

Benvenuto Cellini

Opéra-comique von Hector Berlioz

Libretto von Auguste Barbier und Léon de Wailly

Neufassung und Bearbeitung von Eberhard Kloke

Vorläufiger Arbeitsbericht

Zusammengefasst lässt sich der Zeitraum der Komposition und der ersten Aufführungsserien von *Benvenuto Cellini* wie folgt darstellen:

1834/35 Berlioz erteilt den Auftrag zur Erstellung des Librettos an Auguste Barbier und Léon de Wailly (mit Unterstützung von Alfred de Vigny). Dieses Libretto wird von der Opéra Comique abgelehnt. Nach Bearbeitung und Entfernung der gesprochenen Dialoge wird das Werk jedoch von der Opéra (Dir. Edmond Duponchel) angenommen.

Der Kompositionsprozess erfolgte zwischen 1836 und 1838.

Die Uraufführung findet 1838 nach langwierigen und schwierigen Proben statt, das Stück wurde jedoch nach wenigen Vorstellungen abgesetzt. (**Paris I**)

Diverse Revisionen, Änderungen (während der Proben) und Kürzungen wurden von Berlioz nach den Aufführungen umgesetzt. (**Paris II**)

Nachdem sich Franz Liszt in Weimar 1851 für eine Aufführung entschlossen hatte, wird die Partitur von Berlioz unter Einwirkung durch Liszt revidiert.

1852 fanden die erfolgreichen Aufführungen in Weimar statt.

Für eine geplante 2. Aufführungsserie schlägt Liszt drastische Kürzungen vor, die von Berlioz akzeptiert wurden. Das Werk existiert nun als drei-aktige Fassung.

Berlioz selbst dirigierte 1853 eine Aufführung der drei-aktigen Fassung (nach kleineren Abänderungen) an der Covent Garden Opera in London. Nach der Londoner Aufführung revidierte und kürzte Berlioz erneut. Diese Fassung (**Weimar**) wurde Grundlage für den von Bülow und Cornelius hergestellten Klavierauszug.

Im Oktober 1856 zeichnete sich mit Tamberlinck, dem Londoner Cellini, unter neuer Direktion am Pariser Théâtre-Lyrique die Möglichkeit einer Einstudierung ab. Geplant war, erneut Prosa-Dialoge anstelle von Orchester-Rezitativen einzufügen.

Nicht zuletzt führte dieser Vorgang, der gleichsam eine Rückkehr zum Ausgangspunkt der Werkentstehungsgeschichte werden sollte, zur Bearbeitungsintention der vorliegenden Fassung.

Da es eine vom Komponisten autorisierte Urfassung oder Endfassung nicht gibt, versucht diese Bearbeitung nun, aus dem vorhandenen Gesamtmaterial und unter Berücksichtigung folgender Aspekte eine Neufassung von *Benvenuto Cellini* herzustellen:

Grundsätzlich besteht in der Werkgenealogie von *Benvenuto Cellini*, gekennzeichnet durch die drei Fassungen Paris 1+2 und Weimar, eine Schiefelage zwischen *Opéra-comique* und *Grand Opéra*. Der eigentliche Ausgangspunkt sollte zunächst immer eine Dialogoper (*Opéra-comique*) sein, im Verlauf der verschiedenen Aufführungsperspektiven und diversen Verhandlungen mit Intendanten und musikalischen Leitern verschob sich die Werkintention immer weiter in Richtung großer Oper mit orchestralen Rezitativen (*Grand Opéra*).

Ausdrücklich sei verwiesen auf die detaillierten Bemerkungen von David Cairns zur Fassung für die Audio-Einspielung von Colin Davis (quasi eine modifizierte Fassung von **Paris 1**) und natürlich auf das Vorwort zur kritischen Gesamtausgabe der Werkedition *Benvenuto Cellini* von Hugh Macdonald.

Der kompositorische Entwicklungsprozess von *Benvenuto Cellini* gleicht also einem Ablauf von *work in progress* – vergleichbar den Einwicklungsstufen von Mussorgskys *Boris Godunow*.

Die existierenden Fassungen **Paris 1+2** und **Weimar** als Momentaufnahmen

Die Besonderheit in der Berlioz' schen Arbeitsweise liegt darin, dass Berlioz die Partituren (die jeweiligen Werkfassungen) im Hinblick auf reale oder beabsichtigte Aufführungen in ständigem Arbeits- und Veränderungsfluss hielt. Ebenso redigierte er während und nach einer laufenden Aufführungsserie. So kann von einem kontinuierlichen Kompositions- und Anpassungsprozess gesprochen werden, welcher sich immer an den Wünschen der Dirigenten, Forderungen der Leitung der jeweiligen Opernhäuser resp. Aufführungsergebnissen zu orientieren hatte und oft auch rieb. Somit sind die existierenden Fassungen Paris 1+2 und Weimar jeweilige Momentaufnahmen in einem kontinuierlichen Entwicklungsprozess.

Im Verlauf der Umarbeitungen sind also ursprünglich satirische Elemente weggedrängt worden. Außerdem mussten unterschiedlich lange Dialoge in Rezitative gezwängt werden, die in seltsam anmutenden Kontrast zu den Musiknummern standen und den Handlungsverlauf künstlich verlangsamten.

