

Vorwort

Als Jules Massenet unter die letzten Takte des *Werther* die übliche Schlussformel „fin de l'opéra“ schrieb und die Vollendung seiner autographen Partitur mit exakter Orts- und Datumsangabe versah, empfand er diesen Augenblick offensichtlich selbst als einen sehr bewegenden Moment:

Trouville s/m. Samedi 2 Juillet 1887
11^h1/4 Matin J. Massenet

Zwischen das Datum und seinen Namenszug setzte er nämlich scheinbar nachträglich und aus Gründen mangelnden Platzes in kleinerer Schrift und farblich etwas veränderter Tinte „temps splendide“ („prächtiges Wetter“) hinzu. Auf der linken Seite ergänzte Massenet unter der Uhrzeit seine Adresse, 11 rue de la chapelle, sowie mehrere Namen: Ninon, Juliette, M. Léon Bessand. Der Komponist befand sich demnach bei der Fertigstellung seiner Oper im Kreis der engsten Familie, seiner Frau Louise-Constance, genannt Ninon, seiner einzigen Tochter Juliette (*1868) sowie dem zukünftigen Schwiegersohn Léon.

Doch nicht nur das Ende seiner Opéra lyrique hat Massenet mit einem derartigen persönlichen Zusatz versehen; durch die gesamte handschriftliche Partitur ziehen sich die Hinweise über Aufenthaltsorte während der Entstehung dieser Reinschrift, die, versehen mit verschiedenfarbigen Buntstifteintragungen, offensichtlich für den Verlag als Vorlage für die Druckausgabe gedient hat bzw. dienen sollte (Ergänzung der Studierziffern). Massenet begann demnach mit der Anfertigung am 15. März 1887; der I. Akt war am 26. April abgeschlossen. Es folgte bis zum 8. Juni der II. Akt, und die Niederschrift des III. Aktes vollzog sich zwischen dem 9. Juni und eben jenem 2. Juli 1887.

So persönlich positiv sich diese Phase des Abschlusses für Massenet sowohl künstlerisch (erfolgreiche Beendigung des aktuellen Projektes) als auch persönlich (bevorstehende Hochzeit der Tochter) gestaltete, so wurde diese andererseits doch durch eine öffentliche Katastrophe überschattet, die auch den weiteren beruflichen Werdegang Massenets betreffen bzw. beeinträchtigen mochte: Nur wenige Wochen zuvor, am 25. Mai 1887, war das Gebäude der Opéra comique, die Salle Favart, während einer Vorstellung in Flammen aufgegangen und hatte über 100 Menschenleben gekostet. Bis zum Neubau sollten elf Jahre verstreichen, dabei war die Opéra comique der Ort, an dem die meisten der seit 1867 uraufgeführten Werke Massenets in Szene gesetzt worden und nun auch einige seiner Manuskripte verbrannt waren – kein guter historischer Augenblick also für ein neues und ambitioniertes Projekt wie *Werther*.

Entstehungsgeschichte

Begonnen hatte die Entstehungsgeschichte schon einige Jahre früher; sie datiert mindestens bis ins Jahr 1880 zurück, als der Verleger Georges Hartmann und der Librettist Paul Milliet, der zusammen mit Hartmann für Massenet auch das Textbuch zur 1881 uraufgeführten *Hérodiade* verfasste, die Möglichkeit einer Adaption von Goethes Briefroman für die Opernbühne diskutierten. Bereits im September 1880 teilte Massenet Paul Lacombe vertraulich mit, dass er die Komposition des *Werther* plane.¹ Unter der Aufsicht von Hartmann machte sich Paul Milliet an die Arbeit und unterzog die Entwürfe immer wieder tiefgreifenden Revisionen, die auch dann noch weitergingen, als Massenet im Sommer 1885 die Komposition in Angriff genommen hatte. So wurde 1886 der zweite Akt überarbeitet, offenbar nun durch einen dritten Mitarbeiter, Édouard Blau; dieser war seinerseits zuvor an der Entstehung des von Massenet vertonten Librettos zu *Le Cid* (Uraufführung 1885) beteiligt gewesen. Die Arbeit verlief allerdings nicht nur reibungslos; im Juli 1886 – Massenet hielt sich alleine in Paris auf – erreichten seine Familie Klagen über seine Einsamkeit und die Befürchtung, mit der Komposition nicht zurande zu kommen.² Wenige Wochen später unterbrach er die Arbeit und reiste zu den Wagner-Festspielen nach Bayreuth.

Noch während der Arbeit an der Instrumentation im Frühjahr 1887 spielte Massenet schließlich seine neue Oper dem Direktor der Opéra Comique, Léon Carvalho, vor, stieß allerdings auf wenig Gegenliebe: „Ich hoffte, Sie würden uns eine andere Manon anbringen. Dieses triste Thema hier hat doch so gar keinen Reiz. Es wird von vornherein verschmäht werden.“³ Doch bevor man weiter diskutieren konnte, brannte das Theater ab, Carvalho trat von seinem Posten zurück. An eine Realisierung des Pro-

jekts in Paris war zunächst nicht mehr zu denken. Massenet schrieb andere Werke: *Esclarmonde*, *Le Mage*. Derweil hatte seine Oper *Manon* (Uraufführung 1884) bereits ihren Siegeszug über die europäischen Bühnen und darüber hinaus angetreten: Ob Brüssel, Amsterdam, Genf, Prag, Petersburg, London oder New York – überall wurde die Geschichte von der lebenslustigen, dafür am Ende mit dem Tod bezahlenden Manon Lescaut (nach dem Roman des Abbé Prévost) erfolgreich aufgeführt.

