

OFFENBACH

La Belle Hélène

Die schöne Helena

Opéra bouffe en trois actes / Opéra bouffe in drei Akten
Opéra bouffe in three acts

Livret de / Libretto von
Libretto by
Henri Meilhac & Ludovic Halévy

Traduction allemande par / Deutsche Übersetzung von
German translation by
Simon Werle

Partition chant et piano de / Klavierauszug von
Piano Reduction by
Karl-Heinz Müller

Alkor-Edition Kassel
AE 511a

TABLE / INHALT / CONTENTS

Ensemble / Besetzung	III
Préface	V
Vorwort	X
Preface	XVI
Index des scènes et numéros / Verzeichnis der Szenen und Nummern / Index of scenes and numbers.....	XXI
Ouverture	1
Acte premier – L’oracle / Erster Akt – Das Orakel	4
Acte deuxième – Le jeu de L’oie / Zweiter Akt – Das Gänsepiel	130
Acte troisième – La galère de Vénus / Dritter Akt – Die Galeere der Venus	278

En plus de la partition chant et piano il existe aussi le conducteur (AE 511)
et le matériel d’orchestre (AE 511) en location.

Neben diesem Klavierauszug sind die Partitur (AE 511)
und das Aufführungsmaterial (AE 511) leihweise erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (AE 511)
and the complete performance material (AE 511) are also available on hire.

Édition d’après le conducteur: *Jacques Offenbach, La Belle Hélène* (AE 511), éditée par Robert Didion.

Ausgabe nach der Partitur: *Jacques Offenbach, La Belle Hélène* (AE 511), vorgelegt von Robert Didion.

Edition after the full score: *Jacques Offenbach, La Belle Hélène* (AE 511), edited by Robert Didion.

© 2008 by Alkor-Edition, Kassel

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

Toute reproduction, par quelque procédé ce soit, est interdite par la loi.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-50007-818-0

ENSEMBLE / BESETZUNG

PERSONNAGES

Pâris, fils de Priam, roi de Troie	Ténor	39
Ménélas, roi de Sparte	Ténor	63
Agamemnon, roi d'Argos	Baryton	67
Calchas, Grand augure de Jupiter	Ténor	17
Achille, roi de Phtiotide	Ténor	59
Ajax premier, roi de Salamine	Ténor	56
Ajax deuxième, roi des Locriens	Ténor	56
Hélène, reine de Sparte	Mezzo-soprano	20
Oreste, fils d'Agamemnon	Mezzo-soprano	29
Bacchis, suivante d'Hélène	Soprano	130
Lœna, hétaire	Soprano	31
Parthœnis, hétaire	Soprano	31
Deux jeunes filles	Sopranos	4
Philocôme, serviteur de Calchas, préposé au tonnerre	rôle parlé	18
Euthyclès, forgeron	rôle parlé	19

Les nombres indiquent la première entrée de la partie.

Chœur: Sopranos I, II, Ténors I, II, Basses I, II

gardes, esclaves, peuple, princes, princesses, jeune filles, suivantes d'Hélène

PERSONEN

Paris, Sohn des Priamos, König von Troja	Tenor	39
Menelaus, König von Sparta	Tenor	63
Agamemnon, König der Könige	Bariton	67
Kalchas, Großaugur des Jupiter	Tenor	17
Achill, König von Phtiotis	Tenor	59
Ajax Eins, König von Salamis	Tenor	56
Ajax Zwei, König von Locris	Tenor	56
Helena, Königin von Sparta	Mezzosopran	20
Orest, Agamemnons Sohn	Mezzosopran	29
Bacchis, Zofe Helenas	Sopran	130
Lœna, Kurtisane	Sopran	31
Parthœnis, Kurtisane	Sopran	31
Zwei junge Mädchen	Soprane	4
Philokomus, Kalchas' Diener, Donnerfachmann	Sprechrolle	18
Euthykles, Schmied	Sprechrolle	19

Die Zahlen bezeichnen den ersten Einsatz der Partie.

Chor: Sopran I, II, Tenor I, II, Bass I, II

Wachen, Sklaven, Volk, Prinzen und Prinzessinnen, junge Mädchen, Gefolge

Helenas

CHARACTERS

Paris, son of Priam, King of Troy	tenor	39
Menelaus, King of Sparta	tenor	63
Agamemnon, King of Kings	baritone	67
Calchas, Great augur of Jupiter.	tenor	17
Achille, King of Phtiotis.	tenor	59
First Ajax, King of Salamis	tenor	56
Second Ajax, King of Locris	tenor	56
Helen, Queen of Sparta	mezzo-soprano	20
Oreste, son of Agamemnon	mezzo-soprano	29
Bacchis, Helen's attendant	soprano	130
Lecæna, a courtesan	soprano	31
Parthœnis, a courtesan	soprano	31
Two young girls	sopranos	4
Philome, Calchas' attendant, thunder expert	spoken	18
Euthycles, a blacksmith	spoken	19

The numbers denote the first entry of the part.

Choir: soprano I, II, tenor I, II, bass I, II

guards, slaves, people, princes, princesses, young girls, Helen's suite

ORCHESTRE

Grandes Flûtes I, II (2e aussi Piccolo), Hautbois, Clarinettes I, II, Basson;
Cors I, II, Cornets à pistons I, II, Trombone;
Timbales, Batterie: Grosse caisse, Cymbales, Tambour de basque, Triangle;
Violons I, II, Altos, Violoncelles, Contrebasses

PRÉFACE

La création, le 17 décembre 1864 au Théâtre des Variétés, de *La Belle Hélène*, opéra bouffe en trois actes¹, marque un tournant dans la carrière de Jacques Offenbach (1819–1880). C'est pour lui le début d'une période extraordinairement féconde et glorieuse où les chefs-d'œuvre se succèdent: *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869). Durant ces quelques années qui vont brusquement s'achever avec la guerre franco-allemande de 1870–1871, Offenbach donne la pleine mesure de son génie et devient bel et bien, selon l'expression de Karl Kraus, «l'un des plus grands créateurs satiriques de tous les temps et de toutes les cultures». *La Belle Hélène* ouvre cette période exceptionnelle, tout comme elle devient rapidement, dans le monde entier, le modèle-type de l'opérette.

Offenbach avant «Hélène»

En 1864, Offenbach est déjà un musicien très célèbre. Fils de chantre de synagogue, né à Cologne et arrivé à Paris en 1833 à l'âge de 14 ans, sans un sou en poche, il a certes connu des débuts difficiles et, en 1854 encore, il songeait à partir tenter sa chance aux Etats-Unis². Mais il est parvenu à créer le Théâtre des Bouffes-Parisiens en juillet 1855 et sa musique a conquis le public parisien puis rapidement la province et l'étranger. En octobre 1858, *Orphée aux Enfers*, la première pièce en plusieurs actes qu'il est autorisé³ à faire jouer, obtient un immense succès (mille représentations à Paris en vingt ans!) et lance la mode de l'opérette antique. 1860 est l'année d'une triple consécration: Offenbach est naturalisé Français et il fait

ses débuts à l'Opéra (avec le ballet *Le Papillon*) et à l'Opéra-Comique (avec *Barkouf*, sur un livret de Scribe). L'échec de cette dernière pièce est toutefois une vive blessure pour le musicien qui, en janvier 1861, fait son premier voyage à Berlin et à Vienne où son répertoire est déjà très populaire. Désormais, Offenbach viendra régulièrement à Vienne monter la version allemande de ses principales œuvres, de même qu'à partir de l'été 1862 il crée (en français) certaines pièces au Kursaal d'Ems, la station cosmopolite des bords de la Lahn où il retrouve le public mondain et *fashionable* pour lequel il compose. Marquées par des difficultés financières aux Bouffes-Parisiens (dont il abandonne la direction en février 1862) et par le moindre succès de ses créations (*Le Roman comique*, *Le Voyage de MM. Dunanan père et fils*), les années 1861 et 1862 sont difficiles. Offenbach ne donne pas de «grande pièce» en 1863. L'horizon s'éclaircit quand l'Opéra impérial de Vienne lui commande un «grand opéra romantique». Mais *Die Rheinnixen* n'obtient, en février 1864, qu'un succès d'estime⁴ et Offenbach sait que sa véritable carrière est à Paris.

Justement, les théâtres parisiens sont sur le point de connaître un grand bouleversement. Par un décret du 6 janvier 1864, qui prend effet en juillet suivant, Napoléon III a aboli le «système du privilège» et proclamé la «liberté des théâtres». Chaque salle peut dorénavant jouer n'importe quel répertoire. Cette réforme est essentielle pour le développement de l'opérette, jusque là autorisée seulement au Théâtre des Bouffes-Parisiens. De nouvelles salles vont s'ouvrir pour exploiter le genre à la mode tandis que des théâtres de vaudeville se reconvertissent en théâtres d'opérette⁵. C'est le cas du Théâtre des Variétés, créé en 1790 et installé depuis 1807 au 7 boulevard Montmartre. Son directeur, Hippolyte Cogniard, a compris tout

1 Il est important de noter qu'Offenbach a appelé sa partition «opéra bouffe» et non «opérette», même si celle-ci appartient au genre qu'on prit très vite l'habitude de désigner par le mot «opérette».

2 Pour la carrière d'Offenbach, cf.: Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Biographies», 2000.

3 De 1806–1807 à 1864, la vie théâtrale est réglementée en France par le «système du privilège» qui limite le nombre des théâtres et assigne à chacun un genre dramatique ou lyrique précis. La carrière d'Offenbach et, plus généralement, la naissance de l'opérette sont fortement tributaires de ce cadre administratif.

4 Il n'est pas inintéressant de remarquer qu'Offenbach a composé sa partition sur des paroles françaises tant son génie musical a besoin de la langue française qu'il manie avec une très grande maîtrise.

5 Cette reconversion est facilitée par le fait qu'on chante des couplets dans les théâtres de vaudeville. Ceux-ci disposent donc d'un orchestre conséquent (25 musiciens aux Variétés en 1846).

l'intérêt qu'il y a à s'attacher Offenbach. Celui-ci, en mauvais termes avec les Bouffes-Parisiens, cherche à s'implanter dans un nouveau théâtre auquel il aimerait proposer un « pendant d'*Orphée*⁶ ». Le Théâtre du Palais-Royal est un instant envisagé⁷ mais ce sont les Variétés qui sont finalement choisies par le « maestro » pour relancer sa carrière.

Genèse et création

Pour préparer son nouvel ouvrage (intitulé *La Prise de Troie* puis *L'Enlèvement d'Hélène* avant de prendre son titre définitif), Offenbach fait appel à son librettiste et ami le plus proche, Ludovic Halévy (1834–1908), qui avait écrit le livret d'*Orphée aux Enfers* avec Hector Crémieux. Depuis 1860, Halévy collabore avec Henri Meilhac (1831–1897) et leurs comédies sont très appréciées du public. Offenbach a fait appel au duo pour un projet d'opéra-comique (*Fédia* ou *La Baguette*) qui n'a pas abouti ; il a composé une ronde pour leur comédie *Le Brésilien* créé au Théâtre du Palais-Royal en mai 1863. *La Belle Hélène* doit donc être la première véritable collaboration du trio. Durant l'été et l'automne 1864, le musicien – qui, à son habitude, multiplie les voyages (Bad Ems, Etretat, Vienne) – ne cesse d'écrire à Halévy pour lui soumettre des idées et réclamer des textes à mettre en musique. Il imagine par exemple une parodie de *Tannhäuser* et pense transformer Homère en correspondant du *Times* – deux idées finalement abandonnées. Dans sa correspondance avec Halévy, le musicien est très confiant : « Ça vient merveilleusement. Je t'en réponds » (13 juillet 1864), « J'ai hâte de travailler à ce sujet ; ou je me trompe fort, ou nous pouvons espérer un succès pareil à celui d'*Orphée*. Ne ris pas, je suis sérieux » (25 août 1864). Pour interpréter le rôle-titre, Offenbach songe à Hortense Schneider (1833–1920) qu'il avait fait débiter à Paris en 1855 aux Bouffes-Parisiens. Non sans mal, il parvient à la faire engager par les Variétés. Le théâtre du boulevard Montmartre dispose d'une bonne troupe comique dont le musicien, avec son génie de la scène, entreprend de tirer le maxi-

mum. Un temps, Hervé (1825–1892), l'ancien rival d'Offenbach⁸, est pressenti pour remplir le rôle de Pâris qui est finalement donné à José Dupuis (1833–1900), l'un des meilleurs ténors comiques du moment.

