

**NAXOS**

# MASSENET

## Hérodiade

**Dupuis**

**Margaine**

**Car**

**Polenzani**

**Orchestra and Chorus of  
the Deutsche Oper Berlin**

**Enrique Mazzola**

**DEUTSCHE OPER BERLIN**



Jules Émile Frédéric  
**MASSENET**

(1842–1912)

**Hérodiade**

Opera in four acts (1878–79, rev. 1884)

Libretto by Paul Milliet (1848–1924) and Georges Hartmann (Henri Grémont)  
(1843–1900), based on a draft scenario by Angelo Zanardini (1820–1893)

First performed (three-act version) on 19 December 1881  
at the Théâtre de la Monnaie, Brussels

<b>Hérode</b> .....	<b>Etienne Dupuis, Baritone</b>
<b>Hérodiade</b> .....	<b>Clémentine Margaine, Mezzo-soprano</b>
<b>Salomé</b> .....	<b>Nicole Car, Soprano</b>
<b>Jean</b> .....	<b>Matthew Polenzani, Tenor</b>
<b>Phanuel</b> .....	<b>Marko Mimica, Bass-baritone</b>
<b>Vitellius</b> .....	<b>Dean Murphy, Baritone</b>
<b>A High Priest</b> .....	<b>Kyle Miller, Baritone</b>
<b>A Voice</b> .....	<b>Thomas Cilluffo, Tenor</b>
<b>A Young Babylonian</b> .....	<b>Sua Jo, Soprano</b>

**Choir of the Deutsche Oper Berlin**

(Jeremy Bines, Chorus Master)

**Orchestra of the Deutsche Oper Berlin**

**Enrique Mazzola**

General Director: Dietmar Schwarz • General Music Director: Sir Donald Runnicles

Managing Director: Thomas Fehrle • Artistic Administrator: Christoph Seufferle

Dramaturgy: Jörg Königsdorf • Legal and Media Advisor: Sebastian Garten

<b>1</b>	Introduction	4:30
	<b>Act I</b>	
<b>2</b>	<b>Scene 1</b> Alerte! Levez-vous! Le palais est ouvert! ( <i>Chorus</i> )	5:55
<b>3</b>	Encore une dispute! ( <i>Phanuel, Chorus</i> )	3:36
<b>4</b>	Ah! Salomé! Dans ce palais quelle destinée t'amène? ( <i>Phanuel, Salomé</i> )	1:11
<b>5</b>	Celui dont la parole efface toutes peines – Il est doux, Il est bon ( <i>Salomé</i> )	4:34
<b>6</b>	Jérusalem! Jérusalem salut! Ville fortunée! ( <i>Chorus, Phanuel, Salomé</i> )	1:05
<b>7</b>	<b>Scene 2</b> Elle a fui le palais... Elle a quitté ces lieux ( <i>Hérode</i> )	2:23
<b>8</b>	<b>Scene 3</b> Venge-moi d'une suprême offense! ( <i>Hérodiade, Hérode</i> )	1:54
<b>9</b>	Hérode! Ne me refuse pas! ( <i>Hérodiade, Hérode</i> )	4:37
<b>10</b>	Frappe donc! ( <i>Jean, Hérode, Hérodiade</i> )	1:39
<b>11</b>	<b>Scene 4</b> Calmez donc vos fureurs ( <i>Jean, Salomé</i> )	8:08
	<b>Act II</b>	
	<b>Tableau I</b>	
<b>12</b>	<b>Scene 5</b> Roi, tu peux t'assoupir ( <i>Chorus, Hérode</i> )	4:13
<b>13</b>	Danse Babylonienne	1:33
<b>14</b>	Que ce philtre amoureux dissipe ton ennui! – Maître, bois dans cette amphore ( <i>A Young Babylonian, Chorus</i> )	1:57
<b>15</b>	Ce breuvage pourrait me donner un tel rêve! – Vision fugitive ( <i>Hérode</i> )	4:03
<b>16</b>	Que ce philtre amoureux dissipe ton ennui! – Si l'esclave mentait cependant... ( <i>A Young Babylonian, Hérode</i> )	3:36
<b>17</b>	<b>Scene 6</b> Voilà l'homme qui fait trembler tout un empire! ( <i>Phanuel, Hérode</i> )	2:15
<b>18</b>	Explique-moi d'abord le mal que je ressens! ( <i>Hérode, Phanuel, Chorus</i> )	4:14
	<b>Tableau II</b>	
<b>19</b>	<b>Scene 7</b> Roi! Que ta superbe vaillance ( <i>Chorus, Hérode</i> )	4:49
<b>20</b>	Aux Romains orgueilleux de nous avoir soumis! ( <i>Chorus, Hérode, Phanuel</i> )	1:51
<b>21</b>	Vous qui tenez conseil sur les places publiques... ( <i>Hérodiade, Hérode, Phanuel, Chorus</i> )	2:36
<b>22</b>	À mon approche quel trouble fait détourner les yeux? ( <i>Vitellius, Hérode, Phanuel, Chorus, Hérodiade</i> )	3:51
<b>23</b>	Hosannah! – Je tiens ma vengeance! – Toute justice vient du ciel! ( <i>Chorus, Salomé, Hérode, Phanuel, Hérodiade, Vitellius, Jean</i> )	3:10

## Act III

### Tableau I

24	<b>Scene 8</b> Dors, ô cité perverse! ( <i>Phanuel</i> )	4:55
25	Ah! Phanuel! ( <i>Hérodiade, Phanuel</i> )	3:34
26	Si Dieu l'avait voulu... ( <i>Hérodiade, Phanuel</i> )	2:55

### Tableau II

27	Prélude: Andante sostenuto religioso	1:36
28	<b>Scene 9</b> Hérode! À toi ces palmes! ( <i>Chorus, Salomé</i> )	4:11
29	Charme des jours passés ( <i>Salomé</i> )	2:36
30	<b>Scene 10</b> C'en est fait! La Judée appartient à Tibère! ( <i>Hérode, Salomé</i> )	4:44
31	Que m'oses tu dire? ( <i>Salomé, Hérode, Chorus</i> )	3:17
32	<b>Scene 11</b> Marche sainte	5:35
33	Scène religieuse: Schemâh Israël! ( <i>A Voice, Chorus, High Priest</i> )	3:07
34	Danse sacrée	3:18
35	<b>Scene 12</b> Peuple juif! ( <i>Vitellius, Hérode, Chorus</i> )	2:38
36	Voilà donc ce mortel – Comme il est beau dans sa misère! ( <i>Hérode, Chorus, Phanuel, Vitellius, Hérodiade, Jean</i> )	1:45
37	Interrogatoire: Homme quel est-ton nom? ( <i>Hérode, Jean, Hérodiade, Chorus, Vitellius, Phanuel</i> )	2:47
38	J'ai vécu de sa vie et mourrai de sa mort – C'est Dieu que l'on te nomme! ( <i>Salomé, Hérode, Hérodiade, Vitellius, Phanuel, Chorus</i> )	3:08
39	Prêtres, vous disiez vrai! ( <i>Hérode, Chorus, Hérodiade, Phanuel</i> )	1:09
40	Frappez donc! Frappez les apôtres – Qu'ils meurent! ( <i>Jean, Chorus, Hérode, Salomé, Hérodiade, Vitellius, Phanuel</i> )	3:27

## Act IV

### Tableau I

41	Prélude: Andante sostenuto	2:35
42	<b>Scene 13</b> Ne pouvant réprimer les élans de la foi – Adieu donc ( <i>Jean</i> )	5:49
43	Salomé! Jean! ( <i>Jean, Salomé, Chorus</i> )	3:20
44	Ami, la mort n'est pas cruelle ( <i>Salomé, Jean</i> )	2:22
45	Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme ( <i>Jean, Salomé, High Priest</i> )	3:35

### Tableau II

46	<b>Scene 14</b> Romains! Romains! Nous sommes Romains! ( <i>Chorus</i> )	2:21
47	<b>Scene 15</b> Pourquoi me retirer cette faveur suprême? ( <i>Salomé, Hérode, Hérodiade, Phanuel, Chorus, Vitellius</i> )	4:48
48	Ah! Le Prophète est mort! ( <i>Salomé, Chorus, Hérodiade, Hérode, Vitellius, Phanuel</i> )	1:39

# Jules Émile Frédéric Massenet (1842–1912)

## Hérodiade

### 'The way one loves when dreaming': A 'Life of Christ' on the operatic stage of the French Third Republic

An opera about Salomé a good quarter of a century before Richard Strauss! Oscar Wilde in 1891 and, 14 years later, one of the most radical modernist opera composers (at least in his first two operatic successes) were not, in fact, the first to show an interest in the story of John the Baptist. Jules Massenet's *Hérodiade* draws on the same stories about the barbaric regime at the court of King Herod – the Gospels of Mark and Matthew and the history of the Jews written by Flavius Josephus.