Zu den frühen Bühnenstationen der *Manon* gehörte auch die Wiener Hofoper (1890), die Rolle des Des Grieux sang hier (in deutscher Sprache) der aus Antwerpen stammende Tenor Ernest van Dyck. Dieser hatte 1887 in Paris sein Bühnendebüt gegeben und begann nur ein Jahr später eine erfolgreiche Karriere als Wagner-Tenor bei den Festspielen in Bayreuth. Rasch wurde er Ensemblemitglied der Wiener Hofoper. Die Bekanntschaft zwischen Massenet und van Dyck ging noch auf dessen Pariser Studienzeit Anfang der 1880er-Jahre zurück, und Massenet hatte durchaus seinen Anteil am späteren internationalen Erfolg des Sängers. So empfahl er ihn zunächst einem seiner Kompositionsschüler als Einspringer für die Präsentation von dessen Rompreis-Kantate; daraufhin wurden andere auf van Dyck aufmerksam, der schließlich 1887 in der Pariser Erstaufführung des *Lohengrin* die Titelpartie überantwortet bekam. Umgekehrt nutzte van Dyck, nachdem er sich erfolgreich in Wien präsentiert hatte, die Möglichkeit, um bei der Operndirektion auf Massenet und den noch immer nicht auf die Bühne gelangten *Werther* aufmerksam zu machen – mit Erfolg: Mit van Dyck in der Titelpartie erlebte das Werk am 16. Februar 1892 (und damit mehr als viereinhalb Jahre nach seiner Fertigstellung durch den Komponisten) endlich seine Uraufführung – fernab von Paris, in deutscher Sprache in der Übersetzung von Max Kalbeck. Wenige Wochen vor der Premiere reiste Massenet nach Wien, wo er nach seiner Ankunft die gesamte Partitur zunächst am Klavier präsentierte: „Alle am *Werther* beteiligten Musiker versammelten sich um den Flügel, als Direktor Jahn und ich ins Foyer kamen. Bei unserem Anblick erhoben sich die Künstler geschlossen, grüßten uns und verneigten sich. Auf diese Geste bewegender und respektvoller Sympathie, der unser großer Van Dyck den herzlichsten Ritterschlag hinzufügte, antwortete ich mit einer Verbeugung und setzte mich, etwas nervös und ganz zittrig, ans Klavier. Das Werk klappte sehr gut. Alle Beteiligten sangen auswendig. Die wärmsten Bekundungen, mit der sie mich bei dieser Gelegenheit überwältigten, bewegten mich immer wieder, bis mir die Tränen in die Augen kamen. Bei der Orchesterprobe sollte sich diese Bewegung wiederholen. Die Ausführung des Werks hatte eine seltene Perfektion erreicht – das Orchester, nacheinander weich und kraftvoll, folgte den Feinheiten der Stimme so, dass ich mein Entzücken nicht zurückhalten konnte.“⁴ Seiner zu Hause in Frankreich zurückgebliebenen Ehefrau Ninon berichtete der Komponist brieflich von den erfolgreichen Wiener Aufführungen seiner *Manon* sowie dem Probenbeginn des *Werther* unter seiner Leitung.⁵ Noch wenige Tage vor der Uraufführung freilich plagten ihn Zweifel ob der Resonanz des Publikums.⁶ Doch die Skepsis erwies sich als unberechtigt: Der Abend wurde ein voller Erfolg, und dies sowohl für das Stück selbst als auch die Interpreten. Am Dirigentenpult stand der damalige Hofoperndirektor Wilhelm Jahn, von Hause aus Dirigent. Neben Ernest van Dyck in der Titelrolle waren – so gibt es der Besetzungszettel wieder – Fr. Renard als Lotte, Fr. Forster als Sophie und Herr Neidl als Albert zu hören.

Die beiden wichtigsten Wiener Zeitungen, die *Neue Freie Presse* sowie die *Wiener Zeitung*, brachten ausführliche Würdigungen und kamen zu einer ähnlichen Gesamteinschätzung. Ganz grundsätzlich wurde darin die Problematik der Adaption einer derartig spezifischen epischen Vorlage, wie sie die Gattung des Briefromans darstellte, erörtert; auch die mit dem Umwandlungsprozess einhergehenden Veränderungen bzw. Abweichungen vom literarischen Original wurden klar benannt. Dennoch bewertete man das Ergebnis als durchaus gelungen („das Opernbuch [ist] sehr geschickt und wirksam gemacht“⁷). Große Anerkennung wurde insbesondere der kompositorischen Leistung gezollt: „Die Partitur ist ausgezeichnet instrumentiert, es wimmelt darin von allen Feinheiten der Klangwirkung, von den interessantesten orchestralen Farbentönen.“⁸ Eduard Hanslick, der für die zweite, gleichermaßen differenzierte, auch werkästhetische Beobachtungen beinhaltende Besprechung in der *Neuen Freien Presse* verantwortlich zeichnete, nennt als Beleg für die „Meisterschaft“ in der Orchesterbehandlung exemplarisch Passagen mit Streicher-Sordino

in Verbindung mit der Harfe sowie herausgehobene Figuren von Flöte und Klarinette.⁹ Zudem ordnet er das Werk in den Gattungszusammenhang ein und vergleicht es mit der Wagnerschen Leitmotivtechnik: „der orchestrale Unterbau [...] ist nicht so kunstvoll [...], hingegen einfacher, natürlicher und fasslicher.“¹⁰ Insbesondere Massenets Fähigkeit, die Stimmung einer jeweiligen Szene in charakteristischen Farben und Klängen wiederzugeben, hat beide Kritiker stark beeindruckt – wenngleich sich bei Hanslick punktuell auch eine gewisse Distanz einstellt, indem ihm die leidenschaftliche Tonsprache mitunter offenbar zu weit ging: „Die Ausbrüche höchster Leidenschaft bei Werther sind allerdings nicht frei von einer gewissen theatralischen Ekstase [...], [die] wir deutschen Hörer [...] eben mit in Kauf nehmen müssen.“¹¹ Nicht ohne Stolz wird auf die besondere Leistung Max Kalbecks verwiesen, der das französische Libretto ins Deutsche übertragen hatte. Auch dem hervorragenden Sängersenemble wird gebührender Anteil am Erfolg des Abends zugestanden: „Das Wiener Hofopertheater kann mit berechtigtem Stolz sich seiner Werther-Vorstellung rühmen. Herr Massenet dürfte kaum auf irgend einer anderen Bühne eine gleiche vortreffliche Aufführung seines Werkes erleben.“¹²

Einhelligkeit bestand hinsichtlich der außerordentlichen Leistung des Hauptdarstellers, zu dessen herausragenden stimmlichen Qualitäten eine beispiellose schauspielerische Präsenz trat: „Sein Werther ist eine der bedeutendsten schauspielerischen Leistungen, die wir je auf den Brettern gesehen haben, einheitlich durchgeführt vom Anfange bis zum Ende, von Geist erfüllt und von Temperament durchdrungen. Unvergleichlich im lyrisch Zarten wie im dramatisch Erregten, hat Herr von Dyck einen kolossalen Erfolg für sich und für den Componisten, dem er sein Werk gestern neu erschaffen, errungen.“¹³ Das Publikum dankte es den Protagonisten: „Die Oper hatte einen durchschlagenden Erfolg, und nebst den darstellenden Künstlern musste der Componist ungezählte Male vor der Rampe erscheinen.“¹⁴

Nachdem Massenets Komposition dergestalt in der Fremde ihre Feuertaufe bestanden hatte, begann sich auch der inzwischen wieder amtierende Direktor der Opéra comique, Carvalho, für das Werk zu interessieren; er holte es auf den Tag 11 Monate nach der Wiener Uraufführung „nach Hause“ zurück (Erstaufführung an der Opéra Comique 16. Januar 1893). Dort wurde die Titelpartie zunächst von Guillaume Ibos verkörpert. Der Wiener Erfolg stellte sich in Paris jedoch nicht sogleich ein; erst 1903 begann sich das Werk auch in der französischen Metropole durchzusetzen.¹⁵

Die erste Aufführung in Deutschland fand just in der Goethe-Stadt Weimar statt (1892); acht Jahre später brachte das Königliche Opernhaus in Dresden Massenets Oper heraus. 1907 folgte Berlin; bereits 1901 hatte in Prag eine Produktion stattgefunden. Während es in Deutschland zunächst keine kontinuierliche Rezeption gab und sich *Werther* erst seit den 1970er-Jahren einer immer größeren Beliebtheit erfreut, blieb das Werk an der Opéra comique seit seiner verspäteten Erstaufführung dauerhaft im Repertoire.