La lecture de la pièce aux interprètes a lieu le 11 octobre et, six jours plus tard, Offenbach rédige une publicité destinée aux journaux :

« On sait que, cette année, la musique d'Offenbach est transplantée au Théâtre des Variétés. C'est au commencement de décembre qu'aura lieu la grande pièce de l'hiver. Le titre en est *La Belle Hélène*, opéra bouffe en trois actes. Le poème est de MM. Meilhac et Halévy. On fait de grands préparatifs de décors et de costumes. Les chœurs sont renforcés, l'orchestre augmenté. [...] On dit la pièce des plus amusantes ; quant à la musique, on prétend que jamais Offenbach n'en a fait de plus spirituelle et de plus entraînante. L'opéra sera non seulement bien joué, ce qui, d'ailleurs, est une habitude au Théâtre des Variétés, mais encore très bien chanté. »

Les répétitions, à vrai dire, sont un peu tendues. Hortense Schneider et Léa Silly (qui joue Oreste en travesti) se détestent et leurs disputes sont fréquentes. Offenbach trouve que Cogniard ne dépense pas assez d'argent pour sa pièce. L'air d'entrée de Pâris (« le Jugement de Pâris ») doit être réécrit car il ne produit aucun effet à la répétition générale. En outre, la censure impériale⁹ intervient pour modifier de nombreuses répliques, par exemple une allusion à l'ambassadrice d'Autriche, Pauline de Metternich. Le troisième acte doit être entièrement refait : la dissolution des mœurs voulue par Vénus est jugée trop explicite par les censeurs. Ceux-ci, en outre, n'apprécient pas du tout le personnage de Calchas en qui ils voient une caricature déplacée du haut clergé. Dans le livret primitif, Meilhac et Halévy avaient fait embarquer le grand augure avec Hélène sur la galère de Cythère. Jeté à l'eau par les Troyens, Calchas revenait sur scène dénoncer la supercherie de Pâris et l'opéra-bouffe s'achevait sur les cris de vengeance des Spartiates tandis qu'au loin retentissaient les voix d'Hélène et Pâris célébrant « Vénus victo-

6 Offenbach utilise l'expression dans une lettre à Ludovic Halévy dès juin 1860.

7 Ce n'est que partie remise : Offenbach créera au Palais-Royal *La Vie parisienne* (31 octobre 1866) et *Le Château à Toto* (6 mai 1868). Sur les rapports du musicien et de cette salle, cf. Ralf-Olivier Schwartz, *Vaudeville und Operette. Jacques Offenbachs Werke für das Théâtre du Palais-Royal*, Fernwald, 2007.

8 Fondateur du Théâtre des Folies-Nouvelles, Hervé est, chronologiquement, l'inventeur de l'opérette. En avril 1864, il a fait jouer aux Variétés *Le Joueur de flûte*, une opérette qui, en quelque sorte, prépare la voie à *La Belle Hélène*.

9 Le décret sur la liberté des théâtres n'a en effet pas aboli la censure dramatique qui ne sera supprimée qu'en 1906.

rieuse». Tout ce final doit être réécrit pour éviter à Calchas d'être ridiculisé.

Malgré ces difficultés diverses, la première représentation, le 17 décembre 1864, est un triomphe. Le critique de *L'Univers illustré* résume l'avis général quand il écrit : «Offenbach est à l'heure qu'il est le roi de la musique bouffe.»¹⁰ Le musicien, cependant, a remarqué que le deuxième acte avait un peu moins plu que les deux autres. Dès la seconde représentation, il supprime la première partie du jeu de l'oiseau¹¹ et les couplets de Paris placés avant le Duo du rêve. Ainsi modifiée, *La Belle Hélène* commence une carrière exceptionnelle qu'atteste, de façon anecdotique, la création des fameuses «poires Belle Hélène». Les recettes des Variétés ne faiblissent pas. La centième est célébrée le 13 avril 1865 et les représentations ne s'arrêtent qu'à la fin du mois de mai pour reprendre en novembre. L'ouvrage est créé en allemand dès le 17 mars 1865, au Theater an der Wien. Offenbach a su trouver une interprète hors pair pour le rôle d'Hélène, Marie Geistinger, vite surnommée «die Offenbachantin». Vienne fête *Die schöne Helena* comme Paris avait fêté *La Belle Hélène*. Aux Variétés, la dernière représentation de l'ouvrage sous le Second Empire – la 351^e – est donnée en octobre 1869. Il faut ensuite attendre septembre 1876 pour que *La Belle Hélène* soit reprise à Paris, avec Anna Judic dans le rôle d'Hélène et trois des créateurs de 1864 (dont Dupuis). Très vite, l'œuvre a été créée dans le monde entier : Vienne, Prague, Stockholm, Berlin, Graz, Bruxelles, Helsinki et Copenhague en 1865, Christiania et Londres en 1866, Constantinople, Milan, Saint-Petersbourg et New York en 1867, Bâle et Naples en 1868, Le Caire, Varsovie, Madrid et Lisbonne en 1869, etc.

Le chef-d'œuvre de l'opérette antique

Orphée aux Enfers avait choqué une partie de la critique, scandalisée de voir l'Antiquité bafouée¹². Cette réaction était toutefois restée largement minoritaire. Elle réapparaît face à *La Belle Hélène*. Dans *Le Moniteur Universel*, le journal officiel de l'Empire,

10 *L'Univers illustré*, n° du 24 décembre 1864, article signé Gérôme.

11 Cette première partie montre un Calchas franchement tricheur et Offenbach a peut-être voulu calmer la censure en la supprimant.

12 Offenbach ne fait pourtant que s'inscrire dans une longue tradition, illustrée peu avant lui par les caricatures d'Honoré Daumier.

Théophile Gautier proteste : «*La Belle Hélène* froisse nos admirations et nos croyances d'artiste. [...] Les dieux sont encore les dieux de l'art et chercher à ridiculiser les héros d'Homère, c'est presque blasphémer. Pour nous, les dieux de l'Olympe et les héros de la mythologie vivent toujours.»¹³ C'est précisément cette raillerie d'une Antiquité donnée comme «modèle» indépassable qui fait la modernité de l'opéra-bouffe d'Offenbach. Tandis que la peinture impressionniste prend la réalité comme sujet et montre «le côté épique de la vie moderne»¹⁴, l'opérette antique ramène l'Antiquité aux trivialités du quotidien et du contemporain. Les deux démarches sont complémentaires. Celui qui a le mieux compris la modernité d'Offenbach est sans doute l'écrivain Jules Vallès qui écrit à propos de *La Belle Hélène* :

«Nous descendons des hauteurs de l'art solennel et vide dans le domaine de la bouffonnerie joyeuse. Bravo!

On fait bien de traîner devant la rampe et de livrer à la risée du peuple tous ces héros, ces dieux, qui depuis trois mille ans, six mille ans peut-être – on n'a jamais bien su! – rôdent en caleçon abricot et en tricot de laine bleue, sans chaussettes, sur les planches d'un théâtre triste, où se tient la tradition comme un pompier.

On nous dit que nous insultons le «vieux Homère».

Ah! Ils me fatiguent avec leur vieux Homère! Ils sont toujours à nous parler de cet aveugle, et l'on passe pour une mauvaise nature si l'on ne se signe pas et si l'on n'ôte pas son bonnet devant cet immortel Patachon!

Pourquoi donc ne se moquerait-on pas du vieux Homère? [...]

On nous rassasie de gravité et de morale! Merci à vous qui jetez pour contrepois dans la balance la gaieté à pleines mains, et qui attachez des grelots d'argent au plat de fer!

Et toi, «vieux Homère», aux Quinze-Vingts!»¹⁵

Ce texte extraordinaire transforme presque Offenbach en un musicien révolutionnaire, ce que celui-ci n'a été, à vrai dire, que de façon inconsciente ...

13 *Le Moniteur universel*, n° du 26 décembre 1864, «Revue des théâtres» de Théophile Gautier.

14 L'expression est empruntée à Baudelaire (*Salon de 1846 in Œuvres complètes*, Paris, 1968, p. 269).

15 Cité par Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 308. Les «Quinze-Vingts» sont un hôpital parisien spécialisé dans les maladies des yeux. Patachon est un nom souvent donné au XIX^e siècle à des personnages du théâtre comique; Offenbach l'a utilisé dans *Les Deux Aveugles*, la pièce d'ouverture du Théâtre des Bouffes-Parisiens en juillet 1855.

si du moins il l'a été! Il a le mérite en tout cas de nous rappeler que le répertoire offenbachien dépasse le simple divertissement, sans jamais oublier d'être plaisant et séduisant.

La Belle Hélène, en outre, a pu apparaître scandaleuse à sa création par l'extraordinaire portrait de femme qu'elle propose. En cela, l'œuvre est supérieure à *Orphée aux Enfers* dont l'amour est pratiquement absent. *La Belle Hélène*, au contraire, montre une femme «libérée» qui laisse parler son cœur et refuse de se mentir à elle-même. La fatalité qu'elle invoque sans cesse n'est autre que le courage d'oser être soi-même. Sensuelle et pure à la fois, Hélène est une des plus belles créations d'Offenbach et elle n'est pas sans annoncer Carmen. Le compositeur était conscient de l'importance du personnage, lui qui écrivait à Halévy, le 28 septembre 1864: «Il faudra toujours payer, et bien payer, la femme qu'on engagera exprès pour ce rôle.» Hortense Schneider, par le magnétisme qu'elle dégage, a su d'emblée donner toute sa stature à un rôle pour lequel Offenbach a composé des pages d'une grande beauté. Son Hélène, dont la sensualité n'est jamais vulgaire, est dotée d'une noblesse naturelle d'autant plus manifeste que la reine de Sparte est entourée de personnages masculins qui ne sont que des caricatures ridicules (Pâris lui-même n'est guère flatté). Aussi *La Belle Hélène* peut-elle passer pour une pièce féministe avant l'heure. A côté d'une amusante parodie de l'Antiquité (et sans les allusions à l'actualité du Second Empire qu'on prétend souvent, à tort, trouver dans le livret), cette première collaboration entre Offenbach, Meilhac et Halévy offre ainsi un des rôles de mezzo-soprano les plus riches de tout le répertoire d'opéra-bouffe et constitue, à coup sûr, le chef-d'œuvre de l'opérette antique et un des sommets du répertoire offenbachien.

