

Giacomo Meyerbeer

(geb. Vogelsdorf oder Tasdorf bei Berlin, 5. September 1791 — gest. Paris, 2. Mai 1864)

March celebrating the Centennial of the Birth of Schiller

1859

The name of the great German writer Friedrich Schiller (1759-1805) is often heard in connection to music, and for his many poems that have been set to music by a myriad of composers. Foremost among them, Beethoven, who uses Schiller's *Ode to Joy* (*Ode an die Freude*) for the rousing finale of the Choral Symphony. But Schiller was also a dramatist of the first order, whose works for the stage, extremely popular throughout Europe, were to inspire prominent opera composers. And here Giuseppe Verdi's name leaps to mind, considering that no fewer than five of the latter's works for the musical stage are based, in whole or in part, on plays by Schiller, including *I Masnadieri* (after *Die Räuber*), *Luisa Miller* (after *Kabale und Liebe*), *Giovanna d'Arco* (after *Die Jungfrau from Orléans*), and, of course, *Don Carlos*. In addition, much of Act III, scene 3 from *La Forza del Destino* is closely patterned on scenes and bits of dialogue drawn from *Wallenstein's Camp* (*Wallenstein's Lager*, Part I of the *Wallenstein Trilogy*.) (Other major "Schillerian" operas by important 19th century composers include Rossini's *Guillaume Tell*, and Donizetti's *Maria Stuarda*.)

With hindsight, the circumstances of the composition of the *Schillermarsch* may appear a bit unusual, but only because one tends to forget that, in the decades preceding the Franco-Prussian War of 1870-1871, relations between the French Empire and the German States, and their respective cultural and intellectual elites, were generally excellent. The publication, in 1814, of Germaine de Staël's best-seller *De l'Allemagne* (*On Germany*) had gone a long way in persuading the French that, while Europe was going through the age of Revolution and Empire, extraordinary new developments had taken place beyond the Rhine, exciting new developments in the fields of philosophy, literature, and the arts in general. Ever since then the Paris intelligentsia had maintained a healthy appetite for everything German. In that context, it was not surprising to see a group of French *litterati* plan a large-scale celebration of the centennial of a German writer as a *Pan-European* event.

In that respect, it made sense to commission the March from a German composer, but not from any German composer: from a German composer who had spent the better part of his career in Paris – to the point, almost, of becoming as Parisian as he was German. For it is to the French capital that Young Meyerbeer had moved after acquiring *métier* and fame in Italy. It was also in Paris that he had produced the world premieres, in French, of the first three of his four operatic masterworks – *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) – all of them destined to international prominence, and success. (The fourth work, *L'Africaine*, is posthumous.)

While there was nothing particularly German about those operas, with French texts set to Italianate melodies, there is no doubt that Meyerbeer saw himself as thoroughly German, even a Prussian. And so did most of the rest of the world. At the same time, there is no denying that there was a cosmopolitan air about the man. Take the matter of his name – or names. Here was an individual who, when in Italy, went by the name of Giacomo Meyerbeer. The French, on the other hand, called him Jacques Meyerbeer. But in his native Berlin, he was known as Jakob Meyerbeer. Was that, at least, the original form of his name? Not quite, for he had been born, not as a Meyerbeer, for no such family name existed at the time, but as a Beer – Jakob Liebmann Beer, that was his "real" name, the Meyer- part having been added later, a token of family connection and inheritance. Jakob's brothers, Michael, a dramatist, and Wilhelm, an astronomer, had retained the original form of their names, as Michael Beer and Wilhelm Beer respectively.

Meyerbeer, whom Hector Berlioz once described as a man of both great luck and great talent, was born in immense wealth and affluence. He would have been a millionaire even if he had never made a penny out his music. Indeed, when required, he would not hesitate to finance some of his musical ventures out of his own funds. He certainly could afford it. That made him an object of envy and even hatred in the eyes of less fortunate colleagues, struggling artists like Robert Schumann and Richard Wagner,

But there was something else, something worse, much worse than that: anti-Semitism. Meyerbeer's roots lay in Judaism, and there never was any question that he could even only contemplate the possibility of converting to Christianity. He even maintained a private synagogue on the grounds of his Berlin property. A devout man with reformist tendencies, he would also, on occasion, pen pieces of liturgical music for one of the local congregations. In those conditions, it is all the more sad that one of the main reasons why posterity remembers him is for having been the main target of Wagner's scurrilous anti-Semitic attacks. When *Das Judentum in der Musik* (*Jewry in Music*), Wagner's notorious pamphlet against Meyerbeer, first came out, anonymously, in 1850, it went practically unnoticed, although Meyerbeer himself certainly knew of it, and of its hurtful message that can be summarized in a vitriolic question: if Meyerbeer is a Jew true to his origins, as he undoubtedly is, how could he possibly be considered a German?

