

Arnold Jacobshagen

Symphonische Dichte, psychologische Durchdringung

Luigi Cherubini und seine *Médée*

Die Präsenz von Luigi Cherubini (1760–1842) im internationalen Musikleben beschränkt sich heute fast ausschließlich auf ein einziges Werk: *Médée* bzw. *Medea*. Gleichwohl war Cherubini alles andere als der Schöpfer eines One-Hit-Wonder, sondern einer der berühmtesten Komponisten seiner Epoche, dessen Gesamtwerk neben rund 30 Opern auch Dutzende geistlicher Kompositionen sowie Klaviersonaten, Streichquartette und Symphonien umfasst. Bei wahren „Kennern“ genoss er womöglich sogar noch höheres Ansehen als bei bloßen „Liebhabern“: Sein Zeitgenosse Ludwig van Beethoven beispielsweise verehrte Cherubini als einen der größten lebenden Komponisten, und Johannes Brahms bezeichnete *Médée* als „das, was wir Musiker unter uns als das Höchste in dramatischer Musik anerkennen“.

Cherubini entstammte einer Musikerfamilie aus Florenz und wurde in Mailand ein Schüler des berühmten Giuseppe Sarti, als dessen Assistent er seine Opernlaufbahn begann. Nach ersten Erfolgen in seiner Heimat begab er sich 1784 zunächst nach London und brachte dort in den folgenden zwei Jahren drei italienische Opern zur Uraufführung. 1785 reiste er nach Paris und wurde der französischen Königin Marie-Antoinette vorgestellt. Ein Jahr später ließ er sich endgültig in der französischen Metropole nieder, wo er fortan 56 Jahre lang bis zu seinem Tod im Jahre 1842 leben und wirken sollte. Seine erste französische Oper, *Démophon* (1788), fand großen Zuspruch. Cherubini wurde daraufhin zum



musikalischen Direktor des Théâtre de Monsieur ernannt, das sich infolge der Französischen Revolution ab Ende Juni 1791 Théâtre Feydeau und ab 1801, nach der Fusion der Truppe mit der Opéra-Comique in der Salle Favart, Opéra-Comique National nennen sollte. In diesen Jahren nahm die Bühne einen erstaunlichen Aufschwung und vermochte es zeitweilig sogar, die „große“ Pariser Opéra in den Schatten zu stellen. Drei für das Théâtre Feydeau komponierte Werke Cherubinis, *Marguerite d'Anjou* (1790), *Koukourgi* (1792/93) und *Sélico* (1793/94), blieben in den Wirren der Pariser Revolutionsjahre unvollendet. Bedeutende Erfolge erzielte er in Paris in den 1790er Jahren vor allem mit den vier Opern *Lodoïska* (1791), *Éliza, ou Le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard* (1794), *Médée* (1797) und *Les Deux Journées* (1800). Das hohe Ansehen, das Cherubini inzwischen genoss, führte 1795 zu seiner Ernennung zum Inspektor am Pariser Konservatorium.

Seine Opern aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts waren weniger erfolgreich, was zu dem Mythos beigetragen haben dürfte, dass die angebliche Abneigung Napoleons gegenüber der als zu komplex empfundenen Musik Cherubinis dessen Karriere geschadet habe. Trotz etwaiger Geschmacksdifferenzen ernannte ihn Napoleon nach dem Einmarsch in Wien zu seinem dortigen Musikdirektor. So hielt sich Cherubini 1805/06 in Wien auf, wo seine in deutscher Sprache komponierte Oper *Faniska* großen Beifall fand, während Beethoven in denselben Jahren mit den beiden ersten Fassungen von *Fidelio* (bzw. *Leonore*) ziemlich kläglich scheiterte.

Nach dem Sturz Napoleons wandte sich Cherubini in der Epoche der Restauration nach 1815 verstärkt der Komposition von Kirchenmusik zu. Vor allem sein viel gespieltes Requiem in c-Moll machte ihn auf diesem Gebiet weltberühmt. 1816 wurde er in Paris zum Professor für Komposition und 1822 zum Direktor des Konservatoriums ernannt – zwei Positionen, die er bis zu seinem Tod bekleiden sollte. Zu seinem Spätwerk zählen sechs kunstvolle Streichquartette, mit denen er seine kompositionstechnische Meisterschaft ebenso demonstrierte wie mit seinem 1835 veröffentlichten Lehrbuch des Kontrapunkts und der Fuge (*Cours de contrepoint et de fugue*).

