

**Tsippi Fleischer**

1995 / 2017

**Selbstaufopferung der Frauen  
in der klassischen Oper:**

**CHERUBINI'S MEDEA**

verglichen mit

**Glucks Alceste und Beethovens Leonore**

## INHALT

<b>DIE ESSENZ DES DRAMAS UMGEBEN VON DER HAUPTFIGUR</b>	3
Die drei Hauptpersonen hinsichtlich der Opferung und des Übernatürlichen	3
Der Prozess des Dramas in den drei Opern und die Darstellung der Hauptfiguren auf der Bühne	9
A. <u>Alceste</u> - von Gluck (1767)	9
B. <u>Médée</u> - von Cherubini (1797)	12
C. <u>Fidelio</u> - von Beethoven (1805-6)	16
Feststellung zu den anderen Figuren	18
<b>MUSIKALISCHE TYPOLOGIE DER HAUPTPERSONEN (HAUPTSÄCHLICH IN DEN ARIEN UND DEN REZITATIVEN)</b>	25
Vokale Linien der Alceste	25
Die Anwesenheit Leonores auf der Bühne	32
Die Rolle der Medea	35
<b>DIE MUSIKALISCHEN HAUPTMERKMALE DER DREI OPERN EIN VERGLEICHENDES STUDIUM</b>	40
Einführung	40
Innere Form der Auftritte	40
Pausen, Rhythmen, Konturen, Tessitura	41
Dynamik	43
Tonart (symbolisch und nicht symbolisch, Ähnlichkeiten und Unterschiede)	44
Das Orchester	51
Der deklamatorische Stil	53

## DIE ESSENZ DES DRAMAS UMGEBEN VON DER HAUPTFIGUR

### Die drei Hauptpersonen hinsichtlich der Opferung und das Übernatürlichen

Es ist das große Opfer einer Frau - die Hauptfigur jedes Falles - womit die drei großen Opern verbunden sind: Gluck's Alceste (Wien, 1767), Cherubini's Médée (Paris, 1797), und Beethoven's Fidelio,<sup>1</sup> Wien, 1805, 1814). Orfeo von Gluck (Wien, 1762), obwohl auch auf Griechischem Mythos basiert, und Idomeneo von Mozart (München, 1781). Sie entsprechen nicht der Art, einer von uns gesuchten gründlichen Gegenüberstellung. Die Qualität der letzten zwei Opern ist verschieden vom Wesen der Eröffnungszeile, die dieser Paragraph betont: dort bringen zwei männliche Figuren das Opfer. Alceste und Médée stammen Beide aus der griechischen Tragödie. Diese Ermittlung bringt neue Erleuchtungen über diesen wichtigen Punkt der Musikgeschichte, die Cherubini als Nachfolger Glucks betrachtet, und verschafft uns Einblick in den Prozeß der Kontinuität Gluck'scher Tradition. Die Aufgabe die Cherubini auf sich nahm, auf welchen Wegen er den Beschluß faßte, ein neues Médée zu komponieren, war dermaßen anspruchsvoll - besonders im psychologischen Sinne - und seine musikalische Leistung war so gewaltig, das wir annehmen müssen, man könne Médée mit keinem anderen Opernwerk vergleichen. Wir sind nicht genug objektiv, eine andere Opernfigur mit der Darstellung Cherubini's von Médée zu vergleichen.

---

<sup>1</sup> Die Unterschiede zwischen die drei Versionen von Fidelio, die vier Ouvertüre und die Skizzen, werden nicht behandelt.

Man müsste hier sagen, das Cherubini als besserer Komponist der Vokalmusik betrachtet wird, wie sein Zeitgenosse Beethoven, welcher ein sehr großer Verehrer Cherubini's war. Außerdem gibt Cherubini durch seine orchestrale Technik der Tonwelt große Erneuerungen, dabei entzieht er die Energie aus dem Drama selbst.

Die weiblichen Protagonisten dieser drei Opern sind von größerem Interesse wie ihre männlichen Gegner. Dieses Aspekt ist besonders prominent im Falle Cherubini's: obwohl Jason und Creon eine ziemlich große Exposition genießen, erwecken keinerlei Seiten ihrer Persönlichkeit Verehrung. Die Figuren lassen uns apathisch. In Alceste wird Admetus relativ im Hintergrund des Dramas gehalten, und wir können uns nicht mit ihm identifizieren <sup>2</sup>. Betreffend Fidelio: Florestan ist typisch für eine lang leidtragende Person - wir fühlen seine Qual mit aber die mutige Leonore erweckt unsere Phantasie.