But why, in the late 19th century and around the turn of the 20th, were people interested in events that had taken place almost 2,000 years earlier? They allowed taboo areas to be explored almost with the support of Holy Writ – louche eroticism, sexualised violence, necrophilia, and all in mesmerisingly exotic garb. For Massenet's 1881 opera at least, there were also other motives. Following on from the 'life of Jesus research' Ernest Renan, the populist theologian dismissed from the Collège de France in 1862, had demystified the origins of Christianity. For a republican 'mainstream', this opened up the possibility of replacing rigid dogma with sensual religiosity in spite of fierce resistance from the official church.

The story of John the Baptist played a major role here. While Renan certainly wouldn't have gone as far as Massenet's librettists, who had their John sing at the end of Act I: 'Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe! I Dans la mystique ardeur où l'idéal te plonge, I Transfigure l'amour qui consume tes sens!' ('Then love me, but the way one loves when dreaming! Transfigure the love consuming your senses into the mystic ardour the ideal arouses in you!'). Nevertheless, the sublimation of carnal love into mystical was inherent in Renan's contradictory and highly successful theology. (Even Verdi owned no less than eleven of Renan's books.)

This explains important differences between Massenet's opera and Richard Strauss's one-acter. Salomé doesn't become the title role until Wilde and Strauss. Massenet's drama, which dates from 1881, focuses on her mother Herodias as well. And above all, Massenet's Salomé (who is desperately searching for her mother) is driven by the purest of motives. The monstrous aspects of Oscar Wilde's character are entirely alien to her. In 1881 it's only her mother Hérodiade (Herodias), whom Salomé initially fails to recognise, who epitomises cruelty.

## Dawn

It is with good reason that the first true solo in Massenet's opera is given to Salomé. Following the opening chorus, the spotlight is initially on Phanuel, the leader of the Chaldeans, but his monologue is, of course, still part of the opening scene – the soloist is interacting with the chorus. It's not until the end of his scene that the merchants, slaves and other leaders leave the stage. Salomé's entry brings a sudden, unexpected radiance. In the *Allegro brillante*, rapid *fortissimo* arpeggios played by two harps reinforced by upper strings, triangle and tambourine make it clear how surprised Phanuel is to see the beautiful princess in Jerusalem. She is looking for her mother, but she is pining for Jean (John the Baptist) even more.

'Il est doux, il est bon' ('He is gentle, he is good'): scraps of melody over a ninth chord – onto which Massenet later even piles an eleventh – wait for a resolution. It's not until bar 13 that we hear the long-awaited tonic. Salomé has realised that she cannot live without this 'beloved prophet'. In the following scene her longing is juxtaposed with Hérode's (Herod). The despot is driven by an erotic craving for this youthful beauty. His wife Hérodiade, in contrast, introduces less sensual feelings in a fourth solo. Rage and a desire for revenge dictate the behaviour of a character Massenet conceived as a 'savage' variant of Ortrud in Wagner's *Lohengrin*. Musically she is delineated by chromatic double-bass lines roaming around within a very narrow range. The movement reminds one of a snake, while the rhythm is shaped by alternating crotchets and quavers within 12/8 time.

This 12/8 time returns for the true climax of Act I. The critic Ernest Reyer commented in his review of the premiere in the *Journal des débats* for 25 December 1881 that 'one thing' staggered him: 'the extremely frequent use of the same rhythm, a softly cadenced rhythm, the languishing rhythm of love par excellence, which unfolds in 9/8 or 12/8 time.' At the start of the final duet between Salomé and Jean, the two of them passionately cradle themselves in this 'languishing rhythm'. A unison at the end of the act unites their voices, covering up a fundamental misunderstanding in this marvellous duet that Camille Saint-Saëns felt was probably the best piece in the score. Salomé reveals her love ('Je t'aime!'), while Jean urges her to watch the sunrise ('Regarde cette aurore!') – the dawn that symbolises the advent of the 'new faith', i.e. the birth of Christianity.

## Lust

Despite voluptuous, melodious sounds like these, the opera ends in catastrophe. Jean is beheaded – not, of course, on account of some decadent whim on the part of Salomé as in Oscar Wilde and Richard Strauss's version, but on the orders of Hérodiade, who wants revenge for his provocations. When the executioner shows the blood-soaked sword on stage, Salomé lunges at Hérodiade, intending to stab her. Hérodiade's declaration that she is Salomé's mother dissuades her, so Salomé stabs herself to death. The libretto doesn't explain how this gentle dreamer came to be in possession of a dagger... To the Italian critic Filippo Filippi, the libretto's handling of the catastrophe was absurd but extremely powerful – an impact that appeared to have been modelled on the closing scene of Donizetti's *Lucrezia Borgia* (based on a melodrama by Victor Hugo), which was still very much present in people's minds in Italy in 1882.

The *Dance of the Seven Veils*, which forms the 'lewd' climax of Richard Strauss's opera, also appears to be missing in Massenet's portrayal of a naive Salomé. On close inspection, Massenet did compose music for the dance as the climax of Act II, Scene 1, set in Hérode's bedroom. He did not, however, include this half of the act in the Brussels or Milan versions, despite having already written it, and only reinstated it in the definitive four-act version of 1884, once the opera (initially in three acts) had achieved success on the international stage. In the scene, a young Babylonian woman suggests the ruler might sample a love potion. The drug induces a 'vision fugitive', a 'fleeting vision' in which the seductive beauty appears to Hérode. A solo alto saxophone conveys a mood of frivolity. At the climax of his aria ('Sois à moi!' – 'Be mine!') 'Hérode moves towards the bed, believing that he is dragging Salomé with him' and intending to have her. This kind of feint shows that even in 1884, the time was not yet ripe for breaking a taboo with something like the striptease in Strauss's opera which, by modern standards, is still only implied.

Massenet's opera was nevertheless also considered scandalous. After reading the libretto, Giuseppe Verdi wrote sharply on 5 January 1882 that it contained an obstacle that would be hard to overcome. 'Saint John [the Baptist] sleeps with Salomé. That I can't swallow!' And although Auguste Vaucorbeil, the director of the Paris Opéra in 1881, pretended to Massenet that his reservations about the opera were dramaturgical, we can assume that he too thought the opera was too sensitive to programme.

## A Travesty

In Lyon, a real battle did in fact erupt in the press following the premiere on 18 December 1885. Cardinal Caverot expressed his disgust at this unworthy 'travesty and profanation of Holy Scripture' in his archbishopric's official gazette. On 26 December 1885, one of his supporters vented his agitation at Massenet's approach in the daily newspaper *L'Éclair*, saying it appropriated the supernatural in order to tear it from religious history. The same argument is still there in a more enlightened form in an article on mysticism in the theatre published in 1893. In it the critic Jules Lemaître, who also wrote for the stage, argues that the lascivious game of many productions of the type under discussion 'consists in extricating from the various religions what they have in the way of material that is touching, moving, graphic and, lastly, sensual, for personal enjoyment'.

Almost a century and a half later, such objections might seem puritanical. But they had unerringly grasped the scandal behind the scandal, especially in an era of increasing tensions between the new 'Third' Republic proclaimed in 1871 and the Catholic Church, which would culminate in the severance of diplomatic relations between Paris and the Vatican in 1904. For Massenet's opera is not (only) about John the Baptist. It's about Jesus himself. In his review of the premiere in the Paris daily *La Liberté*, Victorin Joncières wrote on 26 December 1881: 'Salomé loves Jean with the same mystical and sensual fervour as Mary Magdalene loves Jesus. The character of Jean has the same majesty, the same divine detachment as Jesus; like him, he receives the woman who has given her heart to him kindly and tries to transform this earthly love into a noble pursuit of heaven.'

In writing this, he captured exactly the intentions of the composer who had introduced his successful oratorio (*drame sacré*) *Marie-Magdeleine* to the public in 1873 (with Pauline Viardot in the title role). In Charles Koechlin's papers, we read what Massenet said about *Hérodiade* on 5 March 1895 in his composition class. As he imagined him, Jean wasn't the forerunner he was historically, he was Christ himself, and Salomé was Mary Magdalene. 'Jean's entry into Jerusalem is that of Jesus. Everything's copied from the life of Jesus.'

In amalgamating the two figures in this way, Massenet was interested in creating an aura of mysticism, as we can see on a compositional level in his frequent use of six-four chords (the extremely unstable-feeling inversion of the major triad), which Gounod had already utilised as a cipher for religious transfiguration. In 1873 Massenet had admitted to his fellow composer Paul Lacombe: 'I love cathedrals, despite living in a republican country.' And that same year, Vincent d'Indy noted down a comment of Massenet's in his diary: 'You know I don't believe in all that, but it still always does you good!'