Anders als in den positiven Wiener Rezensionen zur Uraufführung des *Werther* finden sich in den Korrespondenzberichten der *Neuen Zeitschrift für Musik* deutlich kritischere Töne; diese reichten von unverhohlener Entrüstung über den Umgang mit dem Goetheschen Original („ein Machwerk geringster Art“¹⁶) zu einer vergleichsweise kühlen Distanz¹⁷. Tatsächlich wiederholte sich hier eine Konstellation, die schon über 30 Jahre zuvor die Gemüter deutscher Opernrezensenten erhitzt hatte; seinerzeit war mit Gounods *Faust* (bzw. *Margarethe*, wie das Werk in Deutschland auch oft hieß) erstmals ein Werk des deutschen Dichters auf die Opernbühne gelangt (bei der Uraufführung des Werks in Paris 1859 spielte ausgerechnet Jules Massenet im Orchester die Paukenstimme): ein Sakrileg ersten Ranges, vollzogen von einem Franzosen, während die eigenen Landsleute wie Schumann oder Liszt sich bestenfalls in kompositorischen Nachdichtungen bzw. persönlichen Interpretationen des Faust-Stoffes erprobten. Aus der entgegengesetzten Perspektive stellte sich diese Wahl hingegen deutlich anders dar: Die größere Distanz zum Weimarer Dichterstern führte zu einem entspannteren Umgang mit seinem Werk. Dass der Sturm der Entrüstung im Fall der *Werther*-Realisierung auf der Opernbühne nicht noch deutlich intensiver ausfiel als seinerzeit bei der Uraufführung des *Faust*, verdankte sich gleichermaßen einer differenzierteren Sichtweise der Kritiker – paradigmatisch vertreten durch Eduard Hanslick – wie einer äußerst geschickten Umsetzung durch die Librettisten auf der einen und Massenets kompositorischer Realisierung auf der anderen Seite.

Ein Roman als Oper

So diametral sich literarischer Stoff als epische Vorlage mit zusätzlich monologisch zugespitzter Perspektivierung des Briefromans und dramatisches Musiktheater auch grundsätzlich einander gegenüberstanden, lassen sich dennoch tiefergehende Gemeinsamkeiten ausmachen. Genauer gesagt: Was die Opernadaptation auf den ersten Blick von der Romanvorlage trennt und sie vermeintlich eigene, andere Wege gehen lässt, holt sie auf andere Art dennoch wieder zurück. Dass eine Oper im späten 19. Jahrhundert nicht als riesiger Monolog und ohne die klassische Konstellation eines Liebespaares konzipiert werden konnte (das geschah erst knapp 20 Jahre später in Schönbergs Monodram *Erwartung*), war auch den Librettisten des *Werther* klar. Sie sahen gleich vier Begegnungen zwischen Charlotte und Werther vor. Dass der Zuschauer dennoch den unglücklich Liebenden als Ausgegrenzten erlebt, ist in erster Linie das Verdienst des Komponisten Massenet. Dazu trägt allerdings auch die szenische Disposition bei, die den männlichen Protagonisten stets am Ende eines Duetts alleine auf der Bühne zurück- und mit einem Monolog den Akt bzw. die Szene beenden lässt. Unterstützt wird das dramaturgische Außenseitertum Werthers auch durch einen gezielten Einsatz von harmonischen und instrumentationstechnischen Mitteln: Die ihm zugewiesene Orchestersprache, gern mit voller Besetzung unter Verwendung von Blechbläsern und mit vielfach verdoppelten Melodien, tut das Ihrige ebenso wie die spezifische Harmonik etwa in Form verminderter Akkorde, mit der Werther von seinem Umfeld abgegrenzt wird.

Selbst innerhalb der Duette gelingt es Massenet auf verschiedene Weise, die Diskrepanz zwischen beiden Protagonisten auch musikalisch erlebbar zu machen: So changiert der Satz im ersten Duett zwischen eher rezitativer Rücknahme in den Passagen Charlottes und den glühenden Exaltationen Werthers. Einsamkeit bzw. Trennung wird so auch im Duett erlebbar: als beziehungsloses Nebeneinander. Im Duett des III. Akt ist es das motivische Material, mit dem sich Charlotte dem Sog Werthers entzieht: Es liegt jenes Motiv zugrunde, das sie im I. Akt begleitet hatte, noch bevor Werther in ihren Dunstkreis trat.

Auch das Grundprinzip der Verklammerung eignet der epischen Vorlage gleichermaßen wie der Oper; verschieden ist nur die Richtung ihrer Wirkweise. Während im Roman vor allem mit Antizipationen gearbeitet wird, indem schon vergleichsweise früh das tragische Ende metaphorisch heraufbeschworen wird, funktioniert die Oper mittels des Einsatzes von Erinnerungsmotivik gleichsam „von hinten nach vorn“. Die Tragik wird umso intensiver erfahrbar, je stärker die Kluft zwischen konkreter, die Katastrophe einläutender Bühnensituation und dem gleichzeitig erklingenden Motiv aus einer vermeintlich glücklichen, jedenfalls aus Werthers Perspektive noch offenen und hoffnungsvollen Vergangenheit („Claire-de-lune“-Motiv) wird. Und selbst die Arie Charlottes zu Beginn des III. Aktes lässt nur scheinbar das Goethesche Original vollständig hinter sich: Immerhin hat sie die Lektüre von Werthers Brief zum Inhalt, was Massenet seinerseits durch die entsprechende motivische Unterlegung der Szene noch zusätzlich unterstreicht; trotz physischer Abwesenheit ist Werther inhaltlich wie musikalisch voll präsent.

