



Frédéric Döhl, Gregor Herzfeld (Hrsg.)

# »In Search of the »Great American Opera««

Tendenzen des amerikanischen  
Musiktheaters

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

17

# Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik  
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 17

Frédéric Döhl  
Gregor Herzfeld  
(Hrsg.)

»In Search of the  
›Great American Opera‹«

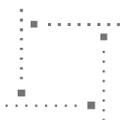
Tendenzen des amerikanischen  
Musiktheaters



Waxmann 2016  
Münster • New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des SFB 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Sonderforschungsbereich 626  
Ästhetische Erfahrung im Zeichen  
der Entgrenzung der Künste  
Freie Universität Berlin



Deutsche  
Forschungsgemeinschaft



### **Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

### **Populäre Kultur und Musik, Bd. 17**

Print-ISBN 978-3-8309-3124-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-8124-4

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2016

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

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# Inhalt

Vorwort.....	7
 <i>Gregor Herzfeld</i>	
Größe als Erhabenheit. Einführende Gedanken zu Bernard Herrmann.....	9
 <i>Aaron Ziegel</i>	
Crafting the Soundworld of American Opera, 1910–1912 .....	19
 <i>Marcus Gräser</i>	
»Recognizably American«. Aaron Coplands <i>The Second Hurricane</i> (1936/37) als musikalische Theatralisierung des Politischen im <i>New Deal</i> .....	45
 <i>Christopher Lynch</i>	
Operatic Conventions on Broadway, 1935–1960.....	65
 <i>Micah Wittmer</i>	
Toward an American Folk Opera. Performing Primitivism and Negro Folk Culture in Hall Johnson’s <i>Run, Little Chillun!</i> (1933) .....	81
 <i>Nils Grosch</i>	
Oper als Strategie der kompositorischen Selbstinszenierung und Wertbegriff: <i>Street Scene</i> (1946) und <i>West Side Story</i> (1957).....	101
 <i>Marie Louise Herzfeld-Schild</i>	
<i>The Sound of Music</i> (1959) – »A Great American Opera«? .....	113

*Mauro Fosco Bertola*

Glass *avec* Fukuyama oder Philip Glass' *The Voyage* (1992)  
und das Ende der Geschichte ..... 131

*Frédéric Döhl*

About the Task of Adapting a Movie Classic for the Opera Stage:  
On André Previn's *A Streetcar Named Desire* (1998) and  
*Brief Encounter* (2009) ..... 147

*John Link*

Sense and Sensibility: Music on Stage in *What Next?* ..... 177

*Sharon Mirchandani*

Libby Larsen's *Barnum's Bird*. The »Great American Opera« ..... 199

*Amy Bauer*

»The Mysteries of Selma, Alabama«. Re-telling and Remembrance  
in David Lang's *The Difficulty of Crossing a Field* ..... 219

Autorinnen und Autoren / Authors ..... 235

# Vorwort

## Groß, amerikanisch, Oper?

Was macht eine Oper »groß«, was macht sie »amerikanisch«? Zwei problematische Begriffe prägen die Rede von einer »Great American Opera« und machen sie in mehrfacher Hinsicht verdächtig: Ein gängiges Modell von Geschichtsschreibung verortet das 20. Jahrhundert, zumindest den – in sich nicht weniger problematischen – Bereich der vermeintlichen »Kunstmusik«, in kritischer Distanz zum Großen. Das Große, das Monumentale, das Überwältigende, das im langen 19. Jahrhundert seine Konjunktur hatte, gerät im Zeitalter der demagogischen Massenverführung und systematischen Massenvernichtung zur suspekten Dimension. Und dies gilt insbesondere dann, wenn es mit dem Attribut einer nationalen Zugehörigkeit gepaart wird. War es nicht eben jener bürgerliche Nationalismus, der direkt zu den Extremismen der beiden Weltkriege geführt hat? Beim Amerikanismus kommt hinzu, dass es selbst unter den Vorzeichen eines ausgeprägten Nationalismus und seines Hangs zur Klischeebildung schwierig sein dürfte, genau auszumachen, was eigentlich als »amerikanisch« zu gelten hat, insbesondere im lange Zeit von europäischen Genremodellen geprägten Kultur- und Musikbereich.

Und dennoch: Die »große amerikanische Oper« war und ist Gegenstand diverser Diskurse analog zur Diskussion um »The Great American Novel«. Die Verlockung, den »großen amerikanischen Roman« aufzuspüren, der gleichsam das Wesen seines Herkunftslandes zum Ausdruck bringe, scheint derart mächtig, dass bis heute mit Werken von Herman Melville bis Philip Roth stets neue Kandidaten angeführt werden. Bereits 1925 übertrug Benjamin Morris Steigman das Konzept auf die Musik und nannte Werke wie Horatio Parkers *Mona* (1912) oder Reginald de Kovens *Rip van Winkle* (1919) erste Versuche, eine »Great American Opera« zu kreieren. Im akademischen Kontext verwendete zuletzt etwa Lawrence Kramer 2007 den Terminus, um Opern wie André Previn's *A Streetcar Named Desire* (1998) oder John Adams' *The Death of Klinghoffer* (1991) zu charakterisieren. Zwischen diesen Werken liegen etliche Jahrzehnte, die ihrerseits Zeugen einer äußerst produktiven Herstellung von Musiktheater in den USA waren, die mit unterschiedlicher Intensität auf die Herausforderungen der »Oper«, des »Großen« und des »Amerikanischen« reagierten. Der vorliegende Band möchte die gesamte Palette der amerikanischen Musiktheaterwelt im 20. Jahrhundert ungeachtet möglicher Labels wie »kritisches« oder »avantgardistisches« Komponieren in den Blick nehmen und dabei schlaglichthaft fragen, ob und, wenn ja, in welcher Form es eine Annäherung an eine »Great American Opera« gab und gibt und was die Suche danach motiviert. Allge-

meine Voraussetzungen und Begleitumstände der Kulturgeschichte sind dabei ebenso Thema, wie es darum geht, detaillierte analytische Einlassungen vorzunehmen. Hier werden insbesondere die oftmals nicht genug gewürdigten Unterschiede zwischen ästhetischen Herangehensweisen, wie sie im europäischen Raum und speziell in der BRD der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg gepflegt und propagiert wurden, und solchen, die jenseits des Atlantiks vor dem Hintergrund davon abweichender historischer Erfahrungen sich herausbilden konnten, zu beachten sein. Denn mit der Idee des Erhabenen im Rücken, wie sie im nordamerikanischen Terrain quasi ohne Bruch und Lücke bis heute Geltung beanspruchen kann, wird die affirmative Zuwendung zu »großen« Sujets, die nicht auch selten Sujets des Großen sind, erst verständlich.

