

FROMENTAL HALÉVY

La Juive

Die Jüdin

Opéra en cinq actes / Oper in fünf Akten
Opera in five acts

Paroles de / Text von / Text by
Eugène Scribe

Traduction allemande par / Deutsche Übersetzung von
German translation by
Karl Leich-Galland

Partition chant et piano par / Klavierauszug von
Vocal Score by
Karl-Heinz Müller


MUSICA GALLICA

Alkor-Edition Kassel
Musik-Edition Lucie Galland Heilbronn

AE 340a

TABLE / INHALT / CONTENTS

Ensemble / Besetzung.	III
Préface.	V
Vorwort.	XI
Preface.	XVIII
Index de scènes et numéros / Verzeichnis der Szenen und Nummern /	
Index of Scenes and numbers.	XXIV
Acte premier / Erster Akt.	19
Acte deuxième / Zweiter Akt.	161
Acte troisième / Dritter Akt.	269
Acte quatrième / Vierter Akt.	384
Acte cinquième / Fünfter Akt.	455

En plus de la partition chant et piano il existe aussi le conducteur (AE 340)
et le matériel d'orchestre (AE 340, en location).

Neben diesem Klavierauszug sind die Partitur (AE 340)
und das Aufführungsmaterial (AE 340, leihweise) erhältlich.

In addition to the present vocal score, the score (AE 340)
and the complete performance material (AE 340, on hire) are also available.

Édition supplémentaire d'après: *Fromental Halévy, Nouvelle Édition d'opéras choisis*,
publiée avec le soutien de *Musica Gallica*, du *Ministère français de la Culture* et de la
Fondation Francis et Mica Salabert, volume I, éditée par Karl Leich-Galland.

Ergänzende Ausgabe zu: *Fromental Halévy, Nouvelle Édition d'opéras choisis*,
veröffentlicht mit Unterstützung von *Musica Gallica*, mit Mitteln des *Ministère français de la Culture*
und der *Fondation Francis et Mica Salabert*, Band I, herausgegeben von Karl Leich-Galland.

Supplementary Edition based on: *Fromental Halévy, Nouvelle Édition d'opéras choisis*,
issued with the support of *Musica Gallica*, the *Ministère français de la Culture* and the
Fondation Francis et Mica Salabert, volume I, edited by Karl Leich-Galland.

© 2007 by Alkor-Edition, Kassel

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Toute reproduction est interdite par la loi.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-50007-134-1

ENSEMBLE / BESETZUNG

PERSONNAGES

Rachel, la fille de Éléazar	Soprano	21
Le Juif Éléazar	Ténor	46
Léopold, Prince de l'Empire	Ténor	23
La Princesse Eudoxie, nièce de l'Empereur	Soprano	180
Le Cardinal Jean-François de Brogni, président du Concile	Basse	50
Ruggiero, grand prévôt de la ville de Constance	Basse	38
Albert, sergent d'armes des archers de l'empereur	Basse	23
Le Crieur, Héraut d'armes de l'Empereur	Basse	38
Un Officier de l'Empereur	Ténor	407
Le majordome	Basse	279
Un bourreau	Basse	494
Deux hommes du peuple	Ténor, Basse	93
Empereur Sigismond	rôle muet	
Familier du Saint-Office	rôle muet	

Les nombres indiquent la première rentrée de la partie.

Chœur: électeurs de l'empire, ducs et duchesses de l'Empire, princes et princesses de l'Empire, cavaliers, dames, cardinaux, évêques, prêtres, moines, pénitents, porte-bannières, officiers, hérauts, soldats, suite de l'Empereur, hommes et femmes de Constance, Juifs, Juives; Ballet

Constance, en année 1414

PERSONEN

Rachel, Éléazars Tochter	Sopran	21
Der Jude Éléazar	Tenor	46
Léopold, Reichsfürst	Tenor	23
Prinzessin Eudoxie, Nichte des Kaisers	Sopran	180
Kardinal Jean-François de Brogni, Präsident des Konzils	Bass	50
Ruggiero, großer Schultheiß der Stadt Konstanz	Bass	38
Albert, Feldwebel der kaiserlichen Bogenschützen	Bass	23
Ausrufer des kaiserlichen Heeres	Bass	38
Offizier des Kaisers	Tenor	407
Haushofmeister des Kaisers	Bass	279
Henker	Bass	494
Zwei Männer aus dem Volk	Tenor, Bass	93
Kaiser Sigismund	stumme Rolle	
Angehöriger des Heiligen Offiziums	stumme Rolle	

Die Zahlen bezeichnen den ersten Einsatz der Partie.

Chor: Kurfürsten, Reichsherrzöge und -herzoginnen, Reichsfürsten und -fürstinnen, Ritter, Edeldamen, Kardinäle, Bischöfe, Priester, Ordensbrüder, Büsserinnen, Vermummte, Bannerträger, Offiziere, Herolde, Soldaten, Gefolge des Kaisers, Bürger und Bürgerinnen von Konstanz, Juden, Jüdinnen; Ballett

Konstanz, im Jahre 1414

CHARACTERS

Rachel, Éléazar's daughter	soprano	21
The Jew Éléazar	tenor	46
Léopold, Count of the Empire.	tenor	23
Princess Eudoxie, niece of the Emperor	soprano	180
Cardinal Jean-François de Brogny, President of the Council	bass	50
Ruggiero, Grand Seneschal of the City of Constance.	bass	38
Albert, corporal of the Imperial Guard.	bass	23
Herald-at-arms to the Emperor (Le Crieur)	bass	38
Officer of the Emperor	tenor	407
Major-domo to the Emperor	bass	279
An executioner.	bass	494
Two men of the people	tenor, bass	93
Emperor Sigismond.	dumb role	
Confidant of the Inquisition	dumb role	

The numbers denote the first entry of the part.

Chorus: Prince-electors, imperial dukes and duchesses, imperial counts and countesses, knights, noble ladies, cardinals, bishops, priests, friars, penitent women, standard bearers, officers, heralds, soldiers, imperial retinue, citizens of Constance, Jews, Jewesses; Ballet

Constance, in the year 1414

ORCHESTRE

Petite Flûte, 2 Grandes Flûtes, 2 Hautbois (aussi Cor anglais), 2 Clarinettes, 2 Bassons;
 4 Cors (le 3 et 4 aussi Cor à piston), 4 Trompettes (le 3 et 4 aussi Trompette á piston),
 3 Trombones, Ophicléide;
 Timbales, Batterie: Triangle, Grosse caisse, Cymbales, Tambour, Tamtam;
 Orgue, Harpe, 2 Guitares;
 Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, Contrebasses

MUSIQUE DE SCENE / BÜHNENMUSIK / STAGE MUSIC

Enclumes, Tambour, Cloches en Sol-Ut

PRÉFACE

En 1830, le règne du dernier roi Bourbon s'acheva sous les coups de la Révolution de Juillet. Le nouveau régime à la tête duquel fut placé Louis-Philippe, le roi-bourgeois, représentait une alliance de différents courants de la bourgeoisie libérale. Ses deux groupements les plus importants furent bientôt appelés «parti de l'ordre» et «parti du mouvement». A ces courants qui soutenaient la Monarchie de Juillet s'opposaient farouchement, d'un côté les forces démocratiques et républicaines et de l'autre, la noblesse monarchiste et légitimiste qui avait perdu sa suprématie à la chute de Charles X. Ces antagonismes politiques étaient renforcés par de violentes oppositions idéologiques dans lesquelles s'affrontaient les tentatives de renouveau de l'Eglise catholique et les prolongements d'une philosophie des Lumières.

Le grand Opéra de Paris où les ouvrages lyriques étaient chantés en langue française, constituait dans cette lutte d'idées et d'intérêts matériels un instrument de premier ordre pour influencer de larges couches de la population. C'est à elles qu'étaient destinés les opéras et les ballets qui y étaient représentés. On n'aurait pas pu remplir trois fois par semaine la vaste salle de la rue Le Peletier, contenant presque 2000 spectateurs, avec des ouvrages accessibles seulement à une élite. Au début des années 1830, c'étaient le «directeur-entrepreneur» Véron, nommé depuis peu, et «l'auteur dramatique» Scribe qui étaient chargés de choisir les sujets et d'élaborer les textes à composer. Pendant de longues années, Scribe domina l'Opéra et l'Opéra-Comique en sa qualité de librettiste. Véron et Scribe travaillaient sous la surveillance d'une commission de cinq membres, nommée à cet effet par le Ministre de l'Intérieur. En plus, la direction de l'Opéra subissait l'influence du Marquis d'Aguado, créancier du docteur Véron. Ainsi, vers la fin de l'année 1832, on commença à planifier, puis peu à peu à mettre sur pied deux opéras en cinq actes sur des sujets historiques. Il s'agit, dans l'ordre de leur création, de *La Juive* (1835), composée par Fromental Halévy, et des *Huguenots* (1836), dont la musique est de Giacomo Meyerbeer. Ces deux compositeurs, contrairement à la famille berlinoise de Félix Mendelssohn, n'avaient pas rompu avec la religion

juive de leurs ancêtres. L'action des deux ouvrages montre d'importants parallélismes. A leur centre sont placés des représentants caractéristiques de minorités religieuses, soit israélites, soit protestants, qui sont finalement anéantis, sous les applaudissements de la foule, par le pouvoir de l'Eglise catholique et/ou de l'Etat. Tous refusent d'abjurer leur foi et «choisissent» le martyr. En plus nous trouvons parmi les victimes, dans ces deux opéras, une jeune femme dont le père est un haut représentant de ce pouvoir, de l'Eglise ou de l'Etat. Comme Scribe écrivit les textes de *La Juive* et des *Huguenots* à peu près en même temps, il n'est pas surprenant que nous trouvions à plusieurs reprises et à des moments cruciaux des formules similaires.

Les deux œuvres sont intimement liées à l'histoire politique de la France contemporaine, et s'il est vrai qu'à la suite de la révolution de Juillet 1830 «les minorités religieuses, juifs et protestants, relèvent la tête»¹, c'est bien avec ces deux ouvrages lyriques qu'ils le firent. La petite minorité des Israélites français, comme ils s'appelaient eux-mêmes, n'avaient pas encore obtenu la complète égalité des droits civiques à la Révolution de 1789, ils l'obtinrent seulement par la loi du 4 décembre 1830. C'est cette loi – d'une très grande importance pour l'Europe entière – qui rendit possible une œuvre comme *La Juive*.

D'autre part, depuis le succès de la Révolution de Juillet 1830, et avec elle, l'abolition de la censure – fait exceptionnel pour tout le XIXe siècle –, il n'y avait pas d'empêchement à faire revivre l'activité de l'Inquisition sur la scène théâtrale. Déjà, depuis le temps de la Restauration, l'étude historique de Llorente consacrée à l'Inquisition avait rencontré un très vif intérêt en France. Il est donc probable que Scribe qui avait, d'après ses propres paroles, «lu tous les auteurs», se soit inspiré de cet ouvrage pour la rédaction du texte d'un nouvel opéra historique.

Le livret de *La Juive* a subi beaucoup de modifications entre l'ébauche du premier canevas en prose, à dater au décembre 1832 ou janvier

1 Cf. Francis Démier, *La France du XIXe siècle*, Paris, 2000, p. 123.

1833², et la création de l'ouvrage et même au-delà. À l'origine, l'action de l'opéra devait se dérouler dans la colonie portugaise de Goa, avant d'être fixée dans la ville allemande de Constance. De plus, l'Inquisition fut remplacée par le Concile. Aussi la distribution des rôles était-elle très différente au début : le chanteur de la voix basse Levasseur était prévu pour être le père de Rachel et le ténor Nourrit devait être son amant. C'est à la demande de ce dernier que le rôle du père lui fut finalement attribué, contrairement à une tradition bien établie. Nourrit participa activement à l'élaboration des textes qu'il devait chanter dans *La Juive*, comme il le fit un an plus tard pour *Les Huguenots*. C'est à sa demande que l'air célèbre No. 22 a pris la place d'un ensemble prévu à l'origine comme finale du 4^{ème} acte. Et c'est encore Nourrit qui a écrit au moins une partie du texte de cet air sur une musique composée auparavant.

Le jeune Fromental Halévy avait déjà eu du succès à Paris avec plusieurs ouvrages théâtraux et remplissait en plus, depuis 1829, comme « chef de chant » des fonctions importantes au grand Opéra. Ceci explique que le directeur Véron l'ait autorisé à demander à Scribe un livret pour composer un opéra en cinq actes. D'après ses propres paroles, Halévy était « profondément ému »³ quand, pendant une promenade, Scribe lui exposa pour la première fois les grandes lignes de l'action et les caractères des personnages du nouvel opéra. Comme il était de confession israélite, un sujet d'opéra au centre duquel étaient placés un Juif et une Juive, ne pouvait lui être indifférent. C'est très probablement la raison pour laquelle le compositeur et son frère Léon ont exercé une grande influence sur l'élaboration du texte définitif de *La Juive*. C'est sûrement à cause d'eux, et peut-être aussi sous l'influence du Marquis d'Aguado, créancier du Dr. Véron, qu'une fin heureuse qui prévoyait le sauvetage de Rachel dû à une grâce impériale, qui était déjà composée au moins en partie, fut finalement écartée au profit d'une fin tragique excluant toute réconciliation.

