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 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.

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.

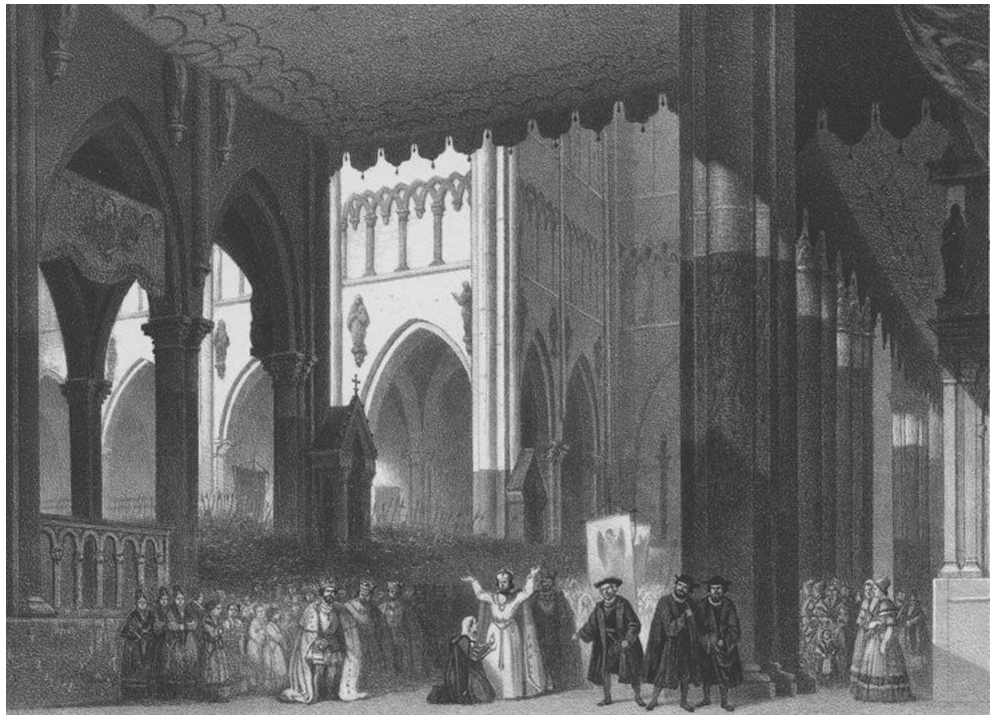


Abbildung 3 **Profeta, Atto IV, Scena IV, in: *Album scenografico*, 1854**

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-Garcia, 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:

> »Mme 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.

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, Fausse toute musique; et la note hardie,? Contre quelque mot dur se heurtant dans son vol, Brise ses ailes d'or et tombe sur le sol.	Because our idiom, hoarse and without prosody, makes all music false and the daring note that hits the harsh word while in flight, 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 (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 song,
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.

(*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

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. 271 f.

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 präexistente 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 unveröffentlichen 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-Université).

18 Guido Adler: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904, S. 232 f.

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 – through careful manipulation of light across carefully painted canvases – to move. 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 Clio. 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.

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/Qinte	vermindert (Grundton b)[21]/ verminderte Quinte	b-Moll/Terz	es-Moll/Terz	b-Moll/Quinte
Rückbeziehungen[22]		3 → 3 (R)	b3 → 1	5 → 1 (V)	4 → 3 (V)
		1 → 1 (R)	b1 → 5	2 → 5 (V_{fern})	1 → 1 (R)
		5 → b5 (S)	b5 → 3 (V_{fern})	7 → 3 (V_{fern})	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 Violen erniedrigt, sodass für diese eine Achtel ein verminderter Akkord über b entsteht. Hier entsteht in den Rückbeziehungen eine Störung durch die Violen, während die beiden Violinstimmen in Ruhe

20 Die Akkordtöne sind in Partiturreihenfolge von oben nach unten (1. Violinen – 2. Violinen – Violen) 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 Zelle 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.

Sieghart Döhring

Meyerbeers Verdi-Rezeption

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 Taschenkalender-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 Taschenkalenders Dezember 1839 und Nachtrag zu diesem am Beginn des Taschenkalenders 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.