## Brussels

It is of course not just the theological context of Massenet's opera that deserves consideration but also its economic backdrop. As the 1870s drew to a close, the composer had still not yet written either of the only two scores to have held their place in the repertoire up to the present day: *Manon* (1884) and *Werther* (1892). At the age of just 35, he was regarded as a rising star after the sensational triumph of his oriental opera *Le Roi de Lahore* in April 1877 – and not just a rising star in the French operatic firmament. Meyerbeer's reputation was beginning to wane, and since the success of *Roméo et Juliette* (1867), Gounod's new operas had struggled to find favour.

Just ten months after its Paris premiere, the first Italian performance of *Il re di Lahore* took place in Turin with Massenet conducting. Verdi's (and later Puccini's) influential publisher Giulio Ricordi had secured the rights, because Italy lacked an opera composer who people believed could rival Wagner even more than France did. At that point, no one imagined that Verdi would risk a return to the stage after his 'final' opera *Aida* (1871) and complete *Otello* in 1887.

To that extent, although Ricordi's desire to nurture the young Frenchman to guarantee future successes raised some eyebrows in an age of nationalism, it was an understandable strategy. After *Il re di Lahore* had carried all before it, he suggested the Herodias material to Massenet. The opera would be premiered at La Scala in Milan, the Holy of Holies of Italian opera. Massenet was delighted with the plot outline he was sent, writing to the publisher on 9 January 1878: 'My dear friend, I'm as pleased with *Hérodiade* as you. Reading the short scenario has filled me with enthusiasm.' He took his time, however. In a letter to Ricordi dated 25 May 1878 we read: 'Don't think that *Erodiade* will be finished any time soon. I'm thinking such a lot before writing.'

When Massenet finally completed his score on 27 December 1879, Ponchielli's opera on the Biblical parable of the Prodigal Son (*Il figliuol prodigo*) was virtually finished, however, so Ricordi kept the French composer waiting. He clearly thought that an Italian opera on an edifying Biblical subject was less of a risk than an opera in the Italian style on an unsavoury Biblical subject by a foreign composer. Massenet was therefore forced to try and secure a French premiere for the work before the Italian premiere of *Erodiade* was finally staged at La Scala on 23 February 1882. After Paris turned him down, the Théâtre de la Monnaie in Brussels stepped in and staged the premiere on 19 December 1881, to popular acclaim. For the first time, a new French opera had been unveiled in France's northern neighbour and not at the Paris Opéra with its over-cautious management. This would subsequently happen again and again. A first performance of *Erodiade* did take place in Paris two years later, on 1 February 1884 at the Théâtre-Italien (which closed down soon after), but as the title indicates, it was performed in an Italian translation and had been thoroughly reworked. The Opéra did not stage *Hérodiade* until 1921, 40 years after its premiere. It was a roaring success and received more than 200 performances in the ensuing 20 years.

## Flaubert

All the relevant publications state that Massenet's opera is based on a story by Gustave Flaubert. The composer had indeed responded enthusiastically to a presentation copy of the *Trois Contes* that was sent to him. The last of these short stories published in April 1877 was *Hérodiade*, and Massenet wrote to the celebrated novelist: 'What a miracle these pages are! I'm living with Antipas [Hérode], Vitellius and the enchanting figure of Salomé.' But it's far from certain to what extent we find traces of Flaubert's erratic prose in the operatic drama. In his memoirs, which appeared in 1912, Massenet recalled: 'One evening [in September 1877] Giulio Ricordi came to see me [in my hotel] to introduce a distinguished personage to me – a highly talented writer who read me a four-act scenario on the story of Herodias that was of the greatest interest.' The writer, Angelo Zanardini, had already translated Massenet's *Le Roi de Lahore*, was soon to write the libretto for Ponchielli's aforementioned *Il figliuol prodigo* and went on to prepare translations of Wagner's *Der Ring des Nibelungen* and *Die Meistersinger von Nürnberg* between 1882 and 1884.

Flaubert's story cannot have played any part in Ricordi's and Zanardini's initial deliberations, because Massenet only sent his Italian publisher the newly released book by way of a 'reminder of our conversation under the plane trees on the shores of the lake [Como]' on 29 November 1877 and was clearly certain Ricordi wouldn't have come across it yet. Ricordi may then have made the slim volume available to Zanardini, but probably too late for any fundamental changes to the scenario mentioned earlier. And as late as 1998 a French music critic did in fact still note that *Hérodiade* was 'a long way from Flaubert' and 'a very long way from the Gospels'.

Nevertheless, Zanardini wasn't the sole author of Massenet's libretto. Because he didn't want to use an Italian libretto as a basis for composing, Massenet had two French backers, Paul Milliet and his Parisian publisher George Hartmann (alias Henri Grémont) prepare a verse translation of Zanardini's draft. Then, after this was done, the definitive French libretto was translated back into Italian by Zanardini. Milliet later stole the limelight with accounts of how the libretto was prepared that fail to mention Zanardini. In 1903 he even went as far as to maintain that Massenet had commissioned him (a student barely over 20) 'to cut an opera from the story of Herodias and Salomé'. In 1886, when reacting to the attacks coming from Lyon, Milliet had still mentioned the Italian scenario but attributed it to Ricordi, who 'prepared it after reading Gustave Flaubert's *conte*'. Milliet's aim was clearly to highlight his own contribution, denying Zanardini's preparatory work and enhancing the status of the controversial libretto by linking it with one of the great masters of French literature.

### **Inwardness**

Be all that as it may, if we consider the substance of the two very different works of art, there is a huge gulf between Flaubert's radical pessimism and Massenet's empathetic survey of his heroine's (not exclusively erotic) passions. Roland Schaffner's 1965 comparison of the works about Salomé by Flaubert, Laforgue, Wilde and Mallarmé summarises their common denominator as being their 'negation of what is creaturely and human in favour of a fictitious existence that is exposed as narcissistic self-idolatry'. Zanardini, Milliet, Hartmann and Massenet, by contrast, are not aiming to create some kind of false god. Quite the opposite. St John the Baptist and Jesus, who is worshipped as the Son of God, are made more human. The opera and the short story are only comparable in their portrayal of characters who appear passively driven by disastrous and fatal impulses. And the operatic Hérode's manoeuvring between the Roman proconsul, the Jewish leaders and the adherents of a new religion is possibly also indebted to Flaubert; this motif, with its echoes of the story of Jesus's Passion is missing in the older accounts.

Unlike this late work by Flaubert, who had been born in 1821, Massenet, who was 21 years his junior, understandably stuck to convention far more at this early stage of his career. Most of his solo scenes observe a ternary A–B–A scheme. In the march scenes and the powerful choruses, particularly in Act III, *Hérodiade* offers a late example of the outdated *grand opéra* model. Its use of dances with a flavour of the exotic reutilises techniques Massenet had already employed to great effect in *Le Roi de Lahore*. In one passage, the 'Schemâh Israël' in Act III, Massenet even had someone dictate a melody used in 19th-century Jewish synagogues to him for the traditional Hebrew-language prayer. And unlike all French models, at the end of Act II a monumental contemplative ensemble is followed by a good old *pezzo concertato* ('Quel trouble à mon/son/leur/notre approche') in the Italian tradition. A slow, rocking 9/8 time in the funereal key of A flat minor depicts, in the style of the 1850s, the confusion of the characters on stage faced with the arrival of the Roman occupying forces.

But for all Massenet's observance of operatic convention in the formal structure of individual numbers, the music of *Hérodiade* breathes a level of lyrical inwardness that had not been heard before. As later in *Werther* or in *Thaïs*, which treats similar subject matter, Massenet's focus on individual characters' most intimate feelings is radical.

At the Milan premiere of *Hérodiade* Puccini, then aged 23, was in the audience. He was to derive an infinite number of ideas from Massenet's music and wrote on 24 February 1882 to his 'dear Mama' in Lucca: 'What beautiful music! And in a theatre bursting at the seams, box office takings of more than 30,000 lire. The composer was called before the curtain 15 times. [...] What an orchestra! What instrumentation! [...] How small we poor pygmy students are compared with a colossal maestro of this stature!'

