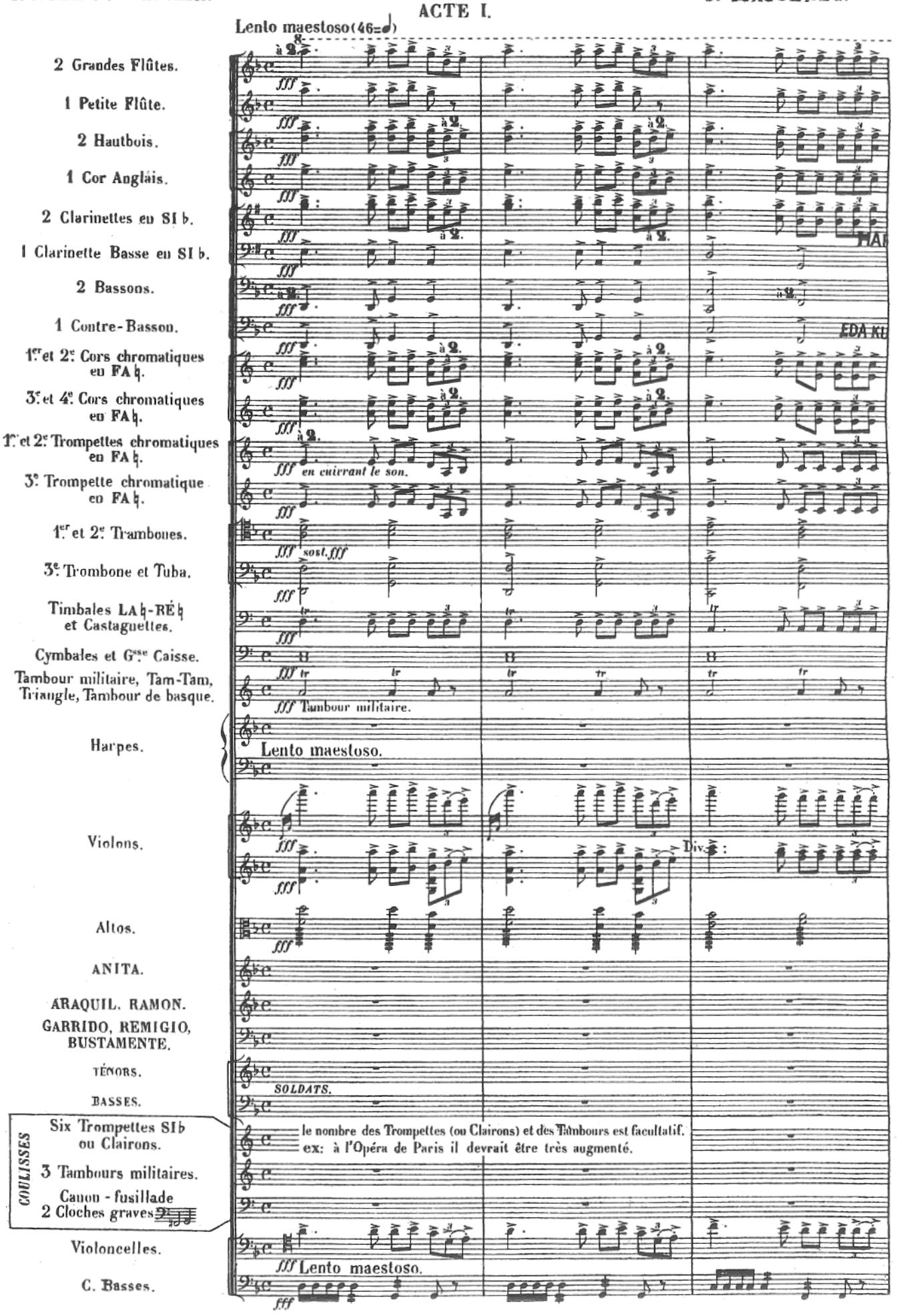
Poème de
J. CLARETIE et H. CAIN.

# LA NAVARRAISE

ÉPISODE LYRIQUE EN DEUX ACTES.

