggestions provided by Mozart. Indeed no performer would think of adopting Crivelli’s versions today. Nonetheless, these examples are useful to give an idea of the degree of liberty encouraged by some singing pedagogues.

There are many other cases where theorists suggest modifications of the vocal score because of alleged mistakes by the composer. Thomas E. Williams in his *Treatise on Singing* (London, 1834) criticizes Carl Maria von Weber’s *Oberon* for blatant declamation errors in the English language. The pedagogue adds notes or even new words to shift weak syllables in metrically strong positions to their right place.²³ Ferdinand Sieber also dedicates a chapter of his above-mentioned *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst* (1856) to “modifications and liberties in the performance”, in which, similarly to the examples above, slight modifications of the vocal line are encouraged to correct prosodic errors.²⁴ This extract from Haydn’s *Die Schöpfung* presents a case in point:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Haydn 1800' and the bottom staff is labeled 'Sieber 1856'. Both staves show a vocal line in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Die ih - ren Saa - men in sich selbst ha - ben auf der Er - de.' In Haydn's version, the melody for 'selbst' has a sharp upward inflection on the final 'st'. In Sieber's version, the melody for 'sel - ber' is modified to be more level, with the final note being a half note instead of a quarter note, and the text is changed to 'sel - ber'.

EXAMPLE 15 Joseph Haydn: *Die Schöpfung*, Rezitativ No. 6 “Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras”, with Sieber’s proposed corrections of prosodic errors; Sieber: *Vollständiges Lehrbuch*, pp. 494 f.

Instead of a pure anticipation of the note, the singer is encouraged to shift and modify some syllables by dividing a note in two and changing the text. In a previous chapter, speaking about prosodic accent, Sieber remarks that even gifted composers such as Weber commit such mistakes, for instance in the famous aria “Durch die Wälder” from

²³ See Robert Toft: *Bel Canto. A Performer’s Guide*, New York 2013, pp. 74 f.

²⁴ “Aenderungen in Rhythmus, Takt und Tempo.” Sieber: *Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst*, pp. 494 ff.

Freischütz. Overall Sieber allows for a wide degree of liberty in modifying the text even if the composer is not guilty of any prosodic “errors”. In the section “modifications of the text”, Sieber mentions cases in which an accumulation of consonants (something that occurs more often in German than in Italian) could present an insuperable obstacle for some singers. He then suggests the substitution of some words through others that are more comfortable to sing, as in this aria from Mozart’s *Die Entführung aus dem Serail*:

Allegro vivace. Mozart.

O! wie will ich tri-um - phi - ren, wenn sie euch zum (Richt-platz) füh - ren
To - de

EXAMPLE 16 Mozart: “O! Wie will ich triumphieren” from *Die Entführung aus dem Serail*, with text changes proposed by Sieber: *Vollständiges Lehrbuch*, p. 478

In this case, however, the suggestions do not represent an effective improvement in declamation, but merely a compromise to help singers who are not particularly talented in pronunciation. In any case, whether changes are prosodic corrections or practical options, it is clear that pedagogues felt the right, or even the duty, to amend and adapt composers’ scores in ways unimaginable nowadays.

Expressive staging instructions for *Rigoletto* in Enrico Delle Sedie’s *L’Art lyrique* (1874)

Ferdinand Sieber’s instructions about articulation and prosody are a good example of *Vortragslehre* dealing with the various aspects of interpretation of a vocal piece. According to 19th-century theorists, it was often this part of a singer’s training which was most sorely neglected, due to pupils hastening onto the stage too early, encouraged by a “modern” manner of composing vocal melodies, apparently less demanding in terms of vocal agility and ornamentation, but also less dependent on further additions or modifications in term of articulation, dynamics, and nuances. Enrico Delle Sedie (1822–1907), an Italian baritone who sang in several Verdi operas,²⁵ warned the reader in his *L’Art lyrique* (1874) about the inadequate education of many pupils:

“La facilité apparente avec laquelle des élèves peu exercés peuvent exécuter certains morceaux de la musique moderne dont les effets sont dûs exclusivement au soin que le compositeur a mis à ne rien laisser à l’initiative de l’artiste, a accrédité parmi eux cette fâcheuse illusion que l’art du chant est

25 See Daniel Brandenburg: Enrico Delle Sedie, la presenza scenica e la cultura vocale, in: *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, Lucca 2000, pp. 337–348.

exclusivement instinctif et que les qualités naturelles de leur instrument peuvent leur suffire pour se jeter audacieusement dans l'interprétation des œuvres des grands maîtres.”²⁶

For this reason, Delle Sedie provides a peculiar series of vocalises in his treatise that aim to develop interpretation and expressiveness, rather than purely technical abilities. Like most vocalises, these exercises do not have a text; the name itself *vocalizzo*, derived from *vocale*, indicates an exercise sung on the same vowel throughout. Yet regardless of the absence of text, each of these exercises corresponds to a specific, precisely defined feeling. The first ones are quite generic, such as “la douleur profonde” (“profound grief”), “désespoir” (“despair”) or “imprécation” (“imprecation”); gradually the sentiments become more complex, for instance “l’ironie amère” (“bitter irony”), “reproche à l’adversité” (“reproach against adversity”), and “le retour de la pensée vers un passé regretté” (“thought returning to a regretted past”). Each of these exercises, which constitute a significant part of the singing method, is first introduced with an extract from a drama by Corneille, Racine, or Molière, in order to evoke an adequate atmosphere for the performance of the given sentiment. Next, Delle Sedie provides detailed instructions about articulation, dynamics, voice timbre, et cetera in a descriptive paragraph preceding the musical examples. In addition, the examples include abbreviations between the notes, explained in a summary at the beginning of the chapter:

TABLE DES SIGNES AU-DESSUS DES NOTES					
A accent d'abandon.	F voix faible.	M accent marqué.	RI rire.	VG voyelle claire.	
AF expression affectueuse.	FL sons flûtes.	ME accent de mépris.	S timbre sombre.	VI accent violent.	
B ton bienveillant.	FLA ton flatteur.	MO ton moqueur.	SAC accent saccadé.	VS voyelle sombre.	
C timbre clair.	FU accent de fureur.	MEN ton menaçant.	SAN sanglot.	VT voix tremblante.	
CA accent caressant.	G voix gutturale.	N son nasillard.	SC accent scandé.	8 ^e résonance à l'octave grave.	
CO accent de colère.	GR accent grave.	PL accent plaintif.	SE voix serrée.	8 ^h — à l'octave haute.	
DE accent déchirant.	I ton ironique.	R voix rauque.	SOU soupir.		
EM ton d'emphase.	J expression de joie.	RA accent de rage.	SU ton suppliant.		
EN accent d'enthousiasme.	LA voix large.	RE ton de reproche.	TR sons traînés.		
EX exclamation.	LO voix lourde.	REG expression de regret.	V voix voilée.		

SIGNES AU-DESSOUS DES NOTES.			
<i>cresc.</i> crescendo.	<i>ff</i> fortissimo.	<i>rall.</i> rallentando.	RE mouvement retenu.
<i>dim.</i> diminuendo.	<i>mf</i> mezzo forte.	<i>aff.</i> affrettando.	T son tranquille.
<i>d</i> note détachée.	<i>p</i> piano.	<i>P</i> son porté.	≡ décroscendo.
<i>f</i> forte.	<i>pp</i> pianissimo.	<i>PR</i> mouvement pressé.	≡ crescendo.

FIGURE 1 Delle Sedie: L'Art lyrique, p. 91

26 “The apparent ease with which certain inexperienced pupils can perform certain pieces of modern music is largely due to composers’ carefully including all effects and leaving nothing to the artists’ initiative. This has conveyed among them the disastrous illusion that the art of singing is exclusively instinctive and that the natural qualities of their instrument can be sufficient to throw themselves into the audacious interpretation of great masterworks.” Enrico Delle Sedie: *L’Art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris 1874, p. 1; see also the Italian translation included in a later treatise by Delle Sedie: *Arte e fisiologia del canto*, Milano 1876.

92

PREMIÈRE VOCALISE.

La douleur triste et sombre presque sans espoir.

LA DOULEUR PROFONDE.

A quoi te résous-tu, princesse infortunée?
Ta mère vient de mourir dans tes bras;
Ne saurais-tu suivre ses pas.
Et finir en mourant ta triste destinée?

LES FRÈRES ENNEMIS,
(Racine)

LA DOULEUR PROFONDE est exprimée par le chant lié aux 1^{re} et 2^{me} mesures, le timbre sombre, la voyelle sombre, et la voix légèrement gutturale, à la 3^{me} mesure le **LA** traîné sur le **FA** avec un accent d'abandon et à la 7^{me} un accent déchirant et le mouvement retenu exprimeront un sentiment de douleur sombre et de désespoir.

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

LA DOULEUR PROFONDE

Andantino.

FIGURE 2 Delle Sedie: *L'Art lyrique*, p. 92

In addition to the expressive means of “sighing” and “sobbing”, Delle Sedie proposes a wide palette of accents and tones: contempt, enthusiasm, rage, gravity, violence, benevolence, irony, flattery, invocation and so forth. These abbreviations can be superposed on top of each other resulting in multifaceted expressions. Focusing on artificially induced sentiments, these abstract vocalises find their concrete application in scenes from works by Rossini, Donizetti or Verdi. For example the scene from *Rigoletto* culminating in the famous “Cortigiani, vil razza dannata” is particularly interesting in terms of the relation between sound and visual representation. After replicating Victor Hugo’s own analysis of his play *Le Roi s’amuse*, Delle Sedie takes every performance and staging detail into consideration. “Thus his voice affects a calm and indifferent tone, yet with a dark timbre and a querulous accent. His gestures and gait are nonchalant, but they offer a glimpse of his inner agitation”.²⁷ The same abbreviations are applied as in the preceding vocalises, yet their meaning and importance are clearer here in relation to the libretto text. The description follows both the text and the music very precisely, giving the reader subtle details about pronunciation, nuances, looks, gestures and movements on stage. Delle Sedie stresses the contradictory feelings the singer must convey, feigning indifference and calm while being first nervous, and eventually furious. *Rigoletto*’s voice starts as a querulous and guttural muttering; but after the courtesans’ nonchalant reaction, he changes to moved, practically weeping accents, before suddenly shifting again to furious and contemptuous tones when he realizes the courtesans mistook Gilda for *Rigoletto*’s lover. Such a multifaceted vocal performance reflects *Rigoletto*’s exterior behaviour from

27 “Nous donnons l’analyse que fait Victor Hugo, lui-même de son Drame [...]. Ainsi sa voix affecte le calme et l’indifférence, mais le timbre est sombre et l’accent plaintif. Son geste et sa démarche sont nonchalants, mais ils laissent entrevoir son agitation intérieure.” Delle Sedie: *L’Art lyrique*, p. 204 f.

the dramatic perspective: he seeks his daughter everywhere, and tries to read the courtesans' eyes. He approaches the only person he recognizes from the previous night, Marullo, "with uncertain and unsteady steps". Finding a handkerchief on the table, he catches it with a rapid and convulsed movement, examines it anxiously, before throwing it on the table with contempt, since it does not belong to his daughter. Even while singing the aria "Cortigiani vil razza dannata", the singer does not assume a static pose: on the contrary, before singing "Quella porta, assassini, m'aprite", he throws himself towards the door of the Duke's chamber, physically fighting against the courtesans. The description of what Rigoletto does after saying "Ah voi tutti a me contro venite! Ah! Ebben piango" is detailed and quite astonishing:

"La nature humaine se refuse toujours à croire au grands désastres, au grands malheurs; En effet, lorsque on est sous le coup d'un grand chagrin, on éprouve à un certain moment ce sentiment intérieur qui pousse à espérer qu'on a été le jouet d'une hallucination, d'un mauvais rêve; on voudrait trouver quelqu'un qui dise: ton malheur n'existe pas. C'est sous l'influence de ce sentiment que Rigoletto dans le *Meno mosso* qui suit, après avoir prononcé les mots Ah! je pleure, se relève de sa chaise comme poussé par un ressort, et tremblant de ses membres mais d'un pas ferme et résolu, d'un ton suppliant et doux, qui s'anime toujours et se presse, approche de Marcello [recte: Marullo] [...]"²⁸

The same depth characterizes analogous readings of scenes from *Il Barbiere di Siviglia*, *Macbeth* and *La Favorita*, thus representing a remarkable source for 19th-century opera interpretation. Delle Sedie demonstrates how to shift from one precise sentiment to another with chameleonic vocal accents and tones, and equally varied gestures and movements to match. As mentioned above, even theoretically 'static' forms such as cantabiles or cabalettas require the singer to be very active onstage, though not necessarily in the way we expect from today's singers and directors.

In conclusion, the selected treatises discussed here are just the tip of an iceberg hiding a great deal of information about interpretation. García, Sieber, Hauser are just a few of the most remarkable vocal pedagogues who tried to convince their pupils of the importance of "dynamic" vocal interpretation. In order to convey such a difficult matter through written manuals, they had to codify a palette of expressive means in different ways, through symbols, abbreviations, articulations, 'graces' and so forth. Delle Sedie's *L'Art lyrique* goes a step further in detailing an incredibly wide palette of accents, tones,

28 "The human nature almost always refuses to believe in a great disaster, a grievous misfortune. It is nonetheless true, when one is affected by a deep sorrow, he or she for a moment hopes what happened is nothing more than a hallucination, a nightmare, and wants to meet someone saying: your misfortune doesn't exist. Under the influence of this sentiment, Rigoletto in the following *Meno mosso* – after saying *Ebben piango* – gets up from his chair as if he were pushed by a spring; trembling, still walking with steady and resolute steps, singing in a pleading and soft voice, yet gradually getting animated and anxious, he gets closer to Marullo [...]" Ibid., p. 209.

and expressive nuances to help the singer embody a specific character with the greatest credibility. This vocal and histrionic refinement, and the ensuing dramatic credibility, is probably what the above-mentioned melomaniacs miss today, and what an in-depth HIP vocal training based on 19th-century treatises could help to retrieve.

Historically-informed staging (“HIP staging”) is one of the most recent trends within the field of historically-informed performance practice (HIP/HIPP).² To promote seemingly “authentic” performances of early music and baroque opera, the website NewOlde.com in 2012 listed six productions of operas by Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, and Johann Christian Bach staged at different locations in France, Germany, the Czech Republic and the United States. The criteria for inclusion in this directory, however, are rather vague: “Only historically-inspired stagings of early opera without modern dancers and acrobats will be listed.”³ Alongside professional festival performances, several of the operas scheduled were produced by singers and musicians still in training and studying at various music academies. Only one of the listed productions is actually located in a baroque theatre (Český Krumlov castle) with original “man-powered” stage craft.

Until now, such HIP staging has been confined almost exclusively to works from the baroque period, and, for a variety of artistic as well as economic reasons, it seems currently rather unlikely that the trend might spread to the main repertoire of 19th-century opera.⁴ Paradoxically, the task is not facilitated by the fact that historical information on the staging practices of the latter period is much more abundant and precise than that of the elder repertoire. On the contrary: The more we know about specific productions of 19th-century opera – and French Grand opéra in particular – the less plausible it becomes that we might aspire to the illusory ambition of reconstructing a theatre of the past.

In what follows I will first consider historically informed performance as one of several general trends of contemporary operatic staging, before dealing specifically with sources of the Parisian Grand opéra. Focussing finally on Meyerbeer’s *Le Prophète* (1849),

¹ This paper was presented at the Symposium “Opera as spectacle – Staging practices in French and Italian opera during the nineteenth century”, hosted by the University of Nottingham and held at the Institute of Musical Research, University of London in June 2012. I would like to thank the organizers of this symposium, Sarah Hibberd and David Rosen.

² Cf. Nicholas McGegan: *Movements by Candlelight*, in: *The Musical Times* 135 (1994), pp. 210–215; Sigrid T’Hooft: *The Art and Purpose of Baroque Gesture*, in: *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*, ed. by Nicola Gess, Tina Hartmann and Robert Sollich, Bielefeld 2008, pp. 23–27; Drew Minter: *Not Just a Song at Twilight*, in: *The Musical Times* 135 (1994), pp. 348–352.

³ www.newolde.com/performances.htm (accessed 13 June 2012).

⁴ Cf. Arnold Jacobshagen: *Rekonstruktion und Verwandlung. Zur Analyse und Interpretation zeitgenössischer Händel-Inszenierungen*, in: *Händel-Jahrbuch* 56 (2010), pp. 485–506.

I will discuss some of the challenges such historical documents pose for our understanding of the work as well as for modern opera producers.



Since the late 1970s, semiotic theories have been systematically applied to the analysis of theatre and drama.⁵ In order to set up a rough typology of contemporary (operatic) staging, scholars such as Patrice Pavis, Ulrich Müller, and Jürgen Schläder have distinguished three fundamentally different strategies:⁶

1) The reconstructive method: a “literalist” staging, following every detail of the musical and literary text.⁷

2) The staging of the subtext: a hermeneutic interpretation of the plot structure and the opera’s larger historical and interpretative context, revealing what is not expressly said in the operatic text.⁸

3) The transformative approach: the development of a new stage action, largely detached from the original text.⁹

It is not necessary to re-discuss the general problems of “reconstruction” here, especially with regard to postmodernist discourse. Unlike architecture (an obvious reference point for the reconstruction issue), theatre – being a live art form – is always contemporary, and is continuously dealing with the present. A cursory overview of recent Grand opéra productions – especially in Germany – shows that most of them operate with explicit conceptual transformations of the main plot, that go far beyond any visualization of the more or less implicit subtexts. A model for the description of such dramatic

- 5 Cf. Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal 1976; Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980; Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, 3 Vols, Tübingen 1983.
- 6 Patrice Pavis: *Klassischer Text und szenische Praxis. Überlegungen zu einer Typologie zeitgenössischer Inszenierungsformen*, in: *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, ed. by Christian W. Thomssen, Heidelberg 1985, pp. 18–32.
- 7 Cf. Erika Fischer-Lichte: *Was ist eine “werkgetreue” Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung*, in: *Das Drama und seine Inszenierung*, ed. by Erika Fischer-Lichte, Tübingen 1985, pp. 37–49; Christopher Balme: *Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs*, in: *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, ed. by Ortrud Gutjahr, Würzburg 2008, pp. 43–50.
- 8 Ulrich Müller: *Problemfall Oper? Werktreue, Originalklang, Regietheater*, in: “Regietheater”. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Salzburger Symposion 2005*, ed. by Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, and Oswald Panagl, Anif/Salzburg 2007 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, Bd. 65), pp. 35–53, especially pp. 40–44.
- 9 Jürgen Schläder: *Strategien der Opern-Bilder. Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater*, in: *Ästhetik der Inszenierung*, ed. by Josef Früchtl and Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M. 2001, pp. 183–197, especially p. 188.

transformations can be derived from Gérard Genette's theory of hypertextuality, i. e. the relationship between two overlapping texts, a source text ("hypotext") and its transformation ("hypertext").¹⁰ The mainstream strategies of contemporary operatic staging include various "diegetic transpositions", which remove the action from a specific historical and geographical context to a different one, or displace the action into another epoch.¹¹ Furthermore, such diegetic transpositions normally necessitate various "pragmatic transformations", most typically the modernisation of props, costumes, hairstyles, et cetera, whereas the much more radical "semantic transformations" severely modify the whole plot structure.