Halévy composa la musique de *La Juive* au cours de l'année 1834, acte après acte, à mesure qu'il recevait le texte des mains de Scribe, texte

qui devait encore subir des remaniements. Déjà pendant les mois où le nouvel ouvrage fut mis à l'étude, la partition subit des coupures et des changements nombreux. Puis, immédiatement après la création de *La Juive*, le soir du 23 février 1835, plusieurs morceaux formant le premier tableau du 3^{ème} acte furent entièrement supprimés à cause de la longueur de la représentation qui dépassait les cinq heures. Mais la durée du spectacle avait été augmentée surtout par les fastes de la mise en scène qui nécessitaient plusieurs entr'actes de trois-quart d'heure chacun. Fromental Halévy n'était très probablement pas d'accord avec ces coupures sans toutefois y être opposé par principe.

À partir de la deuxième représentation, *La Juive* devint un des plus grands succès de l'Opéra de Paris. L'ouvrage y fut joué plus de 500 fois jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. La mise en scène de Duponchel dont le faste et le réalisme dépassait tout ce qu'on avait connu, a, au début, sûrement contribué au succès. Les mises en scène très brillantes étaient une particularité de l'Opéra de Paris par rapport au Théâtre-Italien où elles étaient plutôt dépouillées. Ce déploiement des fastes n'émanait nullement d'un caprice de la direction de l'Opéra : cela lui était formellement prescrit de la part du gouvernement. Le but de la mise en scène de *La Juive*, comme celle des *Huguenots* était, de prime abord, une « véritable résurrection » du XV^{ème}, ou du XVI^{ème} siècle respectivement, avec une grande fidélité dans les détails provenant d'études sérieuses⁴. De ce point de vu-là les deux ouvrages méritent sûrement leur dénomination « d'opéra historique ».

La création d'un nouvel opéra était à Paris un événement de très grande importance que tous les journaux décrivaient et commentaient abondamment. Comme ces organes de presse représentaient l'éventail des opinions politiques, il n'est pas étonnant que *La Juive* ait été soumise à des appréciations fortes contradictoires. Le nouvel ouvrage était considéré par la droite légitimiste comme « une insulte à la religion » (*La Gazette de France*, 27 février 1835). Le même journal (après changement de titre : *La France*, 2 mars, Louis de Bonald) refusa en 1836 avec la même rigueur *Les Huguenots* en remarquant que l'Opéra avait, l'an-

2 Cf. Diana Hallman, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in XIXth Century France, The Politics of Halévy's La Juive*, Cambridge, 2002, p. 317.

3 Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris, 1863, p. 166.

4 Cf. *Le Courrier français* du 27 février 1835 et *La Quotidienne* de la même date.

née précédente, fait représenter «une apothéose judaïque au détriment de notre foi, uniquement pour servir les inspirations d'un musicien de la religion juive». Ni le nom de l'opéra ni celui de son compositeur n'était nommé, mais tous les amateurs d'opéra parisien comprenaient en 1836 que c'étaient Fromental Halévy et *La Juive* qui étaient visés. L'opposition républicaine n'était guère plus favorable à cet opéra, ne serait-ce que parce qu'elle n'était pas d'accord avec l'orientation et l'ambiance de l'Opéra parisien en général. De la part des journaux de la bourgeoisie libérale (*Le Journal des débats*, 25 février et 9 mars 1835; *Le Constitutionnel*, 25 février et 11 mars 1835) par contre, *La Juive* reçut approbation et admiration même. Ce n'était pas seulement la mise en scène et la musique qui recevaient des louanges, mais également l'action «si intéressante» (*Le Figaro*, 25 février 1835).

Pour la bourgeoisie libérale, *La Juive* était sûrement d'abord un instrument dans la lutte des opinions politiques. L'œuvre peut être comprise comme une tentative du gouvernement de laisser s'exprimer le courant idéologique du «parti de mouvement». *La Juive* devait montrer la manière intolérante et répugnante avec laquelle l'Ancien Régime avait traité les minorités religieuses. Les contemporains comprenaient bien ce message, en l'acceptant ou en le refusant. Sous cet aspect, *La Juive*, comme *Les Huguenots*, peut être placée dans la tradition séculaire des opéras qui montrent les méfaits des puissants, pour instruire les spectateurs et les empêcher de suivre ces mauvais exemples.

Mais le texte de *La Juive* contient encore d'autres significations: d'abord la haine qu'Éléazar éprouve à l'égard des Chrétiens et sa volonté de vengeance qu'il maintient jusqu'à la fin du 4ème acte. Cette haine qui fait penser à la «haine parfaite» du Psalmiste (Ps. 139, v. 22) prolonge sûrement celle que Shakespeare prêtait à son Shylock qui, lui, faisait revivre Barabas, *Le Juif de Malte* de Marlowe. L'attitude d'Éléazar est motivée par l'exécution de ses fils par les Chrétiens. Ce fait important a eu lieu avant le début de l'opéra. La volonté de vengeance d'Éléazar est alors proche aussi de celle d'Electre et de Donna Anna – dans *Don Giovanni* – qui, toutes les deux, sont tendues vers un seul but: venger la mort de leur père. Finalement Oreste, le frère d'Electre, venge son père Agamemnon et Don Giovanni est, grâce au concours des forces célestes, précipité en enfer. Par contre, Éléazar, au

milieu de son grand air, à la fin du 4ème acte, abjure «à jamais» sa vengeance pour sauver sa fille de la mort. Il le fait même deux fois c'est-à-dire entièrement et définitivement. Pourtant ceci ne signifie nullement qu'il soit prêt à accorder son pardon aux Chrétiens.⁵ En effet, sous le choc des appels à la mort des Juifs que la foule fait entendre, c'est un autre point de vue, jamais exprimé jusque là, qui prend le dessus. Éléazar voit Rachel devant ce choix: soit de gagner, par le martyre, la communion éternelle avec le Dieu de Jacob, soit de perdre ce bien suprême par la conversion au Christianisme. Au 5ème acte, Rachel choisit la mort par les flammes, en refusant la conversion, comme Éléazar l'a fait au 4ème acte. Par ce dépassement héroïque d'elle-même, elle sauve en plus, dans un «concours de générosité» (H. Lausberg) avec Eudoxie, la vie du prince Léopold. Dans son dernier acte, *La Juive* se transforme: d'un opéra de vengeance, il devient une sorte d'oratorio de martyre scénique, genre que beaucoup d'amateurs de musique connaissent avec la *Theodora* d'Haendel ou *Le dialogue des carmélites* de Poulenc. C'est seulement la perspective qui est fort peu familière au public: à la place des Chrétiens, ce sont ici deux Juifs qui choisissent la mort pour témoigner de leur foi. Cette signification de *La Juive* était aussi clairement perçue par les contemporains: soit en le refusant comme Louis de Bonald, soit en l'approuvant quand Philarète Chasles présente *La Juive* en 1845 comme «le symbole hébraïque du XIXème siècle» par lequel les «iniquités» du Shylock de Shakespeare auraient trouvé «une réhabilitation tragique»⁶. Rachel, élevée dans la religion de Moïse, est bien évidemment Juive, même si elle est en même temps fille du cardinal Brogni. L'époque d'Halévy était encore éloignée du déterminisme biologique qui, prédominant dès la fin du XIXème siècle, prive l'homme de toute liberté de choix. A la longue, c'est sûrement la musique d'Halévy qui a été décisive pour le succès mondial que connut *La Juive*. La critique parisienne, à l'exception de celle qui se sentait outragée par l'action de l'opéra, appréciait la composition au plus haut point. Elle soulignait surtout le caractère «sévère» et «savant

5 Voir à propos de cette problématique qui est toujours d'actualité: Vladimir Jankélévitch, *Pardonner ?* dans *L'Imprescriptible*, Paris, 1971.

6 Cf. *Les beautés de l'opéra ou chefs-d'oeuvre lyriques* par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles, Paris, 1845, *La Juive*, p. 4.

de la partition»⁷ d'Halévy. Rossini était favorablement impressionné par la musique de *La Juive*⁸ et plusieurs de ses mélodies inspirèrent le jeune Liszt pour *Les Réminiscences de La Juive*. C'est une fantaisie brillante pour piano, basée en grande partie sur le thème du *Boléro*, un des morceaux qui furent entièrement coupés le lendemain de la création de l'opéra. Vers la fin du XIX^e siècle Oscar Comettant pouvait constater que *La Juive* et *La Muette de Portici* d'Auber étaient les seuls opéras, composés par un français pour l'Opéra de Paris, qui aient pu se maintenir dans le répertoire de cette maison.⁹

Encore pendant l'année de sa création parisienne, *La Juive* a été représentée le 29 décembre 1835 à Leipzig en traduction allemande. Le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*¹⁰ de cette ville était peu impressionné par cet opéra. Il s'asait l'occasion d'exprimer de façon forte ironique son aversion envers le «le bon goût parisien» et «l'âge d'or de la musique qui allait commencer maintenant». Ici on entrevoit déjà la critique que Robert Schumann écrivit des *Huguenots* de Meyerbeer. Le critique viennois du même journal, par contre, tenait en 1836 la composition de *La Juive* en haute estime. Ce serait «une musique réelle, inventée par lui-même, pensée et étudiée de manière réfléchie». Mais il émettait de sérieuses réserves en ce qui concerne l'action de l'ouvrage. Selon lui «un public allemand, esthétique et moral ne se réconcilierait jamais avec la catastrophe affreuse et révoltante»¹¹. Le 10 mai de la même année, Joseph Dessauer écrivit, aussi de Vienne, à Ferdinand Hiller à Cologne: «On a donné la *Jüdin* d'Halévy. Elle n'a ni fait *furor* ni déplu. Les gens ne savaient pas quel jugement prononcer excepté quelques passages dont ils étaient enthousiastes. Finalement ils se sont mis d'accord dans ce sens et le nom d'Halévy a maintenant une résonance classique. On lui a même pardonné l'arrière-gout casher ce qui veut dire beaucoup de choses chez

nous.»¹² A Kassel la même année, *Die Jüdin* a fait grande impression et fut appelée «une œuvre musicale qui marque son époque»¹³. Les représentations à Breslau inspirèrent Johann Jacob Heinrich Ebers pour un essai assez développé.¹⁴

Résumé de l'action

L'action se passe à Constance en 1414.

Acte I: Un carrefour formé par le portail d'une église et la boutique d'un orfèvre joaillier. C'est le jour d'ouverture du concile: Le peuple en fête s'étonne que l'on travaille dans l'atelier du joaillier Éléazar (ténor). Ruggiero (basse), le prévôt de la ville, le fait arrêter pour cette infraction, ainsi que sa fille Rachel (soprano). Éléazar fait valoir qu'étant «fils d'Israël», la loi chrétienne ne le concerne pas. D'ailleurs, des chrétiens n'ont-ils pas autrefois brûlé ses fils sur le bûcher? Les deux juifs sont sauvés par l'intervention du cardinal de Brogni (basse), président du concile, qui demande à Éléazar de pardonner ce méfait des chrétiens. Ce que le juif refuse en aparté. Entretemps, le prince Léopold (ténor), revenu incognito d'une campagne victorieuse, fait la cour à Rachel en se faisant passer pour un peintre israélite. Pendant le défilé du cortège impérial, Éléazar et Rachel sont repérés près d'une église par la foule, ivre et déchaînée, qui réclame leur mort. A la surprise générale, les deux juifs sont encore sauvés, cette fois par le prince Léopold en personne, qui n'est reconnu que par quelques soldats.

Acte II: Dans la maison d'Éléazar, on célèbre la Pâque. Considéré comme un israélite, Léopold a été invité par Rachel. Pendant la prière, la princesse Eudoxie (soprano), épouse de Léopold, arrive pour acheter une chaîne qu'elle veut offrir le lendemain à son mari Éléazar se livre volontiers à son commerce, tout en rappelant à part sa haine des chrétiens. Léopold et Rachel se retrouvent enfin seuls: le prince avoue qu'il est chrétien. Rachel

7 Cf. Fromental Halévy, *La Juive, dossier de presse parisienne*, op. cit. p. 5, 12, 17, 22, 32, 47, 108, 130.

8 Cf. Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, 1856, p. 251.

9 Oscar Comettant, *Galerie contemporaine, littéraire, artistique. Les compositeurs illustres de notre siècle*, Fromental Halévy, Paris, 1883, sans pagination.

10 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, März 1836, No. 9, col. 134.

11 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, März 1836, No. 23, col. 379.

12 Cf. Ferdinand Hiller, *Briefwechsel*, Vol. II (1826–1861), éd. par Reinhold Sietz, Köln, 1958, p. 24. La réception de la *Jüdin* est présentée plus en détail par F. Heidlberger «Halévy's *Jüdin* in Wien. Zur Rezeptionsgeschichte einer Oper zwischen Zensur und Antisemitismus», dans: *Actes du Colloque Fromental Halévy*, éd. par Francis Claudon, Gilles de Van et Karl Leich-Galland, Weinsberg, 2003, S. 244–266.

13 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, März 1836, No. 26, col. 423.

