

Benedikt Leßmann

Gregorianische Couleur in der französischen Oper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Benedikt Leßmann

Gregorianische Couleur in der französischen Oper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Die Dritte Republik (1870–1940) gilt mit Recht als eine Zeit, in der sich Frankreich zunehmend hin zum Laizismus, zur Trennung von Kirche und Staat, bewegt. Dies wird deutlich an gesetzgeberischen Maßnahmen wie den *Lois Jules Ferry* zur Schulbildung (1880–1882), die religiöse Neutralität der Schulen vorschreiben,¹ oder dem Gesetz zur Trennung von Kirche und Staat von 1905. Die stark katholische Prägung Frankreichs, der »*fille aînée de l'Église*«, hatte bereits mit der Revolution von 1789 einen Traditionsriss erfahren. Die Entwicklung zum Laizismus verlief jedoch keineswegs linear. War das 19. Jahrhundert summarisch gesagt eine Zeit des Schwankens zwischen stärkerer Rückbindung an den Katholizismus und zunehmendem Antiklerikalismus, so obsiegt letzterer in der Dritten Republik, zumindest was die offizielle Politik angeht. Bis heute versteht sich Frankreich ja als laizistischer Staat.

In den Künsten jedoch findet in dieser Zeit ein umso stärkerer Rückgriff auf religiöse Sujets und Motive statt. Unter anderem am Beispiel des Kathedralenmotivs und der Präsenz von Heiligenfiguren ist dieser erstaunliche Sachverhalt unter anderem für die Literatur eindrücklich gezeigt worden.² Vergleichbares gilt für die Oper: Es existiert aus der Zeit der Dritten Republik eine erstaunliche Fülle von Opern, die religiöse Themen in den Blick nehmen.³ Diese sind nur selten – wie man vielleicht annehmen könnte – parodistisch oder offen religionskritisch,⁴ sondern partizipieren in einer Art Kunstreligion an der Faszination des Sakralen. Häufig – und dies soll der Gegenstand des vorliegenden Beitrags sein – greifen sie dabei auf musikalische Mittel zurück, die sakral konnotiert sind.

Als eines von vielen Beispielen mag eine kurze Szene aus dem zweiten Akt der Oper *Le Rêve* (1891) von Alfred Bruneau fungieren: Eine Fronleichnamsprozession gibt dem Komponisten Anlass, den Hymnus *Pange lingua* zu zitieren; unmittelbar zuvor erklingt der französische Cantique *Les Anges dans nos campagnes* (dessen Melodie in Deutschland heute als »Hört der Engel helle Lieder« bekannt ist).⁵ Die religiösen Handlungen und ihre Musik sind jedoch – im wahrsten Sinne des Wortes – nur Kulisse; die Prozession findet außerhalb des Sichtbereichs der Zuschauer statt, und ihre Musik erklingt als unsichtbare Bühnenmusik. Zentrales Handlungsgeschehen ist nicht die Prozession selbst, sondern die durch die Prozession ausgelöste religiöse Verzückung der Hauptfigur Angélique.

Ein solches Choralzitat ist keineswegs untypisch, vergleichbare Beispiele finden sich in mehreren Opern unter anderem von Charles Gounod (zum Teil bereits im Zweiten Kaiserreich),⁶ Jules Massenet oder

¹ Ihre Wirkung ging über den schulischen Bereich hinaus. Da etwa die Schulbildung zuvor oft noch in den Händen von Mönchen und Nonnen lag, wurden im gleichen Zuge zahlreiche Orden verboten. Laut offiziellen Regierungszahlen wurden 261 Klöster geschlossen und 5643 Ordensleute ausgewiesen. Vgl. François Caron, *Frankreich im Zeitalter des Imperialismus. 1851–1918*, aus dem Französischen übersetzt von Renate Hack, Stuttgart 1991, S. 377.

² Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany 2001; Joëlle Prunnaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880–1918*, Villeneuve d'Ascq 2008; *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture. Eight Essays*, hrsg. von Elizabeth Emery und Laurie Postlewaite, Jefferson 2004.

³ *Opéra et religion sous la III^e république*, hrsg. von Jean-Christophe Branger und Alban Ramaut, Saint-Étienne 2006 (*CIEREC Travaux* 129).

⁴ Einige Ausnahmen nennt Vincent Giroud, »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français sous la Troisième République (1870–1914)«, ebd., S. 37–64.

⁵ Alfred Bruneau, *Le Rêve. Drame lyrique en quatre actes et 8 tableaux. Partition chant et piano transcrite par l'auteur*, Paris: Choudens [1892] (A. C. 8428), S. 97–102. Der Klavierauszug ist über die *IMSLP Petrucci Music Library* leicht zugänglich, wenn auch in einem Scan von schlechter Qualität; http://imslp.org/wiki/Le_r%C3%AAve_%28Bruneau,_Alfred%29 (aufgerufen am 05.04.2016).