Meyerbeer's *Schillermarsch* was heard for the first time in public as the opening number of the program of festivities organized for the celebration of Schiller's 100th birthday, on November 10, 1859. The venue was the *Cirque de l'Impératrice* (the Empress' Circus), on the *Avenue des Champs Élysées*, in the heart of fashionable Paris. The March, performed in the presence of the composer, and of practically anyone who was anybody in Paris, was an instant, if ephemeral, success and, by popular acclaim, it was encored and would be heard again in the following days.

The *Schillermarsch* belongs in the last chapter of the composer's life, a time when he remained a widely admired and celebrated cultural figure, and yet his style of music was showing signs of going out of fashion.

Throughout the year 1859, Meyerbeer had been residing in Paris, the main focus of his attention, during much of that period, being the world premiere (on April 4) and initial run of his opéra-comique *Le Pardon de Ploërmel*. That new work also had to be adapted, as *Dinorah*, to an Italian libretto, for the British market. (The London premiere was to take place on July 26, 1859.)

This was also a time when Meyerbeer was given commissions for special events. The *Schillermarsch* was neither the first nor the last of those occasional pieces. It was to be followed, within months, by a couple of others. One was the *Krönungsmarsch*, or *Coronation March* for two orchestras, composed for the Coronation of Wilhelm I as King of Prussia, in Königsberg, on October 18, 1861. The other one was *Fest-Ouverture im Marschstyl*, or *Festive Overture in the Style of a March* composed for the opening of the 1862 International Exposition, in South Kensington, London, on May 1, 1862. Meyerbeer was also present on that occasion.

All of those pieces were marches, as was to be expected, given the immense popularity of the genre with 19th century audiences. Few composers, especially opera composers, could resist the temptation to curry the public's favor, by spicing up their scores with marches. And that includes even Wagner. *Rienzi* contains a nearly obscene surfeit of marches. Curiously, there are none in *Der Fliegende Holländer*, but one in each and every one of the master's subsequent works, with the exception of *Tristan*.

Meyerbeer was a fine composer of marches, both as stand-alone pieces and as set pieces woven into the dramatic fabric of his stage works. The most famous of his contributions to the form is the *Marche du Sacre*, or Coronation March, from Act IV of *Le Prophète*. It is a rousing piece that has enjoyed a long and distinguished career in orchestral concerts, but is rarely heard nowadays. It bears a marked

resemblance to the Triumphal March from *Aida*... and not entirely by chance!
In performance, the Schillermarsch lasts about ten minutes.

In his introduction to his edition, in piano reduction, of Meyerbeer's Orchestral Works (Cambridge Scholars Publishing, 2009, page xv), Robert Ignatius Letellier insists on the deliberate stateliness of the piece. There is not an atom of militarism in that march, only poetic and dramatic sublimity, poetry and drama being the two preeminent aspects of Schiller's artistic genius. (He also as a good story-teller and a historian.) The fine theme in E flat, which opens the March, and the equally fine trio that comes after it very effectively capture the dignified, indeed classical, character of the writer. As always with Meyerbeer, the orchestration is skilful and sparkles with intelligence, as well as a consummate mastery of the *effect*. And Letellier concludes his musical analysis with the following remarks: "The coda is a *tour de force* that unleashes the full power of the hitherto restrained orchestra, building up to its culmination in a remarkable series of semiquaver chordal triplets that bring the celebration to a grandiose and breathless conclusion."