Die drei Hauptfiguren - Alcestis, Leonore und Medea, sind in ihrer darstellenden Mischung des Menschlichen und des Übernatürlichen einzigartig. Von den dreien ist Leonore die Person, welche am natürlichsten wirkt; man kann sich ihr leichter nähern. Die übernatürliche Seite Medea's und Alceste's stammt aus der Griechischen Mythologie und beider Ursprung bezieht sich zur abstrakten Welt.

---

<sup>2</sup> Martin Cooper , in der Einleitung zu der Broschüre für Alceste (London Records XLLA 49), bezeichnet er als weiche Figur: das Publikum kann sich nicht mit ihm identifizieren wie jemanden der gerettet werden muß; er zeigt auch keine richtige Angst wen man ihm erzählt, das Orakel verlangt das jemand andere statt ihm sterben sollte.

Die Qual, die zum Akt eines Opfers führt, ist ähnlich in Alceste und Fidelio: Die Flamme einer puren und starken Liebe, die Alcestis und Leonore für ihre Gatten fühlen, bringt sie zu ihrer unvermeidlichen Rettungsaktion. Das Element der Rache ist bei der puren Seele nicht vorhanden, und was Fidelio betrifft, bricht Leonore's Herz durch ein natürliches Gefühl gegen den grausamen Pizzaro (und ihr Erfolg ist eine kleine Geste von Vergeltung für ihn); diese zwei Opern werden in manchen dunklen Momenten - gegen Ende der Oper - durch das Deus-ex-machina erleuchtet. Der Fall Medea's -ist in diesem Sinne - komplizierter: Rache an ihrem Gatten, trotz ihrer Liebe zu Ihm , wurde durch den Mord ihrer beiden Söhne geübt, eine Tat, welche die komplette Handlung begleitet. Alle Figuren werden gequält, ohne den Entschluß befreiender Rettung mit sich zu bringen. Anschließend in Médée, suchen wir tiefer im düsteren, pessimistischen Ende; die eindringende Dunkelheit wird erst gegen Ende noch dunkler.

In diesem Kontext der Rache , bittet Alcestis die Götter - sie beginnt öfters mit: "O Grands Dieux" um sich zu ermutigen; Leonore reagiert ihrem Feind Pizzaro gegenüber, mit ihrer berühmten Aria "Abscheulicher, wo eilst du hin?" in sehr menschlicher Weise ausgedrückt, aber Medea verübt einen Mord, der unverzeihlich und unverständlich ist. Sie braucht viel mehr Mut ihre Söhne zu ermorden, als von Alcestis und Leonore für ihre Rettungseinsätze benötigt wurde. Nichts Ähnliches zu einer deux-ex-machina kann ihre Probleme lösen.

Wenn man Alles in Betracht nimmt, sind die Charakterkontraste der Medea, Frau und Zauberer zu gleicher Zeit, leichter wahrzunehmen.

Sehr interessant ist es dem Element des Opfers zu folgen - in der griechischen Mythologie selbst, besonders bei Alcestis und Medea. Alcestis tritt noch immer in energisch verständlicher Weise auf, jedoch bereits im Rahmen der fernen mythologischen Götterwelt. Diese Atmosphäre waltet in ihrer Aria, und betont den Ausdruck 'Opfer': entnommen der Welt des religiösen Ritus' versucht sie ihr Volk zu überzeugen, das der Wert ihres kommenden Opfers nicht körperlicher Art ist. ("Non, ce n'est point un sacrifice!" in ihre Aria Akt I, Szene 5) und das ihr übermenschliches Opfer auf höherer Stufe steht wie das Opfer ihres Volkes, wie üblich bei ihren Feiern. Medea plant noch ein zusätzliches Opfer, stammend aus anderen Quelle - nämlich das Gefühl starker Rache an ihrem Gatten, der sie betrogen hat. Leonore betreffend: ihr mutiger Geist schließt sich Ruhm und Heldentaten an, alles was man zur revolutionären Atmosphäre benötigt. Sie befindet sich in einer lebensgefährliche Situation, hat keine andere Wahl, als sich Gefahr auszusetzen. Alcestis allein ist bereit so eine noble Tat auf sich zu nehmen - weil sie ihren Gatten liebt - und der Feier-Opfer Hintergrund betont diesen Entschluß. Medea opfert ihre Söhne, einen Schritt weiter als ihre Selbstopfergabe, laut Hoffmanns Szenerie. Leonore, die jüngste der drei Personen, wird als sehr mutig betrachtet und kämpft für die Befreiung ihres gefangenen Gatten mit beständiger Kraft und listigen Plänen.