**Anselm Gerhard**

*English translation: Susan Baxter*



## Synopsis

### Act I

Outside Hérode's palace in Jerusalem, Phanuel, the astrologist, breaks up a dispute between merchants of different sects 2–3. Phanuel meets Salomé, who has come to Jerusalem to find her mother, whom she had never seen; instead, she had met, and fallen in love with, Jean (John the Baptist) 4–5. As Phanuel and Salomé leave, Hérode, who is in love with Salomé, enters 6–7. His wife, Hérodiade, follows him, demanding that he should punish Jean for insulting her 8. However, Hérode knows that Jean is popular and tries to deter her; as they argue, Jean himself enters and again insults Hérodiade; unsettled she and Hérode leave, and Salomé enters. She offers herself to Jean, but he rejects her and advises her to seek a more spiritual love 9–11.

### Act II

In Hérode's palace, Phanuel tries to explain to Hérode, who is fantasising about his beloved Salomé, that the people are calling for a Messiah in the shape of Jean, and convince him to forget about Salomé 12–17. While the two of them are planning a rebellion against the Romans, Vitellius, the Roman proconsul, and his soldiers arrive 18–21. He appeases the mob by promising not to shun the beliefs of the Israelites 22. As Jean enters, accompanied by Salomé, Hérodiade notices the reaction of her husband in the face of the young beauty and accuses Jean of striving for power. While the people are cheering for Vitellius, Hérode can only think of Salomé 23.

### Act III

Phanuel examines the stars and tells Hérodiade that Salomé is her daughter. As Hérodiade refuses to accept it, Phanuel sends her away 24–27. In the temple, Salomé again declares her love for Jean, who had been arrested, and her wish to die with him 28–29. Hérode plans to save Jean to foment rebellion among the Jews; entering, he sees Salomé and declares his love for her 30. She rejects him, and he threatens to kill both her and his rival 31. The people gather for worship; the hierarchs of the temple appeal to Vitellius to condemn Jean for his heresy; Vitellius passes the task to Hérode, as Jean is a Galilean 32–35. Hérode questions Jean and is about to save him, thinking the prophet will further his plans for freedom, when Salomé reveals to him her love for Jean 36–38. Hérode, enraged, condemns them both 40.

### Act IV

Jean is praying in his cell, saying that he is not afraid to die, but is haunted by thoughts of Salomé 42. She enters, and they declare their love for each other; the guards take Jean away to be executed 43–45. Salomé begs Hérode and Hérodiade for Jean's life. The appearance of the executioner with his bloody sword indicates that Jean is already dead 46–47. Salomé tries to kill Hérodiade, but the queen tells her she is her mother. In despair, Salomé kills herself and curses Hérodiade 48.

*Notes and synopsis courtesy of Deutsche Oper Berlin*

# Jules Émile Frédéric Massenet (1842–1912)

## Hérodiade

### «Wie man im Traum liebt»: ein «Leben Jesu» auf der republikanischen Opernbühne

Eine Oper um Salomé, ein gutes Vierteljahrhundert vor Richard Strauss! In der Tat waren Oscar Wilde 1891 und vierzehn Jahre später einer der (in seinen ersten beiden Erfolgsopern) radikalsten Musiktheaterkomponisten der Moderne nicht die ersten gewesen, die sich für die Geschichte um den Tod Johannes des Täufers interessiert hatten. Jules Massenets *Hérodiade* greift auf dieselben Erzählungen über das barbarische Regime am Hof des Königs Herodes zurück: die Evangelien des Markus und des Matthäus sowie die von Flavius Josephus verfasste Geschichte des jüdischen Volkes.

Doch warum interessierte man sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert für fast zwei Jahrtausende zurückliegende Begebenheiten? Sie erlaubten – gleichsam von der «Heiligen Schrift» beglaubigt – das Ausloten von Tabuzonen: laszive Erotik, sexualisierte Gewalt, Nekrophilie und all dies in betörendem exotischen Gewand. Zumindest für Massenets Oper aus dem Jahre 1881 kommen weitere Motive hinzu: Ernest Renan, der 1862 aus dem Collège de France abberufene Populartheologe hatte im Anschluss an die sogenannte «Leben-Jesu-Forschung» die Entstehung des Christentums entmystifiziert. Damit eröffnete sich einem republikanischen «mainstream» – gegen den erbitterten Widerstand der Amtskirche – die Möglichkeit, starre Dogmen durch sinnliche Religiosität zu ersetzen.

Die Geschichte um Johannes den Täufer spielte dabei eine entscheidende Rolle. Zwar wäre Renan gewiss nicht so weit gegangen wie Massenets Librettisten, die ihren «Jean» am Ende des ersten Aktes singen ließen: «Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe! I Dans la mystique ardeur où l'idéal te plonge, I Transfigure l'amour qui consume tes sens!» («Liebe mich also, doch wie man im Traum liebt! In der mystischen Brunst, in die dich das Ideal getrieben hat, verwandle die Liebe, die deine Sinne verzehrt!») Gleichwohl war die Transzendierung sinnlicher in mystische Liebe in Renans widersprüchlicher und höchst erfolgreicher Theologie (selbst ein Verdi nannte nicht weniger als elf Bücher Renans sein Eigen) angelegt.

Aus dieser Perspektive erklären sich wesentliche Unterschiede zwischen Massenets Oper und dem Einakter von Richard Strauss: Salomé wird erst bei Wilde und Strauss zur Titelrolle, Massenets Oper aus dem Jahre 1881 fokussiert auch auf deren Mutter Herodias. Vor allem aber ist Salomé, die verzweifelt ihre Mutter sucht, bei Massenet nur von den lautersten Motiven bestimmt. Die monströsen Seiten von Oscar Wildes Figur sind ihr völlig fremd, für Grausamkeit steht 1881 allein ihre (zunächst nicht von ihr erkannte) Mutter Hérodiade.

## Morgenröte

Mit guten Gründen ist in Massenets Oper das erste eigentliche Solo Salomé zugewiesen. Zwar wird der Fokus nach dem Eröffnungsschor zunächst auf Phaniel, den Stammesführer der Chaldäer gerichtet. Freilich gehört dessen Monolog noch zum Eröffnungsbild, der Solist interagiert mit dem Chor. Erst am Ende seines Auftritts verlassen die Kaufleute, die Sklaven und die anderen Stammesführer die Bühne. Mit Salomé erstrahlt dann plötzlich ein unerwarteter Glanz: Im «Allegro brillante» verdeutlichen schnelle Arpeggien zweier Harfen im Fortissimo, von hohen Streichern, Triangel und Tambourin verstärkt, Phaniels Überraschung, die schöne Prinzessin in Jerusalem wiederzusehen. Sie ist auf der Suche nach ihrer Mutter, mehr noch aber sehnt sie sich nach Jean.

«Il est doux, il est bon» («Er ist süß, er ist gut»): Melodiefragmente über einem dominantischen Septnonenakkord, auf den Massenet später sogar eine Undezime schichtet, harren der Auflösung. Erst im 13. Takt erklingt die längst erwartete Tonika: Salomé hat begriffen, dass sie ohne den «geliebten Propheten» nicht leben kann. Ihrer Sehnsucht wird in der nächsten Szene diejenige des Hérode gegenübergestellt. Den Gewaltherrscher treibt die erotische Gier nach der jungen Schönheit. Seine Ehefrau Hérodiade dagegen führt in einem vierten Solo weniger sinnliche Affekte ein. Wut und Rachsucht bestimmen den Auftritt einer Figur, die Massenet als «wilde» Variante der Ortrud aus Wagners *Lohengrin* imaginiert hat – musikalisch konturiert von chromatisch in engstem Tonraum herumirrenden Linien des Basses. Diese Bewegungen lassen an eine Schlange denken, während ihr Rhythmus durch den Wechsel von Vierteln und Achteln im 12/8-Takt konturiert ist.

Genau dieser 12/8-Takt kehrt zum eigentlichen Höhepunkt des ersten Aktes wieder. Der Kritiker Ernest Reyer merkte in seiner Uraufführungskritik im *Journal des débats* vom 25. Dezember 1881 an, «eine Sache» habe ihn «verblüfft: die sehr häufige Verwendung [...] desselben Rhythmus, eines weich kadenzieren Rhythmus, des schmachtenden Rhythmus der Liebe par excellence, der sich im 9/8- oder 12/8-Takt entfaltet.» Am Beginn des abschließenden Duetts zwischen Salomé und Jean wiegen sich die beiden leidenschaftlich in diesem «schmachtenden Rhythmus». Ein Unisono am Ende des Aktes vereint die Stimmen und überdeckt ein fundamentales Missverständnis in diesem «wundervollen Duett» – für Camille Saint-Saëns «das wohl beste Stück der

Partitur». Salomé offenbart ihre Liebe («Je t'aime!»), während Jean sie auffordert, die Morgenröte zu betrachten («Regarde cette aurore!»), die Morgenröte, die für die Ankunft der «foi nouvelle», also die Ursprünge des Christentums steht.