RÉSUMÉ DE L'ACTION

Acte I: L'oracle

A Sparte, sur une place publique, le peuple dépose des offrandes devant le temple de Jupiter. Calchas, le grand augure de Jupiter, est toutefois déçu par le peu de valeur de ces offrandes. Vénus semble éclipser tous les autres dieux ... Le forgeron Euthyclès vient rapporter le tonnerre dont se sert Calchas pour «frapper l'imagination des peuples» (I, 3) et qu'il a réparé. Paraît Hélène, la reine de

Sparte, suivie des pleureuses d'Adonis. La reine pleure surtout sur l'amour qui a déserté le monde et elle interroge avec beaucoup de curiosité Calchas sur «l'affaire du mont Ida», c'est-à-dire sur la promesse faite à Pâris par Vénus de lui offrir l'amour de la plus belle femme du monde ... Tandis qu'Hélène entre dans le temple, arrive Oreste, le fils d'Agamemnon et le neveu d'Hélène. C'est un jeune homme à la mode, un «viveur» et il est accompagné par Parthœnis et Leœna, deux courtisanes. Ses excentricités laissent songeur le grand augure qui aurait bien aimé être lui aussi «homme de plaisir» (I, 6). Oreste à peine sorti, Calchas est interpellé par un berger qui lui demande de l'aide. Ce n'est autre que Pâris, le fils de Priam, roi de Troie. Une lettre de Vénus apportée par une colombe ordonne à Calchas de se mettre au service de Pâris qui, pour le moment, préfère garder l'anonymat; il consent cependant à raconter à un Calchas tout émoustillé ce qui s'est passé sur le mont Ida. En ressortant du temple, Hélène est frappée par la beauté du berger. Mais voilà déjà tous les rois de la Grèce qui viennent prendre place pour participer au concours qu'Agamemnon a institué pour découvrir parmi son peuple des «gens d'esprit». Agamemnon, le «roi des rois» et Ménélas, le roi de Sparte, ont préparé trois épreuves: une charade, un calembour et des bouts-rimés. Tandis qu'Achille, roi de Phthiotide, et les deux Ajax, rois de Salamine et des Locriens, se ridiculisent par leurs réponses grotesques, Pâris réussit brillamment les trois épreuves. Le concours remporté, il dévoile son identité. Avec un élan qui trahit une vive attirance, Hélène le couronne. Pâris, qui veut se débarrasser de Ménélas, fait appel à Calchas. Le subterfuge est aisé: un coup de tonnerre et voilà le grand augure transmettant un communiqué des dieux ... Jupiter décide d'envoyer Ménélas passer un mois en Crète! Le roi de Sparte a beau manifester peu d'empressement à obéir à la décision divine, il est bien obligé de faire ses adieux à Hélène, à la grande joie de Pâris.

Acte II: Le jeu de l'oie

Hélène est dans ses appartements privés, entourée de ses suivantes parmi lesquelles Bacchis qui veut la forcer à s'habiller richement car la reine doit recevoir les rois à dîner. Mais Hélène choisit une tenue très austère. On annonce Pâris. Avant de le recevoir, Hélène consulte sa mère, en l'occurrence un tableau représentant Léda et son cygne. Elle se

plaint d'être le jouet de Vénus qui se plaît à faire « cascader la vertu » (II, 3). Pendant l'entrevue avec Pâris, toutefois, Hélène parvient assez bien à repousser les avances du prince troyen qui réclame avec insistance ce que la déesse lui a promis. Pâris se retire en laissant entendre qu'il aura recours à la ruse. L'arrivée d'Agamemnon, d'Achille, d'Oreste, de Calchas et des deux Ajax détourne Hélène de ses embarras sentimentaux. On se livre avec fougue à une partie de jeu de l'oie au cours de laquelle Calchas n'hésite pas à tricher effrontément, au grand dam de tous. Bientôt les joueurs s'éloignent et Hélène confie à Calchas son tourment : elle se sent attirée par Pâris mais veut rester fidèle à Ménélas. Le grand augure l'aide à s'endormir et se retire. Mais Pâris est revenu ... Hélène, qui croit rêver, se laisse aller dans les bras de son soupirant. Leur étreinte est interrompue par l'arrivée inopinée de Ménélas, de retour de Crète. Le roi de Sparte, qui veut « que dans quatre mille ans on parle encore de cette affaire-ci » (II, 11), appelle à son secours tous les invités qui soupent dans une galerie voisine. Il veut savoir pourquoi il retrouve Hélène en galante compagnie ... On lui répond que c'est sa faute s'il est rentré au mauvais moment ! Agamemnon, devant l'outrage subi, n'en chasse pas moins Pâris et tous les rois menacent celui qui a osé séduire la reine de Sparte. Pâris se retire en les bravant, certain que Vénus sonnera « l'heure du berger » (II, 12).

Acte III : La galère de Vénus

A Nauplie, la plage à la mode, où les rois grecs sont venus en villégiature, un « immense besoin de plaisir et d'amour » (III, 1) a saisi la population et Oreste se réjouit de cette libération des mœurs, bien décidé à ne laisser aucun « gêneur » prêcher

la morale. Agamemnon, au contraire, est très préoccupé par cette situation. Peut-on laisser ainsi Vénus se venger de l'offense faite à Pâris ? Alors que Ménélas ne cesse de poursuivre Hélène pour savoir si elle l'a vraiment trompé avec Pâris, ce qui agace beaucoup la reine, Agamemnon et Calchas font appel au patriotisme de Ménélas pour le convaincre de sacrifier son honneur conjugal au bonheur de son peuple. Mais Ménélas a imaginé une autre solution : il a fait venir de Cythère le grand augure de Vénus. Calchas est furieux mais qu'importe : voilà justement la galère de Cythère qui approche et le grand augure qui débarque. C'est en fait Pâris déguisé. Le grand augure prêche la gaîté et se montre conciliant : Vénus est prête à pardonner à Ménélas si Hélène se rend à Cythère pour y sacrifier cent génisses blanches. Ménélas consent à cet arrangement ... puisque c'est son peuple qui paiera le sacrifice ! Hélène, qui paraît alors, n'est pas du tout disposée à faire ce voyage et il faut que le faux grand augure lui révèle sa véritable identité pour qu'elle consente à le suivre sur la galère. Chacun fête cet heureux dénouement quand soudain, une fois en sécurité sur la galère, Pâris se débarrasse de son déguisement : Hélène est à lui, il l'emporte. Les cris de joie se changent en cris de guerre, les Grecs étant bien décidés à arracher Hélène à Pâris. La guerre de Troie aura bien lieu ...

Nota bene : la présente édition bénéficie des recherches de Robert Didion (†). On y trouve la scène du jeu de l'oie en entier, les couplets de Pâris précédant le Duo du rêve et trois versions alternatives du finale de l'acte III.

Jean-Claude Yon

VORWORT

Die Uraufführung der dreiaktigen Opéra bouffe¹ *La Belle Hélène* am 17. Dezember 1864 im Théâtre des Variétés bedeutet einen Wendepunkt in der Laufbahn von Jacques Offenbach (1819–1880). Es ist für ihn der Beginn einer außerordentlich fruchtbaren und erfolgreichen Schaffensphase, in welcher ein Meisterwerk dem anderen folgt: *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869). Während dieser Jahre, die mit dem deutsch-französischen Krieg 1870–1871 abrupt enden werden, zeigt Offenbach das volle Ausmaß seines Genies und wird zweifelsohne zu einem der, wie Karl Kraus es ausdrückt, „größten satirischen Schöpfer aller Zeiten und Kulturen“. *La Belle Hélène* steht am Beginn dieser Ausnahmeperiode und wird schnell überall auf der Welt zum Modelltyp der Operette.

Offenbach vor der „Hélène“

Im Jahr 1864 ist Offenbach bereits ein sehr erfolgreicher Komponist. Der in Köln geborene Sohn eines jüdischen Kantors, 1833 im Alter von 14 Jahren ohne einen Cent in der Tasche nach Paris gekommen, hatte es anfangs nicht leicht, und noch 1854 überlegte er, sein Glück in den Vereinigten Staaten zu versuchen.² Doch im Juli 1855 gelang es ihm, das Théâtre des Bouffes-Parisiens zu gründen; seine Musik eroberte das Pariser Publikum und danach rasch die Provinz und das Ausland. Im Oktober 1858 erringt *Orphée aux Enfers*, das erste mehraktige Stück, das er aufführen lassen darf,³ einen gigantischen Erfolg (tausend Aufführungen in Paris innerhalb von zwanzig Jahren!)

1 Man beachte, dass Offenbach seine Partitur „opéra bouffe“ betitelt hat und nicht „opérette“, obgleich sie zu der Gattung gehört, die man sehr bald mit dem Begriff „opérette“ zu bezeichnen pflegte.

2 Zu Offenbachs Vita vgl.: Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, Reihe „NRF Biographies“, 2000.

3 Von 1806/07 bis 1864 ist das Theaterwesen in Frankreich durch das „Privilegiensystem“ reglementiert, das die Zahl der Theater begrenzt und jedem eine klar definierte dramatische oder musikalische Gattung zuweist. Offenbachs Laufbahn und, allgemeiner noch, die Geburt der Operette hängen stark von diesen verwaltungstechnischen Vorgaben ab.

und bringt die „opérette antique“ (Operetten auf antike Sujets) in Mode. Das Jahr 1860 hält eine dreifache Anerkennung für ihn bereit: Offenbach erhält das französische Bürgerrecht und debütiert an der Opéra (mit dem Ballett *Le Papillon*) sowie an der Opéra-Comique (mit *Barkouf*, auf ein Libretto von Scribe). Der Misserfolg des letztgenannten Werkes ist jedoch eine herbe Enttäuschung für den Komponisten, der im Januar 1861 seine erste Reise nach Berlin und Wien unternimmt, wo sein Repertoire bereits sehr populär ist. Von nun an wird Offenbach regelmäßig nach Wien kommen, um die deutschen Fassungen seiner wichtigsten Werke herauszubringen, ebenso wie er ab dem Sommer 1862 bestimmte Stücke (auf Französisch) im Kursaal von Bad Ems uraufführt, dem kosmopolitischen Badeort an der Lahn, wo er das mondäne und *fashionable* Publikum vorfindet, für das er komponiert. 1861 und 1862 sind schwierige Jahre, geprägt von finanziellen Problemen an den Bouffes-Parisiens (deren künstlerische Leitung er im Februar 1862 abgibt) und dem mäßigen Erfolg seiner Schöpfungen (*Le Roman comique*, *Le Voyage de MM. Dunanan père et fils*). 1863 schreibt Offenbach kein „großes Werk“. Ein Silberstreif am Horizont zeigt sich, als die Kaiserliche Oper in Wien eine „große romantische Oper“ bei ihm in Auftrag gibt. Aber *Die Rheinmühen* erzielen im Februar 1864 nur einen Achtungserfolg,⁴ und Offenbach erkennt, dass seine wirkliche berufliche Heimat Paris ist.

Gerade zu dieser Zeit erfahren die Pariser Theater eine große Umwälzung. Durch ein Dekret vom 6. Januar 1864, das im darauffolgenden Juli in Kraft tritt, hat Napoleon III. das „Privilegiensystem“ abgeschafft und die „Freiheit der Theater“ proklamiert. Jedes Haus darf von nun an jedes beliebige Repertoire spielen. Diese Reform ist entscheidend für die Entwicklung der Operette, die bis dahin einzig im Théâtre des Bouffes-Parisiens zugelassen war. Neue Häuser werden eröffnet, um von der sehr beliebten Gattung zu profitieren, wäh-

4 Es ist nicht uninteressant anzumerken, dass Offenbach seine Musik auf einen französischen Text komponiert hat, so sehr ist sein musikalischer Schöpfergeist auf die französische Sprache angewiesen, mit der er meisterlich umzugehen versteht.

rend Vaudeville-Theater sich in Operettentheater verwandeln⁵ (so etwa das Théâtre des Variétés, das 1790 gegründet wurde und seit 1807 im Boulevard de Montmartre Nr. 7 ansässig ist). Sein Direktor, Hippolyte Cogniard, erkannte, wie vorteilhaft es sein würde, Offenbach für sich zu gewinnen. Dieser wiederum hatte sich gerade mit den Bouffes-Parisiens überworfen und versucht nun, in einem neuen Theater Fuß zu fassen, dem er ein „Gegenstück zu *Orphée*“⁶ anbieten möchte. Einen Augenblick lang zieht er das Théâtre du Palais-Royal in Betracht,⁷ doch schließlich erwählt der ‚Maestro‘ die Variétés, um seine Karriere wieder in Schwung zu bringen.