In the current discussions about "director's opera" (*Regietheater*)¹² critics have often emphasized the paradox that lies in the contrast between the supposedly increasing freedom of staging and the claimed "historically informed" musical performance.¹³ But the opposition between modernization and reconstruction is not as simple as it might appear at first glance. In Peter Sellars' famous staging of Handel's *Giulio Cesare*, for example, the protagonist is transformed into the president of the United States and sung by a countertenor. Some critics might consider the diegetic transposition of the plot as a typical feature of director's opera, and the male high voice, on the other hand, as a hallmark of HIPP. But one could likewise argue that the representation of a Roman leader in contemporary costume and context was a general practice of opera seria, whereas the "false" falsetto voice would have been completely inappropriate to 18th-century Italian opera.¹⁴

What kind of historical information are we actually looking for if we think of historically informed staging?¹⁵ Generally speaking, three fundamentally different types of sources can be distinguished: (1) physical remains of historical theatre practice (buildings, historical stage craft, costumes, et cetera), (2) pictures/images (illustrations of decorations, costumes), and (3) texts (literary and musical texts).

10 Cf. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

11 Jürgen Kühnel: *Regietheater. Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie*, in: "Regietheater". *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts*, pp. 13–30.

12 Cf. Roberto Alonge: *Il teatro dei registi. Scriptori di enigmi e poeti della scena*, Rome/Bari 2006; *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, ed. by Ortrud Gutjahr, Würzburg 2008.

13 The "limits of authenticity" have been judiciously discussed by Richard Taruskin: *Text & Act. Essays on Music and Performance*, Oxford/New York 1995.

14 In fact, Handel never employed such a voice-type in his operas and even in his oratorios, he generally avoided countertenor soloists. Cf. Arnold Jacobshagen: *Händels Countertenöre und die historische Aufführungspraxis*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/3 (2011), pp. 104–120.

15 Where Grand opéra is concerned, historical information has to be replaced by historical imagination, as Sarah Hibberd has argued in her book: *French Grand Opera and the Historical Imagination*, Cambridge 2009.

The theatre building that housed all Parisian Grand opéra premieres of the period under discussion, the Salle de la rue Le Peletier, does not exist anymore since it was destroyed by fire in 1873 (figure 1). It is difficult to find a theatre of equivalent dimensions today that still has 19th-century stage technology. Nonetheless, Alexandre Dratwicky, scientific director of the Centre de musique romantique française in Venice, and Agnès Terrier, dramaturge at the Paris Opéra-Comique, recently announced the intention of creating “historically informed” productions according to the original stage manuals of the 19th century.¹⁶ The Théâtre Impérial de Compiègne is another venue focused on historical informed staging of French opera. Constructed in 1867, the theatre was never finished until its opening in 1991, and thus presents an “authentic” mid-nineteenth-century ambience. Devoted to 19th-century French repertoire, the Théâtre Français de la Musique in Compiègne is internationally renowned for its excellent acoustics.

The decors of Grand opéra productions from the period 1828–1849 are relatively well documented.¹⁷ However, even if it were theoretically possible to reconstruct the original designs of many of these operas, we still would have to acknowledge the enormous challenge of reproducing adequate copies today of these very high quality 19th-century Parisian stage paintings (figure 2). Furthermore the lighting conditions of the 1830s and ‘40s – with gas lights which were the new technology of the epoch – would be quite difficult to imitate, and even more difficult to accept (as would the fact that the audience was completely illuminated by the central chandelier during the performance).

Besides stage painting, design and lighting, Parisian staging manuals have been considered indispensable sources for the reconstruction of nineteenth-century French

- 16 This announcement was made during the conference “Le grand opéra. Un genre et un modèle”, Opéra-Comique, Paris, 3–4 April 2012, on the occasion of the premiere of *La Muette de Portici*, with a modern staging by Emma Dante.
- 17 Nicole Wild: *La recherche de la précision historique chez les décorateurs de l’Opéra de Paris au XIX^e siècle*, in: *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, ed. by Daniel Heartz and Bonnie Wade, Kassel/Basel/London 1981, pp. 453–463; Wild: *Décors et costumes du XIX^e siècle*, 2 Vols, Paris 1987/1993; Wild: *La mise en scène à l’Opéra-Comique sous la Restauration*, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, ed. by Herbert Schneider and Nicole Wild, Hildesheim 1997, pp. 183–210; Cecil Thomas Ault: *Design, Operation and Organization of Stage Machinery at the Paris Opéra, 1770–1873*, Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1983; *Les Gravures Musicales dans l’Illustration, 1843–1899*, ed. by H. Robert Cohen, 3 Vols, Québec 1983; Jürgen Maehder: *Historienmalerei und Grand opéra. Zur Raumvorstellung in den Bildern Géricaults und Delacroix’ und auf der Bühne der Académie Royale de Musique*, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, ed. by Sieghart Döhring and Arnold Jacobshagen, Laaber 1998, pp. 258–287; Karin Pendle/Stephen Wilkins: *Paradise Found. The Salle le Peletier and French Grand Opera*, in: *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, ed. by Mark A. Radice, Portland 1998, pp. 171–207.



FIGURE 1 Paris Opéra, Salle Le Peletier (1867). Lithograph by Collen Imerton of a performance of *Giselle* (Wikimedia Commons)



FIGURE 2 Daniel-François-Esprit Auber: *Gustave III*, stage painting by Cambon (Paris, 1833)

opera.¹⁸ The collection of livrets de mise en scène at the Bibliothèque de l'Association de la Régie théâtrale in Paris presents a very comprehensive overview of this kind of material, which H. Robert Cohen described as “enregistrements permanents de la mise en scène en vue de sa reconstitution exacte lors de la reprise de l'œuvre.”¹⁹ Cohen concluded that opera direction of the time was characterized by the continuous conservation of the original staging from the Paris premières: “Staging in Paris and the French provinces throughout the nineteenth century and well into the twentieth was an art of preservation rather than creation. Régisseurs strove to conserve, to the extent possible, the original mise en scène of an opera's première as transcribed in the production book. Staging, in a word, was not intended to be altered.”²⁰ However, Cohen's hypothesis is difficult to verify. He failed to recognize that many of the allegedly “original” production books do not actually correspond to the Parisian premières. Concerning the repertoire of Grand opéra between 1828 and 1849 – from the premiere of Auber's *La Muette de Portici* to Meyerbeer's *Le Prophète* – only a few productions are documented by comprehensive original publications (see Table 1). Louis-Jacques Solomé's mise-en-scène for *La Muette de Portici* (1828) is by far the most detailed printed director's script that we have from this period, and remains an absolute exception as none of the other printed production books of Grand opéra from 1828 to 1849 was signed by the régisseur.²¹ Furthermore we should not misinterpret Solomé's intentions. Clearly his main concern was to help foreign theatre directors, and not to restrict them, as the following indication suggests:

- 18 H. Robert Cohen/Marie-Odile Gigou: *Cent ans de mise en scène lyrique en France (environ 1830–1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale* (Paris), New York 1986. See also H. Robert Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, Stuyvesant, NY, 1991; id.: *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières*, Stuyvesant, NY, 1998; Arnold Jacobshagen: *Staging at the Opéra-Comique in Nineteenth-Century Paris. Auber's Fra Diavolo and the livrets de mise en scène*, in: *Cambridge Opera Journal* 13/3 (2001), pp. 239–260; id.: *Analyzing Mise-en-Scène. Halévy's La Juive at the Salle Le Peletier*, in: *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830–1914*, ed. by Annegret Fauser and Mark Everist, Chicago/London 2009, pp. 176–194; Marie-Odile Gigou: *Conserver le spectaculaire, ou de l'utilité de la conservation des mises en scène*, in: *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Epoque*, ed. by Isabelle Moindrot, Olivier Goetz and Sylvie Humbert-Mougin, Paris 2006, pp. 47–52; Olivier Bara: *Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province*, in: *Un siècle de spectacles à Rouen (1776–1876)*, ed. by Florence Naugrette and Patrick Taïeb, 2009 (Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques, Vol. 1), <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (accessed 22 November 2016).
- 19 H. Robert Cohen: *La Conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle. Les livrets de mise en scène et la bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, in: *Revue de Musicologie* 64/2 (1978), pp. 253–267, here p. 254.
- 20 Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, p. XXIII.
- 21 Reprint in Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, pp. 13–72.

TABLE 1 Grand opéras in 4 or 5 acts, premiered between 1829 and 1849, with their published livrets de mise-en-scène

Work	Composer	Year	Performances in the first two years		Author	Pages
La Muette de Portici	Auber	1828	91	1829	Solomé	60 p.
Guillaume Tell	Rossini	1829	52	c 1831	[Duverger] *	[4 p.]
Robert le diable	Meyerbeer	1831	61	c 1832	[Duverger]	[4 p.]
Gustave III	Auber	1833	61	1833	Duverger	4 p.
Ali Baba	Cherubini	1833	11	—	—	—
La Juive	Halévy	1835	58	c 1835	Duverger	4 p.
Les Huguenots	Meyerbeer	1836	75	c 1836	[Duverger]	[4 p.]
La Esmeralda	Bertin	1836	11	—	—	—
Stradella	Niedermeyer	1837	11	—	—	—
Guido et Ginevra	Halévy	1838	37	1838	Duverger	7 p.
Les Martyrs	Donizetti	1840	18	1840	Palianti	16 p.
La Favorite	Donizetti	1840	32	1841	Palianti	16 p.
La Reine de Chypre	Halévy	1841	50	1842	Palianti	16 p.
Charles VI	Halévy	1843	37	—	—	—
Dom Sébastien	Donizetti	1843	30	1844	Palianti	16 p.
Marie Stuart	Niedermeyer	1844	23	—	—	—
L'Étoile de Séville	Balfe	1846	15	—	—	—
Lucie de Lammermoor	Donizetti	1846	57	—	—	—
Jérusalem	Verdi	1847	27	—	—	—
Jeanne la folle	Clapisson	1848	8	—	—	—
Le Prophète	Meyerbeer	1849	86	1849	Palianti	32 p.

* Publications in square brackets subsist only in manuscript copies at the Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale.

“Messieurs les Directeurs qui ont fait jouer Masaniello de Feydeau [à l’Opéra-Comique], doivent avoir une partie des choses nécessaires à l’exécution de la Muette, soit en décors, habits, accessoires, etc., puisque c’est le même sujet. Du reste, la Neige, Madame de Sévigné, le Chevalier de Canole, Cendrillon, le petit Chaperon Rouge, Joconde, et autres pièces du répertoire, peuvent fournir les matériaux nécessaires pour toute la partie de cet opéra. On voit par tous ces moyens que l’on peut monter facilement la Muette de Portici; cependant les Directeurs qui entendront leurs intérêts feront bien, je le crois, de porter tous leurs soins sur le dernier coup de théâtre, qui est d’un effet neuf pour la province, et qui, bien exécuté, peut contribuer à leur faire faire d’abondantes recettes. M. Duverger pourra leur envoyer les moyens d’exécution.”²²

Solomé was also responsible for the staging of Rossini’s *Guillaume Tell* in 1829, but he didn’t publish a staging book for this production.²³ The Duverger livret copied by Palianti

22 Ibid., p. 71 f.
23 Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, 1/39: *Guillaume Tell*, ed. by M. Elizabeth C. Bartlet, 1–1v (Partitura), v (Commento critico), vi (Testi), Pesaro 1992; *Guillaume Tell* di Gioachino Rossini. fonti iconografiche, ed. by M. Elizabeth C. Bartlet, Pesaro 1996.

FIGURE 3 Gioachino Rossini: *Guillaume Tell*, copy of a livret de mise-en-scène by Duverger (Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, p. 211)



and reproduced by Cohen is certainly not an authentic document of the premiere, since Plianti had originally written opera “en trois actes” only later replacing “trois” by “quatre” (figure 3). Indeed, *Guillaume Tell* was played in a three-act version after 1831, while the four-act version was only restored much later, in 1856. Presumably, Duverger’s livret dates from the early thirties, and Plianti modified it in the late 1850s.²⁴ Beginning with this Duverger publication and continuing throughout the next two decades, we only have succinct commercial protocols written by theatrical agents who were not directly involved in the production process of the Paris Opéra.

When Meyerbeer’s *Robert le diable* was premiered in 1831, Solomé had already been fired by Louis Véron, for the remarkable reason that the new director considered the services of the most famous Parisian director superfluous and too expensive. As John Drysdale pointed out in his dissertation on the finances of the Académie Royale de Musique, the directeur-entrepreneur Véron cut down expenses whenever he could, also for the staging.²⁵ Furthermore, we should not forget that the production of *Robert le diable* was renowned not only for its extraordinary scenic splendour, but also for a series of calamities and accidents. In her doctoral thesis on the production of *Robert le diable*, Rebecca Susan Wilberg published a copy of a livret from a production in Brussels in the late 19th century.²⁶ The comparison of this source with the manuscript copy by Plianti

²⁴ Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, pp. 211–229.

²⁵ John Drysdale: *Louis Véron and the Finances of the Académie Royale de Musique*, Frankfurt a. M. 2003 (*Perspektiven der Opernforschung*, Vol. 9), p. 78.

²⁶ Rebecca Susan Wilberg: *The Mise en Scène at the Paris Opéra, Salle Le Peletier (1821–1873) and the Staging of the First French Grand Opéra: Meyerbeer’s Robert le Diable*, Diss. Brigham Young University, Ann Arbor 1990.

of Duverger's indications shows significant differences.²⁷ The protocol transcribed by Wilberg is much more detailed than that of Duverger, but it is certainly not a reliable documentation of the Parisian premiere. Neither of the two sources mention the role of Alberti, which was only removed in 1832 (or in part replaced by an anonymous "Robert de Chapelin"). In the original version, Alberti already appears in the first scene, an incidence that one would expect to find mentioned in any "original" *mise en scène*.

For Auber's *Gustave III* (1833) – to continue chronologically – Cohen published another manuscript copy of a Duverger publication. As usual, Duverger only needed two double-sided folio sheets to transcribe the production of *Gustave III*, while the large handwriting of the manuscript in Cohen's edition fills 44 pages. Nevertheless, this copy is not identical to the printed document, for it contains significant references to future conventions. Here the description of the decoration is integrated into the main text and not placed as a separate list at the end, as was still common for Solomé and Duverger. Unlike Duverger, the manuscript doesn't propose any reductions of the ballet numbers. The main differences, however, concern the costumes, which seems to indicate that the copy was made with regard to a specific performance.

After *La Juive* – for which Paliante published a staging manual more than thirty years after the Parisian premiere²⁸ – Meyerbeer's *Les Huguenots* offers the last prominent example. Paliante's handwritten copy of the Duverger protocol contains numerous intrinsic changes, some of which also concern the staging. It should be borne in mind that foreign productions of works like *Gustave III*, *La Juive*, and *Les Huguenots* could hardly ever be presented according to the "original production", not least of all for reasons of censorship. In German-speaking countries, for example, the most important foreign market for French opera productions, *Gustave III* was first played under the title *Die Ball-Nacht*, and set in the 16th century with a certain "Duke Olaf" in the title role.²⁹ 19th-century diegetic transpositions of *Les Huguenots* in Germany include *Die Anglikaner und Puritaner* (Munich 1838) and *Die Ghibellinen in Pisa* (Wien 1839). In Italy, *Les Huguenots* was transformed into *Renato di Croenwald* as late as 1864, in order not to offend the censorship in Rome. It can be assumed that such modified versions were quite typical for the European transmission of Grand opéra in this era. Under these conditions, the slavish adherence to a Paris production document appears a rather unlikely option: the original *mise en scène* was simply inadequate for the contemporary purposes. Therefore, the idea of an "authentic" and immutable staging has to be seen in relative terms: as a

27 Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, pp. 183–210.

28 Cf. Jacobshagen: *Analyzing mise-en-scène*.

29 Cf. Arne Langer: *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis in der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1997 (*Perspektiven der Opernforschung*, Vol. 4), p. 316.

retrospective projection of modern concepts, but certainly not as a part of nineteenth-century operatic reality.

Around the middle of the century, when Meyerbeer's *Le Prophète* was premiered in 1849, the situation changed to some extent.³⁰ In this period, Louis Plianti, the author of about two hundred staging manuals, dominated the market of printed stage direction books. Plianti, born in 1810 in Spain, came to France with his family when he was still a child. Later he started acting and singing as a second bass in the provincial theaters of Nantes, Marseille, and Dijon, before he was hired at the Opéra-Comique in 1836. He stayed there as an actor, singer, and "sous-régisseur" for almost forty years. In 1838 he began his publications of *livrets de mise en scène* of Opéra-Comique productions. His first Grand opéra livret was published in 1840 for Donizetti's *Les Martyrs*. During the next decade, only five subsequent productions from the Paris Opéra entered the Plianti collection: *La Favorite* and *Dom Sébastien* by Donizetti, *La Reine de Chypre* by Halévy, the two-act "fantastic opera" *L'Âme en peine* de Flotow, and the *livret de mise-en-scène* to Giacomo Meyerbeer's *Le Prophète* (1849), which is by far the most comprehensive and detailed Grand opéra featured within the Plianti series. The reasons for the extraordinary status of this production book are diverse, and related to the complexity of the work as well as to several very specific technical devices and theatrical inventions, such as the use of roller skates for the actors of the so-called "ice skater's ballet" and the famous electric light effect of the "prophet's sun". Historically far more significant, however, is the fact that the composer himself was the driving force behind the normative prescription of every staging detail. Arguably Meyerbeer's *Le Prophète* offers the first well-documented evidence that an opera composer claimed complete control over all aspects of the musical as well as the scenic realization of his work, not only for the premiere but also for future productions and performances elsewhere: a predecessor of Wagnerian "total authorship".³¹

Unlike his earlier Grand opéra examples, Plianti's stage descriptions for *Le Prophète* do not simply repeat the information already mentioned in the paratexts of the libretto. The livret for *Le Prophète* is among the first to include detailed ground plans of the stage, allowing an accurate organisation of the décors according to the Parisian model. A comparison between Eugène Scribe's libretto and the Plianti livret helps clarify the additional interest of the production book.

