

Vorwort

Merkwürdigerweise gibt das Titelblatt des ersten Sticks der Partitur von Grétrys *Guillaume Tell* ein falsches Datum für die Erstaufführung des Werkes an. Folgendes ist dort zu lesen: „*Guillaume Tell*, Drama in Drei Akten, gereimt und in Verse gesetzt durch den Bürger Sedaine, zum ersten Mal zur Aufführung gebracht im Théâtre de l'Opéra-Comique, ehemals bekannt als Comédie-Italienne, im März 1791, zur Musik gesetzt durch den Bürger Grétry.“ Tatsächlich fand die Uraufführung des *Guillaume Tell* am 9. April, nicht im März, des Jahres 1791 auf der Bühne der Comédie-Italienne statt, welche noch nicht den Namen Opéra-Comique National trägt. Der *Almanach général des Spectacles* in seiner Ende 1790 für das Jahr 1791 gedruckten Ausgabe bespricht die bevorstehende Aufführung des *Guillaume Tell*, die an der Opéra-Italienne vorbereitet wird, und findet wenig schmeichelhafte Worte für die von Sedaine im Libretto zum Ausdruck gebrachten neuen Empfindungen, die alleine dem Ziel dienen, einen Publikumserfolg zu verzeichnen. Folgendes steht dort zu lesen: „An der Comédie-Italienne ist eine neue Oper in Vorbereitung (*Guillaume Tell*), Text von Hr. Sedaine, Musik von Hr. Grétry. Dieses Werk, welches man dem heutzutage leichthin verwendeten Begriff des *Patriotismus* zuzuordnen gedenkt, ist zweifelsohne voller drastischer Züge, jedoch können diese von wahren Patrioten nicht missverstanden werden. Tatsächlich beugt Hr. Sedaine, einst Lobredner der Mächtigen, seinen Charakter allen Umständen und beleidigt zu Unrecht und auf Grundlage dessen, was er einst beweihräucherte, zum einzigen Vergnügen, Aufruhr im Parkett zu erzeugen und jenen Hass zu schüren, den ein Recht und Ordnung wohlgesonnener Bürger zu ersticken versucht. Jedoch, so heißt es, wird er daran verdienen, und diese Art Patriotismus ist ihr Geld wert. Daher haben die Comédiens Italiens die Konsequenz jener riskanten Aussagen gut genug erkannt, um die Uraufführung des *Guillaume Tell* bis nach dem Jahreswechsel zu verzögern, da dies die Zeit ist, in der die Logen vermietet werden und dieses Stück verhindern würde, dass allzu viele an den Mann gebracht würden, denn wahrlich, der *Bürgersinn* dieser Herren ist ihren Interessen untergeordnet.“

Im *Almanach des Spectacles* des Folgejahres wird die Uraufführung des *Guillaume Tell* besprochen, und der Redakteur, den man heute definitiv als Reaktionär bezeichnen würde, attackiert Sedaine wegen dessen vorgeblichen Patriotismus' erneut in folgender Notiz: „*Guillaume Tell*, lyrisches Drama in 3 Akten, Text von Hr. Sedaine, Musik von Hr. Grétry. Dieses Stück, dessen Erfolg nur auf die

Begeisterung einer Partei zurückzuführen ist, ehrt weder das Genie noch die Prinzipien Herrn Sedaines. Jedoch ist er dem Impuls der Zeit gefolgt, und so verwerflich dies ist, macht es die Größe der Gesellschaft, in der er sich damit befindet, schwierig, es ihm zu Lasten legen zu wollen. Wäre der Adel die herrschende Klasse, so wäre Hr. Sedaine zweifelsohne ein Adliger; der Erfolg entschuldigt im übrigen alles. In der Musik findet sich das kreative Genie von Hr. Grétry wieder. Kein anderer Komponist ist geistreicher und kennt die Magie des Theaters besser. Wir wiederholen damit eine seit zwanzig Jahren erzählte Wahrheit.“