J. MASSENET.

## ACTE I.




**Jules Emile Frédéric Massenet**
(b. Montand St. Etienne 12 May 1842– d. Paris 13 August 1912)
**La Navarraise**
(The Woman of Navarre)

**Preface**

Massenet was a prolific composer who achieved considerable successful in his lifetime, not least among his achievements includes his role as professor of composition at the Paris Conservatoire (1878) and his award of the Légion d'honneur (1876). But, in the last century since his death, he has received very little attention, despite his former popularity with audiences. Beyond three repertory staples, *Manon* (1884), *Werther* (1887) and *Thaïs* (1894), many of his works (including more than 20 operas) are now rarely

performed and scores have been difficult to access. This score of *La Navarraise* is a gem for opera scholars, those interested in melodramatic works, short operatic scores of the ilk of *Cavalleria Rusticagne* (1890), or those wishing to explore Massenet's little known works.

Massenet has often been compared to Gounod, and even labelled 'la fille de Gounod' in recognition of his stylistic achievements. Debussy referred to him in highly complementary terms, in particular noting that he knew 'music should humbly seek to *please*' (in Caballero, 2001, 143), which is probably a reference to his crowd pleasing works. His *Werther* has even been considered to be an ancestor to Debussy's *Pelléas et Mélisande* (Longyear, 1988, 127). As the French music scholar Martin Cooper notes, Massenet was the principal French composer of opera after Bizet's death for a decade, though despite producing a number of works only a few achieved great success and remain repertory pieces, including *Werther* (1892) (Cooper, 1952, 99). These accolades set Massenet within a strong historical lineage of French opera and dramatic music which is notable due to the discussion of his work by contemporaneous French composers. For Fauré the importance of Massenet was 'his sincerity' (Caballero, 2001, 95). Massenet's attention to the story and its central characters allows him to offer a detailed personal perspective via original means. At the height of complement, Fauré noted that Massenet '*never ceased to reveal "himself"'* in his operas (Ibid.). This is a complex idea as Massenet used a variety of approaches, drew from composers such as Wagner in his dramatic use of the leitmotif, but also extended the French lyrique opera. As Dahlhaus asserted, one of his prime skills was the ability 'of assimilating techniques' from other composers while still retaining his own voice (Dahlhaus, 1989, 279).

Massenet's penchant for lyrical and luscious phrases, melody driven music, imagination and narratives which follow particular characters in their place in society, mark him as one of the foremost composers of lyric opera in the nineteenth century. Although he continued to write into the twentieth century his work did not advance with that of the younger generation, leaving his mark firmly in the former century. The 'pastel tints' and 'whispered melodies' (Debussy, trans. Sutcliff, 2000, 348) become standard mannerisms for his operatic, melodramatic, music. Clearly aiming to produce a popular work, for mass appeal, Massenet incorporates narratives which are readily understood and relevant to contemporary society, though one should take caution and ask which part of society this might be. Just how accessible were these operas to the public? Many scholars have referred to his representation of the middle class, the class able to afford opera seats, able to travel, but also those audience members with some understanding of financial progress, societal pressure and political device.

The first opera Massenet completed, *La Grand' Tante*, was performed at the Opéra Comique in 1867, the place where so many of his works would be premiered. It is intriguing that a number of Massenet's subsequent operas are titled after their heroine's. Like a number of Massenet's younger French colleagues, including Debussy's *Mélisande* (1902), Dukas's *Ariane* (1907), Fauré's *Penelope* (1913) and (a former student of Massenet), Charpentier's *Louise* (1896, performed 1900), Massenet's operas place the feminine experience in the foreground. Or, as Debussy put it, 'Massenet [had an] insatiable desire to find in music the necessary documents for a complete history of the feminine soul…' (Debussy, trans. Sutcliff, 2000, 348).

Massenet was 'adept at gleaning ideas from the methods of the modernists of the day' (Cooper, 1952, 101), which results in thematic associations of the characters, tone poems and instrumental passages in opera and, it seems, the representation of women, as central roles in opera. Though he was not the first to focus on the female character, Massenet certainly seems to have had made a strong influence on the younger generation, as seen in this above list, as there was a proliferation of woman-focused operas at the start of the twentieth century. There are about twenty operas which act as a 'portrait-gallery' (Cooper, 1952, 105) of women, including: *Manon*, *Thérèse* (1906, performed 1907), *Cinderella* (1895), *Griselda* (1891) and the first to expose the feminine theme for Massenet, *Hérodiade* (1881). Cooper's description of these works is particularly revealing: Massenet presents women through music, but woman who are 'pretty, superficial and sentimental', women who use 'charm, [and] feminine instinct' (ibid). *La Navarraise* is certainly much more probing and deals with a complex character.

