

# Les Contes d'Hoffmann

Kritische  
Neuedition

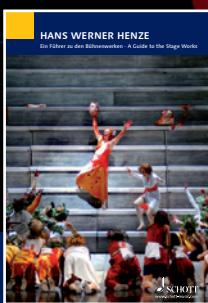
von Michael Kaye und  
Jean-Christophe Keck



SCHOTT

# The Stage is Yours!

Schott special catalogues – a view behind the curtain



**Hans Werner Henze**  
A Guide to the Stage  
Works · Ein Führer zu den  
Bühnenwerken  
136 pp./S.  
KAT 3019-99 (Ger./Eng.)



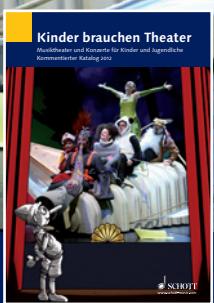
**Paul Hindemith**  
A Guide to the Stage  
Works · Ein Führer zu den  
Bühnenwerken  
104 pp./S.  
KAT 3057-99 (Ger./Eng.)



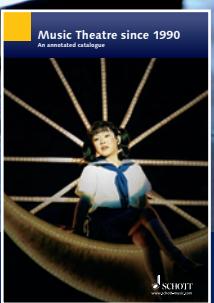
**Krzysztof Penderecki**  
A Guide to the Operas ·  
Ein Führer zu den Opern  
44 pp./S.  
KAT 88-99 (Ger./Eng.)



**Aribert Reimann**  
A Guide to the Stage  
Works · Ein Führer zu den  
Bühnenwerken  
48 pp./S.  
KAT 310-99 (Ger./Eng.)



**Kinder brauchen  
Theater**  
Musiktheater für Kinder  
und Jugendliche  
226 S.  
KAT 33-99 (Ger.)



**Music Theatre  
since 1990**  
An annotated catalogue  
196 pp.  
KAT 219-99 (Eng.)  
**in preparation:**  
Music Theatre since 1970

**Musiktheater  
seit 1990**  
Ein kommentierter Katalog  
176 S.  
KAT 218-99 (Ger.)  
**in Vorbereitung:**  
Musiktheater seit 1970

All catalogues are free; order your copies on our website, read the guides online or download them as PDF. · Alle Kataloge sind kostenlos; auf unserer Website können Sie Ihr Exemplar bestellen, es online blättern oder als PDF herunterladen.

# Les Contes d'Hoffmann

Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ – Werkgeschichte und Neuedition von Michael Kaye und Jean-Christophe Keck

## Inhalt

Zur Werkgenese .....	4
Fakten zum Werk .....	11
Inhalt .....	12
Jacques Offenbach .....	18
Die Herausgeber .....	18
Impressum, Text- und Bildnachweise .....	19

# Zur Werkgenese

von Michael Kaye und Jean-Christophe Keck

Am 21. März 1851 kommt am Pariser Théâtre de l'Odéon *Les Contes d'Hoffmann* zur Uraufführung, ein „Drame fantastique“ in fünf Akten von Jules Barbier und Michel Carré. Die Schauspielmusik dazu stammt aus der Feder von Joseph-Jacques-Augustin Ancessy, dem Dirigenten des Theaters. In dieser Zeit ist Offenbach musikalischer Leiter der Comédie Française. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er der Aufführung beigewohnt hat. In diesem Drama müssen sich für ihn all die schönen wie schaurigen Geschichten materialisiert haben, von denen die deutsche Erzähltradition so reich ist.

In Bezug auf Offenbachs eigene *Contes d'Hoffmann* finden sich erste Spuren einer Zusammenarbeit mit Barbier erst ab 1873 (Carré war im Jahr zuvor verstorben). Zwei weitere Jahre vergehen, bevor Barbier dem Komponisten eine erste Librettoversion schickt. In einem langen Brief vom 19. Juni 1875 lässt Offenbach diesen wissen, dass Camille Du Locle, der Direktor der Opéra-Comique (Salle Favart), entschlossen

sei, *Les Contes d'Hoffmann* in seinem Theater zur Aufführung zu bringen, und dass die Besetzung mehr oder weniger stehe, inklusive des berühmten Baritons Jacques Bouhy, dem Escamillo der Uraufführungsproduktion von Bizets *Carmen*. Ihm ist die Rolle des Hoffmann zugeschrieben. Offenbach führt weiter aus, dass er das Stück im Anschluss in Wien und London zur Aufführung bringen und dafür Rezitative schreiben wolle. Aber zunächst hat er die Opéra-Comique im Auge und bittet seinen Librettisten um zahlreiche Änderungen: die Redaktion gesprochener Dialoge, die Neugestaltung mehrerer Szenen, die Verlegung des Florenz-Aktes nach Venedig, schließlich die vollkommene Umarbeitung des Epilogs.

Offenbach seinerseits beginnt mit der Arbeit und füllt ein ganzes Heft mit Skizzen. Darin finden sich, ohne jegliche Ordnung, nahezu alle wichtigen Themen des Werkes. Es ist interessant zu sehen, dass sich bei den ersten Entwürfen die „Rêverie d'Hoffmann“ aus der „Légende de Kleinzach“ findet und,

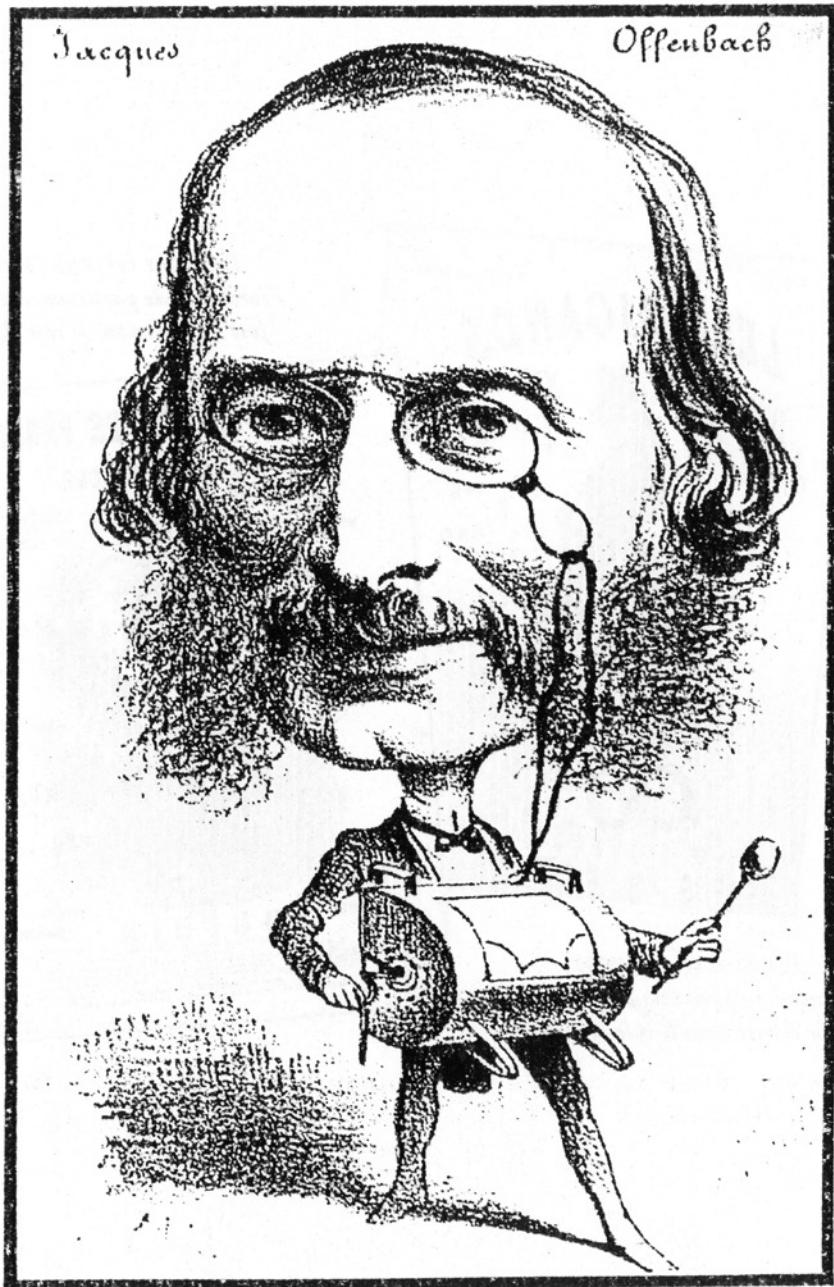
direkt darauf folgend, die „Légende“ selbst. Ein zweites Skizzenheft von 1879 gibt Aufschluss über die Änderungen am Epilog und am Giulietta-Akt.

Du Locle verlässt die Direktion der Opéra-Comique, was Offenbach vermutlich veranlasst, das Projekt von der Salle Favart in sein eigenes Theater zu verlegen, das Théâtre de la Gaîté. Daraus muss er jedoch nach dem Konkurs des Theaters 1875, für den er persönlich haftet, wieder Abstand nehmen. Albert Vizentini, zu dieser Zeit Dirigent an Offenbachs Theater, übernimmt die Leitung und will dem Haus mit neuem Namen und neuem Repertoire aus der Krise helfen. Aus der Gaîté wird das Théâtre-Lyrique, man spielt nur noch das sogenannte „ernste“ Repertoire, was die Ankündigung der *Contes d'Hoffmann* in der Saison 1878 ermöglicht. Viele der Sänger, die für die Uraufführung an der Opéra-Comique vorgesehen waren, sind auch am Théâtre-Lyrique engagiert. Es ist nicht schwer, die Rollen erneut zu besetzen. Die einzige wichtige Veränderung betrifft die Übernahme der vier Frauenrollen durch Marie Heilbronn, die vielbeachtete Interpretin der Titelpartie von Verdis *La Traviata*.

Aus einem Brief an seinen Librettisten vom 5. Juli 1877 erfahren wir, dass Offenbach „endlich den Anfang des Hoffmann erhalten“ habe, und dass er die Partitur noch vor Ende des Jahres vollenden werde. Doch es gelingt Vizentini nicht, das Theater zu sanieren, es schließt am 3. Januar 1878 endgültig seine Pforten.

Die Biographen Offenbachs haben behauptet, dass er viel länger für die Komposition der *Contes d'Hoffmann* gebraucht habe als für seine anderen Werke. Man weiß heute, dass die sechs Jahre zwischen den ersten Skizzen und der Uraufführung des Werkes von erheblichen äußeren Hindernissen gezeichnet waren: drei verschiedene Theater und drei verschiedene Intendanten, was jeweils Veränderungen am





Werk nach sich zog, ein Librettist, der viel langsamer arbeitete als Offenbach und der bisweilen so viele verschiedene Fassungen einer Szene vorschlug, dass der Komponist die Orientierung verlor, vor allem aber die sich zunehmend verschlechternde Gesundheit Offenbachs.