Cherubini, Beethoven und die Oper in revolutionären Zeiten

Beethovens Verehrung für Cherubini dokumentiert nicht nur die Anerkennung höchster künstlerischer Perfektion, sondern lässt sich speziell im Bereich der

Oper leicht nachvollziehen, wenn man *Fidelio* mit Cherubinis Opern der 1790er Jahre vergleicht. Zahlreiche Parallelen fallen dabei ins Auge. Ein wesentliches Element der stilistischen Nähe von *Médée* zu Beethoven ist die symphonische Behandlung des Orchesterapparats. Abgesehen von der Ouvertüre werden sowohl der zweite als auch der dritte Akt von Cherubinis Oper durch gewichtige Orchestervorspiele eingeleitet, die das tragische Geschehen antizipieren. Besonders die in freier Form komponierte Introduction des dritten Aktes lässt durch einen dicht strukturierten Orchestersatz und extreme Klangkombinationen aufhorchen. Die Musik illustriert dabei ein wütendes Gewitter, das sowohl in der Natur als auch in Médées Herzen tobt.

In der Pariser Uraufführung von *Médée* im Jahr 1797 wurde die Rolle des Jason von Pierre Gaveaux gesungen, der ein Jahr später als Komponist der Opéra-comique *Léonore, ou L'amour conjugal* hervortreten sollte. Das Libretto dieser *Léonore* von Jean-Nicolas Bouilly wurde 1805 von Joseph Sonnleithner übersetzt und von Beethoven vertont. Ebenso wie *Fidelio* sind auch Cherubinis Werke für das Théâtre Feydeau „Dialogoper“ (im Französischen als „opéras-comiques“ bezeichnet), bei denen die Musiknummern – Arien, Ensembles, Chöre, Instrumentalstücke – nicht durch Rezitative, sondern durch gesprochene Dialoge miteinander verbunden werden. In einer klassischen Tragödie wie *Médée* hat man diese gesprochenen Zwischentexte im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend als störend empfunden. Als Ersatz komponierte Franz Lachner 1854 orchesterbegleitete Rezitative, die bis in die jüngste Vergangenheit bei den meisten Aufführungen von Cherubinis Oper verwendet wurden. Obwohl es im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts vereinzelt Versuche gab, die französische Originalversion wiederzubeleben, wurde das Werk erst durch die Veröffentlichung der kritischen Neuedition von Heiko Cullmann im Jahr 2008 in der ursprünglichen Gestalt allgemein zugänglich gemacht. Seither hat diese Urversion eine Reihe von erfolgreichen Bühnenproduktionen erlebt. Allerdings erfordern die umfangreichen gesprochenen Texte (in gereimten Versen) schon allein aus aufführungspraktischen Gründen Kürzungen oder Bearbeitungen: In der Salzburger Festspielproduktion wird auf die Dialoge gänzlich verzichtet.

Trotz der formalen Zugehörigkeit zum Genre der Opéra-comique spielen komische Elemente in diesen Werken der Revolutionszeit höchstens eine untergeordnete oder – wie im Fall von *Médée* – gar keine Rolle. Vielmehr überwiegen tragische und heroische Handlungsstränge, und die Anlage der Opern zeichnet sich durch große Ensemble- und Chorszenen, die bedeutende Rolle des differenziert eingesetzten Orchesters sowie spektakuläre szenische Effekte aus. Da die

Produktionen des Théâtre Feydeau bzw. der Opéra-Comique für ihre szenografische Perfektion und die multimediale Verbindung von Szene, Drama und Musik in der Art eines „Gesamtkunstwerks“ berühmt waren, wurden sie zu einer echten künstlerischen Konkurrenz für die Pariser Opéra. Als „Revolutionsopern“ lassen sich manche dieser Stücke auch insofern bezeichnen, als in ihnen gesellschaftliche Umbrüche thematisiert werden. Oftmals wird dabei ein(e) zu Unrecht inhaftierte(r) Protagonist(in) am Ende aus Lebensgefahr gerettet und ein für das Unrecht verantwortlicher Tyrann seiner gerechten Strafe zugeführt, so etwa in Cherubinis *Lodoïska* oder Beethovens *Fidelio*. Ebenso beliebt waren Themen aus der griechischen und römischen Antike, wie sie sich auch in der Malerei und Skulptur des französischen Klassizismus um 1800 sehr häufig finden.