Man sollte sich bewußt sein, das die Rollen der Hauptfiguren in allen drei Opern Ehefrauen gehören und das Drama verläuft an der Seite ihrer Gatten. Alcestis und Leonore ähnlichen sich in dieser Szene, verschieden von Medea: sie zeigen volle Treue zu ihren Gatten.

Am Anfang der Oper spiegelt Medea so eine Treue wieder und wird dem Betrug ihres Gatten beim Verlauf der Oper gegenübergestellt: sie wird es ihm niemals verzeihen. Ihr Dilemma ist mit ihren inneren Konflikten beschäftigt: liebt sie Jason trotz des Mordes an ihren Söhnen, oder, ein mehr berühmtes Dilemma: die Liebe zu ihren Kindern im Gegensatz zu ihrem Entschluß zu morden. Ihr Rezitativ des letzten Aktes enthüllt sie beim fatalen Moment dieses Entschlusses. Es geht hier offensichtlich um das zweite Dilemma. Man kann kaum eine Lösung zum ersten Dilemma finden, welches ständig wie eine Tiefströmung fließt. Die Unterwelt des Schlechtens in Medea's Schicksal, ist eine kompliziertere emotionellen Version Gedanken der Unterwelt, die bei Alcestis vom mythologischen Styx repräsentiert wird oder von der äußerst spannenden Szene des Kerkers Anfangs Akt II Fidelio's. Der mysteriösen Anfang des dritten Aktes Médée bringt uns in eine fremde Gegend, beherrscht von Mysterien und Super-Naturalismus und beim Finale befinden wir uns in einer fremden Unterwelt. Beim verlassen des Opernhauses fragen wir: "Ist das nun wirklich geschehen oder nicht? Könnte es wirklich passiert sein oder nicht"?

Von den Dreien, ist Medea zweifellos gefühlsmäßig am schwersten zu begreifen. Die typisch musikalischen Qualitäten der drei Hauptfiguren werden hier im zweiten Interkapitel beschrieben. Sie werden die Einstellung jedes Komponisten erleuchten. Die reiche musikalische Sprache aller drei Komponisten ist bei der Darstellung der dramatischen Hauptfiguren mit Erfolg in Zaun gehalten. Trotzdem wird Cherubini, in schwerster Aufgabe zu weiteren stilistischen Leistungen im Opernstil getrieben.

Es scheint, das die Herausforderung von Medea's Charakter und ihre Entwicklung während dieser Oper, zusätzlich Cherubini's angeborenem Potential, in diesem Phänomen resultierte.

Der Prozess des Dramas in den drei Opern und die Darstellung der  
Hauptfiguren auf der Bühne

A. Alceste von Gluck (1767)

Die Idee für die Oper Alceste enthält lauter kurze Auftritte, inklusive ein Ballet, drei Pantomime betreibende Kunstgruppen und mehrere Tänze und Choruse. Man zeigt also zwei Abschnitte doppelter Chorus. Jeder Akt fängt mit einer relativ kurzen Eröffnungsszene an (enthält nur zwei oder drei Auftritte). Die bloßen längeren Auftritte sind die Aria's, besonders die Aria's der Alcestis, immer mit ihren einführenden Rezitativen verbunden. Die Oper stützt sich auf das Auftreten Alcestis in ihren Arias und Rezitativen; die Duette sind relativ kurz, und fast immer im Stil eines Rezitatives, weit entfernt von wirklicher dramatischen Aktion, mit den Duetten in Médée verglichen. Es ist hauptsächlich Alcestis, die durch ihre Arias auf dramatische Weise spricht. Berlioz,<sup>3</sup> lobte Gluck sehr, da er es Alcestis ermöglichte, ihrem Glauben in Admetus Ausdruck zu geben. Bei der ganzen Oper handelt es sich um die Tatsache, das Alceste sterben wird: dies wird durch ihre vielen Proteste gegen diese Tatsache und durch eigene Menschen betont, welche ihre zu erwartete noble Tat vermeiden möchten, und von den Erscheinungen Admetus' zusammen mit ihr im Duett, oder alleine in seinen Arias.