#### 1879: DAS HAUSKONZERT – EINE ERSTE PRIVATAUFGÜRUNG

Trotz aller Wechselfälle stellt Offenbach das Werk am 18. Mai 1879 in einem Hauskonzert einer Reihe von geladenen Gästen vor, darunter Franz Ritter von Jauner, Intendant des Wi-

ner Ringtheaters, und Léon Carvalho, der neue Intendant der Salle Favart. Die Sänger Auguez, Taskin und Franck-Duvernoy singen die wichtigsten Rollen, vom Klavier begleitet, unter der musikalischen Leitung von Vizentini. Die Töchter des Komponisten, vom Harmonium unterstützt, übernehmen die Chorpartien. Die Auswertung der für dieses Konzert angefertigten handschriftlichen Partituren gibt uns Einblick in den Fortgang der Komposition. Was an diesem Abend geboten wurde, war eine regelrechte Zusammenschau der Oper, insgesamt 14 Nummern, von denen mehrere vor der Uraufführung wieder gestrichen wurden: der „Chœur des esprits invisibles“ und die „Scène

de la Muse“, der „Chœur des étudiants“ und die „Légende de Kleinzach“, das „Trio des yeux“ und die „Rêverie d’Antonia“, „La mort d’Antonia“, die „Barcarolle“, die „Couplets bachiques“, die „Scène et le duo du reflet“ und die „Apothéose avec chœurs“. Die Romanze des Nicklausse aus dem 3. Akt („Vois sous l’archet frémistant“) und das Duett Hoffmann-Antonia waren für dieses Konzert ebenfalls vollendet und aufführungsbereit, sind jedoch im veröffentlichten Programm nicht genannt.

Die Partie des Hoffmann ist zu dieser Zeit immer noch für einen Bariton bestimmt, die vier Frauenrollen für einen Soprano lirico spinto, die Rolle der Muse für einen Alt und die des Teufels für einen Bass. Der Venedig-Akt, bezeichnet als Akt III, steht hinter dem Antonia-Akt (Akt II). Das Privatkonzert ist ein großer Erfolg, und sowohl Jauner als auch Carvalho sind entschlossen, das Stück so schnell wie möglich auf die Bühne zu bringen. Letzterer hat den Ruf, alleiniger Herr in seinem Hause zu sein, und fordert schon bald zahlreiche Änderungen. Zunächst soll die Rolle des Hoffmann für den Tenor Alexandre Talazac umgestaltet werden. Offenbach macht sich erneut an die Arbeit und nimmt die gewünschten Änderungen vor. Da der lirico spinto Maria Heilbronn durch den brillanten Koloratursopran Adèle Isaac ersetzt wird, modifiziert Offenbach deren Vierfachrolle. Vor dem Hintergrund der außerordentlichen vokalen Fähigkeiten der Sängerin und deren enormer Tessitura schreibt er eine neue Arie für die Olympia und fügt zahlreiche Vocalisen im Finale des 2. Aktes ein. Die Rolle der Antonia bleibt nahezu unberührt, dagegen schreibt er die Arie der Giulietta und das folgende Duett neu. Der letzte und vielleicht bedeutendste Einschnitt wird durch die Umbesetzung der Rolle des Nicklausse durch die gerade siebzehnjährige Marguerite Ugalde markiert, die den Sopran Alice Ducasse ersetzt, welche wiederum anstelle des ursprünglich vorgesehenen Mezzo Soprano Engally getreten war.

Diese Entscheidung scheint zu Lebzeiten des Komponisten getroffen worden zu sein, auch wenn die Ugalde mit den szenischen Proben erst am 19. Okto-

ber 1880 beginnt, vierzehn Tage nach dem Tod des Komponisten. Offenbach hatte eine neue, weniger dramatische Ariette für Nicklausse im zweiten Akt komponiert („Une poupee aux yeux d'email“), hatte aber sicher keine Zeit, noch weiter an der Umgestaltung der Rolle zu arbeiten. Einige Monate zuvor hatten die Autoren noch beabsichtigt, die Rolle der Muse/Nicklausse ganz zu streichen.

Um besser mit der Fertigstellung seines Chef-d'oeuvres voranzukommen, installiert sich Offenbach im Pavillon Henri IV in Saint-Germain-en-Laye. Er ist schwer krank, dennoch arbeitet er ohne Unterlass und an mehreren Partituren gleichzeitig, wovon folgende Zeilen zeugen, die er Anfang August 1880 an seine Tochter Pépita richtet: „Mir bleibt nur ein Monat, um den dritten Akt der *Belle Lurette* zu schreiben, die drei Akte zu instrumentieren, das Finale [des Venedig-Aktes] und den ganzen fünften Akt der *Contes d'Hoffmann* (ich spreche nicht mal von der Instrumentierung, die kommt später), und das Stück für das Théâtre des Variétés [*Le Cabaret des Lilas*]. Werde ich es schaffen? Hoffen wir es.“\*

Da Offenbach die Gewohnheit hatte, seine Manuskripte zu datieren, können wir sehen, was – als Klavierfassung – in Saint-Germain entstand: am 27. Mai 1877 das „Trio final“ des dritten Aktes, am 29. Mai das Duo Hoffmann-Antonia, am 10. Juni 1880 das Trio Hoffmann-Miracle-Crespel, am 26. Juni die Couplets des Frantz, am 5. Juli die „Grande scène de jeu“ mit der Giulietta-Arie, am 18. Juli das Chanson des Dapertutto (endgültige Fassung „Tourne, tourne miroir“) und am 25. September, wieder in Paris, Teile des Giulietta-Finales. Aus einem Brief an Carvalho vom September 1879 wissen wir, dass Offenbach am 1. Oktober mit den Leseproben beginnen will und vorschlägt, ihm den ersten Akt zu schicken.

## 1880: ERSTE PROBEN

\* Jacques Brindejont-Offenbach, *Offenbach mon grand-père*, Editions Plon 1940, S. 258



Dennoch beginnen die Proben zu den *Contes d'Hoffmann* erst ein Jahr später, am 11. September 1880. Offenbach scheint zunächst wieder aufzuleben. Während seine Opéra-comique *La Fille du tambour-major*, uraufgeführt am 13. Dezember 1879 am Théâtre des Folies-Dramatiques, weiterhin auf dem Spielplan steht, wohnt er regelmäßig den Proben der *Contes* in der Salle Favart bei. Leider verschlechtert sich sein Gesundheitszustand zusehends, er muss sich zur Arbeit zwingen. Es bleibt noch das Finale des 4. Aktes zu vollenden sowie der bisher nur skizzierte Epilog, ganz abgesehen von der kompletten Instrumentierung des Werkes. Am 5. Oktober 1880 begibt sich Offenbach zum Théâtre des Variétés, um einer Leseprobe zum *Cabaret des Lilas* beizuwohnen, einem Vaudeville von Ernest Blum und Raoul Toché, zu dem er sich bereit erklärt hatte, Couplets beizusteuern. Am späten Nachmittag fühlt er sich schlecht und fällt in Ohnmacht. Wieder zu sich gekommen, äußert er gegenüber den Seinen, dass dies sicher seine letzte Nacht sein werde. Tatsächlich stirbt er wenige Stunden später. Er hinterlässt den Klavierauszug der ersten vier Akte mehr oder weniger vollendet, mit Ausnahme der Vorspiele und Melodramen, die er normalerweise in letzter Minute vor der Uraufführung komponierte. Der Epilog ist nur in groben Zügen skizziert.

## 1881: DIE PROBLEME BEGINNEN

Nach dem Tod Offenbachs entscheidet sein Sohn Auguste-Jacques im Namen der Familie, Ernest Guiraud zu Hilfe zu rufen, einen namhaften Komponisten. Dieser wird beauftragt, zunächst einen in sich schlüssigen Epilog aus den von Offenbach zurückgelassenen Skizzen zu erstellen und das Werk zu orchestrieren, so wie es Léo Delibes im Fall von *Belle Lurette* und *Moucharon* tun wird, zwei weiteren unvollendeten Werken Offenbachs.

Das alles stellt Carvalho vor Probleme, und die für den 5. Januar 1881 vorgesehene Uraufführung wird auf den 31. Januar verschoben. Vom Dirigenten Jules Danbé und von August Offenbach assistiert, nimmt Guiraud zahlreiche Veränderungen und Striche in folgenden Szenen vor: Prolog, „Chœur des Esprits“, „Scène de la Muse“, Rezitativ Lindorfs und Duett mit Hoffmann. Im Olympia-Akt wird die Arie Hoffmanns „Ah, vivre deux“ umgestellt und das Duett Hoffmann/Nicklausse auf eine kurze Szene reduziert (in der sich Hoffmann trotzdem zu einem hohen h' aufschwingt). Im dritten Akt wird das Ritornell in der Arie des Frantz beschnitten und das Duo Hoffmann-Antonia sowie das Finale beträchtlich verkürzt. Von der Arie des Nicklausse „Vois sous l'archet frémissant“ ist keine Rede mehr. Im Venedig-Akt werden die „Couplets bachiques“, die „Grande Scène de jeu“ und das Duo Hoffmann-Giulietta „revidiert“. Verschiedene Fassungen des Epilogs werden ausprobiert. In diesem Eifer wird die „Apothéose

avec chœur" umgestellt, mit der Offenbach ursprünglich sein Meisterwerk zu beenden plante, wovon verschiedene autographe Librettoversisionen zeugen – zunächst an den Beginn des Prologs, wo sie als Auftrittsarie der Muse figuriert. Da Marguerite Ugalde mit der kompletten Partie möglicherweise überfordert war, entscheidet man sich, sie zu teilen, was heute als dramaturgischer Unsinn erscheinen mag. Ugalde bleibt Nicklausse, aber „sein“ „Trio des yeux“ wird durch einen einfachen Dialog ersetzt. Mademoiselle Marie Molé-Truffier, auch sie siebzehnjährig, wird für die Rolle der Muse engagiert. Das Ergebnis war vermutlich nicht überzeugend und führte zur Streichung aller musikalischen Teile der Rolle: Die Erscheinung im ersten Akt sowie die Apotheose werden durch von Bühnenmusik begleitete Monologe ersetzt.

Ein Reitunfall von Carvalhos Sohn am 28. Januar zieht eine weitere Verschiebung der Premiere nach. Schließlich gehen die Proben weiter, aber auch die Eingriffe in die Partitur. Die Generalprobe findet am 1. Februar im Beisein der Familie Offenbachs und einiger Freunde statt. Man beginnt um 20 Uhr, die Vorstellung dauert viereinhalb Stunden, trotz der bereits vorgenommenen zahlreichen Kürzungen. Der

Venedig-Akt bringt Carvalho in einen Gewissenskonflikt: Die Szenenwechsel nehmen zu viel Zeit in Anspruch, der ganze Akt dauert nicht weniger als achtundfünfzig Minuten. Am 3. Februar entscheidet man sich zu einer radikalen Lösung: Die Rolle des Schlémil wird gestrichen und der Akt vermutlich auf ein einziges, aus einigen Nummern zusammengesetztes Bild reduziert. Am 4. Februar dann die letzte Konsequenz: Carvalho streicht den Venedig-Akt komplett. Barbier protestiert, Talazac ist außer sich. Immerhin gelingt es, einige der schönsten Musiknummern zu retten – die „Barcarolle“, Hoffmanns Romanze und das Duett Hoffmann-Giulietta –, indem man sie, mehr oder weniger glücklich, in den 3. und 5. Akt integriert. Die geopferten Partituren verschwinden in einem Karton. Man kann sich die von Spannung und Katastrophenstimmung geschwängerte Atmosphäre während der letzten Proben vorstellen: Die einen sehen eine Arie, dann einen ganzen Akt verschwinden, schließlich ihre komplette Rolle; die anderen müssen sich in letzter Minute auf Änderungen im Ablauf einstellen. Carvalho trägt als Intendant die letzte Verantwortung für all die Veränderungen, der Dirigent verbringt seine Zeit damit, mit blauem Stift das Wort „gestrichen“ über der Partitur zu verteilen.

Barbier schließlich ist zutiefst gekränkt angesichts der schlechten Behandlung, die sich sein „Kind“ gefallen lassen muss.