Die deutschsprachigen Beiträge dieses Bandes gehen auf Vorträge zurück, die am 6. Dezember 2013 im Rahmen eines Workshops des SFB 626 an der Freien Universität Berlin mit der großzügigen Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft gehalten wurden. Allen Autoren sei gedankt für die gelungenen Verwandlungen ihrer Wort- in Schriftbeiträge! Die Herausgeber freuen sich auch besonders, die Einsendungen eines Call for Articles im englischsprachigen Bereich veröffentlichen zu können, ohne die das etwas seltsame Konstrukt entstanden wäre, dass sich eine Handvoll deutschsprachiger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler über Phänomene der amerikanischen Kulturgeschichte beugt, ohne in den Austausch mit ihren in dieser Kultur tätigen und beheimateten Kolleginnen und Kollegen zu treten. So sind wir froh, dass das Verhältnis ausgewogen ist und dadurch ein von »außen« und »innen« balancierter Blick entstehen konnte. Christel Frazer hat dankenswerterweise die Redaktion der englischsprachigen Texte ausgeführt. Schließlich danken wir der DFG, deren finanzieller Zuschuss die Drucklegung ermöglicht hat, sowie dem Waxmann Verlag für die Veröffentlichung und Daniela Langer für die zuvorkommende Betreuung des Veröffentlichungsprozesses und das sehr engagierte Lektorat.

Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld

Gregor Herzfeld

## Größe als Erhabenheit

### Einführende Gedanken zu Bernard Herrmann

#### Das Paradigma *Moby-Dick*

Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* (1854) erfreut sich bei Publikum und Künstlern aller Medien anhaltender Beliebtheit und kann als konstante Auseinandersetzung mit der Möglichkeit einer eigenen Traditionsbildung im kulturellen Bereich der USA über die Jahrhunderte hinweg gelesen werden.

Mit seinem *Moby-Dick* schrieb Melville zur Mitte des 19. Jahrhunderts den exemplarischen Romanbeitrag zum amerikanischen Erhabenheitsdiskurs. Im Unterschied zu den europäischen Modellen, die sich von Edmund Burkes Darstellung des Erhabenen in seinem *Philosophical Enquiry* (1759) über Immanuel Kants Analyse in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) bis zu den poetischen Konzepten der britischen Lake Poets William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge (um 1800) reichen, transformiert Melville das Erhabene zu einer Dimension des schlechthin Großen, das nicht mehr bloß unser Vorstellungsvermögen übersteige und aus der Ferne bloß genossen werden könne. Der Schrecken, der in europäischen Konzepten insofern noch positiv rückgekoppelt wird, als das erschreckte Subjekt sich seiner eigenen Kräfte versichert, führt bei Melville in direkter Konfrontation mit dem Schrecklichen, ganz wörtlich, zu nichts, d.h. es findet keine Überhebung des Subjekts über sich selbst statt. Im Gegenteil wird die gefürchtete Existenzbedrohung erschreckend real bis zur Vernichtung. Die Seereise der Pequod im *Moby-Dick* ist eine Reise in die Welt des Erhabenen in diesem skizzierten Sinne. Auf zwei Bestandteile dieser Welt ist besondere Aufmerksamkeit zu lenken: die Natur und der Charakter (in modernerer Terminologie: Bewusstsein). Die Natur war »das einzige, womit Amerika sich im Vergleich zu Europa auf geradezu unvorstellbare Weise gesegnet findet..., ein Landschaftsraum von unermeßlicher Weite und Vielfältigkeit.« (Poenicke, 1972, S. 18) Jene »vastness« der Natur, die Element jeder Erhabenheitsvorstellung ist, verlegt Melville im *Moby-Dick* auf das Meer. Das Meer als natürliche Umgebung der Walfänger ist ebenso Sinnbild für die menschliche Freiheit abseits der gesellschaftlichen Vereinbarungen an Land wie für die Leere als Gefahr, die diese Freiheit birgt. Im unermesslichen, weiten und abgründigen Meer droht der Mensch zu versinken, zu ertrinken, seine Psyche steht in der Gefahr zu vereinsamen und in der Isolation jeglichen Halt, ja sich selbst zu verlieren, wie es im Roman der Schiffsjunge Pip erlebt, der beim Walfang über Bord gespült wird, eine Nacht allein im offenen

Meer verbringen muss und nach seiner Rettung vor Erhabenheitsangst den Verstand verloren hat. Dies bringt den Naiven seinem Gegenpol, dem erfahrenen Alten, sehr nahe: Captain Ahab, der nach dem Vorfall eine Art Seelenverwandtschaft zu Pip verspürt. Beide teilen eine extreme Form der Erhabenheitserfahrung, denn Ahab ist seit seiner Begegnung mit dem überdurchschnittlich großen und scheinbar unbesiegbaren Weißen Wal, die ihn ein Bein gekostet hat, besessen von der Idee, den Wal erneut zu stellen und zu töten. Für ihn kondensiert alle Erhabenheit der Welt, ihre Ungerechtigkeit, ihre Boshaftigkeit, ihre Unerreichbarkeit, die die absolute Grenze des menschlichen Fassungsvermögen zu sein scheint, in genau diesem Tier und seine intime Hoffnung ist es, mit seiner Tötung diese Grenze, die Mauer, die ihn selbst subliminal, also darunter befindlich sein lässt, zu durchbrechen. Er träumt also von der Transzendierung seiner selbst als einer Art Selbsterlösung aus der schlechten Welt. All dies gerinnt nun zur wahrhaft existenziellen Jagd nach Moby-Dick; in der Figur Ahabs manifestiert sich daher die Kombination zweier literarischer Motive: erstens der Quest als »zielgerichteter Reise«, als »Suchwanderung«, die nicht nur in die erhabene Außenwelt vorstößt, sondern auch die Abgründe des Innenlebens beleuchtet; sowie zweitens, und mit der Seelenerforschung verbunden, die Monomanie als psychopathologisches Moment der krankhaften Fixierung auf das eine Ziel, dessen äußerliche Größe im Falle Moby-Dicks mit geradezu gigantischen Ausmaßen an Bedeutung für die besessene Seele korrespondiert. Im Kern allerdings – und dies kann als die Paradoxie des »American Sublime« angesehen werden – ist und bleibt Moby-Dick – trotz aller Versuche, ihn zu beschreiben, zu lokalisieren, zu kategorisieren, weiß, d.h. unbestimmt, unerkannt, unergründlich. Dies thematisiert Melville in dem zentralen Kapitel »The Whiteness of the Whale«, wo die Weiße als »heartless voids and immensities of the universe«, »not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors« (Melville, 1952, S. 193) angesprochen wird – ein Symbol für das Erhabene also, dessen Überfrachtung an Bestimmungen einen Umschlag in Bestimmungslosigkeit bedingt.