30 The final part of this essay is based on my article "Oper als szenischer Text. Louis Pliantis Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeers *Le Prophète*", in: Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*. Edition, Konzeption, Rezeption, ed. by Matthias Brzoska, Andreas Jacob, and Nicole K. Strohmann, Hildesheim/Zürich/New York 2009, pp. 181–212.

31 Cf. Cormac Newark: *Staging Grand Opéra. History and the Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Ph. D. Oxford University 1999, p. 11.



FIGURE 4 Meyerbeer: Le Prophète, livret de mise-en-scène by Paliani (Cohen, p.151)

Whereas Scribe merely describes how,

“Le théâtre représente les campagnes de la Hollande aux environs de Dordrecht. Au fond on aperçoit la Meuse, à droite, un château fort avec pont-levis et tourelles, à gauche, fermes et moulins dépendant du château. Du même côté, sur le premier plan, des sacs de blé, des tables rustiques, des bancs, etc.”³²

Paliani’s description provides exact implementation and comprehensive technical information about the scenery:

“1. Rideau de fond tombant sur le quatrième plan. Ce rideau représente une suite de moulins à vent sur les bords de la Meuse. – Celui qui, au premier plan, occupe presque toute la hauteur du rideau, se

32 Cited after the Version musicale “Brandus-Troupenas” in: Eugène Scribe/Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Livret – étude, sources, documents, ed. by Fabien Guilloux, München 2007, p. 99.

trouve vers le côté jardin, presque en face des marches B. – 2. Terrain praticable élevé à deux mètres environ au dessus du niveau du théâtre. – De la coulisse (côté jardin) on monte sur ce terrain par un escalier A, non vu du public. – A la droite 3, se trouve l'entrée principale, avec pont-levis, du château-fort d'Oberthal. – Les murs 4, occupent une partie du côté cour. – Les tourelles 5 servent à la perspective du rideau de fond. – Du terrain 2, on descend sur le théâtre par un escalier de pierre B. – 6. Quelques herbes marécageuses poussent au pied du terrain 2. – A l'endroit où, dans le tableau ci-dessus est un O, se trouve un arbre au tronc très-haut, mais peu large; le haut du feuillage de cet arbre se joint presque à celui d'un arbre côté jardin. (Sujet de la frise tombant à cet aplomb.) – Aux ailes cour et jardin, châssis représentant un des côtés des fermes dépendant du château. – 7. Draperie. – C. Entrée et sortie côté jardin. – D. Entrée et sortie côté cour. – Eclairez magnifiquement cette décoration, qui doit offrir un aspect riant. – Des tables rustiques, des bancs et des sièges [sic] de bois sont placés aux endroits indiqués dans le tableau.”³³

In addition to the precise arrangement of the individual decoration elements, Paliani also gives details of the third dimension (“presque toute la hauteur du rideau” – “Terrain praticable élevé à deux mètres environ au dessus du niveau du théâtre”). With regard to the scenery transformations, and especially the “changements à vue” – the accurate determination of the dimensions and proportions of the stage is particularly important. Especially the transformation of the fourth act is logistically difficult, including the coronation scene in the cathedral of Münster, preceded by a first scene showing the public square of the city. Eugène Scribe's libretto doesn't specify that these two very different and very complex decorations must be prepared simultaneously on the same stage (separated only by a curtain):

“Le théâtre représente une place publique de la ville de Munster. À droite, la porte de l'hôtel de ville de Munster; plusieurs marches y conduisent. Plusieurs rues aboutissent à la place publique. Au lever du rideau, plusieurs bourgeois, portant des sacs d'argent ou des vases précieux, montent les marches de l'hôtel de ville; d'autres descendent les mains vides. Plusieurs arrivent par les différentes rues, s'avancent au bord du théâtre et forment des groupes. Il regardent autour d'eux avec inquiétude et se parlent à voix basse.”³⁴

As Paliani explains, these buildings and streets only occupy the front part of the stage: “Une place publique de la ville de Munster. – Selon la profondeur des théâtres Rideau tombant à l'aplomb du troisième, quatrième ou cinquième plan, juste au pied des marches de la décoration qui se trouve derrière.”³⁵ The decoration behind the “rideau tombant à l'aplomb du troisième, quatrième ou cinquième plan” is for the second scene:

“Le théâtre change et représente la cathédrale de Munster. Une partie du cortège est censée déjà entrée; l'autre moitié continue à défiler. Au fond de l'église, des trabans de la garde du Prophète forment la

33 Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, p. 152.

34 Cited after the Version musicale „Brandus-Troupenas“ in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, p. 201.

35 Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, p. 166.

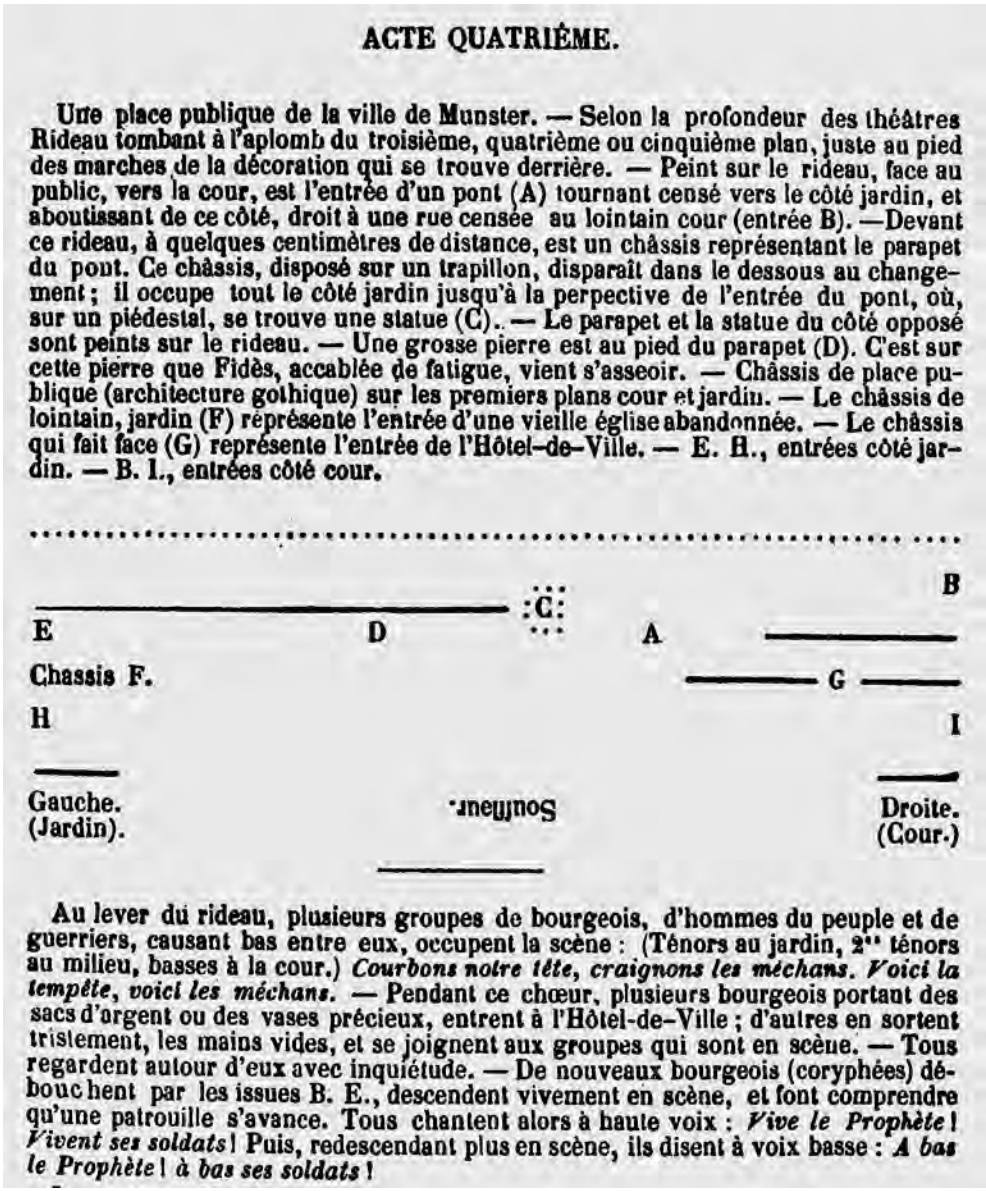


FIGURE 5 Meyerbeer: Le Prophète, livret de mise-en-scène by Paliani (Cohen, p.166)

haie. Marche des grands électeurs portant, l'un la couronne, l'autre le sceptre, l'autre la main de justice, celui-ci le sceau de l'État et d'autres les ornements impériaux. Jean paraît après eux, sous un baldaquin qui est porté par des halbardiers, la tête nue, habillé en blanc. Il traverse la nef principale et se rend dans le chœur au maître-autel qui est dans le fond à droite et qu'on ne voit pas. Le peuple, qui est sur le devant du théâtre, veut se précipiter sur ses pas. Il est repoussée par les trabans dans les chapelles latérales.”³⁶

36 Cited after the Version musicale „Brandus-Troupenas“ in: Scribe/Meyerbeer: Le Prophète, p. 225.

MARCHE DU SACRE.

Placez la musique militaire sur le théâtre, en vue du public, sur le sol de la nef, à l'endroit indiqué par des 0000 dans le tableau ci-dessus. — La marche se rendant au chœur et au maître-autel, traverse processionnellement au haut des marches, la nef principale 4, de jardin à cour, dans l'ordre suivant :

1° Vingt Soldats, deux par deux, précédés d'un Chef. — 2° Douze Enfants de chœur. — 3° Quatre Moines en robes violettes, toques carrées, surplis de guipure, pèlerines à capuchon, etc. — 4° Douze autres Enfants de chœur portant des encensoirs. Ils se rangent en vue du public, de chaque côté des marches 2, qui conduisent au maître-autel. — 5° Un Héraut d'armes portant la bannière du Prophète. — 6° Huit Pages. — 7° Douze grands Electeurs portant sur des coussins de velours, l'un la couronne, l'autre le sceptre, l'autre la main de justice, celui-ci le sceau de l'Etat, et d'autres les ornemens impériaux. — Les Enfants de chœur encensent. — La marche continue. — 8° Magnifique dais, porté par deux Hérauts d'armes, et sous lequel se trouve le Prophète la tête nue, et habillé en blanc. Près de lui, en dehors du dais, marche Jonas, Mathisen et Zacharie. — Le cortège s'arrête un instant pendant que les Enfants de chœur encensent. Ces derniers suivent la marche. — 9° Trois grands Dignitaires suivis de leurs Pages. — 10° Douze Magistrats aux grands manteaux de d'ap d'or doublés d'hermine. — 11° Trois autres grands Dignitaires de l'armée, suivis de leurs Pages. — 12° Un Héraut d'armes portant une bannière. — 13° Trois autres Dignitaires de l'armée suivis de leurs Pages. — 14° Douze clairons. Les instrumens sont ornés de tablis armoiries. — 15° Des Soldats finissent la marche. — Pendant cette marche, des Hallebardiers et des Trabans du Prophète ont gardé le haut, le bas des marches 2, et les quatre coins de la nef, qui précède les marches et la balustrade d'or 2, qui donne entrée dans le chœur, dépendant du maître-autel. — Vers la fin de la marche, Fidès est entrée sur la scène par un des seconds plans de gauche, et se mêle au Peuple. — Pendant le roulement de tambour qui s'exécute au haut des marches, à la place qu'occupaient les Musiciens, les Soldats et les Hallebardiers qui sont du haut, mettent un genou en terre. Ceux qui sont en scène, en font autant sur les marches. Le Peuple, divisé en plusieurs groupes, garnit au fond toute la largeur du théâtre et les marches. — Pour la perspective, placez des Enfants agenouillés tout à fait au fond, côté cour. Tous les personnages vus du public en ce moment, sont agenouillés, tournent le dos au public, et portent leurs regards vers le maître-autel. — Fidès seule, presque face au public, est agenouillée sur l'avant-scène de gauche.

Le *Domine salvum fac regem* se chante dans la coulisse côté cour censé au maître-autel. — Les orgues se font entendre. — Les personnages vus du public, restent agenouillés comme il est dit ci-dessus. — Fidès seule relève la tête et s'écrie : *Que Dieu sauve le roi Prophète, disent-ils ?.. Grand Dieu exaucez ma prière, et qu'errant, misérable et proscrit, il soit maudit.* S'animant par degrés, elle dit avec exaltation : *Oh ! ma fille, ô Judith nouvelle, etc.*, puis elle se lève sur les derniers mots : *Le Seigneur conduira ton bras.*

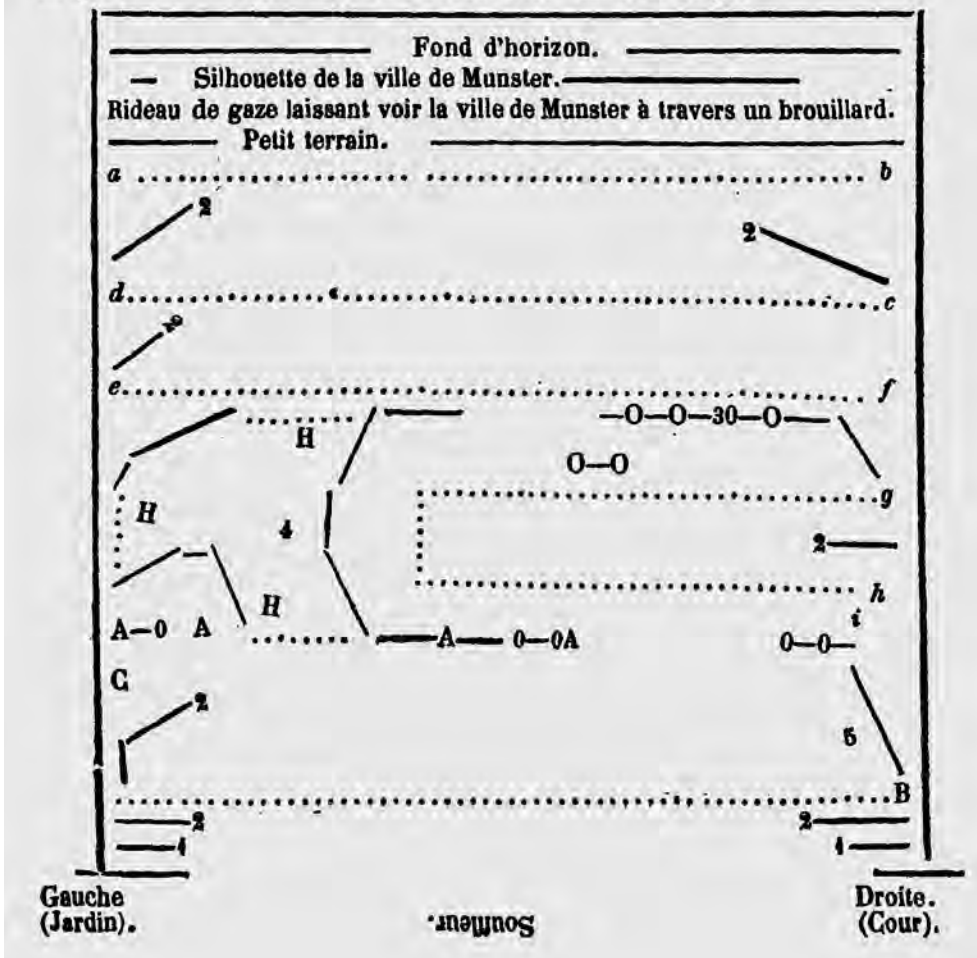
FIGURE 6 Meyerbeer: Le Prophète, description of the "marche du sacre" in Palianti's livret de mise-en-scène (Cohen, p. 169)

The fact that the scenery transforms from the first to the second tableau of the fourth act with a "changement à vue" implies that the decoration of the first tableau consists of painted canvases which are removed within seconds during the raising of the rear curtain, as indicated by Palianti. The only exception is a bridge railing that disappears into a trap in the floor at the moment of transformation providing more space for the crowds on stage in the coronation scene.

Indeed Palianti lists more than one hundred figures, either individually or as members of small groups that appear in succession in the cortège, followed by an unspecified

ACTE TROISIÈME.

Le camp des Anabaptistes dans une forêt de Westphalie.—En face du spectateur, un étang glacé qui s'étend à l'horizon. — Au loin, dans les brouillards et les nuages, on aperçoit la silhouette de la ville de Munster. — Effet de neige.

FIGURE 7 Meyerbeer: *Le Prophète*, livret de mise-en-scène de Plianti (Cohen, p. 159)

number of soldiers. The enormous procession of this coronation scene constitutes a tradition of Grand opéra, following previous examples such as the arrival of the emperor in Halévy's *La Juive*.³⁷ The stage must thus be arranged to accommodate a mass of people consisting of the cortège of extras and soloists (including Jean and the three Anabaptists) as well as the chorus already on stage in the moment of transformation.

37 On the cortège of La Juive, see Cormac Newark: Ceremony, Celebration, and Spectacle in La Juive, in: Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848, ed. by Roger Parker and Mary Ann Smart, Oxford 2001, pp. 155–187. On processions in Grand opéra see also the contribution by Marian Smith in the present volume, pp. 43–50.

The third act of *Le Prophète* presents many challenges and inventions in terms of staging. A further transformation on the open stage is described in the production book: The panorama picture representing the camp of the Anabaptists near the frozen lake, which opens Act III, disappears after the first scene and is immediately transformed into the interior of Zachariah's tent. After the fourth scene, the initial setting is again restored. The first panoramic tableau ends with the famous skaters' ballet: "A l'exception des danseurs, le personnel en scène devient graduellement moins nombreux. – Tableau très-animé. – Vers la fin du galop, il ne passe presque plus personne sur le lac glacé."³⁸

Furthermore, Paliani's stage directions for the skater's ballet are of interest concerning their precise consideration of perspective.³⁹ The skaters were ranked in lines parallel to the ramp according to their size: "Pour la perspective, faites traverser des enfans de *a* à *b*. Des jeunes gens d'une moyenne taille de *c* à *d*, et de *e* à *f*, puis en dernier lieu de grandes personnes de *g* à *h*, qui entrent en scène par la droite *i*. The invention of the roller blades themselves was a technical feat worthy of mention: "Les patins à roulettes sont de l'invention de M. Legrand, 8, rue des Jardins, à Chaillot."⁴⁰ The challenge consisted in developing skates that would be silent enough even when used simultaneously by many figures in a large-scale scene; otherwise the illusion of the frozen lake would have been completely destroyed by rumbling. Even more sensational was the technical invention of the so-called "prophet's sun" at the end of the same act, which has already been discussed in detail in literature on the topic. Once again, Paliani quotes the complete manufacturer's address: "A l'Opéra, le lever du soleil s'exécute au moyen de l'appareil électrique de M. Lormier, 13, rue du Delta projetée, à Paris."⁴¹

So what exactly was the part of the composer in the process of this staging? Some examples concerning the very precise information on the coordination of stage action and music are of interest in this respect. A first example can be found right at the beginning of the first scene:

"Au lever du rideau, quelques Meuniers, couchés à la face, près des châssis de gauche, se reposent ou dorment sur des sacs de farine. – Un Pâtre, assis, sur le haut des marches B, se lève et donne l'éveil en jouant de la cornemuse. Un autre Pâtre (censé dans les coulisses) lui répond de loin. – Le Pâtre renouvelle ce jeu à plusieurs reprises sur le haut du terrain 2. – Immédiatement après les échos, dès l'attaque de la ritournelle en sol majeur, des Paysannes entrent par la droite D."⁴²

³⁸ Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, p. 162.