## DER ERFOLG DER URAUFLÜHRUNG

Dennoch ist die Uraufführung am 10. Februar 1881 ein kapitaler Erfolg. Auf 20 Uhr angesetzt, beginnt die Vorstellung erst um 20.35 Uhr und dauert, trotz aller Striche, bis Mitternacht. Ganz Paris ist zur Stelle, um diesem Schwanengesang beizuwohnen. Die Kritiker sind sich in der Beurteilung eines Meisterwerkes einig und voller Lob für den Komponisten. Der Rezensent des Figaro schreibt: „Les Contes d’Hoffmann seront les Contes des Mille et Une représentations“\*. Das Publikum feiert die gesamte Besetzung, das „Chanson d’Olympia“ und die „Barcarolle“ müssen wiederholt werden. Vor allem aber ist man vom „Trio final“ des Antonia-Aktes beeindruckt, das dem Publikum ein wenig bekanntes Gesicht des Schöpfers der *Vie Parisienne* zeigt.

\* Unübersetzbare Wortspiel: Das Französische verwendet „Contes“ auch für den Titel der „Märchen aus tausend und einer Nacht“, der „Contes des mille et une nuits“, aus denen der Kritiker „Tausend und eine Vorstellung“ macht. A.d.U.



Am 7. Dezember 1881 soll es zur deutschsprachigen Erstaufführung am Ringtheater in Wien kommen, in der durchkomponierten Fassung als Grand-opéra. Ernest Guiraud macht sich an die Komposition jener Rezitative, die Offenbach selbst nicht mehr schreiben konnte\*\*\*. Auguste Offenbach begleitet diese Arbeit sehr aufmerksam und nimmt aktiv Anteil an der Erstellung der neuen Fassung. Guiraud schöpft dabei ausschließlich aus Offenbachs autographem Material zu den *Contes d'Hoffmann*. Dazu zählen unter anderem alle vor der Uraufführung an der Opéra-comique gestrichenen Nummern. Darüber hinaus bittet er Jules Barbier, ihm die Texte für die Rezitative zur Verfügung zu stellen, die für das Théâtre de la Gaîté bestimmt waren, in denen er notwendige Kürzungen vornimmt. Es wird entschieden, den Venedig-Akt wieder einzuführen. Allerdings sind die Probleme, die dieser mit sich führt, den Beteiligten noch allzu gegenwärtig. Guiraud wird ihn also gänzlich umstrukturieren. Mit der Hilfe Barbiers wirft er die Reihenfolge der Nummern über den Haufen, streicht die „Grande scène de jeu“, einen Teil des Duos Hoffmann-Giglietta und das große Finale mit Chor. Die Kohärenz der Handlung leidet sehr darunter, und die Partie der Giulietta wird um ihre wichtigste Arie beraubt. In dieser Form wird der Akt vor den Antonia-Akt gestellt.

Die Musikwissenschaft hat lange gegen Guirauds Beiträge zu Offenbachs Partitur polemisiert, indem man seine Musik als zu „schwer“ beurteilte im Vergleich zu der des „Mozarts der Champs-Elysées“ (wie ihn Gioacchino Rossini nannte). Manche haben alle Rezitative in der Partitur in Bausch und Bogen verworfen, darunter also auch

\*\*\* Offenbach komponierte mehrere Rezitative: sämtliche des Prologs, sowie „Allons! Courage et confiance“, „C'est moi, Coppélius!“, „Eh! Morbleu! Modère ton zèle!“, „Enfin je vais savoir pourquoi“, „Ah! Je le savais bien que tu m'aimais encore!“, „Tu ne chanteras plus?“, „Messieurs, silence!“, „Et moi, ce n'est pas là pardieu ce qui m'enchant!“, „Ton ami dit vrai!“, sowie einige über die ganze Partitur verteilt, mit „Récit“ bezeichnete Passagen. Guiraud bezeichnet seine Rezitative eher als „Scène“, seltener als „Récit“.

die von Offenbach komponierten. Aber diese Rezitative haben zur Stringenz und vor allem auch zur Berühmtheit dieses Meisterwerks beigetragen. Auguste Offenbach hat keinesfalls leichtfertig gehandelt, indem er Guiraud eine solche Verantwortung übertrug, denn dieser war ein Mann von handwerklicher Meisterschaft und Talent. Die Schönheit der Rezitative im Antonia-Akt sprechen für sich. Der Komponist des *Piccolino* hat sich Offenbach gegenüber extrem zurückgenommen und die Ergänzungen in einem Offenbach sehr nahem Stil verfasst.

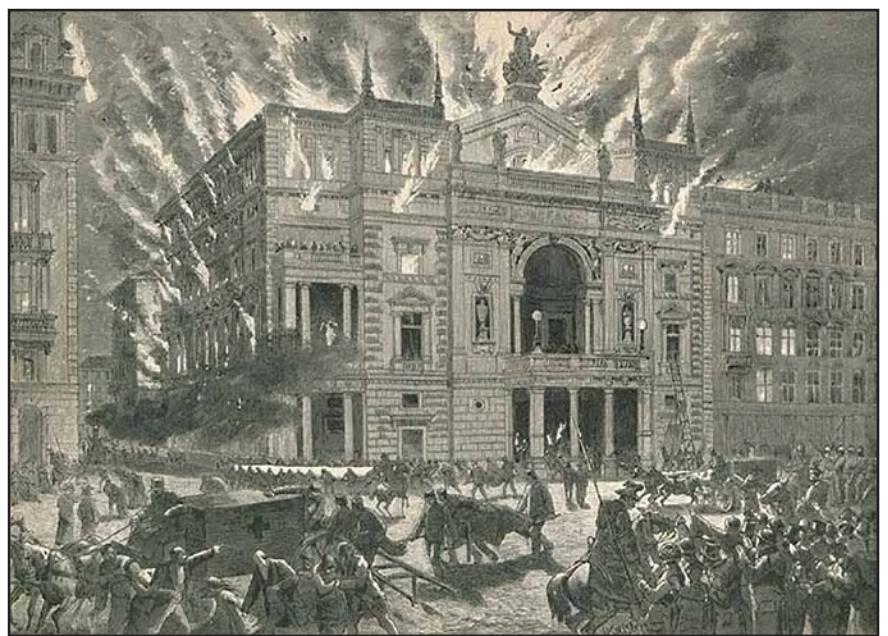
### 1881 / 1882: DIE ERSTEN AUSGABEN VON CHOUDENS

Der Verlag Choudens gab 1881 und 1882 allein vier Ausgaben des Werkes in den Handel, die sich in vielen Punkten voneinander unterschieden. Die erste Ausgabe versteht sich als Dokumentation der Fassung der Uraufführung. Die zweite und vierte stellen Zwischenstufen mit erheblichen Änderungen dar, vor allem hinsichtlich überzeugender Lösungen für den Epilog. Die dritte – auf Italienisch und Deutsch – war für die Wiener Erstaufführung bestimmt. Darin taucht zum ersten Mal der Venedig-Akt auf (vor dem Antonia-Akt platziert) sowie alle Rezitative Guirauds.

Am 7. Dezember 1881 kommen in

Wien Hoffmanns Erzählungen zur Erstaufführung, gesungen auf Deutsch in der Übertragung von Julius Hopp. Während die Uraufführungsproduktion in Paris 101 Aufführungen erlebt, kommt es in Wien schon am zweiten Abend zu einer Katastrophe. Ein Brand, der durch eine Gasexplosion verursacht wird, verheert das Ringtheater und fordert hunderte Todesopfer. Ein schwarzer Schatten scheint sich von nun an auf das Werk zu legen. Am 25. Mai 1887, während einer Vorstellung von Ambroise Thomas' *Mignon*, wird die Opéra-Comique ein Opfer der Flammen, wieder sind Todesopfer zu beklagen. Auf der Liste der vor Feuer und Löschwasser geretteten Noten fehlen die der *Contes d'Hoffmann*. Die Orchesterstimmen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach zerstört, wie durch ein Wunder bleibt die Kopistenpartitur des Dirigenten mit den Anmerkungen Guirauds erhalten. Nach einer langen und undurchschaubaren Odyssee taucht diese Partitur im Jahre 2004 im Archiv der Opéra de Paris wieder auf. Sie beinhaltet wenig unveröffentlichte Musik – lediglich einige Takte – ist aber eine bedeutende Quelle hinsichtlich der Frage nach der Urheberschaft der Orchestrierung und der Rolle Guirauds bei der Umarbeitung des Werkes. Was Offenbachs Manuskripte betrifft, so waren diese bereits zuvor wieder in den Besitz der Familie gelangt.

1886 verschwinden die *Contes*





*d'Hoffmann* vom Spielplan der Salle Favart und werden nicht vor 1911 dort wieder aufgenommen. Zu einer offenbar sehr anfechtbaren Produktion kommt es im Februar/März 1893 am Pariser Théâtre de la Renaissance. Österreich und Deutschland scheinen sich dem Chef d'œuvre Offenbachs am Ende des Jahrhunderts zunächst zu verschließen, zu lebendig sind vielleicht die Erinnerungen an das Unglück im Ringtheater. Dennoch beginnt der Siegeszug der *Contes d'Hoffmann* auf den Bühnen der Welt, sei es als Opéra-comique oder als durchkomponierte Oper mit Rezitativen; beide Fassungen Guirauds machen ihren Weg.

Gleichzeitig unternimmt der Verlag Choudens neue editorische Bestrebungen. Es werden sogar Fassungen gedruckt, die nicht in den Handel gehen. Anlässlich der ersten Produktion in Brüssel am 28. Januar 1887 erscheint eine Ausgabe, bestehend aus Libretto, Klavierauszug und erstmals auch der gedruckten Partitur. Diese beruht auf der allerersten Version, allerdings sind die Rollen von Lindorf und Stella gestrichen, was neue Veränderungen nach sich zieht.

Die Inszenierung des Werkes in Monte Carlo 1904 bietet den Anlass, die Partitur erneut unter die Lupe zu nehmen.

Der berühmte Impresario, Regisseur und Komponist Raoul Gunsbourg, der den Direktionsposten des Theaters für 59 Jahre innehatte, beschließt eine „Revision“. Ausgangspunkt ist besagte Ausgabe von 1887. Die Arbeit Gunsburgs konzentriert sich vor allem auf den Venedig-Akt. Neue Dialoge ersetzen die alten, die Figur der Fulvia wird dazu erfunden, die Reihenfolge der Nummern wieder einmal auf den Kopf gestellt. Vor allem taucht erstmals das „Septuor avec chœurs“ im Venedig-Akt auf. Es stammt aus der Feder Gunsburgs, der sich dabei von der „Barcarolle“ inspirieren ließ, und der bei Pierre Barbier, dem Sohn Jules Barbiers, die Verse dazu in Auftrag gibt. Die Orchestrierung stammt von André Bloch.

Im Libretto von 1904 taucht als Neuheit lediglich das „Septuor“ auf, aber es ist ziemlich sicher, dass weitere Nummern, die in Berlin 1905 erstmals zu Gehör kommen, Frucht der Zusammenarbeit Gunsbourg-Barbier-Bloch sind. Vielleicht wurden sie sogar in Monte-Carlo gespielt, ohne in dem für diesen Anlass gedruckten Libretto zu erscheinen. Hans Gregor und Maximilian Morris stellen dem Berliner Publikum diese Version vor, bevor sie bei der Edition Peters in einer neuen Ausgabe erscheint. Die Änderungen in dieser Fassung von 1905 sind: die Umarbei-

tung des „Chanson de Dapertutto“ in eine Arie für Coppelius „J'ai des yeux“, die Komposition einer neuen Arie für Dapertutto, das berühmte „Scintille diamant“, das auf der Ouvertüre zur *Voyage dans la Lune* (1875) beruht, sowie die „Scène de la perte du reflet“, basierend auf dem Duett Hoffmann-Giulietta.