The Schillermarsch is not the only musical number that Meyerbeer wrote for the Paris celebration of the Schiller Centennial. He also composed a Cantata for soloists, chorus and orchestra on a German text by Ludwig Pfau, the *Festgesang zur Feier des 100 jährigen Geburtstages von Friedrich Schiller; or Commemorative Song for the Centennial of the birth of Friedrich Schiller*.

True to form, and just as the composer's first name, the Schillermarsch was to be published in three different editions in the usual languages: German (Berlin: Schlesinger), French (Paris: Brandus), and Italian (Florence: Guidi).

Pierre Bellemare, 2014

For performance material please contact the publisher *Lienau*, Erzhausen. Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

Giacomo Meyerbeer

(geb. Vogelsdorf oder Tasdorf bei Berlin, 5. September 1791 — gest. Paris, 2. Mai 1864):

Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagfeier

(1859)

Der Name des großen deutschen Dichters Friedrich Schiller (1759-1805) wird oft mit Musik in Verbindung gebracht. Man denkt vor allem an seine zahlreichen Gedichte, die von einer Vielzahl von Komponisten vertont wurden. An erster Stelle ist Beethoven zu nennen, der Schillers *Ode an die Freude* für das mitreißende Finale der *Neunten Symphonie* verwendet. Aber Schiller war auch ein Dramatiker erster Ordnung, dessen Werke für die Bühne in ganz Europa sehr beliebt waren und prominente Opernkomponisten inspirierten. Als erster kommt Giuseppe Verdi in den Sinn, wenn man bedenkt, dass nicht weniger als fünf seiner Werke ganz oder teilweise auf Stücken von Schiller beruhen, darunter *I Masnadieri* (nach *Die Räuber*), *Luisa Miller* (nach *Kabale und Liebe*), *Giovanna d' Arco* (nach *Die Jungfrau von Orléans*) und, natürlich, *Don Carlos*. Darüber hinaus ist viel von Akt III, Szene 3, aus *La Forza del Destino* an Szenen und Dialoge aus *Wallensteins Lager* angelehnt (*Wallensteins Lager*, Teil I der Wallenstein-Trilogie). (Weitere wichtige „Schiller-Opern“ des 19. Jahrhunderts sind Rossinis *Guillaume Tell* und Donizettis *Maria Stuarda*).

Im Nachhinein betrachtet können die Umstände des *Schillermarsches* als ungewöhnlich erscheinen, aber nur, weil man vergessen hat, dass in den Jahrzehnten vor dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870-1871 die Beziehungen zwischen Frankreich und den deutschen Staaten und ihren jeweiligen kulturellen und intellektuellen Eliten in der Regel sehr gut waren. Die Veröffentlichung von Germaine de Staëls Bestseller „*De l'Allemagne*“ (Über Deutschland) im Jahr 1814 war Teil des langen Weges, die Franzosen davon zu überzeugen, dass jenseits des Rheins außergewöhnliche neue Dinge stattgefunden hatten, spannende neue Entwicklungen auf den Gebieten der Philosophie, der Literatur und der Kunst im Allgemeinen, während Europa durch eine Ära von Revolution und Empire ging. Seitdem hatte das kulturelle Paris ein gesundes Interesse an allem Deutschen. In diesem Zusammenhang überraschte es nicht, dass eine Gruppe von französischen Literaten eine groß angelegte Feier zum Jubiläum eines deutschen Schriftstellers als pan-europäische Veranstaltung plante.

In dieser Hinsicht war es sinnvoll, den Marsch einem deutschen Komponisten in Auftrag zu geben; aber nicht einem beliebigen deutschen Komponisten: sondern einem, der den größten Teil seiner Karriere in Paris zugebracht hatte, einem, der - deutsch von Herkunft - zum Pariser geworden war. Denn der junge Meyerbeer war, nachdem er in Italien gelernt hatte und dort einigen Ruhm erworben hatte, in die französische Hauptstadt gezogen. In Paris fanden auch die Welturaufführungen der ersten drei seiner vier Opern-Meisterwerke (auf Französisch) statt: *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) - alle wurden international bekannt und sehr erfolgreich. (Die vierte Oper, *L'Africaine*, ist posthum)