## **Erhabene Musik in Bernard Herrmanns *Moby-Dick* (1938)**

*Moby-Dick* fand dementsprechend große Resonanz im Konzertsaal, im Film (mit einem entsprechenden Soundtrack versehen) und auf der Bühne. Sie reicht von Bernard Herrmanns sinfonischer Kantate von 1938 über die ikonische Verfilmung von Ray Bradbury und John Huston mit Gregory Peck (1956) bis hin zu Jack Heggies und Gene Sheers Oper von 2010, die auch außerhalb des Orts ihrer Uraufführung (Dallas Opera) große Erfolge feiert. Wie nun transportiert etwa ein Komponist wie Herrmann, Hitchcocks Herrmann, die Größe seiner Vorlage in einen Klang?

Der 1911 in New York City geborene Bernard Herrmann gehört zur Generation Elliott Carters, Samuel Barbers, John Cages, Benjamin Brittens u.a. Demnach war er erst 26 Jahre alt, als er den Plan fasste, sich des gewaltigen Stoffs des Romans in Form einer Oper anzunehmen. Erfahrungen hatte er zu diesem Zeitpunkt insbesondere als Dirigent gesammelt, da er seit 1934 dem Team der Orchesterleiter beim Columbia Broadcasting System angehörte, wo er binnen 9 Jahren zum Chefdirigenten aufsteigen sollte. Beim CBS lernte er zwei wichtige Menschen kennen: Orson Welles und Lucille Fletcher. Für Ersteren schrieb er zunächst Rundfunk-, dann Filmmusik (ihre erste gemeinsame Arbeit war *Citizen Kane* von 1941, laut American Film Institute »the greatest American picture of all time«), Letztere wurde seine erste Ehefrau und schrieb das Libretto seiner einzigen Oper *Wuthering Heights* nach Emily Brontë – auch dieses Stück ist, der englischen Vorlage zum Trotz, ein geeigneter Kandidat für eine »Great American Opera«.

Bei aller Vielseitigkeit, die das Werk Herrmanns, sei es nun für das Radio, den Film, die Bühne oder den Konzertsaal, auszeichnet, gibt es doch gewisse Konstanten. Darunter ist erstens das Interesse an extremen, rätselhaften, vielschichtigen, psychisch abnormalen Charakteren zu zählen, heißen sie nun Norman Bates, Max Cady (aus *Cape Fear*), Marnie, Madeleine bzw. Carlotta, Travis Bickle (aus *Taxi Driver*) oder eben Captain Ahab und Heathcliff (aus *Wuthering Heights*). Zweitens, im Wesentlichen um diese Charaktere und die von ihnen ausgehenden Handlungen emotional-atmosphärisch umzusetzen, fällt eine sehr aufmerksame Behandlung orchestraler Klänge auf, die so einprägsam und bisweilen quälend erscheinen, dass sie emblematische Qualitäten annehmen, wie das legendäre Streichermotiv aus *Psycho*.

*Moby-Dick* war Herrmanns erstes großes Stück Konzertmusik. Der ursprüngliche Plan, aus dem Roman eine Oper zu machen, wurde fallengelassen, was in Anbetracht der Machart der Vorlage als vernünftige Entscheidung erscheint: Die dramatischen Anteile der Erzählung beschränken sich grob gesagt auf den Beginn und das fulminante Ende sowie einige wenige Passagen dazwischen. Sie stellen aber nur eine der vielfältigen Gestaltungsweisen dar, welche Melville ganz bewusst nebeneinander stellt, um einen gewissermaßen vielchörigen Klang der Stimmen des Erzählers zu erzielen. Den fraglos ungeheuer packenden Szenen, wie Ishmael, der Ich-Erzähler, den Harpunier und Kannibalen Queequeg kennenlernt und zum Blutsbruder gewinnt, wie Captain Ahab nach vierzig Tagen Seereise erstmals auf Deck der Pequod erscheint und bald seine eigentliche Mission, die Jagd auf den Weißen Wal, propagiert, wie diverse Walfänge ablaufen und schließlich, wie ganz am Ende (nach ca. 750 Seiten) endlich Moby-Dick gesichtet wird und nach einer dreitägigen Hetzjagd schließlich das Schiff zerstört und seine gesamte Besatzung – den Erzähler ausgenommen – in den Tod stürzt, diesen dramatischen Geschehnissen stehen unzählige Einschübe und Abschweifungen gegenüber, in denen Melville seinen Narrator alles das zum besten geben lässt, was 1850 über Walfang und -verarbeitung, Seefahrt, Geographie, Biologie (die sog. Cetologie), Naturgeschichte, Mythologie und Theo-

logie des Wals zu erfahren war. Diese Digressionen, die einen Großteil des Buchs und damit auch seinen unverwechselbaren Charakter ausmachen, sind vom dramatischen Gesichtspunkt her unbrauchbar. Möglicherweise hätte Herrmann hier bereits ein filmisches Vorbild benötigt, um aus der epischen eine überzeugende dramatische Anlage zu machen. Doch John Hustons Film kam erst 1956 in die Kinos. Ihrer konnten sich dann Jake Heggie und Librettist Gene Sheer 2010 für ihre *Moby-Dick*-Oper bedienen, Herrmann hingegen bog mit der Hilfe eines Mitarbeiters bei der CBS, W. Clark Harrington, das Ganze noch zur Kantate ab, die allerdings nun recht dramatisch ausfiel. Vermutlich steckt in ihr ein Großteil der Erfahrung, die Herrmann bei der Komposition von Radio-Melodramen gesammelt hat. Sie stellt meines Erachtens einen entscheidenden Schritt zur großen Oper *Wuthering Heights* dar.

Größe erzeugt Herrmann hier in erster Linie durch die Verwendung eines großen Orchesters, das im Fall von *Moby-Dick* doppelte bis dreifache Holzbläser vorsieht (darunter ein Kontrafagott), drei- bis vierfaches Blech (darunter eine Tuba), einen Schlagzeugapparat, der vier Spieler verlangt, (darunter eine Donnertrummel, bei der durch Schütteln ein Donnerrollen ausgelöst wird) sowie Harfe und Streicher. Instrumentiert wird die Partitur so, dass nicht selten das gesamte Orchester zu hören ist, noch häufiger bedient sich Herrmann des satten Bläserklangs, um wie gleich zu Beginn Signale wie Fanfaren zu schmettern, die zusammen mit Paukenwirbeln den Topos der feierlichen, majestätischen Größe in der Musik zelebrieren (Henschel, 2013). Zudem steigt am Anfang des Stücks der Männerchor blockartig, hymnisch, fast schon archaisch ein, um das biblische Motto aus Genesis 1,21 »And God created great whales«, ein wahrhaft großes Wort, das auch Melville dem Roman vorausschickt, zu intonieren.