1907 endlich erscheint bei Choudens eine „definitive“ Ausgabe, die „Fünfte [sic] Ausgabe mit Rezitativen“, genannt „Fassung Pierre Barbier“, die Partitur, Klavierauszug und Libretto umfasst. Diese wird während der nächsten siebzig Jahre auf nahezu allen Bühnen der Welt gespielt werden. An dieser Stelle sei noch auf eine vorangehende, um 1900 erschienene „Vierte [sic] Ausgabe mit Rezitativen“ hingewiesen, in der der Venedig-Akt wiederum fehlt.

Zu den Freunden Raoul Gunsburgs zählten der Verleger Paul Choudens und René Comte-Offenbach, der Enkel des Komponisten. Von einem der beiden wird er wahrscheinlich das Konservatorium von Manuskripten jener Nummern erhalten haben, die bei der Vorbereitung der Uraufführung gestrichen wurden. Es ist sonderbar, dass er sich ihrer bei der Erarbeitung seiner Fassung – im Gegensatz zu Guiraud – nicht bedient hatte.

## AUF DEM WEG ZUR KRITISCHEN EDITION

1970 macht der Dirigent Antonio de Almeida eine bedeutende Entdeckung. Man ermöglicht ihm den Zugang zu 1250 Manuskriptseiten, die den verschiedenen Entstehungsphasen der *Contes d'Hoffmann* zuzuordnen sind und sich im Besitz der Nachkommen des Komponisten fanden. In einem Karton liegt ein Teil der autographen Klavierpartitur, zahlreiche Fragmente des für das Théâtre de la Gaîté bestimmten Librettos, Seiten

Diese Manuskripte gehen am 22. November 1984 bei Sothebys in London in die Auktion und werden von der Frederick R. Koch Foundation ersteigert. Zunächst als Depositum an die Pierpont Morgan Library in New York gegeben, gelangen sie schließlich als Schenkung an die Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University.

Der amerikanische Musikforscher Michael Kaye erhält die Genehmigung, diese Quellen im Rahmen seiner Ausgabe der *Contes d'Hoffmann* zu veröffent-

und von der man glaubte, der Komponist sei über das Stadium der Skizze nicht hinausgegangen. Die Klavierpartitur dieses Finales ist nahezu vollendet und durchgängig von der Hand des Komponisten. Die Orchestrierung ist, wie nahezu in der Gesamtheit des Werkes, von Ernest Guiraud. Der Gesangstext entspricht Wort für Wort dem Zensurlibretto. Obwohl erst nach Offenbachs Tod geschrieben, gibt uns dieses Libretto doch den roten Faden an die Hand, um den letzten Willen des Komponisten in Hinsicht auf die für die Uraufführung an der Opéra-comique geplante Werkgestalt rekonstruieren zu können. In der einen oder anderen überlieferten Form verfügen wir heute über die Gesamtheit der dafür vorgesehenen Musik.

## DIE NEUAUSGABE

Unsere neue Ausgabe vereint in zwei Bänden, angereichert mit einem kritischen Bericht, alle heute bekannten und verfügbaren autographen Quellen zu den *Contes d'Hoffmann*, das heißt die alternativen Fassungen einzelner Arien sowie die von Offenbach aus sortierten Nummern. Zusätzlich finden sich in der Ausgabe Informationen über Varianten für die Besetzung Hoffmanns mit einem Bariton, die verschiedenen Stadien von Barbiers Libretto und die Varianten der zahlreichen verschiedenen Ausgaben von Choudens und Peters, das Ergebnis der Bemühungen von Ernest Guiraud und Raoul Gunsburg.

Offenbach, der selbst wollte, dass sein Werk auch als durchkomponierte Oper gespielt wird, hätte sich wahrscheinlich den ergänzten Rezitativen Guirauds nicht widersetzt. Aus diesem Grund wurden diese in der vorliegenden Ausgabe integriert. Sie ermöglichen es, *Les Contes d'Hoffmann* alternativ in der Dialogfassung oder in der Fassung mit Rezitativen zu realisieren. Angesichts des musikalischen und dramatischen Wertes der von Offenbach komponierten, aber nicht verwendeten Nummern dokumentieren wir diese in ihrer originalen Form als Klavierauszug und in einer eigenen Instrumentierung, die im größten Respekt gegenüber dem Stil Offenbachs vorgenommen wurde.



von Kopistenhand, das Material des von Offenbach am 18. Mai 1879 veranstalteten Hauskonzertes und schließlich die Orchesterpartitur des Venedig-Aktes, arrangiert und orchestriert von Ernest Guiraud. Almeida vertraut dem deutschen Musikwissenschaftler Fritz Oeser eine Kopie dieser Quellen an, auf deren Grundlage dieser eine neue Ausgabe erarbeitet, die er mit einigen Arrangements aus eigener Hand anreichert.

1984 dann kommt es zu einer Entdeckung von noch größerer Bedeutung. Im Schloss Cormatin, einstiger Besitz von Raoul Gunsbourg, finden sich nahezu sämtliche autographen Manuskripte wieder, die Gegenstand von Streichungen während der Proben zur Uraufführung an der Opéra-Comique waren – mehr als 300 Seiten, mehrheitlich von Guiraud instrumentiert.

lichen, die alle in privaten und öffentlichen Bibliotheken und Sammlungen zugänglichen Quellen berücksichtigt. Deren Auswertung ergibt ein sehr viel getreueres Bild der ursprünglichen Intentionen Offenbachs als alle vorhergehenden Ausgaben. Nachhaltige Bestätigung ergibt sich durch die Entdeckung des von Léon Carvalho am 5. Januar 1881 bei der Pariser Zensurbehörde eingereichten Librettos in den Archives Nationales de France, das von Josef Heinzelmann herausgegeben wird.

1993 erfährt der französische Musikologe Jean-Christophe Keck wiederum von der Existenz der Manuskript-Partitur des authentischen Finale des Venedig-Aktes. Ein Fund von enormer Bedeutung, handelt es sich doch um die letzte Nummer, an der Offenbach noch wenige Stunden vor seinem Tod arbeitete,

# Fakten zum Werk

## Les Contes d'Hoffmann / Hoffmanns Erzählungen

Opéra fantastique en 5 actes (1877-1880)

Livret de Jules Barbier d'après le drame de Jules Barbier et Michel Carré

Édité par Michael Kaye et Jean-Christophe Keck

Traduction allemande par Josef Heinzelmann

**Personen:** Stella, Olympia, Antonia, Giulietta · Sopran – la Muse, Nicklausse · Mezzosoprano – la Voix de la Tombe · Mezzosoprano – Hoffmann · Tenor – Lindorf, Coppélius, le docteur Miracle, le capitaine Dapertutto · Bassbariton – Spalanzani · Tenor – Crespel · Bass – Peter Schlémil · Tenor – Andrès, Cochenille, Frantz, Pitichinaccio · Tenor – Maître Luther · Bass – Nathanaël · Tenor – Wolfram · Tenor\* – Hermann · Bass\* – Wilhelm · Bass – le capitaine des sbires · Bass – Étudiants, Garçons de taverne, Invités de Spalanzani, Six Laquais, Convives de Giulietta, Valets, Sbires, Esprits de la bière, du vin et du rhum · Chor

**Orchester:** 2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 2 – 4 · 2 Korn. · 2 · 3 · 0 – P. S. (Crot. · Trgl. · gr. Tr.) (2 Spieler) – 2 Hfn. (2. ad lib.) · Org. – Str.

**Uraufführung:** 10. Februar 1881 Paris, Opéra-Comique, Salle Favart · Dirigent: Jules Danbé · Inszenierung: Léon Carvalho

**Deutschsprachige und Österreichische Erstaufführung:** 7. Dezember 1881 Wien, Ringtheater · Dirigent: Joseph Hellmesberger jr.

## ERSTAUFFÜHRUNGEN DER EDITION KAYE/KECK:

**Uraufführung / USA-Erstaufführung:** 7. Oktober 1988 Los Angeles, CA, The Los Angeles Music Center Opera (USA) ·

Dirigent: Richard Buckley · Inszenierung: Frank Corsaro · Ausstattung: Günther Schneider-Siemssen

**Französische / Europäische Erstaufführung:** 15. März 1993 Lyon, Opéra · Dirigent: Kent Nagano · Inszenierung: Louis Erlö · Bühnenbild: Philippe Starck · Kostüme: Jacques Schmidt

**Deutsche Erstaufführung:** 25. März 1995 München, Staatstheater am Gärtnerplatz · Dirigent: Reinhard Schwarz · Inszenierung: Hellmuth Matiasek · Ausstattung: Rolf Langenfass

**Schweizer Erstaufführung:** 23. September 1995 Zürich, Opernhaus · Dirigent: Franz Welser-Möst · Inszenierung: Cesare Lievi · Bühnenbild: Maurizio Balò

**Österreichische Erstaufführung:** 15. Januar 1997 Innsbruck, Tiroler Landestheater · Dirigent: Arend Wehrkamp · Inszenierung: Tilman Knabe · Bühnenbild: Alfred Peter · Kostüme: Katrin Maurer

**Schwedische Erstaufführung:** 6. September 1997 Göteborg, GöteborgsOperan · Dirigent: Peter Erckens / Finn Rosengren · Inszenierung: Bentein Baardson · Bühnenbild: Rolf Alme · Kostüme: Louise Beck

**Britische Erstaufführung:** 24. Februar 1998 London, Coliseum · Dirigent: Paul Daniel · Inszenierung: Graham Vick · Ausstattung: Tobias Hoheisel

**Brasilianische / Südamerikanische Erstaufführung:** 29. November 2003, São Paulo, Theatro Municipal · Dirigent: Jamil Maluf · Inszenierung und Bühnenbild: Jorge Takla · Kostüme: Mira Haar / Attílio Baschera / Elena Montanarini

**Dänische Erstaufführung:** 28. Januar 2004, Århus, Den Jyske Opera, Musikhuset · Dirigent: Cecilia Rydinger · Inszenierung: Niels Pihl · Ausstattung: Lars Juhl

**Chinesische / Asiatische Erstaufführung:** 29. Juli 2005 Beijing, Poly Plaza Theater · Dirigent: François-Xavier Roth · Inszenierung: Daniel Mesguich · Ausstattung: Frédéric Pineau

**Portugiesische Erstaufführung:** 2. April 2008 Lissabon, Teatro Nacional de São Carlos · Dirigent: Gregor Bühl · Inszenierung: Christian von Götz · Ausstattung: Gabriele Jaenecke

**Tschechische Erstaufführung:** 6. März 2010 Prag, Nationaltheater · Dirigent: Michel Swierczewski / Zbynek Müller · Inszenierung: Ondřej Havelka · Bühnenbild: Martin Černý · Kostüme: Jana Zbonilová

**Russische Erstaufführung:** 26. Dezember 2011 St. Petersburg, Mariinsky Theatre · Dirigent: Valery Gergiev / Mikhail Tatarnikov · Inszenierung: Vasily Barkhatov · Bühnenbild: Zinovy Margolin · Kostüme: Maria Danilova

**Spanische Erstaufführung:** 4. Februar 2013 Barcelona, Gran Teatre del Liceu · Dirigent: Stéphane Denève · Inszenierung: Laurent Pelly · Bühnenbild: Chantal Thomas · Kostüme: Laurent Pelly

\* In der Fassung des Zensurlibrettos wird die Partie des Wolfram von Nathanaël gesungen.