Massenet – Mann des Theaters

Aus der Perspektive der Nachwelt betrachtet sind Entstehungsprozesse von Werken, bei denen alle Beteiligten am gleichen Ort leben und arbeiten, in der Regel eher ungünstig, weil sie keine schriftlichen Spuren z. B. in Form eines mitunter höchst aufschlussreichen Werkstattbriefwechsels hinterlassen. Auch für die Entstehung des *Werther* sind die Zeugnisse spärlich; allein van Dycks Aufenthalt in Wien im Rahmen seines Engagements an der Hofoper verdanken sich einige Briefe, die zwischen ihm und dem Komponisten gewechselt wurden. Von Massenets Seite sind eine Reihe von Schreiben erhalten; darin finden sich durchaus interessante Aussagen, die sowohl zur Interpretation der einzelnen Rollen durch den Komponisten als auch dramaturgische und schließlich aufführungspraktische Hinweise geben. So setzte sich Massenet mit Nachdruck für die Besetzung der Sophie-Partie mit einer bestimmten Sängerin ein: „Ich verlange unbedingt Fräulein Forster. ‚Sophie‘ muss aussehen, als wäre sie 15. – Das ist ein junges Mädchen mit einem Haarzopf. Wenn man sie nicht so frisiert, dann sollten Sophies Gesichtszüge zumindest angedeutet werden. Sie ist Charlottes kleine Schwester. Fräulein Forster passt körperlich zu dieser Rolle – ihre Stimme auch.“¹⁸ Darüber hinaus nahm der Komponist auch an der szenischen Umsetzung intensiven Anteil; die Jahresangabe 178x war ihm äußerst wichtig und sollte sich auch entsprechend in den Kostümen widerspiegeln: „Sie haben nur allzu Recht, auf

der Louis-Seize-Epoche zu bestehen ... – Ich bitte Sie, bleiben Sie dabei! – nähern wir uns den modernen Zeiten. – Denken wir auch an J.-J. Rousseau, der in Frankreich die Ideen der Freiheit und der Liebe zur Natur verbreitete, was für mich im Einklang mit Werthers BEGEISTERUNG zu stehen scheint! ... Werther ist nämlich nicht nur ein Träumer, ein Fantast, ein Dichter – er ist auch und oft ein NERVENBÜNDEL, ein KRANKER, ein von LIEBE BESESSENER! Zu lesen in den Briefen 14 (Anfang), 26, 46, 53, 56, 61 etc.“¹⁹

Hinsichtlich der Ausführung der Kinderchorpassagen hatte Massenet ebenfalls exakte Vorstellungen: Sechs Rollen sind namentlich genannt, nur diese sechs Kinder sollten die Passage im ersten Akt singen. Dazu empfahl er aus dem fernen Paris, einige intelligente Jungen aus der *Carmen*-Produktion auszuwählen und sie mit einigen kleinen Mädchen zu ergänzen oder aber sogar alle sechs Stimmen nur von Mädchen singen zu lassen.²⁰ Am Ende des Schlussaktes hingegen sollte das Weihnachtslied aus der Kulisse heraus gesungen werden, diesmal von allen Kindern und zusätzlich unterstützt von den Frauenstimmen des Chores.²¹

Besonders wichtig war Massenet der Übergang von Charlottes Wohnung zur Kammer Werthers im Schlussakt; die Verwandlung hatte sich unter der Musik zu vollziehen: „Die Musik verbindet die beiden Dekorationen, – die Verwandlung findet hinter dem besagten Vorhang statt. [...] Die beiden Bilder und der Vorhang sind nur eine Szene. In der Musik gibt es keine Pause.“²² Diese Aussage erscheint vor allem angesichts der später vorgenommenen Separierung und Gliederung in zwei eigenständige Bilder von Bedeutung: Der Komponist selbst sah hier den übergeordneten Zusammenhang und wollte die beiden szenischen Räume als eine dramaturgische Einheit verstanden wissen.

Zur vorliegenden Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe stellt – im Einklang mit dem Autograph und den frühen Druckausgaben – diese ursprüngliche, von Massenet vorgesehene Disposition der Akte und Szenen erstmals wieder her. Ihr liegt die in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra verwahrte, dreibändige Partiturreinschrift des Komponisten zugrunde.²³ Das bedeutet, dass das Werk nur mehr aus drei (statt aus vier) Akten besteht, indem diese beiden finalen Bilder in Charlottes Haus und Werthers Kammer nicht mehr zu einem eigenen (disproportional kurzen) Akt ausgegliedert werden, sondern übergreifend das zweite Bild des dritten Aktes bilden.

Auf die Szenen selbst und deren Länge hat die Restituierung der ursprünglichen Disposition hingegen keinerlei Einfluss.

Ebenfalls erstmals nach dem Autograph wiedergegeben ist die Gestaltung des Schlussduetts zwischen Werther und Charlotte in der Finalszene (Acte III, Tableau 2): Offenbar mit Rücksicht auf den Sänger der Werther-Partie war die ursprünglich durchgängig als dialogisches Miteinander mit Dominanz echter Simultan-Passagen konzipierte Passage von Takt 262 bis Takt 277 zwischenzeitlich „ausgedünnt“ worden: Fünf Takte lang erklang dort zunächst nur das Orchester (aufgrund der Verdopplungen zwischen Sing- und Orchesterstimmen war eine solche Reduktion kompositionstechnisch problemlos möglich), in den darauffolgenden sechs Takten sang allein Charlotte, die beiden ursprünglich als wirkliches Unisono gestalteten Takte 273 und 274 wurden eintaktig zunächst Werther, dann Charlotte zugewiesen, und nur aus den letzten drei, simultan geführten Takten wird schließlich am Ende der Passage doch noch ein minimaler Parallelgesang (Unisono) der beiden Protagonisten.

Massenet war ein eminenter Musikdramatiker; das verrät nicht nur der leidenschaftliche Ton in seinen Briefen, mit denen er von Paris aus wichtige Hinweise übermittelte. Auch die Einsicht in die psychologisierende Wirkweise der Finalszene mit der Fokussierung auf den sterbenden Werther in Charlottes Armen, während aus dem Off der Chor der Kinder das bereits in der Eingangsszene geprobte Weihnachtslied singt, verrät den erfahrenen Theatermann. Gleiches gilt für seinen Hinweis am Ende der Partitur, wonach der Vorhang mit den letzten Takten der Musik bereits geschlossen sein soll, verbunden freilich mit der Warnung, dass man auf das (ansonsten übliche) Warnläuten beim Herabsenken diesmal selbstverständlich zu verzichten habe.

Aber Massenet war bei aller künstlerischen Intensität des Komponierens auch ein Mann der Praxis: Zwar besetzte er an etlichen Stellen der Partitur ein Alt-Saxophon – für die 1880er-Jahre noch durchaus ungewöhnlich

in einer Opernpartitur –, doch gab er zugleich für einen Teil der relevanten Passagen (jene, in denen das Saxophon eine solistische Rolle innehatte und nicht von mindestens einem, oftmals auch mehreren anderen Instrumenten verdoppelt wurde) Alternativen an, falls kein Spieler vorhanden sein sollte. Sowohl Klarinette als auch Fagott übernehmen in diesem Fall jeweils Takte der Saxophonstimme. Die damalige Theaterrealität forderte auch von Massenet ihren pragmatischen Tribut.