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, als 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 MÈMES; 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]

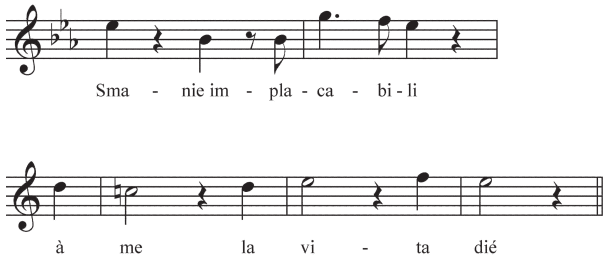
Scribe und Meyerbeer sind hier zu einer Art *Simulation* von Individuen übergegangen: Saint-Bris, das scheint die Botschaft dieser Stelle, ›kennt sie alle einzeln‹. Virtuell sind durch diesen Kniff *alle* Mitglieder der Großgruppe als Individuen markiert, was dann wiederum maßgeblich zum ›realistischen‹ 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.

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 blos zwischen zusammengehörenden Wörtern, sondern selbst im Worte Athem zu schöpfen.
> Ein Beispiel für die Anwendung dieses Ausdrucksmittels ist die Arie aus *Cosi fan tutte* von Mozart [...]."[4]

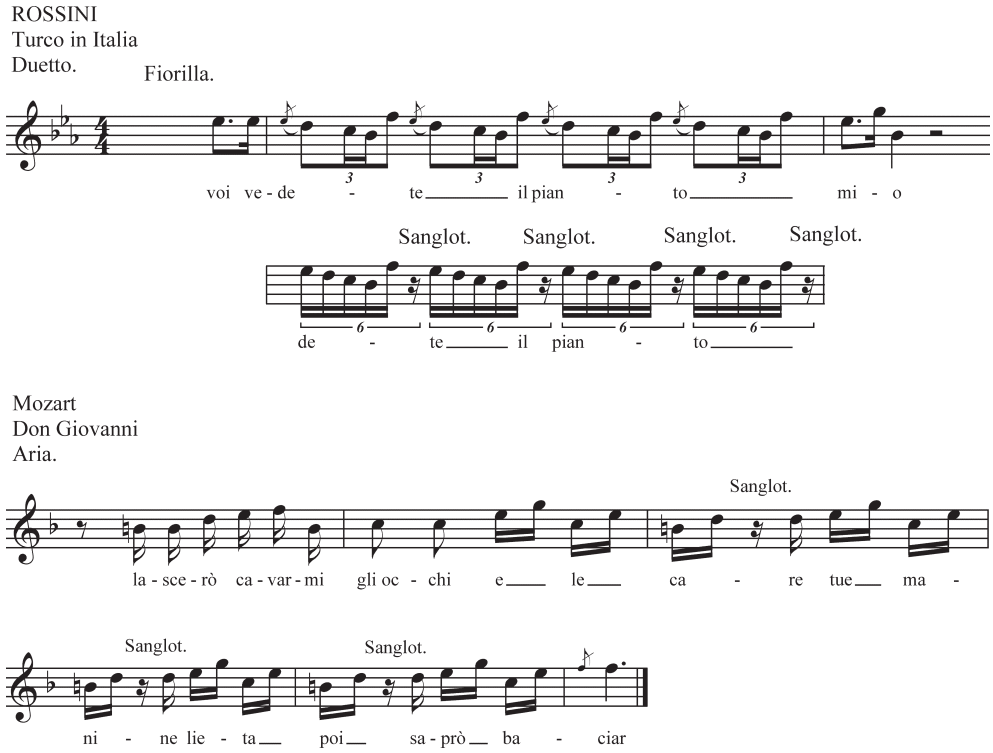


Example 1 Examples by Mozart: *Così fan tutte* and *Don Giovanni*, after Adolf Bernhard Marx: *Gesangskunst*, pp. 246 f.

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 "soupirs" (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:



Examples 2 and 3 **Garcia: *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 râle 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.

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 precèdent [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 Mabille	Choreographie
Paolo Taglioni	Choreographie
Charles Cambon	Decoration
Edouard 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 Palianti 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 Palianti, asking his publisher Brandus for help. Three months later Palianti 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 Palianti 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 Palianti 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 3ten 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 Palianti's instructions and formulated his own opinions about them: "Ich übergab Palianti seine Mise en scène nebst meinen Bemerkungen, u. wir diskutierten sie."[48] Two days later, Meyerbeer met Palianti again, and on 25 October, he made a note in his pocket calendar to remind Brandus of a "gift for Palianti", which may suggest that Meyerbeer was either very satisfied with Palianti's work, or that he wanted to inspire the

44 As we know from Meyerbeers 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 Palianti 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 Palianti his mise en scene, with my comments, and we discussed it." Ibid., p. 93.

Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp

»Veraltet« oder einfach »anders«. Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in der aktuellen Schauspielausbildung[1]

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).

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

Dieses Buch ist im Januar 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