### **Wollust**

Trotz solcher wollüstigen Wohllaute endet die Oper in einer Katastrophe. Jean wird geköpft, freilich nicht – wie bei Oscar Wilde und Richard Strauss – aufgrund einer dekadenten Laune Salomé, sondern auf Befehl der Hérodiade, die dessen Provokationen rächen will. Als der Scharfrichter das von Blut getränkte Schwert auf der Bühne zeigt, geht Salomé auf Hérodiade los, um sie zu erdolchen. Deren Beteuerung, sie sei ihre Mutter, bringt sie von ihrem Vorhaben ab. So ersticht sie sich selbst: «O jour de rage et de terreur!» («O Tag des Zorns und Schreckens!»). Eine Auskunft darüber, wie eine sanftmütige Träumerin zu einem Dolch gekommen sein könnte, bleibt das Libretto schuldig. Für den italienischen Kritiker Filippo Filippi war das Textbuch «in der Katastrophe absurd, doch von durchschlagender Wirkung» – eine Wirkung, die der ähnlichen Finalszene von Donizetti, 1882 in Italien noch präsenten *Lucrezia Borgia* (nach einem Melodram Victor Hugos) nachempfunden scheint.

Auch der Tanz der sieben Schleier, «unzüchtiger» Höhepunkt der Oper von Richard Strauss, scheint in Massenets Zeichnung einer naiven Salomé zu fehlen. Schaut man genau hin, hat er diesen Tanz sehr wohl komponiert, und zwar als Klimax des ersten Bilds des zweiten Aktes im Schlafzimmer des Hérode. Allerdings nahm er diese bereits komponierte Akthälfte nicht in die in Brüssel und Mailand gespielten Fassungen auf. Erst nach dem internationalen Erfolg der zunächst dreiaktigen Oper fügte er sie dann in die definitive vieraktige Version von 1884 wieder ein. Dort schlägt eine junge Babylonierin dem Herrscher vor, von einem Liebestrank zu kosten. Diese Droge löst eine «vision fugitive», ein «flüchtiges Traumbild» aus, in dem Hérode die verführerische Schönheit erscheint. Ein solistisch geführtes Alt-Saxophon vermittelt frivole Stimmung. Zum Höhepunkt seiner Arie («Sois à moi!») geht Hérode «auf das Bett zu, im Glauben, Salomé mit sich zu ziehen», die er nun besitzen will. Solche Verschleierungsstrategien lassen erkennen, dass selbst 1884 die Zeit noch nicht reif gewesen war für einen Tabubruch wie den (im Vergleich zu heutigen Sehgewohnheiten freilich nur angedeuteten) Striptease bei Strauss.

Doch wurde auch Massenets Oper als Skandal wahrgenommen. In aller Schärfe hat dies Giuseppe Verdi nach der Lektüre des Librettos am 5. Januar 1882 formuliert: «Es gibt dort ein Hindernis, das nur schwer zu überwinden sein dürfte: Der heilige Johannes schläft mit Salomé. Das kann ich nicht herunterschlucken!» Auch wenn der Direktor der Pariser Opéra gegenüber Massenet dramaturgische Bedenken vorschob, dürfen wir vermuten, dass auch ihm diese Oper zu heikel schien, um sie in sein Programm aufzunehmen.

### **Travestie**

In der Tat kam es in Lyon nach der Erstaufführung am 18. Dezember 1885 zu einer regelrechten Presseschlacht. Im Amtsblatt seines Erzbistums sprach der Kardinal Caverot von seinem Abscheu gegenüber dieser «unwürdigen Travestie und Profanation der Heiligen Schrift». Einer seiner Gefolgsleute ereiferte sich in der Tageszeitung *L'éclair* am 26. Dezember 1885 über Massenets Verfahren, «das sich des Übernatürlichen behündigt, um es der Religionsgeschichte zu entreißen». Sehr viel abgeklärter findet sich dasselbe Argument noch in einem 1893 erschienenen Aufsatz über den «Mystizismus auf dem Theater». Dort schrieb der auch als Bühnenautor tätige Kritiker Jules Lemaitre, das «wollüstige Spiel» vieler einschlägiger Produktionen «bestehe darin, aus den Religionen für den eigenen Genuss das herauszuziehen, was sie an Berührendem, Bewegendem, Plastischem, und schließlich Sinnlichem haben».

Fast anderthalb Jahrhunderte später mögen solche Einwände puritanisch erscheinen. Doch hatten sie zielsicher den Skandal hinter dem Skandal erfasst, zumal in einer Epoche zunehmender Spannungen zwischen der neuen, 1871 ausgerufenen «dritten» Republik und der katholischen Kirche, die 1904 im Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen Paris und dem Vatikan gipfeln sollten. Denn in Massenets Oper geht es nicht (nur) um Johannes den Täufer, sondern um Jesus selbst. In der Uraufführungskritik für die Pariser Tageszeitung *La liberté* schrieb Victorin Joncières am 26. Dezember 1881: «Salomé liebt Johannes mit demselben mystischen und sinnlichen Eifer wie Maria Magdalena Jesus liebt. Die Figur des Johannes hat dieselbe Herrlichkeit, dieselbe göttliche Abgeklärtheit wie Jesus; wie er empfängt er voller Güte die Frau, die ihm ihr Herz geschenkt hat, und versucht, diese irdische Liebe in ein erhabenes Streben nach dem Himmel zu verwandeln.»

Damit traf er genau die Absichten des Komponisten, der 1873 sein erfolgreiches Oratorium *Marie-Magdeleine* (mit Pauline Viardot in der Titelrolle) vorgestellt hatte. In Charles Koechlings Aufzeichnungen lesen wir, was Massenet im Kompositionsunterricht am 5. März 1895 über *Hérodiade* gesagt hat: «Der heilige Johannes der Täufer ist in meiner Vorstellung nicht wie in der Geschichte der *Vorläufer*, er ist Christus selbst [...] und Salomé ist Maria Magdalena. Der Einzug des Johannes in Jerusalem ist derjenige Christi. Überall ist es dem Leben Jesu abgepaust.»

Massenet ging es bei dieser Amalgamierung um den Schein eines Mystischen, wie man kompositionstechnisch an der häufigen Verwendung von Quartsextakkorden, also der sehr instabil wirkenden Umkehrung des Dur-Dreiklangs erkennen kann, die schon Gounod regelmäßig als Chiffre für religiöse Verklärung eingesetzt hatte. 1873 hatte Massenet dem Komponisten-Kollegen Paul Lacombe gestanden: «Ich liebe die Kathedralen, obwohl ich in einem republikanischen Land lebe.» Und im selben Jahr notierte Vincent d'Indy in seinem Tagebuch eine Bemerkung Massenets: «Sie wissen, ich glaube nicht an all das, aber es tut doch immer gut!»

## Brüssel

Freilich sind nicht nur die theologischen, sondern auch die ökonomischen Kontexte von Massenets Oper bedenkenswert. Am Ende der 1870er Jahre waren dessen beide einzigen Partituren, die sich bis heute im Repertoire gehalten haben, noch nicht geschrieben: *Manon* (1884) und *Werther* (1892). Der gerade 35jährige galt nach dem sensationellen Erfolg seiner orientalischen Oper *Le Roi de Lahore* im April 1877 als neuer Stern nicht nur am französischen Opernhimmel. Meyerbeers Ruhm begann zu verblassen, während Gounod sich nach dem Erfolg von *Roméo et Juliette* (1867) schwer tat, neue Opern durchzusetzen.

Bereits zehn Monate nach der Pariser Uraufführung folgte – unter Massenets Leitung – die italienische Erstaufführung von *Il re di Lahore* in Turin. Giulio Ricordi, der einflussreiche Verleger Verdis (und später Puccinis) hatte sich die Rechte gesichert. Denn in Italien fehlte – mehr noch als in Frankreich – ein Opernkomponist, dem man zutraute, es mit Wagner aufnehmen zu können. Niemand konnte damals ahnen, dass Verdi sich nach seiner letzten Oper *Aida* aus dem Jahre 1871 nochmals auf die Bühne wagen und 1887 *Otello* abschließen würde.

Insofern war es im Zeitalter des Nationalismus zwar befremdlich, aber doch ein nachvollziehbares Kalkül, wenn Ricordi den jungen Franzosen als Garanten zukünftiger Erfolge aufbauen wollte. Nach einem wahren Triumphzug von *Il re di Lahore* schlug er ihm den Stoff um Herodias vor. Die Uraufführung war an der Mailänder Scala, im Allerheiligsten des italienischen Opernbetriebs vorgesehen. Massenet war von der übersandten Handlungsskizze begeistert, am 9. Januar 1878 schrieb er dem Verleger: «Teurer Freund, ich bin mit Hérodiade ebenso zufrieden wie Sie! Die Lektüre des sehr knappen Szenarios hat mich begeistert.» Doch nahm er sich Zeit, in einem Brief an Ricordi vom 25. Mai 1878 lesen wir: «Glauben Sie nicht, dass *Erodiade* bald abgeschlossen sein wird. Ich reflektiere so viel vor dem Schreiben.»