Es können im Rahmen dieser Einleitung nicht alle Facetten der Umsetzung präsentiert werden; der Fokus soll auf dem Schluss der Kantate liegen, wo zwei Momente der Größe hörbar werden: natürlich die Besessenheit Ahabs bei der frenetischen Hetzjagd sowie die Stärke des »Leviathans« wie der Wal bei Melville oft genannt wird, aber auch die charakterliche, fast schon philosophische Größe Ahabs, welche sich in immer wieder interpolierten, melancholischen Besinnungen auf sein Schicksal, auf sein bevorstehendes Ende, auf seine Todesergebenheit äußern. Solche melancholischen Betrachtungen hatten den eher ruhigen und dem Topos des Lyrischen verpflichteten Teil der Kantate geprägt. Als dann der Wal gesichtet wird und Starbuck, der erste Steuermann, versucht, seinen Kapitän zu überreden, von dem Tier abzulassen, ist Ahab erst recht zum Angriff angestachelt, wie das militärische Trompetensignal kundtut. Im Verlauf seiner folgenden Hassrede auf den Wal verlässt Ahab immer häufiger den Modus des Singens, der sicherlich einen noch kontrollierten Eindruck vermittelt, und wechselt ins Sprechen, Rufen, Brüllen, was seine nicht zu bändigende Besessenheit ausdrückt. Ein retardierendes Moment bildet der langsamere, *piano* und wiederum gesungen vorzutragende Einschub Ahabs, wenn

er wieder scheinbar im Besitz seiner Beherrschung sinnierend Abschied von der Weltoberfläche nimmt: »I turn my body from the sun. Oh, lonely death on lonely life!«. Der große Orchesterklang, der die große Passion des großen Charakters Ahab begleitet, sammelt sich effektiv in einem extrem tiefen, alleine gelassenen Ton der Bassregister – den immensen Abgrund, der Ahab nun aufnehmen wird, verdeutlichend und Raum schaffend für seinen letzten Satz »Thus, I give up the spear!« –, bevor ein letztes Aufbäumen des vollen Orchesters Tod und Zerstörung von Crew und Schiff in überwiegend dreifachem *Forte* instrumental vermittelt. Dem Schlusssatz des Romans gesprochen von Ishmael »And I only am escaped alone to tell thee« – wiederum ein biblisches Zitat, diesmal aus dem Buch Hiob 1,16, wovon sich die sprichwörtliche Hiobsbotschaft herleitet –, diesem Wort genügt ein einsames, einfaches, freilich grauenvoll tiefes und knarrendes Kontra-C im Kontrafagott, also der tiefste Ton, der dem Orchester, ohne Herabstimmen der Kontrabässe, zur Verfügung steht.

### **Herrmanns *Wuthering Heights* (1951) als »Great American Opera«**

In Emily Brontës *Wuthering Heights*, einem der großen britischen Romane der viktorianischen Zeit, jener »Great tradition« of the English novelists« (Stoneman, 1996, S. 126ff.), die Vorlage für eine große amerikanische Oper im Zeichen des Erhabenheitsdiskurses zu erblicken, mag zunächst inkonsequent erscheinen. Doch war es schließlich die Rezeption im großen amerikanischen Film Hollywoods, welche Herrmann auf das Sujet brachte und in seiner Wahrnehmung beeinflusste. Auf den literarischen Brontë-Umkreis wurde er erstens durch die Verfilmung des Romans von 1939 aufmerksam, die William Wyler mit Lawrence Olivier und Merle Oberon sowie der Musik Alfred Newmans drehte und die eine Art »Durchbruch« des bis dato eher zurückhaltend rezipierten Texts bei einem größeren, amerikanischen Publikum bewirkte; zweitens durch seine eigene Arbeit an der Filmmusik zu *Jane Eyre* (von Robert Stevenson, mit Orson Welles). Für die Ausbildung gewisser narrativer Muster im Hollywood-Film – wie die tragische DreiecksLiebesgeschichte und die Konstellation der »Liebenden auf der einsamen Bergspitze gegen den Rest der Welt« – waren beide Filme im Fahrwasser von *Gone with the wind* (1939) auch in Abweichung von der ursprünglichen Darstellung in den Brontë-Vorlagen ein entscheidender Schritt und sie begegnen uns in der Oper wieder. Interessanterweise fand in den 1940er Jahren eine Annäherung in der Rezeption der beiden Romane der Schwestern Brontë durch Filme, Illustrationen oder Bühnenadaptationem statt: *Jane Eyre* wurde im Sinne von *Wuthering Heights* stimmungsmäßig verdüstert, aus *Wuthering Heights* hingegen wurde ein Drama der sozialen Klassen und einer wahren, aber unmöglichen Liebe, der rätselhafte Anti-Held Heathcliff konnte zum tragischen Helden der Ausgestoßenen mutieren (Stoneman, 1993, S. 16).

Deutlich wird die Orientierung Herrmanns und seiner Librettistin Fletchers an der Romanverfilmung auch daran, dass ihre Oper wie der Film (und mit ihnen die meisten Adaptionen) nur die erste Hälfte des Romans einschließen, also mit dem Tod der Catherine Earnshaw-Linton enden. Die gemäßigte, zu einem versöhnlicheren Zusammenleben fähige zweite Generation der Lintons und Earnshaws wurde gestrichen, was sicherlich nicht nur eine Frage des dramatischen Anliegens, sondern auch der zur Verfügung stehenden Dauer im anderen Medium war. Die Konzentration auf das verhinderte, tragische Liebespaar steht im Einklang mit der Vermittlung von »romance« durch die Hollywood-Akteure.