Die Entscheidung des Bearbeiters ist nun dahin ausgerichtet, eine einheitliche, dramaturgisch geschärfte und auch etwas gekürzte Gesamtfassung von *Benvenuto Cellini* zu erstellen. Dabei wird berücksichtigt, die ursprüngliche Konzeption der Autoren als Opéra-comique (also mit gesprochenen Dialogen) wiederherzustellen. Die Entscheidung, aus welcher Fassung (Paris I-Paris II oder Weimar) die jeweiligen Musiknummern, Anschlüsse, Passagen und Dialoge ausgewählt wurden, sind sowohl nach musikalischen wie auch dramaturgisch-inhaltlichen Erwägungen gefallen. Das Rezitativ innerhalb des Sextetts im 2. Akt (dritte Szene) bleibt als recitativo accompagnato bestehen, da es dem dramatischen Aufbau des großen Ensembles am zuträglichsten erscheint und die Geschlossenheit des Ensemble-Satzes garantiert.

Eine Charakterisierung der Berlioz'schen musik-szenischen Akzentuierung lässt sich zum Beispiel an drei Passagen exemplarisch festmachen:

1. Im großen Finale des ersten Aktes findet eine Pantomime statt, welche den Hauptkonflikt zwischen Cellini, seinem Gegenspieler Fieramosca (und dem als päpstlichem Schatzmeister karikierten Balducci als Schiedsrichter) quasi parallelisiert. Im Publikum befindet sich der empörte Balducci selbst. Die Doppelbödigkeit der gespiegelten Pantomime im Verhältnis zur Realität sorgt einerseits für enorme Spannung und andererseits für eine komplexe Brechung der Szene.

2. Im ersten Akt findet das große Liebesduett zwischen Teresa und Cellini statt, heimlich und (für Teresa und Cellini) unsichtbar verfolgt, kommentiert und musikalisch intervenierend von Fieramosca. Szenische Parallelszenen gibt es natürlich in Mozarts-Da Pontes *Figaros Hochzeit*, nur dass es hier in Benvenuto Cellini der intrigante und gleichfalls für die Protagonisten unsichtbare Fieramosca ist, dessen Einwürfe in Wechselbeziehung zu Teresa und Cellini gebracht werden. Die triolischen Einwürfe des Tenors werden aufgenommen und daraus entwickelt sich ein im Duktus eng abgestimmter Verlauf des Terzetts. Die besondere Spannung besteht darin, dass Fieramosca „unsichtbar“ und gleichzeitig musikalisch integriert ist: ein Duett als heimliches Terzett!

3. Im Schlussbild des zweiten Aktes (Cellinis Werkstatt) differenziert Berlioz den szenischen Vorgang der streikenden Arbeiter, indem in einem großen Decrescendo das Thema des Streikchores quasi „unsicher, auf schwankendem Dreivierteltakt charakterisiert wird, unentrinnbar in ein Ostinato aus Halbtönen mündend, die alte Sklavenkette, in Tönen abgebildet...
 Und in diesem Klangfeld wirken sogar Cellinis Anfeuerungsrufe merkwürdig gebremst, fast wie eine Klage, als sei er selbst traurig darüber, dass seine Männer wieder an die Arbeit müssen...“(Ulrich Schreiber, Geschichte des Musiktheaters, Band II, S 419)

Eberhard Kloke, Berlin, Stand: April 2020

Anmerkung:

Die erste deutsche Übersetzung stammt von August Ferdinand Riccius (1852).

Die zweite deutsche Übersetzung stammt von Peter Cornelius für die zweite Aufführungsserie in Weimar (1856).

Eine modifizierte deutsche Übersetzung befindet sich im Beiheft der Platteneinspielung von Colin Davis.

Eine weitere deutsche Übersetzung ist als Beiheft in Partitur und Klav. Auszug der kritischen Ausgabe von Hugh Macdonald enthalten.

Helmut Breidenstein erstellte für eine konzertente Aufführung 1979 eine deutsche Übersetzung nach der Londoner Fassung vom Juni 1853 (modifizierte Weimarer Fassung)

Benvenuto Cellini Oper von Hector Berlioz
Neufassung von Eberhard Kloke

Besetzung Soli und Chor

BENVENUTO CELLINI, Goldschmied	Tenor
GIACOMO BALDUCCI, Päpstlicher Schatzmeister	Bass
FIERAMOSCA, Bildhauer im Dienst des Papstes	Tenor
LE PAPE CLÉMENS VII	Bass
FRANCESCO, Handwerker im Atelier von Cellini	Tenor
BERNARDINO, Handwerker im Atelier von Cellini	Bass
POMPEO, Mörder	Tenor
CABARETIER (SCHANKWIRT)	Tenor
TERESA, Tochter von Balducci	Sopran
ASCANIO, Lehrling bei Cellini	Sopran/Mezzosopran

Ein Kellner, 3 Schauspieler für die Pantomime, 2 Mörder stumme Rollen

Frauen und Kinder, Handwerker, Bürger, Büßer, Mönche und Edelleute

Die Handlung spielt in Rom im Jahre 1532

Orchesterbesetzung:

Holz = 9

2 Fl (beide auch Picc.)

2 Ob (beide auch Eh.)

2 Klar in B, C und A (2. auch Bassklar. in B)

3 Fg (3. auch Kfg)

Blech = 11

4 Hr in F (werden alle nach "F" transponiert)

2 Cornets à Piston in B und A (2. auch 2. Trp. in C)

1 Trp in C (2. Trp. im Wechsel mit 1. Cornet)

3 Tenor-Bassposaunen

1 Cimbasso/Kfg (alternativ Ophicleide)

Pauken/Schlagzeug/Harfe/Gitarre = 6

3 Pauken (2 Spieler), Triangel, Tambour de basque, Tambour militaire, Becken,
Große Trommel, Kleiner Amboss, Tamtam;

1 Hfe, 1 Gitarre

Streicher: Streichquintett 10-8-6-5-4 = 33

Besetzung tutti = 59

Stand: 15.04.2020