Entstehung und Uraufführung

Um sein neues Werk vorzubereiten (das zunächst *La Prise de Troie*, dann *L'Enlèvement d'Hélène* genannt wird, bevor es seinen endgültigen Titel erhält), wendet sich Offenbach an seinen Librettisten und Freund Ludovic Halévy (1834–1908), der gemeinsam mit Hector Crémieux das Libretto zu *Orphée aux Enfers* geschrieben hat. Seit 1860 arbeitet Halévy eng mit Henri Meilhac (1831–1897) zusammen, und ihre Komödien erfreuen sich beim Publikum großer Beliebtheit. Offenbach hatte dieses Duo mit Blick auf eine geplante, jedoch nicht verwirklichte opéra-comique angesprochen (*Fédia ou La Baguette*); er komponierte ein Rondo für ihre Komödie *Le Brésilien*, die im Mai 1863 im Théâtre du Palais-Royal uraufgeführt wurde. Somit wird *La Belle Hélène* die erste wirkliche Kooperation der drei sein. Im Sommer und im Herbst 1864 schreibt der Komponist – wie üblich dauernd auf Reisen (Bad Ems, Etretat, Wien) – ständig an Halévy, um ihm Ideen zu unterbreiten und um Texte zu bitten, die er vertonen könnte. Er erwägt beispielsweise eine Parodie des *Tannhäuser* und überlegt, Homer in einen Korrespondenten der *Times* zu

5 Diese Umwandlung ist einfach durchzuführen, weil in den Vaudeville-Theatern Couplets gesungen werden. Folglich verfügt man dort über ein entsprechendes Orchester (25 Musiker in den Variétés im Jahr 1846).

6 Offenbach verwendet diesen Ausdruck in einem Brief an Ludovic Halévy vom Juni 1860.

7 Aufgeschoben ist nicht aufgehoben: Offenbach wird im Palais-Royal *La Vie parisienne* (31. Oktober 1866) und *Le Château à Toto* (6. Mai 1868) uraufführen. Über die Beziehung des Komponisten zu diesem Haus vgl. Ralf-Olivier Schwartz, *Vaudeville und Operette. Jacques Offenbachs Werke für das Théâtre du Palais-Royal*, Fernwald, 2007.

verwandeln – zwei Einfälle, die letztlich fallen gelassen werden. In seinem Briefwechsel mit Halévy äußert sich der Komponist sehr zuversichtlich: „Das wird wunderbar. Verlass Dich drauf.“ (13. Juli 1864), „Es drängt mich, daran zu arbeiten; wenn ich mich nicht sehr täusche, können wir auf einen Erfolg wie den des *Orphée* hoffen. Lach nicht, ich meine es ernst“ (25. August 1864). Für die Hauptrolle wünscht sich Offenbach Hortense Schneider (1833–1920), die ihr Pariser Debüt 1855 an den Bouffes-Parisiens gab. Nicht ohne Schwierigkeiten gelingt es ihm, sie an die Variétés engagieren zu lassen. Das Theater am Boulevard Montmartre verfügt über eine gute Schauspieltruppe, und mit seinem außerordentlichen Regietalent geht der Komponist daran, das Beste aus ihr herauszuholen. Für die Rolle des Paris ist eine Zeit lang Hervé (1825–1892), Offenbachs ehemaliger Konkurrent,⁸ im Gespräch, schließlich aber wird sie José Dupuis (1833–1900) gegeben, einem der besten Spieltenöre jener Zeit.

Die Leseprobe der Darsteller findet am 11. Oktober statt, und sechs Tage später verfasst Offenbach einen Reklametext für die Zeitungen:

„Wie man weiß, ist Offenbachs Musik dieses Jahr ins Théâtre des Variétés umgezogen. Anfang Dezember nun wird das große Stück des Winters herauskommen. Sein Titel lautet *La Belle Hélène*, Opéra bouffe in drei Akten. Das Libretto stammt von den Herren Meilhac und Halévy. Für das Bühnenbild und die Kostüme sind große Vorbereitungen im Gange. Der Chor wird verstärkt, das Orchester erweitert. [...] Die Handlung soll höchst amüsant sein; was die Musik betrifft, so heißt es, dass Offenbach nie etwas Geistreicherer und Mitreißenderer geschrieben hat. Die Oper wird nicht nur gut gespielt werden, wie man es ja am Théâtre des Variétés gewohnt ist, sondern auch sehr gut gesungen.“

In Wahrheit herrscht bei den Proben ein wenig Spannung. Hortense Schneider und Léa Silly (die die Hosenrolle des Orest spielt) können einander nicht ausstehen und geraten häufig in Streit. Offenbach findet, dass Cogniard nicht genügend Geld in sein Stück investiert. Die Auftrittsarie des Paris („Das Urteil des Paris“) muss umgeschrieben werden, weil sie in der Generalprobe völlig ohne Wirkung bleibt. Außerdem schreitet die

8 Hervé, der Gründer des Théâtre des Folies-Nouvelles, ist, chronologisch betrachtet, der Erfinder der Operette. Im April 1864 bringt er an den Variétés *Le Joueur de flûte* zur Aufführung, eine Operette, die in gewisser Weise Wegbereiter für *La Belle Hélène* ist.

kaiserliche Zensur⁹ ein, um zahlreiche Textstellen abzuändern, beispielsweise eine Anspielung auf Pauline von Metternich, die Gattin des österreichischen Botschafters. Der dritte Akt muss komplett neu geschrieben werden: Die von Venus gewünschte Lockerung der Sitten betrachten die Zensoren als zu deutlich formuliert. Außerdem missbilligen sie die Figur des Kalchas, in der sie eine respektlose Karikatur des hohen Klerus sehen. Im ursprünglichen Libretto hatten Meilhac und Halévy den großen Seher gemeinsam mit Helena die Galeere aus Kythera besteigen lassen. Von den Trojanern über Bord geworfen, betrat Kalchas wieder die Bühne, um den Betrug des Paris zu enthüllen, und die Opéra bouffe endete mit dem Rachegeschrei der Spartaner, während aus der Ferne die Stimmen von Helena und Paris erklangen, die die „siegreiche Venus“ feierten. Dieses ganze Finale muss umgeschrieben werden, um zu vermeiden, dass Kalchas lächerlich gemacht wird.

Trotz dieser verschiedenen Schwierigkeiten wird die erste Aufführung am 17. Dezember 1864 ein Triumph. Der Rezensent von *L'Univers illustré* fasst die allgemeine Meinung zusammen, wenn er schreibt: „Offenbach ist gegenwärtig der König der heiteren Muse.“¹⁰ Dem Komponisten hingegen war aufgefallen, dass der zweite Akt weniger Anklang gefunden hatte als die beiden anderen. Von der zweiten Vorstellung an streicht er den ersten Teil des Gänsespiels¹¹ und die Couplets des Paris vor dem ‚Traumduett‘. In dieser modifizierten Form beginnt *La Belle Hélène* ihren außergewöhnlichen Siegeszug, den auf anekdotische Weise die Erfindung der berühmten ‚Birne Helene‘ belegt. Die Variétés verzeichnen unvermindert fließende Einnahmen. Die hundertste Aufführung wird am 13. April 1865 gefeiert, und die Vorstellungen enden erst Ende Mai, um im November erneut zu beginnen. Am 17. März 1865 findet die deutschsprachige Erstaufführung im Theater an der Wien statt. Offenbach war es gelungen, eine einzigartige Darstellerin für die Partie der Helena zu

finden: Marie Geistinger, die man bald ‚die Offenbachantin‘ nennt. Wien bejubelt *Die schöne Helena*, wie Paris *La Belle Hélène* bejubelt hatte. An den Variétés wird die letzte Aufführung während des Zweiten Kaiserreichs – es ist die 351. – im Oktober 1869 gegeben. Dann dauert es bis September 1876, bis *La Belle Hélène* in Paris wieder auf dem Spielplan erscheint, mit Anna Judic als Helena und dreien der Uraufführungssänger von 1864 (darunter Dupuis). Sehr schnell wurde das Werk in der ganzen Welt aufgeführt: im Jahr 1865 in Wien, Prag, Stockholm, Berlin, Graz, Brüssel, Helsinki und Kopenhagen, 1866 in Christiania und London, 1867 in Konstantinopel, Mailand, Sankt Petersburg und New York, 1868 in Basel und Neapel, 1869 in Kairo, Warschau, Madrid und Lissabon usw.

Das Meisterwerk der „opérette antique“

Orphée aux Enfers hatte einem Teil der Kritiker missfallen, die Anstoß daran nahmen, dass man sich über die Antike lustig machte.¹² Doch blieb diese Reaktion weitgehend die einer Minderheit. Bei *La Belle Hélène* regt sie sich erneut. In *Le Moniteur Universel*, der offiziellen Tageszeitung des Kaiserreichs, entrüstet sich Théophile Gautier: „*La Belle Hélène* beleidigt unsere künstlerischen Idole und Überzeugungen. [...] Die Götter sind noch die Götter der Kunst, und der Versuch, die Helden Homers lächerlich zu machen, ist fast schon Blasphemie. Für uns sind die Götter des Olymp und die mythologischen Helden noch immer lebendig.“¹³ Eben dieser Spott über eine Antike, die als unübertreffliches ‚Vorbild‘ betrachtet wird, macht das Moderne der Offenbach’schen Opéra bouffe aus. Während die impressionistische Malerei sich die Wirklichkeit zum Thema nimmt und „die heldische Seite des modernen Lebens“ zeigt,¹⁴ schraubt die ‚opérette antique‘ die Antike auf die Trivialitäten des Alltags und der Gegenwart zurück, zwei Schritte, die einander ergänzen. Am besten verstanden hat die Modernität Offenbachs

9 Das Dekret über die Freiheit der Theater hat nämlich nicht die Bühnenzensur aufgehoben, die erst 1906 abgeschafft werden wird.

10 *L'Univers illustré*, Ausgabe vom 24. Dezember 1864, Artikel, gezeichnet Gérôme.

11 Dieser erste Teil zeigt Kalchas als offenkundigen Falschspieler, und möglicherweise hat Offenbach die Zensur besänftigen wollen, als er ihn strich.

12 Dabei reiht sich Offenbach damit nur in eine lange Tradition ein, die kurz vor ihm durch die Karikaturen von Honoré Daumier ihren bildlichen Ausdruck gefunden hatte.

13 *Le Moniteur universel*, Ausgabe vom 26. Dezember 1864, „Revue des théâtres“ von Théophile Gautier.

14 Der Ausdruck stammt von Charles Baudelaire (Salon von 1846, in: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, S. 269).

vermutlich der Schriftsteller Jules Vallès, der in Bezug auf *La Belle Hélène* schrieb:

„Wir steigen herab von den Höhen der feierlichen und leeren Kunst, hinunter in die Gefilde der fröhlichen Possenreißerei. Bravo!