Die Neuausschrift der Partitur folgt an jenen Stellen, an denen es dem Komponisten ganz offensichtlich um besonders intensive Sichtbarmachung von musikalischen Momenten ging, auch dann dem Autograph, wenn dies vermeintlich in Widerspruch zu modernen Stichregeln steht. Nur so lässt sich Massenets Intention wirklich erfassen. Dies betrifft die gelegentliche Balkierung von Achteln über den Taktstrich hinweg, mit der Massenet die Zusammengehörigkeit von Motiven bzw. Bewegungsabläufen verdeutlichen wollte. Das betrifft auch punktuelle Warnakzidentien, die eigentlich nicht nötig wären, aber zur Sicherheit vom Komponisten zusätzlich gesetzt wurden.

Auf nach heutigen Regeln überflüssige Wiederholungen von Vorzeichen bei Haltetönen wird hingegen verzichtet.

Abweichend von der Anordnung der Instrumente bei Massenet (der die Singstimmen ganz unten in der Partitur zwischen Bratschen und Violoncelli / Kontrabässen notiert) werden die Streicherstimmen in der vorliegenden Ausgabe im Block notiert, die Gesangsstimmen stehen unmittelbar darüber.

Wiesbaden, Sommer 2014

Martha Werner

- 1 Anne Massenet, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris 2001, [= A. Massenet, *Lettres*], S. 78. Die demgegenüber abweichende Darstellung in seinen Memoiren, wonach die Faszination für den Werther-Stoff und der Impuls zur Komposition mit der Deutschland-Reise und dem Bayreuth-Besuch Mitte der 1880er-Jahre in Verbindung gebracht werden (nachweislich fand diese Reise erst 1886 statt, als Massenet längst mit der Komposition begonnen hatte), ist dahingehend zu korrigieren.
- 2 6. Juli 1886: „Du weißt, dass ich sehr einsam hier wäre, wenn ich nicht mit meinem *Werther* beschäftigt wäre ...“; 10. Juli 1886: „... ich fand Paris noch nie so hässlich, so ungesund, so traurig – und ich weiß nicht, ob mir unter diesen Bedingungen der 3. Akt gelingt.“ Ebda., S. 90.
- 3 Jules Massenet, *Mein Leben. Autobiographie*, herausgegeben von Reiner Zimmermann, übersetzt von Eva Zimmermann, Wilhelmshaven 1982, S. 194.
- 4 Ebda., S. 195f.
- 5 „Gestern Abend spielte man *Manon* an der kaiserlichen Oper und der Saal war voll. Ach, wenn das die Rechte der Opéra Comique wären! Ausgezeichnete Aufführung! [...] Heute beginnt man unter meiner Leitung mit den Proben zu *Werther* – die Partitur soll einmal durchgespielt worden sein, und man sagt, dass es sich um ein Werk der ersten Kategorie handelt.“ Nach A. Massenet, *Lettres*, S. 96.
- 6 Ebda., S. 97.
- 7 *Wiener Abendpost* (Beilage zur *Wiener Zeitung*) vom 17.2.1892, S. 2.
- 8 Ebda., S. 3.
- 9 *Neue Freie Presse*, 18.2.1896, S. 2.
- 10 Ebda., S. 2.
- 11 Ebda., S. 2.
- 12 Ebda., S. 3.
- 13 *Wiener Abendpost*, 17.2.1892, S. 4.
- 14 Ebda., S. 4.
- 15 Schmidl, Stefan, *Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 2012, S. 69.
- 16 *Neue Zeitschrift für Musik* 67 (1900), Nr. 10 vom 7.3., S. 113.
- 17 *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901), Nr. 7 vom 13.2., S. 100.
- 18 Brief vom 17.12.1891, Henri de Curzon (Hrsg.), *19 Lettres inédites de Massenet à Ernest Van Dyck*, [= *19 Lettres inédites*], Teil 1. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 4.2., S. 46.
- 19 Brief vom 17.1.1892, *19 Lettres inédites*, Teil 2. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 11.2., S. 57.
- 20 Brief vom 17.12.1891, *19 Lettres inédites*, Teil 1. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 4.2., S. 46.
- 21 Ebda., S. 46.
- 22 Brief vom 17.1.1892, *19 Lettres inédites*, Teil 2. In: *Le Ménestrel* 89 (1927) vom 11.2., S. 57.
- 23 Paris, Bibliothèque de l'Opéra, *Res. 542-1-3*.

Preface

Jules Massenet appears to have been personally deeply moved when he inscribed the customary closing formula “fin de l’opéra” below the last measures of *Werther* and supplied the exact place and date of the completion of his autograph score:

Trouville s/m. Samedi 2 Juillet 1887
11^h1/4 Matin J. Massenet

Between the date and his signature he added the words “temps splendide,” as a kind of postscript in a smaller hand (due to lack of space) and somewhat differently colored ink. On the left-hand side, below the time of day, Massenet inscribed his address – 11 rue de la chapelle – as well as several names: Ninon, Juliette, M. Léon Bessand. It thus appears that the composer found himself in the company of his closest family upon the completion of his opera: his wife Louise-Constance, called Ninon, his only daughter Juliette (*1868) and his future son-in-law Léon.

But it was not only at the end of his *opéra lyrique* that Massenet communicated such an intimate observation; throughout the entire manuscript score we can follow a red thread of indications concerning his whereabouts during the writing of the fair copy of the score. Dotted with entries in crayons of various colors, this copy apparently served – or was intended to serve – as the publisher’s model for the preparation of the printed edition (inclusion of the cue numbers). Massenet would thus have begun the conclusive phase on 15 March 1887; Act I was completed on 26 April and followed by Act II on 8 June and the full draft of Act III between 9 June and 2 July 1887.

Although the completion of the work represented a positive phase for Massenet both artistically (termination of a current project) and privately (the imminent wedding of his daughter), these aspects were overshadowed by a public catastrophe that was to affect, and even handicap, Massenet’s professional career: a few weeks earlier, on 25 May 1887, the Salle Favart of the Opéra Comique went up in flames during a performance and cost the lives of more than 100 people. Eleven years were to elapse before a new theater was built. One must bear in mind that the Opéra Comique had been the venue of most of the first performances of Massenet’s works since 1867. Now, several of his manuscripts were also victims of the conflagration – all in all not an opportune moment for an ambitious new project such as *Werther*.