⁶ Gérard Condé, »Le Religieux chrétien dans les ouvrages dramatiques de Gounod. Un improbable rendez-vous«, in: Branger/Ramaut (Hrsg.), *Opéra et religion sous la III^e république*, S. 65–85.

Vincent d'Indy. Eine kleine Auswahl von einschlägigen Werken, in denen Choralzitate oder zumindest textliche oder musikalische Anklänge an Choräle zu finden sind, sei in der folgenden Liste genannt, in chronologischer Abfolge nach dem Jahr der Uraufführung:

Charles Gounod, *La Nonne sanglante* (1854),
Charles Gounod, *Faust* (1859),
Charles Gounod, *Mireille* (1864),
Charles Gounod, *Jeanne d'Arc* (1873),
Jules Massenet, *Esclarmonde* (1889),
Alfred Bruneau, *Le Rêve* (1891),
Jules Massenet, *Thaïs* (1894),
Vincent d'Indy, *Fervaal* (1897),
Jules Massenet, *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902),
Vincent d'Indy, *L'Étranger* (1903),
Vincent d'Indy, *La Légende de Saint-Christophe* (1920),
Georges Hüe, *Dans l'ombre de la cathédrale* (1921).

Diese Liste kann sicherlich keine Vollständigkeit beanspruchen, sondern soll eher die (auch zeitliche) Breite der hier angesprochenen Phänomene andeuten, zumal die Forschung zu diesem Repertoire noch recht lückenhaft ist.

Zu möglichen Choralzitaten in solchen Opern kommen häufig weitere sakral konnotierte Mittel der Klangsprache (wie insbesondere Modalität) oder der Instrumentation hinzu (wie insbesondere der Einsatz von Glocken, Orgel, (Kinder-)Chor oder auch der Ophikleide, die ja im 19. Jahrhundert in Frankreich zur Choralbegleitung in der Kirche eingesetzt wurde).

Bei all diesem handelt es sich um ein Phänomen, das der *Couleur locale* und der *Couleur de temps* der französischen Oper⁷ vergleichbar ist bzw. sich mit ihr überschneidet. Die speziell religiösen Bezugnahmen, insbesondere jene mit Bezug auf den gregorianischen Choral, habe ich in meiner Dissertation zur französischen Gregorianikrezeption daher als *Couleur grégorienne* bezeichnet, da hier eine wesentliche Prägung durch den Choral bzw. das Bild, das man sich von diesem machte, vorliegt.⁸

Im Folgenden möchte ich einige Aspekte der *Couleur grégorienne*, der musikalischen Sakralisierung der französischen Oper, näher erläutern. Dabei wird auf drei unterschiedliche Beispiele eingegangen: *Le Rêve* von Alfred Bruneau, *L'Étranger* von Vincent d'Indy und *Dans l'ombre de la cathédrale* von Georges Hüe.

Diese *Couleur grégorienne*, die sakrale Färbung von Opern, kann ganz verschiedene Charakteristika annehmen. In Opern, die im Mittelalter spielen, nähert sich ihr Charakter dem einer *Couleur de temps* an. In Bruneaus *Le Rêve* spielt sie vornehmlich die Rolle einer *Couleur locale*; diese Oper spielt nämlich fast in ihrer Gesamtheit in oder in unmittelbarer Nähe von Sakralräumen.

Angélique, die Hauptfigur von *Le Rêve*, ist Pflegekind eines Ehepaars von Stickern, die in der Nähe einer Kathedrale leben.⁹ Sie ist als faszinierte Leserin der *Legenda aurea* (jener berühmten Sammlung von Heiligenlegenden) eine religiös hochempfängliche Person, die übersinnliche Stimmen wahrnimmt. Hat die Darstellung dieses psychologischen Phänomens im naturalistischen Roman von Émile Zola, der dieser

⁷ Heinz Becker, »Die ›Couleur locale‹ als Stil­kategorie der Oper«, in: *Die ›Couleur locale‹ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Regensburg 1976 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 42), S. 23–45; Klaus Wolfgang Niemöller, »Die kirchliche Szene«, ebd., S. 341–369; Robert Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2004 (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 11).

⁸ Benedikt Leßmann, *Die Rezeption des gregorianischen Choral­ in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des plain-chant*, Hildesheim: Olms 2016 (Musikwissenschaftliche Publikationen 46; in Vorbereitung).

⁹ Auf eine Nacherzählung der Handlung wird hier verzichtet. Eine Zusammenfassung gibt Theo Hirsbrunner, Artikel »Alfred Bruneau. Le Rêve«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Bd. 1, München 1986, S. 460f.