Konzeption und Musikdramaturgie

François-Benoît Hoffmans dreiaktiges Libretto zu Cherubinis *Médée* unterscheidet sich dramaturgisch deutlich von der französischen Tragödienkonzeption, wie sie etwa in Pierre Corneilles fünftakteriger *Médée* von 1635 angelegt ist. Die Oper konzentriert sich weniger auf die Entfaltung der dramatischen Handlung und ihrer komplexen Vorgeschichte als vielmehr auf die psychologische Entwicklung der Protagonistin und die Transformation ihrer Liebe in zerstörerischen Hass. Wie bei Euripides, dem Autor des ältesten erhaltenen Medea-Dramas (431 v. Chr.), stehen dabei die Ereignisse am Hofe Créons in Korinth im Mittelpunkt: die Vorbereitungen zur Hochzeit von Jason und Dircé im ersten Akt, die Hochzeitsfeierlichkeiten im zweiten Akt sowie die Ermordung von Dircé und Médées Kindern im dritten Akt, der mit einem spektakulären Katastrophenfinale endet. Die Konzentration auf die Ereignisse in Créons Palast (Akt 1 und 2) und vor einem nahegelegenen Tempel (Akt 3) gewährleisten eine perfekte Einheit von Zeit, Raum und Handlung des Dramas. Die Musik des ersten Aktes erfährt in einem gewaltigen Spannungsbogen eine beständige Steigerung der verwendeten Mittel. Von Beginn an wird Médées Rivalin Dircé von düsteren Vorahnungen geprägt (Introduction und Arie „Hymen! viens dissiper une vaine frayeur“), die sich wenig später beim Einzugsmarsch der Argonauten und dem Anblick des Goldenen Vlieses verstärken. Jasons Versuche, Dircé zu beruhigen (Arie „Éloigné pour jamais d’une épouse cruelle“), verschaffen dieser nur vorübergehend Linderung ihrer Seelenqualen – denn die Fremde, die plötzlich erscheint, gibt sich als Médée zu erkennen. Der Akt endet mit einem hochdramatischen Duett, in dem Médée Jason

abwechselnd droht und ihn zu überzeugen versucht, zu ihr zurückzukehren („Perfides ennemis, qui conspirez ma peine“). Jason verweigert sich zwar ihrem Werben, stimmt aber ein in ihre Klage über die verhängnisvollen Auswirkungen des Goldenen Vlieses („Ô fatale toison“). Die Musik des Duetts folgt den wechselnden Emotionen der beiden Protagonisten gleichsam auf Schritt und Tritt mit einer Fülle prägnanter Motive in dichter symphonischer Durchdringung.

Auch das Finale des zweiten Aktes verdient hinsichtlich seiner äußerst modernen musikalischen Dramaturgie, die auf der Teilung der Bühne in zwei räumliche Ebenen beruht, besondere Aufmerksamkeit. Während im Hintergrund die Hochzeitszeremonie durch intradiegetische Bühnenmusik mit Chor und einer archaisch anmutenden, modalen Harmonik vermittelt wird („Fils de Bacchus, descend des cieux“), kommentiert Médée auf der Vorderbühne das Geschehen aus der Distanz und kündigt ihre Rache an. Cherubini hat für Médées Einwürfe, die ursprünglich in der Form des Melodrams, also über Musik gesprochen, erklangen, später auch eine gesungene Variante vorgelegt, die den scharfen Kontrast der Simultanszene etwas einebnet. Mehr noch als in den beiden ersten Akten zeichnet sich die Anlage des dritten Aktes, der nur drei musikalische Nummern umfasst, durch die Verwendung großdimensionierter durchkomponierter Formen aus. Ihren Höhepunkt erfährt diese Tendenz im Finale, das sich über mehr als 500 Takte erstreckt.

Die Titelrolle stellt sowohl darstellerisch als auch gesangstechnisch extreme Anforderungen. Dem inneren Konflikt Médées, die zwischen Liebe, Muttergefühlen und Rache hin- und hergerissen ist, entspricht eine äußerst flexible und modulationsreiche musikalische Sprache, die sich darüber hinaus immer wieder durch schnelle Tempowechsel und abrupte melodische Zäsuren auszeichnet. Tatsächlich dürfte es in der Operngeschichte vor *Médée* kaum eine zweite weibliche Hauptrolle gegeben haben, die durch ihre nahezu kontinuierliche Präsenz in allen Akten eine abendfüllende Oper in solchem Maße dominiert hätte.