14 Johann Jacob Heinrich Ebers, *Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik*, Breslau, 1837.

est terrifiée car la loi chrétienne sanctionne de la peine de mort toute union entre un chrétien et une juive. Elle aime cependant Léopold et accepte de s'enfuir avec lui. Survient Éléazar. Il veut poignarder Léopold quand celui-ci lui avoue sa religion. Sur les prières de sa fille, Éléazar consent pourtant au mariage qu'il veut célébrer immédiatement. Ne pouvant s'y soumettre, Léopold est maudit puis chassé de la maison par les deux juifs.

Acte III: 1er tableau. Eudoxie, dans son appartement, veille sur le sommeil de Léopold. Arrive une pauvre fille – Rachel –, qui demande à être acceptée parmi les servantes d'Eudoxie. La princesse lui accorde cette faveur. – 2ème tableau. Un jardin magnifique avec des tables pour l'empereur, les membres du concile et leurs suites. Tous fêtent la victoire de Léopold sur les Hussites. Éléazar apporte la chaine commandée la veille qu'Eudoxie offre à son époux. A ce moment, Rachel s'interpose et accuse Léopold d'avoir eu «commerce avec une maudite», une juive, avec elle-même. Comme Léopold ne la contredit pas, le cardinal de Brogni lance alors l'anathème sur Léopold, Rachel et Éléazar, malédiction qu'Éléazar pour sa part renvoie aux chrétiens. L'assistance est partagée entre l'effroi, l'espoir et le désir de punir.

Acte IV: L'appartement gothique qui précède la chambre du concile. Eudoxie supplie Rachel de se récuser afin de sauver Léopold. La juive se borne à dire qu'elle aime toujours le prince. De son côté, le cardinal de Brogni est saisi d'un sentiment ineffable et promet de veiller sur Rachel. Il ne reste qu'une possibilité pour sauver les deux juifs: Brogni demande à Éléazar d'abjurer sa foi. Éléazar refuse avec indignation et annonce qu'il se vengera sur Brogni avant de mourir. Il relève en outre que la fille que le cardinal a eue avant de devenir prêtre est toujours en vie, mais refuse d'en dire plus. Resté seul, Éléazar médite sur sa vie. La fille du cardinal, c'est lui qui l'a recueillie toute petite, pendant le sac de Rome: c'est Rachel, son «seul» bien; doit-elle mourir avec lui? Il abjure «à jamais» sa vengeance mais, tandis que la foule réclame du dehors l'exécution des juifs, Éléazar se croit éclairé par Dieu et souhaite le martyre de Rachel.

Acte V: Une place à Constance avec une grande tente; au fond, une énorme cuve d'eau chauffée par un feu. La foule, qui veut se venger des juifs, est enchantée de pouvoir assister à l'exécution. Ruggiero lit la sentence: les deux juifs sont con-

damnés à mort; le prince n'est qu'exilé, un témoin digne de foi – Rachel – l'ayant déclaré innocent. Rachel s'accuse publiquement de mensonge. Au dernier moment, Éléazar lui demande si elle veut se faire baptiser pour vivre, mais elle choisit de mourir avec lui en martyr. Brogni questionne une dernière fois Éléazar sur sa fille. Au moment où le bourreau précipite Rachel dans la cuve, le juif lui répond: «La voilà!» La foule applaudit à l'exécution.

A PROPOS DE CETTE ÉDITION

Le fait que *La Juive* d'Eugène Scribe et de Fromental Halévy nous soit parvenue sous deux formes très différentes a, depuis longtemps, provoqué de l'étonnement parmi les connaisseurs de l'opéra français du XIXe siècle. Effectivement, la partition chant et piano de l'opéra comme elle parut d'abord chez Maurice Schlesinger, puis chez Brandus & Cie. et finalement de nouveau chez Henri Lemoine, tous trois à Paris, nous révèle dès le premier abord un ouvrage qui diffère beaucoup de *La Juive* publiée en partition d'orchestre par Maurice Schlesinger et ensuite également par Henri Lemoine.

La comparaison détaillée des sources de l'opéra, conservées dans la Bibliothèque de l'Opéra à Paris, conduit au résultat que *La Juive* existait, à Paris et du vivant de ses auteurs, pendant les répétitions et pendant les représentations dans la réalité sonore en une multitude de formes changeantes. Cette multitude de formes s'étend d'une sorte de forme maximale qui dépasse de loin la forme de l'autographe du compositeur et qui est visible dans les cahiers de rôles des solistes vocaux, dans les cahiers de chœurs et dans les voix d'orchestre du matériel des représentations, puis à la forme de l'autographe du compositeur dans laquelle il est nécessaire de distinguer les sections non coupées des sections coupées en rouge ou en noir, à la forme des réductions chant et piano parisiennes qui constitue déjà un choix de morceaux de musique existant dans l'autographe du compositeur, et finalement à la forme des partitions d'orchestre qui exclut encore beaucoup plus de musique contenue dans l'autographe. De son côté, cette forme se rétrécit au cours de l'histoire des représentations parisiennes par des coupures toujours renouvelées pour aboutir à une espèce

de forme minimale ou forme naine. Par contre, ce procédé de rétrécissement n'excluait point le retour des parts de l'œuvre temporairement supprimées, comme, par exemple, la cavatine d'Éléazar à l'intérieur du n° 8 de *La Juive*, dans l'histoire des représentations. Il est significatif que les réductions piano et chant, publiées à Paris, d'autres «grands» opéras composés par Fromental Halévy comme *Guido et Ginévra*, *La Reine de Chypre* et *Le Juif errant* présentent également des formes plus étendues que leurs partitions d'orchestre, publiées à Paris. Pourtant, la différence entre les formes des réductions piano et chant et celles des Partitions d'orchestre est bien moindre que dans le «cas» de *La Juive*.

Il se pose alors la question de la forme de *La Juive* que Fromental Halévy a ou aurait préféré, à la condition que l'on considère l'estimation du compositeur de sa propre œuvre comme significative, peut-être même décisive pour une nouvelle édition de cette œuvre même. À ce sujet, nous ne connaissons pas, jusqu'à ce jour, l'opinion d'Halévy exprimée sans ambiguïté. Toutefois, nous disposons d'une distinction générale mais inhabituellement précise entre la coupure «préventive» et la coupure «répressive» contenue dans la lettre que le compositeur écrivait à Charles Gounod le 27 février 1862. La première constitue pour Halévy «une appréciation que l'on fait de son œuvre et des circonstances», tandis que la seconde «est un avertissement sévère infligé par le public, et qui tourne rarement au profit de l'ouvrage».¹⁵

Puis, Richard Wagner écrivit, pendant son travail pour la rédaction piano et chant de la Reine de Chypre à Maurice Schlesinger, éditeur d'Halévy, que cette réduction piano et chant ne serait pas encore complète parce que «beaucoup des grandes coupures que se font ici pendant les représentations qui durent quand même déjà cinq heures, ne doivent pas être faites dans la réduction piano et chant selon la volonté d'Halévy».¹⁶ On peut supposer que ce témoignage de Wagner à propos

de la *Reine de Chypre* s'applique tout à la *Juive*. Le nombre très différent de fautes que l'on trouve dans la réduction Piano et chant par rapport à la partition d'orchestre est, en plus, assez significatif. Une comparaison complète et détaillée a comme résultat que la réduction chant et piano a été établie directement d'après l'autographe, qu'elle contient seulement un très petit nombre de fautes et qu'elle corrige même parfois l'autographe. La partition d'orchestre de Schlesinger, par contre, contient, en comparaison avec l'autographe, une si grande quantité de fautes qu'il paraît hautement improbable que le compositeur ait lu la partition d'orchestre afin d'y corriger les fautes.

D'autre part, le fait qu'en France, mais non en Allemagne ou en Italie, seulement des réductions chant et piano qui présentent une forme beaucoup plus développée de *La Juive* que la partition d'orchestre de Schlesinger, largement coupée, étaient jusqu'à nos jours présents sur le marché musical, ce fait même est aussi d'une importance certaine pour l'histoire de la réception dans son ensemble. Car, comme aujourd'hui une œuvre musicale ne vit pas uniquement dans ses exécutions ou représentations mais tout autant dans la réalité sonore que lui procure le disque, ainsi les œuvres lyriques accédaient, en France pendant tout le XIXe siècle, aussi à une autre réalité sonore, partielle certes, grâce au chant et au jeu dans les maisons de l'aristocratie et de la bourgeoisie, grande et petite, au moyen des «abonnements à la lecture musicale» aux réductions chant et piano, alors très répandus. En ce sens, une vue qui considère que *La Juive* n'existait, pendant les générations qui suivaient sa création, uniquement dans ses représentations sur la scène lyrique,¹⁷ ne correspond pas à l'histoire vécue de l'opéra, représentations pour lesquelles, forcément, ne pouvait être utilisée que la partition d'orchestre abrégée de Schlesinger. En plus, la question doit être posée pourquoi en France aucune réduction chant et piano correspondant à la partition d'orchestre de Schlesinger ne fut mise sur le marché, ce qui, sans aucun doute, aurait beaucoup facilité les études de l'ouvrage par les maisons d'opéra.

Pour ces raisons, l'éditeur émet l'hypothèse, par nature provisoire, que la forme de l'œuvre que re-

15 Fromental Halévy, *Lettres*, éd. par Marthe Galland, Heilbronn, 1999, p. 212: «Quand à moi, j'aime mieux les coupures préventives que les coupures répressives. La coupure préventive est une appréciation que l'on fait de son œuvre et des circonstances; la coupure répressive est un avertissement sévère infligé par le public, et qui tourne rarement au profit de l'ouvrage. Hélas! je parle experto Roberto!».

16 Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, éd. par G. Strobel et W. Wolf, Vol. I, Leipzig, 1967, p. 592f.

17 Cf. Diana R. Hallman, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France, The Politics of Halévy's La Juive*, Cambridge, 2002, p. 119.

présentent les réductions chant et piano françaises est le résultat des coupures «préventives» effectuées par le compositeur. C'est pourquoi l'éditeur a choisi cette même forme de l'œuvre pour la nouvelle édition présentée ici parmi le grand nombre de formes de *La Juive* qui par le passé ont existé à Paris dans la réalité sonore. Par rapport à elle, la forme de l'œuvre, très réduite, de la partition d'orchestre de Schlesinger est à considérer comme le produit des coupures «répressives» qui ont

commencé à être effectuées immédiatement après la création de l'opéra. Le compositeur devait tolérer ces coupures afin de ne pas mettre en péril la vie même de son œuvre. Pour cela il avait effectivement besoin du «beau courage» qu'Halévy recommande à Gounod dans une situation comparable dans sa lettre déjà mentionnée du 27 février 1862.

Karl Leich-Galland
Montpeyroux (Hérault), Octobre 2006

VORWORT

Die Gewaltausbrüche der Julirevolution des Jahres 1830 hatten in Frankreich der Herrschaft des letzten Bourbonenkönigs ein Ende gesetzt. Das neue Regime, an dessen Spitze sich der Bürgerkönig Louis-Philippe fand, stellte ein Bündnis unterschiedlicher Kräfte der liberalen Bourgeoisie dar. Seine beiden wichtigsten Gruppierungen wurden bald mit den Namen „Partei der Ordnung“ und „Partei der Bewegung“ belegt. In scharfem Gegensatz zu diesen Strömungen, die die Julimonarchie unterstützten, standen zum einen die republikanisch-demokratischen Kräfte und zum anderen der monarchisch-legitimistische Adel, der seine Vorherrschaft mit dem Sturz Karls X. eingebüßt hatte. Diese politischen Gegensätze wurden verstärkt durch leidenschaftliche ideologische Frontstellungen, bei denen sich Erneuerungsbestrebungen innerhalb der katholischen Kirche und eine der Aufklärung verpflichtete Denkweise gegenüberstanden.