---

<sup>3</sup>Hector Berlioz, Gluck und seine Opern, übers. von Edwin Evans; (London: Greenwood Press, 1976); Nachdruck von Auflage (London: W. Reeves, S. 100, sagt: "Diese Glaubensausübung scheint uns im ganzen sehr angesehen".

Akt I hat sieben Szenen (in der Grundtonart Es - Dur) davon formt der siebente den Höhepunkt: dies ist die berühmte Aria Alcestis, "Divinités du Styx" (analysiert in der speziellen Timeline mit musikalischen Phrasen hier eingesetzt, auf S. 30-31a,) wird als der dramatische Höhepunkt von der ganzen Oper, betrachtet. Die Szenen sind die wichtigen strukturellen Einheiten für die ganze Oper, durch die Hauptfiguren erkennbar. Sehr interessant ist es, den Auftritt Alcestis auf der Bühne zu beobachten. Schon in der zweiten Szene des ersten Aktes sieht man Alcestis, wie sie die Götter das erste Mal als "Grands Dieux" anspricht; eine Art mündlicher Bezeichnung, welche die meisten ihrer Eröffnungszeilen begleiten wird. Sie ist zu diesem Zeitpunkt des Dramas noch immer sehr im Hintergrund. Die bemerkenswerten Figuren die jetzt auf der Bühne erscheinen, sind der Hohe Priester und das Orakel, welche ausgesprochene musikalische Profile besitzen. Der Hohe Priester, dank seiner energischen Motive mit vitalem Rhythmus (in der Baßstimme der Instrumente und in der Gesangslinie) und das Orakel in h-moll Tonart ist in dem harmonischen Zusammenhang der Grundtonart Es-Dur sehr gewagt. Diese zwei Figuren verkünden uns, das Admetus zum Leben zurück kehren soll, wenn ein Anderer an seiner Stelle sterben wird. Alcestis drückt ihr Vorhaben auf innige und originelle Art in der fünften Szene dieses Aktes aus: "Non, ce n'est point un sacrifice! Eh! Pourrais-je vivre sans toi?" (Nein, dies ist kein Opfer, konnte ich überhaupt noch leben ohne dich?) Sie erklärt in dieser Aria, das ihr Selbstopfergabe eine wesentlich emotionellen Tat ist, deren Grund völlig ihre ewige Liebe für Admetus darstellt: und das wäre komplett verschieden von dem feierlichen Opfer. Dieses Bild liegt ihren Leuten sehr auf dem Gewissen. Die Arias in Szene 2 und 5 sind eine Vorbereitung für ihre große Aria in Szene 7.

Erst in der Mitte des zweiten Aktes, in der dritten Szene, erscheint Admetus' mit seiner ersten Aria, "Bannis la crainte". Diese Szene betrifft Admetus, während die vierte Szene, die gleich nachher kommt, sich sehr auf Alcestis konzentriert. In Akt II, dem kürzeren der Drei, steht sie immer noch auf der Bühne, und spielt gegen die wichtige Erscheinung des Admetus. Sie ist die einziger Figur, die zum Schluß des Aktes tätig ist - in Szene 4 - aber die dramatische Rolle wird schwächer: wir wissen ja Alle über ihr Vorhaben um das Leben ihres Gatten zu retten, durch ihre Tat sich selbst zu opfern, (das wurde schon im Akt I intensiv verarbeitet), und ihre wichtige Nachricht erweitert sich im zweiten Akt auf verschiedenem Wege; z.b., in ihrer zweiten Aria in der dritten Szene, "Je n'ai jamais cheri la vie " (Ich habe mein Leben nie anders eingeschätzt, ohne dir meine Liebe beweisen zu können.).

Der dritte Akt, der wiederum lang ist, wird durch Befreiung von Spannung bezeichnet. Er enthält, immerhin, zwei wichtige Arien von Alcestis', eine in der dritten Szene, "Ah, Divinités implacables" ("Nicht verzeihende Götter, habet keine Angst vor meiner Träne") und die Zweite in Szene 4, "Vis, pour garder..." ("Lebe! nur die Erinnerung zu bewahren für eine Frau, die nur lebte um dir zu gefallen"). Die zweite Aria formt eine passende Einführung zu dem Liebesduett zwischen den zwei Protagonisten, die später in diesen Szene erscheinen. Das Element der Unterwelt mit ihren dunklen Wäldern und unsichtbaren Wasserfälle, und die Landschaft vom Baumgarten des Todes, schon in Akt II eingeführt, ändert sich ganz im dritten Akt mit der Erscheinung Hercules'. Der letzte verwandelt den Tiefpunkt der Dunkelheit in Licht des deus-ex-machinas. Alcestis verschwindet bei Erscheinung des Herkules, und beim Zusammenbrechen des Dramas werden ihre mutigen Ausdrücke kraftloser.