Zwar gab es nichts speziell Deutsches an seinen Opern, die italienische Melodien mit französischen Texten kombinierten. Doch Meyerbeer sah sich zweifellos durch und durch als Deutschen, sogar als Preußen. Dieses Selbstbild übernahm der Rest der Welt. Gleichzeitig jedoch war nicht zu leugnen, dass ein kosmopolitischer Duft Meyerbeer umwehte. Nehmen Sie die Frage seines Namens - oder seiner Namen. Hier war eine Persönlichkeit, die in Italien unter dem Namen Giacomo Meyerbeer bekannt war. Die Franzosen hingegen nannten ihn Jacques Meyerbeer. Aber in seiner Heimatstadt Berlin war er als Jakob Meyerbeer bekannt. War das vielleicht die ursprüngliche Form seines Namens? Nicht ganz, denn geboren wurde er nicht als Meyerbeer, ein solcher Familienname existierte zu der Zeit nicht, sondern als Beer - Jakob Liebmann Beer. Das war sein "echter" Name, den Meyer-Teil fügte er später hinzu, ein Zeichen von Familienzusammengehörigkeit und Abstammung. Jakobs Brüder Michael, ein Dramatiker, und Wilhelm, ein Astronom, behielten die ursprüngliche Form ihrer Namen bei, sie hießen Michael Beer und Wilhelm Beer.

Meyerbeer, den Hector Berlioz einmal als Mann des Glücks und des großen Talentes beschrieb, wurde in immensen Reichtum und Wohlstand hineingeboren. Er wäre sogar dann ein Millionär gewesen, wenn er nie etwas mit seiner Musik verdient hätte. In der Tat hätte er nicht gezögert, einige seiner Musikprojekte aus eigenen Mitteln zu finanzieren, falls notwendig. Er konnte es sich sicherlich leisten. Das machte ihn in den Augen der weniger glücklichen Kollegen, Künstler wie Robert Schumann und Richard Wagner, zum Objekt von Neid und sogar Hass.

Aber da war noch etwas Anderes, etwas Schlimmeres, viel schlimmer als Neid und Hass: Antisemitismus. Meyerbeers Wurzeln liegen im Judentum, und es kam für ihn nie in Frage, auch nur die Möglichkeit der Konvertierung zum Christentum in Erwägung zu ziehen. Er unterhielt sogar eine private Synagoge auf dem Gelände seines Berliner Wohnsitzes. Als frommer Mann mit reformistischen Tendenzen hätte er auch, wenn sich die bei Gelegenheit geboten hätte, liturgische Musik für eine der lokalen Gemeinden geschrieben. Unter diesen Umständen ist es umso trauriger, dass einer der Hauptgründe, warum die Nachwelt sich an ihn erinnert, Wagners skurrilen antisemitischen Angriffe auf Meyerbeer sind. Als „*Das Judentum in der Musik*“, Wagners berüchtigtes Pamphlet gegen Meyerbeer, zum ersten Mal anonym im Jahr 1850 erschien, blieb es praktisch unbeachtet, obwohl Meyerbeer sicherlich davon wusste. Seine verletzende Botschaft kann in einer gehässigen Frage zusammengefasst werden: Wenn Meyerbeer ein Jude der Herkunft nach ist, was zweifellos den Tatsachen entspricht, wie konnte er für einen Deutschen gehalten werden ?

Meyerbeers *Schillermarsch* wurde in der Öffentlichkeit zum ersten Mal als Eröffnungsnummer des Festprogramms für die Feier von Schillers 100. Geburtstag aufgeführt. Es war der 10. November 1859. Veranstaltungsort war der Cirque de l'Impératrice an der Avenue des Champs Élysées im Herzen des modernen Paris. Der Marsch, in Anwesenheit des Komponisten und im Beisein von Tout Paris aufgeführt, war sofort ein Erfolg, wenn auch nur ein kurzlebiger. Das Publikum verlangte seine Wiederholung, und auch in den folgenden Tagen war er immer wieder zu hören.

Der *Schillermarsch* gehört zum letzten Kapitel im Leben des Komponisten, einer Zeit, in der er noch weithin bewundert und gefeiert wurde. Doch gab es bereits Anzeichen, dass sein Musikstil allmählich aus der Mode kam.