In diesem Kampf der Ideen und materiellen Interessen stellte das große Pariser Opernhaus, in dem musikdramatische Werke in französischer Sprache dargeboten wurden, ein Instrument allerersten Ranges zur Beeinflussung breiter Bevölkerungsschichten dar. Für diese waren die hier zur Aufführung gebrachten Opern und Ballette bestimmt. Mit nur einer intellektuellen Elite zu-

gänglichen Werken hätte sich der weiträumige, fast 2000 Zuschauer und -hörer fassende Saal der Rue Le Peletier nicht dreimal wöchentlich füllen lassen. Auswahl und Ausarbeitung der zu komponierenden Opernstoffe oblagen zu Beginn der 1830er Jahre dem neuernannten „Unternehmensdirektor“ Véron sowie dem „dramatischen Autor“ Eugène Scribe, der an der großen Pariser Oper wie auch an der dortigen Opéra-Comique lange Zeit eine beherrschende Stellung einnahm. Beide unterlagen der Aufsicht einer fünfköpfigen Überwachungskommission, deren Mitglieder zu diesem Zweck vom Innenminister ernannt waren. Dieses Leitungsgremium, das sicherlich auch vom Marquis d'Aguado, einem Darlehensgeber des Doktor Véron, beeinflusst wurde, begann gegen Ende des Jahres 1832 mit der Planung und schrittweisen Ausarbeitung von zwei fünftaktigen Opern mit historischem Sujet. Es sind dies, in der Reihenfolge ihrer Uraufführungen, die von Fromental Halévy komponierte *La Juive* (1835) und *Les Huguenots* (1836) von Giacomo Meyerbeer, beides Komponisten, die sich, im Gegensatz zur Berliner Familie Mendelssohn, von der überkommenen jüdischen Religion ihrer Vorfahren nicht getrennt hatten. Die Handlungen dieser Opern weisen eigenartige Übereinstimmungen auf. Im Mittelpunkt beider Werke stehen charakteristische Vertreter religiöser

Minderheiten: Juden, beziehungsweise Protestanten, die letztendlich von der kirchlich/staatlichen Macht unter dem lauten Beifall der Bevölkerungsmehrheit der physischen Vernichtung ausgeliefert werden. Juden und Protestanten weigern sich, ihrem Glauben abzuschwören und „wählen“ den Märtyrertod. Zudem befindet sich in jeder dieser Opern unter den Opfern eine junge Frau, deren Vater hoher oder sogar höchster Vertreter eben dieser staatlichen, beziehungsweise kirchlichen Autorität ist. Da die Texte von *La Juive* und *Les Huguenots* von Scribe fast gleichzeitig ausgeführt wurden, ist es nicht verwunderlich, dass in ihnen Wiederholungen auftreten und dass sich an entscheidenden Stellen wörtliche Übereinstimmungen finden.

Beide Opern sind eng mit der politischen Geschichte des zeitgenössischen Frankreich verbunden und wenn es zutrifft, dass im Gefolge der Julirevolution von 1830 „die religiösen Minderheiten von Juden und Protestanten das Haupt erhoben“¹, so taten sie es mit diesen beiden Opern sicherlich. Die kleine Minderheit französischer Israeliten, wie sie sich selbst nannten, hatte noch nicht durch die große Revolution von 1789, sondern vielmehr erst durch das Gesetz vom 4. Dezember 1830 in Frankreich die uneingeschränkte bürgerliche Gleichberechtigung erhalten. Erst durch diesen für ganz Europa hochbedeutenden Rechtsakt wurde ein Werk wie *La Juive* überhaupt möglich. Es bestand zudem seit dem Erfolg der Julirevolution und der damit verbundenen Abschaffung der Zensur – ein im 19. Jahrhundert ganz außergewöhnlicher Vorgang – auch kein Hinderungsgrund mehr, das Wirken der Inquisition auf der Opernbühne lebendig werden zu lassen. Bereits während der vorausgegangenen Restaurationszeit hatte ein der spanischen Inquisition gewidmetes Werk von Llorente in Frankreich großes Interesse gefunden. So ist es wahrscheinlich, dass Scribe, der nach seinen eigenen Worten „alle Autoren gelesen“ hatte, sich auch von diesem Geschichtswerk zu dem Text für eine neue historische Oper anregen ließ.

Vom ersten Prosaentwurf, auf den Dezember 1832 oder Januar 1833 datierbar², bis zur Uraufführung wurde das Libretto von *La Juive* vielen

Änderungen unterworfen. Ursprünglich spielte die Oper in der portugiesischen Kolonie Goa. Später wurde die deutsche Stadt Konstanz zum Ort des Geschehens ausersehen, und das Konzil trat an die Stelle der Inquisition. Auch die Verteilung der Rollen war anfänglich grundverschieden. Der Bass Levasseur war als Vater Rachels vorgesehen und der Tenor Nourrit als ihr Liebhaber. Später übernahm Nourrit auf seinen Wunsch, ganz gegen die Rollentradition, die Vaterrolle. Wie bei den *Huguenots* wirkte dieser Tenor auch aktiv bei der Textgestaltung von *La Juive* mit. Er war es, auf dessen Anregung ein als viertes Finale vorgesehenes Ensemble durch die berühmte Tenor-Arie Nr. 22 ersetzt wurde. Für sie verfasste er selbst, zumindest teilweise, den Text auf eine bereits zuvor komponierte Musik.

Der junge Fromental Halévy hatte bereits mit mehreren Bühnenwerken in Paris Erfolg erzielt und war zudem seit 1829 als „chef de chant“ in verantwortlicher Stellung an der Pariser großen Oper tätig. So ist es verständlich, dass ihm der Direktor Véron die Erlaubnis erteilte, Scribe um das Libretto für die Komposition der fünftaktigen Oper zu bitten. Als dieser ihm während eines Spaziergangs zum ersten Mal in groben Zügen die Handlung und die Personencharaktere des geplanten Werks darlegte, war Halévy nach seinen eigenen Worten „tief bewegt“³. Als Angehöriger des mosaischen Bekenntnisses konnte ihm ein Opernsujet, in dessen Mittelpunkt eine Jüdin und ein Jude stehen, nicht gleichgültig sein. Dies ist sehr wahrscheinlich der Hauptgrund, warum sowohl der Komponist als auch dessen Bruder Léon erheblich auf die Gestaltung des definitiven Operntexts einwirkten. Ihnen und möglicherweise auch dem Marquis d’Aguado, Darlehensgeber des Dr. Véron, ist es sicherlich zuzuschreiben, dass ein versöhnlicher Schluss, der die Rettung Rachels durch einen kaiserlichen Gnadenakt vorsah und der als Beginn des 5. Akts zumindest teilweise bereits komponiert war, letztlich durch ein unveröhnliches, tragisches Ende ersetzt wurde.

Die Oper wurde im Verlaufe des Jahres 1834 von Fromental Halévy Akt für Akt vertont, so wie ihm von Scribe der Text übermittelt wurde, der seinerseits noch Änderungen ausgesetzt war. Bereits während der mehrmonatigen Einstudie-

1 Vgl. Francis Démier, *La France du XIXe siècle*, Paris 2000, S. 123.

2 Vgl. Diana Hallman, *Opera, Liberalism and Antisemitism in XIXth Century France, The Politics of Halévy's La Juive*, Cambridge 2002, S. 317.

3 Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits*, Paris 1863, S. 166.

rungszeit wurde die Partitur Abänderungen und vor allem Kürzungen unterworfen. Da die Uraufführung von *La Juive* am Abend des 23. Februar 1835 insgesamt über fünf Stunden dauerte, wurden sogleich mehrere Stücke zu Beginn des dritten Aktes vollständig gestrichen. Die lange Aufführungsdauer wurde jedoch auch durch die sehr aufwendige Inszenierung verursacht, die mehrere Umbaupausen von jeweils etwa einer dreiviertel Stunde nötig machte. Halévy war mit diesen Kürzungen sehr wahrscheinlich nicht einverstanden, ohne sich andererseits ihrer Notwendigkeit grundsätzlich zu verschließen.

Von der zweiten Vorstellung in der großen Pariser Oper an entwickelte sich die neue Oper zu einem stetig wachsenden Publikumserfolg, der allein in Paris bis zum Ende des 19. Jahrhunderts über 500 Aufführungen über die Bühne gehen ließ. Sicherlich hat hierzu anfänglich auch die Inszenierung Duponchels beigetragen, die an Pracht und Realistik wohl alles bisher da gewesene übertraf. Diese überaus brillanten Inszenierungen waren eine Besonderheit der großen Pariser Oper, vor allen Dingen gegenüber dem in dieser Hinsicht asketischen Théâtre-Italien. Diese Prachtentfaltung beruhte jedoch keineswegs auf einer Laune der Direktion, sondern war derselben von der Regierung ausdrücklich vorgeschrieben. Ziel der Inszenierungen von *La Juive* wie der *Huguenots* war vor allem eine „wahrhafte Auferstehung“ des 15. beziehungsweise 16. Jahrhunderts mit einer Detailtreue, die auf ernste historische Quellenstudien gegründet war⁴. Unter diesem Gesichtspunkt verdienen diese beiden Werke sicherlich ihren Beinamen „historische Oper“.

Die Uraufführung einer neuen Oper war in Paris ein Ereignis von großer Bedeutung, das von allen Presseorganen ausführlich beschrieben und kommentiert wurde. Da diese das breite Spektrum der politischen Meinungen widerspiegeln, wundert es nicht, dass *La Juive* ganz gegensätzlichen Beurteilungen unterworfen wurde. Die legitimistische Rechte betrachtete die neue Oper als „eine Beleidigung der Religion“ (*La Gazette de France*, 27. Februar 1835). Eine solche Zurückweisung sollte sich 1836 im gleichen Blatt (nach Titeländerung: *La France*, 2. März) anlässlich der Uraufführung der *Huguenots* wiederholen mit dem bedeutsamen

Zusatz, bereits im Vorjahr habe die Pariser Oper eine „apothéose judaïque“ auf die Bühne gebracht, „zum Schaden unseres Glaubensdogmas und allein um den Eingebungen eines Komponisten jüdischer Religion entgegenzukommen“ (Louis de Bonald). Weder der Name des Werkes noch der des Komponisten wurden genannt, aber dennoch verstand im Paris des Jahres 1836 jeder, dass hier Fromental Halévy und *La Juive* ins Auge gefasst waren. Die radikal-republikanische Opposition war gegenüber der neuen Oper kaum günstiger gestimmt, schon allein weil sie mit der Ausrichtung der Direktion der großen Oper und der dort herrschenden Stimmung schlechthin nicht einverstanden war. Hohes und höchstes Lob wurde dem Werk dagegen von Seiten der liberal-bourgeoisien Kräfte zuteil (*Le Journal des débats*, 25. Februar und 9. März 1835; *Le Constitutionnel*, 25. Februar und 11. März 1835). Nicht nur die Inszenierung und die Komposition fanden Anerkennung, sondern ausdrücklich auch die „so interessante“ Handlung (*Le Figaro*, 25. Februar 1835).

In Händen der liberalen Bourgeoisie war *La Juive* sicherlich zuerst ein Instrument im Kampf der politischen Meinungen. Das Werk kann verstanden werden als ein Bemühen der Regierung, den ideologischen Bestrebungen der „Partei der Bewegung“ eine Gelegenheit des Ausdrucks zu gewähren, indem zur Darstellung gebracht wird, auf welcher abstoßend unduldsame Weise das Ancien Régime mit religiösen Minderheiten umsprang. Diese Mitteilung wurde von den Zeitgenossen – zustimmend oder ablehnend – durchaus verstanden. Unter diesem Gesichtspunkt steht auch *La Juive*, den *Huguenots* durchaus vergleichbar, in der langen, bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Tradition von Opern, die Untaten der Mächtigen zur Belehrung und als abschreckende Beispiele vor Augen stellen.

Doch der Text von *La Juive* enthält noch andere Bedeutungsschichten. Zuerst der Christenhass Éléazars und sein bis zum Ende des vierten Akts andauernder Wille zur Rache. Dieser Hass lässt an den „vollkommenen Hass“ des Psalmisten denken (Ps. 139, 22) sowie an den Hass, den Shakespeare seiner Gestalt des Shylock beilegt, der seinerseits wiederum Barabas, Marlowes *Juden von Malta* lebendig macht. Diese Einstellung Éléazars wird begründet durch die von Christen vollzogene Hinrichtung seiner Söhne, die in die Vorgeschichte der Oper verlegt ist. Éléazars Wille

4 Vgl. *Courrier français* vom 27. Februar 1835 und *La Quotidienne* desselben Datums.

zur Rache ist somit auch nahe demjenigen Elektras und Donna Annas (*Don Giovanni*), die beide ausschließlich auf das Ziel ausgerichtet sind, den Tod des Vaters zu rächen. Doch während Elektras Bruder Orest die schicksalhafte Rache für Agamemnons Tod vollzieht und Don Giovanni, allerdings durch göttlichen Eingriff, der Höllenstrafe zugeführt wird, schwört Éléazar in der großen Monologarie Nr. 22 „für immer“ seiner Rache ab. Er tut dies zweimal, das heißt vollständig und endgültig. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass Éléazar bereit ist, den Christen zu verzeihen⁵.

Denn unter dem Eindruck der Todesrufe der Volksmenge gewinnt in ihm ein bis dahin nicht ausgesprochener Gesichtspunkt die Oberhand. Éléazar sieht Rachel vor die Wahl gestellt, durch den Märtyrertod in die ewige Gemeinschaft mit dem Gott Jakobs, wie er sagt, einzugehen oder dieses höchste Gut durch den Übertritt zum christlichen Glauben zu verlieren. Wie Éléazar selbst im vierten lehnt Rachel im fünften Akt die Konversion ab und wählt in heroischer Selbstüberschreitung den Flammentod, nicht ohne zuvor im „Generositätswettbewerb“ (H. Lausberg) mit Eudoxie das Leben des Reichsprinzen Léopold gerettet zu haben. In diesem letzten Akt wandelt sich die Racheoper zum szenischen Märtyreroratorium wie es dem Musikfreund zum Beispiel durch Händels *Theodora* oder Poulencs *Dialogue des Carmélites* bekannt ist; allerdings aus einem dem Publikum ungewohnten Blickwinkel: Statt der Christen sind es hier die beiden Juden, die den Bekenkertod wählen. Auch diese Bedeutungsschicht von *La Juive* wurde von den Zeitgenossen klar erfasst. Ablehnend, etwa durch Louis de Bonald, dem Kritiker der *Gazette de France*, oder zustimmend, wie durch Philarète Chasles, der die Oper im Jahre 1845 als „das jüdische Symbol des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet, durch welches die „Ungerechtigkeiten“ von Shakespeares Shylock eine „tragische Wiedergutmachung“ erfahren hätten⁶. Natürlich wurde die im mosaischen Glauben aufgewachsene Rachel auch als leibliche Tochter Brognis als Jüdin angesehen. Der Zeit Halévys war der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vorherrschende bio-

logische Determinismus, der den Menschen jeder Wahlfreiheit beraubt, noch fremd.