Indem der Redakteur des *Almanach des Spectacles* Sedaine und den Anhängern der Bewegung der modernen Ideen Vorwürfe macht, vergisst er, dass man in Frankreich nicht darauf gewartet hatte, dass es unter dem Einfluss des aufstrebenden demokratischen Regimes in den Geistern gärt, um die Geschichte Guillaume Tells, Gesslers und der helvetischen Befreiung zu inszenieren. Im Dezember des Jahres 1766 war ein tragischer *Guillaume Tell*, verfasst von Lemierre, an der Comédie-Française gespielt worden, und die Tiraden, welche die Liebe zur Freiheit feierten, hatten ganz ohne revolutionäre Hintergedanken Beifall bekommen. Sedaine hat 14 Jahre später lediglich den Titel, das Thema und die Haupthandlungsstränge von Lemierres Stück übernommen, um Grétry, seinem gewohnheitsmäßigen Partner, die Gelegenheit zu geben, ein in seiner Konzeption und seiner Wirkung für ihn neuartiges Werk mit seinem musikalischen Genie auszuführen. Letztlich, und wir sprechen hier sowohl für Sedaine als auch für Grétry, welches Übel besteht darin, wenn beide Autoren, Dichter und Musiker, ein Werk erstellen, welches dem Zeitgeist entspricht? Hat man nicht schon vor langer Zeit festgestellt, dass das Theater nur dann seinen Zweck erfüllt, wenn es die Ideen und Bräuche seiner Zeit reflektiert?

Wie bereits gesagt, fand die Uraufführung von Grétrys *Guillaume Tell* am 9. April 1791 in der Comédie-Italienne statt. Schon am 11. April ist im *Journal de Paris* von jenem Abend zu lesen; nachdem der Journalist dem Thema aufgrund seiner Bekanntheit (zweifelsohne durch Lemierres Tragödie) zunächst in Abrede stellt, großartig Aufmerksamkeit erregen zu können, fügt er hinzu, dass das Stück in Hass auf Unterdrückung und in Liebe zur Freiheit schwelgt, wobei alles, was jene Gefühlswelten betrifft, Beifall fand. „Was die Musik anbelangt, Feste, Wut und Kämpfe sind es, was sie am häufigsten zum Ausdruck bringt. Die Tatsache, dass sie von Hr. Grétry stammt, kündigt davon, dass man hier Stücke größten Verdienstes findet. Lautstark

wurde nach den Schöpfern gerufen; sie befanden es jedoch nicht gelegen, diesen stürmischen Einladungen nachzukommen.“

Der *Moniteur* vom 23. April widmet dem Bericht zur Uraufführung des *Guillaume Tell* in der Comédie-Italienne einen recht langen Artikel. Nach einer Zusammenfassung des Stückes mit Hinweis auf die Anleihen Sedaines aus Lemierres Tragödie ist dort folgendes über Grétrys Musik zu lesen: „Die Musik erweist sich in jeder Hinsicht des Themas und der Art und Weise, wie der Dichter es behandelt, würdig. Ihr Schöpfer, Hr. Grétry, beherrschte schon immer die Kunst, seinen Gesängen den Charakter der Situationen und Personen, die sie ausmalen sollen, einzuhauchen. In diesem Stück geht er noch einen Schritt weiter; er schreibt im Stil des Landes, in dem die Handlung stattfindet.“ Die musikalische Umsetzung von Lokalkolorit war zu jener Zeit wenig gebräuchlich, und die Feststellung, dass sich die Partitur des *Guillaume Tell* darum verdient macht, darf nicht unerwähnt bleiben.

Der Artikel über die Uraufführung des *Guillaume Tell* im *Moniteur* erwähnt einen Zwischenfall, der im *Journal de Paris* nicht beschrieben wird, der es jedoch verdient, zur Sprache gebracht zu werden. Im Folgenden der Wortlaut des Berichts: „Man verlangte erneut nach den Urhebern, den Darstellern und vor allem dem neuen Darsteller, der die Rolle des Gessler auf die Absage Hr. Chenards hin übernommen hat; Hr. Philippe, Fr. Desforges, Hr. Elleviou erschienen. Da sich der neue Darsteller noch immer nicht zeigte, durchquerten die ungeduldigen Parkettbesucher das Orchester, durchstießen den Vorhang, der die Bühne verdeckt, und beschwerten sich beim Ensemble darüber, dass man sich Zeit damit lasse, ihren Wünschen nachzukommen.“ Dieser Sturm auf das Theater durch die von einer Kleinigkeit aufgebrauchten Menge inspiriert den Journalisten zu sehr zutreffenden Überlegungen, die er zwei Jahre später zweifelsohne nicht angebracht hätte: „Wir wissen nicht, inwiefern es dem Publikum zusteht, über Darsteller außerhalb ihrer Funktion zu verfügen, und ob es menschenwürdig ist, sie solcherart halb nackt auf die Bühne zu zwingen, ungeachtet der Gefahren, denen ihre Gesundheit dadurch ausgesetzt wird; jedoch glauben wir nicht, dass die Urheber, die dem Publikum nur ihr Produkt liefern, auch noch gezwungen werden können, ihm auch ihre Personen zu liefern. Diese Anstandsbekundung, welche durch fortwährende Entwürdigung keine mehr ist, ist nur noch die Ausübung eines äußerst verurteilenswerten Despotismus durch ein Volk, welches die wahren Grenzen der Freiheit noch nicht kennt.“ Es stellt sich die Frage, warum das Publikum unbedingt den *neuen* Darsteller sehen wollte, den man zum ersten Mal in der Rolle des Gessler zu Gesicht bekam, die Chenard, ein guter Schauspieler der