Der komplette harmonische Plan ist hier von einer Nicht-Konzentration: Weder wird hier die zentrale Tonart verwendet, noch zentrale Grund-Tonarten. Mit dem komplett Nicht-Dramatischen Divertissement am Ende der Oper, versinkt Alles in unsicheren Vagheit.

#### B. Médée von Cherubini (1771)

Auch die drei Akte Médée's sind in Szenen verteilt, aber diese, laut Tradition der Opera Comique, an deren Tradition Cherubini offiziell festhielt, verteilen sich in komplett gesprochen oder halb gesprochenen Szenen, außer den Gesangsszenen. Zu musikalischen Zwecken werden wir in dieser Thesis nur die Szenen behandeln, für welche Musik geschrieben wurde. Die Szenen sind wiederum in Trakte eingeteilt, welche viel länger sind als die Auftritte in Gluck's Szenen und darum bestehen nicht soviel Trakte, (im ganzen 16). Cherubini hält sich streng an eine einzige Kontinuität, die sich auf die Größe der Akte bezieht: Akt I ist die Längste (Szene 1 und 3, ihre ersten Szenen haben die meiste Anzahl von Trakten - drei); Akt II ist kürzer, und Akt III ist der Kürzeste. In dieser Oper sind die Duette viel wichtiger wie bei Alceste . Cherubini wollte den starken Antagonismus zwischen Jason und Medea betonen: Dies war nur möglich durch neue Entwicklung der Rhetorik mit zürnendem Zusammenspiel zwischen den beiden Figuren, charakterisiert von reicher Vokaltextur geformt in allerlei Sorten der Dialoge in der Musik. Das Drama wird nach und nach intensiver durch Verkürzung des Aktes. Im Grund genommen ist es das Gegenteil zu dem, was wir in Alceste beobachtet haben: Der dritte Akt ist am spannendsten, in Ihm befindet sich der Gipfel des Schreckens. Es handelt sich um die Straftat Medeas, inklusive der Offenbarung für ihr sehr emotionelles eigenes Dilemma, welches in ihrem Rezitativ den Höhepunkt erreicht, das einzige Rezitativ in der Oper.

Cherubini verwendete es zu einem bestimmten Moment, den er als hohes Niveau dramatischer Aussprache betrachtete. In diesem Kontext möchten wir den großen Gegensatz zwischen den zwei Komponisten betonen hinsichtlich der Rolle des Rezitatives: es wurde von Gluck in Alceste öfters verwendet - man könnte es sogar als seine regelmäßig benützte Form und Vokaltextur benennen: seine Duette sind meistens im Rezitativ einbegriffen ohne speziellem Hinweis auf den Titel dieser Rezitative . Aber Cherubini benützte in Médée nur ein einzelnes Rezitativ; hier erscheinen gesprochene Dialoge statt der bei Gluck gesungenen Rezitative.

Im Bezug auf die Stelle der Arias beider Hauptfiguren: man kann sie in beiden Opern auf gleiche Weise betrachten: Cherubini nimmt sich bei den Arias für Medea viel Mühe . Die Arias verwendet er, um den dramatischen Ausdruck der Hauptfigur zu fördern, aber diese sind nicht die wichtigsten Arias des Dramas. In Médée versucht Cherubini die Duette Jasons und Medeas nachdrücklich zu betonen, sowohl die Duette Medeas und Creons wie auch die Medeas und Neris'. Das Psycho-Drama zwingt ihn, die Duette ins Zentrum der Andacht zu bringen. Außerdem versucht er die Pracht der Szenen hervorzuheben, beide zu dieser Zeit als Teil einer allgemeinen Tendenz in der Oper, die das Publikum mit sensationellen Mitteln heran zog und die Bilanz und Beruhigung (z.b. Marsch der Argonauten, im ersten Akt, Szene 3). Die große Bühne sorgt für enorme statische Tableaux welche die dramatische Situation vielmehr als die Aktionen reflektieren. Das Drama wird weiter angetrieben durch eine psychologische Konfrontation, die von den Duetten dieser Oper erreicht wird.