Gewiss hatte die Musik Fromental Halévys auf die Dauer den entscheidenden Anteil am Welt-erfolg von *La Juive*. Sie fand bei der Pariser Kritik, die der Handlung der Oper nicht ablehnend gegenüberstand, volle Zustimmung. Sie wurde häufig als „streng“ und „gelehrt“ bezeichnet.⁷ Rossini war von der Partitur sehr angetan⁸, und den jungen Franz Liszt inspirierte sie zu seinen *Réminiscences de la Juive*, einer „brillanten“ Klavierfantasie, in der er vor allem das Thema des *Bolero* verarbeitet, der in Paris sogleich nach der Uraufführung gestrichen wurde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde deutlich erkennbar, dass Aubers *La Muette de Portici* und Halévys *La Juive* die einzigen von einem Franzosen ausdrücklich für die Pariser Opéra komponierten Opern darstellen, die sich im Repertoire des Hauses haben behaupten können.⁹

Noch im Jahre der Pariser Uraufführung wurde *La Juive*, jetzt ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Die Jüdin*, im Dezember 1835 in Leipzig aufgeführt. Die Oper beeindruckte den Kritiker der dortigen *Allgemeinen musikalischen Zeitung*¹⁰ jedoch wenig. Er nahm sie zum Anlass, in höchst ironischer Weise seiner Abneigung gegenüber dem „guten Geschmack von Paris“ und dem „nun beginnenden goldenen Zeitalter der Musik“ Ausdruck zu verleihen. Hier kündigt sich bereits deutlich Robert Schumanns berühmt-berüchtigte Kritik zu Meyerbeers *Hugenotten* an. Der Wiener Kritiker des gleichen Blattes hatte 1836 Hochachtung vor der Komposition der *Jüdin*. Sie sei „wirkliche, selbsterfundene, gedachte und besonnen studierte Musik“; er machte jedoch ernste Vorbehalte in Hinblick auf die Handlung des Werks. Seiner Meinung nach würde sich „ein deutsches, ästhetisch-sittliches Publikum schwerlich jemals mit der empörend grässlichen Katastrophe versöhnen“¹¹. Am 10. Mai des gleichen Jahres schreibt Joseph

5 Vgl. zu dieser nach wie vor heute aktuellen Problematik: Vladimir Jankélévitch, *Pardonner?* in: *L'Imprescriptible*, Paris 1971.

6 Vgl. *Les beautés de l'opéra ou chefs-d'œuvre lyrique* von Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles, Paris 1845, *La Juive*, S. 4.

7 Vgl. Fromental Halévy, *La Juive, dossier de presse parisienne*, S. 5, 12, 17, 22, 32, 47, 108, 130.

8 Vgl. Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris 1856, S. 251.

9 Oscar Comettant, *Galerie contemporaine, littéraire, artistique. Les compositeurs illustres de notre siècle, Fromental Halévy*, Paris 1883, o. S.

10 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig März 1836, Nr. 9, Sp. 134.

11 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig Juni 1836, Nr. 23, Sp. 379.

Dessauer ebenfalls aus Wien an Ferdinand Hiller in Köln: „Halévys *Jüdin* ist gegeben worden, hat weder Furore gemacht noch missfallen. Die Leute haben bis auf einige Stellen, wo sie hingerissen waren, nicht so eigentlich gewusst, was für ein Urteil sie fällen sollten. Endlich haben sie sich dahin vereinigt, und Halévys Name hat nun klassischen Klang. Man hat ihm sogar den kauscheren Nachgeschmack verziehen, was bei uns viel heißen will.“¹² Großen Eindruck machte *Die Jüdin* im gleichen Jahr in Kassel, wo sie als „epochemachendes Tonwerk“¹³ bezeichnet wurde sowie in Breslau. Hier widmete Johann Jacob Heinrich Ebers der Oper eine längere Abhandlung.¹⁴

Zusammenfassung der Handlung

Die Handlung findet im Jahre 1414 in Konstanz statt.

Akt I: Ein Platz gebildet vom Eingang einer Kirche und dem Laden eines Goldschmieds. Es ist der Tag der Eröffnung des Konzils. Die festlich gestimmte Volksmenge ist erstaunt, dass in der Werkstatt des Goldschmieds Éléazar (Tenor) gearbeitet wird. Ruggiero (Bass), der Stadtvogt, lässt ihn und seine Tochter Rachel (Sopran) wegen dieser Gesetzesübertretung festnehmen. Éléazar macht geltend, dass er als „Sohn Israels“ vom christlichen Gesetz nicht betroffen sei. Haben zudem Christen seine beiden Söhne nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt? Die beiden Juden werden durch das Eingreifen des Kardinals Brogni (Bass), dem Präsidenten des Konzils, gerettet. Dieser bittet Éléazar, die Untat der Christen zu verzeihen, was Éléazar *a parte* zurückweist. Inzwischen macht Prinz Léopold (Tenor), der unerkannt von einem siegreichen Feldzug zurückgekehrt ist, Rachel den Hof, wobei er sich als jüdische Maler ausgibt. Während des kaiserlichen Umzugs werden Éléazar und Rachel von der angetrunkenen und entfesselten Volksmenge nahe einer Kirche

erkannt und mit dem Tode bedroht. Zur allgemeinen Überraschung werden die beiden Juden erneut gerettet. Diesmal durch den Prinzen Léopold persönlich, der jedoch nur von einigen Soldaten erkannt wird.

Akt II: Im Hause Éléazars wird das Passahfest gefeiert. Rachel hat Léopold eingeladen, da sie ihn für einen Juden hält. Während des Gebets erscheint die Prinzessin Eudoxie (Sopran), Gattin Léopolds. Sie möchte eine Kette kaufen, um diese am folgenden Tage ihrem Gatten zu überreichen. Éléazar kommt dieser Handel recht, der ihm Gelegenheit gibt, *a parte* seinen Hass auf die Christen zum Ausdruck zu bringen. Als Léopold und Rachel endlich allein sind, gesteht der Prinz, dass er Christ ist. Rachel ist zutiefst erschrocken, da das Gesetz der Christen jede Verbindung eines Christen mit einer Jüdin durch die Todesstrafe ahndet. Doch Rachel liebt Léopold und ist bereit, mit ihm zu fliehen. Nun tritt Éléazar auf. Als Léopold auch ihm seine Religion offenbart, will Éléazar Léopold erdolchen. Auf die Bitten seiner Tochter hin ist er gleichwohl mit dem Ehebund einverstanden, den er hier sofort besiegeln will. Da Léopold sich diesem nicht unterwerfen kann, treiben ihn die beiden Juden unter Verfluchungen aus dem Haus.

Akt III: Erstes Bild: Eudoxie wacht in ihren Gemächern über Léopolds Schlaf. Da tritt Rachel, „ein armes Mädchen“, auf und bittet, als eine ihrer Dienerinnen aufgenommen zu werden. Die Prinzessin gewährt ihr diese Gunst. Zweites Bild: ein prächtiger Garten mit Tischen für den Kaiser, die Mitglieder des Konzils und deren Gefolge. Alle feiern den Sieg Léopolds über die Hussiten. Nun bringt Éléazar die am Vorabend bestellte Kette, die Eudoxie ihrem Gatten überreicht. In diesem Augenblick tritt Rachel dazwischen und klagt Léopold an, er habe mit einer Verfluchten, mit einer Jüdin, mit ihr selbst „verkehrt“. Da Léopold dem nicht widerspricht, stößt der Kardinal den Bannfluch über Léopold, Rachel und Éléazar aus, ein Fluch, den Éléazar seinerseits an die Christen zurückgibt. Die Volksmenge ist von Gefühlen der Furcht, der Hoffnung und dem Wunsch nach Bestrafung erfüllt.

Akt IV: Ein gotischer Raum, der an den Konzilsaal grenzt. Eudoxie fleht Rachel an, sie möge ihre Anklage zurückziehen und so Léopold retten. Die Jüdin antwortet nur, dass sie immer noch Léopold liebt. Kardinal Brogni ist seinerseits von einer

12 Vgl. Ferdinand Hiller, *Briefwechsel*, Bd. II (1826–1861, hrsg. von Reinhold Sietz, Köln 1958, S. 24. Zur Rezeption der *Jüdin* in Wien ausführlicher F. Heidlberger „Halévys *Jüdin* in Wien. Zur Rezeptionsgeschichte einer Oper zwischen Zensur und Antisemitismus“, in: *Actes du Colloque Fromental Halévy*, hrsg. von Francis Claudon, Gilles de Van und Karl Leich-Galland, Weinsberg 2003, S. 244–266.

13 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig Juni 1836, Nr. 26, Sp. 423.

14 Johann Jacob Heinrich Ebers, *Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik*, Breslau 1837.

unsäglichen Empfindung in Hinblick auf Rachel ergriffen und verspricht, über ihr Geschick zu wachen. Bleibt nur eine Möglichkeit, die beiden Juden zu retten: Brogni fordert Éléazar auf, seinem Glauben abzuschwören. Mit Entrüstung weist Éléazar dies zurück und kündigt an, er werde sich vor seinem Tode an Brogni rächen. Éléazar eröffnet diesem zudem, dass die Tochter, die dem Kardinal geboren wurde, bevor dieser Priester wurde, noch immer am Leben ist, verweigert jedoch jede weitere Auskunft. Allein gelassen denkt Éléazar über sein Leben nach. Während der Plünderung Roms hat er selbst die Tochter des Kardinals als Kleinkind aufgenommen; es ist Rachel, sein „einziges Gut“. Soll sie nun mit ihm sterben? Éléazar schwört „für immer“ seiner Rache ab, doch, als die Volksmenge von draußen den Tod der Juden fordert, sieht sich Éléazar als von Gott erleuchtet und wünscht Rachels Martyrium.

Akt V: Ein Platz in Konstanz mit einem großen Zelt und einem riesigen Kessel im Hintergrund, in dem Wasser durch ein Feuer erhitzt wird. Die Volksmenge will sich an den Juden rächen und ist hocherfreut, der Hinrichtung beiwohnen zu können. Ruggiero verliest das Urteil: die beiden Juden sind zum Tode, der Prinz nur zum Exil verurteilt, da ein glaubwürdiger Zeuge – Rachel – ihn für unschuldig erklärt hat. Rachel bezichtigt sich öffentlich der Lüge. Im letzten Augenblick fragt Éléazar Rachel, ob sie sich taufen lassen will, um zu leben, doch sie wählt den Märtyrertod mit ihm. Darauf fragt Brogni Éléazar ein letztes Mal nach seiner Tochter. Erst im Augenblick als der Henker Rachel in den Kessel stürzt, antwortet ihm der Jude: „Da ist sie!“ Die Volksmenge spendet der Hinrichtung Beifall.

ZUR VORLIEGENDEN AUSGABE

Seit Langem hat unter Kennern der französischen Oper des 19. Jahrhunderts die Tatsache, dass uns Eugène Scribes und Fromental Halévys Oper *La Juive* in zwei sehr unterschiedlichen Gestalten überliefert ist, Verwunderung hervorgerufen. Bietet doch der Klavierauszug der Oper, wie er zuerst bei Maurice Schlesinger, dann bei Brandus et Cie. und schließlich erneut bei Henri Lemoine, alle drei zu Paris, erschien, eine Werkgestalt, die sich schon auf den ersten Blick ganz erheblich von *La Juive* unterscheidet, die als Orchesterpartitur

von Maurice Schlesinger und später ebenfalls von Henri Lemoine veröffentlicht wurde.

Der eingehende Vergleich der in der Pariser Opernbibliothek aufbewahrten Quellen der Oper führt zu dem Ergebnis, dass *La Juive* in Paris und zu Lebzeiten ihrer Autoren in einer Vielfalt wechselnder Gestalten im Verlaufe von Proben oder Aufführungen klingend existierte. Diese Vielfalt erstreckt sich von einer Art Maximalgestalt, die erheblich über die uns im Autographen begegnende Gestalt hinausgeht und die in den Rollenheften der Vokalsolisten, in den Chorheften und in den Orchesterstimmen des Aufführungsmaterials sichtbar wird, über die Autographgestalt, die ihrerseits die Unterscheidung – rot oder schwarz – gestrichener und nicht gestrichener Abschnitte nötig macht, über die Pariser Klavierauszugsgestalt, die selbst bereits eine Auswahl der im Autographen vorliegenden Musik darstellt, bis hin zu Schlesingers Orchesterpartiturgestalt, die noch viel mehr von der im Autographen vorliegenden Musik ausschließt und die selbst schließlich im Verlaufe der Pariser Aufführungsgeschichte durch erneute Striche immer weiter bis zu einer Minimalgestalt schrumpfte. Andererseits schloss dieser Reduzierungsvorgang jedoch die Rückkehr zeitweilig unterdrückter Werkteile – beispielsweise Éléazars Cavatine in der Nr. 8 von *La Juive* – in die Aufführungsgeschichte nicht aus. Bezeichnenderweise tritt auch in den in Paris gedruckten Klavierauszügen anderer von Fromental Halévy komponierter „großer“ Opern wie etwa *Guido et Ginévra*, *La Reine de Chypre* und *Le Juif errant* eine gegenüber ihren ebenfalls in Paris gedruckten Orchesterpartituren umfänglichere Werkgestalt entgegen; allerdings ist hier der Unterschied zwischen den Klavierauszügen und den Orchesterpartituren weit geringer als im Fall der *Juive*.