Oper zugrunde liegt, eine religionskritische Note, so erscheint diese in der Operfassung deutlich abgeschwächt, da die von Angélique wahrgenommenen Stimmen hier real auf der Bühne erklingen und so nicht eindeutig als Halluzination bestimmt werden.¹⁰

Gehen wir die sakralen Bezüge der Musik von *Le Rêve* einmal durch.¹¹ Zunächst finden sich, wie erwähnt, in der Oper mehrere Choräle: Neben dem *Pange lingua* wird der Hymnus *Ave verum* (6. Modus)¹² zitiert. Außerdem erklingt ein nicht näher identifiziertes »Thème de la liturgie catholique«, das in seiner Kontur mehreren Antiphonen des 7. Modus ähnelt. Ferner vertont Bruneau hier den Text des *Laudate pueri* in einem neuzeitlichen geistlichen Stil. Schließlich gibt es noch eine Szene, in der eine Letzte Ölung stattfindet. Hier hat Bruneau (neben dem besagten instrumentalen »Thème de la liturgie catholique«) den lateinischen Gebetstext in der Art einer schlichten, akkordbegleiteten Rezitation vertont.¹³

Interessant ist aber auch, wie Bruneau die Zitate bzw. Nachahmungen geistlicher Musik einbindet. Dies geschieht nämlich in einer quasi naturalistischen Weise:¹⁴ Bruneau bildet zumindest teilweise die gottesdienstliche Realität im Frankreich des 19. Jahrhunderts ab. In der eingangs erwähnten Prozessionsszene etwa verlangt er zur Begleitung des *Pange lingua* die Ophikleide – ganz jener vielkritisierten Praxis entsprechend, die etwa auch Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* beim berühmten *Dies Irae*-Zitat porträtiert hat.¹⁵ Der Vollständigkeit halber seien auch Glocken und Chöre (inklusive Kinderstimmen) als weitere instrumentatorische Mittel in *Le Rêve* genannt, die der liturgischen Sphäre zuzuordnen sind.

Das benannte *Ave verum* lässt Bruneau vom Chor mit einer Orgelbegleitung singen. Diese ähnelt strukturell Choralbegleitsätzen, wie sie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich üblich wurden.¹⁶ Diese beschränken sich gänzlich auf die jeweils moduseigenen Töne und auf Dreiklänge und sind damit – wenn man so will – modal.¹⁷

Solche Regeln sind etwa in der einflussreichen Choralbegleitungslehre von Louis Niedermeyer und Alfred d'Ortigue von 1857 niedergelegt.¹⁸ An der musikphilosophischen Grundlage hierfür hat d'Ortigue selbst mitgearbeitet: In seinen vielgelesenen Schriften zum gregorianischen Choral vertritt er die Auffassung eines Gegensatzes zwischen *Musique* und *Plain-chant*, also zwischen Musik und Choral. So schreibt er zum Beispiel 1860:

¹⁰ Vgl. Steve Huebner, »Naturalism and Supernaturalism in Alfred Bruneau's *Le Rêve*«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), S. 77–101.

¹¹ Vgl. dazu auch Richard Langham Smith, »Quelques aspects du langage musical d'Alfred Bruneau«, in: *Le naturalisme sur la scène lyrique*, hrsg. von Jean-Christophe Branger und Alban Ramaut, Saint-Étienne 2004 (*CIEREC Travaux* 117), S. 81–93.

¹² Nachgewiesen u. a. in: *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*, Tournai u. a. 1961, S. 1856.

¹³ Dieser Abschnitt wurde allerdings in der Uraufführung an der Opéra-Comique gestrichen. Im Klavierauszug der Oper befindet sich eine entsprechende Eintragung (Klavierauszug, S. 186). Die von mir eingesehene Partitur enthält den entsprechenden Abschnitt gleich gar nicht (Alfred Bruneau, *Le Rêve. Drame lyrique en quatre actes et 8 tableaux. Partition orchestrale*, Paris: Choudens [1892] [A. C. 8436], S. 275). Bei der Wiederaufnahme der Oper an derselben Spielstätte im Jahr 1900 (Inszenierung: Albert Carré) wurden allerdings einige Streichungen rückgängig gemacht. So berichtet jedenfalls vor der Aufführung Bruneau in einem Brief an Étienne Destranges. Vgl. Alfred Bruneau, *Un compositeur au cœur de la bataille naturaliste. Lettres à Étienne Destranges*, hrsg. von Jean-Christophe Branger, Paris 2003 (*Musique-Musicologie* 36), S. 119.

¹⁴ Vgl. Manfred Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris 1984, S. 415.

¹⁵ Siehe dazu auch Paul Thissen, *Zitattechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998 (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 5), S. 50, mit weiterer Literatur.

¹⁶ Klavierauszug, S. 68f.

¹⁷ Eine Ausnahme ist bei Bruneau der verminderte Dreiklang in der Schlusskadenz.

¹⁸ Louis Niedermeyer, Joseph d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris 1857; Nouvelle édition, Paris 1876.

»Nous ne voulons pas faire ici de comparaison entre le plain-chant et la musique; on ne compare pas entre elle des choses tout à fait dissemblables et dont la donnée, le point de départ, la conception et la composition diffèrent essentiellement.«¹⁹

Wir wollen hier nicht den Choral mit der Musik vergleichen; man vergleicht nicht Dinge, die vollkommen verschieden sind und deren Gegebenheiten, deren Ausgangspunkt, Konzeption und Zusammensetzung sich wesentlich unterscheiden.