In der Uraufführung wurde die Partie des Wolfram von Nathanaël und die Partie des Wilhelm von Hermann gesungen.

# Inhalt

Die Inhaltsangabe folgt der Akt- und Szenenfolge des aufführungspraktischen Klavierauszuges und der Dirigierpartitur der Kritischen Ausgabe.

Musikalischer Ablauf (Dialog- und Rezitativfassung)	Szeneneinteilung und Personal	Handlung
<b>I. Akt</b> Luthers Weinstube		
<b>Prélude</b>		
Nº 1: Introduktion	<b>1. Szene</b> Unsichtbare Geister, später die Muse	Die unsichtbaren Geister des Bieres und des Weines preisen deren wohltuende Kraft, die den Menschen hilft, Langeweile und Leid zu mindern und zu vergessen.
Nº 1A: Szene und Couplets der Muse	Nº 1B: Romanze der Muse	Die Muse tritt auf. Sie beklagt, dass Hoffmann seine ganze Energie verschwendet, die Sängerin Stella zu begehrn, die ihn verrückt macht. Die Muse aber werde ihn aus dieser unglücklichen Verkettung befreien. Zu diesem Zweck verwandelt sie sich in Hoffmanns jungen Freund Nicklausse und ruft die Geister zur Hilfe, um Hoffmann „durch heilsamen Rausch“ zu heilen.
Nº 2: Couplets des Lindorf	<b>2. Szene</b> Lindorf, später Andrès	Der Geheime Rat Lindorf erscheint, gefolgt von Andrès, dem Diener Stellas, die gerade das Publikum in der Oper mit der Partie der Donna Anna in Mozarts „Don Giovanni“ begeistert. Mit Geld entlockt Lindorf Andrès einen Brief von Stellas derzeitigem Verehrer und erfährt damit dessen Namen: Es ist Hoffmann. In dem Brief befindet sich ein Schlüssel zu Stellas Garderobe, zusammen mit ihrer Bitte, Hoffmann möge zu ihr kommen.
Nº 3: Szene	<b>3. Szene</b> Lindorf	Lindorf beschließt, Hoffmann auszuschalten.
	<b>4. Szene</b> Lindorf, Luther, Kellner	Der Wirt Luther treibt die Kellner an, das Lokal für den Ansturm der Gäste vorzubereiten, die die Pause der Opernvorstellung zu einem Umtrunk nutzen wollen.
Nº 4: Chor	<b>5. Szene</b> Lindorf, Luther, Nathanaël, Hermann, Wolfram [vgl. „Fakten zum Werk“], Wilhelm, Studenten, Kellner der Taverne	Die Studenten stürzen lärmend in die Weinstube, fordern ungestüm Bier und Wein, treiben ihren Schabernack mit Luther und singen ein Loblied auf Stellas Kunst. Sie bemerken Hoffmanns Fehlen; er soll sofort herbegeholt werden.
Nº 5: Chanson und Szene	<b>6. Szene</b> Die Vorigen. Hoffmann, Nicklausse	Hoffmann und Nicklausse erscheinen. Alle versuchen, Hoffmanns Trübsinn zu verscheuchen, und fordern ihn auf, ein lustiges Lied zu singen. Hoffmann lässt sich überreden und beginnt, begleitet von den Studenten, mit der Ballade von Klein-Zack.
Nº 6: Finale und Duett		Sehr zum Erstaunen aller überwältigt ihn zum Ende der ersten Strophe die Erinnerung an seine große Liebe Stella. Er fängt sich jedoch und setzt das Lied fort.
		Erschöpft fordert er sodann Punsch. Nathanaël und Nicklausse machen sich über seinen Gefühlsausbruch lustig und Hoffmann schwört, sich nie verlieben zu wollen, was von Lindorf abfällig quittiert wird. Hoffmann erkennt seinen alten Widersacher und gerät mit ihm in Streit. Er berichtet den Studenten von früheren unerfreulichen Begegnungen mit Lindorf, die für ihn immer mit Unglück verbunden waren. Nicklausse versucht, ihn zu besänftigen, indem er von den Geliebten der Freunde spricht. Hoffmann greift dies auf und kündigt an, von einer Frau erzählen zu wollen, die drei Wesenszüge in sich vereinige: Puppe, Prima-donna und Kurtisane. Auch Nicklausse komme in den drei Geschichten vor – er spielt in diesem Drama „die Vernunft in eigner Person“. Den Hinweis Luthers auf den Beginn des zweiten Aktes der Oper, in der Stella singt, ignorieren alle: Sie wollen Hoffmanns Erzählungen hören. Lindorf ist sich sicher, dass in einer Stunde niemand mehr nüchtern sein wird. Hoffmann beginnt mit der Erzählung von Olympia.
Entr'acte		

## II. Akt (Olympia)

Reich ausgestattetes physikalisches Kabinett in München\*; Türen führen in eine Galerie und in die angrenzenden Räume

Dialog	Rezitativ	<b>1. Szene</b> Spalanzani allein	Spalanzani betrachtet seine Schöpfung Olympia, die er gleich seinen Gästen präsentieren wird und mit der er einen Verlust von 500 Dukaten wettmachen möchte, den er durch den Bankrott des Juden Elias erlitten hat. Er ist beunruhigt, denn er fürchtet, dass Coppélius, der die Augen für Olympia lieferte, Anteile auf seine Urheberschaft fordern könnte. Aber Coppélius ist weit weg und wurde von ihm bereits ausgezahlt. Nun können die Gäste kommen.	
		<b>2. Szene</b> Spalanzani, Hoffmann	Hoffmann erscheint; er will sich der Wissenschaft widmen. Die Bemerkungen Spalanzanis über die Vorzüge Olympias und die Physik verwirren ihn; er versteht nicht, was das eine mit dem anderen zu tun hat.	
		<b>3. Szene</b> Die Vorigen, Cochenille, Lakaien	Der Hausdiener Cochenille kommt mit sechs Lakaien; alle bis auf Hoffmann gehen ab, um den Champagner für die Gäste aus dem Keller zu holen.	
Nº 7: Rezitativ und Szene, Couplets (Version définitive)		<b>4. Szene</b> Hoffmann, später Nicklausse	Hoffmann hebt den Vorhang vor dem Gelass, in dem Olympia sich befindet, und ist berührt von ihrer Schönheit. Nicklausse kommt hinzu und amüsiert sich über Hoffmanns Entzücken. Seine Aufforderung, Hoffmann solle seine Gefühle durch Musik ausdrücken, weist dieser zurück: Spalanzani möge keine Musik. Nicklausse quittiert dies mit einem Spottgesang über ein „Püppchen“ auf einer Spieluhr. Unbemerkt betritt Coppélius das Kabinett.	
Nº 8: Rezitativ und Trio		<b>5. Szene</b> Die Vorigen, Coppélius	Er beobachtet Hoffmann und Nicklausse und stellt sich beiden als Händler von Barometern, Hygrometern, Chronometern und Thermometern vor. Da Hoffmann an diesen Dingen kein Interesse zeigt, beginnt Coppelius von den wunderbaren Augen zu schwärmen, die er anbieten kann. Hoffmann missversteht ihn und glaubt, Coppélius spreche von Brillen, worauf hin dieser ihm ein Lorgnon überreicht, das eine besondere Eigenschaft besitzt: „Nach Wunsch verklärt es das Objekt“. Kaum hat Hoffmann das Lorgnon aufgesetzt und bezahlt, ist er noch stärker als zuvor von Olympia überwältigt.	
Dialog	Rezitativ	<b>6. Szene</b> Die Vorigen, Spalanzani, später Cochenille	Spalanzani kommt zurück. Er erschrickt, als er Coppélius sieht, und bittet Hoffmann und Nicklausse, sich zurück zu ziehen, da er mit Coppélius Geschäftliches zu besprechen habe. Er bedauert insgeheim, dass er das Geheimnis der Augen Olympias nicht kennt, und bietet Coppélius einen Wechsel von 500 Gulden auf das Bankhaus des Juden Elias. Als Gegenleistung verlangt er von ihm den Verzicht auf die Teil-Urheberschaft an Olympia. Coppélius geht auf den Handel ein und bringt Spalanzani auf die Idee, Olympia mit Hoffmann zu verheiraten. Cochenille kommt und kündigt die Gäste an.	
Nº 9: Chor und Szene		<b>7. Szene</b> Hoffmann, Spalanzani, Cochenille, Nicklausse, Gäste, Lakaien	Die Gäste bewundern das Haus Spalanzanis, loben seine Gastlichkeit und sind gespannt auf „sein Kind“ Olympia, das er ihnen heute präsentieren will. Spalanzani und Cochenille bringen sie auf einem Sessel sitzend in den Raum.	
Air (Version définitive)		<b>8. Szene</b> Die Vorigen, Olympia	Alle sind begeistert von Haltung, Teint und Augen Olympias. Spalanzani kündigt an, dass sie vorbereitet sei, mit „phänomenalen Koloraturen“ zur Harfenbegleitung für die Gäste zu singen. Hoffmann ist außer sich vor Freude, sie nun hören zu können, sehr zum Spott des Freundes Nicklausse.	
			Olympia singt ihr Lied zur Zufriedenheit und Begeisterung aller Anwesenden. Spalanzani bittet die Gäste zum Souper. Hoffmann möchte nicht gehen, ohne mit Olympia gesprochen zu haben; Spalanzani gestattet ihm, bei ihr zu bleiben. Im Vorbeigehen zieht er ihre Mechanik neu auf, was Hoffmann jedoch nicht bemerkt.	
Nº 10: Szene und Romanze des Hoffmann		<b>9. Szene</b> Hoffmann, Olympia	Allein mit Olympia, bekennt Hoffmann ihr mit schwärmerischen Worten seine Zuneigung.	
Nº 11			Als er sie leidenschaftlich berührt, weicht sie ihm aus und verschwindet im Nebenraum. Er will ihr nacheilen, aber in diesem Augenblick erscheint Nicklausse.	
		<b>10. Szene</b> Hoffmann, Nicklausse	Nicklausse versucht Hoffmann ungeachtet dessen Beteuerung, dass Olympia ihn liebe, davon zu überzeugen, dass sie ein lebloses Geschöpf ist. Als er merkt, dass dies vergebens ist, rät er ihm, beim Ball mit ihr zu tanzen. Beide gehen ab.	

\* München als konkreter Schauplatz des Olympia-Aktes wird durch Spalanzani nur in der Dialogfassung angesprochen; in der Rezitativfassung bleibt der Ort unbenannt.