Genesis of the work

The genesis of the work goes back several years earlier, to 1880 at the least, when the publisher Georges Hartmann and the librettist Paul Milliet – they penned the libretto for Massenet’s *Hérodiade*, which was premiered in 1881 – discussed the possibility of an adaptation of Goethe’s epistolary novel for the opera stage. Already in September 1880, Massenet had confidentially informed Paul Lacombe that he was planning a musical setting of *Werther*.¹ Under Hartmann’s supervision, Paul Milliet set down to work and repeatedly subjected the drafts to far-reaching revisions; he even continued revising them after Massenet had begun composing in summer 1885. Act II was revised in 1886, presumably by a third collaborator, Édouard Blau; he, in turn, was involved in the origin of the libretto to *Le Cid* (premiered in 1885), which was also set to music by Massenet. Work did not progress entirely without friction, however, and in July 1886 – the composer was alone in Paris – his family had to endure his laments over his loneliness and his fear of not making enough headway with the composition.² A few weeks later he put his work aside and traveled to the Wagner Festival in Bayreuth.

The following spring, while he was still working on the orchestration, Massenet finally managed to play his new opera to the director of the Opéra Comique, Léon Carvalho, but met with little enthusiasm: “I had hoped that you would bring us a new Manon. This sorrowful topic is without charm; it is doomed from the outset.”³ But before the work could be further discussed, the theater burnt down and Carvalho resigned his post. There was absolutely no point in considering a realization of the project in Paris now. Massenet turned to new works, such as *Esclarmonde* and *Le Mage*. And in the meantime, his opera *Manon* (world premiere in 1884) had already begun its triumphal march across Europe’s stages: whether in Brussels, Amsterdam, Geneva, Prague, St. Petersburg or London, or even New York – vigorous applause greeted the story of the lusty,

passionate Manon Lescaut (based on the novel by Abbé Prévost), who ultimately paid for her hedonism with her life.

One of this work’s early stations on European stages was the Vienna Court Opera (1890), where the role of Des Grieux was sung in German by the Antwerp-born tenor Ernest van Dyck. He had made his stage debut in Paris in 1887 and begun a successful career as Wagner tenor at the Bayreuth Festival only one year later. He was soon appointed ensemble member of the Vienna *Hofoper*. Massenet and van Dyck had met back in the singer’s years of study in Paris in the early 1880s, and the composer was most likely instrumental in fostering the singer’s international success. For example, Massenet recommended van Dyck to one of his composition students as a substitute for the presentation of the student’s Prix de Rome cantata. Subsequently, others took notice of van Dyck who eventually was entrusted with the title role of *Lohengrin* at the work’s Paris premiere in 1887. Van Dyck, in his turn – and after he had won impressive acclaim in Vienna – successfully seized the opportunity to draw the attention of the opera directors to Massenet and *Werther*, which still had yet to reach the stage. With van Dyck in the title role, the work finally was given its world premiere on 16 February 1892 (thus over four and a half years after it was completed), far from Paris and in a German translation by Max Kalbeck. A few weeks before the premiere, Massenet traveled to Vienna where, shortly after his arrival, he presented the entire score at the piano: “All the artists involved with *Werther* had gathered around the piano. As director Jahn and I entered the room, they saw us and rose as one man, bowing in greeting. I reciprocated this touching and respectful gesture with a bow of my own. Our excellent van Dyck embraced me warmly, and then I sat down at the piano, somewhat nervous and visibly trembling. The work was practically ready to be staged. All the singers sang it by heart, and their warm-hearted interpretation repeatedly moved me to such an extent that tears welled up in my eyes. The same happened again at the orchestral rehearsal. The interpretation of the work had reached such a rare perfection, and the orchestra – now delicate, now overwhelming – followed the nuances of the voices so closely that I could not refrain from manifesting my utter delight.”⁴ In a letter to his wife Ninon, who had stayed home in France, he reported about the much-applauded Viennese performances of his *Manon* as well as about the early stage of the rehearsals of *Werther* under his direction.⁵ But even a few days before the premiere, he was still beset by doubts about the work’s possible reception by the public.⁶ His skepticism, however, proved to be unfounded. The performance was a complete success, with the piece itself and the performers garnering equal applause. Wielding the baton at the conductor’s desk was Court Opera Director Wilhelm Jahn, a conductor by profession. Next to Ernest van Dyck in the title role, according to the printed list the cast also included Miss Renard as Lotte, Miss Forster as Sophie and Mr. Neidl as Albert.

The two leading Vienna dailies – the *Neue Freie Presse* and the *Wiener Zeitung* – published detailed assessments and came to a similar overall judgment. Basically, these reviews analyzed the problematic adaptation of a specifically epic source, as represented here by the genre of the epistolary novel; also clearly listed were the alterations and divergences from the literary original that were necessitated by the transformation process. Nevertheless, the work was still greeted with enthusiasm (“the opera libretto [is] structured most skillfully and effectively”).⁷ But it was above all the compositional achievement that was most highly commended: “The score is outstandingly well orchestrated; it pulses with every nuance of the sonorities and with the most interesting instrumental colors.”⁸ Eduard Hanslick, who was responsible for the second review in the *Neue Freie Presse* – it was also differentiated and contained observations of an aesthetic nature as well – lists exemplary passages with a combination of string sordino and harp, as well as figures highlighted by the flute and clarinet as proof of the “mastery” in the composer’s treatment of the orchestra.⁹ Moreover, he classifies the work in the context of the genre and compares it with Wagner’s leitmotif technique: “The orchestral groundwork [...] is not as artful [...], but simpler, more natural and easy to grasp.”¹⁰ Both critics were deeply impressed by Massenet’s ability to convey the atmosphere of the respective scene through characteristic colors and sounds – even if Hanslick maintained a certain distance and occasionally felt that the passion driving the musical idiom sometimes went too far: “Werther’s outbursts of roiling passion are, however, not without

a marked theatrical ecstasy [...] which we German listeners must simply accept.”¹¹ Hanslick could not deny himself the honor of proudly signaling out the achievement of Max Kalbeck, who had translated the French libretto into German. An important part of the premiere’s success was also attributed to the outstanding cast of singers: “The Vienna Court Opera can justifiably boast about its Werther production. Herr Massenet could hardly expect a more stunning performance of his work on any other stage.”¹²

There was also unanimity concerning the extraordinary accomplishment of the lead role, van Dyck, whose brilliant vocal qualities were highlighted by an incomparable stage presence: “His Werther is one of the most grandiose dramatic accents we have ever witnessed on stage; he maintained a uniform balance from beginning to end, filling his role with spirit and suffusing it with temperament. Peerless both in the delicate, lyrical moments as in the dramatic, agitated ones, Herr van Dyck garnered tremendous success for himself and for the composer whose work was newly injected with life yesterday.”¹³ The audience loudly proclaimed its gratitude: “The Opera basked in the glow of the work’s spectacular success and, along with the artists on stage, the composer was called forth countless times to the proscenium stage.”¹⁴

Once Massenet’s work had so grandly passed its baptism of fire far beyond the borders of France, the director of the Opéra Comique, Carvalho, who had returned to his former post at the head of the institution, began to show interest in the work. He “repatriated” it on the same day 11 months after the world premiere in Vienna (French premiere at the Opéra Comique on 16 January 1893). The lead role was first interpreted there by Guillaume Ibos. The Viennese triumph could not be replicated in Paris, however; it was not until 1903 that the work began to make its breakthrough in the French capital.¹⁵

The first performance in Germany in fact took place in Weimar, Goethe’s home of many years, in 1892. Dresden’s Royal Opera produced the work eight years later, which was followed by Berlin in 1907. A production had already been mounted in Prague in 1901. At first, there was no recurring, continuous reception of *Werther* in Germany; the opera has only been enjoying greater popularity since the 1970s. At the Opéra Comique, however, it remained continuously in the repertoire ever since its belated first performance.