³⁹ Cf. Arnold Jacobshagen: *Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper*, in: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, ed. by Claudia Jeschke and Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000 (*Documenta choreologica*), pp. 291–306.

⁴⁰ Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, p. 161.

⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

⁴² *Ibid.*, p. 152.

Similarly, in the pastoral scene of the second act, the challenging coordination between music and stage action could not be achieved without this written record:

“Pendant les quelques mesures qui précèdent [sic] la pastorale, Zacharie remonte la scène pour s’assurer si personne ne vient, puis il redescend occuper le numéro 2.
Mathiesen. – Zacharie. – Jean. – Jonas.
A l’ensemble allegro 2/4 qui suit le second couplet de la pastorale, les trois anabaptistes remontent le théâtre en disant à Jean: Ah! viens, suis nos pas, etc., etc. – Ce dernier fuit, au contraire, vers l’avant-scène de gauche. – Les quatre dernières mesures de l’ensemble Et bientôt tu règneras, se chantent presque sur le seuil de la porte du fond 2. – Immédiatement après la dernière note chantée, les trois anabaptistes s’éloignent dans la campagne vers le côté Cour.”⁴³

Such detailed descriptions of how certain actions were supposed to be performed at specific beat numbers in the music, show how the form of livret de mise-en-scène was gradually becoming inadequate as a means of recording stage action. Accordingly, the transition to “interleaved” piano vocal scores (i.e. with empty pages for scenic entries) coincides with the gradual disappearance of livrets de mise-en-scène in the late 19th century. The relationship between stage action and music was becoming increasingly precise and complex.

I will finally come back to the above-mentioned claim that Meyerbeer was presumably among the first operatic composers who tried to achieve greater control over the scenic realization of his work: not only in Paris, but also in all subsequent productions elsewhere. With *Le Prophète* we can see a marked difference to earlier examples of Grand opéra in the fact that later productions were also subjected to relatively important changes. This is not surprising, given the fact that opera staging at this time was a decidedly work-sharing affair. The main responsibility was still with the librettist, in this case Eugène Scribe, who met with Meyerbeer on several occasions to discuss the mise-en-scène. The following personalities were involved in the 1849 staging of the Parisian premiere of *Le Prophète*:

Eugène Scribe	Text
Giacomo Meyerbeer	Music
Edmond Duponchel	Directeur
Nestor Roqueplan	Directeur
Auguste Mabile	Choreography
Paolo Taglioni	Choreography
Charles Cambon	Decoration
Édouard Despléchin	Decoration
Charles Séchan	Decoration

43 Ibid., p. 157.

Meyerbeer's correspondence during the 1830s and 1840s clearly shows that his own understanding of staging changed decisively. Already at the time of *Robert le diable* and *Les Huguenots* he worked with the theater agent Duverger, who published the first summary stage directions of these works, but there is no evidence that they ever discussed staging matters.⁴⁴ This changed radically at the time of *Le Prophète*. Meyerbeer corresponded intensively with Louis Paliani shortly after the premiere of *Le Prophète* on 16 April 1849. Four weeks later, on 15 May, Meyerbeer noted in his diary: "Brandus wegen Palliantin [sic]".⁴⁵ Possibly it was the composer himself who took the initiative to meet with Paliani, asking his publisher Brandus for help. Three months later Paliani reappears in the diary: "Brandus. Pallianti beeilen und auch Notizen über das Sonnenlicht und Schlittschue [sic] geben."⁴⁶ So it seems that Meyerbeer urged the theatre agent to give the full technical information for the manufacture of roller skates and the electric light of the so-called "prophet's sun". More than once Meyerbeer had to urge Paliani to speed up the editing and publication of his *livret de mise-en-scène*. On 21 August, he wrote to Brandus on this subject from Bad Gastein:

"Es wäre wegen der Provinztheater, und auch wegen der deutschen Theater sehr wünschenswerth wenn Paliani die Publikation der mise en Scène beschleunigte. Ebenfall's wäre es gut wenn er am Schluß der mise en Scène einige Indicationen gäbe über die Art und Weise wie das Sonnenlicht im 3^{ten} Akt hervorgebracht wird, und den Namen und die Adresse des Mannes beifügte bei welchem man die dazu nöthige Vorrichtung kaufen kann. (Von Duponchel kann er den Namen und die Adresse des Erfinders erfahren). Deßgleichen sollte er eine Indication geben wie die Schlittschuhe gemacht sind. Ich bin über diese beiden Gegenstände in wenigstens 6 Theatern befragt worden."⁴⁷

On 11 October 1849, almost half a year after the premiere of *Le Prophète*, Meyerbeer corrected Paliani's instructions and formulated his own opinions about them: "Ich übergab Paliani seine Mise en scène nebst meinen Bemerkungen, u. wir diskutierten sie."⁴⁸ Two days later, Meyerbeer met Paliani again, and on 25 October, he made a note in his pocket calendar to remind Brandus of a "gift for Paliani", which may suggest that Meyerbeer was either very satisfied with Paliani's work, or that he wanted to inspire the

44 As we know from Meyerbeer's letters and diaries, the composer met with Duverger several times during the production period of *Robert le Diable* and *Les Huguenots*. Cf. Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, Vol. 2: 1825–1836, ed. by Heinz Becker, Berlin 1970, pp. 174 f., 275.

45 Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, Vol. 4: 1846–1849, ed. by Heinz Becker and Gudrun Becker, Berlin 1985, p. 490.

46 "Brandus. Hurry Paliani and also give notes on the sunlight and ice skates." Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, Vol. 5: 1849–1852, ed. by Sabine Henze-Döhring, with collaboration by Hans Moeller, Berlin/New York 1999, p. 41.

47 Ibid., p. 59.

48 "I gave Paliani his mise en scene, with my comments, and we discussed it." Ibid., p. 93.

theater agent to further efforts in the publication of the stage-directions. In November 1849, Paliani's *mise-en-scène* was finally published in the "Supplement" to the *Revue et Gazette des Théâtres*. Paliani's role in all this should not be exaggerated. He personally had nothing whatsoever to do with the actual realization of the scenic work, and his written record was absolutely subordinate to the production process determined by Meyerbeer and the team of opera professionals. However the documents quoted above confirm that the staging manual of *Le Prophète* reflects an extraordinary ambition of Meyerbeer to control every detail of the production of his opera.

For the production of *L'Étoile du Nord* (16 February 1854), the collaboration between Meyerbeer and Paliani displays a similar pattern. The first recorded meeting between the two was about six weeks after the premiere on 27 March. Another meeting followed on 1 April: "Paliani lieset mir die *Mise en scène* de *L'Etoile du Nord* vor, welche er für die Bühnen drucken läßt."⁴⁹ Meyerbeer supervised the distribution of these production books himself, as his diary entry from 8 May 1854 illustrates: "Brief von August Lewald aus Stuttgart: verlangt *L'Etoile* zur Aufführung in Stuttgart. An Lewald die *Mise en scène* von Paliani und das Libretto der *Etoile du Nord* geschickt."⁵⁰ Only eleven days later, Lewald gave a detailed report of the preparations for the Stuttgart production to the general manager Ferdinand Freiherr von Gall, also mentioning Paliani's name:

"Kosten wird die Ausstattung nicht viel, besetzen können wir sie auch. Wir besetzen ja Alles und es ist caprice zu sagen, die Marketenderinnen sind nicht zu besetzen, wenn gleich zugestanden werden muß, daß sie es hier sehr schön machen und daß es nicht möglich ist, wenn man Herrn Palliantis *Mise en scène* noch so gut studirt hat, es andern Sängerinnen klar zu machen, wie das gegeben werden muß, wenn man es nicht mehrmals hier gesehen und zwar mit Regisseur Augen gesehen hat."⁵¹

In a letter dated 16 October 1854, Meyerbeer informed the director of the Opéra de Lyon, Georges Hainl, about many details of the new work:

"La tente est également d'une très grande importance scénique; ~~est~~ sa construction et sa disposition offrent de très grandes difficultés. J'engage donc le théâtre du Grand Opéra de Lyon à se procurer le modèle en petit que M. Paliani a fait faire de cette tente et dont on [sic] fait usage tous les théâtres d'Allemagne qui ont donné ou se proposent de donner cet ouvrage."⁵²

And Meyerbeer issued a similar information on 8 November 1854 to Julius Cornet, the director of the Vienna Opera:

49 Giacomo Meyerbeer. *Briefwechsel und Tagebücher*, Vol. 6: 1853–1855, ed. by Sabine Henze-Döhring, with collaboration by Panja Mücke, Berlin/New York 2002, p. 285 (diary, 1. April 1854). See also pocket calender note, April 1854, beginning, no date, *ibid.*, p. 282.

50 *Ibid.*, p. 305.

51 *Ibid.*, p. 780.

52 *Ibid.*, p. 406.

“Obgleich noch nicht hergestellt, benutze ich den Moment wo ich wenigstens im Stande bin eine Antwort zu dictiren, um Ihnen mitzutheilen daß ich, ihrem Wunsche gemäß, H Pallianti in Paris in Ihrem Namen ersucht habe, Ihnen das kleine Modell des Zeltes zu schicken, und wird dasselbe hoffentlich schon in Ihren Händen sein.”⁵³

In conclusion, it appears that Meyerbeer, in accordance with the production system of his time, devoted detailed attention to the presentation of his works. As an observer of *fin de siècle* noted, looking back on the Grand opéra era:

“J’ai donc été témoin et, depuis plus de trente ans, témoin presque quotidien de ce travail si intéressant et si curieux de la mise en œuvre d’une pièce de théâtre. [...] Mais, que ces hommes se soient appelés Scribe, Meyerbeer, Auber, Alexandre Dumas, Halévy, George Sand; qu’ils s’appellent Victor Hugo, Verdi, [...] Ambroise Thomas, [...] Ludovic Halévy, je les ai tous vus, animés du même souci, donner à la mise en scène de leurs ouvrages une importance capitale, la considérer comme indispensable à l’expression complète de leur pensée.”⁵⁴

Meyerbeer’s quest for an all-embracing control of the theatrical process of his works was a developing model that influenced both Wagner and Verdi, and the premiere of *Le Prophète* marked a new stage within this development. Nevertheless, it would be misleading to imply that Meyerbeer’s intention was to set the staging in the same fixed manner for all eternity. Just as the scenic possibilities of the time were still far from being perfect, so were the methods of documentation. In staging practice, new discourse systems such as the technique of the interleaved piano vocal score were introduced to solve the problem of accurate coordination of music and stage action in a more convincing manner.⁵⁵

As Roger Parker has pointed out, authentic staging will always be a chimera.⁵⁶ Even if we were able to reconstruct the “original staging” in the most sophisticated manner, we would never be looking at a stage that 19th-century Parisian audiences would have seen. Theater is, and always has been, in constant development, influenced by the modes and fashions spanning almost two centuries “full of experiences and transformations of the stage environment that provide other references and associations that cannot be forgotten or eliminated from our memory.”⁵⁷

53 Ibid., p. 413.

54 Émile Perrin: *Etude sur la mise en scène. Lettre à M. Francisque Sarcey*, Paris 1883, p. 28 f.

55 Cf. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München 1985, engl. edition: *Discourse Networks 1800/1900*, with a foreword by David E. Wellbery, Stanford 1990.

56 Cf. Roger Parker: *Reading the Livrets, or the Chimera of “Authentic” Staging*, in: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi*, Parma, 28–30 settembre 1994, ed. by Pierluigi Petrobelli and Fabrizio Della Seta, Parma 1996, pp. 345–366.

57 “Denn auch im Bereich der Bühnenästhetik und des Aufführungsstils haben sich im Laufe der Jahrzehnte oder Jahrhunderte die Kenntnisse und Erwartungen verändert, und auch hier ist es für uns letztlich unmöglich, das seitdem Geschehene völlig zu vergessen und zu verdrängen.” Müller: *Problemfall Oper?*, p. 39.

INTERVIEW

Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp

»Veraltet« oder einfach »anders«. Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in der aktuellen Schauspielausbildung¹

KÖPP Das vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützte Projekt »Moving Meyerbeer. Visuelle, akustische und kinetische Pathosformeln in den Opern Giacomo Meyerbeers«² war von Anfang an bewusst interdisziplinär geplant. Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Tanzwissenschaft, Interpretationsforschung und schließlich Sänger- und Schauspielpraxis brachten je ihren eigenen Blickwinkel mit ein und erwarteten aus dem Projekt selbst wiederum Resultate für ihr Fach und ihren Alltag. Du, Florian, hast bei der Konzeption damals angemerkt, dass dich im Blick auf die untersuchte Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts insbesondere das Thema der Bewegung im Zeitmaß der Musik fasziniert. Was interessiert dich gerade an diesem Aspekt?

REICHERT Als Leiter des Fachbereichs Oper/Theater der Hochschule der Künste Bern (HKB) treffe ich im Ausbildungsalltag zwei ganz verschiedene Herangehensweisen an die schauspielerische Arbeit an, die einander ziemlich konträr gegenüberstehen. Da gibt es einerseits einen »inneren« Ansatz, bei dem man an einer Ehrlichkeit arbeitet, eine innere Emotion oder Emotionslage herstellt und dieses Gefühl in Sprache und Bewegung übersetzt. Andererseits agiert man nach einem »äußeren« Ansatz, der von klaren Vorgaben hinsichtlich der Bewegung oder Deklamation ausgeht und daraus Emotionen entwickelt.

Während im Schauspiel der innere Ansatz dominiert, eine äußerliche, sich von der Form leitende Darstellungsweise als »Chargieren« wahrgenommen wird und es in der Probenarbeit eher um die psychomotorische Grundstimmung geht, die sich dann auf das Timing auswirkt, verlangt das Musiktheater andere Herangehensweisen. Dort ist zum einen durch den Zeitverlauf der Musik vieles vorgegeben, zum anderen ist Oper ökonomisch gesehen oft an einen komplexen Produktionsapparat mit Orchester, Chor, Bühnenmaschinerie et cetera gebunden, der vom Regisseur eine andere Probenplanung und in der Folge von den Darstellerinnen eine ganz andere Probendisziplin verlangt. Dieser »Zwang« der Musik und der Umgang damit im 19. Jahrhundert ist für uns somit hoch aktuell.

KÖPP Welche Relevanz hat dieses Thema denn in eurem Ausbildungsgang?

¹ Redaktion Daniel Allenbach.

² Vgl. <http://p3.snf.ch/project-140800> oder die Projektseite www.hkb-interpretation.ch/projekte/moving-meyerbeer (29. 10. 2016).

REICHERT Dazu muss ich etwas ausholen. »Moving Meyerbeer« war eine Folge des von der Berner Fachhochschule (BFH) unterstützten Projekts »Sänger als Schauspieler«,³ mit dem wir erste Forschungen über die Produktionsbedingungen an den französischen Bühnen im 19. Jahrhundert angestellt hatten. Als zentral hat sich etwa erwiesen, dass in dieser Zeit die Opernregie noch nicht als Berufszweig existierte, dass dementsprechend Komponisten und Librettisten teilweise mitinszeniert haben und dass die Darstellung vor allem den Sängerinnen und Sängern überlassen war – selbstverständlich unter Berücksichtigung des musikalischen Zeitmaßes. Darüber hinaus existierten Gestikkataloge – etwa von Johann Jacob Engel oder Gilbert Austin⁴ –, die mittels Bildern und Beschreibungen die Konventionen für den Ausdruck bestimmter Gefühle vermittelten.

Wir haben bereits damals einen Wochenend-Workshop veranstaltet und versucht, anders als sonst in der schauspielerischen Arbeit wirklich von außen, mittels dieser kodifizierten Bewegungen »nach innen«, also an die Emotion zu gelangen.⁵ Die Teilnehmenden – die sowohl aus dem Schauspiel, aus der Instrumentalmusik oder vom Gesang her kamen – sind diesem Ansatz damals verständlicherweise mit einer gewissen Skepsis begegnet: Die heutige, pluralistische Gesellschaft, die der Entfaltung des Individuums einen hohen Stellenwert beimisst, strahlt auch auf die Arbeit auf der Bühne aus. Es scheint erstrebenswert, individuelle Darstellungsformen zu finden: Erst wenn man »es« als Performer spürt, kann ein gültiger, weil glaubwürdiger Ausdruck entstehen; die heutige Theaterarbeit besteht folglich darin, den Körper durchlässig zu machen, damit er sein inneres Empfinden auch nach außen transportieren kann.

Wir verlangten jedoch nun von den Kursteilnehmerinnen und -teilnehmern, sich an genau kodifizierte bewegungstechnische Vorgaben zu halten, ohne vorherige Einfühlung. Wir gaben quasi nach Zufallsgenerator eine Position (oder eine Abfolge von Positionen) vor – und plötzlich merkten die Ausführenden, dass sich diese vorgenommenen Setzungen auf ihre Empfindungen auswirkten, dass also diese äußerliche Herangehensweise einen Einfluss auf das innere emotionale Erleben hat. Diese Erfahrung hat die Teilnehmenden natürlich fasziniert – und sie gleichzeitig gewissermaßen entlastet: Es lag nicht allein in ihrer eigenen Verantwortung, sich »durchzuscannen«, etwas allein aus sich heraus zu schaffen – mit dem Ergebnis: gut oder schlecht. Von außen in eine Position

3 Vgl. Projektseite www.hkb-interpretation.ch/projekte/saenger-als-schauspieler (29. 10. 2016).

4 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1786, später unter anderem ins Französische (1802), Englische (1807) und Italienische (1818) übersetzt; Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806.

5 Siehe dazu auch den Beitrag von Edith Keller/Stefan Saborowski/Florian Reichert: *Gesten auf dem Prüfstand. Ein Werkstattbericht*, in: *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, hg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski, Schliengen 2014 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 5), S. 74–86.

gestellt, entstanden innere Emotionen. Die Fähigkeit des Sich-Zuhörens und Sich-Wahrnehmens wurde auf eine für die Studierenden ganz neue Art gefordert.