Diese Lehre findet sich in zahlreichen Schriften verschiedener Autoren der Zeit gespiegelt.²⁰ So formuliert etwa Augustin Gontier:

»L'Église se trouve en présence de deux tonalités rivales: la tonalité grégorienne et la tonalité moderne, la tonalité du plain-chant et la tonalité de la musique.«²¹

Die Kirche sieht sich in Anwesenheit zweier rivalisierender Tonalitäten: der gregorianischen und der modernen, der Tonalität des Chorals und der Tonalität der Musik.

Dabei wird deutlich, dass die Unterscheidung zwischen Musik und Choral insbesondere die Tonalität bzw. Modalität betrifft. Choral und Musik liegen unterschiedliche Tonartensysteme zugrunde.

Beim orgelbegleiteten *Ave verum* in *Le Rêve* tritt die sakrale Musik umso deutlicher in ihrer Alterität hervor, als sie einem volkstümlichen Motiv gegenübergestellt wird, einer *Chanson populaire*, die Bruneau laut Klavierauszug den bedeutenden Sammlungen Julien Tiersots entnommen hat²² und die in diesem Akt leitmotivischen Charakter hat. Hier findet eine Gegenüberstellung der geistlichen und der weltlichen Sphäre statt – die *couleur grégorienne* beschreibt nicht nur einen Ort, sondern zugleich eine Geisteswelt.

Doch neben diesen direkten, zitathaften Einbindungen religiöser Musik geschieht der Verweis auf die religiöse Sphäre auch indirekt. In dieser wie in manchen anderen Opern der Zeit spielt insbesondere die Modalität eine Rolle bei der Evokation des Religiösen (oder auch des Archaischen, Ursprünglichen). Modalität wird bei Bruneau keineswegs nur in historistischer Weise eingesetzt. Besonders auffällig ist bei ihm die Verbindung mit parallelen Akkordrücken wie zu Beginn der Oper (siehe Notenbeispiel 1 auf S. 5). Solche lassen sich später auch bei Erik Satie und Claude Debussy finden.

Auffällig ist neben dieser sozusagen regelwidrigen Satzweise hier der markante Verzicht auf den Leitton, der einen diffus modalen Klangeindruck bewirkt. Die Melodik entspricht in ihrem Aufschwung zur Quinte vielen gregorianischen Chorälen; die weitere Diastematik mit dem Sextsprung abwärts würde sich so jedoch kaum in der Gregorianik wiederfinden lassen.

Entscheidender als tatsächliche Entsprechungen mit historischer Musik ist aber ohnehin die klare Absetzung von der modernen, die ihre Entsprechung auf der Handlungsebene in der Entgegensetzung zwischen Alltagswelt und religiöser Sphäre findet. Wichtig ist für die hier behandelte Thematik, dass dieses Leitmotiv – Bruneaus Oper ist leitmotivisch strukturiert, es existiert sogar ein Motivleitfaden von Étienne Destranges – auf die Religion und auf etwas Tradiertes bezogen ist. Es ist nämlich der Familiendevisen der Hauteceur, der Familie des Bischofs, zugeordnet: »Si Dieu veut, je veux« (»Wenn Gott will, will [auch] ich.«).²³

¹⁹ Joseph d'Ortigue, *La Musique à l'église*, Paris 1861, S. 283.

²⁰ Es bestehen außerdem Verbindungslinien in die ältere französische Chorallehre, etwa zu Léonard Poisson.

²¹ Augustin Gontier, *Méthode raisonnée de plain-chant. Le Plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes*, Paris u. a. 1859, S. 76.

²² Der Hinweis auf Tiersot findet sich beim ersten Auftreten des Motivs zu Beginn des 2. Bildes; vgl. Klavierauszug, S. 47. Kelkel identifiziert es als »Allons cueillir l'herbe«; Kelkel, *Naturalisme*, S. 303.

²³ Als das Motiv erstmalig nach der Ouvertüre wieder auftritt, begleitet es diese Worte; vgl. Klavierauszug, S. 20.

Notenbeispiel 1 Alfred Bruneau, *Le Rêve*, Beginn, nach Klavierauszug Paris [1892], S. 2.

Es ist bemerkenswert, dass Alfred Bruneaus Verwendung von Chorälen in der Oper sich strukturell kaum von derjenigen seines Zeitgenossen Vincent d'Indy unterscheidet, der in seinen Opern in durchaus ähnlicher Weise Gregorianik einbindet. Jane F. Fulcher hat nämlich beide Komponisten in politisch-ideologischer Hinsicht als Antipoden dargestellt:²⁴ hier der katholische Gründer der Pariser *Schola Cantorum* d'Indy, dort der eher laizistisch gesinnte, mit dem Conservatoire verbundene Bruneau. (Beide vertreten übrigens auch in der Dreyfus-Affäre – der wohl wichtigsten politischen Debatte in ihrer Lebenszeit – entgegengesetzte Positionen.)