Zudem sind es genau die zwei bereits im Zusammenhang mit *Moby-Dick* angesprochenen Themen, Natur und Charakter, die im Roman eine herausragende Rolle spielen und durch ihre spezielle Behandlung in den amerikanischen Erhabenheitsdiskurs integriert werden konnten. Was im *Moby-Dick* das Meer war, ist in *Wuthering Heights* das Moor. Der Roman spielt in der Nähe eines kleinen Dorfs in Yorkshire mitten im Hochmoor und diese Landschaft prägt in all ihrer Schönheit (in Frühling und Sommer und dementsprechend in der Jugend der Protagonisten) und ihrer Erhabenheit (in Herbst und Winter und im Erwachsenenalter, das als Zeit des Leidens beschrieben wird) die gesamte Stimmung des Romans, den Charakter der Protagonisten und somit auch den Fortgang der Handlung. Insofern gibt es eine enge Korrespondenz zwischen der Erwähnung und Schilderung von natürlichen Gegebenheiten und Ereignissen und der Charakterisierung der Akteure im Roman. Mit der Literaturwissenschaftlerin Sydney M. Conger ist zu konstatieren:

Nature provides her [E. Brontë] with a fund of analogies that help to describe the indescribable; namely, the irrational, magnetic attraction between Heathcliffe and Catherine (Conger, 1978, S. 1003).

Gerade für jenes Unbeschreibliche, kaum in Worte zu Fassende, das auch dem Autor des *Moby-Dick* alle erdenklichen literarischen Mühen abgerungen hat, stehen Bilder, Metaphern, Symbole aus der Natur, namentlich aus dem nordenglischen Hochmoor. Insbesondere die urwüchsige, dem Außenstehenden nicht zu vermittelnde, bisweilen dämonische Anziehungskraft, die Catherine und Heathcliff bis über den Tod Ersterer hinaus miteinander verbindet, sedimentiert sich in Naturbildern aus dem Moor, etwa in dessen Brise, die per Windstoß den Raum erfüllt, sobald ein Fenster geöffnet wird – so geschieht es, als Catherine stirbt oder wenn ihre ruhelose Seele Bewohner ihres alten Zimmers auf »Wuthering Heights« heimsucht. Der Name dieser Behausung, zu Deutsch »Sturmhöhe«, impliziert die Wind, Wetter und Landschaft ausgesetzte Lebensform ihrer Bewohner; und ebenfalls in Heathcliffs Namen, der »Heideklippe« bedeutet, offenbart sich die urwüchsige Naturverbundenheit seines Charakters. Analog zur rauen, unwirtlichen Natur Nordenglands sind die Charaktere kaum zu bändigen, daher auch eher als erhaben denn als schön zu bezeichnen. Dieser Zug ist dermaßen ausgeprägt, dass bei vielen zeitgenössi-

schen, aber auch heutigen Lesern Verwirrung und eine ablehnende Haltung ausgelöst wird: Der Roman bietet schlicht keinerlei Möglichkeit zur (affirmativen) Identifikation mit einer seiner Figuren:

It is Heathcliffe's and Catherine's enigmatic and often destructive impulses that are »sublime,« »threatening,« and, indeed, even sometimes »unspeakable« (Conger, 1978, S. 1003).

Emily Brontë nutzt die Technik einer extremen Kontrastbildung, um das Verstörende an *Wuthering Heights* zu vermitteln, einen Kontrast nämlich zwischen der bürgerlich viktorianischen Welt des Herrenhauses Thruscross Grange, wo die Lintons residieren, und dem heruntergekommenen, eher bäuerlichen Anwesen Wuthering Heights, wo die Earnshaws hausen. Während das Herrenhaus mit Schönheit (Vernunft, Harmonie, kultivierte, gebändigte Natur) einhergeht, besticht Wuthering Heights durch seine erhabenen Züge (Gefahr, Zerstörung, Rätsel, Schauer):

Everything associated with Wuthering Heights is akin to the sublime: the natural setting and the passion of Catherine and Heathcliff – dangerous, destructive, mysterious, awe-inspiring. All associated the the Grange, however, belongs to what these theorists [of eighteenth-century aesthetics of landscape] called beauty: rational harmony, cultivated, tamed nature (Williams, 1985, S. 125).

Herrmanns vieraktige Oper zeigt all diese Facetten des Romans, was vorzuführen leider den Rahmen dieser Einführung sprengen würde. Es sei aber wenigstens ein großer Moment der Oper hervorgehoben, namentlich das Finale des II. Aktes. »Großes« findet sich dort in der verschmelzenden Darstellung der erhabenen Natur, der von Hollywood geprägten großen »romance« und des unbändigen, grenzenlos großen Charakterzugs der Protagonisten. Zur Situation der Handlung: Catherine und Heathcliff sind im fortgeschrittenen Teenageralter und sie hat gerade dem Heiratsantrag des bürgerlichen, angesehenen, aber eher normalen Edgar Linton von Thruscross Grange entsprochen, was sie ihrer Kinderfrau Nelly mitteilt. Durch kritisches Nachfragen Nellys gerät Catherine in die Lage, ihre Liebe zu Edgar mit einem Naturbild zu vergleichen, nämlich den Jahreszeiten und Wetter ausgesetzten Blättern eines Baumes. Ihre Liebe zu Heathcliff hingegen – dem Findelkind, mit dem sie wie mit einem Bruder aufgewachsen ist – sei wie die ewigen Felsen. Ihre Rede kulminiert in der Aussage »Nelly, I am Heathcliff!«, was die unverbrüchliche, kaum nicht einmal mehr als dialektische Einheit anzusehende Seelenidentität zwischen den beiden zum Ausdruck bringen soll. Heathcliff selbst, der unter der Missachtung, ja Misshandlung durch den älteren Bruder Cathys, Hindely, leidet, war bei diesem Gespräch im Raum ohne Cathys Wissen anwesend. Er ergreift die Flucht als Cathy äußert, sie könne Heathcliff niemals heiraten, weil dies sie degradieren würde. Ihre anschließende Liebeserklärung hat er also nicht mehr gehört. Nun bemerkt Cathy dieses Unglück. Ihre verzweifelten Rufe ins dunkle Moor hinaus, Heathcliff möge doch wiederkommen, greifen die Musik des I. Akts, und zwar die Musik ihrer »romance« auf, die wir hören, als die eher noch kindlichen Cathy und Heathcliff