Unter der Voraussetzung, dass die Einschätzung der *Juive* durch ihren Komponisten als bedeutsam, vielleicht sogar als ausschlaggebend für die Neuedition dieser Oper angesehen wird, erhebt sich die Frage nach der von Fromental Halévy bevorzugten Werkgestalt. Hierzu ist bislang keine unzweideutige Äußerung des Komponisten bekannt, wohl aber eine, in seinem Brief an Charles Gounod vom 27. Februar 1862 enthaltene, ungewöhnlich deutliche allgemeine Unterscheidung zwischen „präventiven“ und „repressiven“ Kürzungen, wobei erstere für Halévy eine „Einschätzung seines Werks und der Umstände“ be-

deuten, im Gegensatz zu letzteren, die in seinen Augen eine „vom Publikum auferlegte strenge Warnung darstellen, die dem Werk selten von Vorteil ist“¹⁵. Zum anderen schreibt Richard Wagner im Januar 1842 während seiner Arbeit am Klavierauszug zu Halévy's *Reine de Chypre* an dessen Verleger Maurice Schlesinger, dieser Klavierauszug sei noch nicht komplett, weil „Viele grosse Striche, welche bei der hiesigen Aufführung (die dennoch schon fünf Stunden dauerte) wegfallen, nach Halévy's Willen in dem Klavierauszug nicht wegfallen soll.“¹⁶ Was Richard Wagner hier für die *Reine de Chypre* bezeugt, kann wohl auch für die *Juive* angenommen werden. Darüber hinaus ist der sehr unterschiedliche Grad von Fehlerhaftigkeit, der für den Klavierauszug beziehungsweise die Orchesterpartitur kennzeichnend ist, bedeutsam. Ein durchgängiger und ins einzelne gehender Vergleich ergibt, dass der Klavierauszug direkt nach dem Autographen angefertigt wurde, nur eine äußerst geringe Anzahl von Fehlern aufweist und gelegentlich sogar das Autograph korrigiert. Im Gegensatz hierzu findet sich in Schlesingers Orchesterpartitur eine vergleichsweise große Anzahl von Fehlern, dass eine korrigierende Durchsicht der Orchesterpartitur durch den Komponisten als sehr unwahrscheinlich angesehen werden muss.

Zum anderen ist der Umstand, dass sich in Frankreich, im Gegensatz etwa zu Deutschland oder Italien, bis in unsere Tage hinein ausschließlich Klavierauszüge auf dem Markt befanden, die eine sehr viel weiter ausgreifende Werkgestalt darbieten als Schlesingers erheblich gekürzte Orchesterpartitur, für die Rezeptionsgeschichte in ihrer Gesamtheit auch von einiger Bedeutung. Denn wie heute ein Musikwerk keineswegs nur in seinen Aufführungen, sondern ebenso sehr auch in der durch die Schallplatte vermittelten klanglichen

Wirklichkeit lebt, so gelangten Bühnenwerke während des ganzen französischen 19. Jahrhunderts auch durch die weit verbreiteten „abonnements à la lecture musicale“ mit Hilfe der Klavierauszüge in den Häusern des Adels wie des großen bis kleinen Bürgertums zu einer, wenn auch teilweisen, so doch selbstaktiven klanglichen Wirklichkeit. Insofern entspricht es nicht der gelebten Operngeschichte, wenn *La Juive* im Verlauf der auf ihre Uraufführung folgenden Generationen als allein in den Darbietungen auf den Opernbühnen gegenwärtig angesehen wird¹⁷, Darbietungen, für die zwangsläufig nur die gekürzte Schlesinger-Orchesterpartitur benutzt werden konnte. Darüber hinaus muss die Frage gestellt werden, warum in Frankreich kein mit Schlesingers Orchesterpartitur übereinstimmender Klavierauszug auf den Markt gebracht wurde, was ohne Zweifel eine erhebliche Erleichterung für die Einstudierungen der Oper bedeutet hätte. Aus diesen Gründen stellt der Herausgeber die naturgemäß vorläufige Hypothese auf, dass die in den Klavierauszügen erkennbare Werkgestalt das Ergebnis der vom Komponisten selbst vorgenommenen „präventiven“ Kürzungen darstellt, gegenüber der stark reduzierten Werkgestalt von Schlesingers Orchesterpartitur, die als Produkt der unmittelbar auf die Uraufführung einsetzenden „repressiven“ Striche anzusehen ist. Der Komponist musste diese Kürzungen hinnehmen, wollte er nicht das Leben seines Werks überhaupt in Frage stellen. Hierzu bedurfte es tatsächlich eines „schönen Muts“, den Halévy in dem erwähnten Brief vom Februar 1862 Gounod in vergleichbarer Lage anempfiehlt.

Karl Leich-Galland
Montpeyroux (Hérault), Oktober 2006

15 Fromental Halévy, *Lettres*, hrsg. von Marthe Galland, Heilbronn 1999, S. 212: „Quand à moi, j'aime mieux les coupures préventives que les coupures répressives. La coupure préventive est une appréciation que l'on fait de son œuvre et des circonstances; la coupure répressive est un avertissement sévère infligé par le public, et qui tourne rarement au profit de l'ouvrage. Hélas! je parle experto Roberto!“

16 Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von G. Strobel und W. Wolf, Bd. I, Leipzig 1967, S. 582f.

17 Vgl. Diana R. Hallman, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France, The Politics of Halévy's La Juive*, Cambridge 2002, S. 119.

PREFACE

The eruption of violence during the July Revolution of 1830 put an end to the reign of the last Bourbon king in France. The new régime, headed by the so-called citizen king Louis-Philippe, represented an alliance of various forces amongst the liberal bourgeoisie. The two most important factions were soon given the names “Parti de l’Ordre” and “Parti du Mouvement”. Standing in sharp contrast to these currents in support of the July Monarchy were the democratic-republican forces on the one hand and, on the other, the monarchic and legitimist aristocracy that had lost its predominance with the fall of Charles X. These political contradictions were intensified by passionate ideological conflicts in which efforts to revitalize the Catholic Church stood face to face with a mode of thought nurtured on the Enlightenment.

In this battle of ideas and material interests the great Paris Opéra, where works of music theatre were presented in French, represented a weapon of the first order to influence broad strata of the population. The operas and ballets played at the Opéra were intended for these strata. This spacious building on the Rue Le Peletier, with a seating capacity for 2,000 spectators and listeners, could never have been filled three times a week if it had works accessible only to an intellectual élite. From the beginning of the 1830s the task of selecting and elaborating subjects for future operas was entrusted to the newly appointed “entrepreneur-director” Véron and the “dramatic author” Eugène Scribe, who long occupied a pre-eminent position at the Grand Opéra and the Parisian Opéra-Comique. Both of these houses were subject to the administration of a five-man board of supervisors whose members were appointed specifically for this purpose by the minister of the interior. Towards the end of 1832 this supervisory commission – definitely influenced by one of Doctor Véron’s creditors, the Marquis d’Aguado – began to work on the general planning and the gradual elaboration of two five-act operas on historical subjects. These were, in order of their premières, *La Juive* (1835) by Fromental Halévy and *Les Huguenots* (1836) by Giacomo Meyerbeer, two composers who, unlike the Mendelssohn family in Berlin, had not abandoned the traditional Jewish faith of their forefathers.

The plots of the two operas are oddly similar: both focus on characteristic representatives of religious minorities – Jews on the one hand, Protestants on the other – who are ultimately put to death by the political or ecclesiastical authorities, to frenetic applause from the assembled masses. Both, Jews and Protestants, refuse to foreswear their faith, preferring instead to *choose* martyrdom. Furthermore, each opera has, among its victims, a young woman whose father is a lofty or even supreme representative of this very same state or, respectively, ecclesiastical authority. As Scribe turned out the librettos to *La Juive* and *Les Huguenots* almost simultaneously, it is no surprise that many passages, and important junctures, they correspond with each other.

Both of these operas are closely linked with the political history of contemporary France. If the July Revolution made “the religious minorities of Jews and Protestants to raise their heads”¹, they most certainly did so in these two works. The tiny minority of French Israelites – to use the term they gave themselves – did not achieve equal and unrestricted civil liberties in France after the Great Revolution of 1789, but rather through a law passed on December 4, 1830. It was only by virtue of this law, a legal act of significance for the whole of Europe, that a work such as *La Juive* became possible at all. Moreover, as a result of the success of the July Revolution and the concomitant abolition of censorship (a quite extraordinary event for the nineteenth century), there were no longer any obstacles to depict the Inquisition on the opera stage. Already during the preceding Restoration a book on the Spanish Inquisition by Llorente had encountered lively interest in France. It is likely that Scribe, who, in his own words, “read every writer”, was also inspired by Llorente’s historical work to write his libretto for a new historical opera.

From the first prose draft, datable between December 1832 and January 1833², until the work’s

1 See Francis Démier, *La France du XIXe siècle* (Paris, 2000), p. 123.

2 See Diana Hallman, *Opera, Liberalism and Antisemitism in XIXth Century France: The Politics of Halévy’s La Juive* (Cambridge, 2002), p. 317.

première in 1835, the libretto of *La Juive* was subjected to many alterations. Originally it was set in the Portuguese colony of Goa; later the German town of Constance was chosen as the scenery of action, and the Council of Constance serving in lieu of the Inquisition. At first the distribution of roles was also fundamentally different: the bass Levasseur was slated to be Rachel's father and the tenor Nourrit her lover. Later Nourrit, at his own request, defied tradition by taking on the role of the father. As in *Les Huguenots*, Nourrit also took an active part in the formulation of the libretto. It was his suggestion that the famous tenor aria No. 22 replaced an ensemble intended to function as a fourth finale. He was also responsible for writing at least some of the aria's words to Halévy's pre-existing music.

The young Fromental Halévy had already composed several successful stage works in Paris and occupied a responsible position at the Grand Opéra as "chef de chant" from 1829. It is thus understandable that Véron should have granted him permission to ask Scribe for the libretto to the five-act opera in order to set it to music. Scribe first gave Halévy a rough outline of the plot and the characters while the two men were out on a walk. Halévy, to quote his own words, was "deeply moved"³: being himself a member of the Jewish faith, he could hardly be indifferent to an operatic subject that focused on the fates of a Jewess and a Jew. This is very likely the main reason why both the composer and his brother Léon took such a large part in shaping the definitive libretto. It was surely due to their influence – and possibly that of Dr. Véron's creditor, the Marquis d'Aguado – that the conciliatory ending, in which Rachel is saved by an act of imperial clemency (parts of it had already been composed as the opening of act 5), ultimately gave way to an implacably tragic dénouement.

In the course of the year 1834 Halévy composed the opera act by act as soon as he received the text from Scribe; this text, too, was subjected to alterations. The score was already being altered and, above all, abridged during the several months of its rehearsal. The première, given on the evening of February 23, 1835, lasted more than five hours altogether, and several pieces at the opening of

Act 3 were summarily dropped. Another reason for the length of the performance was, however, the lavish staging, which necessitated several scene changes lasting some three-quarters of an hour each. Halévy was very probably not in agreement with these cuts while nonetheless basically recognizing their necessity.

Beginning with the second performance at the Grand Opéra, *La Juive* grew steadily to become a box-office success. Paris alone witnessed more than five hundred performances by the end of the nineteenth century. Another reason for its initial success was surely Duponchel's mise-en-scène, which surpassed anything previously seen on stage in splendor and realism. Brilliant stagings of this sort, particularly when compared to the ascetic Théâtre-Italien, were a specialty of the Grand Opéra. This splendor was not, however, based on a whim of the theater's management: the government expressly demanded it. The principal aim of the staging of both *La Juive* and *Les Huguenots* was to produce a "veritable resurrection" of the fifteenth and sixteenth centuries, rooted in a thorough study of the historical sources.⁴ From that point of view, both operas surely deserve their generic nickname: "historical opera".