Für Bruneau stellt die Gregorianik an sich keine wichtige musikalische Grundlage dar; jedenfalls folgt er in seiner musikhistorischen Schrift *La Musique française* von 1901 nicht einem seinerzeit geläufigen Narrativ, wonach die französische Musikgeschichte im gregorianischen Choral wurzle, sondern geht von der Musik der Trouvères aus.²⁵ Dennoch hat auch er Anteil an der Gregorianikmode der französischen Oper; es trifft hier also Analoges zu wie in der Literatur der Zeit, für die Elizabeth Emery am Beispiel des Kathedralenmotivs festgestellt hat, dass sich die Faszination für das Religiöse keineswegs auf religiös gesinnte Autoren beschränkt.²⁶

Ein Unterschied besteht freilich zwischen beiden Komponisten: D'Indy geht es beim Einsatz von gregorianischen Chorälen erkennbar um die Vermittlung einer religiösen Botschaft. Das Choralzitat in *L'Étranger*, das *Ubi caritas*, berührt den Kern der Aussage dieser Oper, die von Liebe, Nächstenliebe und Verzicht handelt. So wird denn auch der zitierte Choral hier nicht wie bei Bruneau punktuell eingeblen-det, um ein naturalistisches Abbild von religiöser Praxis zu geben, sondern durchzieht als Leitmotiv die gesamte Oper, in mal sehr deutlicher, mal eher verborgener Weise. (Bei Bruneau gibt es zwar auch Leitmotive, die zitierten Choräle jedoch werden nicht als solche verwendet.)

Dies sei nur kurz an einer entscheidenden Stelle von *L'Étranger* verdeutlicht: Die Titelfigur, der Fremde (der möglicherweise autobiographische Bezüge aufweist²⁷), ist ein mit magischen Fähigkeiten ausgestat-

²⁴ Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford u. a. 1999, S. 18.

²⁵ Alfred Bruneau, *La Musique française. Rapport sur la musique en France du XIII^e au XX^e siècle*, Paris 1901. Vgl. dazu Fulcher, *French Cultural Politics*, S. 42f.

²⁶ Emery, *Romanizing the Cathedral*, nimmt mit Zola, Huysmans und Proust drei sehr unterschiedliche Autoren in den Blick.

²⁷ Bereits Léon Vallas hat angedeutet, dass sich in der aussichtslosen Liebe zwischen Étranger und Vita die Beziehung d'Indys zu der jungen Amerikanerin Valery Gordon widerspiegelt. Léon Vallas, *Vincent d'Indy*, Bd. 2, *La Maturité. La Vieillesse (1886–1931)*, S. 211f., 313f. Daneben wurde die Hauptfigur auch als Sinnbild der Situation des Künstlers in der modernen Gesellschaft verstanden. Vgl. Michel-Dimitri Calvocoressi, »L'Étranger«, in: *Le Courrier musical* (15. Dezember 1902), zitiert nach Steven Huebner,

teter Außenseiter am Ort der Handlung, einem kleinen Fischerdorf. Er wird von den Fischern skeptisch beäugt, weil er im Besitz einer Reliquie ist, die ihm magische Fähigkeiten verleiht. Lediglich ein Mädchen mit dem (hochsymbolischen) Namen Vita schenkt ihm positive Beachtung. Es stellt sich heraus, dass sie einander lieben; Vita setzt gar ihre Verlobung mit dem Fischerjungen André aus, doch lehnt der Étranger wegen des Altersunterschiedes eine Beziehung ab und verlässt das Dorf. Als ein Sturm aufzieht, der ein Fischerboot zu versenken droht, wagt allein der zurückgekehrte Fremde einen Rettungsversuch. Vita folgt ihm, und beide werden schließlich von einer großen Welle erfasst und sterben.²⁸

Das Leitmotiv spielt im Verlauf der gesamten Oper eine wichtige Rolle,²⁹ so tritt es unter anderem andeutungsweise in der Ouvertüre auf,³⁰ deutlich hervorgehoben durch den Einsatz von Holz- und Blechbläsern,³¹ sowie im ersten Gespräch des Fremden mit Vita (in einer Moll-Variante, Posaune, Violoncello, Kontrabass).³² Einen Hinweis auf den Bedeutungsgehalt enthält eine etwas spätere Stelle in derselben Szene: Das Motiv erklingt in einem vierstimmigen Satz der Violinen in hoher Lage in Fis-Dur nach den Worten des Étranger »aider les autres; servir les autres, voilà ma seule joie, voilà mon unique pensée« (»den anderen zu helfen; den anderen zu dienen, dies ist mein einziger Gedanke«).³³ D'Indy schließt hier an den textlichen Inhalt der Antiphon an – »Ubi caritas et amor, Deus ibi est« (»Wo Nächstenliebe und Liebe ist, da ist Gott«) – und verwendet das Thema insbesondere als Verweis auf *caritas* und *amor*. Die Tonart Fis-Dur steht d'Indys Tonartensymbolik zufolge für Licht und Liebe (*amour*).³⁴