Truppe, abgelehnt hatte. Es war doch vermutlich nicht, um ihm einen Erfolg zu bekunden? Es sollte erlaubt sein anzunehmen, dass, ganz im Gegenteil, die Menge aus einer jener öfter zur Demonstration gebrachten Launen heraus im Begriff war, ihn stellvertretend für Gessler, den Tyrannen, zu beschimpfen, und er, um dieser Unannehmlichkeit zu entgehen, es für besser befand, sich nicht zu zeigen. Ohne Zweifel war dies auch der Grund, weshalb Chenard sich weigerte, eine für Patrioten abscheuliche Figur darzustellen, wohl im Glauben, dass er damit im Sinne seiner staatsbürgerlichen Pflichten handelt. In Bezug auf die sehr zutreffenden Gedanken des Journalisten über das erbärmliche Verhalten der Parkettbesucher bleibt zu sagen, dass ein gewisser Mut daraus spricht, diese im Jahr 1791 zu veröffentlichen. Zwei Jahre später hätte es sich dabei um einen Leichtsinn gehandelt, der seinen Urheber das Leben hätte kosten können.

Grétrys Neffe, Autor des Buches *Grétry en famille*, lässt den Meister selbst in folgendem Wortlaut über die oben beschriebene Episode bei der Proklamation der Verfasser sprechen: „Am Tag der Premiere meiner Oper *Guillaume Tell* sage ich zu Sedaine (Autor des Textes): ‚Man hat eine gute Meinung von unserem Werk, mein Freund; alles deutet auf einen großen Erfolg hin, und ich weiß, dass man im Parkett den Plan geschmiedet hat, Sie auszurufen und zum Erscheinen auf der Bühne zu zwingen, Sie, der Sie noch nie nach einem Ihrer Stücke erschienen sind.‘ – ‚Schade‘, antwortet er mir, ‚denn ich werde nicht erscheinen.‘ – ‚Das werden Sie, Sedaine, das werden Sie.‘ – ‚Nun gut, nehmen wir an, ich erschiene?‘ – ‚Nun, dann machen Sie zunächst die gebräuchlichen Grüße.‘ – ‚Die werde ich machen oder auch nicht; aber ich werde nach vorne gehen und zum Publikum sprechen: Ihr wollt mich sehen, da bin ich; aber was wisst ihr, ob ich nicht zweihundert Leute engagiert habe, um mich auszurufen?‘ Sedaine hätte es zweifelsohne genau so getan. Das Werk hatte den größten vorstellbaren Erfolg, und erst um Mitternacht, und nur auf die wiederholten Order des Polizeikommissars hin, der auf der Bühne erschien, war das Publikum müde, Sedaine auszurufen, und bereit, sich zurückzuziehen.“

Sollten tatsächlich Grétrys Worte in diesen Zeilen wiedergegeben sein, so handelt es sich um einen Akt großer Selbstlosigkeit seitens des Komponisten des *Guillaume Tell*, sich so auszudrücken, dass man glauben mag, die Proklamationen hätten nur Sedaine gegolten, war es doch untypisch für ihn, sich selbst bei einer Gemeinschaftsarbeit, ganz gleich, mit welchem Partner, in die zweite Reihe zu verbannen. Die Wahrheit ist, dass beide Schöpfer des *Guillaume Tell* vom Parkettpublikum zum Erscheinen gedrängt wurden. Zweifelsohne wollte Sedaine dem nicht nachkommen, und Grétry sah sich außer Stande, alleine dem Ruf des Publikums zu folgen.