einen unbeschwerten, von gegenseitiger tiefer Zuneigung geprägten Tag im sommerlichen Moor verbringen. Mit dieser Musik der großen Leidenschaft zieht nun zugleich ein schweres Gewitter auf: ein erhabener Wetterumschwung, der den Umschwung der Liebeskonstellation anzeigt. Die zitierte Liebesmusik ist an den »Heathcliff«-Rufen einer fallenden Sekunde und einem jener hermannschen einprägsamen, emblematischen Klänge zu erkennen, nämlich einem b-Moll-Akkord mit großer Septime, die sich mit dem gesungenen fallenden Halbtonschritt zusammen zur Sexte erniedrigt. Als solcher Moll-Akkord mit Sixte ajoutée bleibt der Klang aufgelöst und oftmals wiederholt stehen, und wirkt wie das subdominantische Bruchstück einer fragmentierten, unausgeführten Kadenz. Diese Liebesmusik nun wird immer engmaschiger mit solchen Klängen verwoben, die das heraufziehende Unwetter andeuten: Blitze und Donnerrollen (Z. 39, 1 vor Z. 40, Z. 41 etc.). Entsprechend assimiliert sich Cathy an die Natur und das Wetter, indem sie die Tür aufreißt, hinausruft und schließlich in das stürmische Moor hinausläuft, wohin auch Heathcliff verschwunden ist. Hier zeigt sich der Grenzen sowie häuslichen Schutz und Hülle ignorierende Wesenszug der beiden. Die grenzenlos Liebenden »verschmelzen«, voneinander getrennt, auf dem Höhepunkt ihrer unter negativen Vorzeichen gestellten Leidenschaft mit der sie umgebenden, lebensfeindlichen Natur. Orchestrales Signum dieses Vorgangs ist ein weiterer Klang (Z. 43), harmonisch betrachtet ein »harmloser« fis-Moll-Akkord, der aber so gewaltig instrumentiert ist, dass er geeignet ist, Schauer beim Hörer auszulösen. Außerdem bewegt sich der Spitzenton *fis* erst chromatisch zu *f*, dann zum Tritonus *c* fort, während fis-Moll in allen anderen Stimmen liegen bleibt und eine große Reibung erzeugt. Dieses Klanggebilde kennt der Hörer aus dem Prolog, wo der gealterte Heathcliff von Cathys ruheloser Seele vor dem bei Schneesturm geöffneten Fenster heimgesucht wird – also aus der einleitenden Präsentation der Verschmelzung von erhaben-schrecklicher Natur mit dem zum Gespenst mutierten, die ultimative Grenze zwischen Leben und Tod überschreitenden Charakter Cathys. Groß und effektiv beendet eine instrumentalmusikalische Schilderung der Stürme in Natur und Seele schwer und aufgewühlt den Akt.

Die Oper verdient eine ausführlichere Behandlung als es diese Einführung leisten kann. Doch hoffe ich, dass einige Grundzüge dessen, was Herrmann zur Suche nach einer »Great American Opera« beiträgt, bereits deutlich geworden sind: zunächst ein großer, erhabener Stoff als Vorlage und dann eine musikalische Behandlung, die nicht etwa aus einem avantgardistischen Skrupel heraus darum bemüht wäre, allein dem »Fortschritt« des musikalischen Materials behilflich zu sein, sondern die nicht davor zurückschreckt, große Sujets und Leidenschaften darzustellen, um dadurch große Emotionen zu rühren und so ihren Vorlagen zu entsprechen. Über den Umweg des Films, dessen Gestaltungsweisen das Opern- und Konzertschaffen Herrmanns begleiten und füttern, wird damit an den vormals ureigenen Bereich des unterhaltenden, den Zuschauer einnehmenden Musiktheaters angeknüpft. Denn es

sollte in Herrmanns leinwandlosem Komponieren nicht allein ein filmmusikalischer Zugriff festgestellt werden (was an der Oberfläche sehr einleuchtet), sondern umgekehrt auch ein Wiederaufgriff dessen, was der Film nicht nur in der Frühphase seiner Entwicklung von der Oper übernommen und gelernt hat<sup>1</sup>. Die nicht zu überhörende Ähnlichkeit von *Wuthering Heights* mit der Musiksprache Puccinis bezeugt dies auf assoziativer Ebene. Es stellt sich schließlich die Frage, ob und inwiefern dies ein Modell für spätere, ähnlich verfahrenende Opern aus den USA geworden ist.

Nicht wegzudiskutieren ist allerdings die Tatsache, dass Herrmann bisher weder im Bereich der Konzert- noch der Bühnenmusik ein großes, mit dem seiner filmischen Produktion annähernd vergleichbares Publikum erreicht hat. Überhaupt ist die amerikanische Oper, sofern sie nicht als Operette oder Musical produziert wird, keine Erscheinung, die sich durch den Umfang ihrer Rezeption auszeichnen würde. Dies ist auf vielfältige Faktoren zurückzuführen, von denen einige in der Dominanz des europäischen Repertoires auf dem Opernmarkt und einer historizistischen, quasi »musealen« Praxis der Spielplangestaltung zu suchen ist. In jüngerer Zeit allerdings begegnen einige aktuelle Projekte großer amerikanischer Opernhäuser diesem Missstand, indem sie Aufträge an solche Komponisten verteilen, die erstens die »großen« Stoffe amerikanischer Literatur aufgreifen (wie Werke von Edgar Allan Poe, Herman Melville, Louisa May Alcott, Mark Twain, F. Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Theodore Dreiser, Arthur Miller etc.), die nicht selten auch mit großen Verfilmungen verknüpft sind, und sich zweitens damit an ein vergleichsweise großes Publikum wenden. Die marginale Bedeutung des Regietheaters in den USA und die im Vergleich zur lange Zeit in Europa vorherrschenden kritischen Avantgarde unverkrampfte Herangehensweise an das Thema Oper bereiten einen geradezu idealen Boden für eine Renaissance der »großen« Oper über das endlose Wiederaufnehmen von Repertoirestücken hinaus. Für denjenigen, der dieser Entwicklung mit Sympathie gegenüber steht, besteht also durchaus Grund zur Hoffnung...

## Literatur

- Conger, Synda M. (1978). Nature in *Wuthering Heights*. *PMLA*, 93 (5), 1003-1004.
- Hentschel, F. (2013). Feierlichkeit. Expressive Qualität und historische Semantik bei Beethoven. *Archiv für Musikwissenschaft*, 70 (3), 161-190.
- Melville, H. (1952). *Moby-Dick, or, The Whale* (1851). L. S. Mansfield, H. P. Vincent (Hrsg.). New York: Hendricks House.
- Poenicke, K. (1972). *Dark Sublime. Raum und Selbst in der amerikanischen Romantik* (= Jahrbuch für Amerikastudien. Beihefte, Bd. 36). Heidelberg: Winter.

---

1 Vgl. Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, Band 11, 2014, der sich auch mit solchen Verbindungen von Oper und Film beschäftigt (<http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11>).

- Stoneman, P. (1996). *Brontë transformations. The cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. London: Prentice Hall.
- Stoneman, P. (1993). Introduction. *Wuthering Heights*. London: Macmillan.
- Williams, A. (1985). Natural Supernaturalism in »Wuthering Heights«. *Studies in Philology*, 82 (1), 104-127.