Massenet tried a variety of operatic styles and manners and has recently been used as an example to reveal the post-*Carmen* context by Abbate's and Parker's *A History Of Opera* (2012). It is notable again that the composers he is compared to also wrote female-named operas. His operatic style includes comedy (*Chérubin*, 1905), grand drama, not surprisingly the femme fatale (*Thaïs*, 1894), history contexts (*Le Cid*, 1885), as well as adaptations of famous playwrights including Goethe (*Werther*) (Abbate and Parker, 2012, 410). Of all these varied styles, the recurring approach utilises realism: there is an effort to present the detailed emotional context of the characters in a setting appropriate to their era and social status.

It is possible to mistakenly assume that Massenet's prolific creativity led him to try many style of opera, touching on new manners without probing the details of individual styles. However, *La Navarraise* (1894) reveals his attention, as elsewhere, to the central female character and the probing development of that character in dramatic and musical terms. Debussy's portrait of Massenet, published in *La revue blanche* (1 December 1901) outlined a composer who never had a universal voice, but rather made music specific to its context and purpose (Debussy, 1987, 59–61). This insightful understanding assists a reading of Massenet's lesser known works in that it is important to acknowledge the scenario and its treatment.

*La Navarraise* (1894) reveals the violent potential of its leading character, this woman of Navarre, with her dagger and financially driven brutal intent. It is not a comfortable opera to watch; rather Massenet challenges his audience to react to his leading character's violent actions. The two acts of *La Navarraise* took just nine days to orchestrate (Grove online). An orchestral symphonic excerpt precedes each act, stirring up the energy and emotional fervour needed for both a violent bloody piece at the time of war, while producing a local colour to denote the rural setting of the town. Clichéd tactics are employed effectively, from bells to represent the local church, to trumpet fanfares to declare war and a collective call to arms. Moreover there is local colour in the use of castanets and clapping, reminiscent of Basque dances. As Steven Huebner noted (2006, 100), whereas *Esclarmonde* took stylistic features from Wagner, *La Navarraise* relates to Italian Verismo and realism.

*La Navarraise* is based on a libretto by Jules Claretie and Henri Cain. The original source of the story is a short by Claretie, entitled *La Cigarette*. It was premiered away from his usual Parisian context, in Covent Garden, London, on 20th June 1894, to which the Prince of Wales attended and Queen Victoria requested a performance at Windsor Castle (Grove online). The lead singer was Emma Calvé. The work is set in a small village in c. 1874. The location is a barricade near the front line of the prevailing war. Anita (the Woman of Navarre), soprano, is seen looking for her lover who is a sergeant in the army, Araquil, a tenor. The ultimate thread of this opera is that Anita, as an orphan, has no dowry. She plans to be a self-made woman, and looks for a way to procure this dowry. She succeeds in finding the money, by agreeing to assassinate a commander on behalf of a vengeful soldier. The lovers were apart, but reunited as Araquil is brought in injured and then dies only after singing a quiet solo passage. Araquil is heard cursing as he had been told that Anita had gone to the front, assuming she has gone to another lover. The realisation that Araquil has died, after her yearning search and work to procure her wedding, sends Anita into a frantic despair. As she descends into madness we hear off stage bugle calls, denoting the continuation of war. Basque dance rhythms are also heard denoting the continued life in the town. Anita continues

to sing as though Araquil were still present: in an opera where realism is at the fore, the principal character places her awareness apart from the truths of recent events. In a summary of the opera season, one reviewer noted that it was 'all blood and thunder, in which a general is assassinated, the hero wounded to death, and the heroine goes mad' (1894, 513–515). The action is continuous and relentless, and so clearly deserved comment in the season summary. The lead characters seem embroiled in the perpetual motion one minute, and then suspended in contrast to it the next, as they descend into their own oblivion.