In Paris, the première of a new opera was an event of great significance that was exhaustively described and commented by the press. As these organs reflected a broad spectrum of political opinion, it is no surprise to find that *La Juive* received highly contradictory assessments. The legitimist right viewed the new opera as "a mockery of religion" (*La Gazette de France*, February 27, 1835). The same snub was repeated in the same newspaper the following year (after changing its title: *La France*, March 2, 1836) at the première of *Les Huguenots*, with the significant addendum that in the previous season the Paris Opéra had already staged an "apothéose judaïque to the detriment of our religious precepts and solely to accommodate the inspirations of a composer of the Jewish faith" (Louis de Bonald). Neither the work nor the composer was mentioned by name, but everyone in Paris at that time knew nonetheless that the Fromental Halévy and *La Juive* were meant. The radical republican opposition was hardly less hostile to the new opera, if only because it was in utter

3 Fromental Halévy, *Derniers souvenirs et portraits* (Paris, 1863), p. 166.

4 See the issues of *Le Courrier français* and *La Quotidienne* for February 27, 1835.

disagreement with the general drift of the Opéra's management and with the prevailing atmosphere at that institution. In contrast, loftiest praises were heaped upon the work from liberal bourgeois quarters (*Le Journal des débats*, February 25 and March 9, 1835; *Le Constitutionnel*, February 25 and March 11, 1835). Not only did the staging and the score find approval, but also, quite pointedly, the "highly interesting" plot (*Le Figaro*, February 25, 1835).

In the hands of the liberal bourgeoisie, *La Juive* was surely first and foremost a weapon in the war of political opinions. The work can be seen as an effort of the government to lend weight to the ideological aspirations of the "Parti du Mouvement" by permitting an on-stage demonstration of the vileness and bigotry of the ancien régime in the way it dealt with religious minorities. This message was received by all means by the work's contemporaries, whether in affirmation or rejection. From this point of view, *La Juive*, much in the same way as *Les Huguenots*, falls into the long operatic tradition, extending back to the seventeenth century, of exposing the misdeeds of the powerful as instructive and monitory examples.

Yet the libretto of *La Juive* admits other levels of interpretation as well. Let us start with the anti-Christian sentiments of Éléazar and his desire for revenge, which lasts until the end of act 4. These sentiments recall both the "perfect hatred" of the Psalms (Ps. 139:22) and the hatred that Shakespeare instilled in the figure of Shylock, who is in turn a later reincarnation of Barabas in Marlowe's *Jew of Malta*. Éléazar's attitude is justified by the execution of his sons, an act committed by Christians before the opera opens. His desire for revenge resembles the same urge in Electra and Donna Anna (in *Don Giovanni*), both of them acting with the aim of avenging the deaths of their fathers. However, while the fateful revenge of Agamemnon's death is carried out by Electra's brother, Orestes, and Don Giovanni is consigned to the punishments of hell (albeit through divine intervention), Éléazar, in his great monologue aria (No. 22), forswears his vengeance "forever". He even does so a second time, utterly and irrevocably. This does not by any means imply, however, that he is willing to forgive the Christians.⁵

5 Incidentally, this problem still is still with us today; see Vladimir Jankélévitch: "'Pardonner?'" *L'Imprescriptible* (Paris, 1971).

Under the impression of the crowd crying for death, a previously unspoken point gets the upper hand in Éléazar's mind. He now sees Rachel forced to make a crucial choice: either she can join the eternal ranks of what he calls the God of Jacob through her martyrdom, or she can lose this supreme good by converting to Christianity. Like Éléazar himself in act 4, Rachel rejects conversion in act 5 and instead chooses – in heroic self-effacement – to die at the stake, but not before having saved the life of the imperial prince Léopold in her "generosity race" with Eudoxie (H. Lausberg). In this final act the revenge opera is thus transformed into a staged oratorio of martyrdom (familiar to us from Handel's *Theodora* or Poulenc's *Dialogue des Carmélites*). From a point of view it is unusual to audiences of the day: This time it is the two Jews rather than the Christians who choose to die for their faith. This level of meaning, too, was firmly grasped by Halévy's contemporaries. Some, like Louis de Bonald, rejected it, while others greeted it with approval. Among the latter was Philarète Chasles, who in 1845 called the opera "the Jewish symbol of the nineteenth century" that had given "tragic recompense" to the "injustices" of Shakespeare's Shylock.⁶ Rachel, although the natural daughter of Brogni, is of course a Jewess, having been raised in the Jewish faith. Halévy's age still had no notion of the biological determinism that has prevailed since the late nineteenth century and that divests human beings of any freedom of choice.

To be sure, the decisive factor in the worldwide success of *La Juive* was, in the long run, Halévy's music. It was completely accepted by those Parisian critics who were not averse to the opera's plot. Attention was repeatedly drawn to the composer's "severity" and "erudition"⁷. Rossini⁸ was very impressed by the score, and the young Franz Liszt was inspired to compose his *Réminiscences de la Juive*, a brilliant piano fantasy that made use primarily of the *Bolero* theme that was dropped immediately after the première. By the end of the nineteenth century it had become patently obvi-

6 See Théophile Gautier, Jules Janis and Philarète Chasles: *Les beautés de l'opéra ou chefs-d'œuvre lyrique* (Paris, 1845), *La Juive*, p. 4.

7 See Fromental Halévy, *La Juive: Dossier de presse parisienne*, pp. 5, 12, 17, 22, 32, 47, 108 and 130.

8 See Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (Paris, 1856), p. 251.

ous that Auber's *La Muette de Portici* and Halévy's *La Juive* were the only operas written by French composers expressly for the Opéra that had maintained a place in its repertoire.⁹

In December 1835, the very same year as the Paris première, *La Juive*, now translated into German as *Die Jüdin*, was staged in Leipzig. However, it left little impression on the critic of the local *Allgemeine Musikalische Zeitung*¹⁰, who took the opportunity to express, with exquisite irony, his aversion to the "bon goût of Paris" and the "onset of a Golden Age of music". The review clearly anticipated Robert Schumann's notorious critique of Meyerbeer's *Huguenots*. In 1836, the Vienna critic for the same journal expressed his deep respect for the composer of *La Juive*, which he called "a wholly original, well-conceived, and calmly reasoned score". However, he expressed serious reservations regarding the work's plot: in his opinion, "it would be difficult for a moralistic and artistically-minded German audience ever to reconcile itself to the repugantly gruesome climax"¹¹. On 10 May of the same year Joseph Dessauer likewise wrote from Vienna to Ferdinand Hiller in Cologne: "Halévy's *Jüdin* was given, neither creating a sensation nor falling flat. Apart from a few passages that took their breath away, the people did not really know what opinion they should have of it. Finally they came to an agreement, and Halévy's name now has a classic ring to it. He was even forgiven the kosher aftertaste, which is saying a lot in our part of the world."¹²

Die Jüdin made a huge impression in Kassel that same year, where it was called an "epoch-making work of music"¹³, and in Breslau, where Johann

Jacob Heinrich Ebers devoted a lengthy disquisition to the opera.¹⁴

Synopsis of the plot

The action takes place in Constance in the year 1414.

Act I: A square bordered by the entrance to a church and a goldsmith's shop. It is the day on which the Council is to begin. The assembled crowd, in a festive mood, is amazed to discover the goldsmith Éléazar (tenor) at work in his shop. Ruggiero (bass), the town provost, has him and his daughter Rachel (soprano) arrested for violating the law. Éléazar argues that as a "son of Israel" he stands outside Christian jurisdiction. Besides, was it not Christians who had his two sons burned at the stake? The two Jews are rescued through the intercession of the Council's president, Cardinal Brogni (bass). He asks Éléazar to forgive the poor behavior of the Christians, which, in an aside, Éléazar refuses to do. Meanwhile Prince Léopold (tenor) has returned incognito from a victorious military campaign and now pretends to be a Jewish painter in order to woo Rachel. During the imperial procession the drunken and unruly crowd discovers Éléazar and Rachel near a church by and threaten them with death. To everyone's amazement, the two Jews are rescued yet again, this time by Prince Léopold himself, recognized only by a few soldiers.

Act II: Éléazar's house, where the Feast of Passover is being celebrated. Rachel has invited Léopold, thinking him to be Jewish. Léopold's wife, Princess Eudoxie (soprano), appears during the prayers. She wishes to buy a fine chain, intending to give it to her husband the following day. Éléazar is happy to oblige, for it allows him to give vent, in an aside, to his hatred of Christians. When Léopold and Rachel are finally alone the Prince confesses that he is a Christian. Rachel is stunned: Jewish law forbids a Jewess on pain of death from any such ties with a Christian. But she loves Léopold and is willing to flee with him. At this point Éléazar enters. When Léopold discloses his religion to him, too, Éléazar tries to stab him. Nevertheless, in answer to his daughter's pleas, he agrees to their marriage and wants it sealed on the spot. When Léopold admits that he is unable

9 Oscar Comettant, *Galerie contemporaine, littéraire, artistique: les compositeurs illustres de notre siècle*, Fromental Halévy (Paris, 1883), without p. no.

10 *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, March 1836), no. 9, col. 134.

11 *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, June 1836), no. 23, col. 379.

12 See Ferdinand Hiller, *Briefwechsel 2* (1826–61), ed. Reinhold Sietz (Cologne, 1958), p. 24. The Viennese reception of *La Juive* is discussed in greater detail in F. Heidlberger, "Halévys *Jüdin* in Wien: Zur Rezeptionsgeschichte einer Oper zwischen Zensur und Antisemitismus," *Actes du Colloque Fromental Halévy*, ed. Francis Claudon, Gilles de Van and Karl Leich-Galland (Weinsberg, 2003), pp. 244–66.

13 *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, June 1836), no. 26, col. 423.

14 Johann Jacob Heinrich Ebers, *Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik* (Breslau, 1837).

to marry, the two Jews drive him from the house, cursing him all the while.

Act III, Scene 1: Eudoxie is watching over Léopold's sleep in their chambers. Rachel appears, disguised as "a poor girl," and asks to be accepted as one of her maidservants. The Princess grants her wish. *Scene 2:* A magnificent garden with tables for the Emperor, the members of the Council, and their retinue. All celebrate Léopold's victory over the Hussites. Éléazar now arrives with the chain ordered the previous evening, which Eudoxie presents to her husband. At this moment Rachel comes between them and accuses Léopold of having had "intercourse" with an outcast, a Jewess, who is none other than herself. Léopold offers no argument in his defense, and the Cardinal pronounces anathema on Léopold, Rachel, and Éléazar – a curse which Éléazar promptly re-directs at the Christians. The crowd is filled with conflicting feelings of fear, hope, and a desire for punishment.

Act IV: A gothic room adjoining the Council Hall. Eudoxie implores Rachel to retract her accusation and thereby to save Léopold. The Jewess merely replies that she still loves him. Cardinal Brogni is seized by an ineffable sympathy toward Rachel and promises to watch over her fate. There is only one way left to rescue the two Jews: Brogni asks Éléazar to renounce his faith. Outraged, Éléazar refuses and announces that before he dies he will enact revenge on Brogni. Éléazar also discloses that the daughter born to the Cardinal before he entered the priesthood is still alive. He refuses to say anything more. Left alone, Éléazar ponders his past life. During the Sack of Rome he himself had rescued the Cardinal's daughter while still an infant – it was Rachel, his "only possession." Should she now die at his side? No! Éléazar abjures revenge "forevermore." But when the crowd outside clamors for the Jews' death, he sees himself enlightened by God and wishes Rachel to die a martyr.

Act V: A square in Constance. In the background are a large tent and a gigantic cauldron of water heated by a fire. The crowd, lusting for revenge, is delighted to attend the execution. Ruggiero reads the sentence: the two Jews are condemned to death, but the Prince only to exile, since a credible witness – Rachel – has proclaimed his innocence. Rachel publicly accuses herself of perjury. At the final moment, Éléazar asks Rachel if she is willing

to accept baptism in order to save her life. But she chooses martyrdom with her father. Cardinal Brogni then asks Éléazar one last time about his daughter. Only as the executioner plunges Rachel into the cauldron does the Jew reply: "There she is!" The crowd howls its approval at the execution.

NOTES ON THE EDITION

Connoisseurs of French nineteenth-century opera have long been puzzled by the fact that Eugène Scribe's and Fromental Halévy's opera *La Juive* has come down to us in two highly conflicting forms. The piano-vocal score, first published by Maurice Schlesinger, then by Brandus et Cie, and finally by Henri Lemoine (all three in Paris), presents a work that even a cursory glance reveals to be far removed from *La Juive* published in full score by Maurice Schlesinger and reissued by Henri Lemoine.

A thorough comparison of the sources to *La Juive* preserved in the library of the Paris Opéra leads us to the conclusion that, during the lifetimes of its creators, *La Juive* was heard in Paris in a wide and mutable variety of forms in the course of its rehearsals and performances. At one extreme we find a sort of maximum version that far exceeds the form handed down in the autograph. This version is manifest in the performance material, namely, in the soloist's books for the vocalists, the choral books, and the orchestral parts. In the middle is the version handed down in the autograph score, where it is in turn necessary to distinguish between deleted sections (in red or black) and undeleted sections, and in the Parisian vocal scores, which themselves represent a selection of the music found of the autograph. Finally we have the full score published by Schlesinger, which omits still more of the music in the autograph and which shrunk even further to a sort of barebones minimum through additional cuts made in the course of its performance history in Paris. On the other hand, this process of reduction did not preclude the possibility that temporarily suppressed sections, such as Éléazar's Cavatina in No. 8, might later find their way back into the performance tradition. Revealingly, the Parisian vocal scores of other "grand" operas from Halévy's pen, such as *Guido et Ginévra*, *La Reine de Chypre*, and *Le Juif errant*, are also more inclusive than the

full orchestral scores published in the same city. Still, the difference between their vocal scores and their full scores is far less significant than in the case of *La Juive*.