Man tut gut daran, sie vor die Rampe zu zerren und dem Gespött der Leute auszusetzen, all diese Helden, diese Götter, die seit drei-, vielleicht sechstausend Jahren – man hat es nie genau herausbekommen! – auf den Brettern einer öden Bühne, wo sich die Tradition hält wie ein aufgeplusterter Schauspieler, in fleischfarbenen Unterhosen und einem Trikot aus blauer Wolle ohne Strümpfe herumzuschleichen.

Man sagt uns, dass wir den ‚alten Homer‘ beleidigten.

Oh, sie gehen mir auf die Nerven mit ihrem alten Homer! Dauernd erzählen sie uns von diesem Blinden, und man gilt als böser Mensch, wenn man sich nicht bekreuzigt und nicht seine Mütze zieht vor diesem unsterblichen Patachon!

Warum sollte man sich nicht über den alten Homer lustig machen? [...]

Man stopft uns voll mit tödlichem Ernst und Moral! Dank sei Euch, die Ihr mit vollen Händen Frohsinn als Gegengewicht in die Waage werft und Silberschellen an der eisernen Schale anbringt!

Und Du, ‚alter Homer‘, fort mit Dir in die Quinze-Vingts!¹⁵

Diese außerordentlichen Zeilen machen aus Offenbach beinahe einen revolutionären Komponisten, was dieser allerdings nur unbewusst war ... wenn überhaupt! Auf jeden Fall kommt ihnen das Verdienst zu, uns daran zu erinnern, dass das Offenbach'sche Repertoire weit über simple Unterhaltung hinausgeht, ohne dabei je zu vergessen, kurzweilig und reizvoll zu sein.

Skandalös wirken konnte *La Belle Hélène* bei ihrer Uraufführung darüber hinaus durch das in ihr vorgestellte ungewöhnliche Frauenbild. In dieser Hinsicht übertrifft das Werk *Orphée aux Enfers*, wo Liebe praktisch nicht vorkommt. *La Belle Hélène* hingegen zeigt eine ‚befreite‘ Frau, die ihrem Herzen folgt und es ablehnt, sich selbst zu belügen. Die ‚fatalité‘, die sie ständig beschwört, ist nichts anderes als der Mut zu wagen, sie selbst zu sein.

15 Zitiert nach Jean-Claude Yon, a. a. O., S. 308. Die „Quinze-Vingts“ sind ein Pariser Krankenhaus, das auf Augenleiden spezialisiert ist. Patachon ist ein Name, mit dem im 19. Jahrhundert häufig Personen in komischen Stücken benannt werden; Offenbach hat ihn in *Les Deux Aveugles* verwendet, dem Werk, mit dem im Juli 1855 das Théâtre des Bouffes-Parisiens eröffnet wurde.

Sinnlich und rein zugleich, ist Helena eine der schönsten Gestalten Offenbachs und weist bereits auf Carmen voraus. Der Komponist ist sich der Bedeutung der Figur bewusst und schreibt am 28. September 1864 an Halévy: „Die Frau, die man speziell für diese Rolle engagiert, wird man immer bezahlen müssen und zwar gut.“ Mit ihrer Anziehungskraft war es Hortense Schneider auf Anhieb gelungen, eine Rolle vollendet zu gestalten, für die Offenbach außerordentlich schöne Musik geschrieben hat. Seine Helena, deren Sinnlichkeit niemals vulgär wirkt, ist mit natürlicher Noblesse ausgestattet, die umso deutlicher zutage tritt, als die Königin von Sparta von männlichen Figuren umgeben ist, die nur lächerliche Karikaturen sind (nicht einmal Paris ist sehr schmeichelhaft dargestellt). Darum kann *La Belle Hélène* als feministisches Stück vor der Zeit angesehen werden. Neben einer unterhaltsamen Parodie der Antike (und ohne die Gegenwartsbezüge zum Zweiten Kaiserreich, die man häufig – zu Unrecht – im Libretto zu finden behauptet) bietet dieses erste gemeinsame Werk von Offenbach, Meilhac und Halévy somit eine der dankbarsten Mezzosopran-Partien des Repertoires der opéra-bouffe und stellt sicherlich das Meisterwerk der „opérette antique“ und einen der Höhepunkte in Offenbachs Schaffen dar.

ZUSAMMENFASSUNG DER HANDLUNG

1. Akt: Das Orakel

Auf einem öffentlichen Platz in Sparta legt das Volk vor dem Tempel des Jupiter Opfer nieder. Doch Kalchas, der Großaugur des Jupiter, ist enttäuscht vom geringen Wert dieser Gaben. Venus scheint allen anderen Göttern den Rang abzulaufen ... Der Schmied Euthykles bringt das von ihm reparierte Donnerblech zurück, das Kalchas benutzt, um „Eindruck [zu] schinden beim Volk“ (I, 3). Da tritt Helena auf, die Königin von Sparta, gefolgt von den Klageweibern des Adonis. Die Königin beklagt vor allem, dass die Welt so ganz ohne Liebe sei, und fragt Kalchas neugierig über „die Sache auf dem Berg Ida“ aus, das heißt, das Versprechen der Venus an Paris, er werde die Liebe der schönsten Frau der Welt erringen ... Während Helena in den Tempel geht, erscheint Orest, der Sohn des Agamemnon und der Neffe Helenas. Er ist ein junger Dandy, ein ‚Bonvivant‘,

und wird von den beiden Kurtisanen Parthœnis und Lœcœna begleitet. Sein zügelloses Leben lässt den Großauguren, der selbst auch gern ein „Lebemann“ geworden wäre, ins Träumen geraten (I, 6). Kaum ist Orest verschwunden, wird Kalchas von einem Schäfer angesprochen, der ihn um Hilfe bittet. Es ist kein anderer als Paris, der Sohn des trojanischen Königs Priamus. Eine Taube überbringt einen Brief von Venus, in welchem sie Kalchas gebietet, Paris zu Diensten zu sein, der es für den Augenblick vorzieht, anonym zu bleiben; aber immerhin ist er bereit, Kalchas von den Ereignissen auf dem Berg Ida zu berichten, was den Großaugur mächtig in Erregung versetzt. Als Helena den Tempel wieder verlässt, ist sie von der Schönheit des Schäfers tief beeindruckt. Doch da erscheinen auch schon die drei Könige Griechenlands und nehmen Platz, um an dem Wettkampf teilzunehmen, den Agamemnon eingerichtet hat, um in seinem Volk die „Leute von Geist“ ausfindig zu machen. Agamemnon, der „König der Könige“, und Menelaus, der König von Sparta, haben drei Prüfungen vorbereitet: Rätselraten, Kalauern und Reimen. Während Achill, der König von Phtiotis, und die beiden Ajaxe, die Könige von Salamis und Locris, sich mit ihren grotesken Antworten blamieren, meistert Paris die drei Prüfungen mit Bravour. Zum Sieger des Wettbewerbs ausgerufen, lüftet er sein Inkognito. Mit einer Begeisterung, die ihre starken Gefühle für ihn verrät, krönt Helena ihn mit dem Lorbeerkranz. Paris, der Menelaus loswerden möchte, wendet sich an Kalchas. Dieser greift zu einer einfachen List: ein Donnerschlag, und schon verkündet der Großaugur eine Botschaft der Götter ... Jupiter entsendet Menelaus für einen Monat nach Kreta! Der König von Sparta zeigt sich wenig geneigt, dem göttlichen Befehl Folge zu leisten, doch vergebens – er muss von Helena Abschied nehmen, zur großen Freude von Paris.

2. Akt: Das Gänsepiel

Helena ist in ihren Privatgemächern, im Kreise ihres Gefolges. Die Dienerin Bacchis will ihr ein prächtiges Gewand aufdrängen, denn die Königin erwartet die Könige zum Diner. Doch Helena wählt ein schlichtes, strenges Kleid. Paris wird angekündigt. Bevor sie ihn empfängt, fragt Helena ihre Mutter um Rat, in diesem Fall ein Bild, das Leda mit ihrem Schwan darstellt. Sie beklagt sich, das Spielzeug der Venus zu sein, der es gefalle, „die

Tugend zu Fall [zu] bringen“ (II, 3). Während ihrer Unterredung mit Paris gelingt es Helena jedoch recht gut, die Avancen des trojanischen Prinzen abzuwehren, der mit Nachdruck das fordert, was die Göttin ihm versprochen hat. Paris gibt ihr zu verstehen, dass er es mit einer List versuchen werde und verlässt sie. Das Eintreffen von Agamemnon, Achill, Orest, Kalchas und der beiden Ajaxe lenkt Helena von ihrem Gefühlsaufruhr ab. Man stürzt sich mit Hingabe in eine Partie Gänsepiel, in deren Verlauf Kalchas zum großen Missfallen aller ungeniert schummelt. Bald gehen die Spieler auseinander, und Helena vertraut Kalchas ihren Kummer an: Sie fühlt sich zu Paris hingezogen, will aber Menelaus treu bleiben. Der Großaugur hilft ihr einzuschlafen und zieht sich zurück. Doch Paris ist wiedergekommen ... Helena, die zu träumen glaubt, lässt sich in die Arme ihres Verehrers sinken. Mitten in ihre Zärtlichkeiten platzt Menelaus, der unverhofft aus Kreta heimgekehrt ist. Der König von Sparta will, „dass man noch in viertausend Jahren von dieser Sache spricht“ (II, 11) und ruft alle Gäste, die in einem Nebenraum speisen, herbei. Er begehrt zu wissen, warum er Helena mit einem Galan vorfinde ... Man antwortet ihm, er sei doch selber schuld, wenn er zum falschen Zeitpunkt heimkehre! Doch angesichts der erlittenen Schmach jagt Agamemnon Paris davon, und alle Könige bedenken ihn mit Drohungen, weil er es gewagt hat, die Königin von Sparta zu verführen. Paris bietet ihnen Paroli und zieht sich in der Gewissheit zurück, dass Venus schon noch die „Schäferstund“ schlagen lassen wird (II, 12).

3. Akt: Die Galeere der Venus

In Nauplia, dem angesagten Seebad der Saison, wo die griechischen Könige zur Sommerfrische weilen, hat ein „heißes Verlangen nach Liebe und Lust“ (III, 1) die Bevölkerung gepackt, und Orest genießt diese Lockerung der Sitten, fest entschlossen, keinen „Wicht“ Moralpredigten halten zu lassen. Agamemnon hingegen ist von dieser Situation zutiefst beunruhigt. Kann man es zulassen, dass Venus auf solche Weise für die Paris zugefügte Beleidigung Rache übt? Während Menelaus Helena ständig verfolgt, um herauszufinden, ob sie ihn tatsächlich mit Paris betrogen hat, was die Königin mächtig ärgert, appellieren Agamemnon und Kalchas an Menelaus' Patriotismus und wollen ihn dazu überreden, seine Ehre als Ehemann

dem Glück seines Volkes zu opfern. Doch Menelaus hat sich eine andere Lösung ausgedacht: Er lässt aus Kythera den Großauguren der Venus kommen. Kalchas tobt, aber das nützt nichts: Schon naht die Galeere aus Kythera, und der Großaugur geht von Bord – es ist in Wirklichkeit der verkleidete Paris. Er ruft zu allgemeiner Freude auf und zeigt sich versöhnlich: Venus ist gewillt, Menelaus zu vergeben, wenn Helena sich nach Kythera begibt, um dort hundert weiße Färsen zu opfern. Menelaus ist mit diesem Arrangement einverstanden ... denn schließlich ist es sein Volk, das dieses Opfer bezahlen wird! Helena, die gerade erscheint, ist mitnichten bereit, die Reise anzutreten, und der falsche Großaugur ist gezwungen, ihr seine Identität zu enthüllen, damit sie einwilligt, ihm auf die Galeere zu folgen. Alle feiern die-

sen glücklichen Ausgang der Geschichte, da legt plötzlich Paris, auf der Galeere in Sicherheit, seine Verkleidung ab: Helena gehört ihm, er nimmt sie mit sich. Die Freudengesänge verwandeln sich in Kriegsgeschrei, denn die Griechen sind fest entschlossen, Paris Helena wieder zu entreißen. Der Trojanische Krieg findet also statt ...