	<b>11. Szene</b> Coppélius, allein	Coppélius erscheint. Er hat erfahren, dass Spalanzani ihn betrogen hat und das Bankhaus Elias bankrott ist. Er will sich rächen und schleicht in das Zimmer Olympias.
Nº 12: Finale	<b>12. Szene</b> Spalanzani, Hoffmann, Olympia, Nicklausse, Cochenille, die Gäste, Lakaien, später Coppélius	Cochenille bittet die Gäste zum Walzer und fordert Olympia auf, mit Hoffmann zu tanzen. Alle beobachten, wie das Paar schneller und schneller tanzt. Olympia ist auch durch Spalanzani nicht mehr zu bremsen. Endlich lässt sie von Hoffmann ab und verlässt den Raum. Spalanzani untersucht Hoffmann, der beim Tanz seine Brille verloren hat und wie betäubt ist. Hinter der Bühne entsteht ein Tumult und man hört das Geräusch zerbrechender Metallfedern. Cochenille stürzt herein und meldet entsetzt, dass „der mit den Augen“ gekommen sei. Unmittelbar darauf erscheint Coppélius, und zwischen ihm und Spalanzani bricht ein heftiger Streit aus. Hoffmann wird gewahr, dass Olympia ein Automat ist. Der Chor verspottet ihn.
Entr'acte		

<b>III. Akt (Antonia)</b> In München bei Crespel. Bizarր möbliertes Zimmer.		
Nº 13: Romanze	<b>1. Szene</b> Antonia, allein	Antonia erinnert sich wehmütig an ihre Liebe zu Hoffmann und beklagt, dass er sich von ihr zurückgezogen hat.
Dialog	Rezitativ	<b>2. Szene</b> Antonia, Crespel  Ihr Vater Crespel kommt herein. Er erinnert Antonia an ihr Versprechen, nie mehr zu singen, da er nach dem Tod ihrer Mutter keinen Gesang mehr ertragen könne. <i>Nur im Dialog; im Rezitativ nicht angesprochen:</i> Er versucht, sie mit einer kostbaren Geige abzulenken; sie soll das Instrument zerlegen, damit er es studieren kann und nach dem Muster die perfekte Geige bauen kann, der er dann Antonias Stimme geben will. Er wird gewahr, dass Antonia Hoffmann immer noch liebt; sie verlässt den Raum, ihrem Vater gehorchend.
		<b>3. Szene</b> Crespel, allein  Crespel erinnert sich an das Schicksal seiner Frau, die an der gleichen Krankheit litt wie Antonia. Er schimpft auf Hoffmann, der Antonia den Kopf verdreht habe, und bemitleidet Antonia, deren Künstlerkarriere nach nur sechs Woche vorbei ist. Hoffmann solle nie erfahren, wo sie sich aufhält.
		<b>4. Szene</b> Crespel, Frantz  Crespel bereitet sich, unterstützt vom schwerhörigen Frantz, darauf vor, zur Philharmonischen Gesellschaft zu gehen und befiehlt ihm, niemandem die Tür zu öffnen.
Dialog	Rezitativ	<b>5. Szene</b> Frantz, allein  Frantz singt ein Couplet, in dem er beklagt, dass niemand seine wahren Begabungen anerkennt. Hoffmann erscheint, begleitet von Nicklausse.
Nº 14: Couplets		<b>6. Szene</b> Frantz, Hoffmann, Nicklausse  Sie erfahren, dass Crespel mindestens eine Stunde außer Haus ist. Frantz verlässt das Zimmer.
Dialog	Rezitativ	<b>7. Szene</b> Hoffmann, Nicklausse, später dazu Antonia  Nicklausse erinnert Hoffmann an die Olympia-Geschichte, muss aber zugeben, dass Antonia im Gegensatz zur Puppe eine Seele hat. Aber auch Geigen hätten eine Seele...
Nº 15: Romance		 Er besingt die Macht der Dichtkunst, die Gefühle des Menschen ebenso zu berühren wie die Musik und erinnert Hoffmann dann an das Liebeslied, das dieser zusammen mit Antonia gesungen hat. Hoffmann stimmt das Lied an; als Antonia ins Zimmer kommt und beide sich umarmen, lässt Nicklausse die beiden allein.
Nº 16: Rezitativ und Duett		<b>8. Szene</b> Hoffmann, Antonia  Hoffmann fragt Antonia nach dem Grund für ihre Trennung. Sie kann ihm den Grund nicht nennen, nimmt ihren Vater jedoch vor Hoffmanns Anwürfen in Schutz: Er habe zu ihrer Verbindung ja den Segen gegeben. Beide geben sich den Gefühlen ihrer Liebe hin. Auf Hoffmanns scherhaft-besorgte Bemerkung, Antonia singe zuviel, reagiert sie mit der Frage, ob er ihr wie ihr Vater das Singen verbieten wolle, und bittet ihn, mit ihr zusammen ihr Liebeslied anzustimmen. Gegen Ende des gemeinsamen Liedes droht Antonia in Ohnmacht zu fallen. Hoffmann erschrickt. Beide hören, wie Crespel die Treppe heraufkommt, Antonia geht ab und Hoffmann versteckt sich in einer Fensternische.
Dialog	Rezitativ	<b>9. Szene</b> Crespel, Hoffmann (versteckt), später Frantz  Er belauscht von dort ein Gespräch zwischen Crespel und Frantz, in dem Crespel seine Angst ausdrückt, Hoffmann könnte Antonia finden; er will Deutschland verlassen, um sie in Sicherheit zu bringen — <i>nur im Dialog; im Rezitativ nicht angesprochen.</i> Frantz kündigt einen Besucher an: Dr. Miracle. Crespel ist entsetzt: Er macht Dr. Miracle verantwortlich für den Tod von Antonias Mutter, einer gefeierten Sängerin. Er kann jedoch nicht verhindern, dass der Arzt eintritt.

		<b>10. Szene</b> Crespel, Miracle, Hoffmann (versteckt)	Miracle heuchelt Anteilnahme an Antonias Krankheit. Er will sie sehen, was Crespel ablehnt, ebenso wie er verneint, dass sie krank sei. Miracle jedoch nennt die Symptome und erklärt, Antonia aus der Ferne untersuchen zu wollen.
Nº 17: Trio		Die Vorigen, später Antonia (in der Kulisse)	Hoffmann in seinem Versteck, Crespel und Frantz werden Zeuge einer gespenstischen Szene: Miracle tritt mit Antonia mittels ihres willenlosen Vaters in telepathische Verbindung, fühlt ihren Puls und fordert sie zuletzt auf, zu singen. Dem entsetzten Vater verspricht er Antonias Heilung, wenn Crespel ihr die Medizin gebe, die nur er besitzt.
Dialog (Nº 16 <sup>bis</sup> Musique de Scène)	Rezitativ	<b>11. Szene</b> Hoffmann, später Antonia	Hoffmann versteht, warum Antonia nie mehr singen darf. Er übergibt ihr einen Brief, in dem er sie um den Preis ihrer Liebe bittet, dem Vater zu gehorchen. Sie sichert ihm dies schweren Herzens zu. Hoffmann verlässt sie.
		<b>12. Szene</b> Antonia, Miracle, Stimme der Mutter	Plötzlich ist Miracle im Raum. Er bedrängt Antonia: Ruhm und Applaus werde sie aufgeben, wenn sie nicht mehr singe; diesen Verzicht könne auch die Liebe zu Hoffmann nicht wettmachen. Als Antonia sich weigert, lässt Miracle die Stimme der Mutter aus dem Portrait erklingen, das im Zimmer hängt. Die Mutter bringt Antonia dazu, mit ihr zu singen, obwohl Antonia spürt, dass dies ihren Tod bedeutet. Sie bricht zusammen.
Nº 17 A: Trio			
Nº 17 B: Finale		<b>13. Szene</b> Antonia, Crespel, Hoffmann, Nicklausse, Miracle	Crespel stürzt in das Zimmer und findet Antonia sterbend vor. Er ist überzeugt, dass Hoffmann, der den Raum betritt, schuld an ihrem Tod ist und will ihn erstechen, woran Nicklausse ihn hindern kann. Hoffmann ruft nach einem Arzt. Dr. Miracle erscheint und stellt den Tod Antonias fest.
Entr'acte			

IV. Akt (Giulietta)			
1. Bild: Venedig. Festgalerie in einem Palast, die sich zum Canale Grande öffnet.			
Nº 18: Rezitativ und Barcarolle		<b>1. Szene</b> Hoffmann, Nicklausse, Giulietta, Pitichinaccio, junge Männer und junge Frauen, Lakaien	Hoffmann und die Gäste schauen Giulietta und Nicklausse zu, die sich zu den Klängen der Barcarolle der Liebe hingeben.
Rezitativ und Chant Bachique			Hoffmann macht sich lustig über den schmachtenden Ton der Barcarolle und stimmt ein fröhliches Loblied auf die Liebe an.
Dialog (Musique de Scène – Nº 18 <sup>bis</sup> sortie)	Rezitativ	<b>2. Szene</b> Die Vorigen, Schlémil	Schlémil tritt auf. Er ist ungehalten, weil Giulietta ihn offensichtlich nicht vermisst hat. Sie stellt ihm Hoffmann und Nicklausse vor und bittet alle in einen Nebenraum zum Kartenspiel. Nicklausse hält Hoffmann zurück und gibt ihm zu bedenken, dass dieses „galante Glücksspiel“ nichts mit Liebe zu tun habe, zumal Hoffmann sich schon in einen Automaten (Olympia) und eine Spieluhr (Antonia) verliebt habe und durchaus im Stande sei, sich auch in eine Kurtisane zu verlieben. Er habe für alle Fälle zwei Pferde zur Flucht bereitgestellt, denn der Teufel sei raffiniert. Hoffmann erwidert, er habe keine Angst vor dem Teufel. Beide gehen ab.
		<b>3. Szene</b> Hoffmann, Nicklausse	Dapertutto erscheint. Er ist zuversichtlich, dass Giulietta es wie bei Schlémil auch bei Hoffmann schaffen wird, diesen mit einem Blick zu verhexen. Er wird Giulietta sagen, was genau sie zu tun hat und zieht einen Diamantring vom Finger.
Nº 19 Chanson: (Version définitive)		<b>4. Szene</b> Dapertutto, allein	Er besiegt die unwiderstehliche Kraft des Diamanten, der ihm helfen wird, Giulietta gefügig zu machen.
Dialog	Rezitativ	<b>5. Szene</b> Dapertutto, Giulietta	Giulietta erscheint. Dapertutto schenkt ihr den Ring; als Gegenleistung verlangt er von ihr, sie möge ihm Hoffmanns Spiegelbild verschaffen, so wie sie es schon mit Schlémils Schatten getan habe. Als Giulietta aus Mitleid mit Hoffmann zögert, überzeugt er sie mit der Behauptung, Hoffmann liebe sie nicht und seine Echtheit werde das beweisen. Giulietta garantiert Dapertutto daraufhin, dass Hoffmann noch diese Nacht ihr Opfer sein wird.
Dialog (Musique de Scène Nº 19 <sup>bis</sup> )		<b>6. Szene</b> Dapertutto, Giulietta, Schlémil	Schlémil kommt dazu. Er hat Hoffmann beim Spiel bis auf den letzten Taler ausgenommen. Dapertutto verbüfft und erschreckt ihn mit einem Trick, der beweist, dass Schlémil keinen Schatten wirft (transparent ist).