Der deutlichste Einsatz des Themas erfolgt in der 2. Szene des 2. Aktes, die eine Schlüsselszene der gesamten Oper darstellt: Vita fragt den Fremden nach seinem Namen, worauf dieser antwortet, er habe keinen, er sei derjenige, der vom Glück aller Menschen träume und die Armen und die Untröstlichen liebe. Dazu erklingt mehrfach der Choral (ab dem vierten Takt in Notenbeispiel 2) – in den Tonarten F-Dur und As-Dur, die d'Indy zufolge für Nächstenliebe (*charité*), aber auch für den Willen (*volonté*) stehen.³⁵ Die Harmonisierung ist schlicht und diatonisch,³⁶ sie erinnert an Choralbegleitsätze und Versetten der Zeit.³⁷ D'Indy wählt mit Blechbläsern und tiefen Streichern (die Melodie gespielt von Trompete und Viola) warme Klangfarben.

»Le Hollandais fantôme. Ideology and Dramaturgy in L'Étranger«, in: *Vincent d'Indy et son temps*, hrsg. von Manuela Schwartz, Sprimont 2006, S. 263–281, hier: S. 269.

²⁸ Eine ausführlichere Handlungszusammenfassung gibt Theo Hirsbrunner, Artikel »Vincent d'Indy. L'Étranger«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München 1989, S. 147f.

²⁹ Als Leitmotiv bzw. als Ableitung eines solchen hat d'Indy es offenbar auch selbst präsentiert. Vgl. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. 3, hrsg. von Guy de Lioncourt, Paris 1950, S. 210f. Zur Genese des nach Vorlesungsmitschriften entstandenen Buchs siehe das Vorwort des Herausgebers, ebd., S. 5–7.

³⁰ Hier zitiert nach dem leicht zugänglichen Klavierauszug: Vincent d'Indy, *L'Étranger. Action musicale en deux actes. Partition pour chant et piano réduite par l'auteur*, Paris 1902 (D. & F. 5981), S. 4. – Dieselbe Beobachtung machte bereits Michel-Dimitri Calvocoressi, *Vincent d'Indy. L'Étranger, action musicale en deux actes. Le Poème – analyse thématique de la partition*, Paris [1903], S. 14.

³¹ Angaben zur Orchestrierung hier und im Folgenden nach der (recht seltenen) Orchesterpartitur: Vincent d'Indy, *L'Étranger. Action musicale en deux actes. Partition d'orchestre*, Paris [ca. 1902] (D. & F. 6005). Eingesesehenes Exemplar: F-Pn/ Ab. o. 18, ehemals aus dem Besitz von Charles Malherbe mit Widmung von Durand.

³² Klavierauszug, S. 48.

³³ Ebd., S. 50.

³⁴ Vgl. d'Indy, *Cours de composition musicale* 3, S. 210.

³⁵ Ebd.

³⁶ Der Gegensatz zwischen Chromatik und Diatonik spielt generell eine wichtige Rolle in der Oper, auch unabhängig vom *Ubi caritas*. Vgl. etwa das kurze Orchester-Zwischenspiel vor I/2, Klavierauszug, S. 35f.

³⁷ Insofern ist es problematisch, dass Henri Gonnard summarisch schreibt, die Choralzitate bei d'Indy seien niemals modal harmonisiert, handelt es sich hier doch um eine nach Auffassung der Zeit korrekte »modale« Harmonisierung eines lydischen Themas, wenn sie auch freilich nicht zur Dur-Moll-Tonalität im klaren Gegensatz steht. Vgl. Henri Gonnard, *La Musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris 2000 (*Musique-Musicologie* 33), S. 133.

The image shows a musical score for the opera *L'Étranger*. It consists of three systems of music. The first system is for the character L'ÉTRANGER, with the tempo marking 'très retenu' and 'Lent et solennel'. The vocal line has lyrics: 'Mon nom?... Je n'en ai pas'. The piano accompaniment includes dynamic markings *f*, *p*, *più p*, *pp*, and *p*. The second system continues the vocal line with the lyrics 'à l'aise' and 'Je suis ce-lui qui rê -'. The piano accompaniment continues with a similar texture. The third system is marked 'au Mouvt.' and features a vocal line with the lyric 've.' and a piano accompaniment with a more active rhythmic pattern. The score is written in bass clef for the voice and grand staff for the piano.

Notenbeispiel 2 Vincent d'Indy, *L'Étranger*, Ausschnitt aus II/2, nach Klavierauszug, Paris 1902, S. 119 f.