Medea auf der Opernbühne

Die Operngeschichte kennt sehr unterschiedliche Bearbeitungen des Medea-Mythos. Die älteste heute noch gespielte Version ist die französische Tragédie en musique *Médée* von Marc-Antoine Charpentier, deren Uraufführung 1693 an der Pariser Opéra stattfand. Sie gilt als die bedeutendste französische Oper um 1700, also aus der Zeit zwischen den beiden großen Barockkomponisten Jean-Baptiste

Lully und Jean-Philippe Rameau. Weitere Vertonungen des Stoffes aus dem Repertoire der Pariser Opéra stammen von Joseph-François Salomon (*Médée et Jason*, 1713), Johann Christoph Vogel (*La Toison d'or*, 1786) und Georges Granges de Fontenelle (*Médée et Jason*, 1813). In Deutschland popularisierte Georg Anton Benda mit seiner *Medea* (Leipzig 1775) das damals neue Genre des Melodrams, also des musikalisch unterlegten Deklamationsdramas nach dem Vorbild von Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* (1770). Wenige Jahre vor Cherubini schrieb der Dresdner Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann eine *Medea in Colchide*, die 1788 an der Königlichen Oper in Berlin uraufgeführt wurde.

In Italien wurde der in Euripides' Drama behandelte Stoff wegen des unumgänglichen tragischen Schlusses auf der Opernbühne lange Zeit gemieden (Francesco Cavallis 1649 in Venedig uraufgeführter *Giasone* bezieht sich auf die Argonautensage und endet glücklich). Erst im 19. Jahrhundert finden sich auch hier bedeutende Opernversionen mit tragischem Ausgang, darunter die in jüngster Zeit erfolgreich wiederbelebte *Medea in Corinto* (Neapel 1813) von Simon Mayr sowie zwei weitere Vertonungen des Stoffes von Giovanni Pacini (Palermo 1843) und Saverio Mercadante (Neapel 1851). Ebenfalls aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt die *Medea* (1843) von Wilhelm Taubert, dem damaligen Musikdirektor der Berliner Königlichen Oper. Auch im Musiktheater des 20. Jahrhunderts hat der Mythos seine Aktualität nicht eingebüßt. Zu nennen sind hier etwa die *Medea*-Opern von Paul Bastide (Den Haag 1911), Darius Milhaud (Antwerpen 1939) oder Mikis Theodorakis (Bilbao 1991). Pascal Dusapins *Medeamaterial* (Brüssel 1992) nach Heiner Müller knüpft als postmodernes Musiktheater zugleich an die ältere Tradition des Monodrams an. Rolf Liebermann ließ in seiner Oper *Freispruch für Medea* (Hamburg 1995) zwei unterschiedliche Klangwelten aufeinanderprallen: Das symphonische Orchester steht in seiner Version für die Argonauten und Korinther, ein Gamelan-Ensemble hingegen für die von den Griechen als „fremd“ wahrgenommene Protagonistin. Und als jüngstes Beispiel ist die 2010 an der Wiener Staatsoper uraufgeführte *Medea* von Aribert Reimann zu nennen, deren Text auf Franz Grillparzers Trilogie *Das goldene Vlies* beruht.

Auch aufgrund der bedeutenden Palette unterschiedlichster Opernversionen des *Medea*-Stoffes war es durchaus nicht absehbar, dass sich Cherubinis *Médée* auf lange Sicht gegenüber dieser Konkurrenz durchsetzen und wieder einen festen Platz im internationalen Repertoire erobern würde. Das Bühnenschicksal des Werkes verlief in den vergangenen zwei Jahrhunderten sehr wechselhaft und mit starken regionalen Unterschieden. Obwohl Cherubinis *Médée* nach der Uraufführung in der Presse große Anerkennung fand, verschwand das Werk nach

37 Vorstellungen am Ende des 18. Jahrhunderts von den Pariser Spielplänen und erlebte zu Lebzeiten des Komponisten in der französischen Hauptstadt keine weiteren szenischen Produktionen. Die bedeutende Position, die Cherubini als Direktor des Konservatoriums im Musikleben einnahm, vermochte nichts daran zu ändern, dass das Interesse an seinen Opern in Frankreich nachließ.