Mit diesen positiven Erfahrungen haben wir dann versucht, Raum für ein größeres Projekt zu schaffen. Dabei haben wir den Studierenden nichts aufgezwungen, sondern im Rahmen eines jährlich stattfindenden Projektunterrichts im Studienbereich Theater ein solches Angebot zur Wahl gestellt. Diese »Projektschiene«, wie wir sie nennen, dauert sechs Wochen und ist weitgehend enthierarchisiert – nicht nur die Studiengangsleitung, sondern ebenso Studierende und Dozierende können Projekte eingeben, welche dann, ähnlich dem Geschehen auf einem Bazar, Teilnehmerinnen und Teilnehmer anziehen, oder eben nicht.

Gesondert informiert haben wir allerdings im Vorfeld die Dozierenden: Es sollte ja nicht darum gehen, ihre Herangehensweise an die Schauspielausbildung in Frage zu stellen, sondern darum, einen neuen Erfahrungshorizont zu schaffen.

KÖPP Euer Angebot – ihr habt es als »Arbeit an melodramatischen Darstellungsformen« bezeichnet – stieß auf Anklang. Wie habt ihr dieses Projekt dann umgesetzt?

REICHERT Von Anfang an war klar, dass die Theater-Studierenden zusammen mit denen des Bereichs Oper arbeiten würden, die sich insbesondere mit Arien von Meyerbeer beschäftigen sollten. Zu Beginn waren wir in erster Linie mit den Theater-Studierenden unterwegs und haben uns mit Beispielen auseinandergesetzt. So schauten wir uns Videos von Max Reinhardt – den Sommernachtstraum von 1935 – an, oder lauschten alten Tonaufnahmen, die einen ganz anderen Umgang mit der Sprache – viel musikalischer, melodramatischer – pflegen. Anschließend setzten wir einen Bruch: Wir gaben den Studierenden den Auftrag, einen beliebigen Text auszuwählen, der sie interessiert – von William Shakespeare über Sarah Kane zu Elfriede Jelinek und Nina Hagen, also eine recht »bunte Mischung«. Ziel war nicht, sich jetzt nur mit einem Text aus dem 19. Jahrhundert, einer Ballade oder Ähnlichem auseinanderzusetzen, sondern diese historischen Mittel, die wir in den Aufnahmen und in der Literatur kennengelernt hatten, auf diese teilweise modernen Texte »loszulassen« und zu beobachten, was geschieht.⁶

KÖPP Ihr habt also versucht, nicht nur Bewegung im Zeitmaß von Musik, sondern auch Sprechen als eine Art von Musik umzusetzen? Das Sprechen also nicht als »ehrlichen Ausdruck« aufzufassen, sondern als standardisierte Erwartungshaltung, mit der man spielt?

REICHERT Genau. Sprache kann ebenso wie musikalische Klänge im Grunde als durch ein Individuum gestaltete Zeit verstanden werden, wobei bei Sprache meist eben die Semantik und nicht die Struktur im Vordergrund steht. Für uns war klar, wir beschäf-

6 Eine Auswahl von Bild- und Videoaufnahmen zum Projekt sind über die Website www.hkb-interpretation.ch/login zugänglich (Benutzername: »meyerbeer«, Passwort: »paris2017«).

tigen uns mit der – aus unserer Zeit gesehen – übertriebenen und veralteten Sprachbehandlung und Gestik, lassen den individuellen, persönlich-emotional oder figur-emotional gesteuerten Ausdruck erst einmal beiseite und schauen uns offen an, was da entstehen kann.

KÖPP Das ist es wohl auch, was die Projektbeteiligten als veraltet empfunden haben, die zeitliche und körperliche Distanz zu dieser Zugangsweise?

REICHERT Zunächst ja, nur haben sich dann auch wieder neue Blickwinkel ergeben, nicht zuletzt durch den Erfahrungshorizont der Beteiligten. Während ich mich an Opernaufführungen erinnere, die ich als Kind erlebte und in denen man tatsächlich noch in etwa so auf der Bühne agierte – weshalb für mich diese Darstellungstradition den Beigeschmack des »Veralteten« hat – haben Studierende, die mit diesen Aufführungspraktiken weniger konfrontiert waren, diese Komponente weniger als »veraltet« sondern einfach als »anders« wahrgenommen. So kennt man ja in anderen »zeitgenössischen« Gattungen, etwa im Comic, ähnlich kodifizierte Darstellungsformen und überzeichnete Gesten. Das Gleiche gilt für den – den Studierenden bestens vertrauten – Stummfilm zum Beispiel Buster Keatons, der ebenfalls übertriebene Ausdrucksmittel verwendet, die aber eher als stilisiert und nicht unbedingt als »zeitgebundener Ausdruck« wahrgenommen werden. Ähnliches gilt für einen aktuellen Film wie *The Artist*, der sogar einen Oscar erhalten hat. Da sind also für junge Menschen durchaus Links vorhanden.

KÖPP Wenn diese Ausdrucksformen in ein zeitliches Korsett eingebaut werden, also die Bewegung im Zeitmaß der Musik ausgeführt wird, die ja zudem auch die emotionalen Wahlmöglichkeiten einschränkt, was hatte das zur Folge – wie gingen die Studierenden damit um?

REICHERT Es entwickelt sich damit eine Art Choreografie. Wenn es dagegen heute in der szenischen Arbeit dialogisch wird, verlässt man sich gegenseitig auf den Flow der Emotionen, an denen man arbeitet, der sich aber auch jedes Mal neu begründen und gestalten muss. Bei diesen choreografierten Gesten funktioniert dieser auf einer internalisierten Ebene ablaufende Flow aber nicht mehr, man muss deshalb die Abläufe und Gänge ganz anders festlegen. Die Studierenden haben davon bestimmt alle profitiert, aber es schieden sich in gewisser Weise die Geister – für manche war das eine harte Nuss. Andere hingegen – und das war auch einigermaßen überraschend – haben dabei erstaunliche Entdeckungen gemacht, haben eine Expressivität entwickelt, sind aus sich herausgegangen wie vorher nie, weil sie von dieser Rückführung der Darstellung auf die persönliche Emotion befreit waren. Es scheint paradox: In der Sicherheit der Form konnten sich diese Studierenden freier bewegen als im komplett freien Feld, sie entfalteten sozusagen Freiheit durch diese Vorgabe.

KÖPP Du hast anfangs davon gesprochen, dass ihr bewusst Sängerinnen und Sänger sowie Schauspielerinnen und Schauspieler gemischt habt, jedoch zunächst mit den

Schauspielstudierenden allein begonnen habt. Welche Unterschiede haben sich bei den beiden Gruppen gezeigt?

REICHERT Ein nächstes Mal würden wir wohl die Opernagierenden bereits in diesen Vorlauf integrieren, die Unterschiede waren letztlich extrem. Als die Studierenden des Opernbereichs dazukamen, hatten sie ihre Arien zwar grundsätzlich parat, bei ihnen stand aber die musikalische Arbeit stets im Vordergrund. Von den Theater-Studierenden wurden sie anfangs dafür bewundert; die Theaterleute mussten ihre choreografische Vernetzung mit der Sprache aus sich selbst herausholen und waren gewissermaßen neidisch auf die Sänger, die sich an der Musik orientieren konnten und noch von einem Pianisten und der »Emotionsnähmaschine« Klavier unterstützt wurden. Für die Schauspielstudierenden war der Schritt zu dieser präzisen Zeitgestaltung also viel diffiziler und fragiler, sie mussten eine »Musik« in sich selbst generieren, während die Sängerinnen und Sänger das Metrum der Musik immer an ihrer Seite hatten. In ihrer täglichen Arbeit müssen Sängerinnen und Sänger ständig mit solchen Gesten umgehen, die ihnen vielleicht nicht entsprechen, aber in der Musik nun einmal so angelegt sind.

Im Verlauf merkte man dann allerdings: Die Schauspieler mussten sich durch diese anfänglichen Schwierigkeiten einer Auseinandersetzung stellen, die den Sängern in dieser zwingenden Art erspart wurde. Letztendlich machte sich das auf der Bühne bemerkbar – da haben dann die Theaterleute gemerkt, dass da etwas funkt, dass das Publikum auf ihr Spiel reagiert und damit umgeht. Und plötzlich waren die Sängerinnen und Sänger neidisch, weil sie teilweise nicht in der Lage waren, »noch eins draufzusetzen«, sich diesem Austausch mit dem Publikum hinzugeben. Sie waren in ihrer Form der Musik immer so sicher, dass sie ihre Arie zwar wiederum sicher vor das Auditorium bringen konnten, aber sozusagen unberührt blieben von diesem letzten Funken, der durch den Kontakt mit dem Publikum entsteht.

KÖPP Sie blieben also im Korsett der Zeitgestaltung, der von der Musik vorgegebenen Emotionalität und Gestik, gewissermaßen gefangen?

REICHERT Genau – also natürlich mit großen Unterschieden, verallgemeinern kann man das keinesfalls. Es gab selbstverständlich auch Sänger, die beim Auftritt noch einmal ganz anders »geblüht« haben. Aber in der Tendenz war es zweifellos so, dass der Schritt vom Probenprozess zum Auftritt vor dem Publikum bei den Schauspielerinnen und Schauspielern durch die herausfordernde Auseinandersetzung mit der ungewohnten Darstellungsform viel ausgeprägter war als bei den Sängerinnen und Sängern.

KÖPP Kann man vielleicht sagen, dass das Augenmerk bei den Sängerinnen und Sängern zu stark bei der Musik geblieben ist und sie deshalb zu wenig selbst in die Gestaltung eingegriffen haben?

REICHERT Ja. Es scheint so, als würde die Sicherheit der Musik und des Zeitverlaufs, den sie vorgibt, für die Opern-Studierenden zu einer Falle. Ihr Augenmerk lag (zu) sehr

bei der musikalischen Ausgestaltung und nur wenige Singende haben dann den Folgeschritt gemacht und gemerkt, dass noch etwas dazukommen könnte.

KÖPP Das würde auch erklären, weshalb so viele Sänger kritisiert werden dafür, dass sie auf der Bühne stereotyp agieren – dass sie es also nicht schaffen, ausgehend von der Vorgabe der Musik das Individuelle in der szenischen Darstellung zu erarbeiten. Rezensionen von Meyerbeer-Opern belegen, dass diese Problematik schon damals thematisiert wurde: Manche haben das anscheinend sehr gut gemacht, während andere als Statuen bezeichnet wurden.

REICHERT Bestimmt – und deshalb würde ich unbedingt bei einer Wiederholung eines solchen Projekts den Sängern den Teppich der Sicherheit, den sie in ihrer Musik haben, entziehen und mit allen gemeinsam über das Phänomen dieser Vorgaben nachdenken – und darüber, dass sich die vermeintliche Vorteilssituation der »Krücke« Musik durch die Sicherheit zu einem Nachteil umkehren kann.

Ich selbst komme ja eher vom Bewegungstheater, dem Physical Theatre, in dem diese Sicherheit des geschriebenen Textes ebenfalls nicht vorhanden ist – in gewisser Weise eine ähnliche Differenz wie zwischen Sprechtheater und Oper. Ich war sozusagen neidisch auf die Sprechtheaterleute: Die hatten einen Text; während die Sprechtheaterleute wiederum über die Opernsänger sagen: Die haben Noten. Und in dieser Bewegungstheatertradition arbeitet man immer sehr viel von außen, lässt sich von Vorgaben leiten, um dieses Ego, das in der Improvisation auf Originalität bedacht ist, so gut wie möglich auszuschalten. Eine der Hauptübungen war es, auf den Körper zu hören, einen Bewegungsimpuls aufzunehmen, zu merken, was da – zunächst ohne Inhalt – geschieht. Und dann vielleicht ein Wort hineinzugeben und so eine Geschichte entstehen zu lassen (ein ganz anderes Thema, das wieder ein eigenes Forschungsfeld eröffnet ...).

Zentral ist für mich dabei immer wieder die Umkehrung: Ich bin nicht ausschließlich das gestalterische Ego und somit komplett für alles verantwortlich, sondern ich lasse mich auch leiten und meine Verantwortung besteht in der Sensibilität des Zulassens und darin, das Richtige weiter zu prägen. Das ist meines Erachtens eine wichtige Erfahrung für die Studierenden. Was ist jeweils spannend? Wenn ich eine Idee habe, die ich ausführe, oder wenn ich einer Entdeckung, einer absichtslosen Geste folge, die nicht ich mir ausgedacht habe, bei der ich nicht weiß, was geschehen wird?

Das ist bei diesem Melodram-Ansatz genauso, da sind jene Leute aufgeblüht, die sich zum Beispiel auf diese Vorgabe »energischer Ausfallschritt« einließen und in der Folge wahrnahmen, was mit ihnen passiert. Und nicht: Ich bewege und gestalte etwas möglichst cool und bin gut.

KÖPP Der Körperimpuls entspricht hier also dem, was der Text für das Sprechtheater und die Musik für die Oper bedeutet?

REICHERT Genau, der Körperimpuls wird zum Ausgangspunkt für eine Narration. Diese Improvisationsform kann auch wieder als Entlastung wirken, oder zumindest wurde sie von manchen Theaterstudierenden im Projekt so empfunden. Ich muss nicht erst alles »spüren«, sondern mache diese oder jene Geste, und aus diesem Körperimpuls entsteht – allenfalls unter Zuhilfenahme des Wortes – ein Narrativ, ich habe weniger Druck, weniger Angst. Ich habe auch Zeit, stehe in dieser Energie im Raum und weiß vorerst gar nichts, aber ich stelle eine Emotion in mir fest, lasse diese sichtbar werden und irgendwann kommen dann das konkrete Bild und das Wort.

KÖPP Wie stark schätzt du denn die Wirkung von Musik ein: Ist sie für alle gleich eindeutig in ihren emotionalen Aussagen oder ist das eine Setzung, die vor allem aus Erfahrung oder Training stammt? Wie stark ist das emotionale Korsett von Musik, nicht nur das zeitliche?

REICHERT Spontan würde ich sagen, dass man sich schon in erster Linie auf Erstreize verlässt, vor allem für diese Art von Arbeit, über die wir hier sprechen. Es wäre sonst ja zum Beispiel nicht selbstverständlich, dass jemand, der nicht regelmäßig aktiv mit Musik zu tun hat, dann doch davon ausgehend agieren kann. Es gibt Theaterdarsteller, die nie ein Instrument gespielt haben, die nicht Noten lesen können, aber plötzlich eine hohe Musikalität entwickeln und schon beim zweiten Durchlauf die Musik in den Bewegungsablauf integriert haben. Sie wissen nicht genau, wie sie es tun, aber es funktioniert. Man kann das vergleichen mit Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*: Sobald man es ihnen erklärt, gelingt es nicht mehr.⁷ Andere dagegen haben das nicht, da braucht es viel Arbeit, die Bewegung allein in ein gewisses Metrum zu kriegen.

Eine weitere Ebene wäre dann für jene, bei denen eine Grundbegabung vorhanden ist, die musikalische Entwicklung auch zu kontrastieren, sich strukturell, melodisch, harmonisch, dynamisch oder in Bezug auf die Instrumentation inspirieren zu lassen, ihr aber auch etwas entgegensetzen. Da kommen wir dann genaugenommen schon in den Bereich der Tanzschaffenden, die wir womöglich in einer weiteren Durchführung ebenfalls noch stärker einbinden könnten. Das würde nochmals neue Horizonte eröffnen. Tänzerinnen und Tänzer arbeiten selbstverständlich noch bewusster mit Bewegungsmustern, haben nochmals ein anderes Augenmerk – wobei man auch da zweifellos feststellen würde, dass ihnen bestimmte Dinge im Vergleich zu den anderen Bühnenkünsten leichter fallen, während sie ihren Fokus an anderer Stelle öffnen müssten.

KÖPP Im Forschungsprojekt war die Verdopplung von musikalisch kodierter Gestik mit der Emotion gewollt – letztlich eine Erklärung dafür, dass es damals eben noch keinen Regisseur brauchte. Ist dies als Konzept für das moderne Sprechtheater über-

7 In diversen Ausgaben greifbar, unter anderem Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, hg. von Gabriele Kapp, Ditzingen 2013.

haupt noch denkbar, dass also der Text durch die körperliche Darstellung gedoppelt wird, kann man das integrieren oder ist es schlicht veraltet? Ansatzpunkt war ja: Was können wir heute lernen von einer wechselseitigen Verstärkung des Ausdrucks von Musik, Wort und Szene?

REICHERT Nun, eine Kunstform, die diese Verdopplung konsequent vorantreibt, in der das als Teil des Stils betrachtet werden kann, ist wahrscheinlich das Musical – oder auch das Mainstream-Kino. Sonst ist ja im Sprechtheater schon eher die Brechung angesagt, dass etwas nur für einen Moment durch Verdopplung auf die Spitze getrieben wird, um es dadurch zu karikieren.

Allerdings ist im Theater die Lage nicht mehr so eindeutig. Das einst so zentrale »deutsche Regietheater« ist längst nicht mehr die maßgebliche Produktionsform; es wird mehr im Kollektiv gearbeitet, die Autorschaft wird immer diversifizierter. Deshalb geht es auch eher darum, einen Diskurs über verschiedene Möglichkeiten zu führen, die Mittel – auch historische – zu kennen und sie bewusst einzusetzen, also zu wissen, was man tut. In der Ausbildung versuchen wir, im Hinblick auf diese Veränderung des Berufsbilds Anleitung zur Eigenkreation zu geben. Es geht nicht mehr darum, sich auf Gedeih und Verderb einem Regisseur anzuvertrauen, zu sagen, ich komme jetzt zu Claus Peymann, Peter Zadek oder xy und die führen mich dann gut oder schlecht. Im Gegenteil: Ich bin selber gefragt – und dann brauche ich natürlich ein Bewusstsein für das, was ich tue. Weiß ich, was geschieht, wenn ich Ausdruck verdopple oder verdreifache? Was bedeutet das und wie kann ich damit umgehen.

KÖPP Der Rückgriff auf solche historischen Bezüge und die Durchführung solcher Experimente kann also durchaus auch für neue Realitäten fruchtbar und sinnvoll sein?

REICHERT Auf jeden Fall. Das »Spüre ich mich und kann ich dies darstellen?« ist eben wirklich nur eine von vielen gefragten Kompetenzen für den Theateralltag. Eine SchauspielerIn, ein Schauspieler muss deshalb Bescheid wissen über unterschiedliche Herangehensweisen an Gestaltung. Es gibt heute im sogenannten »postdramatischen Theater« einen veränderten Umgang mit Text – eine ganze Bandbreite von Manifesten, Monologen, Dialogen, Textflächen, improvisierten und niedergeschriebenen, offenen und geschlossenen Texten. In einem solchen Kontext ist es ohne Frage hilfreich zu wissen, auf welchem theatergeschichtlichen Terrain man sich bewegt.