Der Fehler bezüglich des Datums der Uraufführung des *Guillaume Tell*, den wir als Eigenheit des Titelblatts vom ersten Stich der Partitur genannt haben, existiert auch in der gedruckten Fassung des Werkes. Er erklärt sich in beiden Fällen dadurch, dass Partitur und gebundene Ausgabe erst im Jahr 1793 publiziert wurden. Zwei Jahre nach dem Erscheinen ihres Werkes konnten sich die Urheber nicht mehr an das genaue Datum des Abends erinnern, der für beide ein Erfolg gewesen war. Es wäre ihnen jedoch ein Leichtes gewesen, Erkundigungen einzuziehen, und so ist es ein in jeder Hinsicht merkwürdiger Fehler.

Eine Vielzahl von Veränderungen hatte sich von 1791 bis 1793 in Frankreich vollzogen, und so verspürte Sedaine bei der Drucklegung seines *Guillaume Tell* das Bedürfnis, mehr und mehr seine patriotischen Empfindungen zu bestätigen, womit er in gewisser Weise der Aussage des *Almanach des Spectacles* recht gibt bezüglich seines Hanges, aus der Lage Profit für seine persönlichen Interessen zu schlagen. Eine dem Stück *Guillaume Tell* vorangestellte Ermahnung dient ihm dazu, seinen Bürgersinn zur Schau zu stellen. Darin stellt er seinen Wunsch dar, dass dieses 1790 entstandene Stück in den großen Theatern der Départements wie etwa denjenigen von Bordeaux, Lyon und Toulon aufgeführt würde, um das Feuer der Revolution zu nähren und weiterhin „das Reich der Stücke zu erweitern, die der gemeinsamen Sache dienen, und diejenigen zum Schweigen zu verdammen, die ihr schaden können“, was bedeutet, dass die Stücke des alten Repertoires zu großen Teilen verboten werden müssen, um denjenigen Platz zu schaffen, die vom neuen Geist der Allgemeinheit beseelt sind, allen voran, das versteht sich von selbst, *Guillaume Tell*. Im Übrigen wird man die Abschaffung der Stücke, so unser Autor, nur kurzzeitig als eine Gefahr oder Taktlosigkeit betrachten: „Eine Zeit wird kommen, in der man uns die Bilder der alten Übergriffe und Knechtschaften vor Augen führen wird, und wir werden diese Augenblicke mit Freude nutzen, um uns dafür zu beglückwünschen, die Eisen gebrochen zu haben, die uns keine menschliche Macht aufzuladen vermag.“ Auf diese Ermahnung folgt: „Würdigung den Manen Lemierres, des Autors der Tragödie von *Guillaume Tell*, geleistet durch Sedaine, der zwanzig Jahre nach selbigem den gleichen Stoff verarbeitete.“ Diese Würdigung steht in Versform, und Sedaine gefällt sich darin, die Glut seiner republiktreuen Gefühle in geschwollenen Strophen auszudrücken. Doch ist damit nicht genug; es gibt noch eine Steigerung, was Gedanken dieser Kategorie anbelangt. Auf der vorletzten Seite der gebundenen Ausgabe findet sich nach den Worten „Ende des dritten und letzten Aktes“ Sedaines Wunsch, *Guillaume Tell* um eine allerletzte

Episode mit dem Titel „optionale patriotische Szene“ zu bereichern, den er folgendermaßen ausdrückt:

„Ich wünschte, dass dieses Stück, welches auf diese Weise endet, eher (in Erwartung dies begünstigender Umstände) folgende Schlusszene enthielte: Man würde gedämpft die Melodie der Bewohner von Marseille hören:

Amour sacré de la patrie!

Melktal Vater würde sagen: ‚Was vernehmen meine Ohren? Sieh nach, was es ist, Guillaume Tell.‘ Er ginge, käme zurück und sagte: ‚Es sind die Franzosen, die braven Sansculottes der Nation Française.‘ Hierauf erschienen die Sansculottes: einer von ihnen würde den Schweizern das Folgende zur Melodie der Marseillais sagen:

(es folgen zwei Strophen, davon hier die erste)

‚Oh! Ihr, die Ihr gabt das Exempel,

Die Freiheit zu erringen!

Zerstört niemals den Tempel,

Den euer Blut tat zementieren.

Beschützt nie das Reich

Der Könige und ihrer Anschläge.

Dass sie niemals eure Schritte lenken,

Und zwingt euch nie zu sagen

Aux armes, citoyens!‘ etc.

Daraufhin sängen Franzosen und Schweizer, Schweizer und Franzosen gemeinsam:

‚Amour sacré de la Patrie!‘ etc.

Ich bin überzeugt, dass dies eine positive Wirkung hätte“, so die naive Ergänzung Sedaines.