Als jedoch Massenet am 27. Dezember 1879 seine Partitur endlich vollendet hatte, stand Ponchiellis Oper über das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohn (*Il figliuol prodigo*) unmittelbar vor der Fertigstellung. So hielt Ricordi den Pariser Komponisten hin. Offensichtlich schien ihm eine italienische Oper über ein (erbauliches) biblisches Sujet weniger riskant als eine italianisierende Oper eines ausländischen Komponisten über ein (anstößiges) biblisches Sujet. So bemühte sich Massenet notgedrungen um eine französische Uraufführung, bevor es am 23. Februar 1882 in der Mailänder Scala doch noch zur italienischen Erstaufführung von *Erodiade* kam. Nach der Ablehnung in Paris sprang das Königliche Opernhaus in Brüssel mit einer umjubelten Premiere am 19. Dezember 1881 ein – zum ersten Mal war (wie später immer wieder) eine französische Opern-Neuheit im nördlichen Nachbarland und nicht an der Opéra in Paris mit ihrer übervorsichtigen Direktion herausgekommen. Zwar folgte zwei Jahre später, am 1. Februar 1884 dann doch noch die erste Aufführung von *Erodiade* in Paris, jedoch – die Titelvariante lässt es erkennen – in italienischer Übersetzung und grundlegend überarbeitet am wenig später geschlossenen Théâtre-Italien. An der Opéra dagegen wurde *Hérodiade* erst 1921, also vierzig Jahre nach der Uraufführung gespielt – mit durchschlagendem Erfolg: über 200 Aufführungen in den folgenden 20 Jahren.

## Flaubert

In allen einschlägigen Veröffentlichungen ist zu lesen, Massenets Oper gehe auf eine Erzählung Gustave Flauberts zurück. In der Tat hatte der Komponist auf die Übersendung eines Dedikationsexemplars der im April 1877 erschienenen drei Erzählungen, an deren letzter Stelle *Hérodiade* stand, begeistert reagiert. Er schrieb dem gefeierten Romancier: «Welch Wunder, diese Seiten!... Ich lebe mit Antipas [Hérode], Vitellius und der bezaubernden Erscheinung der Salomé.» Doch inwieweit sich Spuren von Flauberts erratischer Prosa in der Dramaturgie der Oper finden, ist alles andere als sicher. Massenet erinnerte sich in seinen 1912 erschienenen Memoiren: «Eines Abends [im September 1877] kam Giulio Ricordi zu mir [ins Hotel], um mir eine distinguierte Person vorzustellen, einen sehr begabten Dichter, der mir ein vieraktiges Szenario über die Geschichte der Herodias von höchstem Interesse vorlas.» Dieser Angelo Zanardini hatte bereits Massenets *Le Roi de Lahore* übersetzt, sollte wenig später das Libretto zu Ponchiellis gerade erwähntem *Il figliuol prodigo* verfassen und zwischen 1882 und 1884 Wagners *Ring des Nibelungen* und dessen *Meistersinger von Nürnberg* ins Italienische übertragen.

Für die ersten Überlegungen Ricordis und Zanardinis kann Flauberts Erzählung keine Rolle gespielt haben, denn Massenet übersandte die Neuerscheinung erst am 29. November 1877 seinem italienischen Verleger als «Erinnerung an unsere Unterhaltung unter den Platanen am Ufer des [Comer] Sees» – offenbar in der Gewissheit, dass jener sie noch nicht kannte. Möglicherweise hat Ricordi dieses Bändchen dann Zanardini zur Verfügung gestellt, doch für grundlegende Veränderungen am erwähnten Szenario dürfte es zu spät gewesen sein. Und in der Tat hielt ein französischer Musikkritiker noch 1998 fest, *Hérodiade* sei «entfernt von Flaubert» und «weit entfernt von den Evangelien».

Doch blieb Zanardini nicht der einzige Urheber von Massenets Libretto. Da dieser seine Musik nicht auf einen italienischen Text komponieren wollte, ließ er Zanardinis Entwurf von zwei französischen Gefolgsleuten versifizieren, von Paul Milliet und seinem Pariser Verleger George Hartmann, der mit dem Pseudonym Henri Grémont zeichnete. Erst danach wurde der definitive französische Text von Zanardini ins Italienische (rück)übersetzt. Milliet tat sich später durch Berichte zur Entstehung des Textbuchs vor, in denen der Name Zanardini fehlt. 1903 ging er so weit zu behaupten, Massenet habe ihn, den damals kaum mehr als zwanzig Jahre alten Studenten beauftragt, «eine Oper aus der Geschichte um Herodias und Salomé herauszuschneiden». 1886 hatte Milliet als Reaktion auf die Angriffe aus Lyon immerhin noch das italienische Szenario erwähnt, dieses aber Ricordi zugeschrieben, der es «nach der Lektüre von Gustave Flauberts Erzählung angefertigt» hätte. Offensichtlich ging es also Milliet darum, seinen eigenen Anteil in den leuchtendsten Farben darzustellen, Zanardinis Vorarbeiten zu leugnen und überdies das umstrittene Textbuch mit dem Verweis auf einen Großmeister der französischen Literatur zu nobilitieren.

### **Verinnerlichung**

Wie dem auch sei: Betrachtet man die Quintessenz zweier sehr verschiedener Kunstwerke, klafft ein Abgrund zwischen Flauberts radikalem Pessimismus und Massenets mitfühlendem Blick auf die (nicht nur erotischen) Leidenschaften seiner Protagonisten. Roland Schaffner hat im Vergleich der «Salomé-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé» 1965 als gemeinsamen Nenner deren «Negierung des Kreatürlich-Menschlichen zugunsten eines fiktiven Daseins, das als narzißtische Selbstvergötzung entlarvt wird», abstrahiert. Demgegenüber geht es bei Zanardini, Milliet, Hartmann und Massenet nicht um Vergötzung, sondern um das genaue Gegenteil: Der heilige Johannes und der als Sohn Gottes angebetete Christus werden vermenschlicht. Vergleichbar sind Oper und kurze Erzählung nur in der Zeichnung von Figuren, die passiv von fatalen Impulsen getrieben scheinen. Und möglicherweise ist auch das intrigante Lavieren des Hérode der Oper zwischen dem römischen Prokonsul, den jüdischen Anführern und den Jüngern einer neuen Religion Flaubert verpflichtet; dieses Motiv mit seinen Resonanzen in der Passionsgeschichte Jesu fehlt in der älteren Überlieferung.

Im Gegensatz zum Spätwerk des 1821 geborenen Flaubert orientierte sich der 21 Jahre jüngere Komponist am Beginn seiner Karriere begrifflicherweise sehr viel stärker an Konventionen: Die meisten seiner Soloszenen folgen einem dreiteiligen A–B–A-Schema. In den Marschszenen und den machtvollen Chören insbesondere im dritten Akt folgt *Hérodiade* als spätes Beispiel dem überkommenen Modell der «Grand Opéra». Im Rückgriff auf exotisierende Tänze werden Verfahren aufgegriffen, mit denen Massenet schon in *Le Roi de Lahore* reüssiert hatte. An einer Stelle, dem «Schemâh Israël» im dritten Akt hat Massenet sich sogar für ein traditionelles jüdisches Gebet in hebräischer Sprache eine Melodie aus der synagogalen Praxis des 19. Jahrhunderts diktieren lassen. Und am Ende des zweiten Aktes folgt ein monumentales kontemplatives Ensemble – in Abweichung von allen französischen Vorbildern – dem guten alten «pezzo concertato» der italienischen Tradition («Quel trouble à mon/son/leur/notre approche»). Ein langsam schwingender 9/8-Takt in der «Gräber-Tonart» as-Moll zeichnet im Stil der 1850er Jahre die Verwirrung der Bühnenfiguren angesichts des Auftritts der römischen Besatzer.

Doch bei aller Fortschreibung von Konventionen im formalen Aufriss einzelner Nummern atmet die Musik der *Hérodiade* vom ersten bis zum letzten Takt ein vorher nie gehörtes Maß an lyrischer Verinnerlichung. Wie später in *Werther* oder der stofflich benachbarten Oper *Thaïs* (1894) fokussiert Massenet radikal auf intimste Regungen der einzelnen Figuren.