Aaron Ziegel

## Crafting the Soundworld of American Opera, 1910–1912

### Introduction

Long before opera composers in the United States could justifiably consider taking on the task of producing *the* »Great American Opera,« the practical matter of simply finding the opportunity to have one's opera performed or produced proved a much more relevant challenge. In the nineteenth century, the history of opera in the United States largely consists of usually short-lived opera companies, primarily touring organizations without permanent theaters to call home, and their efforts to bring the European-composed repertory to an American audience (see, e.g., Ahlquist, 1997; Ottenberg, 1994; Preston, 1993). The role of newly composed, native works is a marginal one, at best. While such repertory certainly does exist from that period, taken in total, the works seem more like a series of singularities, limited in terms of the audience's reach, in critical attention from the nation's press, and in influence upon later composers or the broader cultural scene. A new work might be mounted for a few nights in one city, and it might even be published in a piano-vocal score, but beyond those few attendees lucky enough to hear one of these performances, the impact of such a work essentially ended with the fall of the final act's curtain. Such a pattern could not result in the formation of a national school of operatic production here in the United States to rival those found in any of the principal European nations. A relatively small number of composers with the requisite training, a lack of stable opera companies with the financial means to create new works, and the general impression that opera, as a genre, was an exclusively European import all contributed to this situation. Operatic productivity in the United States began to increase toward the turn of the century, as all three of these factors developed in a positive direction. A greater number of trained composers, city-supported resident opera companies, and a burgeoning audience desiring to witness stage premieres led to a confluence of conditions necessary for the eventual emergence of a distinctively American style of operatic composition.

During the early 1910s, for the first time in the nation's history, new scores were composed, published, produced, discussed in the press, and viewed in multiple cities (and sometimes even heard in excerpts on recordings) in a great enough frequency that examples of the genre began to influence one another. Composers were aware of their colleagues' efforts. Critics could draw comparisons and assess trends. The audience's enthusiasm for a work sometimes led to subsequent revivals. One

might say that the nation’s musical culture had finally matured into the making of operatic history, rather than simply the receiving of it second-hand from Europe. From our point of view today, this period marks a turning point at which »American Opera« begins to seem like a tangible quantity—something that is uniquely definable, something that is searching for its own distinctive musical style. This search is the subject of this essay. Composers at the time were, in their own separate ways, all seeking to answer one key question: What should an American opera sound like? They shared a common goal to create works that could simultaneously coexist alongside the established European repertory while still striking listeners as a uniquely American-sounding contribution to the genre. In the analysis that follows, examples drawn from four operas first staged from 1910 to 1912 illustrate that, during this three-year period, there was indeed something of an emerging consensus regarding how composers can achieve a specifically American soundworld upon the operatic stage. The selected works and composers, along with the location and year of the staged premiere, is shown in the table below. (See the appendix for further production details and cast lists.)

<i>Composer</i>	<i>Work Title</i>	<i>Premiere City and Year</i>
Arthur Nevin (1871–1943)	<i>Poia</i>	Berlin, 1910; preceded by a concert performance in Pittsburgh, 1907
Victor Herbert (1859–1924)	<i>Natoma</i>	Philadelphia, 1911
Frederick Converse (1871–1940)	<i>The Sacrifice</i>	Boston, 1911
Mary Carr Moore (1873–1957)	<i>Narcissa</i>	Seattle, 1912

*Table 1: Selected Repertory.*

Taken as a group, this selection represents an exemplary cross-section of American operatic creation at the time. All of these works were fully staged, thus they had achieved a complete realization of their musical and dramatic potential. Unperformed or unproduced works are less likely to be representative of the period’s understanding of what American opera should be. All were published in piano-vocal scores, thus music critics, professional musicians, other composers, and even amateurs at home could easily study these examples. Since the music was widely disse-

minated, rather than only hearable in live performance, the relative impact of a score upon the nation's broader musical scene and its potential for influence upon other composers was much greater. Indeed, each work could serve as a point of reference for those that followed. Furthermore, the musical press across the whole country eagerly followed this operatic history in the making. Finally, the librettos of each work provide an indigenous plot setting. As many commentators of the time observed, an authoritative »American« opera must surely be set in the New World.<sup>1</sup>

## Early background

Americans had indeed been creating new operatic stage works from the earliest years of the nation's history. At the start of the nineteenth century, these resembled mostly spoken plays with songs more than true »grand operas.« Both *The Indian Princess*, an »operatic melodrama« with music by John Bray, produced in Philadelphia in 1808, and *The Enterprise*, an »operatic drama« with music by Arthur Clifton, produced in Baltimore in 1822, include an orchestral overture, songs, duets, and choruses with some additional instrumental music, but they employ spoken dialogue, rather than recitatives. The songs are generally brief, with simple diatonic melodies and occasionally strophic texts, more suited to singing actors than true operatic voices. Only once in each work do both composers demonstrate a grander musical ambition by writing a lengthy and virtuosic aria for their respective soprano protagonists. As operas from the European repertory became better known and more popular toward the middle of the century, American composers did occasionally attempt to contribute their own examples to the genre. Most notable are the three operas by William Henry Fry (1813–1864): *Aurelia the Vestal* (1841), *Leonora* (1845, revised 1858), and *Notre Dame of Paris* (1864). Fry's musical idiom in these works, however, remained close to that of his Italian and French contemporaries. Striving for a specifically American soundworld was not a significant part of his operatic agenda.

Toward the end of the century, the chorus of commentators calling for a truly »American« opera was growing. In 1895, a writer for *The Outlook*, for instance, seemed understandably troubled by the fact that »Many who have hoped that an American composer would someday satisfy their ambition for American [opera] have grown faint with long waiting« (»An American Opera,« 1895). Late nineteenth-century composers, such as Dudley Buck, Frederick Gleason, and Silas Pratt, while more systematic in their pursuit of operatic success, were hindered by the fact

---

1 For plot summaries of the selected examples, see Ziegel, 2011, pp. 354–61. Bibliographic details of scores and librettos are included at the start of the references section. This present essay complements my earlier article that explored how libretto writers at the time sought to construct an American idiom in their sung texts; see Ziegel, 2009.

that the majority of their works remained unperformed. Even the operatic efforts of more prestigious composers around the turn of the century met with little acceptance. Walter Damrosch's *The Scarlet Letter* (1896) was at least produced in Boston, but perhaps that had more to do with the fact that Damrosch himself was the director of the opera company. George Whitefield Chadwick's *Judith* (1901) and John Knowles Paine's *Azara* (1903) both had to settle for unstaged concert performances.