Wesentlich größeren Anklang fand *Médée* in Deutschland, wo die Oper – ebenso wie Cherubinis *Les Deux Journées* (*Der Wasserträger*) – das gesamte 19. Jahrhundert hindurch zum Repertoire zählte und viele Bewunderer fand. So erklärt sich auch, dass Franz Lachners lange Zeit vorherrschende Rezitativfassung für eine deutschsprachige Produktion des Werks 1855 in Frankfurt entstand. In Italien, wo die musikalisch von Cherubini beeinflusste *Medea*-Oper von Simon Mayr, *Medea in Corinto*, im 19. Jahrhundert die größte Verbreitung fand, wurde *Médée* überhaupt erst 1909 an der Mailänder Scala in italienischer Sprache aufgeführt – mit den übersetzten Rezitativen von Lachner. In dieser Version sang Maria Callas 1953 erstmals die Titelrolle beim Maggio Musicale Fiorentino und sorgte mit ihrer Interpretation dafür, dass Cherubinis Oper allmählich auf die Spielpläne zurückkehrte. Für die komplizierte internationale Rezeptionsgeschichte des Werks ist es bezeichnend, dass sich *Médée* im 20. Jahrhundert durch die Callas in einer italienischen Version und mit den Rezitativen eines deutschen Komponisten im Repertoire etablierte, ehe sich erst im 21. Jahrhundert wieder die originale französische Fassung mit gesprochenen Dialogen durchzusetzen begann.

Arnold Jacobshagen, geb. 1965 in Marburg, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie sowie Kultur- und Medienmanagement in Berlin, Wien und Paris. Nach seiner Promotion an der Freien Universität Berlin im Jahr 1996 war er Musikdramaturg am Staatstheater Mainz und von 1997 bis 2006 Wissenschaftlicher Assistent und Oberassistent am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, wo er 2003 habilitiert wurde. Seit 2006 ist er Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Er ist ordentliches Mitglied der Academia Europaea, Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Vorstandsmitglied des Joseph Haydn-Instituts und des Meyerbeer-Instituts sowie Beiratsmitglied der *Rivista Italiana di Musicologia* und der Deutschen Rossini-Gesellschaft. Zu seinen jüngsten Buchveröffentlichungen zählen *Gioachino Rossini und seine Zeit* (Laaber 2015, erweiterte 2. Auflage 2018) sowie *Perspektiven musikalischer Interpretation* (Würzburg 2016).



Arnold Jacobshagen

Symphonic density, psychological insight

Luigi Cherubini and his *Médée*

If Luigi Cherubini (1760–1842) continues to maintain a presence in the world of international music today, then this is due almost exclusively to a single work: *Médée* or *Medea*. And yet Cherubini was far from being the author of a solitary hit but was one of the most famous composers of his day, with a work-list that numbers around 30 operas as well as dozens of sacred works, together with keyboard sonatas, string quartets and symphonies. Indeed, it could be argued that he was held in even higher regard by ‘connoisseurs’ than by mere ‘music lovers’: his contemporary Beethoven, for example, revered him as one of the greatest living composers, while Brahms described *Médée* as ‘what we musicians recognize among ourselves as the very pinnacle of dramatic music’.

Cherubini was born into a family of musicians in Florence and studied with the famous Giuseppe Sarti in Milan, where he began his operatic career as Sarti’s assistant. He enjoyed a number of successes in his native Italy before leaving for London in 1784 and staging three Italian operas there in the course of the next two years. In 1785 he travelled to Paris and was introduced to the French queen, Marie-Antoinette. The following year he settled in the French capital for good, remaining there for the next 56 years until his death in 1842. His first French opera, *Démophon* (1788), was extremely well received and Cherubini was subsequently appointed the music director of the Théâtre de Monsieur, which as

a result of the French Revolution was renamed the Théâtre Feydeau in late June 1791, becoming the Opéra-Comique National in 1801 following the company's merger with the Opéra-Comique in the Salle Favart. The theatre enjoyed an astonishing upturn in its fortunes during this period, and there were times when it even overshadowed the capital's main house, the Paris Opéra. As a result of the upheavals wrought by the French Revolution, three of the operas that Cherubini wrote for the Théâtre Feydeau – *Marguerite d'Anjou* (1790), *Koukourgi* (1792–93) and *Sélico* (1793–94) – remained unfinished, but with four other operas he scored a significant success in the Paris of the 1790s: *Lodoïska* (1791), *Eliza, ou Le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard* (1794), *Médée* (1797) and *Les Deux Journées* (1800). The high regard in which Cherubini was now held led directly to his appointment as a teaching inspector at the newly established Paris Conservatoire in 1795.