KÖPP Wie ließe sich denn diese Frage nach dem »Spüre ich mich und kann ich das ausdrücken?« in Bezug auf das Melodram neu formulieren?

REICHERT Vielleicht am ehesten: »Wie spüre ich die Wirkung der Musik oder der musikalisierten Sprache und wie werde ich darin gestalterisch lebendig?«

Es gibt im Schauspiel die Theorie, dass der gesprochene Satz jener Fünftel des Eisbergs ist, der über die Wasseroberfläche ragt – und der ragt eben nicht aus dem Wasser, wenn

ihn nicht vier weitere Fünftel unterhalb der Wasseroberfläche stützen und stabilisieren. Die psychische und emotionale Bereitschaft, die Durchlässigkeit, der Atem müssen also dazu beitragen, dass der Satz glaubwürdig über die Rampe kommt. Der andere Ansatz ist nun, dass wir diesen Unterbau erst einmal weglassen und einfach einmal oben ansetzen, in der Art eines kommunizierenden Gefäßes, das sich oben füllt, wenn man den Pfropfen entfernt. Als Schauspieler fühlt es sich zunächst grauenvoll an, etwas zu sagen, was nicht von unten/innen gestützt ist. Wenn man sich aber darauf einlässt, kann meines Erachtens auch das wieder funktionieren, kann man darin »gestalterisch lebendig« werden.

KÖPP In der musikalischen Interpretationsforschung gibt es eine Art dreistufiges Paradigma. Zwischen den beiden Polen einer entweder texttreuen oder neuschöpferischen Interpretation steht der Mittelweg einer werktreuen, aber aus dem persönlichen Erfahrungsraum gespeisten Interpretation. Gibt es da Parallelen zum Theater?

REICHERT Das gibt es auf verschiedenen Ebenen durchaus, auch wenn man einen Theatertext nicht eins zu eins mit Notentext, in dem viel mehr festgelegt ist, vergleichen kann. Wenn wir einmal vom konkreten Text absehen, den man durchaus umgestalten, kürzen, verändern kann, gibt es natürlich auch im Theater das Dogma, dass man bei jedem performativen Auftritt seinen Part mit einer Unschuld spielen muss, als sei er neu, im Moment erlebt. Das trifft sich dann wohl mit dem von dir genannten Mittelweg. Insofern sind beispielsweise Schiller, Lessing oder Kleist für Schauspieler durchaus »Musik«, indem man sich in eine fremde Sprache, die ziemlich weit von der eigenen weg ist, einfühlt und sie sich zu eigen macht. Man könnte sich allerdings vorstellen – und dieses Verfahren wird ja immer wieder angewandt –, die Inhalte zu übernehmen und daraus zum Beispiel eine Slang-Version zu kreieren, das wäre dann eine Art Neuschöpfung.

KÖPP Wenn diese Sprache aber nicht aktualisiert wird, sondern etwas Künstliches bleibt, ergeben sich dadurch Impulse aus einem historischen Forschungsprojekt wie dem unseren? Wenn Sprache beispielsweise mit historischer Deklamation verbunden ist, also mit unerwarteten Dehnungen oder onomatopoetischen Färbungen, die man sonst ungewöhnlich finden würde, entsteht dann nicht für den »Klassiker-Vortrag« eine Art von historischer Informiertheit, die womöglich auch für aktuelle Gattungen wie Poetry Slam fruchtbar sein kann?

REICHERT Auf jeden Fall. Wenn man davon ausgeht, dass nichts auf der Welt neu ist, ergeben sich dadurch aus überlieferten oder schon beinahe vergessenen Inhalten immer wieder neue Kontexte, etwa in der Form, dass sich vom Chor des griechischen Theaters Parallelen zu den postdramatischen Textflächen von Elfriede Jelinek ziehen lassen. Diese Verwandtschaften zu erkennen, ist natürlich sehr wertvoll. Man merkt dann auch, dass es nicht darum geht, Theater völlig neu zu erfinden, sondern darum, mit Gestaltungs-

parametern zu spielen, die es womöglich schon gab, die aber immer wieder anders zu kombinieren sind.

Es gibt Leute, die sehr viel aus so einem Wissenshintergrund schöpfen, und andere, die sich davon behindert fühlen. Es ist natürlich bei allen theoretischen Thesen so, dass es immer auch um eine Kontextualisierung gehen muss. Im Gegenzug ist es im Rahmen der – grundsätzlich praktischen, aber selbstverständlich schriftlich begründeten und reflektierten – Abschlussarbeit des Studienbereichs Theater auch ein Bewertungskriterium, ob diese nur autoreferentiell ist oder ob da Bezüge hergestellt werden zu einer Welt, wie sie ist, zu kunstgeschichtlichen Vernetzungen und anderen Hintergründen. Um ein Beispiel zu geben: Eine Studentin hat eine Arbeit gemacht zum Thema »Ausbauchen«, bei der es um Essen, Verdauen et cetera ging. Da hat sie sehr viel Einblick in die Bereiche der Biologie und der Anthropologie genommen, was wir sehr begrüßen, weil es die Diskurs- und Anschlussfähigkeit zunächst der Arbeit, dann aber auch der Studierenden erweitert. Der pure geniale Schauspieler und Theater-Virtuose mag in seiner Gloriole ein Held sein, doch wenn ich mit jemandem in Austausch treten will, interessiert er mich als Gesprächspartner erst, wenn er auch wirklich etwas über seine eigene Begabung hinaus zu sagen hat. Ich habe allerdings eher die Erfahrung gemacht, dass wirklich gute Schauspieler in der Regel auf ein sehr umfassendes Wissen – allgemein und in den verschiedensten Disziplinen – zurückgreifen können.

Wenn man also weiß und anhand dieses Workshops an sich selbst erfährt, dass es beispielsweise diese Idee von einer »Kugel« um den Mensch herum gab, anhand der man den Körper und seine Bewegungen durchkomponiert hat, kann man davon bestimmt etwas in seine Theaterpraxis mitnehmen.⁸ Die Kunstform Theater gestaltet sich schließlich grundlegend aus den Elementen von Körper, Raum und Zeit.

KÖPP Zum Abschluss noch die Frage, was ihr aus diesem letztlich sehr gelungenen Versuch für die Zukunft mitnimmt. Plant ihr eine Fortsetzung irgendeiner Art?

REICHERT Wir sind im Studienbereich Theater gerade in einer Curriculumsentwicklung und fragen uns, welche Schwerpunkte wir weiter beibehalten, anpassen oder »über Bord werfen«. Solche Momente sind auch dazu da, sich zu überlegen, wo und wie man eine Verstetigung sucht. Es wäre wohl nicht sinnvoll, ein solches Melodram-Projekt fix jedes Jahr anzubieten, aber wir werden ohne Zweifel eine Form finden, uns auch weiterhin mit alten Darstellungsformen auseinanderzusetzen. Das Thema »gestaltete Zeit« wird uns auf jeden Fall weiterhin begleiten und in ihm sind ja die Erfahrungen des Forschungsprojektes »Moving Meyerbeer« enthalten.

Schulen sind jedenfalls Orte, die dazu dienen sollen, über die persönliche Selbsterfahrung hinauszugehen. So wie Museen nicht nur Kunst zugänglich machen, sondern sie

8 Vgl. etwa Austin: *Chironomia*, Tafel 2, Fig. 15–18.

auch erhalten und die Reflektion/den Diskurs darüber ermöglichen, so haben auch Hochschulen einen Auftrag über die Lehre hinaus: Forschen, Experimentieren und Entwickeln in diesem Falle einer Kunstgattung, die konstituierender Bestandteil unserer menschlichen – und nicht nur der westlichen – Kultur ist.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

- Adam, Adolphe** 16 f.
6 Petits airs faciles (aus Giselle) 18
Ballade (aus Giselle) 18
Le Corsaire 13, 19
Le Diable à quatre 19
Galop (aus Giselle) 18
Galop et grande valse (aus Giselle) 18
Giselle, ou Les Wilis 16–18, 27–41, 46, 48, 51, 75 f., 245
Griseldis 48 f.
La Jolie fille de Gand 19, 48
Joséphine, ou Le Retour de Wagram 166
Pas de deux (aus Giselle) 18
Pas des vendanges (aus Giselle) 18
Scènes de Giselle. Fragments 18
Valse pour piano (aus Giselle) 18
Valse et galop (aus Giselle) 18
La Wili. Ballade fantastique 18
La Wili. Mélodie fantastique 18
Adorno, Theoder Wiesengrund 117
Agricola, Johann Friedrich 232 n.
Anleitung zur Singekunst 229 f.
Alaffre, Benjamin 187
Allévy, Marie-Antoinette (Akakia-Viala) 162 n.
Anfossi, Pasquale 230
Artôt, Alexandre Joseph
Duo brillant (aus Giselle, mit F. Kalkbrenner) 18
Ashton, Frederick 76–84
Birthday Offering 76
The Dream 76 f., 80, 83
A Month in the Country 76–78, 82 f.
Les Patineurs 76, 80 f.
Les Rendezvous 76, 78 f.
The Two Pigeons 76 f., 83 f.
Astruc, Gabriel 54 n., 60
Auber, Daniel-François-Esprit 76, 115, 260
Le Dieu et la bayadère 46–48
Gustave III, ou Le Bal masqué 22, 28, 43, 48, 245, 247, 249
L'Enfant prodigue 22 f., 78 f.
Le Lac des fées 45, 49
La Muette de Portici 46, 48, 202, 244, 246 f.
La Neige, ou Le Nouvel Eginhard 247
Le Serment, ou Les Faux-Monnayeurs 22
Audierne, François-Georges 160, 162 n.
Austin, Gilbert 264, 272
Bach, Carl Philipp Emanuel 232 n.
Bach, Johann Christian 241
Baden-Baden 185
Badet, Régina 66–68, 72–75
Bad Gastein 258
Balfe, Michael William
L'Étoile de Séville 247
Baron, Eugène
Marche (aus Alceste) 22
Basevi, Abramo 195
Bassi, Luigi 231
Bastian, Henry Charlton 41 n.
Batiste, Édouard
Marche solennelle (aus Hamlet) 22
Baudelaire, Charles 69 n., 131
Beer, Amalie 186
Beethoven, Ludwig van 16, 71, 232
Christus am Ölberge 230
Fidelio (Leonore) 230 f.
Bell, Charles 41 n.
Bellaigue, Camille 63 n.
Bellini, Vincenzo
Norma 95
Benjamin, Walter 117 f.
Benoist, François
Le Diable amoureux 48
Paquerette 20
Béranger, René 66–68, 71–73, 75

- Bérart, Jean-Antoine
 L'Art du chant 222
- Berg, Alban 119 f.
- Bergen op Zoom 152
- Berlin 77, 106, 233 n.
- Berlioz, Hector 52, 126, 136 f., 150, 162
 Symphonie fantastique 162
 Les Troyens 51 f.
- Bernacchi, Antonio 227 n.
- Bernot, Solange 66–68
- Bertin, Louise
 La Esmeralda 43, 49, 247
- Berton, Henri-Montan
 Ninon chez Madame de Sévigné 247
- Bishop, Henry
 The Miller and his Men 167 n.
- Bismarck, Otto von 73
- Bizet, Georges
 Bacchanale (aus *Hamlet*) 23
- Boieldieu, François-Adrien
 La Dame blanche 157
 Le Petit Chaperon rouge 247
- Bonaparte, Napoléon François Joseph
 Charles (Napoléon II) 109
- Bonaparte, Louis-Napoléon (Napoléon III) 110
- Bonnington, Richard 167
- Bonnot, C.
 Marche-cortège (aus *La Reine de Saba*) 22
- Blancheteau, A.
 Marche (aus *Roland à Roncevaux*) 22
 Marche (aus *Semiramide*) 22
 Marche (aus *Der Freischütz*) 23
 Pas redoublé (aus *Euryanthe*) 23
- Blaze, François-Henri-Joseph siehe Castil-Blaze
- Branca, Emilia 195
- Brandus, Louis 258
- Brantôme 160
- Bremgarten (Schweiz) 104
- Brescia 188
- Brévannes, Raoul 61
- Brisson, Frédéric
 2 *Marches* (aus *L'Africaine*) 22
- Brueghel, Pieter, der Jüngere 94, 99
- Brügge (Bruges) 90 f.
- Brunet, Louis
 Pas redoublé (aus *Les Huguenots*) 22
- Bruxelles (Brüssel) 248 f.
- Bülow, Hans von
 Marche (aus *Tannhäuser*) 23
- Burgmüller, Friedrich 18
 Divertissement militaire (aus *Lady Henriette*) 19
 Pas de deux des jeunes paysans (aus *Giselle*) 18, 28, 30
 Lady Henriette, ou La Servante de Greenwich 19
 La Péri 19
 Redowatschka (aus *La Vivandière*) 20 f.
 Souvenir de Ratisbonne. Grande valse (aus *Giselle*) 18
- Byron, George Gordon 96
- Cailleux**, Alphonse de 159
 Voyages pittoresques siehe Nodier, Charles
- Cambon, Charles-Antoine 88, 91, 245, 257
- Carafa, Michele
 Masaniello 247
 Nathalie siehe Gyrowetz, Adalbert
 L'Orgie 23, 45, 48 f.
- Carré, Albert 55, 61
- Caselli, Vincenzo 227 n.
- Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze) 164 f.
- Challamel, Jules 161
- Cham (Amédée Charles de Noé, dit) 94
- Charles x 156
- Chasles, Jeanne 59–62
- Chateaubriand, François-René de 105 f., 156 f., 168
- Chausson, Ernest 55
- Chenonceaux 147
- Cherubini, Luigi 222
 Ali Baba 247

- Chevillard, Camille Alexandre
 Bacchanale (aus Tannhäuser) 23
- Choisnel, Gaston
 Marche (aus Tannhäuser) 23
- Chopin, Frédéric 71, 76 f.
 Andante spianato et Grande polonaise
 brillante op. 22 77 f.
 Grande fantasia sur des airs polonais
 op. 13 77
 Variationen über »Là ci darem la mano«
 op. 2 77 f., 82 f.
- Cicéri, Pierre-Luc-Charles 100, 158–160
- Cimarosa, Domenico 230
- Clapisson, Louis
 Jeanne la folle 247
- Coard, Émile
 Grand pas (aus Le Diable à quatre) 19
 Pas de deux (aus Giselle) 18
 Pas de cinq (aus Le Corsaire) 19
 Valse (aus Coppélia) 19
- Colette, Sidonie-Gabrielle 74
- Collier, Lesley 81
- Compiègne
 Théâtre Impérial 244
- Condillac, Étienne Bonnot de 148
- Coralli, Jean 18
- Corbould, Edward Henry 88 f., 92
- Corneille, Pierre 237
- Cornet, Julius 259 f.
- Cortot, Alfred 60
- Crescentini, Girolamo 222
- Crivelli, Domenico
 L'arte del canto 233–235
- Daguerre**, Louis 161 f., 166
- Dante, Emma 244
- Dauberval, Jean 77
- David, Félicien César 130
 Herculaneum 22 f.
- Debussy, Claude 55 f., 76
 Prélude à l'après-midi d'un faune 61
 Pelléas et Mélisande 55
- De Gaulle, Charles 102
- Delacroix, Eugène 95–101
- Delavigne, Germain 159
- Deldevez, Édouard-Marie-Ernest (Edmé)
 Bacchanale aux flambeaux (aus Eucharis) 23
 Eucharis 23
 Lady Henriette siehe Burgmüller, Friedrich
 Paquita 19
 Vert-Vert 19
- Delibes, Léo
 Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail 13, 19
 Sylvia, ou La Nymphe de Diane 51, 82
 La Source, ou Naila 19, 76, 81 f.
- Delle Sedie, Enrico 236
 L'Art lyrique 236–240
- Delrieu, André 152
- Desjardins, Léon
 Krönungsmarsch (aus Le Prophète) 22
- Despléchin, Édouard 91, 257
- Déveria, Achille 160 n.
- Diaghilev, Sergej 62
- Dias, Jean-Baptiste
 Pas redoublé (aus Gustave III) 22
 Marche (aus Der Freischütz) 23
- Dickens, Charles
 Great Expectations 150 f.
- Dijon 250
- Donizetti, (Domenico) Gaetano 225, 238
 Dom Sébastien, Roi de Portugal 22, 49, 247,
 250
 L'Elisir d'amore 78
 La Favorite 43, 45, 48, 239, 247, 250
 Lucia di Lammermoor 247
 Maria di Rohan 226
 Les Martyrs (Poliuto) 22, 49, 133, 247, 250
- Dordrecht 151, 251
- Dorus-Gras, Julie 158 n.
- Douard, Alexis
 Marche des chasseurs (aus Hamlet) 22
- Dowell, Anthony 83
- Dresden 126, 227 n., 231
- Dubois, Paul 150
- Dubois, Théodore-Clément-François
 Marche (aus Hamlet) 22
 Marche (aus Tannhäuser) 23

- Dukas, Paul 55 f., 76
 Ariane et Barbe-bleue 55
 Bacchanale (aus *Tannhäuser*) 23
 Dumas, Alexandre 260
 Dumouriez, Charles-François 103 f.
 Duncan, Isadora 61, 66, 68–75
 The Dance of the Future 71
 Duncan, Raymond 61
 Duponchel, Charles-Édmond 158 f., 257 f.
 Duponchel, Henry 139
 Duprez, Gilbert 222
 Durand, Auguste (A. Samm)
 Marche (aus *Alceste*) 22
 Dureau, Théophile Louis
 Marche (aus *Der Freischütz*) 23
 Dürer, Albrecht 91
 Duverger, Louis-Vieillard 204, 247–249, 258
Engel, Johann Jacob 264
 Eyck, Jan van 90
 Elssler, Fanny 78, 81
 Erlanger, Camille 56
 Aphrodite 57 n., 66
 Escudier, Léon 18
Falcon, Cornélie 139, 158
 Farrenc, Léonce-Jean-Baptiste
 Marche (aus *Alceste*) 22
 Fasch, Carl Friedrich Christian 232 n.
 Fauchois, René 54, 57–60, 62
 Fauré, Gabriel 55–64
 Ballade op. 19 60
 Clair de lune 63
 Masques et bergamasques 60
 Pénélope 54–64
 Fechner, Gustav Theodor 174
 Ferdinand Philippe d'Orléans 107, 109
 Fétis, François-Joseph 150, 190 n.
 Fieschi, Giuseppe 106 f., 110
 Fiorentino, Pier Angelo 70
 Firenze (Florenz) 189
 Fischer, Georges
 Marche (aus *Alceste*) 22
 Pas redoublé (aus *Euryanthe*) 23
 Flotow, Friedrich von
 L'Âme en peine 250
 Lady Henriette siehe Burgmüller, Friedrich
 Fontainebleau 107
 Fontmichel, Hippolyte Court de
 Le Chevalier de Canolle 247
 Fort, Omer
 Marche (aus *Der Freischütz*) 23
 Foucault, Léon 130
 François d'Orléans 108
 Frêlon, Louis-François-Alexandre
 Krönungsmarsch (aus *Le Prophète*) 22
 Marche (aus *Robert Bruce*) 22
Gabrielli, Nicolò
 L'Étoile de Messine 19
 Gall, Ferdinand von 259
 Gambati, Alessandro 166
 Gambati, Antonio 166
 Garaudé, Alexis de 222
 García, Manuel
 Traité complet de l'art de chant 224–226, 239
 Garden, Mary 66
 Garnier-Marchand, Félix
 Marche-cortège 22
 Garrick, David 225
 Gauchard, Jean 89
 Gautier, Théophile 18, 69, 90 f., 98, 111–118, 168 n.
 Albertus, ou L'Âme et le péché 114, 116
 La Comédie de la mort 111
 Gauwin, Adolphe
 Bacchanale (aus *Le Prophète*) 23
 Gelinek, Joseph 23
 Gémier, Firmin 67
 Genova (Genua) 189
 Georges-Michel, Michel 72 f.
 Gérard, Lucien
 Pas redoublé 22
 Gide, André 62 n.
 Gide, Casimir
 La Tarentule 49
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 112