Im Publikum der Mailänder Erstaufführung saß auch der 23jährige Puccini. Der Komponist, der Massenets Musik unendlich viele Anregungen verdanken sollte, schrieb am 24. Februar 1882 der «cara Mamma» nach Lucca: «Was für eine schöne Musik! und in einem prallgefüllten Theater Kasseneinnahmen von über 30 000 Lire. Der Komponist wurde 15 Mal vor den Vorhang gerufen. [...] Was für ein Orchester, was für eine Instrumentation [...]. Wie sind wir klein, wir armen Pygmäen-Studenten im Vergleich zu einem kolossalen Maestro von dieser Faktur!»

## Handlung

### Erster Akt

Vor dem Palast des Königs Hérodes in Jerusalem streiten sich Kaufleute verschiedener Sekten. Der Astrologe Phaniel greift schlichtend ein [2](#)–[3](#). Salomé erscheint auf der Suche nach ihrer Mutter, die sie nie gesehen hat. Sie hatte vorher Jean (Johannes den Täufer) getroffen und sich in ihn verliebt [4](#)–[5](#). Nachdem Phaniel und Salomé die Szene verlassen haben, tritt Hérodes, der in Salomé verliebt ist, ein [6](#)–[7](#). Seine Frau Hérodiade folgt ihm. Sie fordert eine Bestrafung für Jean, da sie sich von ihm beleidigt fühlt, was ihr Hérodes jedoch auszureden versucht [8](#). Als Jean selbst auftritt, beleidigt er Hérodiade erneut und das königliche Paar zieht sich jedoch verunsichert zurück. Salomé kommt zurück und gesteht Jean ihre Liebe. Er aber weist sie zurück und rät ihr, eine spirituelle Liebe zu suchen [9](#)–[11](#).

### Zweiter Akt

Hérodes denkt träumerisch an die verehrte Salomé. Phaniel erklärt dem König, dass das Volk nach einem Messias in Gestalt von Jean ruft und versucht erfolglos Hérodes zu überreden, Salomé zu vergessen [12](#)–[17](#). Während die beiden Pläne für eine Revolte gegen die Römer schmieden, erscheint der römische Prokonsul Vitellius und verspricht, den Glauben der Israeliten zu achten, wodurch er die Menge besänftigt [18](#)–[22](#). Als Jean in Begleitung von Salomé erscheint, bemerkt Hérodiade die Reaktion ihres Mannes beim Anblick der jungen Frau und beschuldigt Jean des Machtstrebens. Während das Volk dem römischen Prokonsul zujubelt, denkt Hérodes nur noch an Salomé [23](#).

### Dritter Akt

Phaniel befragt die Sterne und enthüllt Hérodiade, dass Salomé ihre Tochter ist. Hérodiade will das nicht akzeptieren und in der jungen Frau wiederzuerkennen und sieht in der jungen Frau nur eine Rivalin [24](#)–[27](#). Im Tempel erklärt Salomé erneut ihre Liebe zu Jean, der inzwischen gefangen genommen wurde, und den Wunsch, gemeinsam mit ihm zu sterben [28](#)–[29](#). Als Hérodes Salomé sieht, erklärt er ihr seine Liebe [30](#). Sie weist ihn zurück, woraufhin er droht, sie und seinen Rivalen zu töten [31](#). Das Volk versammelt sich derweil zum Gottesdienst. Die Hierarchen des Tempels appellieren an Vitellius, Jean wegen Ketzerei zu verurteilen. Vitellius überträgt die Aufgabe an Hérodes, da Jean ein Galiläer ist [32](#)–[35](#). Hérodes ist im Begriff, ihn zu begnadigen, da er glaubt, der Prophet sei für seine Pläne im Kampf der Galiläer gegen die Römer von Nutzen [36](#)–[38](#). Als Salomé ihm jedoch offenbart, dass sie Jean liebt, verurteilt Hérodes beide zum Tode [40](#).

### Vierter Akt

Jean betet in seiner Zelle und blickt dem Tod ruhig entgegen. Als Salomé eintritt, erklären sie einander ihre Liebe, bevor Jean zur Hinrichtung geführt wird [42](#)–[45](#). Im Palast bittet Salomé Hérodes und Hérodiade um Jeans Leben. Doch das Erscheinen des Henkers mit einem blutigen Schwert zeigt den Tod Jeans an [46](#)–[47](#). Salomé versucht, Hérodiade zu töten, die nun zugibt, dass sie ihre Mutter ist. In ihrer Verzweiflung ersticht sich Salomé und verflucht Hérodiade [48](#).

*Kommentar und Handlung mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Oper Berlin*

## Etienne Dupuis



Canadian baritone Etienne Dupuis made his debut at the Deutsche Oper Berlin as Zurga (*Les Pêcheurs de perles*), and has since appeared as Posa (*Don Carlos*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Germont (*La traviata*), Marcello (*La Bohème*), Silvio (*I Pagliacci*) and in the title role of *Eugene Onegin*. He has also performed at The Metropolitan Opera, New York in the roles of Marcello, Conte Almaviva (*Le nozze di Figaro*) and Posa, and sung at the Opéra national de Paris, Bayerische Staatsoper and Wiener Staatsoper. In 2021 he was appointed as Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres de la République française.

[www.etiennedupuis.com](http://www.etiennedupuis.com)

## Clémentine Margaine



Photo: Dario Acosta

French mezzo-soprano Clémentine Margaine has appeared at the Opéra national de Paris, Bayerische Staatsoper, The Metropolitan Opera, Teatro dell'Opera di Roma and Canadian Opera Company, among others. She was awarded the Adami Révélation classique in 2009, the Special Jury Prize at the Concours International de Chant de Marmande in 2010 and named as Révélation artiste lyrique at the Victoires de la Musique in 2011. From 2011 to 2013 she was a member of the ensemble at Deutsche Oper Berlin. Margaine has appeared as a concert soloist in *Elijah* in Berlin, Mozart's *Requiem* in Lisbon and Verdi's *Requiem* in Budapest.

[www.clementinemargaine.com](http://www.clementinemargaine.com)

## Nicole Car

Photo: Yan Bleney



Australian soprano Nicole Car has established herself as one of the leading sopranos of her generation and regularly appears at the Wiener Staatsoper, Opera Australia, The Dallas Opera, Deutsche Oper Berlin and the Opéra national de Paris, among others. She has also been invited to perform with symphony orchestras in Melbourne, Sydney and Queensland. Car's discography includes *Ein deutsches Requiem*, *The Kiss*, *Heroines* and Messenger's *Passionément*. In 2021, she was appointed as Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres de la République française.

[www.nicolecar.com](http://www.nicolecar.com)

## Matthew Polenzani

Photo: Fay Fox



Tenor Matthew Polenzani has won prestigious prizes including the 2008 Beverly Sills Artist Award and the 2004 Richard Tucker Award. For The Metropolitan Opera, his roles have included Nemorino (*L'elisir d'amore*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Don Carlos, and Rodolfo (*La Bohème*), among others. He is a frequent guest in all the leading European opera houses and his repertory includes *Carmen*, *La clemenza di Tito* and *La Damnation de Faust*. Polenzani has appeared in concert with US and European orchestras, with recent highlights including Handel's *Messiah* with Sir Andrew Davis and the Chicago Symphony Orchestra and Verdi's *Requiem* with Yannick Nézet-Séguin at The Metropolitan Opera.

[www.matthewpolenzani.com](http://www.matthewpolenzani.com)



## Marko Mimica



Photo: Simon Pauly

Croatian bass-baritone Marko Mimica studied at the Academy of Music in Zagreb. He was a member of the Salzburg Festival's Young Singers Project in 2011, and a finalist in the BBC Cardiff Singer of the World competition in 2013. From 2012 to 2016, Mimica was a member of the Deutsche Oper Berlin ensemble. He has since performed at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Teatro di San Carlo in Naples, Teatro Regio in Turin, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Semperoper Dresden, Rossini Opera Festival, Arena di Verona and the Edinburgh International Festival, among others.

## Dean Murphy



Photo: Jiyang Chen

A fellow of the Opera Foundation in 2017/18, American baritone Dean Murphy has been a member of the Deutsche Oper Berlin ensemble since the 2021/22 season. He made his debut in *Der Freischütz* at the Theater an der Wien, as Schaunard (*La Bohème*) at the Semperoper Dresden and as Jean in Boesmans' *Julie* at the Opéra national de Lorraine. Recent highlights include his debut as Prince Jeletzki (*Pique Dame*) and Der Heerrufer des Königs (*Lohengrin*) at Deutsche Oper Berlin, and his debut as Achilla (*Giulio Cesare*) at Blackwater Valley Opera Festival.