Due to the work's short length, its Spanish setting, and the name of the lead singer, the work has been nicknames 'Calvélleria Espanole'. The reviews of its premiere are particularly interesting. *The Musical Times* referred to the 'smoke and smell of gun powder', providing a sense of the audience experience, in that 'it is a piece which appeals not only to the eyes and ears, but to the nose as well.' (1894, 441–442). Massenet supplemented the orchestra. This production saw a number of non-musical sounds coming from the stage to illustrate the battle in as real terms as possible, in particular, a 'tremendous fusillade' is described in the opening scene with a 'tremendous cannonade' to open the second act (ibid).

Despite its brevity, Massenet exerted the same dedication to the character construction here as to his larger works. It is fitting to cite Massenet's description of his compositional process: "When I have reached the heart of my characters' world, when they are thoroughly alive in my imagination, I let about two years go by without writing a thing. I wait for inspiration which comes very freely and I make up the music in my head... When the score is written in my head, that's to say usually in about two years, I copy it out from memory, a task that takes me about six months." (Grove online).

This denotes Massenet's attention above all to the characters and their context. A thorough rendering of the character is required before he progresses with an opera. This is significant considering the number of operas named after, and illustrating the lives of, a single character. *La Navarraise* may be short and little performed, but it stands as a mark of Massenet's creative achievement and consolidates many of his stylistic features used in other works. *Carmen*-like features occur, notably in the tenor as member of the army and woman as flirtatious, leading to death and mental instability. It is a welcome gem for anyone interested in his works.

*Helen Julia Minors,* ©2013

**References**


Anon. 'Explosive Opera', *The Musical Times* 35/617 (July 1894), 441–442.

Anon. 'Stray Notes on the Season', *The Musical Times* 35/618 (August 1894), 513–515.

Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera: The Last 400 Years* (London, New York: Allen Lane, 2012).

Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

M. D. Calvocoressi, 'Jules Massenet', *The Musical Times* 53/835 (September 1912), 565–566.

Martin Cooper, *French Music From the Death of Berlioz to the Death of Fauré* London: Oxford University Press, 1951).

Martin Cooper (ed.), *The Modern Age 1980-1960* (London: Oxford University Press, 1974).

Rodney Dean, '*La Navarraise* by Massenet; soloists; Ambroisean Opera Chorus; LSO; Lewis', *The Musical Times* 117/1602 (August 1976), 661.

Claude Debussy, *Monsieur Croche* (Paris: Gallimard, 1987).

Eduard Hanslick, *Die modern oper* (Berlin: n.p., 1896).

Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siecle: Wagnerism, Nationalism and Style* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

Max Leppert, '*La Navarraise* be Massenet; Popp; Vanzo; Souzay; Sardinero; LSO; Ambroise Opera Chorus; Almeida', *The Musical Times* 116/1594 (December 1975), 1071.

Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988).

Jules Massenet, *La Navarraise*, Denia Mazzola Gavazzeni, Luca Gallo, Francesco Anile, Coro Luigi Canepa, Gerrad Garrino [CD] Kicco Music (n.d) B004X9POJG

Hugh MacDonald, 'Massenet, Jules (Emile Frédéric)', *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51469 (date accessed: 3 March 2013)

Tom Sutcliffe (ed.), *The Faber Book of Opera* (London: Faber and Faber, 2000).

Jamie J. Weinman, 'Operas that singers and audiences love', *McClean's*, 125/17 (5 July 2012), 59.


For performance material please contact *Heugel*, Paris.

**Jules Émile Frédéric Massenet**

(12. Mai 1842 Montand St. Etienne – 13. August 1912 Paris)

**La Navarraise**

Massenet war ein produktiver Komponist, der zu Lebzeiten großen Erfolg hatte, unter anderem wegen seiner Leistungen als Professor für Komposition am Pariser Conservatoire (1878) und seiner Auszeichnung durch die Légion d'honneur (1876). Im Jahrhundert nach seinem Tod liess diese Wertschätzung jedoch nach. Außer seinen drei Repertoirestücken *Manon* (1884), *Werther* (Uraufführung 1892) und *Thaïs* (1894) wurden seine Werke (darunter mehr als 20 Opern) selten aufgeführt und das Notenmaterial war schwer zugänglich. Die Partitur von *La Navarraise* ist ein Juwel für Opernforscher, die sich für melodramatische Werke interessieren, für kurze Opernpartituren in der Länge von *Cavalleria Rusticana* (1890) oder die Massenets weniger bekannte Kompositionen zu erforschen wünschen.