Contrary to the positive Viennese reviews of the world premiere of *Werther*, the reports of the correspondent of the *Neue Zeitschrift für Musik* clearly expressed more critical views; they ranged from blatant indignation over the treatment of the original Goethe text (“rubbish of the lowest order”¹⁶) to comparatively cool detachment¹⁷. Indeed, one was witnessing the repetition of a constellation that had already sparked heated discussions among German opera critics over 30 years previously. With Gounod’s *Faust*, the work of the great German literary giant had made its debut on the opera stage (incidentally, it was none other than Jules Massenet who played the timpani part in the orchestra at the work’s world premiere in Paris in 1859) – an unimaginable sacrilege wrought by a Frenchman, whereas the poet’s fellow countrymen, such as Schumann and Liszt, were still at best experimenting in musical retellings or personal interpretations of the Faust topic. Seen from the opposite perspective, however, this situation could be understood in a different way, and the greater the distance to Goethe meant a more relaxed approach to his work. That the wave of indignation that swept over the stage production of *Werther* did not gather the same force as back in the days of *Faust*, is the result of the nuanced view taken by the critics – paradigmatically represented by Eduard Hanslick – as well as of an amazingly skillful transposition by the librettist on the one hand, and by Massenet’s compositional achievement on the other.

A novel as opera

Nevertheless, and in spite of how a literary subject may be borrowed as an epic model with additional heightening of the perspective through monologues from the epistolary novel on the one hand, and dramatic musical theater on the other, it is still possible to discern deeper similarities. To put it more precisely: what separates the opera adaptation at first sight from the original novel and the original profile that identifies it, will be retrieved in a different manner. It was obvious to the librettists of *Werther* that a late 19th-century opera could not be conceived as a gigantic monologue and without the classical constellation of lovers (that was to happen about 20 years later in Schoenberg’s monodrama *Erwartung*). They envisioned no fewer than four encounters between Charlotte and

Werther. The fact that the hapless lover could still be understood as out-cast is due above all to Massenet’s music. Also reinforcing this situation is the theatrical convention that always calls for the male protagonist to be alone on stage at the end of a duet and to end an act or a scene with a monologue. Werther’s dramaturgical outsidership is also supported by a precisely adjusted use of harmonic and instrumental means: the orchestral idiom assigned to the protagonist, often with full forces by using brass instruments, and frequently doubly scored melodies, has to be factored in, along with specific harmonies in, for example, the form of diminished chords with which Werther is separated from his surroundings.

Even within the duets, Massenet finds various ways of allowing the listener to musically experience the discrepancy between the two lovers: for example, the writing in the first duet shifts between recitative-like restraint in Charlotte’s passages, whereas Werther yields to melodious rhapsodizing. Loneliness and separation can be experienced in the duet as well, in the sense of an unrelated co-existence of the two protagonists. In the duet of Act III, it is the motivic material that underlines Charlotte’s escape from Werther’s sphere of influence: it is based on the motif that had accompanied her in Act I, even before Werther had made his entrance into her circle.

Likewise, the fundamental principle of bracketing is also suited to the epic source as well as to the opera; what differs is only the direction of its impact. Whereas the novel chiefly employs anticipation – in that the tragic end is conjured up metaphorically at a relatively early stage –, the opera functions “from back to front,” in a way, through the use of reminiscent motifs. The tragedy can be experienced all the more intensively the stronger the gap is between the concrete situation on stage that introduces the catastrophe and the simultaneously heard motif from an allegedly happy and promising past (at least from Werther’s perspective, such as the Claire de lune motif). Even Charlotte’s aria at the beginning of Act III only seems to completely leave the original Goethe text behind it: Charlotte is reading Werther’s letter which the composer, in his turn, additionally underscores through a corresponding motivic underlay of the scene; though physically absent, Werther is fully present both in content matter and music.

Massenet – a man of the theater

Seen from the perspective of posterity, the genesis of works in which all persons involved live and work in the same place is generally not very fruitful, which is so deplorable because they leave no written traces in the form of, say, occasionally highly revealing correspondence from the “workshop.” The testimonies are sparing in the case of *Werther*’s origins as well. It is only thanks to van Dyck’s stay in Vienna on account of his engagement at the Court Opera that we owe several letters exchanged between him and the composer. On Massenet’s side, a number of letters have been transmitted in which one finds very interesting statements that provide tips from Massenet for both the interpretation of the individual roles as well as dramaturgical and, finally, performance-practical insights. Thus, for example, the composer strongly insisted on the casting of a particular singer for the part of Sophie: “I absolutely want Mlle Forster. Because ‘Sophie’ should look like a 15-year-old. She’s a young girl who wears her hair in plaits. If this is not the way she will be coiffed, then at least it is an indication of how Sophie’s physiognomy is to be described. This is Charlotte’s little sister. Mlle Forster’s physical appearance is perfect for this role; her voice, too.”¹⁸ Moreover, the composer took an active, intensive interest in the stage production as well; the year 178x meant a great deal to him and was to be reflected in the costumes: “You are absolutely right to insist on the era of Louis XVI ... – I beg you to insist on it! – Let us now come closer to modern times. Let us also recall Jean-Jacques Rousseau who, in France, was preaching liberty and the love of nature, which I feel are in harmony with Werther’s IMPULSES! ... For Werther is not only a dreamer, an idealist, a poet, but also, and frequently, NERVOUS, ILL, POSSESSED BY LOVE! Reread the letters 14 (the beginning), 26, 46, 53, 56, 61, etc.”¹⁹

As to the performance of the children’s choral passages, Massenet also knew exactly what he wanted: six singers are mentioned by name, and only these six children are to be entrusted with the passage in Act I. From far-away Paris the composer also sent the recommendation to choose several intelligent boys from the *Carmen* production and to supplement them with little girls, or perhaps have all six parts sung only by girls.²⁰ At the end of the final act, however, the Christmas carol was to be sung from

the wings, now with all the children and with the additional support of the women's voices from the chorus.²¹

Particularly important to Massenet was the transition from Charlotte's residence to Werther's room in the final act, which was to be effected with a musical accompaniment: "The music covers the transformation of the two sets, which is carried out behind the curtain [...]. The two scenes and the curtain form one single scene. There is no silence in the musical part."²² This statement assumes considerable significance above all in view of the subsequently effected separation and articulation into two independent scenes: the composer himself saw the large-scale connection and wanted the two stage areas to be understood as one dramaturgical unit.