[www.deanmurphybaritone.com](http://www.deanmurphybaritone.com)

## Kyle Miller



American baritone Kyle Miller is currently a member of the Deutsche Oper Berlin ensemble supported by the Curt Engelhorn Scholarship through the Opera Foundation. He has appeared at Opera Philadelphia, Washington National Opera and with The Cleveland Orchestra. Miller has been a Young Artist at the Opera Theatre of Saint Louis, Santa Fe Opera and a Vocal Fellow at the Ravinia's Steans Music Institute. The winner of the Philip R. Nichols Award in the New England Region of The Metropolitan Opera Eric and Dominique Laffont Competition in 2022, he was named as an Emerging Artist by Opera Philadelphia.

[www.kylemillerbaritone.com](http://www.kylemillerbaritone.com)

## Thomas Cilluffo



Character tenor Thomas Cilluffo is acclaimed for his powerful voice and impressive acting. During the 2022/23 season he made his European debut at both the Teatro Regio Torino and Deutsche Oper Berlin. He also returned to Santa Fe Opera as Bardolfo in Sir David McVicar's new production of *Falstaff* after triumphing as Don Curzio in *Le nozze di Figaro*. In recent years, Cilluffo has taken part in prestigious competitions with great success. He has appeared at opera houses such as Portland Opera, Pittsburgh Festival Opera and Opera Colorado. Cilluffo graduated from the University of Michigan where he studied with George Shirley.

[www.tomcilluffo.com](http://www.tomcilluffo.com)

## Sua Jo



A graduate of the Houston Grand Opera Studio, Sua Jo has captivated audiences as Pamina and Papagena (*Die Zauberflöte*), Musetta (*La Bohème*) and Merab (*Saul*). Prior to the release of her debut album *La Prima Donna* (Sony Classical), Sua Jo gave acclaimed performances at San Francisco Opera, Lincoln Center festival, Spoleto Festival, Hong Kong Arts Festival and Aspen Music Festival. She has also made guest appearances at the Lyric Opera of Chicago and Glyndebourne. Sua Jo was a Gerhard Baum scholarship holder in the 2022/23 season. She is currently a member of the Deutsche Oper Berlin ensemble.

## Jeremy Bines



Photo: Jennifer Hughes-Bines

Jeremy Bines was born in Northern Ireland, studied music at the University of Cambridge, and trained as a répétiteur at the National Opera Studio in London. After working for companies such as English National Opera and the Royal Opera House, Covent Garden, he became chorus master of the Royal Danish Opera in Copenhagen. He was Glyndebourne's chorus master from 2009 to 2017, where he also conducted performances of *La Bohème* and *A Midsummer Night's Dream*. He has been chorus director of the Deutsche Oper Berlin since 2017, leading the chorus in such successes as *Das Wunder der Heliane*, *War Requiem* and *Nixon in China*.

## Chorus of the Deutsche Oper Berlin



Photo: Max Zerrahn

As one of the busiest world-class choirs, the chorus of the Deutsche Oper Berlin dedicates itself to a vast repertoire, singing around 35 different works every season from the great Wagner operas such as *Lohengrin* and *Tannhäuser* to world premieres such as Detlev Glanert's *Oceane*, which was recently honoured with an International Opera Award. The first chorus director, Hans Leschke, was succeeded by his assistant Hermann Lüddecke, with the second half of the 20th century characterised by Lüddecke's work with the influential Walter Hagen-Groll. During William Spaulding's tenure, the ensemble was voted Choir of the Year by *Opernwelt* magazine for three consecutive years from 2008 to 2010, and received rave reviews for its guest appearances at the BBC Proms. The chorus of the Deutsche Oper

Berlin has continued to impress under its current chorus director, Jeremy Bines, and was nominated for Choir of the Year at the 2021 International Opera Awards. Recent highlights include Britten's *War Requiem* in the Philharmonie Berlin, and a new production of *Götterdämmerung*.

## Orchestra of the Deutsche Oper Berlin



The chequered history of the orchestra of the Deutsche Oper Berlin is closely linked to that of its home city. The 'democratic' opera house was founded 1912, and in the 1920s, famous guest conductors such as Wilhelm Furtwängler and Bruno Walter regularly conducted the orchestra. The house was destroyed during the Second World War, and alternative premises were used until the opera house in Bismarckstraße was established in 1961. Guest and principal conductors have included Lorin Maazel, Herbert von Karajan, Sir Simon Rattle and Christian Thielemann, who led the orchestra as general music director from 1997 to 2004. Sir Donald Runnicles has held this position since 2009. One artistic focus of the orchestra is the cultivation of the works of Wagner and Strauss. Another important element is its ongoing engagement

with contemporary music, with collaborations including Aribert Reimann's *L'Invisible*, Detlev Glanert's award-winning *Oceane*, and Giorgio Battistelli's *Teorema di Pasolini*. In addition to opera performances, the orchestra of the Deutsche Oper Berlin regularly gives symphonic concerts with leading soloists in both its own theatre and the Philharmonie Berlin. Its concert series Against Forgetting aims to keep alive the memory of the members of the orchestra who were expelled and murdered after 1933. The orchestra's discography comprises more than 200 titles, including numerous outstanding recordings and several GRAMMY-nominated releases.

## Enrique Mazzola



Photo: Jean-Baptiste Millot

Italian conductor Enrique Mazzola is music director of the Lyric Opera of Chicago and principal guest conductor of Deutsche Oper Berlin. In 2022 he was appointed as the first conductor in residence of the Bregenzer Festspiele. He has made important debuts at the Salzburger Festspiele, Wiener Staatsoper and with Dutch National Opera, Orchestre National Capitole Toulouse, Philharmonia Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Oslo Philharmonic, Taipei Symphony Orchestra, Utah Symphony, Detroit Symphony Orchestra, Luxembourg Philharmonic, Brussels Philharmonic, Staatsphilharmonie Nürnberg and Sveriges Radios Symfoniorkester. He has also been invited to appear at Deutsche Oper Berlin and Glyndebourne, among others, and with the Scottish Chamber Orchestra, Wiener Symphoniker, Orchestre symphonique de Québec and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

[www.enriquemazzola.com](http://www.enriquemazzola.com)

Many years before Richard Strauss composed his opera on the subject of Salome and John the Baptist, Jules Massenet had explored the same relationship in *Hérodiade*. However, in Massenet's opera it is the vengeful Hérodiade, Salomé's mother, who demands John the Baptist's head, not her naïve innocent daughter. The opera's lyrical inwardness focuses on the characters' most intimate feelings in a way that had not been heard before and was considered radical at the time.

  
DEUTSCHE OPER BERLIN

Jules Émile Frédéric  
**MASSENET**  
(1842–1912)

## Hérodiade

Opera in four acts (1878–79, rev. 1884)

Libretto by Paul Milliet (1848–1924) and Georges Hartmann (Henri Grémont)  
(1843–1900), based on a draft scenario by Angelo Zanardini (1820–1893)

**Hérode** ..... Etienne Dupuis, Baritone  
**Hérodiade** ..... Clémentine Margaine, Mezzo-soprano  
**Salomé** ..... Nicole Car, Soprano  
**Jean** ..... Matthew Polenzani, Tenor  
**Phanuel** ..... Marko Mimica, Bass-baritone  
**Vitellius** ..... Dean Murphy, Baritone  
**A High Priest** ..... Kyle Miller, Baritone  
**A Voice** ..... Thomas Cilluffo, Tenor  
**A Young Babylonian** ..... Sua Jo, Soprano

### Chorus of the Deutsche Oper Berlin

(Jeremy Bines, Chorus Master)

### Orchestra of the Deutsche Oper Berlin • Enrique Mazzola

<b>1</b> Introduction	<b>4:30</b>	<b>2–11</b> Act I	<b>35:03</b>	<b>12–23</b> Act II	<b>38:08</b>
<b>24–40</b> Act III	<b>54:51</b>	<b>41–48</b> Act IV	<b>26:37</b>		

A detailed track list can be found inside the booklet

The French libretto can be accessed at [www.naxos.com/libretti/660540.htm](http://www.naxos.com/libretti/660540.htm)

Recorded live on 13, 15 and 18 June 2023 at the Deutsche Oper Berlin, Germany

Executive Producers: Erwin Stürzer, Peter Ghirardini • Recording Producer and Editor: Julian Schwenkner (Realsound.it)

Engineer: Peter Ghirardini • Booklet Notes: Anselm Gerhard • Stage Music Arrangement: Philip Lawton

Publisher: Heugel & Cie. • A co-production with Deutsche Oper Berlin

Cover: Costume design for *Hérodiade*, Act I (1822) by Alfredo Edel Colorno (1856–1912)

© & © 2024 Naxos Rights (Europe) Ltd • [www.naxos.com](http://www.naxos.com)