Es besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass Sedaine Grétry vorgeschlagen hat, diese Szene bei der Wiederaufnahme von 1793 anzufügen, da er sein Vorhaben mit den Worten „*Ich wünschte, dass dieses Stück...* etc.“ anführt. Der Komponist war dieser lächerlichen Fantasterei seines Partners nicht geneigt, denn seinem Willen nach sollte das Werk wie bereits 1791 mit dem folgendem Choral enden:

„Lasst uns den kommenden Jahrhunderten

Führer und Vorbilder sein...“ etc.

Dabei schien er nicht darum bekümmert zu sein, dass mittelmäßige Gesänge seiner Partitur angehängt werden könnten, und seien sie noch so patriotisch.

Zwar wurde, wie bereits erwähnt, *Guillaume Tell* 1793 wiederaufgenommen, jedoch stand er nur selten auf dem Programm, wohingegen die anderen Werke Grétrys, *l'Épreuve villageoise*, *les Événements imprévus*, *la Fausse Magie*, *l'Amant jaloux* und *le Jugement de Midas* täglich das Repertoire der Opéra-Comique National nährten. Ab und an, wenn die Darsteller das Bedürfnis verspürten, ihren Patriotismus zu bekräftigen, gaben sie eine Vorstellung des *Guillaume Tell* in Begleitung von Gelegenheitswerken wie „*La Fête civique de Village*“ oder „*Marat dans le souterrain le Jour du 10 Août*“, eine historische Begebenheit in zwei

Akten. Wenn *Guillaume Tell* nicht aus sich selbst heraus ein brillanteres Schicksal erfuhr, so liegt es doch daran, dass Sedaines Vorlage so weit unterhalb des Minderwertigen rangiert, dass man sich fragen muss, wie sie Grétry als Inspiration dienen konnte.

In seinen *Mémoires* beschreibt Grétry die Umstände, unter denen er die Musik zu *Guillaume Tell* komponierte. Soeben hatte er Schlag auf Schlag zwei seiner drei Töchter verloren. Um die dritte von ihrer düsteren Vorahnung abzulenken, dass sie vom selben Schicksal bedroht sei wie ihre Schwestern, und um sie einem gesundheitsförderlicherem Klima als dem von Paris auszusetzen, brachte er sie nach Lyon, wo er sich im Vorjahr recht lange aufgehalten hatte: „Wir kehrten also nach Lyon zurück, und ich erstellte während des Sommers die Musik zu *Guillaume Tell*. Ich arbeitete vom Morgen an im Zimmer meiner Tochter; eines Tages sagt sie mir: ‚Deine Musik trägt immer den Duft des Gedichts; diese hier riecht nach Thymian.‘“

In einem anderen Abschnitt seiner *Mémoires* beschreibt Grétry die Art und Weise, nach der seiner Meinung nach die Musik zu *Guillaume Tell* konzipiert werden müsse, um mit Thema, Handlung und den im Stück ausgedrückten Empfindungen konform zu gehen: „Im *Guillaume Tell* musste sich die revolutionäre Energie bemerkbar machen; zwischen den Empfindungen des Schreckens erscheinen jedoch immer wieder ländliche Züge, die auf die Arglosigkeit der Schweizer hindeuten, als wollten sie sagen: ‚Um unsere Tugenden zu bewahren, rebellieren wir.‘“

Die Absichten des Lokalkolorits in Grétrys Musik zu *Guillaume Tell* wurden nicht verkannt. Sie wurden von mehreren Kritikern des Werks zu seiner Uraufführung verstanden und beschrieben: „ein weitgehender und tiefgründiger Stil“, heißt es im *Esprit des Journaux*, „unterscheidet seine beiden Finali, seine situativen Arien und vor allem seine Ouvertüre, in welcher er jene Melodie einführt, die uns Rousseau am Ende seines *Dictionnaire de Musique* aufgeschrieben hat, welche sich ‚Ranz des Vaches‘ nennt und die den Schweizern so teuer ist, dass es (um mit Rousseau zu sprechen) unter Todesstrafe verboten ward, sie den Truppen vorzuspielen, da es all jene zum Desertieren brachte, in Tränen ausbrechen oder sterben ließ, die sie hörten, so sehr erweckte es in ihnen das glühende Verlangen, ihr Land wiederzusehen. – Die jungen Rinderhirten spielten sie auf ihren Dudelsäcken, während sie ihre Herde hüteten. Hr. Grétry setzt sie in jenem Moment ein, in dem sich der Vorhang hebt und man den jungen Tell auf den Bergen sitzend den ‚Ranz des Vaches‘ auf dem Dudelsack spielen sieht.“