On the present edition

The present edition restores for the first time – and in conjunction with the autograph and the early printed editions – the original disposition of the acts and scenes as envisioned by Massenet. It is based on the three-volume fair copy of the composer's score preserved at the Bibliothèque de l'Opéra in Paris.²³ This means that the work now comprises only three acts instead of four, since the two final scenes in Charlotte's home and Werther's room are not cast into one independent (and disproportionately short) act, but are linked together to constitute the second scene of Act III.

The restitution of the original layout has no influence whatsoever on the scenes themselves or their length.

The closing duet between Werther and Charlotte in the final scene (Act III, Scene 2) was also fashioned after the autograph and reproduced for the first time in this form. Apparently out of thoughtfulness for the singer of the Werther role, the passage from measure 262 to 277 – it was originally conceived as a continuous dialogue with dominant simultaneous passages – was later "thinned out": for the first five measures, only the orchestra played (due to the doublings between the vocal and orchestral parts, such an eschewal of the vocal parts was compositionally perfectly possible); the following six measures were devoted to a solo by Charlotte, then the two measures 273 and 274, originally designed as a genuine unison, were initially subdivided into one measure for Werther and one for Charlotte; it was only in the last three, simultaneously led measures that a minimal parallel voice-leading (unison) of the two protagonists still managed to occur.

Massenet was an eminent musical dramatist with many years of experience in the theater. This emerges not only in the passionate tone of his letters, with which he communicated important instructions from Paris, but also in the examination of the psychologically dense effect of the final scene with the focus on Werther dying in Charlotte's arms while from behind the stage the children are singing the Christmas carol that had been rehearsed in the opening scene. The same applies to his instruction at the end of the score, where he expresses his wish that the curtain should be lowered during the final measures of music. He also added the reminder that the warning signals given when the curtain was lowered – and which were customary at that time – should obviously not be activated.

In spite of all the artistic intensity of the compositional act, Massenet remained a practician: although he scored a number of passages for alto saxophone – an instrument that was still very unusual for an opera score in the 1880s – he nevertheless provided alternatives for a number of the relevant passages (those in which the saxophone had a soloistic role and not just doubling by at least one and often several other instruments) in the event that no player should be available. Both the clarinet and the bassoon then play the saxophone's measures in alternation. Realities of the late 19th-century theater world claimed their tribute from Massenet as well.

The new full transcript of the score also follows the score in the passages where the composer was very obviously concerned about a particularly intensive visualization of musical moments, even when this allegedly stands in contrast to modern engraving rules. Only in this manner can Massenet's intentions be fully grasped. This concerns the occasional beaming of eighth notes beyond the bar-line, with which Massenet wanted to clarify the shared unity of motifs and the course of the motion. And it also concerns sporadic cautionary accidentals which would actually be unnecessary, but were additionally provided by the composer to make things absolutely clear.

Repeats of accidentals at held notes, which are superfluous according to present-day rules, have been omitted.

Diverging from Massenet's listing of the instruments (he notes the vocal parts at the bottom of the score between violas and violoncelli / double basses), the stringed parts are notated in one block in the present edition, while the vocal parts are placed immediately above them.

Wiesbaden, Summer 2014

Martha Werner
(translation: Roger Clement)

- 1 Anne Massenet, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris, 2001, [= A. Massenet, *Lettres*], p. 78. The divergent statement in his Memoirs, according to which the fascination for the Werther subject and the impulse for the composition are connected with the trip to Germany and the visit to the Bayreuth Festival in the mid 1880s (this journey ascertainably did not take place until 1886, long after Massenet had taken up work on the opera), must be corrected accordingly.
- 2 6 July 1886: "You know how lonely I would be here if I didn't have my occupations and my Werther ...," 10 July 1886: "... I have never seen Paris so sullen, so unhealthy, so depressing – I don't know if my third act will be successful in these conditions." *Ibid.*, p. 90.
- 3 Jules Massenet, *Mes Souvenirs*, edited by Gerhard Condé, Paris, 1992, p. 178.
- 4 *Ibid.*, p. 180.
- 5 "Yesterday evening they played Manon at the Imperial Theater and the hall was full. Ah! If only these were the rights of the Opéra Comique! Excellent performance! [...] Today we're starting the Werther rehearsals under my direction – it seems that there was a run-through with the orchestra and it was said to be a work of the finest quality." Based on A. Massenet, *Lettres*, p. 96.
- 6 *Ibid.*, p. 97.
- 7 *Wiener Abendpost* (supplement to the *Wiener Zeitung*) of 17 February 1892, p. 2.
- 8 *Ibid.*, p. 3.
- 9 *Neue Freie Presse*, 18 February 1896, p. 2.
- 10 *Ibid.*, p. 2.
- 11 *Ibid.*, p. 2.
- 12 *Ibid.*, p. 3.
- 13 *Wiener Abendpost*, 17 February 1892, p. 4.
- 14 *Ibid.*, p. 4.
- 15 Schmidl, Stefan, *Jules Massenet. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz, 2012, p. 69.
- 16 *Neue Zeitschrift für Musik* 67 (1900), no. 10 of 7 March, p. 113.
- 17 *Neue Zeitschrift für Musik* 68 (1901), no. 7 of 13 February, p. 100.
- 18 Letter of 17 December 1891, Henri de Curzon (ed.), *19 Lettres inédites de Massenet à Ernest Van Dyck*, [= *19 Lettres inédites*], part 1. In: *Le Ménestrel* 89 (1927), 4 February, p. 46.
- 19 Letter of 17 January 1892, *19 Lettres inédites*, part 2. In: *Le Ménestrel* 89 (1927), 11 February, p. 57.
- 20 Letter of 17 December 1891, *19 Lettres inédites*, part 1. In: *Le Ménestrel* 89 (1927), 4 February, p. 46.
- 21 *Ibid.*, p. 46.
- 22 Letter of 17 January 1892, *19 Lettres inédites*, part 2. In: *Le Ménestrel* 89 (1927), 11 February, p. 57.
- 23 Paris, Bibliothèque de l'Opéra, *Res. 542-1-3*.