- Giorza, Paolo
 La Maschera, ou Les Nuits de Venise 19
- Glasunow, Alexander 76
- Gluck, Christoph Willibald 59
 Alceste 22, 70
 Iphigénie en Tauride 229
- Goethe, Johann Wolfgang 114
- Gouin, Louis 186
- Gounod, Charles 52, 131
 La Reine de Saba 22
 Le Tribut de Zamora 52
- Graun, Carl Heinrich 230, 233
- Grétry, André Ernest Modeste
 Richard Coeur-de-lion 127
- Grétry, Félicien 60 n.
- Grillparzer, Franz 148
- Grisi, Carlotta 54
- Grisi, Giulia 112–114
- Gyrowetz, Adalbert
 Nathalie, ou La Laitière suisse 43, 45, 48
- Habeneck**, François-Antoine 158 n.
- Hagen, Nina 265
- Hainl, Georges 259
- Halévy, Jacques Fromental 115, 260
 Charles VI 247
 Guido et Ginevra 48, 247
 La Juive 43, 45 f., 48, 247, 249, 255
 Le Juif errant 22
 La Reine de Chypre 48, 247, 250
 La Tentation 48 f.
- Halévy, Ludovic 260
- Händel, Georg Friedrich 230, 241
 Giulio Cesare 243
- Hanslick, Eduard 199 n.
- Harper, Thomas 166
- Harvey, Cynthia 83
- Hasse, Johann Adolf 241
- Hasselmans, Marguerite 60 n.
- Hauser, Franz 227
 Gesangslehre für Lehrende und Lernen-
 de 227–229, 231 f., 239
- Haydn, Joseph 16, 117 n., 230
 Die Schöpfung 235
- Hazanavicius, Michel
 The Artist 266
- Heine, Heinrich 196
- Helene zu Mecklenburg 107
- Helmholtz, Hermann von 174
- Herbart, Johann Friedrich 172–174
- Herman, Jules
 12 *Fantaisies* (aus *Giselle*) 18
- Hérold, Ferdinand
 La Fille mal gardée 76–78, 80 f.
- Hertel, Peter Ludwig
 La Fille mal gardée 77
- Herz, Henri
 3 *Airs de ballet. Divertissements* (aus
 Giselle) 18
- Herz, Jacques
 Bacchanal (aus *Robert le diable*) 23
 Rondo brillant sur la valse favorite de Burg-
 müller (aus *Giselle*) 18, 30
 Rondo élégant sur un motif de Burgmüller
 (aus *Giselle*) 18, 30
- Hess, Jean Charles Lucien
 Marche (aus *Alceste*) 22
- Hettner, Hermann 133
- Heugel (Paris) 59
- Hiller, Johann Adam 229, 231
- Hitchcock, Alfred 126 f.
 The Man Who Knew Too Much 127
 Shadow of a Doubt 127
- Hitler, Adolf 109
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 114,
 168
- Holbein, Hans, der Jüngere 91 f.
- Hollande, François 102
- Homer 63
 Die Odyssee 57 f.
- House, Edward 69
- Hugo, Victor 43 n., 108 f., 114, 196, 260
 Le Roi s'amuse 238
- Hüntten, Franz
 Marche du tournoi (aus *Robert le diable*) 22
- Husserl, Edmund 41 n.
- d'Indy, Vincent 55 f.

- Isouard, Nicolas
 Cendrillon 247
 Joconde, ou Les Coureurs d'aventures 247
- Janáček, Leoš** 169–183
 Jenůfa 171, 174–183
 Kát'a Kabanová 182 n.
 Po za rostlém chodníčku (Auf verwachsenem Pfade) 177 n.
- Jelinek, Elfriede 265, 271
- Julian Van Gelder, Esther Eliza 186
- Julien, Louis-Antoine 26
- Justamant, Henri 29 n.
- Kalkbrenner, Friedrich**
 Fantaisie (aus Giselle) 18, 30
 Duo brillant (aus Giselle, mit A. Artôt) 18
 Marche (aus Der Freischütz) 23
- Kane, Sarah 265
- Kastner, Jean-Georges
 Marche (aus Der Freischütz) 23
- Keaton, Buster 266
- Ketterer, Eugène Nicolas
 Divertissement élégant (aus Giselle) 18, 30–41
- Kleist, Heinrich von 271
 Über das Marionettentheater 269
- Köln 45, 108
- Konstanz 45
- Krüger, Wilhelm
 Marche triomphale (aus Don Carlos) 22
 Marche (aus Tannhäuser) 23
- Krumpholtz, Jean-Baptiste
 Marche (aus Alceste) 22
- Labarre, Théodore**
 Les deux familles 164 n.
 Jovita, ou Les Boucaniers 19
 La Révolue au sérail 45
- Lafayette, Marie-Joseph Motier, Marquis de 103 f.
- Lajarte, Théodore de 199 n.
 Marche (aus Alceste) 22
- Lalo, Édouard
 Le Roi d'Ys 64 n.
- Lambert, Constant 77, 79 f.
- Lamothe, Georges
 Marche (aus Alceste) 22
- Lanchberry, John 77
- Lasser, Johann Baptist 229
- Le Carpentier, Adolphe Claire
 Bagatelles sur deux motifs favoris (aus Giselle) 18
 Quadrille (aus Giselle) 18
 Traité de composition 25 n.
- Leclair, Jean-Marie
 Scylla et Glaucus 63 n.
- Lecoq, Charles 55
 Le Cygne 60
- Lécuyer, François-Joseph
 Principes de l'art de chant 222
- Lefèvre, Maurice 74 f.
- Lefort, A.
 Marche (aus Tannhäuser) 23
- Legrand, Louis 256
- Lehár, Franz
 Die lustige Witwe 127
- Le Havre 108
- Leiden (Leyden) 114, 117, 151
- Leipzig 172, 222
- Lemoine, Léon
 Marche (aus Tannhäuser) 23
- Lépaulle, François-Gabriel 158
- Lessing, Gotthold Ephraim 271
- Levasseur, Nicolas-Prosper 158
- Lewald, August 259
- Lind, Jenny 186
- Lipps, Theodor 41 n.
- Liszt, Franz 76
 Marche funèbre (aus Dom Sébastien) 22
- London 88, 166 f., 186
- Loret, Charles
 Marche (aus Alceste) 22
- Lormier, [?] 256
- Louis, Nicolas
 Quadrille (aus Giselle) 18
- Louis XIV 108
- Louis XVI 103 f., 107, 110, 160
- Louis-Philippe I 102–110

- Louis-Philippe II Joseph de Bourbon, duc d'Orléans 103
- Louÿs, Pierre
La Femme et le pantin 66–68, 73
- Lully, Jean-Baptiste 51, 63 f., 131
- Lyon 51, 259
- Mabille**, Auguste 257
- Magnard, Albéric 55
- Mainzer, Joseph 222
- Malibran, Maria 115–118
- Mannstein, Heinrich Ferdinand
Die große italienische Gesangschule 227 f.
- Mantova 188
- Maresse, Léo
Marche (aus *Alceste*) 22
- Marie Friederike von Preußen 23
- Mariquita, Madame 55, 59, 61, 66
- Markova, Alicia 79
- Marseille 250
- Martini, Jean-Paul-Égide
Le Droit du seigneur 78
- Marx, Adolph Bernhard 223
Die Kunst des Gesanges 223
- Massenet, Jules 55 f.
Bacchus 56, 62 n.
Cendrillon 52 n.
Le Cid 75
Cléopâtre 56
Don Quichotte 62 n.
- Mastio, Eugène
Polka-Mazurka (aus *Coppélia*) 19
- Mauri, Rosita 59
- Maximilian II., König von Bayern 23
- Mayeur, Louis Adolphe
Mazurka (aus *La Source*) 19
- Mazarin, Jules 51
- Mazères, Édouard
Les Anabaptistes 201
- Mazzini, Giuseppe 196
- McLaren, Norman 128
- Méhul, Étienne-Nicolas
La Légende de Joseph en Égypte 227 f.
- Memling, Hans 90–92
- Mendelssohn, Felix 222
Ein Sommernachtstraum 76, 80
- Mengozzi, Bernardo 222
Méthode de chant 222
- Mermet, Auguste
Le Roi David 49
Roland à Roncevaux 22
- Messenger, André 55 f., 76
Isoline 62
Marche (aus *Tannhäuser*) 23
- Meunier, Mademoiselle 60 n.
- Meyer, Adolf, Baron de 61 n.
- Meyerbeer, Giacomo 7–11, 13, 17, 46, 76, 87–103, 115, 119–168, 185–220, 230, 250, 257–260, 263, 265, 268
L'Africaine (Vasco de Gama) 22, 54, 119, 130, 139, 190–195, 197
L'Étoile du nord 80 f., 189, 259
Fackeltanz 23
Les Huguenots 22 f., 26 f., 43, 48, 100, 119, 123–127, 133–139, 146–149, 198, 200–220, 247, 249, 258
Le Pardon de Ploërmel (Dinorah) 149–151, 189
Le Prophète 13, 22 f., 46, 49, 80 f., 87–101, 119, 121–124, 130 f., 133 f., 139–146, 151–154, 186, 198, 200–202, 215–220, 241 f., 246 f., 250–260
Robert le diable 9, 13, 22 f., 28, 45, 47–50, 100, 119–121, 127 f., 156–168, 200, 247–249, 258
Struensee 153
- Milano (Mailand) 185 f., 221
- Milder, Anna 231
- Milhaud, Darius 76
- Miksch, Johann Alois 227 n.
- Minkus, Louis (Ludwig, Léon)
Néméa, ou L'Amour vengé 19
La Source siehe Delibes, Léo
- Mirecourt, Eugène de 198–200
- Mitterrand, François 102
- Mohr, Jean-Baptiste
2 Pas redoublés (aus *Le Juif errant*) 22
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 237
- Monin, Ernest 74

- Monte Carlo 54 n., 56, 59 f., 62 n.
 Monteverdi, Claudio 131, 241
 Moreel, Willem 91 f.
 Moudrux, [?]
 Marche funèbre (aus *Les Martyrs*) 22
 Mozart, Wolfgang Amadeus 16, 230, 233
 La Clemenza di Tito 231
 Così fan tutte 223, 234 f.
 Don Giovanni 13, 49, 77, 82 f., 223 f., 226, 234 f.
 Die Entführung aus dem Serail 236
 Le Nozze di Figaro 234 f.
 Die Zauberflöte 231 f.
 München 249
 Münster 93, 146, 151 f., 219, 252
 Musard, Philippe 24–26
 2 *Quadrilles* (aus *Giselle*) 18
Nantes 250
 Napoléon Bonaparte (Napoléon I) 43, 103, 106–109, 222
 Napoléon II siehe Bonaparte, Napoléon François
 Napoléon III siehe Bonaparte, Louis-Napoléon
 Neerwinden 103 f., 106
 Nerina, Nadia 81
 Neuville, Alphonse de 97
 Niedermeyer, Louis
 Marie Stuart 247
 Stradella 247
 Nijinsky, Vaslav 54, 61
 Nodier, Charles 159
 Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France 159–162
 Nourrit, Adolphe 139, 158
Offenbach, Jacques 70
 La Chatte métamorphosée en femme 45, 49
 d'Ortigue, Joseph 165 f.
Pacini, Émilien 187
 Paladilhe, Émile 56
 Palermo 162 n.
 Paliani, Louis 144, 204, 216, 247–260
 Panseron, Auguste Mathieu 222
 Paris 7–10, 13–42, 54–56, 63 n., 76 f., 102–110, 133, 139, 147, 162, 166 f., 196, 241, 246, 256
 Champs-Élysées 14 f., 25
 Cirque national des Champs-Élysées (Cirque de l'impératrice) 15 f., 25
 Conservatoire 221 f.
 Jardin Turc 26
 Opéra (Académie Royale de Musique) 20, 24 f., 43 f., 48, 51, 55–57, 62 n., 69 f., 111, 126, 131, 139, 157, 186 f., 189, 196 f., 244 f., 248–250, 256
 Opéra-Comique 55, 57 n., 59 f., 63 n., 68, 244, 247, 250
 Théâtre de la Renaissance 62
 Théâtre des Champs-Élysées 54 n., 59
 Théâtre du Châtelet 61
 Théâtre Feydeau (Théâtre de Monsieur) 222
 Théâtre-Italien 111 f., 115, 187
 Théâtre-Lyrique 196
 Pasdeloup, Jules 16, 23–25
 Pasta, Giuditta 114
 Pavlova, Anna 54
 Perrot, Jules 18
 Petipa, Lucien 69 f.
 Petipa, Marius 69 f.
 Peymann, Claus 270
 Pillet, Léon 139
 Ponce de Léon, S.
 Marche (aus *Semiramide*) 22
 Ponchard, Louis Antoine 164 n.
 Porchet, Émile
 Marche (aus *Alceste*) 22
 Porpora, Nicola Antonio 230
 Potenza, Pasquale 222
 Potier, Henri Hippolyte
 2 *Marches* (aus *Gustave III*) 22
 Marche triomphale (aus *Le Juif errant*) 22
 Orgie (aus *L'Enfant prodigue*) 23
 Poulenc, Francis 76
 Prag 172
 Prokofjew, Sergej
 Cinderella 83 n.

- Prudent, Émile
 Marche (aus *Alceste*) 22
 Pugnì, Cesare
 La Fille de marbre 19
 Stella, ou Les Contrebandiers 19
 La Vivandière 19–21
Rabelais, François 114
 Racine, Jean Baptiste 237
 Rameau, Jean-Philippe 130
 Raparlier, Albert-Auguste
 Principes de musique 222
 Ravel, Maurice 76
 Reichenau (Schweiz) 104
 Reims 156
 Reinhardt, Max 265
 Rellstab, Johann Carl Friedrich
 Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation 232 f.
 Rellstab, Ludwig 233 n.
 Remmer, Carl 231
 Righini, Vincenzo 231
 Rigo, J. 160 n.
 Ritter, Ernest Wilhelm
 Marche (aus *Alceste*) 22
 Robespierre, Maximilien de 103
 Rochefort 103
 Roger, Gustave-Hippolyte 89, 97
 Rolland, Romain
 Marche triomphale (aus *Otello*) 22
 Roma (Rom) 249
 Romani, Felice 195
 Roqueplan, Nestor 126, 139, 257
 Roques, Léon Jean
 Marche (aus *Tannhäuser*) 23
 Rosellen, Henri
 Divertissement militaire sur la marche des vigneron (aus *Giselle*) 18, 30
 Fantaisie brillante (aus *Giselle*) 18, 30
 Marche (aus *Tannhäuser*) 23
 Rossi, Gaetano 204
 Rossini, Gioachino 51, 115, 189, 225, 230, 238
 Il barbiere di Siviglia 78, 148, 231, 239
 La Cenerentola 78
 La donna del lago 231
 Guillaume Tell 43, 100, 124, 202, 247 f.
 Otello 22, 225, 228 f.
 Moïse et Pharaon 111 f.
 Robert Bruce 22
 Semiramide 22, 115 f.
 Tancredi 115 f.
 Il turco in Italia 224 f.
 Rousseau, Léontine 70
 Roussel, Nelly 65, 75
 Roy, C. Eugène
 Méthode de trompette sans clefs et avec clefs 167 n.
 Royer, Alphonse 43 n., 69
 Rubini, Giovanni Battista 112
 Rummel, Joseph
 Suite de valse (aus *Giselle*, nach J.-B. Tolbecque) 18
 Marche triomphale (aus *Otello*) 22
 Marche triomphale (aus *Don Carlos*) 22
Saariaho, Kaija 131
 Saint-Georges, Jules Henri Vernoy de 18
 Saint-Léon, Arthur
 Néméa, ou L'Amour vengé siehe Minkus, Louis
 Paquerette siehe Benoist, François
 La Vivandière siehe Pugnì, Cesare
 Saint-Saëns, Camille 52, 55 f.
 Ascanio 56
 Les Barbares 57 n.
 Étienne Marcel 51, 53
 Salieri, Antonio 231
 Samm, Auguste siehe Durand, Auguste
 Sand, George 77, 260
 Sandrini-Caravoglia, Luigia 231
 Sarkozy, Nicolas 102
 Satie, Erik 76
 Scarlatti, Domenico 241
 Schickel, Henri
 Krönungsmarsch (aus *Le Prophète*) 22
 Schiller, Friedrich 100 f., 271
 Wallenstein 152
 Wilhelm Tell 100