Die Ouvertüre, die nichts weiter als ein langes instrumentales Vorspiel ist, spielt zum offenen Vorhang, wie aus folgender Anweisung in der Par-

titur ersichtlich wird: „Die Bühne stellt die Schweizer Berge bei Sonnenaufgang dar, ein kleiner Viehhirte, Guillaume Tells Sohn, sitzt in der Ferne auf einer Felsspitze; er spielt den Rhans (sic) des Vaches. Zwischen den Bergen sieht man Vieh- und Schafhirten vorbeiziehen.“ Weiterhin stehen zwischen den Notenzeilen Angaben wie: „Man sieht eine Herde Rinder durch die Berge ziehen – Eine weitere Herde ist zu erblicken – Während die Ouvertüre hier endet, steigt der kleine Tell vom Berg herab, erklimmt einen Baum und von dort einen Ast, von dem aus er an einen Fensterladen klopft.“ Neben diesen Regieanweisungen findet sich bei einer bestimmten Violinpassage der Ouvertüre eine Anweisung, die nicht unerwähnt bleiben sollte: „dieses (7→) (konventionelles Zeichen) zeigt an, dass der Finger im Stile Tartini eine Kreisbewegung auszuführen hat, ohne die Saite loszulassen.“ Als weiteres Zeugnis der Sorgfalt, mit der Grétry dafür sorgt, nichts auszulassen, was dazu beiträgt, die von ihm intendierten Effekte zu erzielen, seien folgende Anmerkungen erwähnt, die sich unter den Notenzeilen finden: „Cornet oder Kuhhorn; im Verlauf des Stückes gibt es derer drei in verschiedenen Stimmungen. – Cornet, klagender Klang – anderes Cornet“.

Guillaume Tell verbleibt während der gesamten revolutionären Periode im Repertoire. Die kaiserliche Zensur verbot selbstverständlich die Aufführung. Unter der Herrschaft Napoleons war es nicht erlaubt, auf der Bühne die Liebe zur Freiheit, selbst in musikalischer Form, zu zelebrieren. 1828 wird Grétrys Werk an der Opéra-Comique wiederaufgeführt. Wenn wir hier von Grétrys Werk sprechen, so handelt es sich hier eher um eine Redewendung in Anbetracht der Umstände, unter denen diese Wiederaufnahme vorbereitet und durchgeführt wurde. Die Leitung der Opéra-Comique hatte bei zwei Gelegenheiten den seltsamen Einfall, eine Art Kampf mit der Grand-Opéra zu etablieren, indem sie hastig Stücke auf die Bühne brachte, die in letzterer angekündigt wurden und mit deren Vorstellung sie ihr voraus war. So wurde, als man erfuhr, dass an der Opéra Scribes und Aubers *Muette de Portici* einstudiert wurde, an der Opéra-Comique schleunigst der *Masaniello* von Carafa vorbereitet, welcher am 27. Dezember 1827 gespielt wurde, wohingegen die *Muette* erst am 29. Februar 1828 in der Opéra zur Uraufführung kam. Wenig später, als man davon Nachricht erhielt, dass Rossini mit der Komposition einer *Guillaume Tell*-Oper beschäftigt sei, die die Académie Royale de Musique von ihm erwartete, erinnerte man sich an der Opéra-Comique daran, dass man einst einen *Guillaume Tell* von Grétry im Repertoire gehabt hatte, der wiederum hastig vorbereitet wurde, nicht ohne ihn einer Metamorphose zu unterziehen, deren Details wir im Folgenden

noch beschreiben möchten. Die Opéra-Comique führt den *Guillaume Tell* am 24. Mai 1828 auf, die Opéra präsentiert den ihren erst am 9. August der Öffentlichkeit.

Man kann sagen, dass der *Guillaume Tell* von 1828 durch die Verstümmelungen, die ihm zuteil werden, nichts mehr mit dem von Sedaine und nur wenig mit dem von Grétry zu tun hat. Zunächst wurde das Stück weitestgehend von Hr. Pelissier umgeschrieben, einem Bühnenautor ohne besonderen Verdienst, der unter dem Vorwand, Sedaines Libretto zu verbessern, alle Textzeilen verschwinden ließ, die den Verdacht der Behörden erregt hätten. Die Zensur der Restaurationszeit war zwar weniger streng als jene des Kaiserreichs, jedoch beliebte es ihr nicht, dass das Wort Freiheit allzu laut zu Gehör gebracht wurde, so wenig zumindest, dass man an der Opéra-Comique in Mozarts *Don Giovanni* den Text des Chores *Viva la Libertà* in *Viva l'ilarità* ändern musste.