Nota bene: Die vorliegende Edition stützt sich auf die Recherchen von Robert Didion (†). Man findet darin die vollständige Gänsepiel-Szene, die dem Traumduett vorangehenden Couplets des Paris und drei Alternativfassungen des Finales des 3. Aktes.

Jean-Claude Yon
(Übersetzung von Dagmar Kreher)

PREFACE

The premiere of the three-act *opéra bouffe*¹ *La Belle Hélène* on 17 December 1864, at the Théâtre des Variétés, marked a turning-point in the career of Jacques Offenbach (1819–1880). It represented for him the start of an extraordinarily productive and glorious period, during which he produced a string of masterpieces: *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Les Brigands* (1869). In those few years, which came to a brutal end with the Franco-German War of 1870–1871, Offenbach gave the full measure of his genius and truly became, in Karl Kraus's phrase, "one of the greatest creators of satire of all time and all cultures". *La Belle Hélène* inaugurated that exceptional period and quickly became, throughout the world, the very model of operetta.

Offenbach before "Hélène"

In 1864, Offenbach was already a very famous musician. The son of a synagogue cantor, he was born in Cologne and came to Paris in 1833 at the age of 14, with no money in his pocket; his early years were admittedly difficult and, as late as 1854, he toyed with the idea of trying his luck in the United States.² Yet, in July 1855 he was able to open the Théâtre des Bouffes-Parisiens and his music won over Parisian audiences, the provinces and other countries. In October 1858, *Orphée aux Enfers*, the first play in more than one act he was allowed to stage,³ was immensely successful (a thousand performances in Paris in twenty years!) and launched the fashion for "opérette antique", operetta on classical subjects. The year 1860 marked a triple consecration: Offenbach became a naturalized French citizen and made his

debut both at the Opéra (with the ballet *Le Papillon*) and at the Opéra-Comique (with *Barkouf*, on a Scribe libretto). The failure of the latter was, however, a bitter disappointment for the musician who, in January 1861, traveled for the first time to Berlin and Vienna, where his works were already highly popular. From then on, Offenbach regularly went to Vienna to stage the German versions of his main works, while, from the summer of 1862 onwards, he had several works premiered (in French) at the Kursaal of Bad Ems, the cosmopolitan spa on the banks of the river Lahn, where he frequented the worldly, fashionable society for which his compositions were intended. The years 1861 and 1862 were difficult ones, marked by financial difficulties at the Bouffes-Parisiens (the directorship of which he gave up in February 1862) and the diminishing success of his new works (*Le Roman comique*, *Le Voyage de MM. Dunanan père et fils*). Offenbach gave no major work in 1863. Prospects became better when the Imperial Opera in Vienna commissioned a "grand romantic opera". Yet *Die Rheinnixen*, in February 1864, was only a succès d'estime⁴ and Offenbach was aware that his real career was in Paris.

Parisian theaters, as it happened, were about to undergo major changes. Through a decree of 6 January 1864, which came into force the following July, Napoleon III abolished the "privilege system" and proclaimed the "freedom of theaters". From then on, any house was allowed to perform any repertory. This reform was crucial to the development of operetta, hitherto reserved to the Théâtre des Bouffes-Parisiens. New houses opened to exploit the fashionable genre, while vaudeville theaters transformed themselves into operetta theaters.⁵ Such was the case of the Théâtre des Variétés, established in 1790 and housed, since 1807, at 7, Boulevard de Montmartre. Its di-

1 It is important to note that Offenbach called his work opera buffa rather than operetta, even though it belongs with the genre that was quickly designated under the appellation operetta.

2 On Offenbach's career cf.: Jean-Claude Yon: *Jacques Offenbach* (Paris: Gallimard, Coll. "NRF Biographies", 2000).

3 From 1806–1807 until 1864, French theatrical life officially operated according to the "privilege system", which limited the number of theaters and assigned to each one specific dramatic or operatic genre. Offenbach's career and, more generally, the birth of operetta were largely influenced by this administrative framework.

4 It is worth noting that Offenbach wrote his music to the French text, a proof that his genius required the French language, which he mastered exceptionally well.

5 This reconversion was facilitated by the fact that *couplets* (strophic songs) were sung in vaudeville theaters. Thus they had at their disposal a respectable-size orchestra (25 musicians at the Variétés in 1846).

rector, Hippolyte Cogniard, fully understood the benefit to be gained by forming ties with Offenbach. The latter, on bad terms with the Bouffes-Parisiens, was looking for a base in a new theater to which he hoped to offer “an equivalent of *Orphée*.”⁶ After briefly considering the Théâtre du Palais-Royal,⁷ the ‘maestro’ eventually chose the Variétés to revive his career.

Genesis and premiere

For the preparation of his new work (first entitled *La Prise de Troie*, then *L’Enlèvement d’Hélène*, before receiving its definitive title), Offenbach called upon his most regular librettist and friend Ludovic Halévy (1834–1908), who, together with Hector Crémieux, had written the libretto of *Orphée aux Enfers*. Since 1860, Halévy had been collaborating with Henri Meilhac (1831–1897), and their comedies were highly successful with audiences. Offenbach had turned to this tandem for a projected opéra-comique (*Fédia* or *La Baguette*), which remained incomplete; he wrote a ronde for their comedy *Le Brésilien*, premiered at the Théâtre du Palais-Royal in May 1863. *La Belle Hélène* was thus to be the trio’s first genuine collaboration. In the summer and autumn of 1864, the musician – who, as usual, travelled extensively (Bad Ems, Etretat, Vienna) – continually wrote to Halévy to suggest ideas and request texts for him to set to music. For instance, he imagined a parody of *Tannhäuser* and toyed with making Homer a foreign correspondent of the London *Times* – neither idea was retained in the end. In his letters to Halévy, the composer brims with confidence: “It is coming along wonderfully. I guarantee it” (13 July 1864); “I cannot wait to get to work on this subject; either I am vastly mistaken, or we may hope for a success comparable to that of *Orphée*. Don’t laugh, I am serious” (25 August 1864). To perform the title-role, Offenbach had in mind Hortense Schneider (1833–1920), whose Parisian debut he had sponsored at the Bouffes-Parisiens in 1855. Not without difficulty, he managed to get her hired by the

Variétés. This Boulevard Montmartre theater had a good comic troupe and the musician, with his genius for the stage, was determined to make the most of it. For a while, Hervé (1825–1892), Offenbach’s longtime rival,⁸ was scheduled to sing the role of Paris, which eventually went to José Dupuis (1833–1900), one of the best comic tenors of the period.

The play was read aloud to the cast on 11 October and, six days later, Offenbach wrote an advertisement for the press:

“As has been reported, the music of Offenbach has been transplanted to the Théâtre des Variétés. The major winter work will be unveiled in early December. Its title is *La Belle Hélène*, opéra buffa in three acts. The poem is by Mssrs Meilhac and Halévy. Major preparations are being made for the sets and costumes. The chorus has been reinforced. [...] The play is said to be most amusing; as for the music, Offenbach is claimed not to have written more witty and sparkling tunes. Not only is the opera going to be well played, as usual, in any event, at the Théâtre des Variétés, but very well sung too.”

Rehearsals were actually a little tense. Hortense Schneider and Léa Silly (who sang the trouser part of Orestes) detested each other and frequently quarreled. Offenbach was convinced Cogniard was not pouring enough money into the production. Paris’s entrance aria (“The Judgement of Paris”) had to be rewritten, as it fell flat at the dress rehearsal. Moreover, imperial censorship⁹ intervened, modifying many spoken exchanges, such as an allusion to Pauline de Metternich, wife of the Austrian ambassador. The third act had to be entirely recast: the moral dissoluteness demanded by Venus was deemed too explicit by the censors. Nor did they approve of the character of Calchas, in which they saw an inappropriate caricature of the high clergy. In the initial libretto, Meilhac and Halévy had the great augur embark with Helen on the Cythera-bound galley. Thrown into the water by the Trojans, Calchas came back on stage to disclose Paris’s treachery and the opéra buffa ended on the Spartans’ vengeful cries while the voices of Helen and Paris could be heard in the distance,

6 Offenbach used the phrase in a letter to Ludovic Halévy as early as June 1860.

7 This came later: both Offenbach’s *La Vie parisienne* (31 October 1866) and *Le Château à Toto* (6 May 1868) were premiered at the Palais-Royal. On the musician’s relationship with this theater, see Ralf-Olivier Schwartz: *Vaudeville und Operette. Jacques Offenbachs Werke für das Théâtre du Palais-Royal* (Fernwald, 2007).

8 Chronologically speaking, Hervé, founder of the Théâtre des Folies-Nouvelles, invented operetta. In April 1864, the Variétés staged his *Le Joueur de flûte*, an operetta which, in a sense, paved the way for *La Belle Hélène*.

9 The decree on the freedom of the theaters did not abolish theatrical censorship, which remained in place until 1906.

praising “victorious Venus”. This entire finale had to be rewritten to avoid ridiculing Calchas.

These various difficulties notwithstanding, the premiere, on 17 December 1864, was a triumph. The reviewer for *L’Univers illustré* summed up the general opinion when he wrote: “Offenbach, at the present time, is the king of buffo music.”¹⁰ Yet the musician had noticed that the first act had not been as well received as the other two. From the very second performance, he cut the first part of the *Jeu de l’oie*¹¹ and Paris’s strophic song before the Dream Duet. With these modifications, *La Belle Hélène* began an exceptional career, one of its anecdotal traces being the invention of the famous ‘Poires Belle Hélène’. At the Variétés, receipts remained high. The hundredth performance took place on 13 April 1865 and performances continued through May and resumed in November. The German premiere occurred as early as 17 March 1865 at the Theater an der Wien. Offenbach was able to find an outstanding performer for the part of Helen, Marie Geistinger, soon nicknamed ‘Offenbachantin’. Vienna feted *Die schöne Helena* just as Paris had feted *La Belle Hélène*. At the Variétés, the work’s final performance during the Second Empire – the 351st – took place in October 1869. Only in September 1876 was *La Belle Hélène* revived in Paris, with Anna Judic as Helen and three of the 1864 creators (Dupuis being one of them). The work was very soon staged all over the world: Vienna, Prague, Stockholm, Berlin, Graz, Brussels, Helsinki, and Copenhagen in 1865; Christiania and London in 1866; Constantinople, Milan, St. Petersburg, and New York in 1867; Basel and Naples in 1868; Cairo, Warsaw, Madrid, and Lisbon in 1869, etc.