The operas that Cherubini wrote during the early years of the 19th century were less successful, a circumstance that may have contributed to the myth that his career was harmed by Napoleon's ostensible rejection of music that was felt to be unduly complex. But in spite of any disagreements over taste, Napoleon appointed the composer to the post of director of music in Vienna following his troops' occupation of the city, with the result that Cherubini spent 1805–06 in Vienna. A setting of a German libretto, his opera *Faniska* was well received at a time when Beethoven was suffering a comparatively abject failure with the first two versions of his opera *Leonore* or, as it later became, *Fidelio*.

In the wake of Napoleon's fall from power in 1815, Cherubini devoted himself increasingly to sacred music in Restoration Paris, achieving international standing above all through his much-performed Requiem in C minor. He was appointed professor of composition at the Paris Conservatoire in 1816, becoming the institution's director in 1822 and retaining both positions until his death. Among his late-period works are six elaborate string quartets that allowed him to demonstrate his mastery in compositional technique. First published in 1835, his *Cours de contrepoint et de fugue* (A Treatise on Counterpoint and Fugue) affords further evidence of that mastery.

Cherubini, Beethoven and during the French Revolutionary period

Beethoven's veneration of Cherubini not only reveals the extent to which he valued supreme artistic perfection but is easy to understand more especially in

the field of opera: a comparison between *Fidelio* and the operas that Cherubini wrote during the 1790s is sufficient to reveal a number of striking parallels. One fundamental element in the stylistic affinity between *Médée* and Beethoven is the symphonic treatment of the orchestral apparatus. Quite apart from the Overture, the second and third acts of Cherubini's operas are both introduced by powerful orchestral preludes that herald the tragic events that are to follow. In particular the introduction to Act III, which is cast in a notably free form, invites attention with its densely textured orchestral writing and its combination of extreme sonorities. Here the music illustrates a tempestuous storm that rages both within the world of nature and also in Médée's heart.

At the first performances of *Médée* in Paris in 1797 the role of Jason was sung by Pierre Gaveaux, who in 1798 was to make a name for himself as the composer of an *opéra comique*, *Léonore, ou L'amour conjugal*. The words were by Jean-Nicolas Bouilly and were translated into German by Joseph Sonnleithner in 1805 and set to music by Beethoven. Like Cherubini's operas for the Théâtre Feydeau, *Fidelio* is a 'dialogue opera' or '*opéra comique*' in French. In other words, the musical numbers in the form of arias, ensembles, choruses and instrumental pieces are linked together not by recitatives but by passages of spoken dialogue. In the course of the 19th century these linking passages of spoken dialogue were increasingly felt to be disruptive in a classical tragedy like *Médée* and were replaced by Franz Lachner in 1854 with accompanied recitatives that continued until recently to be used in most performances of Cherubini's opera. Although there were sporadic attempts to revive the French original in the final quarter of the 20th century, it was only with the publication of Heiko Cullmann's new critical edition in 2008 that *Médée* again became generally accessible in its original form, enjoying a series of successful productions in this guise. On the other hand, the lengthy passages of spoken dialogue – in rhyming verse – need to be cut or revised not least for practical reasons. The Salzburg production dispenses with the spoken dialogue entirely.

Even though these works from the period of the French Revolution and its aftermath may belong, formally speaking, to the genre of *opéra comique*, comic elements play a subordinate role at best in them – and in the case of *Médée* they do not feature at all. Rather, the dominant strands in the action are tragic and heroic, while their structural design is distinguished by great ensemble and choral scenes, by the important role played by the orchestra, with its impressively differentiated writing, and by spectacular onstage effects. The productions at the Théâtre Feydeau and the Opéra-Comique were famous for their scenographic

perfection and multimedia merger of stage, drama and music in the form of a *Gesamtkunstwerk avant la lettre*, turning those productions into genuine competition for the Paris Opéra. A number of these pieces can also be described as *Revolutionsopern* to the extent that they deal with social upheaval. Their plots often revolve around a male or female protagonist who is unjustly imprisoned only to be rescued from mortal danger at the end, while a tyrant who is responsible for that injustice receives his condign punishment, as in Cherubini's *Lodoïska* and Beethoven *Fidelio*. Equally popular were themes from Greek and Roman antiquity – similar themes were also found in the painting and sculpture of French Neoclassicism in the years around 1800.