Nº 20: Arie der Giulietta (deux versions)	<b>7. Szene</b> Dapertutto, Giulietta, Schlémil, Hoffmann, Nicklausse, Pitichinaccio, Chor	Hoffmann fordert Schlémil zu einer Revanche auf. Dapertutto macht Schlémil gegenüber einen Scherz über seinen fehlenden Schatten, aber Giulietta beruhigt ihn. Alle gehen zurück an den Spieltisch. Pitichinaccio mischt die Karten. Hoffmann und Schlémil spielen, von den anderen beobachtet, während Giulietta ein melancholisches Liebeslied singt. Hoffmann wird dadurch abgelenkt und gibt die Karten Nicklausse, der für ihn weiterspielen soll. Hoffmann wendet sich Giulietta zu. Er gesteht ihr, dass er sie anbetet, obwohl sie ihn zurückweist. Schlémil beobachtet die Szene und hört auf zu spielen. Er kann seine Wut über den Nebenbuhler Hoffmann kaum im Zaum halten. Giulietta flüstert Hoffmann zu, dass Schlémil den Schlüssel zu ihrem Zimmer habe, den Hoffmann an sich bringen müsse. Begleitet vom Gesang der Barcarolle besteigen die Gäste Gondeln. Giulietta und Pitichinaccio gehen ab, wobei Giulietta Hoffmann ein verstohlenes Zeichen gibt. Schlémil und Hoffmann treffen aufeinander; Hoffmann fordert von ihm den Schlüssel, was Schlémil verweigert und abgeht, nicht ohne von Hoffmann zum Duell gefordert worden zu sein. Als Hoffmann auch die Szene verlassen will, hält ihn Dapertutto auf und gibt ihm seinen Degen.
2. Bild (offene Verwandlung): Eine Ecke des Gartens, vom Mond hell erleuchtet. Im Hintergrund die Mauer einer Terrasse. - Pantomime -		
Nº 21: Chor (Barcarolle) als Fortsetzung aus der 7. Szene unter der Pantomine liegend	<b>1. Szene</b> Dapertutto allein	Dapertutto erscheint und beobachtet die folgende stumme Szene von der Brüstung der Terrasse im Hintergrund.
	<b>2. Szene</b> Dapertutto, Hoffmann, Schlémil	Hoffmann und Schlémil treten auf; sie duellieren sich. Hoffmann sieht während des Kampfes, dass Schlémil keinen Schatten wirft. Nach kurzem Kampf tötet Hoffmann Schlémil, nimmt ihm den Schlüssel ab und verlässt den Garten.
	<b>3. Szene</b> Dapertutto, Schlémil	Dapertutto kommt, prüft den Herzschlag Schlémils, nimmt seinen Degen wieder an sich und verlässt lachend die Szene.
3. Bild (offene Verwandlung): Ein elegantes Boudoir. Im Hintergrund ein Spiegel.		
Dialog	<b>1. Szene</b> Hoffmann, Nicklausse, später Giulietta	Hoffmann schildert Nicklausse die erschreckende Szene, wie er beim Duell mit Schlémil bemerkte, dass dieser keinen Schatten wirft. Nicklausse versucht, ihn zur Flucht zu überreden. Hoffmann lehnt ab; er will Giulietta, die er liebt, nicht verlassen. Giulietta erscheint und Nicklausse beharrt auf der Notwendigkeit, sofort zu fliehen, da sonst Hoffmanns Leben in Gefahr sei. Hoffmann will von Giulietta die Bestätigung, dass sie es war, die ihm befohlen hatte, Schlémil den Schlüssel zu entwenden.
Nº 22: Duett	Giulietta, Hoffmann, später Pitichinaccio und Dapertutto	Auch Giulietta drängt Hoffmann wiederholt, sich in Sicherheit zu bringen. Sie werde ihm folgen. Hoffmann will jedoch bleiben, denn seine Liebe zu Giulietta ist stärker als jede Gefahr. Giulietta bittet ihn, ihr einen Widerschein dieser Liebe zurückzulassen, wenn er sie doch verlassen sollte: Er soll ihr sein Spiegelbild überlassen, damit sie ihn immer betrachten kann. Hoffmann glaubt, sie spaße, aber Giulietta wiederholt ihre Bitte: Hoffmanns Spiegelbild werde dann für immer in ihrem Herzen bleiben. Im Liebesrausch stimmt Hoffmann zu. Dapertutto tritt hinzu und streckt die Hand zum Spiegel, in dem Hoffmanns Spiegelbild verblasst. Hoffmann sinkt nahezu bewusstlos nieder, während Giulietta triumphiert. Pitichinaccio tritt hinzu.
Dialog (Musique de scène)	Rezitativ  <b>2. Szene</b> Die Vorigen, Nicklausse, später die Gäste und die Sbirren	Nicklausse stürzt in das Zimmer und drängt Hoffmann zur Eile, da man die Leiche von Schlémil gefunden habe und die Sbirren schon nach Hoffmann suchen. Dapertutto spottet, Hoffmann könne sich wohl nicht von seinem Spiegelbild trennen. Pitichinaccio hält Hoffmann einen Spiegel vor und erst jetzt wird Hoffmann gewahr, was mit ihm geschehen ist.
Nº 22B: Finale		Auch die Gäste beschwören Hoffmann, zu fliehen, solange noch Zeit ist, sonst werde er für den Tod Schlémils zur Verantwortung gezogen. Hoffmann, der immer noch zögert, wird von Dapertutto und Pitichinaccio ob des Verlustes seines Spiegelbilds verspottet. Erst jetzt wird ihm klar, welch falsches Spiel Giulietta mit ihm gespielt hat. Auf seinen Vorwurf hin rechtfertigt sie ihr Handeln mit seiner Verachtung ihr gegenüber. Die Sbirren treten ein und wollen Hoffmann verhaften. Er macht Giulietta bittere Vorwürfe, ihn nur benutzt und getäuscht zu haben und zieht einen Dolch, um sie zu töten. Dapertutto verwirrt seinen Blick und statt ihrer tötet er Pitichinaccio. Giulietta bricht unter dem Gelächter der Gäste über der Leiche Pitichinaccios zusammen.
Entr'acte		

## V. Akt (Stella)

Gleiche Szene wie im I. Akt

Dialog (Version des Zensurlibrettos)	Rezitativ (Version von Guiraud)	<b>1. Szene</b> Hoffmann, Nicklausse, Lindorf, Wilhelm, Natanaël, Hermann, Lutter, die Studenten, später Stella und Andrès	Hoffmann hat seine Erzählungen beendet und sinkt entkräftet zusammen. Die Freunde versuchen ihn zu trösten. Lindorf ist sicher, dass Stella nun ihm allein gehört. Nicklausse erklärt den Anwesenden noch einmal, dass in Hoffmanns Phantasie die drei Frauengestalten zu einer einzigen, zu Stella, verschmelzen. Stella betritt nach der erfolgreichen Vorstellung den Raum und reagiert verständnislos auf Hoffmanns wirre Reden und seine Trunkenheit; sie nimmt die Einladung von Lindorf an.
Nº 23: Chor [Nº 24]	Szene und Chor		Hoffmann hält Lindorf zurück und verspottet ihn mit der letzten Strophe von Kleinzack. Unter dem Gelächter der Studenten geht Lindorf mit Stella ab. [ist in der Version von Guiraud die 2. Szene]
[Nº 25] Finale	2. Szene und Finale		
Offener Szenenwechsel: Eine Öffnung hinter der leeren Bühne lässt Hoffmann erkennen, der an einem Tisch sitzt und schreibt; hinter ihm die Muse, später alle Vorigen.			
[Nº 26: Finale]	<b>Apothéose</b>		Angeführt von der Muse, in die Nicklausse sich wieder zurückverwandelt hat, besingen alle Personen des Dramas die heilende Kraft, die die Dichtkunst auf Hoffmann haben wird: Auch wenn sein Herz verbrannte und der Schmerz himmelwärts lodert, so mündet doch alles in die Begeisterung des Dichters, der erst durch den Schmerz zu wahrer Größe gelange.

Musikalische und textlich-szenische Varianten, die als Supplemente abgedruckt werden, sind im Inhaltsablauf nicht berücksichtigt.  
Im Einzelnen sind dies (Auswahl):

### I. AKT

- N° 1C Introduktion und Melodram der Muse (Fassung der Uraufführung)
- N° 1D Monolog der Muse (Calmann Lévy 1881)
- N°1 E / F Introduktion (1. und 2. Redaktionen von Guiraud)
- 2. - 4. Szene, Dialoge (Calmann Lévy 1881)
- 2. Szene, gekürzte Fassung (Guiraud)

### II. AKT

- Rezitativ und Romanze des Hoffmann (1. Redaktion von Guiraud)
- Romanze des Nicklausse (verworfene Fassung)
- Couplets des Nicklausse (erste, verworfene Fassung)
- Lied der Olympia (erste Fassung)
- Arie der Olympia (endgültige Fassung, transponiert nach G-Dur)
- Originalfassung des Duetts Hoffmann-Nicklausse
- Gekürzte Fassung von N° 11 mit der längeren Fassung von N° 12 mit Ballettmusik (Guiraud)

### III. AKT

- Couplets von Frantz (transponiert nach F-Dur, Fassung der Uraufführung)
- Alternatives Rezitativ vor N° 15
- Dialog und Szenenmusik vor dem Duett Hoffmann-Antonia (Fassung der Uraufführung)
- Alternative Duette (Fassung der Uraufführung, Redaktionen von Guiraud)
- 11. - 12. Szene, Dialog (Calmann Lévy 1881)

### IV. AKT

- Lied des Dapertutto (erste Fassung)
- Spiegelarie (in E-Dur, Es-Dur und D-Dur, Monte Carlo 1904)
- 2. und 5. Szene (1. Bild), alternative Fassung
- Lied der Giulietta (erste Fassung in F-Dur und endgültige nach F-Dur transponierte Fassung)
- Septett (Monte Carlo 1904)
- 2. Szene (3. Bild), alternative Fassung

### V. AKT

- Der letzte Akt in der Fassung der Uraufführung und in der „Nouvelle Edition“
- Kompilierte Fassung mit zahlreichen Varianten
- Alternative Fassungen der Apotheose

# Jacques Offenbach

Jacques Offenbach wurde am 20. Juni 1819 als Kind einer jüdischen Musikerfamilie in Köln geboren. Luigi Cherubini ermöglichte dem vierzehnjährigen Cello-Wunderkind das Studium am Pariser Conservatoire – ein außerordentliches Privileg nicht nur wegen des jugendlichen Alters, sondern vor allem wegen der deutschen Abstammung Offenbachs. Als Kammermusikpartner von Flotow, Rubinstein, Mendelssohn und Liszt machte er sich einen Namen in den Pariser Salons. Er komponierte Werke für sein Instrument – darunter eines der großen Cellokonzerte des 19. Jahrhunderts – doch seine wahre Leidenschaft galt der Bühne. Eine Zeit lang spielte er im Orchester der Opéra-Comique, in der er profunde Kenntnisse des zeitgenössischen französischen Repertoires erwarb. Offenbach teilte das Schicksal vieler begabter junger Komponisten, die auf den Pariser Bühnen nicht gespielt wurden. Daraus zog er mit der Gründung eines eigenen Theaters, der „*Bouffes parisiens*“, die Konsequenz. Als dessen Intendant und Hauskomponist revolutionierte er in den Jahrzehnten nach 1855 das europäische Unterhaltungstheater.

Zunächst brachte er kürzere Einakter heraus, darunter *Les Deux aveugles*, *Batta-clan*, und *Croquefer*, 1858 dann das erste abendfüllende Werk, *Orphée aux Enfers*, das zum Triumph wurde. 1860 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft und debütierte an der Pariser Opéra mit seinem Ballett *Le Papillon*. 1861 ernannte man ihn zum Ritter der Ehrenlegion. Ab 1862 teilte Offenbach seine Zeit zwischen Paris, Etretat in der Normandie, Bad Ems und Wien – neben Paris bald das wichtigste Zentrum seiner Karriere. Für Wien schrieb er 1864 seine große romantische Oper *Die Rheinnixen*, auf die er später in den *Contes d'Hoffmann* zurückgreifen sollte. Eine sechsjährige, von größten Erfolgen gekrönte Periode schloss sich an. In Kooperation mit seinen kongnialen Librettisten Henri Meilhac und Ludovic Halévy entstanden *La Belle*

*Hélène*, *Barbe-Bleue*, *La Vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *La Périchole* und *Les Brigands*. Mit diesen, später als „Offenbachiadén“ bezeichneten Werken schuf er das Genre eines politisch-satirisch grundierten Unterhaltungstheaters, mit denen er die Bühnen eroberte.