Castil-Blaze, der Kritiker des *Journal des Débats*, äußert in seinem Bericht im Feuilleton des 29. Mai 1828 über die Wiederaufnahme des *Guillaume Tell* eigenartige Ansichten über die recht ungehörige Vorgehensweise, die man hinsichtlich der Oper aus Sedaines und Grétrys Zusammenarbeit angewandt hatte. So schreibt er: „*Guillaume Tell* konnte nicht ohne merkliche Veränderungen inszeniert werden. Dieses Drama enthält Sichtweisen, die den damaligen Umständen gemäß sind, deren Inbrunst jedoch einer Mäßigung bedurfte, um sie dem Konsens von 1828 anzupassen. Der politische Einklang hat sich in den letzten 36 Jahren geändert.“ So viel zum Libretto, hernach der Kritiker zur Musik: „Es wäre unvorsichtig gewesen, die Musik dieser Oper ohne Vorkehrungen umzusetzen. Hr. Berton hat dafür gesorgt, die Partitur um die weniger bemerkenswerten Stücke auszudünnen und sie durch Arien und Duos aus den Opern *Céphale et Procris*, *Elisca*, *Aucassin et Nicolette* und *Callias* des gleichen Komponisten zu ersetzen, die seit langem aufgegeben wurden und deren Aufführung ein Ding der Unmöglichkeit ist. *Guillaume Tell* hatte diese wertvolle Unterstützung nötig.“ Später äußert sich der Pariser Kritiker im Sinne seiner merkwürdigen Ansichten erneut und aufschlussreicher: „Ich denke, dass viele Partituren, deren Überalterung sie von der Bühne fernhält, dort wieder dauerhaft in Erscheinung treten könnten, wenn man sich die Mühe machte, sie zu verjüngen; jedoch muss diese Arbeit mit vollster Freiheit geschehen, und sie darf niemals gehemmt werden durch fehlgeleiteten Respekt und Erwägungen, die einzig zum Resultat haben, dass der Erfolg geschmälert wird. Die Arbeit von Hr. Berton ist zu vorsichtig ausgeführt. Dies ist zwar ein gut gemeinter Fehler, jedoch bleibt es ein Fehler. Er erweist Grétrys

Vorlage zu viel Respekt, und so entfalten die dem Orchester beigefügten Hilfen nur in Gesslers Arie und im Finale ihre Kraft.“

Solche Theorien über den geringen Respekt, der gegenüber den Werken alter Komponisten vorzubringen ist, erscheinen uns heute ungeheuerlich, und sie sind es auch; man konnte sie allenfalls vor siebzig Jahren formulieren, in einem Frankreich, dessen Publikum noch einer Erziehung bedurfte, die zugegebenermaßen zum heutigen Tage noch nicht abgeschlossen ist. Wir sprechen hier vom großen Publikum, jenem, das man als Masse bezeichnet. Castil-Blaze hatte gute Gründe, die Notwendigkeit des *Arrangierens* alter Musik zu unterstützen, so spekulierte er sein Leben lang mit dieser Art der Arrangements, hatte er doch die Meisterwerke von Mozart, Weber und Rossini bearbeitet und ein Vermögen mit der Verstümmelung der Geniestreiche der Meister gemacht. Weniger verständlich ist, dass ein Komponist, der sich in Bertons Maße verdient gemacht hat, dem tristen Unterfangen, das man ihm auftrag, zugestimmt hat.