The masterpiece among operettas on ancient subjects Orphée aux Enfers had displeased some critics, shocked to see Antiquity scoffed at.¹² Such reactions, however, had largely remained a minority phenomenon. They reappeared à propos *La Belle Hélène*. In *Le Moniteur Universel*, the Empire’s

official paper, Théophile Gautier protested: “*La Belle Hélène* hurts our artistic admirations and beliefs. [...] Those gods are still the gods of art and attempting to ridicule the heroes of Homer is tantamount to blasphemy. In our view, the gods of Olympus and mythological heroes are still alive.”¹³ That very satire of Antiquity held up as a ‘model’ is precisely what makes Offenbach’s opera buffa modern. While Impressionist painting took reality as its subject, showing “the epic dimension of modern life,”¹⁴ operettas on ancient subjects brought Antiquity down to the trivial level of everyday life and contemporary events. The two approaches were complementary. The man who best understood Offenbach’s modernity was no doubt the writer Jules Vallès, who wrote about *La Belle Hélène*:

“From the heights of solemn, vacuous art, we go down to the domain of joyful buffoonery. Bravo!

One does well to drag before the footlights and deliver to popular mockery all those heroes and gods who, for three thousand years, maybe six thousand – one has never been quite sure! – have been loitering in bright orange briefs and blue woolen sweaters, with no socks, on the stages of sad theaters, with tradition standing by like a fireman.

We are told we are insulting ‘old Homer.’

Ah! To hell with their old Homer! They keep telling us about this blind fellow, and one is considered bad-natured unless one crosses oneself and takes off one’s cap before the immortal Patachon!

Why wouldn’t we laugh at old Homer? [...]

We are being fed ad nauseam with pomposity and morality! Thanks be to you who, as a counterweight, throw buckets of gaiety onto the scales and tie silver bells to the iron dish!

As for you, ‘old Homer’, get yourself to the Quinze-Vingts!”¹⁵

This extraordinary text almost transforms Offenbach into a revolutionary musician, which he actually wasn’t but unconsciously ... if at all! Its merit, in any case, is to remind us that Offenbach’s works go beyond mere entertainment, while never ceasing to please and seduce.

10 *L’Univers illustré* for 24 December 1864, article signed Gérôme.

11 This first part shows Calchas openly cheating and Offenbach may have wished to placate the censors by cutting it.

12 Yet Offenbach was only following a time-honored tradition, illustrated shortly before him by Honoré Daumier’s caricatures.

13 *Le Moniteur universel* for 26 December 1864, “Revue des théâtres” by Théophile Gautier.

14 Baudelaire’s phrase; Salon de 1846 in *Œuvres complètes* (Paris, 1968), p. 269.

15 Cited by Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 308. The “Quinze-Vingts” is a Parisian hospital specializing in eye diseases. Patachon was a name often given in the nineteenth century to comic stage characters; Offenbach used it in *Les Deux Aveugles*, the work that inaugurated the Théâtre des Bouffes-Parisiens in July 1855.

La Belle Hélène, besides, may have appeared scandalous at its premiere owing to its extraordinary portrayal of a woman. In this respect the work is superior to *Orphée aux Enfers*, where love is virtually absent. *La Belle Hélène*, instead, shows a 'liberated' woman, who listens to her heart and refuses to lie to herself. Fate, which she keeps invoking, is none other than the courage to dare to be oneself. At once sensual and pure, Helen is one of Offenbach's finest creations and may be seen as a prefiguration of Carmen. The composer was aware of the character's importance, as when he wrote to Halévy on 28 September 1864: "The woman hired for this part will have to be paid nonstop, and well paid at that." Hortense Schneider, who exuded magnetism, was able at once to give its full stature to a role for which Offenbach wrote very beautiful pages. His Helen, whose sensuality is never vulgar, is endowed with a natural nobility which manifests itself all the more effectively since the Queen of Sparta is surrounded by male characters who are little more than grotesque caricatures (Paris himself being hardly flattered). Thus, *La Belle Hélène* can be seen as a proto-feminist play. Besides its amusing parody of Antiquity (and notwithstanding the topical allusions to Second Empire that are often wrongly detected in the libretto), this first collaboration between Offenbach, Meilhac, and Halévy thus offers one of the richest mezzo-soprano parts of the entire opera buffa repertory and undeniably constitutes the masterpiece among operettas on ancient subjects as well as one of the summits of Offenbach's oeuvre.

SYNOPSIS OF THE PLOT

Act I: The Oracle

At Sparta, on a public square, people are bringing offerings in front of the temple of Jupiter. Yet Calchas, great augur of Jupiter, is disappointed by the poor value of these offerings. Venus appears to be eclipsing all other divinities ... Euthycles, the blacksmith, comes in, having just repaired the thunder Calchas uses in order to "strike the imagination of peoples" (I, 3). Helen, queen of Sparta, enters, followed by women crying over Adonis. The Queen, rather, is crying over the fact that love has deserted the world and she avidly quizzes Calchas over the "Mount Ida Affair", that is, the promise Venus made to Paris to offer him the

love of the most beautiful woman in the world ... While Helen enters the temple, in comes Orestes, son of Agamemnon and Helen's nephew. He is a fashionable young man, a "bon viveur", and he is accompanied by Parthœnis and Lecena, two courtesans. His eccentricities are perplexing to the great augur, who would have liked to be a "man of pleasure" himself (I, 6). No sooner has Orestes departed than Calchas is summoned by a shepherd who requests his help. He is none other than Paris, son of Priam, king of Troy. A letter from Venus, delivered by a dove, commands Calchas to put himself at the service of Paris who, for the time being, prefers to remain anonymous; still, he consents to tell a highly excited Calchas what happened on Mount Ida. Exiting the temple, Helen is struck by the beauty of the young shepherd. Meanwhile all the kings of Greece are taking their places to participate in the competition instituted by Agamemnon to spot the "wits" among his subjects. Agamemnon, "king of kings", and Menelaus, king of Sparta, have prepared three contests: a charade, a pun contest, and a poetry competition. While Achilles, king of Phthiotides, and the two Ajaxes, kings of Salamine and of Locris, make fools of themselves with their ludicrous answers, Paris wins the three contests brilliantly. Having done so, he reveals his identity. Helen, with an eagerness that betrays a powerful attraction, crowns him. Paris, who wishes to get rid of Menelaus, calls upon Calchas. The subterfuge is an easy one: thunder is heard, after which the great augur delivers a communiqué from the gods ... Jupiter has decided to send Menelaus to spend a month in Crete! Though the king of Sparta shows little enthusiasm for obeying the divine command, he is nevertheless obliged to bid farewell to Helen, much to Paris's delight.

Act II: Snakes and Ladders

Helen is in her private quarters, surrounded by her ladies-in-waiting, among whom is Bacchis, who urges her to put on a splendid dress since the Queen is to entertain the kings at dinner. Helen, however, chooses the most austere attire. Paris is announced. Before receiving him, Helen consults her mother, in this instance in the form of a painting showing Leda and her swan. She complains about being a plaything for Venus, who enjoys making "virtue fall heels over head" (II, 3). Yet, during the meeting with Paris, Helen man-

ages rather well to spurn the propositions of the Trojan prince, who insistently demands what the goddess has promised him. Paris leaves, making it clear that he will resort to ruse. The arrival of Agamemnon, Achilles, Orestes, Calchas, and the two Ajaxes distracts Helen from her sentimental problems. A game of snakes and ladders is played with alacrity, in the course of which Calchas is exposed blatantly cheating, much to everybody's annoyance. The players having left soon afterwards, Helen confesses her torment to Calchas: she feels attracted to Paris, yet wishes to remain faithful to Menelaus. The great augur helps her to fall asleep and departs. Paris, though, returns ... Helen, believing she is dreaming, abandons herself into the arms of her suitor. Their embrace is interrupted by the unexpected arrival of Menelaus, back from Crete. The king of Sparta, determined that "in four thousand years from now this affair will still be discussed" (II, 11), calls for help all the guests, who are having supper in a gallery nearby. He wants to know why he found Helen in the company of her lover ... He is told that it is his fault if he came back at the wrong moment! Agamemnon nevertheless responds to the outrage by driving Paris away, and all the kings threaten the man who dared to seduce the queen of Sparta. Paris leaves, defying them, certain that Venus will strike "the shepherd's hour" (II, 12).

Act III: The Galley of Venus

At Naphplion, the fashionable sea-resort, where the Greek kings are spending the summer, an "immense need for pleasure and love" (III, 1) has taken possession of the population; Orestes, applauding this liberalisation of manners, is firmly decided not to let any "troublemaker" preach morality. Agamemnon, instead, is much preoccupied

by the situation. Can one thus let Venus take revenge on the insult dealt to Paris? While Menelaus ceaselessly pursues Helen in order to find out whether she actually betrayed him with Paris, much to the Queen's irritation, Agamemnon and Calchas appeal to Menelaus' patriotism, trying to convince him he should sacrifice his conjugal honor to the happiness of his people. Menelaus, however, has come up with another solution: he has summoned from Cythera the great augur of Venus. Calchas is furious but no matter: the galley from Cythera approaches at that very moment and the great augur lands. He is, in fact, Paris in disguise. The great augur extols gaiety and shows himself to be conciliatory: Venus is ready to forgive Menelaus provided Helen goes to Cythera to sacrifice a hundred white heifers. Menelaus agrees to the arrangement ... since his people will be made to pay for the sacrifice! Helen, who appears at this point, is not at all disposed to undertake the trip and only when the great augur has revealed his actual identity does he agree to follow him on the galley. Everyone celebrates this happy conclusion when suddenly, once he is safely on board the galley, Paris throws away his disguise: Helen is his; he is taking her with him. Cries of joy turn into bellicose shouts; the Greeks being firmly decided to steal Helen back from Paris. The Trojan War is indeed going to take place ...

Note: the present edition is based on research by Robert Didion (†). It includes the entire *Jeu de l'oise* Scene, Paris's strophic song before the Dream Duet, and three alternative versions of the Act 3 finale.

Jean-Claude Yon
(Translation by Vincent Giroud)

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

Ouverture.	1	Ouverture.	1
Acte premier – L’oracle		Erster Akt – Das Orakel	
Scène I		1. Szene	
No. 1 Introduction Vers tes autels, Jupin (Deux jeunes filles, Chœur)	4	No. 1 Einleitung Deinem Altar, o Zeus (Zwei junge Mädchen, Chor)	4
Scène II Plus personne ... (Calchas, Philo- côme)	18	2. Szene Niemand mehr da ... (Kalchas, Philokomos)	18
Scène III Allons donc, Euthyclès! (Calchas, Euthyclès)	19	3. Szene Na endlich, Euthykles! (Kalchas, Euthykles)	19
Scène IV	20	4. Szene	20
No. 1bis Chœur de jeunes filles C’est le devoir des jeunes filles (Hélène, Chœur de jeunes filles)	20	No. 1bis Chor der jungen Mädchen Es ist Pflicht für jüngere Damen (Helena, Chor der jungen Mädchen)	20
No. 2 Couplets Amours divins! Ardentes flammes! (Hélène, Chœur de jeunes filles)	22	No. 2 Couplet Erhabner Bund, der Lieb’ entsprossen! (Helena, Chor der jungen Mädchen)	22
Scène V Un mot, grand augure! (Hélène, Calchas)	25	5. Szene Auf ein Wort, Großaugur! (Helena, Kalchas)	25
No. 2bis Couplets Entrez, entrez vite (Cal- chas, Hélène)	28	No. 2bis Couplet Rasch hinein, große Kö- nigin (Kalchas, Helena)	28
Scène VI Et dire que c’est le fils d’Agamemnon (Calchas)	29	6. Szene Und das ist jetzt der Sohn Agamem- nons (Kalchas)	29
No. 3 Chanson d’Oreste Au cabaret du labyrinthe (Calchas, Oreste, Parthœnis, Lecœna Chœur de jeunes filles)	29	No. 3 Chanson des Orest Im roten Laby- rinth tief innen (Kalchas, Orest, Parthœ- nis, Lecœna, Chor der jungen Mädchen) ..	29
No. 3bis Sortie d’Oreste Tzing la la (Par- thœnis, Lecœna, Calchas, Oreste, Chœur de jeunes filles)	37	No. 3bis Auszug des Orest Tsing la la (Parthœnis, Lecœna, Kalchas, Orest, Chor der jungen Mädchen)	37
Scène VII Un mot ... N’êtes-vous pas le grand augure (Pâris, Calchas)	39	7. Szene Ein Wort... Sind Sie nicht der Groß- augur (Paris, Kalchas)	39
No. 4 Mélodrame Quoi? – Là-bas ... dans l’azur (Calchas, Pâris)	40	No. 4 Melodram Was? – Dort, im Azur ... (Kalchas, Paris)	40
No. 5 Mélodrame Homme de vingt ans (Calchas, Pâris)	41	No. 5 Melodram In dem Aufzug eines Schäferjungen (Kalchas, Paris)	41
No. 6 Le Jugement de Pâris Au mont Ida trois déesses (Pâris)	42	No. 6 Das Urteil des Paris Am Berg Ida einstmals (Paris)	42
Scène VIII	48	8. Szene	48
No. 6bis Mélodrame Lors, quand paraîtra la divine Hélène (Calchas)	48	No. 6bis Melodram Naht sich plötzlich dann das Kind der Leda (Kalchas)	48
Scène IX Calchas! (Hélène, Calchas, Pâris)	49	9. Szene Kalchas! (Helena, Kalchas, Paris) ..	49
Scène X Pourquoi suis-je troublée ainsi? (Hélène, Pâris, Calchas)	49	10. Szene Warum bin ich so verwirrt? (He- lena, Paris, Kalchas)	49
No. 6ter Mélodrame Reine, le cortège! (Calchas, Hélène, Pâris)	51	No. 6ter Melodram Königin, die Prozes- sion! (Kalchas, Helena, Paris)	51