Mit dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 begann Offenbachs Stern zu sinken. In Frankreich galt er wegen seiner deutschen Herkunft als suspekt, in Deutschland wegen des als französisch-dekadent diffamierten Charakters seiner Werke. Trotz der Anfeindungen blieb sein Schaffensdrang ungebrochen. 1872 brachte er an der Opéra-Comique und danach in Wien eines seiner wichtigsten Werke zur Aufführung: die auf einem Schauspiel von Musset basierende romantische Oper *Fantasio*. 1873 übernahm er die Direktion des Théâtre de la Gaîté und wandte sich einem neuartigen Genre zu: der „Féerie“. Hierfür überarbeitete er seinen „Glücksbringer“ *Orphée aux enfers*, begann aber zugleich eine neue Zusammenarbeit mit dem Theaterautor Victorien Sardou (*Le Roi Carotte*, *La Haine*, *Don Quichotte*).

Angesichts wachsender Schulden entschloss er sich 1876 zu einer Konzerttournee durch Amerika, die sehr erfolgreich verlief. Bei der Rückkehr nahm er die Arbeit an einem Projekt wieder auf, das ihn bereits seit einiger Zeit beschäftigt hatte: *Les Contes d'Hoffmann*. 1879 erlebte er noch einmal einen außerordentlichen Erfolg mit *La Fille du tambour-major*. Am 5. Oktober 1880 starb er, der Schöpfer von über 600 Werken, darunter mehr als 130 für die Bühne. Die Uraufführung seines „opus summum“, *Les Contes d'Hoffmann*, erlebte er nicht mehr.

international bekannt geworden, in der er mehr als 350 bislang unbekannte Seiten des Autographs auswerten konnte. Die auf seinen Forschungen basierende Ausgabe wird gemeinsam von Schott Music und Boosey & Hawkes herausgegeben und hat weltweit zahlreiche Aufführungen und Aufnahmen erlebt. Michael Kaye arbeitet seit mehr als 30 Jahren im Bereich der Oper und hat in dieser Zeit umfassende Erfahrung in der Produktion, Verwaltung, Regie, Korrepetition und im Fundraising gesammelt. Nachdem er am New England Conservatory of Music seinen Master of Music erworben hatte, studierte er Korrepetition bei Alberta Maisiello und Luigi Ricci sowie Opernregie bei Walter Felsenstein und Jean-Pierre Ponelle und setzte seine praktische Ausbildung an großen Opernhäusern in den USA und Europa fort, unter anderem an der Opera Company in Boston, der Lyric Opera in Chicago, der San Francisco Opera, der Kölner Oper und der Metropolitan Opera New York.

## JEAN-CHRISTOPHE KECK

Nicht erst seit seiner Herausgebertätigkeit bei der Jacques Offenbach-Werkausgabe (Boosey & Hawkes) gilt Jean-Christophe Keck als Spezialist für das Schaffen dieses Komponisten. Als Absolvent des Pariser Conservatoire National Supérieur und der Universität Aix-en-Provence erhielt Jean-Christophe Keck eine breit gefächerte Ausbildung, unter anderem in Orchesterleitung, Musikwissenschaft, Tonsatz (bei Pierre Villette), Gesang (Christiane Eda-Pierre) und Klavier. Neben seiner Laufbahn als Sänger an der Opéra-Bastille, Paris, beim Festival d'Aix-en-Provence, an der Opéra de Lyon und weiteren Häusern widmete er sich sehr früh der Orchesterleitung. Für Film, Radio und Fernsehen spielte er verschiedene Werke ein, darunter mehrere Buffo-Opern sowie Filmmusik aus eigener Feder. Seit 1998 ist er musikalischer Leiter von Opus 05, dem Kammerorchester des Départements Hautes-Alpes, mit dem er in zahlreichen Konzerten mit unterschiedlichen Programmen auftritt. Ebenso ist er musikalischer Leiter des Festival Lyrique des Châteaux de Bruniqual.

## Die Herausgeber

### MICHAEL KAYE

Der Musikwissenschaftler Michael Kaye ist vor allem durch seine Ausgabe von Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*

# Impressum

**Schott Music GmbH & Co. KG · Mainz**  
Weihergarten 5, 55116 Mainz/Germany  
Tel +49 6131 246-886  
Fax +49 6131 246-75886  
[infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com)

**Redaktion:** Rainer Schochow  
**Layout und Satz:** Christopher Peter

KAT 3092-99 · Made in Germany

Die Aufführungsmateriale zu den Bühnenwerken dieses Kataloges stehen leihweise zur Verfügung, sofern nicht anders angegeben. Bitte richten Sie Ihre Bestellungen per e-Mail an [com.hire@schott-music.com](mailto:com.hire@schott-music.com) oder an den für Ihr Liefergebiet zuständigen Vertreter bzw. die zuständige Schott-Niederlassung. Alle Ausgaben mit Editionsnummern erhalten Sie im Musikalienhandel oder über unseren Online-Shop. Kostenloses Informationsmaterial zu allen Werken können Sie per e-Mail an [infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com) anfordern. Alle Zeitangaben sind approximativ.

Dieser Katalog wurde im Oktober 2013 abgeschlossen.

## Bild- und Textnachweise

Titelbild: Les Contes d'Hoffmann, Oper Köln 1998. Foto: Großfoto Stühler  
Abbildung S. 4: Les Contes d'Hoffmann, Bayerische Staatsoper 2012. Foto: Wilfried Hösl  
Abbildung S. 5: Karikatur Jacques Offenbach von Hippolyte Mailly  
Abbildung S. 6: Opéra Comique (Salle Favart) 1840  
Abbildung S. 7: Der Tod der Antonia - Uraufführung von Les Contes d'Hoffmann 1881  
Abbildung S. 8: Brand des Wiener Ringtheaters 1881. Wiener Stadt- und Landesarchiv  
Abbildung S. 9: Des [...] Contes d'Hoffmann, Opéra de Lyon 1993. Foto: Gerard Amsellem  
Abbildung S. 10: Les Contes d'Hoffmann, Göteborgs Operan 1997. Foto: Ingmar Jernberg

Der einleitende Essay wurde von Michael Kaye und Jean-Christophe Keck für den Klavierauszug der Kritischen Ausgabe verfasst. Alle übrigen Texte sind Originalbeiträge für diese Broschüre. Alle Rechte an Texten und Abbildungen vorbehalten. Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

## Schott Weltweit

### Deutschland

Schott Music GmbH & Co. KG  
Weihergarten 5, 55116 Mainz  
Tel +49 6131 246-886  
Fax +49 6131 246-75886  
[infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com)

### Spanien

Schott Music S.L.  
Alcalá 70, 28009 Madrid  
Tel +34 91 5770751  
Fax +34 91 5757645  
[seemsa@seemsa.com](mailto:seemsa@seemsa.com)

### Frankreich

Schott Music S.A.  
175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris cedex 01  
Tel +33 1 42968911  
Fax +33 1 42860283  
[paris@schott-music.com](mailto:paris@schott-music.com)

### USA

Schott Music Corp.  
254 West 31<sup>st</sup> Street, New York NY 10001  
Tel +1 212 4616940  
Fax +1 212 8104565  
[ny@schott-music.com](mailto:ny@schott-music.com)

### Japan

Schott Music Co. Ltd.  
Hiratomii Bldg., 1-10-1 Uchikanda  
Chiyoda-ku, Tokyo 101-0047  
Tel +81 3 66952450  
Fax: +81 3 66952579  
[promotion@schottjapan.com](mailto:promotion@schottjapan.com)

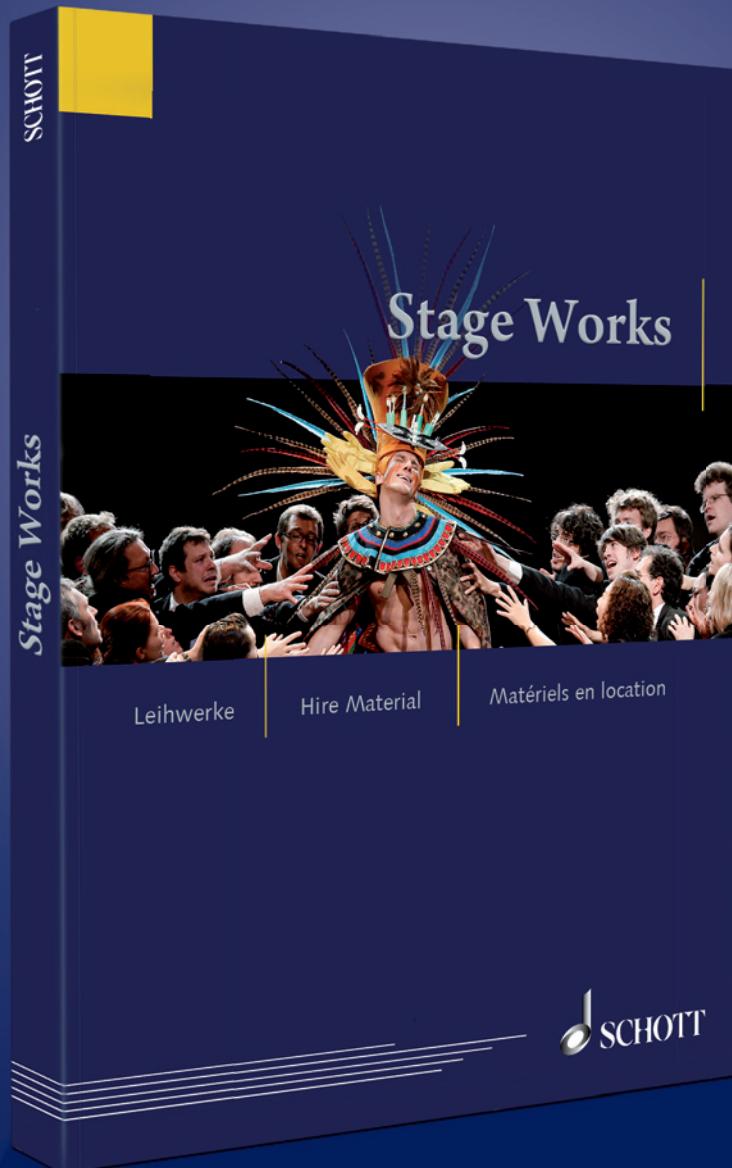
### Vereinigtes Königreich

Schott Music Ltd.  
48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB  
Tel +44 20 75340750  
Fax +44 20 75340759  
[promotions@schott-music.com](mailto:promotions@schott-music.com)

### Russische Föderation

Schott Music OOO  
c/o Moscow Composers Union  
Bryusov per. 8/10/2, 125009 Moscow  
Tel +7 910 4187349  
Fax +7 495 6905181  
[info@schott-music.ru](mailto:info@schott-music.ru)

# NEU



**1.000 Bühnenwerke auf 200 Seiten - KAT 394-99**

Bestellen Sie Ihr kostenloses Exemplar  
über [schott-music.com/shop](http://schott-music.com/shop)  
oder per E-Mail an [infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com)



9 790001 191463

ISMN 979-0-001-19146-3 | KAT 3092-99