Massenet wird oft mit Gounod verglichen und in Anerkennung seiner stilistischen Leistung sogar als Sohn Gounods bezeichnet. Debussy äusserte sich über ihn in sehr schmeichelhafter Weise, insbesondere bemerkt er, dass Massenet weiß, dass „Musik bescheiden versuchen solle, zu *gefallen"* (in Caballero, 2001, 143), was wahrscheinlich eine Anspielung auf die Menge seiner massentauglichen Werke ist. Wie der französische Musikwissenschaftler Martin Cooper feststellt, war Massenet für das Jahrzehnt nach George Bizets Tod der bedeutendste französische Opernkomponist, obwohl von der Vielzahl seiner Werke nur einige wenige wirklichen Erfolg hatten und Repertoirestücke wurden (Cooper, 1952, 99) – wie etwa *Werther* (1892), der als Vorläufer von Debussys *Pelléas et Mélisande* angesehen wird (Longyear, 1988, 127). Diese Anerkennung stellt Massenet in die grosse Tradition französischer Opern und dramatischer Musik, was offenbar der Diskussion seines Werkes durch zeitgenössische französische Komponisten zu verdanken ist. Für Fauré war Massenets Ernsthaftigkeit wichtig (Caballero, 2001, 95). Massenets Aufmerksamkeit auf die Handlung einer Oper und deren zentrale Charaktere erlaubt ihm, eine detailierte Personenzeichnung anzubieten. Und Fauré fügte hinzu, dass Massenet „nie damit aufhörte, sich selbst in seinen Opern zu offenbaren" (Ibid.) Ein komplexer Gedanke, denn Massenet nutzte eine Vielzahl von Herangehensweisen, bediente sich etwa bei Komponisten wie Wagner und dessen dramatischem Einsatz des Leitmotivs bis hin zum französischen Drame lyrique. Dahlhaus behauptete, dass eine seiner wesentlichen Fähigkeiten diejenige gewesen sei, Techniken anderer Komponisten zu integrieren und dabei trotzdem seine eigene Sprache zu bewahren.

Massenets Neigung zu lyrischen und sinnlichen Phrasen, melodie-bestimmter Musik, Fantasie und Erzählungen, die den Charakteren bis in ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft folgen, kennzeichnen ihn als einen der führenden Komponisten der lyrischen Oper des 19. Jahrhunderts. Obwohl er bis ins 20. Jahrhundert hinein komponierte, kam es in seinen Werken zu keiner Annäherung an die junge

Generation, sondern sie blieben ausdrücklich im vorherigen Jahrhundert verhaftet. Die „Pastelltöne“ und „säuselnden Melodien“ (Debussy, übers. von Sutcliff, 2000, 348) wurden zu Manierismen seiner Opern und melodramatischen Musik. Darauf abzielend, populäre Werke mit Sogwirkung zu schreiben, fügt Massenet Beschreibungen hinzu, die einfach zu verstehen und für die zeitgenössische Gesellschaft relevant waren, obwohl man sich fragen sollte, welcher Teil der Gesellschaft gemeint war. Wie erreichbar waren die Opern für das Publikum? Viele Wissenschaftler wiesen auf seine Darstellung der Mittelschicht hin, jener Schicht, die sich Opernkarten leisten und reisen konnte, aber auch auf jene Teile des Publikums, die über einiges Verständnis von ökonomischen Entwicklungen, gesellschaftlichem Druck und dem politischen Apparat verfügten.