Scène XI Calchas, v'là le cortège à papa! (Oreste, Calchas, Parthœnis, Leœna, Ajax I, Ajax II, Achille, Ménélas, Agamemnon, Hélène, Pâris, Chœur)	52
No. 7 Marche et Couplets des Rois Voici les Rois de la Grèce! (Oreste, Calchas, Par- thœnis, Leœna, Ajax I, Ajax II, Achille, Ménélas, Agamemnon, Chœur).	52
No. 7bis Voici les Rois de la Grèce! (Chœur)	73
No. 7ter Jolie musique! La vôtre? (Aga- memnon, Ménélas, Achille, Ajax I, Ajax II, Hélène, Pâris, Oreste)	77
No. 7quater Chaud! ... passons au calembour! (Agamemnon, Ménélas, Calchas, Achille, Pâris, Oreste)	80
No. 7quinter Chaud! Les bouts-rimés! (Agamemnon, Ménélas, Calchas, Achille, Ajax I, Ajax II, Pâris, Hélène)	81
No. 8 Final Gloire! Gloire au berger vic- torieux! (Oreste, Parthœnis, Leœna, Mé- nélas, Achille, Ajax I, Ajax II, Agamem- non, Calchas, Pâris, Hélène, Chœur)	84
No. 9 Entr'acte	127

Acte deuxième – Le jeu de l'oise

Scène I

No. 10 Chœur Ô Reine, en ce jour il faut faire (Bacchis, Hélène, Chœur de suivan- tes)	130
---	-----

Scène II Y pensez-vous, madame? (Bacchis, Hélène)	135
---	-----

Scène III J'aime à me recueillir (Hélène) . . .	136
--	-----

No. 11 Invocation à Venus On me nom- me Hélène la blonde (Hélène)	136
---	-----

Scène IV Bonsoir, prince. (Hélène, Pâris, Bacchis)	139
--	-----

Scène V

No. 12 Marche de l'oise Le voici, le Roi des Roi (Hélène, Bacchis, Oreste, Achille, Ajax I Ajax II, Agamemnon, Calchas, Chœur) . .	142
---	-----

No. 12bis Reprise de la marche Tous autour du Roi des Rois (les mêmes)	153
--	-----

No. 13 Scène du jeu À ce Calchas qui tremblote (les mêmes)	160
--	-----

Scène VI Que ces sortes de choses sont dé- sagréable! (Hélène, Bacchis)	196
---	-----

Scène VII Ah! Calchas! (Bacchis, Calchas, Hélène)	196
---	-----

11. Szene Kalchas, da kommt Papas Festzug (Orest, Kalchas, Parthœnis, Leœna, Ajax I, Ajax II, Achill, Menelaus, Agamemnon, Helena, Paris, Chor)	52
No. 7 Marsch und Couplet der Könige Es nahn stolz sich Hellas' Helden (Orest, Kalchas, Parthœnis, Leœna, Ajax I, Ajax II, Achill, Menelaus, Agamemnon, Chor) . . .	52
No. 7bis Es nahn stolz sich Hellas' Helden (Chor)	73
No. 7ter Hübsche Musik. Ist die von dir? (Agamemnon, Menelaus, Achill, Ajax I, Ajax II, Helena, Paris, Orest)	77
No. 7quater Heiß! ... Nun zum Kalauer! (Agamemnon, Menelaus, Kalchas, Achill, Paris, Orest)	80
No. 7quinter Heiß! Nun das lyrische Im- promptu (Agamemnon, Menelaus, Kal- chas, Achill, Ajax I, Ajax II, Paris, Helena)	81
No. 8 Finale Gloria! Dem klugen Schäfer Ruhm und Preis! (Orest, Parthœnis, Leœ- na, Menelaus, Achill, Ajax I, Ajax II, Aga- memnon, Kalchas, Paris, Helena, Chor) . .	84
No. 9 Entr'acte	127

Zweiter Akt – Das Gänsespiel

1. Szene

No. 10 Chor Erhabne Königin (Bacchis, Helena, Chor des Gefolges)	130
--	-----

2. Szene Ist das Ihr Ernst, Madame? (Bac- chis, Helena)	135
---	-----

3. Szene Vor diesem Familienbildnis (Hele- na)	136
--	-----

No. 11 Anrufung der Venus Ich bin He- lena, jene Schöne (Helena)	136
--	-----

4. Szene Guten Abend, Prinz. (Helena, Pa- ris, Bacchis)	139
---	-----

5. Szene

No. 12 Der Gänsemarsch Seht, der Mann im Purpurglanz (Helena, Bacchis, Orest, Achill, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Kal- chas, Chor)	142
--	-----

No. 12bis Reprise des Marsches Alle ihr im Purpurglanz (Dieselben)	153
--	-----

No. 13 Spielszene Wir flehn für Kalchas zum Gotte (Dieselben)	160
---	-----

6. Szene So was ist wirklich unangenehm! (Helena, Bacchis)	196
--	-----

7. Szene Ah, Kalchas! (Bacchis, Kalchas, He- lena)	196
--	-----

Scène VIII Calchas ... (Hélène, Calchas) ...	197
Scène IX Selon vos ordres, reine (Bacchis, Calchas)	199
Scène X	
No. 14 Couplets Je la vois ... (Pâris, Hélène)	200
No. 15 Duo C'est le ciel qui m'envoie (Hélène, Pâris)	204
Scène XI–XII Mon mari! ... Oh! (Hélène, Ménélas, Pâris)	220
No. 16 Final À moi! Rois de la Grèce (Ménélas, Hélène, Oreste, Bacchis, Achille, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Calchas, Pâris, Chœur)	221
No. 17 Entr'acte	276

Acte troisième – La galère de Vénus

Scène I

No. 18 Introduction et Chanson d'Oreste Dansons! (Chœur, Oreste)	278
--	-----

Scène II Tiens, les deux Ajax! (Lecœna, Parthœnis, Oreste, Achille, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Calchas)	292
---	-----

No. 18bis Mélodrame	295
----------------------------------	-----

Scène III «Oh! mais alors, ce n'était donc pas un rêve!» (Ménélas, Hélène)	295
---	-----

Scène IV Princesse ... (Agamemnon, Calchas, Hélène, Ménélas)	296
---	-----

No. 19 Couplets Là! vrai, je ne suis pas coupable (Hélène)	297
---	-----

Scène V Et c'est pour avoir cette explication-là (Ménélas, Calchas, Agamemnon)	300
---	-----

No. 20 Trio Lorsque la Grèce est un champ de carnage (Agamemnon, Calchas, Ménélas)	301
---	-----

Scène VI Par ici! par ici! ... (Oreste, Parthœnis, Calchas, Ajax I, Ajax II, Lecœna, Ménélas)	318
--	-----

No. 21 Chœur et Couplets de Pâris La galère de Cythère (Chœur, Ménélas, Parthœnis, Lecœna, Oreste, Achille, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Calchas, Pâris) ...	319
--	-----

No. 22/1 Final Elle vient! C'est elle! (Parthœnis, Lecœna, Oreste, Achille, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Calchas, Hélène, Ménélas, Pâris, Chœur)	336
--	-----

No. 22/2 Final Elle vient! C'est elle! (les mêmes)	356
---	-----

No. 22/3 Final Elle vient! C'est elle! (les mêmes)	384
---	-----

8. Szene Kalchas ... (Helena, Kalchas)	197
---	-----

9. Szene Auf Ihren Befehl, Königin (Bacchis, Kalchas, Helena)	199
--	-----

10. Szene

No. 14 Couplet Ich seh sie! (Paris, Helena)	200
--	-----

No. 15 Duo Hat ein Gott ihn gesandt (Helena, Paris)	204
--	-----

11.–12. Szene Mein Mann! Oh! (Helena, Menelaus, Paris)	220
---	-----

No. 16 Finale Herbei, ihr Griechenhelden! (Menelaus, Helena, Orest, Bacchis, Achill, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Kalchas, Paris, Chor)	221
---	-----

No. 17 Entr'acte	276
-------------------------------	-----

Dritter Akt – Die Galeere der Venus

1. Szene

No. 18 Einführung und Lied des Orest Jetzt spring! (Chor, Orest)	278
--	-----

2. Szene Schau, die beiden Ajaxe! (Lecœna, Parthœnis, Orest, Achill, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Kalchas)	292
--	-----

No. 18bis Melodram	295
---------------------------------	-----

3. Szene „Oh, dann war es also doch kein Traum!“ (Menelaus, Helena)	295
--	-----

4. Szene Prinzessin ... (Agamemnon, Kalchas, Helena, Menelaus)	296
---	-----

No. 19 Couplet In Allem bin ich unbescholten (Helena)	297
--	-----

5. Szene Und auf diese Erklärung (Menelaus, Kalchas, Agamemnon)	300
--	-----

No. 20 Terzett Da Not bedrängt unsre griechische Erde (Agamemnon, Kalchas, Menelaus)	301
---	-----

6. Szene Hier lang! Hier lang! ... (Orest, Parthœnis, Kalchas, Ajax I, Ajax II, Lecœna, Menelaus)	318
--	-----

No. 21 Chor und Couplet des Paris Die Galeere von Kythere kommt heran (Chor, Menelaus, Parthœnis, Lecœna, Orest, Achill, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Kalchas, Paris)	319
---	-----

No. 22/1. Finale Sie ist da! Sie ist es! (Parthœnis, Lecœna, Orest, Achill, Ajax I, Ajax II, Agamemnon, Kalchas, Helena, Menelaus, Paris, Chor)	336
--	-----

No. 22/2. Finale Sie ist da! Sie ist es! (Dieselben)	356
---	-----

No. 22/3. Finale Sie ist da! Sie ist es! (Dieselben)	384
---	-----