In seiner Bearbeitung der Partitur des *Guillaume Tell* hat Berton sowohl beseitigt als auch hinzugefügt. Die *Revue Musicale* von 1828 gibt aufschlussreiche Details über die Eingriffe, die für die Wiederaufnahme an Grétrys Partitur vorgenommen wurden. Die neuen Regisseure befanden, dass mehrere Stücke des *Guillaume Tell* von 1791 nicht beibehalten werden können, da ihr Stil veraltet ist. Sagt man dies nicht immer von Musik, die nicht eben aktuell ist? Ein Gemälde von damals ist antik, und es handelt sich dabei um ein Qualitätsmerkmal, so sich denn andere hinzugesellen. Musik von einst ist alt, und es handelt sich dabei um den schlimmsten Makel. Man war der Meinung, dass mehrere Szenen um Arien, Duette und Ensemblestücke verstärkt werden müssen. Das Orchester befand man als zu schwach für Ohren, die sich an die lärmende Instrumentierung der neuen Opern gewöhnt hatten (lärmende Instrumentierung von 1828!), und es musste um einige Instrumente erweitert werden, um effektvoller zu sein. Hr. Berton, der mit den Veränderungen beauftragt wurde, wurde auf Grund der Art und Weise, wie er seinen Aufgaben nachkam, gelobt. Dem ersten Akt wurden drei neue Stücke hinzugefügt. Laut dem Artikel, der uns diese Details liefert, handelte es sich hierbei um „Schöne Verse aus *Amphitryon*, einer älteren Oper von Hr. Grétry, wunderbarst vorgetragen von Fr. Rigault; ein Duett, welches Hr. Berton nach einem Motiv aus *Guillaume Tell* und einer Schweizer Weise arrangiert hat, und das Duett von *Céphale et Procris*, aus welchem einige Längen gekürzt wurden.“ Es war sozusagen ein Gemetzel. Was soll man von dieser Vorgehensweise Bertons halten, der es sich erlaubt, ein Stück zu komponieren,

indem er ein Motiv aus der Originalpartitur mit einer Schweizer Weise kreuzt? Weiter im Text: „Das komische Duett der Soldaten aus *Aucassin et Nicolette* wurde an einer vergleichbaren Stelle im zweiten Akt von *Guillaume Tell* eingearbeitet. Das Publikum vermochte den Wert dieses exzellenten Stückes nicht zu verstehen, jedoch muss man zugeben, dass die Darsteller einen angestregten Vortrag boten. Die Arie des Sohnes von Melktal stammt aus einer Oper Grétrys, die nie gedruckt wurde und zu Revolutionszeiten unter dem Titel *Callias* aufgeführt wurde. Hr. Berton war der Ansicht, der Arie Gesslers einige Blechbläser hinzufügen zu müssen; in der Tat trägt dieses Stück den Exzess an Lärm noch am besten. Die Arie der Edwige im dritten Akt stammt aus *Elisca*. Die Form entspricht nicht moderner Musik; jedoch ist sie voller bezaubernder Melodien und aufrichtiger Empfindungen. Wissen um Kunst und fehlerfreie Kunst sucht man bei Grétry vergebens; hingegen findet man einen glücklichen Instinkt, der ihm jederzeit zum Ausdruck aufrichtiger Empfindungen und Leidenschaften verhalf. Weiß man sich den Vorurteilen der Mode zu entziehen, so findet man in dieser Musik inmitten veralteter Formen Geistesblitze, die die Natur oftmals selbst den Gelehrten verweigert.“

Die Wiederaufnahme des modernisierten *Guillaume Tell* war ein Erfolg für die Opéra-Comique. Der folgende Abschnitt aus einem zeitgenössischen Sammel-

band zeigt, wie sie ihrerzeit aufgenommen wurde: „Interesse und Neugierde hatten zahlreiche Besucher zu dieser Art Feierlichkeit geführt. Es war gewissermaßen der Kampf der neuen Musik gegen die alte. Letztere konnte sich gegen ihre Gegner durchsetzen. Zwei Parteien waren zugegen. Die eine kündigte einen eklatanten Sturz an, die andere sagte einen stärkenden Erfolg voraus; letzterer gut gemeinte Absichten haben sich durchgesetzt. Der Schlusschor des zweiten Aktes, welcher die Situation darstellt, in welcher die Frauen die Schweizer zur Revolution anstiften, machte besonderen Eindruck. Nach Ende der Vorstellung verlangte das Publikum nach der Büste Grétrys, und jene wurde von Huet und Lafeuillade gekrönt.“ Hatte sich Grétry zur Premiere nicht auf der Bühne zeigen wollen, so tat er dies mit 37 Jahren Abstand zur Wiederaufnahme im selben Opernhaus in Form eines Bildnisses; ein kurioser und an kaum einer anderen Stelle erwähnter Umstand.

Diese Hommage richtet sich zugegebenermaßen weniger an den Schöpfer des *Guillaume Tell* als vielmehr an den Schöpfer eines ganzen Repertoires bezaubernder Werke, von dem die Comédie-Italienne lange Jahre zehren konnte und die noch auf der Bühne der Opéra-Comique strahlen konnten.

Edouard Fétis

Übersetzung aus dem Französischen:
Thierry Gelloz