*La Grand' Tante*, Massenets erste vollendete Oper, wurde 1867 in der Opéra comique uraufgeführt, dem Ort, an dem viele seiner Werke zur Erstaufführung gelangten. Es ist interessant, dass eine Reihe späterer Opern Massenets nach ihren Heldinnen benannt worden sind. Wie bei einigen seiner jungen französischen Komponistenkollegen, beispielsweise Debussys *Mélisande* (1902), Dukas *Ariane* (1907), Faurés *Penelope* (1913) und Charpentiers *Louise* (ein früherer Student Massenets; 1896, uraufgeführt 1900) stehen in Massenets Opern Erlebnisse von Frauen im Vordergrund. Oder, wie Debussy sagte: „Massenet hatte den unstillbaren Wunsch, in der Musik sämtliche notwendigen Teile einer vollständigen Historie der weiblichen Seele zu finden...“ (Debussy, übers. von Sutcliff, 2000, 348).

Massenet war geschickt darin, Ideen aus Methoden der zeitgenössischen Modernisten aufzunehmen (Cooper, 1952, 101), was sich auf die musikalische Zeichnung der Charaktere und deren Beziehungen, auf Tondichtungen und instrumentale Passagen innerhalb seiner Opern auswirkt und anscheinend auch auf die Präsentation der Frauen in zentralen Rollen der Opern. Obwohl er nicht der erste war, der weibliche Charaktere in den Mittelpunkt stellte, hatte Massenet sicherlich starken Einfluss auf die jüngere Generation (siehe obige Auflistung), denn es ist eine starke Zunahme frauenzentrierter Opern zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen. Über zwanzig Opern handeln, ähnlich einer „Portrait-Galerie“ (Cooper, 1952, 105), von Frauen, so z.B. *Manon*, *Thérèse* (1906, uraufgeführt 1907), *Cinderella* (1895), *Griselda* (1891) sowie die erste von Massenets Opern mit weiblicher Thematik, *Hérodiade* (1881). Coopers Beschreibung dieser Werke ist sehr aufschlussreich. Massenet stellt die Frauen durch die Musik dar, Frauen, die „hübsch, flüchtig und empfindsam sind, Frauen, die „Charme und weiblichen Instinkt“ benutzen (Ibid.). *La Navarraise* hingegen ist eher forschend und arbeitet mit vielschichtigen Charakteren.

Massenet versuchte sich an unterschiedlichsten Opernstilen und wurde zuletzt in Abbates und Parkers *A History Of Opera* (2012) als ein Beispiel für den post-*Carmen*-Kontext angeführt. Wiederum ist bemerkenswert, dass die Komponisten, mit denen er verglichen wurde, ebenfalls weiblich betitelte Opern schrieben. Sein Opern - Ouevre umfasst komische Opern (*Chérubin*, 1905), große Dramen, wie zu erwarten den femme-fatale-Typ (*Thaïs*, 1894), historische Kontexte (*Le Cid*, 1885) und Adaptionen literarischer Werke wie von Goethe (*Werther*) (Abbate und Parker, 2012, 410). Der wiederkehrende Ansatz in allen seinen Bühnenwerken ist der Realismus, der Versuch, den emotionalen Kontext der Charaktere detailliert in einem Rahmen zu präsentieren, der ihrer Epoche und ihrem sozialen Status angemessen ist.

Man könnte irrtümlich annehmen, dass Massenets fruchtbare Schaffenskraft ihn dazu veranlasste, viele Opernstile auszuprobieren und neue Verfahren anzuwenden, ohne die Details des jeweiligen Stils zu berücksichtigen. Aber *La Navarraise* (1894) belegt seine Aufmerksamkeit - wie im Übrigen auch anderswo - auf die weibliche Protagonistin und die forschende Entwicklung des Charakters in ihren dramatischen und musikalischen Aspekten. Debussys Portrait von Massenet, das in *La revue blanche* (1. Dezember 1901) veröffentlicht wurde, zeichnet einen Komponisten, der nie eine universelle Sprache hatte, sondern Musik entsprechend ihrem Kontext und ihrer Absicht schrieb (Debussy, 1987, 59-61). Diese aufschlussreiche Erkenntnis verlangt danach, bei der Deutung von Massenets weniger bekannten Werken das Szenario und dessen Verarbeitung zu würdigen.