Während des Jahres 1859 war Meyerbeer in Paris hauptsächlich mit den Proben zur Weltpremiere (am 4. April) seiner Opéra-comique *Le Pardon de Ploërmel* befasst. Das neue Werk musste auch als "Dinorah" mit einem italienischen Libretto für den britischen Markt angepasst werden. (Die Londoner Premiere fand am 26. Juli 1859 statt).

Dies war auch eine Zeit, als Meyerbeer Aufträge für besondere Veranstaltungen erhielt, und der *Schillermarsch* war weder das erste noch das letzte dieser Gelegenheitswerke. Innerhalb von wenigen Monaten folgten weitere. Ein solches war der *Krönungsmarsch* für zwei Orchester für die Krönung von Wilhelm I. zum König von Preußen in Königsberg am 18. Oktober 1861. Ein anderes war *die Fest-Ouvertüre* im Marschstil zur Eröffnung der Weltausstellung 1862 in South Kensington, London, am 1. Mai 1862. Meyerbeer war bei dieser Gelegenheit auch anwesend.

Alle diese Stücke waren Märsche, wie es angesichts der immensen Popularität des Genres zu erwarten war. Nur wenige Komponisten, vor allem Opernkomponisten, konnten der Versuchung widerstehen, die Gunst des Publikums mit Märschen zu steigern. Und das schließt sogar Wagner ein. *Rienzi* enthält ein fast obszönes Übermaß an Märschen. Seltsamerweise gibt es keinen in *Der Fliegende Holländer*, aber einen in jedem einzelnen der nachfolgenden Werke, mit Ausnahme von *Tristan*.

Meyerbeer war ein hervorragender Marsch-Komponist, sowohl was Einzelwerke angeht als auch was Versatzstücke im dramatischen Stoff seiner Bühnenwerke betrifft. Der berühmteste seiner Beiträge zu dieser Form ist der *Marche du Sacre* oder *Krönungsmarsch* aus dem IV. Akt von *Le Prophète*. Es ist ein mitreißendes Stück, das eine lange und erfolgreiche Karriere in Orchesterkonzerten erlebte, heute aber nur noch selten zu hören ist. Es ähnelt auffallend dem Triumphmarsch aus *Aida* ... und dies nicht ganz zufällig!

Die Aufführung des Schillermarsches dauert etwa 10 Minuten.

In seiner Einleitung zum Klavierauszug (Meyerbeers Orchesterwerke, Cambridge Scholars Publishing, 2009, S. xv) weist Robert Ignatius Letellier auf die beabsichtigte Würde des Stückes hin. Es gibt nicht einen Funken von Militarismus in diesem Marsch, nur poetische und dramatische Erhabenheit. Poesie und Drama sind die beiden herausragenden Aspekte des künstlerischen Genius Schillers (Er war auch ein guter Erzähler und Historiker). Das besondere Thema in Es-Dur, das den Marsch eröffnet, und das ebenso schöne Trio, das darauf folgt, beweisen eindrücklich den quasi klassischen Charakter des Autors. Wie immer bei Meyerbeer ist die Orchestrierung sehr gekonnt und von funkelnder Intelligenz. Sie zeigt seine vollendete Beherrschung von Orchestereffekten. Letellier schließt seine musikalischen Analyse mit den folgenden Bemerkungen: "Die Coda ist eine Tour de Force, die die volle Leistung des bis dahin zurückgehaltenen Orchesters entfesselt. Bemerkenswerte Ketten von Sechzehntel-Triolen führen bis zum Höhepunkt des Marsches, der in einen grandiosen und atemlosen Abschluss mündet."

Der Schillermarsch ist nicht das einzige Werk, das Meyerbeer für die Pariser Feier des Schiller-Jubiläums schrieb. Er komponierte eine Kantate für Solisten, Chor und Orchester auf einem deutschen Text von Ludwig Pfau, den *Festgesang zur Feier des 100jährigen Geburtsfestes von Friedrich Schiller*.

Wie zu erwarten war, und ähnlich dem Vornamen des Komponisten, erschien der *Schillermarsch* in drei verschiedenen Sprachen: Deutsch (Berlin: Schlesinger), Französisch (Paris: Brandus) und Italienisch (Florenz: Guidi).

Aus dem Englischen übersetzt von Helmut Jäger.

Das Aufführungsmaterial ist zu beziehen bei *Lienau*, Erzhausen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.