Noch 1921, 30 Jahre nach Bruneaus *Le Rêve*, wird an der Pariser Opéra-Comique eine Oper uraufgeführt, die die *Couleur grégorienne* zum Einsatz bringt: *Dans l'ombre de la cathédrale* von Georges Hüe (1858–1948).³⁸ Auch diese Oper basiert auf dem Werk eines Naturalisten: dem Roman *La cathédrale* des spanischen Autors Vicente Blasco Ibáñez.³⁹ Wenige Worte zu diesem Werk – das bislang weder in der Musikwissenschaft noch auf den Opernbühnen nähere Beachtung gefunden hat – mögen an dieser Stelle genügen. Die Oper spielt, wie der Titel verrät, im Umfeld (wörtlich »im Schatten«) einer Kathedrale, und zwar im spanischen Toledo.

Die Opernhandlung stellt, verkörpert in zwei Brüdern, Sozialismus und Katholizismus gegenüber – gleichsam als Heilslehren, als Weltdeutungsangebote: Manuel ist nach einer Zeit im Priesterseminar ein zum Sozialismus neigender Revolutionär geworden, der mit einer gewissen Reumütigkeit nach zehn Jahren (gleichsam als »verlorener Sohn«) in seine Heimat zurückkehrt; sein Bruder Esteban hingegen ist in der Heimatstadt Toledo verblieben und dem Katholizismus treu geblieben. Für die religiöse Sphäre ste-

³⁸ Georges Hüe, *Dans l'ombre de la cathédrale. Drame lyrique en trois actes. Partition chant et piano*, Paris: Heugel 1921 (H. 27,376).

³⁹ Annedörte Greiner, *Vicente Blasco Ibáñez. Der spanische Zola?*, Dissertation Jena 1932; Roger Edel, *Vicente Blasco Ibáñez in seinem Verhältnis zu einigen neueren französischen Romanschriftstellern*, Dissertation Münster 1935. *La cathédrale* wurde vereinzelt auch mit Huysmans gleichnamigem Roman verglichen. Vgl. Edel, *Vicente Blasco Ibáñez*, S. 98. – Der Roman lag seit der Vorkriegszeit in französischer Übersetzung vor: Vicente Blasco Ibáñez, *Dans l'ombre de la cathédrale*, aus dem Spanischen übersetzt von G[eorges] Hérelle, Paris [1907]. Original als *La cathédrale*, Valencia 1903.

hen auch hier allerhand musikalische Stilmittel, die als Elemente einer *Couleur grégorienne* gelten dürfen. Vorwand hierfür ist die Vielzahl an liturgischen Handlungen und religiösen Texten, die in der Opernhandlung vorkommen.⁴⁰

Der Befund ist ganz ähnlich wie bei Bruneau: Besonders in den »liturgischen« Abschnitten kommen musikalische Stilmittel wie Modalität und dergleichen zum Tragen. Musikalische Zitate, etwa von Chorälen, konnte ich nicht ausmachen, wohl aber liturgische Texte und die Nachahmung liturgischer Musik. Dieser wird ähnlich wie in *Le Rêve* betont »weltliche« Musik – hier etwa eine Matadormusik nach dem Vorbild der Oper *Carmen* – entgegengesetzt, deren Funktion für die Handlung ebenfalls »nur« die einer *Couleur locale* ist.

Im Libretto wie auch in der Partitur der Oper fällt eine ungeheure Fülle an Szenen und musikalischen Stilmitteln auf, die der Kirchenmusik entlehnt oder zumindest angenähert sind. In allen Akten kommen liturgische Handlungen, Gebete und dergleichen mehr zumindest im Hintergrund vor. Man kann die Musik wegen dieser zahlreichen verweisenden Elemente als naturalistisch qualifizieren (ohne damit ein Urteil über die Nähe zur kirchenmusikalischen Realität der frühen 1920er Jahre fällen zu wollen). Bestimmend hierfür ist die Häufigkeit von musikalischen Elementen, die erkennbar außerhalb eines idealtypischen »Opernstils« liegen und der musikalischen Milieuschilderung dienen. Hüe selbst hat sich allerdings gegenüber der Frage eines möglichen Naturalismus abwehrend geäußert:

»Je n'ai certes pas négligé de suggérer le »milieu, d'un coloris si caractéristique, mais très discrètement et seulement comme un fond de tableau, en laissant s'épanouir au premier plan toute la part d'émotion que la musique a pour mission essentielle d'exprimer. En dehors de la danse liturgique devant l'autel de la Vierge et de certains passages du premier acte, qui comportent un élément pittoresque, tout l'ouvrage est avant tout expressif d'humanité, abstraction faite du milieu dans lequel l'action se déroule.«⁴¹

Ich habe sicher nicht die Andeutung des »Milieus« durch charakteristisches Kolorit vernachlässigt, aber dies geschieht sehr diskret und nur als Bildhintergrund, während im Vordergrund das ganze Gefühl aufblüht, das Musik hauptsächlich ausdrücken soll. Außer dem liturgischen Tanz vor dem Altar der Jungfrau und gewissen Abschnitten des ersten Aktes, die ein malerisches Element enthalten, ist das ganze Werk zu allererst ein Ausdruck von Humanität, unabhängig vom Milieu, in dem die Handlung sich abspielt.