- Schmidt, Eugène
 Marche (aus Semiramide) 22
- Schneitzhoeffter, Jean-Madeleine
 La Sylphide 48, 76
 La Tempête 49
- Schreker, Franz 119 f.
- Schröder-Devrient, Wilhelmine 231
- Schubert, Franz 233 n.
- Schubert, Johann Friedrich 222
 Neue Singe-Schule 229 f., 232
- Schumann, Robert 202
- Scott, Walter 114, 156
 The Abbott 157
 Guy Mannering 157
 The Monastery 157
- Scribe, Eugène 10, 47, 54, 99, 133 f., 139, 146,
 157–159, 190 n., 198–220, 250–252, 257, 260
- Séchan, Charles Polycarpe 257
- Sedie, Enrico delle siehe Delle Sedie,
 Enrico
- Seidler, Karoline 231
- Sellars, Peter 243
- Sellenik, Adolphe Valentin
 2 Marches (aus L'Africaine) 22
 Marche (aus Tannhäuser) 23
 Pas redoublé (aus Gustave III) 22
- Sessi-Neumann, Anna-Maria 231
- Seymour, Lynn 81 f.
- Shakespeare, William 114, 196, 265
 A Midsummer Night's Dream 265
- Siboni, Giuseppe 231
- Sieber, Ferdinand
 Vollständiges Lehrbuch der Gesangs-
 kunst 225–227, 235 f., 239
- Siena 189
- Signard, Pierre
 Pas redoublé (aus Les Huguenots) 22
- Skuherský, František 172
- Solomé, Louis-Jacques 246–249
- Sontag, Henriette 115–118, 231
- Sophokles
 Elektra 61
- Spontini, Gaspare 51
- Steiger, Charles Jean-Baptiste
 Marche (aus Tannhäuser) 23
- Stoïkoff, Julie 70
- Strauss, Isaac 25
- Strauss, Johann
 Die Fledermaus 228 n.
- Strawinsky, Igor 62 n.
 Perséphone 62 n.
- Stümer, Heinrich 231
- Stuttgart 259
- Taglioni, Filippo**
 Nathalie siehe Gyrowetz, Adalbert
- Taglioni, Marie 43
- Taglioni, Paolo 257
- Tamburini, Antonio 112
- Taylor, Isidore, Baron 159
 Voyages pittoresques siehe Nodier,
 Charles
- Telemann, Georg Philipp 241
- Tenroc, Charles 61 n.
- Thierry, Joseph 91
- Thomas, (Charles-Louis) Ambroise 260
 Hamlet 22 f.
- Thomé, Francis 55
- Tilliard, Georges Louis
 Marche (aus Alceste) 22
- Tizian (Tiziano Vecellio) 112
- Tolbecque, Jean-Baptiste
 Suite de valse (aus Giselle) 18
 Vert-Vert siehe Deldevez, Édouard-Marie-
 Ernest
- Tours 147
- Troisvallets, Élise 70
- Tschaikowski, Peter Iljitsch
 Dornröschen (The Sleeping Beauty) 76 f., 83
 Schwanensee 76 f.
- Turgenew, Iwan Sergejewitsch 77
 Ein Monat auf dem Lande 76
- Turin, J.
 Marche (aus Tannhäuser) 23
- Vaccai, Nicola** 225
- Vaëz, Gustave 43 n.
- Valentin, Henri 88

- Valette, [?] 67
- Valiquet, H.
Bacchanale (aus Hamlet) 23
- Vauthrot, Émile
Bacchanale (aus Herculaneum) 23
Marche (aus Herculaneum) 22
2 Marches (aus L'Africaine) 22
Marche danoise (aus Hamlet) 22
Marche triomphale (aus Don Carlos) 22
- Velde, Carl Franz van der
Die Wiedertäufer 201
- Venezia 188 f., 222
- Verdi, Giuseppe 130, 185–197, 236, 238, 260
Don Carlos 22, 196 f.
I due Foscari 187–189
Ernani 187 f.
Guillaume Tell 43, 48
Jérusalem (I Lombardi) 45, 49, 186, 247
Luisa Miller 187
Macbeth 187–189, 196, 239
I masnadieri 186, 188
Nabucco 187–189
Oberto 185 f.
Rigoletto (Viscardello) 187–189, 236, 238 f.
Simon Boccanegra 153
La traviata 187–189
Il trovatore 187 f., 197, 221
Les Vêpres siciliennes (Giovanna de Guzman) 188–190, 196
- Verlaine, Paul 63
- Verne, Jules
Une Fantaisie du docteur Ox 134, 148
- Vernoy, Jules Henri siehe Saint-Georges
- Véron, Louis 248
- Verroust, Stanislas
Pas redoublé (aus Les Martyrs) 22
- Versailles 107 f.
- Viardot-García, Pauline 89 f.
- Viel, Édouard 96
- Villebichot, Auguste de
Krönungsmarsch (aus Le Prophète) 22
Marche (aus Tannhäuser) 23
- Vlaenderberch, Barbara van 91 f.
- Vogler, Georg Joseph 229
- Voltaire (François-Marie Arouet)
Essai sur les mœurs et l'esprit des nations 201
- Wagner, Richard** 8, 10, 55 f., 64, 68–73, 128–130, 153–155, 196, 250, 260
Der fliegende Holländer 153
Eine Kapitulation 70
Das Kunstwerk der Zukunft 70 f.
Die Meistersinger von Nürnberg 64 n.
Lohengrin 64 n., 153
Oper und Drama 155
Parsifal 64 n.
Der Ring des Nibelungen 154
Das Rheingold 130
Tannhäuser 13, 23, 55, 64, 68–73
- Waldhoer, Matthias
Höhere Kunst-Gesang-Schule 230
- Walsh, Robert 43
- Weber, Carl Maria von 16, 231
Euryanthe 23
Der Freischütz 13, 23, 48, 231, 235 f.
Oberon 235
- Wien 106, 109, 172, 187 f., 249, 259
- Williams, Thomas E.
Treatise on Singing 235
- Winter, Peter von 222, 230
- Wittmann, Gustave-Xavier
Marche-cortège 22
Krönungsmarsch (aus Le Prophète) 22
- Wolff, Édouard
Grand duo brillant (aus Giselle) 18
2 Marches (aus L'Africaine) 22
Marche (aus Alceste) 22
- Wundt, Wilhelm 172, 174
- Zadek, Peter** 270
- Zambelli, Carlotta 60
- Zelter, Carl Friedrich 232 n.
- Zimmermann, Bernd Alois 119 f.

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

ROMAN BROTBECK ist Musik- und Kulturwissenschaftler und arbeitet als Forscher an der Hochschule der Künste Bern und als freier Berater und Publizist. Er war lange in der Leitung der HKB tätig, zuletzt als erster Leiter der Graduate School of the Arts (erstes Doktoratsprogramm für die Kunsthochschulen der Schweiz), einer Kooperation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern. Seine Forschungsgebiete sind die Musik des 20. Jahrhunderts, Mikrotöne, das experimentelle Musiktheater sowie Musik und Politik. Er leitete zahlreiche Forschungsprojekte und konzipierte verschiedene kulturelle Großprojekte im musikalischen und interdisziplinären Bereich.

CARLO CABALLERO ist Associate Professor, Erma Mantey Faculty Fellow und Leiter des Bereichs Musikwissenschaft am College of Music der University of Colorado Boulder. Sein Forschungsschwerpunkt liegt in der Musik Frankreichs im 19. und 20. Jahrhundert, sein besonderes Interesse gilt dem Tanz sowie der Ästhetik, Analyse und Geschichtsschreibung. Caballero ist Verfasser von *Fauré and French Musical Aesthetics* (Cambridge University Press 2004) sowie zahlreicher Aufsätze in *Victorian Studies*, *19th-Century Music* und *The Journal of the American Musicological Society*. Gegenwärtig bereitet er die kritische Ausgabe von Faurés zwei Klavierquintetten für Bärenreiters Gesamtausgabe der Werke von Gabriel Fauré vor. Nebst Artikeln über Wagner, Tschaikowsky und Ballettgeschichte beschäftigt ihn weiterhin Fauré, dem er ein zweites Buch widmen möchte.

GABRIELA CRUZ ist Assistant Professor für Musikwissenschaft an der University of Michigan, Ann Arbor. Sie ist in der Endredaktion eines Buches mit dem Titel *Grand Illusion. Phantasmagoria in Nineteenth-Century Opera*. Ihre Forschungsarbeiten zur Oper des 19. Jahrhunderts, zu frühen Tonaufnahmen und zum portugiesischen Film sind unter anderem im *Cambridge Opera Journal*, in *Opera Quarterly*, *19th-Century Music*, *Current Musicology*, *Revista Portuguesa de Musicologia* und in den Buchbänden *Opera and Video. Technology and Spectatorship* (Peter Lang) und *Music in Print and Beyond. Hildegard von Bingen to the Beatles* (Rochester Press) erschienen.

SIEGHART DÖHRING promovierte 1969 mit einer Dissertation zur Geschichte der Opern- arie. Von 1983 bis 2006 leitete er das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in Thurnau. Nach seiner Habilitation mit einer Arbeit über die Opern Giacomo Meyerbeers (Technische Universität Berlin, 1986) wurde er zudem Inhaber des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth (seit 1987). Zusammen mit Carl Dahlhaus gab er *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (7 Bände, München 1986–1997) heraus. Von 1996 bis 2000 war er Präsident der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, von 1996 bis 2011 Präsident der Europäischen Musiktheater-Akademie (EMA), zudem ist er seit 1996 Vorsitzender des Meyerbeer-Instituts. Er lehrte und forscht weiterhin zur Operngeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.

ANSELM GERHARD studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Frankfurt am Main, Berlin, Parma und Paris. Nach Tätigkeiten in Münster (Westfalen) und Augsburg ist er seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern, mit Gastprofessuren in Fribourg, Genf, Pavia und an der École Normale Supérieure Paris. Seine Publikationen befassen sich vor allem mit der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts und mit Me-

thodenfragen der Musikwissenschaft sowie der historisch informierten Aufführungspraxis. Seine Monographie *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts* (Metzler 1992) gilt als Standardwerk für die Forschung im Bereich der Grand opéra.

SARAH HIBBERD ist Inhaberin des Stanley-Hugh-Badock-Lehrstuhls für Musik an der University of Bristol. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Musikkultur von Paris während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von ihr sind zahlreiche Aufsätze über die Oper, das Melodrama und das Ballett erschienen, weiter veröffentlichte sie die Monographie *French Grand Opera and the Historical Imagination* (Cambridge University Press 2009) sowie die Sammelbände *Melodramatic Voices. Understanding Music Drama* (Ashgate 2011) und *Art, Theatre and Opera in Paris 1750–1850* (Ashgate 2014, zusammen mit Richard Wrigley). Zudem hat sie das Themenheft zu Musik und Wissenschaft in Paris und London als Spezialausgabe der Zeitschrift *19th-Century Music* (Herbst 2015) herausgegeben.

ARNOLD JACOB SHAGEN ist Professor für Musikwissenschaft und Leiter des Instituts für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Er ist Autor der Bücher *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime* (1997), *Strukturwandel der Orchesterlandschaft* (2000), *Opera semiseria* (2005), *Händel im Pantheon* (2009) sowie *Gioachino Rossini und seine Zeit* (2015). Neben der Operngeschichte liegen seine Forschungsschwerpunkte im Bereich der Sozial- und Institutionengeschichte der Musik sowie der historischen Aufführungs- und Interpretationsforschung. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Musikforschung* sowie der Buchreihe *Musik – Kultur – Geschichte* und gehört dem Advisory Board der *Rivista Italiana di Musicologia* an.

STEPHANIE JORDAN hat mit ihrem Hintergrund als Tänzerin/Tanzwissenschaftlerin, Musikerin/Musikwissenschaftlerin und Tanzkritikerin von 1992–2000 das Department of Dance an der Roehampton University/London geleitet und dort als Direktorin des Centre for Dance Research fungiert. Zurzeit ist sie Forschungsprofessorin für Tanz. Von ihr sind zahlreiche Aufsätze und Bücher erschienen, darunter *Striding Out. Aspects of Contemporary and New Dance in Britain* (1992), *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (2000), *Stravinsky Dances. Re-Visions Across a Century* (2007) und *Mark Morris. Musician – Choreographer* (2015). Für *Moving Music* wurde sie mit der »Special Citation« der Dance Perspectives Foundation (New York), dem bedeutendsten jährlich vergebenen Tanzbuch-Preis, ausgezeichnet. 2010 wurde ihr vom Congress on Research in Dance (CORD, USA) der Preis für hervorragende tanzwissenschaftliche Forschung verliehen.

KAI KÖPP ist Professor für Musikforschung und Interpretationspraxis an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Nach einem Doppelstudium in Freiburg aus Musikwissenschaft (M.A.) und Musikpraxis (Orchesterdiplom) sowie einer Zusatzausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis war er Mitglied führender Alte-Musik-Ensembles. Im Anschluss an seine Promotion 2003 unterrichtete er in Zürich und Trossingen. Seit 2008 baut er an der HKB den Forschungsschwerpunkt Interpretation mit auf (unter anderem 2011–2015 als SNF-Förderungsprofessor und Nachwuchsgruppenleiter), wo er das Forschungsfeld »Angewandte Interpretationsforschung« leitet.

LIVIO MARCALETTI forscht am Institut für Musikwissenschaft in Wien als Postdoc-Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds. Sein derzeitiges Projekt handelt von der *Tragicommedia in Musica* in Wien und Venedig zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert. Darüber hinaus

arbeitet er an der Veröffentlichung seiner Doktorarbeit (Universität Bern) über Gesangsmanieren und Vokaldidaktik (1600–1900). Über dieses Thema und andere Fragen der vokalen und instrumentalen historischen Aufführungspraxis sind mehrere Aufsätze in der *Rivista Italiana di Musicologia* und in Kongressberichten erschienen. Als musikwissenschaftlicher Berater für Fragen der vokalen Ornamentik arbeitet er mit dem Ensemble *Stile Galante* zusammen.

LAURA MOECKLI promovierte 2015 an der Universität Bern mit einer Arbeit über das Rezitativ in der französischen und deutschen Oper des 19. Jahrhunderts. Von 2012 bis 2015 war sie Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds SNF mit einem interdisziplinären Projekt über die Pariser Opern von Giacomo Meyerbeer. Sie hat mehrere Aufsätze zur Oper des 19. Jahrhunderts publiziert und den Band *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik* (Edition Argus, Schliengen 2014) mitherausgegeben. Gegenwärtig arbeitet sie an Projekten über vokale Aufführungspraxis, Zeitlichkeit in der Oper und transatlantische Bezüge in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts.

ANDREAS MÜNZMAY ist Professor am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn. Er studierte Schulmusik, Französisch, Jazzposaune und Musikwissenschaft und wurde an der Universität der Künste Berlin promoviert. Neben seiner philologischen Arbeit im Kontext der Digital Humanities forscht und publiziert er schwerpunktmäßig zum französischen Musiktheater, zu Musik in medialen Kontexten sowie zu Improvisation und Jazz. 2009 erschien der von ihm mitherausgegebene Band *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater* und 2010 sein Buch *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes* (Edition Argus, Schliengen). 2012 wurde Andreas Münzmay für seine wissenschaftlichen Leistungen mit dem Hermann-Abert-Preis der Gesellschaft für Musikforschung ausgezeichnet.

FLORIAN REICHERT ließ sich im Anschluss an sein Musikstudium in Wien und Graz an der Scuola Teatro Dimitri in Verscio ausbilden. Nach Ausflügen in die freie Szene Berlins und einem festen Engagement am Schillertheater Berlin war er vier Jahre mit der Compagnia Teatro Dimitri auf Tour. Von 1994 bis 1997 folgten verschiedene Engagements als freischaffender Bühnenkünstler. Daneben produzierte Florian Reichert eigene Stücke (unter anderem *Der Stuhl hat vier Beine* und *Gebrüder Beinhardt – Leichter Leiden mit Musik*). 1997 übernahm Florian Reichert die Direktion der Scuola Teatro Dimitri, die er bis 2007 innehatte. Seit Herbstsemester 2007/08 leitet er den Fachbereich Oper/Theater an der HKB.

ANETTE SCHAFFER promovierte an der Universität Bern mit einer Arbeit über El Grecos Gemälde *Laokoon* (Schwabe 2014). Anschließend war sie wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Bern. Sie war Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds SNF, wissenschaftliches Mitglied am Istituto Svizzero in Rom und Frances A. Yates-Fellow am Warburg Institute in London. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der italienischen und hispanischen Kunst der Neuzeit sowie der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts.

STEPHANIE SCHROEDTER wurde mit einer Arbeit über den Wandel der Tanzpoetik um 1700 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg promoviert. Der Konzeption und Durchführung eines DFG-geförderten Projektes zu Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth folgten mehrere Vertretungs- und Gastprofessuren in den Bereichen Tanz- und Musikwissenschaft sowie Theater- und Medien-

wissenschaft, zudem die Mitarbeit an weiteren DFG- und SNF-geförderten Forschungsprojekten. 2015 habilitierte sie sich mit der Monographie *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne* an der Freien Universität Berlin und erhielt die Lehrbefugnis für Tanz- und Musikwissenschaft.

MARIAN SMITH ist Professorin an der School of Music and Dance an der University of Oregon. Sie ist Autorin von *Ballet and Opera in the Age of »Giselle«* (2000) und Herausgeberin von »*La Sylphide*« – Paris 1832 and Beyond (2012). Zudem arbeitete sie als historische Beraterin beim Pacific Northwest Ballet für *Giselle* (2011, künstlerischer Direktor: Peter Boal) und bei Alexei Ratmanskys und Doug Fullingtons Rekonstruktion von *Paquita* am Bayerischen Staatsballett (2014). Gegenwärtig schreibt sie an einer Arbeit über Balanchines Zeit an der Metropolitan Opera, 1935–1938.

THERESA STEINACKER studierte Musikwissenschaft, Slawistik und Judaistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Universität Basel; parallel zum Studium absolvierte sie Hospitanzen am Theater Freiburg (2008) und der Deutschen Oper Berlin (2009, 2011, 2012). Ihre Dissertation über die Opern Leoš Janáčeks schreibt sie bei Prof. Dr. Matthias Schmidt (Universität Basel). Sie war mehrere Jahre Assistentin der Geschäftsführung am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel; derzeit ist sie Assistentin am Institut für Musiktheater der Hochschule für Musik Freiburg.

RACHANA VAJJHALA promovierte in Musikgeschichte und Literatur an der University of California, Berkeley. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Fin-de-siècle Frankreichs, besonders im Bereich des Balletts und anderer Aufführungen mit musikalischen und choreografischen Elementen. Sie veröffentlichte Aufsätze unter anderem im *Journal of the Royal Musical Association* und in *19th-Century Music*. Seit 2016 ist sie Assistant Professor an der Fakultät für Musikwissenschaft und Ethnomusikologie der Boston University.

DELPHINE VINCENT studierte Musikwissenschaft, Film und Geschichte an den Universitäten Lausanne, Genf und Fribourg. In ihrer Dissertation (*Musique classique à l'écran et perception culturelle*, 2012) untersuchte sie die Bezüge zwischen der Musikperformance und dem bewegten Bild. Sie war Stipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds mit dem Projekt *La musique de film du Groupe des Six* an der Université Paris 8. Gegenwärtig ist sie Lehr- und Forschungsrätin für Musikwissenschaft an der Universität Fribourg. Sie hat mehrere Aufsätze über Filmmusik und Opernübertragungen publiziert und *Verdi on Screen* (2015) herausgegeben. Zudem forscht sie über Flötenmusik sowie französische und schweizerische Musik zwischen 1850 und 1950.

HKB

Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts





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

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-89-5