Conception and musical dramaturgy

From a dramaturgical standpoint, François-Benoît Hoffman's three-act libretto for Cherubini's *Médée* differs markedly from the traditional conception of French tragedy as found, for example, in Pierre Corneille's five-act *Médée* of 1635. The opera focuses less on the unfolding of the dramatic action and its complex pre-history than on the psychological development of its protagonist and the way in which her love is transformed into murderous hatred. As is the case with Euripides, the author of the oldest surviving drama on the subject of Medea (431 BC), it is the events that take place at Créon's court in Corinth that are central to the narrative: the preparations for the wedding of Jason and Dircé in Act I, the wedding ceremony itself in Act II and the murders of Dircé and Médée's children in Act III, which ends with a spectacular catastrophe. By concentrating on the events inside Créon's palace (Acts I and II) and outside the nearby temple (Act III), Hoffman and Cherubini were able to create a work that reflects the three unities of time, place and action. The first act witnesses a powerful build-up of tension through a constant intensification of the musical means employed by the composer. From the outset Médée's rival Dircé is beset by dark premonitions (Introduction and Air: 'Hymen! viens dissiper une vaine frayeur'), a sense of foreboding that is exacerbated when the Argonauts arrive shortly afterwards and she sees the Golden Fleece. Jason's attempts to calm her (Air: 'Éloigné pour jamais d'une épouse cruelle') succeed only briefly in attenuating her mental torment since the stranger who suddenly appears reveals herself as Médée. The act ends with a highly dramatic duet in which Médée alternately threatens Jason and seeks to persuade him to return to her ('Perfides ennemis, qui conspirez ma peine').

Although Jason remains impervious to her entreaties, he joins in her complaint about the dire effects of the Golden Fleece ('Ô fatale toison'). The music of the duet follows the protagonists' shifting emotions at every step, drawing on a wealth of succinct motifs combined within a dense symphonic texture.

The finale to Act II likewise deserves our attention on account of its extremely modern musical dramaturgy, whereby the stage is divided into two separate areas. The wedding ceremony unfolds upstage to the accompaniment of intradiegetic onstage music with chorus and archaic-sounding modal harmonies ('Fils de Bacchus, descend des cieux'), while Médée comments on the events from her position downstage, at the same time announcing her vengeance. Cherubini originally intended Médée's interjections to take the form of a melodrama and to be spoken over the music, but he later provided a sung alternative that tends to dilute the sense of stark contrast created by the simultaneity of the action onstage. Even more than the first two acts, it is the third act, which is made up of only three musical numbers, that is the most notable for its use of large-scale through-composed forms. This tendency culminates in the finale, which runs to a total of more than five hundred bars.

The title role is hugely demanding in terms not only of its vocal technique but also the acting skills that it requires. The inner conflict that Médée suffers, torn, as she is, between love, maternal feelings and revenge, is reflected in an extremely flexible, highly modulated musical language further characterized by rapid shifts of tempo and sudden interruptions to the melodic line. Before *Médée* there can have been few, if any, female roles that dominated a full-length opera to this extent as a result of Médée's almost continual presence onstage.

Medea on the operatic stage

The history of opera has seen a number of very different adaptations of the Medea myth. The oldest version that continues to be performed today is Marc-Antoine Charpentier's *tragédie en musique* that was premiered at the Paris Opéra in 1693 and that is generally regarded as the most important French opera from the years around 1700, in other words, from the period between the two great Baroque composers Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau. Other settings in the repertoire of the Paris Opéra include versions by Joseph-François Salomon (*Médée et Jason*, 1713), Johann Christoph Vogel (*La Toison d'or*, 1786) and Georges Granges de Fontenelle (*Médée et Jason*, 1813). In Germany Georg

Anton Benda's *Medea* (Leipzig, 1775) popularized the then new genre of the melodrama, in which the spoken drama was declaimed against a background of music, a genre modelled on the *Pygmalion* (1770) of Jean-Jacques Rousseau. Among Cherubini's immediate predecessors was Johann Gottlieb Naumann, whose *Medea in Colchide* was premiered at the Royal Opera in Berlin in 1788.