*La Navarraise* (1894) offenbart das gewalttätige Potential der Protagonistin, jener Frau aus Navarra, mit ihrem Dolch und ihrer finanziell motivierten brutalen Absicht. Dies ist keine bequeme Oper; eher fordert Massenet die Zuhörer heraus, auf die gewalttätigen Aktionen der Protagonistin zu reagieren. Die beiden Akte der Oper wurden in nur neun Tagen instrumentiert (Grove online). Jedem der zwei Akte geht eine orchestrale Einleitung voraus, die Energie und Leidenschaft aufwirbelt, die für ein so grausames und blutiges Stück zu Kriegszeiten vonnöten sind, während gleichzeitig Lokalkolorit eingesetzt wird, um die ländliche Umgebung der Stadt zu zeichnen. Klischeehafte Bilder - vom Glockenläuten der örtlichen Kirche bis hin zu Trompetenfanfaren, die den Krieg und den Ruf zur Sammlung der Truppen ankündigen - sind effektvoll eingesetzt. Darüberhinaus wird Lokalkolorit durch den Einsatz von Kastagnetten und geklatschten Rhythmen, die an baskische Tänze erinnern, kreiert. Steven Huebner (2006, 100) merkte an, dass *La Navarraise* – im Gegensatz zu *Esclarmonde* mit ihren wagnerischen Stilmerkmalen – dem italienischen Verismus und Realismus zuzuordnen ist.

*La Navarraise* basiert auf einem Libretto von Jules Claretie und Henri Cain. Quelle hierfür ist die Geschichte *La Cigarette* von Claretie. Die Oper wurde am 20. Juni 1894 nicht, wie üblich, in Paris, sondern im Londoner Covent Garden uraufgeführt. Der Prinz von Wales wohnte dieser Aufführung bei, und Queen Victoria wünschte eine Aufführung in Windsor Castle (Grove online). Die Rolle der Protagonistin sang Emma Calvé. Die Handlung spielt in einem kleinen Dorf um ca. 1874. Der Ort ist eine Barrikade nahe der Frontlinie des gerade herrschenden Krieges. Anita (die Navarreserin; Sopran), sucht nach ihrem Geliebten Araquil (Tenor), der Sergeant in der Armee ist. Der Handlungsfaden dieser Oper wird bestimmt durch den Umstand, dass Anita als Waise keine Mitgift aufweisen kann. Sie sucht nach Wegen, die Mitgift zu bekommen. Anita gelangt an das Geld, indem sie im Auftrag eines rachsüchtigen Soldaten zur Mörderin eines Kommandanten wird. Die beiden Liebenden sind getrennt, finden aber wieder zusammen, als Araquil verletzt hereingebracht wird und nach nur einer kurzen gesungenen Solo-Passage stirbt. Man hört ihn fluchen, als ihm berichtet wird, dass Anita auf dem Weg zur Front ist - er nimmt an, dass sie einen anderen Geliebten hat. Als Anita von Arquils Tod erfährt, gerät sie - nach sehnsuchtsvoller Suche und Hochzeitsvorbereitungen - in rasende Verzweiflung. Als sie im Wahnsinn versinkt, hören wir im Hintergrund Hornrufe, die den fortdauernden Krieg darstellen. Die ebenfalls erklingenden baskischen Tanzrhythmen kennzeichnen gleichzeitig das Leben in der Stadt. Anita singt weiter, als sei Araquil immer noch anwesend: in einer Oper, in der der Realismus im Vordergrund steht, trennt sich die Protagonistin von der Realität ihrer Situation. In der Zusammenfassung der Opern-Saison notierte ein Kritiker, dass hier „Mord und Totschlag herrschten, ein General ermordet wurde, der Held verwundet stirbt und die Heldin wahnsinnig wird“ (1894, 513-515). Die Handlung ist drängend und unbarmherzig und hätte sicherlich eines Kommentars in dieser Zusammenfassung bedurft. Die Hauptcharaktere scheinen in der einen Minute in eine unaufhörliche Bewegung verwickelt zu sein und heben diese in der nächsten wieder auf, wenn sie in ihrer eigenen Besinnungslosigkeit versinken.