For our new edition of *La Juive* the composer's own assessment of the opera was not only relevant, but perhaps even paramount. The question thus arises of which form of the work was preferred by Halévy himself. No unambiguous statements on this subject by the composer have come to light. However, he did leave behind, in a letter to Charles Gounod of February 27, 1862, an unusually sharp general distinction between "preventive" and "repressive" cuts, with the former involving an "assessment of his work and the surrounding circumstances", and the latter being, in his eyes, "an urgent warning imposed by the public that is rarely beneficial to the work"¹⁵. Moreover Richard Wagner, writing to Halévy's publisher Maurice Schlesinger in January 1842 while working on the vocal score of Halévy's *Reine de Chypre*, claimed that the vocal score was still not complete because "many large cuts omitted from the local production (which nonetheless lasted five hours) should not, Halévy feels, be omitted from the vocal score."¹⁶ Presumably what Wagner says here about *La Reine de Chypre* was equally true of *La Juive*.

For one thing, we have the extreme contrast in the number of errors in the vocal score vis-à-vis the orchestral score. A thorough and meticulous comparison reveals that the vocal score was prepared directly from the autograph and contains a very small number of errors, at times even correcting those in the autograph. In contrast, Schlesinger's orchestral score has such a large number of mistakes compared to the autograph as to make it extremely unlikely that the composer read the proofs.

For another thing, unlike the situation in Germany and Italy, the vocal scores on the French

market have always and invariably presented a more much inclusive form of the work than is found, say, in Schlesinger's heavily abridged orchestral score. This fact has several repercussions for the work's reception history as a whole. Just as music today comes alive not only in performance, but equally in forms transmitted on recordings, so French stage works throughout the entire nineteenth century also enjoyed a partial if active existence at the homes of the aristocracy and the grand and petty bourgeoisie through widespread "abonnements à la lecture musicale" with the aid of vocal scores. In this light, to view *La Juive* as existing exclusively in its post-première appearances on the operatic stage – appearances that were compelled to make use of Schlesinger's abridged orchestral score – is to fundamentally misconstrue opera history as actually experienced.¹⁷ Moreover, the question arises why the French market did not bring forth a piano-vocal score to match Schlesinger's orchestral score, particularly as this would have made the work much easier to study and rehearse. For these reasons, the present editor advances the hypothesis – a tentative one, like all hypotheses – that the form of the work handed down in the vocal scores represents the final upshot of the "preventive" cuts made by the composer himself, as opposed to the heavily abridged form that we find in Schlesinger's orchestral score, which should be regarded as the product of "repressive" cuts introduced immediately after the première. The composer was compelled to accept these cuts lest he jeopardize the future of his work altogether. To do so indeed required the "steadfast courage" that Halévy, in his aforementioned letter of February 1862, urged upon Gounod in a similar situation.

Karl Leich-Galland
Montpeyrourx (Hérault), October 2006
(Translation by J. Bradford Robinson)

15 Fromental Halévy, *Lettres*, ed. Marthe Galland (Heilbronn, 1999), p. 212.

16 Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, ed. G. Strobel and W. Wolf, vol. 1 (Leipzig, 1967), pp. 582f.

17 See Diana R. Hallman, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France: The Politics of Halévy's La Juive* (Cambridge, 2002), p. 119.

INDEX DE SCÈNES ET NUMÉROS / VERZEICHNIS DER SZENEN UND NUMMERN / INDEX OF SCENES AND NUMBERS

Ouverture	1	Ouverture	1
ACTE I^{er}		I. Akt	
Scène I		1. Szene	
No. 1 Introduction Te Deum laudamus (Chœur, Rachel, Albert, Léopold)	19	Nr. 1 Einleitung Te Deum laudamus (Chor, Rachel, Albert, Leopold)	19
Scène II		2. Szene	
Dans ce jour solennel (Ruggiero, Le Crieur, Chœur)	38	Dieser festliche Tag (Ruggiero, Ausrufer, Chor)	38
Scène III		3. Szene	
Ah! mon père! (Rachel, Ruggiero, Éléazar, Chœur)	45	Ah, mein Vater! (Rachel, Ruggiero, Eleazar, Chor)	45
Scène IV		4. Szene	
Ô ciel! le président suprême du concile (Ruggiero, Chœur, Brogni, Éléazar)	49	Oh, Gott, der Präsident des heiligen Konzils (Ruggiero, Chor, Brogni, Eleazar)	49
No. 2 Cavatine Si la rigueur et la vengeance (Brogni, Rachel, Éléazar, Ruggiero, Chœur)	54	Nr. 2 Kavatine Wenn übler Starrsinn und blanke Rachsucht (Brogni, Rachel, Eleazar, Ruggiero, Chor)	54
Scène V		5. Szene	
Cette foule importune (Léopold)	65	Endlich ist diese lästige Menge verschwunden (Leopold)	65
No. 3 Sérénade Loin de son amie vivre sans plaisirs (Léopold, Rachel)	65	Nr. 3 Serenade Fern der Liebsten weilen, welch ein Missgeschick (Leopold, Rachel)	65
No. 4 Chœur Hâtons-nous, car l'heure s'avance.	75	Nr. 4 Chor Eilt herbei, weicht nicht mehr von hinnen.	75
No. 5 Chœur des Buveurs Ah! quel heureux destin.	86	Nr. 5 Chor der Trinker Hoch preiset das Geschick.	86
No. 6 Valse	96	Nr. 6 Walzer	96
No. 7 Finale Noël! tout là-bas le cortège s'avance (Chœur, Éléazar, Rachel, Ruggiero)	103	Nr. 7 Finale Zum Fest! Seht nur, seht ganz von fern (Chor, Eleazar, Rachel, Ruggiero, Léopold, Albert)	103
Scène VI		6. Szene	
Et comment dans cette foule immense (Éléazar, Rachel, Ruggiero, Chœur)	105	Aber wie in dieser Menschenmenge (Eleazar, Rachel, Ruggiero, Chor)	105
Scène VII		7. Szene	
Ah! qu'ai-je-vu! (Léopold, Rachel, Albert, Éléazar, Chœur)	116	Ah! Was muss ich seh'n? (Leopold, Rachel, Albert, Eleazar, Chor)	116
ACTE II^{me}		II. Akt	
No. 8 Entracte	161	Nr. 8 Zwischenaktmusik	161
Scène I		1. Szene	
Prière O Dieu, Dieu de nos pères (Éléazar, Rachel, Chœur)	162	Gebet Kehr', oh Gott unsrer Väter (Rachel, Eleazar, Chor)	162

Cavatine Dieu, que ma voix tremblante (Éléazar, Rachel, Léopold, Chœur)	170
Scène II	
Entrez! Une femme! (Éléazar, Léopold, Eudoxie)	177
No. 9 Trio Tu possèdes, dit-on (Eudoxie, Éléazar, Léopold)	180
Scène III	
Mon père n'est plus là (Rachel, Léopold) . . .	200
Scène IV	
Quel trouble à mon aspect...! (Éléazar, Rachel, Léopold)	202
Scène V	
No. 10 Romance Il va venir! (Rachel)	209
Scène VI	
C'est lui! (Rachel, Léopold)	214
No. 11 Duo Lorsqu'à toi je me suis donnée (Rachel, Léopold)	218
Scène VII	
Où courez-vous? (Éléazar, Rachel)	240
No. 12 Trio Je vois son front coupable (Éléazar, Rachel, Léopold)	241

ACTE III^{me}

Scène I	
No. 13 Air Assez longtemps la crainte (Eudoxie)	269
Scène II	
No. 14 Duo Que me veut-on? (Eudoxie, Le majordome, Rachel)	279
Scène III	
No. 15 Boléro Mon doux seigneur et maître (Eudoxie)	297
Scène IV	
No. 16 Chœur O jour mémorable, ô jour de splendeur! (Chœur, Le majordome)	303
No. 17 Pantomime et Ballet	311
No. 18 Finale	
(A) Chœur Sonnez, clairons (Chœur, Eudoxie, Léopold)	326
Scène V	
A vos ordres soumis (Éléazar, Rachel, Eudoxie, Ruggiero, Brogni, Chœur)	332

Kavatine Gott, lasse meine Stimme (Eleazar)	170
2. Szene	
Treten Sie ein! Eine Dame! (Eleazar, Leopold)	177
Nr. 9 Terzett Du verwahrst, hörte ich (Eudoxie, Eleazar, Leopold)	180
3. Szene	
Der Vater ist nicht da (Rachel, Leopold) . . .	200
4. Szene	
Sie scheinen mir verwirrt (Eleazar, Rachel, Leopold)	202
5. Szene	
Nr. 10 Romanze Er kommt zurück! (Rachel)	209
6. Szene	
Er ist's (Rachel, Leopold)	214
Nr. 11 Duett Als mein Herz ich dir hingegen (Rachel, Leopold)	218
7. Szene	
Wo eilt ihr hin? (Eleazar, Rachel)	240
Nr. 12 Terzett Ich seh' die schuld'ge Stirne (Eleazar, Rachel, Leopold)	241

III. Akt

1. Szene	
Nr. 13 Arie Nur allzu lang vertrieben (Eudoxie)	269
2. Szene	
Nr. 14 Duett Was willst du denn? (Eudoxie, Haushofmeister, Rachel)	279
3. Szene	
Nr. 15 Bolero Mein zarter Herr und Meister (Eudoxie)	297
4. Szene	
Nr. 16 Chor Selt'ner Tag der Freude, Tag der höchsten Pracht! (Chor, Haushofmeister) . .	303
Nr. 17 Pantomime und Ballett	311
Nr. 18 Finale	
(A) Chor Ertönet laut (Chor, Eudoxie, Leopold)	326
5. Szene	
Dem Befehle gemäß (Eleazar, Rachel, Eudoxie, Ruggiero, Brogni, Chor)	332

(B) Sextuor avec Chœur Je frissonne et suc- combe (Léopold, Eudoxie, Rachel, Éléazar, Ruggiero, Brogni, Chœur)	339
(C) Malédiction Eh bien! nobles seigneurs (Éléazar, Brogni, Eudoxie, Rachel, Léopold, Ruggiero, Chœur)	354
(D) Morceau d'ensemble Ah! Malheur ex- trême (ensemble)	359

ACTE IV^{me}

Scène I	
No. 19 Scène et Duo Du cardinal voici l'ordre suprême (Eudoxie, Rachel)	384
Scène II	
Pourquoi m'arrachez-vous (Rachel, Eudoxie)	385
No. 20 Duettino Le cardinal, Madame, en ce lieu doit se rendre! (Un Officier, Eudoxie, Rachel)	407
Scène III	
Devant le tribunal vous allez comparaître! (Brogni, Rachel)	409
No. 21 Duo Mourir, mourir si jeune! (Brogni, Éléazar)	415
Scène IV	
Ta fille en ce moment (Brogni, Éléazar)	416
Scène V	
No. 22 Air Va prononcer ma mort (Éléazar, Chœur)	436

ACTE V^{me}

Scène I	
No. 23 Chœur Quel plaisir!	455
Scène II	
No. 24 Marche funèbre	479
Scène III	
No. 25 Finale Le concile prononce un arrêt rigoureux! (Ruggiero, Éléazar, Rachel, Chœur)	482
Scène IV	
Au pécheur Dieu soyez propice (Brogni, Chœur, Rachel, Éléazar, Le bourreau)	488

(B) Sextett mit Chor Ich erzitt're und erster- be (Leopold, Eudoxie, Rachel, Eleazar, Rug- giero, Brogni, Chor)	339
(C) Verfluchung Nun wohl, ihr edlen Her- ren (Eleazar, Brogni, Eudoxie, Rachel, Leo- pold, Ruggiero, Chor)	354
(D) Ensemble Ah! So großes Unglück (alle)	359

IV. Akt

1. Szene	
Nr. 19 Szene und Duett Vom Kardinal neh- met hier die Befehle (Eudoxie, Rachel)	384
2. Szene	
Warum entreißt ihr mich (Rachel, Eudoxie)	385
Nr. 20 Duettino Der Kardinal wird sich so- gleich hierher begeben! (Offizier, Eudoxie, Rachel)	407
3. Szene	
Vor unserm Tribunal wirst du nunmehr er- scheinen (Brogni, Rachel)	409
Nr. 21 Duett Den Tod so jung schon ster- ben? (Brogni, Eleazar)	415
4. Szene	
Deine Tochter steht grad' jetzt (Brogni, Elea- zar)	416
5. Szene	
Nr. 22 Arie Das Todesurteil sprich (Eleazar, Chor)	439

V. Akt

1. Szene	
Nr. 23 Chor Welche Lust!	455
2. Szene	
Nr. 24 Trauermarsch	479
3. Szene	
Nr. 25 Finale Das Konzil hat ein strenges Urteil gefällt (Ruggiero, Eleazar, Rachel, Chor)	482
4. Szene	
Sei dem Sünder, oh Gott, doch gnädig (Bro- gni, Chor, Rachel, Eleazar, Henker)	488