In Italy, the subject matter of Euripides' play was long shunned on the operatic stage on account of its unavoidable tragic ending. (Cavalli's *Giasone*, which was first performed in Venice in 1649, focuses on the legend of the Argonauts and has a happy ending.) Here it is not until the 19th century that we encounter a number of significant operatic versions that end tragically, notably Simon Mayr's *Medea in Corinto*, first heard in Naples in 1813 and more recently the subject of a number of successful revivals, and settings by Giovanni Pacini (Palermo, 1843) and Saverio Mercadante (Naples, 1851). Another version from the middle of the 19th century is the *Medea* of Wilhelm Taubert, the then music director of the Royal Opera in Berlin, where the work was staged in 1843. That the myth continued to resonate in the music theatre of the 20th century is clear from the *Medea* operas of Paul Bastide (The Hague, 1911), Darius Milhaud (Antwerp, 1939) and Mikis Theodorakis (Bilbao, 1991). A setting of words by Heiner Müller, Pascal Dusapin's *Medeamaterial* (Brussels, 1992) is an example of postmodern music theatre that simultaneously harks back to the older tradition of the monodrama. In his opera *Freispruch für Medea* (Acquittal for Medea), first staged in Hamburg in 1995, Rolf Liebermann engineered a clash between two different worlds of sound, with a symphony orchestra representing the Argonauts and the Corinthians, while a gamelan ensemble embodies the protagonist whom the Greeks perceive as alien. The most recent addition to this list is the *Medea* of Aribert Reimann that was premiered by the Vienna State Opera in 2010. Its libretto is based on Franz Grillparzer's trilogy *Das goldene Vlies*.

So significant was the competition that it was by no means a foregone conclusion that Cherubini's setting would maintain its own in the face of such a plethora of other versions and that it would ultimately regain a place for itself in the international repertoire. The work's fortunes over the last two centuries have been very varied in terms of stage productions of the piece, with pronounced regional variations. Although much acclaimed by the press at the time of its premiere in 1797 and running up a total of 37 performances by the end of the century, the work then disappeared from Paris opera-house schedules and received no further staged performances in the French capital during the composer's lifetime. Not even the important position that Cherubini held in French musical life as

director of the Paris Conservatoire could prevent his operas from fading into obscurity in his adopted homeland.

Médée found a much more positive response in Germany, where the opera – like the composer's *Les Deux Journées*, which was invariably staged in Germany as *Der Wasserträger* – continued to maintain a place for itself in the repertory throughout the 19th century, attracting many admirers in the process. This also explains why Lachner prepared a revised version for a German-language production in Frankfurt in 1855. With its sung recitatives, this version long proved dominant. In Italy, where Simon Mayr's Cherubini-influenced opera *Medea in Corinto* was widely performed throughout the 19th century, Cherubini's version was not staged until 1909, when La Scala mounted a production in Italian, with Lachner's recitatives likewise translated into Italian. This was the version that Maria Callas first sang at the Maggio Musicale Fiorentino in 1953, her interpretation of the title role ensuring that the opera gradually returned to the operatic stage. It is typical of the work's complex international reception history that thanks to Callas *Médée* established itself in the 20th century in an Italian version with sung recitatives by a German composer. Not until the present century has the original French version with spoken dialogue begun to re-establish itself in the international repertoire.

Translation: Stewart Spencer

Arnold Jacobshagen was born in Marburg in 1965 and studied musicology, history, philosophy and culture and media management in Berlin, Vienna and Paris. He took his doctorate at the Freie Universität in Berlin in 1996 before taking up an appointment as music dramaturge at the Mainz State Theatre. From 1997 to 2006 he was a research assistant at the Research Institute for Music Theatre at the University of Bayreuth, where he qualified as a professor in 2003. Since 2006 he has been professor of historical musicology at the Cologne University of Music and Dance. He is a full member of Academia Europaea, chairman of the Association for the Music History of the Rhineland, a member of the board of the Joseph Haydn Institute and of the Meyerbeer Institute and a member of the advisory board of the *Rivista Italiana di Musicologia* and of the German Rossini Society. His most recent books are *Gioachino Rossini und seine Zeit* (Laaber, 2015, revised and enlarged edition 2018) and *Perspektiven musikalischer Interpretationen* (Würzburg, 2016).

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.