Angesichts der Häufigkeit sakraler Elemente muss man diese Autorenauskunft mit einem Fragezeichen versehen. Die Oper stellt nämlich zahlreiche Handlungen von Liturgie und Gebet dar, die sich teils im Hintergrund der Szene abspielen und effektiv mit dem »weltlichen« Geschehen der eigentlichen Handlung kontrastieren. In diesem Sinne ist wohl auch Hües Auskunft zur (angeblich) nachrangigen Milieuschilderung nachzuvollziehen. Hierfür macht Hüe, ähnlich wie bereits in seiner frühen Oper *Le Miracle*,⁴² von einem Instrumentarium Gebrauch, das Glocken und Orgel einschließt.

Eine deutliche Gegenüberstellung der beiden Sphären (Religion/Vergangenheit versus Politik/Zukunft) findet bereits im Gespräch der Brüder im ersten Akt statt. Die Erzählung Manuels von seinen Eskapaden findet in einer verhältnismäßig modernen Klangsprache statt, die, passend zum negativen Schicksal des Protagonisten, häufig negativ konnotiert ist (Betonung des Tritonus),⁴³ sich aber auch zu positiver Emphase aufschwingen kann, etwa dort, wo Manuel die Verheißungen schildert, die die rationale Wissenschaft ihm einst bot (»Grave à la fois et souriante, / M'apparut la Science!«⁴⁴). Weniger chromatisch

⁴⁰ Für eine Handlungszusammenfassung und weitergehende Informationen siehe Leßmann, *Die Rezeption*.

⁴¹ »Avant-première. Dans l'ombre de la cathédrale, de M. Georges Hüe«, in: *Le Ménestrel* 83 (1921), Heft 47, S. 468f.

⁴² Manuela Jahrmärker, Artikel »Hué, Huë [sic], Georges-Adolphe«, in: *MGG2*, Personenteil 9 (2003), Sp. 466f.

⁴³ Klavierauszug, S. 29.

⁴⁴ Etwa: »Ernst wie zugleich heiter erschien mir die Wissenschaft.«; ebd., S. 40.

wird die Musik, als Manuel von seinen Anfängen als Messdiener und Seminarist spricht. Hier sind bezeichnenderweise auch parallele Akkordrückungen und leere Quinten im Gebrauch.⁴⁵ Eine zumindest zu Beginn eher diatonische, tendenziell auch modale Klangsprache verwendet im Gegensatz zu seinem Bruder Esteban im Bericht von seinem Leben im Umfeld der Kathedrale.⁴⁶

Hües Oper mag als Beleg dafür gesehen werden, dass der Diskurs über die Gregorianik auch in musikalischen Werken außerhalb der Kirchenmusik produktiv aufgenommen wird. Ein weiterer neuer Ansatz der Choraldebatte spätestens ab Jahrhundertwende ist nämlich die Idee eines freien Rhythmus der Gregorianik, wie sie insbesondere in den Schriften von André Mocquereau greifbar wird.⁴⁷ Auch dies spiegelt sich in Hües Oper, wo zu Beginn des dritten Akts eine (wahrscheinlich neu komponierte) einstimmige Vertonung des *Salve Regina* in einem Rhythmus auftaucht, den man in diesem Sinne als ›frei‹ bezeichnen könnte; konkret bedeutet dies, dass er primär dem Wortrhythmus und nicht einem festen Takt verpflichtet ist.⁴⁸

Es besteht ein Zusammenhang zwischen der theoretischen Choraldebatte, wie sie vornehmlich im engeren Kreis der kirchenmusikalisch und/oder musikphilologisch Interessierten geführt wird, und der zeitgenössischen kompositorischen Praxis in Frankreich, die sich von Aspekten des Gregorianikbildes ihrer Zeit beeinflusst zeigt. An mehreren Beispielen wurde im vorliegenden Beitrag zu zeigen versucht, wie die Kirchenmusik im Frankreich des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, und hier besonders der Diskurs über die Gregorianik, auch eine scheinbar weit entfernte musikalische Gattung wie die Oper prägen kann. Die ideologische Haltung zum Christentum, die die einschlägigen Werke dabei erkennen lassen, kann dabei erheblich variieren und mindestens von Indifferenz bis zur Affirmation reichen. Ebenso vielfältig sind die kompositorischen Verfahren der Aneignung (häufig älterer) sakraler Musik und das Maß, in dem diese in die Kompositionsstruktur eingebunden ist: vom der eher illustrativen Zitation bis hin zur Verwebung in die Leitmotivstruktur.

⁴⁵ Ebd., S. 34.

⁴⁶ Ebd., S. 43.

⁴⁷ André Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne. Théorie et pratique*, Bd. 1, Rom u. a. 1908; Bd. 2, Paris u. a. 1927.

⁴⁸ Klavierauszug, S. 141f. Die Passage wechselt zwischen einem 5/4- und einem 7/4-Takt.