By 1905, the forecast for American opera looked especially bleak from Oscar Sonneck's point of view:

[T]oday we are as far from American opera of artistic importance as we ever have been. Not that our composers lack the power to write dramatic music, but [...] [they] have almost stopped trying their hands at this sadly neglected branch of our art. The struggle against the apathy of the public, eternally in love with flimsy operettas [...] and on the other hand against the commercial cowardice and avarice of the managers, seems hopeless. Whether or not a change for the better will take place cannot be foretold. (Sonneck, 1905, p. 485)

Fortunately, Sonneck's pessimistic prediction turned out to be wide of the mark, for the public's demand for new American works, composers' increased productivity, and managements' willingness to stage the premieres were near at hand. Commentators in the early 1910s seemed thoroughly convinced that the opportune time for writing opera was now. By 1911, for instance, Lawrence Gilman beamed that »as for the generous and patriotic men who control the destinies of our opera-houses, they have opened wide the doors and there are hospitable words upon their lips« (Gilman, 1911, p. 751). Just three years later, he returned to the topic even more confidently and affirmed that

there is not the slightest question that the production of operas by native composers set to texts in the vernacular is a highly desirable thing. No one who is interested in the growth of a native musical art but would rejoice to see operas by American composers, sung in the vernacular, established in the regular repertoire. (Gilman, 1914, p. 148)

Walter Pritchard Eaton likewise recognized that the conditions were right: »We have today at last men with the dramatic technique needed to build an effective libretto. We have plenty of native singers of operatic stature. [...] We have composers who know the tools of their trade« (Eaton, 1911, p. 675). Composers too seemed swept up in the enthusiasm for new operatic creation. Frederick Converse, for example, noted in a diary entry, dated 19 March 1910, his determination that »We are bound to write operas in America, just as we have built up great commercial enterprises—they can't stop us« (Garofalo, 1994, p. 39). Indeed, the nation's opera lovers felt that they were witnessing a key turning point in their musical history, as Littell McClung explained in 1910:

[To those] who take a broader and more up-to-the-minute view of the great increase in the demand for grand opera in all parts of the country, the expression »American opera« means the dawn of a new artistic era in the United States. [...] When we shall hear a successful composition by an American composer sung in English, this country will have made a step that will undoubtedly mark a new period in the annals of music. (McClung, 1910, pp. 423–424)

This »dawn of a new artistic era« was heralded in no small part by a changing attitude at New York’s Metropolitan Opera (Met), ushered in by its general manager Giulio Gatti-Casazza, whose tenure at the Met spanned from 1908 to 1935. Following the lead of popular opinion, he made a concerted effort to bring new American works to the stage. As the manager recalled, »When the request that this should be done became reasonably general and representative, I took steps at once to procure« an American score, noting that »it was an obvious duty to find out what [American operas] there were.« After an initial foray with three performances of Frederick Converse’s *The Pipe of Desire* in March of 1910, the Met announced a \$10,000 prize competition for a newly composed work. Gatti-Casazza explained that his motivation grew from a wish »to probe more deeply into the dark, unfathomed caves and to explore for blushing flowers, unpublished and unseen« (Brenon, 1913, p. 377). The prize eventually went to Horatio Parker’s *Mona*. This work was shown four times in March and April of 1912, and seemed at first glance to be a perfect candidate for a project such as this. However, its dramatization of the conflict between the Druids of ancient Britain and their Roman occupiers suggests that achieving Americanness was not one of Parker’s key priorities. An unnamed music critic, writing for *The Nation* shortly after the premiere, complained that while the »score consists of substantial, serious, scholarly music [...] one listens in vain for a note distinctively American.« The writer concludes that, rather than constructing a uniquely indigenous soundworld, Parker’s idiom simply made »use of phrases that have long been the common property of all composers« (»Professor Parker’s Prize Opera,« 1912, p. 296). This is not to suggest that the work is without merits, but it does explain the exclusion of *Mona* from the present sample.<sup>2</sup>

---

2 The preceding text is of course a highly selective summary. For an exceptionally thorough overview of American-composed operas, see Kirk (2001). For a comprehensive survey of opera in the United States, but one that primarily focuses on the performance history of repertory imported from Europe, see Dizikes (1993). The most thorough examination of the American operas presented at the Met under Gatti-Casazza’s management is from Guzski (2001).

## Components of an American idiom

Returning now to the works by Nevin, Herbert, Converse, and Moore (see Table 1), the remainder of this article will document four distinctively American musical components that the composers chose to integrate with an inherited European tradition of opera writing. While not an exclusive list, the selected areas of emphasis include: (1) musical expressions of patriotic or heroic sentiments, (2) the use of characteristically American styles of choral writing, (3) the incorporation of American Indian melodies, and (4) the inclusion of sacred music materials. Given that any of these topics could easily support entire studies of their own, an overview of how such traits operate in conjunction with each other is presented below. In total, this provides a glimpse into how these composers sought to craft a soundworld for American opera.

In both *Natoma* and *The Sacrifice*, the principal male characters are American military officers. *Natoma*'s naval lieutenant, Paul Merrill (tenor), is serving as an envoy to Spanish-controlled California, while *The Sacrifice*'s army captain, Burton (baritone), is fighting in the Mexican-American War. The opera's plots are set in 1820 and 1846, respectively. As is typical in opera, both men are romantically drawn to women from exotic »other« ethnic groups. Paul's love interest is Barbara, the daughter of a Spanish nobleman, and Burton is attracted to Chonita, described in the libretto as »a young Mexican lady.« In each score, both men sing of their pride in the United States, especially their belief in the nation's superiority over the Spanish and Mexicans. The respective excerpts in which the characters articulate these sentiments employ a remarkably similar musical idiom.

In Act II of *Natoma*, Paul sings a passage variously referred to as the »Ode to Columbus« or »Paul's Address.« This heroic aria begins ostensibly as a tribute to Christopher Columbus, thereby showing respect to California's Spanish rulers (Example 1a), but midway through the number, Paul's focus shifts to »Columbia« rather than »Columbus« (Example 1b). Columbia, described in Paul's lyrics as both the »goddess of our liberty« and the »goddess of the free,« serves as a symbolic personification of all that is superior in the United States. While Paul might respect the original Spanish settlers of California, the American commitment to liberty is what truly receives his pledge of loyalty. Throughout, Herbert allows the tenor ample opportunity to sustain clarion high notes, while brass-led fanfare figures leave no doubt about the character's personal valor. An upward surging leitmotif, further reflecting Paul's heroism, undergirds much of the introductory recitative (not shown here) and reappears again in the orchestral accompaniment following the final vocal note (boxed in Example 1b).