Dank der Kürze des Werkes, der spanischen Szenerie sowie des Namens der Protagonistin, wurde die Oper „Calvélleria Espagnole“ genannt. Die Kritiken der Uraufführung sind besonders interessant. *The Musical Times* verwies auf den „Rauch und Geruch von Schießpulver“ und lieferte dabei ein Gefühl der Zuschauererfahrung, insofern, als dieses „Stück nicht nur die Augen und Ohren,

sondern ebenso die Nase anspricht“ (1894, 441-442). Massenet ergänzte das Orchester. In der Aufführung gab es eine Reihe nicht-musikalischer Geräusche von der Bühne, um die Schlacht so real wie möglich zu illustrieren, insbesondere das „gewaltige Bombardement“ wird in einer offenen Szene mit „gigantischer Kanonade“ zu Beginn des zweiten Aktes beschrieben (ibid).

Trotz der Kürze wendet Massenet eine ebensolche Sorgfalt bei der Skizzierung seiner Charaktere an wie bei seinen großen Werken. Hierzu passt Massenets Zitat der Beschreibung des Kompositionsprozesses: „Bis ich in das Zentrum der Welt meiner Charaktere vorgedrungen bin, bis sie völlig in meiner Vorstellungswelt leben, lasse ich zwei Jahre verstreichen, ohne etwas zu schreiben. Ich warte auf die Inspiration, die ungehindert kommt und montiere die Musik in meinem Kopf ... Wenn die Partitur in meinem Kopf geschrieben ist - dies ist meistens nach ungefähr zwei Jahren der Fall -, schreibe ich sie aus dem Gedächtnis nieder; eine Arbeit, die ungefähr sechs Monate dauert.“ (Grove online).

Dies zeigt Massenets Aufmerksamkeit vor allem der für seine Charaktere und deren Lebensumstände. Für ihn bedarf es einer sorgfältigen Vorstellung von den handelnden Personen, ehe er mit der Arbeit an der Oper fortfährt. Dies ist bemerkenswert in Anbetracht der Anzahl der noch folgenden Bühnenwerke. *La Navarraise* mag kurz und wenig aufgeführt sein, aber stellt ein Monument seiner schöpferischen Leistung dar und vereint viele stilistische Merkmale seiner anderen Werke. Man findet *Carmen*-ähnliche Merkmale, insbesondere beim Tenor als Armeemitglied und der Protagonistin mit ihrer Koketterie, die zum Tod und in geistigen Verfall führt. Die Oper ist ein Juwel für jeden, der an Massenets Werken interessiert ist.

*Übersetzung: Anke Westermann*

**Literatur**


Anon., *Explosive Opera*, The Musical Times 35/617 (Juli 1894), 441f.

Anon., *Stray Notes on the Season*, The Musical Times 37/618 (August 1894), 513-515.

Carolyn Abbate und Roger Parker, *A History of Opera: The last 400 Years*. London, New York: Allen Lane, 2012.

Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

M.D. Calvocoressi, *Jules Massenet*, The Musical Times 53/835 (September 1912), 565f.

Martin Cooper, *French Music From the Death of Berlioz to the Death of Fauré*. London: Oxford University Press, 1951.

Martin Cooper (Hg.), *The Modern Age 1890-1960*. London: Oxford University Press, 1974

Rodney Dean, *La Navarraise by Massenet*. *Solisten, Ambrosian Opera Chorus, LSO, Lewis*, The Musical Times 117/1602 (August 1976), 661.

Claude Debussy, *Monsieur Croche*. Paris: Gallimard, 1987.

Eduard Hanslick, *Die moderne Oper.* Berlin 1896.

Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siecle: Wagnerism, Nationalism and Style.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

Max Leppert, *La Navarraise by Massenet. Popp, Vanzo, Souzay, Sardinero, LSO, Ambrosian Opera Chorus, Almeida.* The Musical Times 116/1594 (Dezember 1975), 1071.

Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988.

Jules Massenet, *La Navarraise*. Denia Mazzola Gavazzeni, Luca Gallo Francesco Anile, Coro Luigi Canepa, Gerrard Garrino [CD]. Kicco Music (n.d.) B004X9POJG

Hugh MacDonald, *Massenet, Jules (Émile Frédéric)*, Grove Online (abgerufen: 3. März 2013)

Tom Sutcliffe (Hg.), *The Faber Book of Opera*. London: Faber and Faber, 2000.

Jamie J. Weinman, *Operas that singers and audiences love*. McClean’s, 125/17 (5. Juli 2012), 59.


Wegen Aufführungsmaterial wenden Sie sich bitte an *Heugel*, Paris.