Medea's Darstellung ist der von Alcestis' in einigen Maßen ähnlich, und zur gleicher Zeit auch verschieden. Cherubini besteht den langen ersten Akt ohne Medea, sie wird erst in der letzten Szene (Akt I, Szene 7) eingeführt. Cherubini erhält unser Interesse für Medea, da er diese bis dann vor uns verbirgt. Als großer Dramatiker, weiß er uns schon im ersten Akt Andeutungen und Hinweise über ihre Gestalt in den musikalischen Nummern der Dircea, des Jasons und des Creons, zu Verfügung zu stellen. Fast beim Ende des Aktes, kommt der erste Eintritt Medeas, mit ihrer überraschenden gefühlsmäßigen Aria, sie verkündet ihre Liebe für Jason. Schon in der Eröffnungsszene gibt Cherubini Dircea, Jason und Creon, die Chance Arias voll Ausdruck von höchstem dramatischem Wert zu singen: er gewöhnt seine Zuhörer zur allgemeinen spannenden Atmosphäre, während er die höchst dramatische Rhetorik für die späteren Akte aufhebt.

Akt II. Die letzte Tragödie wird vorbereitet. Hier wird Medea informiert, das es verboten wäre für sie in Korinth zu bleiben. Medea's zitternde labile Gefühle widerspiegeln sich; Sie beginnt bereits ihr böses Verbrechen zu planen. Die Ensemble Trakten am Anfang und am Ende dieses Aktes halten uns in Spannung, den Szenen der Menschenmengen das Gegengewicht zu geben.

Akt III, An der Spitze der Pyramide, so zu sagen, wird uns die menschlich-nicht menschliche Medea zeigen, selbst von tiefem Leide erschüttert. In diesem Akt hat sie drei lange Auftritte - zwei Arias und ein Rezitativ, und erwartet das aufregende Finale.

Im Zusammenfassung an dieser Stelle, sieht die Hauptdifferenz zwischen Médée und Alceste aus, als würde es in diesen beiden Handlungen eine entgegengesetzte Strömung geben: Gluck laßt im drittem Akt die Figur Alcestis' verschwinden (damit der Akt etwas länger erscheint), während Cherubini Medea's erhobenes Schwert im dritten Akt schärft. In Médée ist die Konzentration des Dramas am höchsten: der kürzeste Akt zeigt den Mord der zwei Jungens und herzreissenden psychologischen Stress, den Medea empfindet.

### C. Fidelio von Beethoven (1805-6)

Fidelio enthält nur zwei Akte. Deren Auftritte dauern lange und dienen zur wesentlichen Einheit der Formbildung. Keinerlei Szenen sind vorhanden, und die sechzehn Auftritte, die mehr oder weniger äquivalent zu dem musikalischen Trakte der Médée stehen, haben große strukturelle Kraft: sie macht die Fortsetzung des Dramas auf der Bühne auf sehr klare Weise möglich. Zur Erinnerung: Alceste war in ihrer formalen Gestaltung ganz verschieden: ein Menge vieler kurzer Auftritte, die sich während der drei Akte abspielen. Als er seine Oper so klar entwarf, achtete Beethoven auf das Wesen der Tonart im Sinne der dramatischen Symbolik, und das half dem spezifischen Wesen jedes musikalischen Auftritts; wir können den Wegen von Leonore's Gedanken und Taten nachgehen, als ob wir in einen Kriminalroman verwickelt wären. Leonore ist die menschliche Figur der Drei, und die Zuschauer können sich mit ihrem Mut leicht - im Vergleich zur Einstellung gegenüber Medea und Alceste - identifizieren. Laßt uns nicht vergessen, das man Alcestis bewundern kann und zur gleichen Zeit auf einer Distanz von ihr steht. Was Medea betrifft: sie war immer eine sehr umstrittene Person.

Leonore's erstes Erscheinen findet im Quartett nummer 3 statt. Dies ist ein sanfte Weise, eine Hauptfigur zu präsentieren, im Vergleich zu Alcestis und Medea, die ihren ersten Eintritt mit einer Aria begannen. Jedoch, wenn wir Leonore zum erstem Mal auf der Bühne sehen, treten wir in das wirkliche Drama ein, und verlassen die derzeit herrschende relativ volkstümliche Atmosphäre des Singspiels.

Nachher zeigt Leonore ihre Pläne, auf welche Weise sie in den Kerker des Gefängnisses Eintritt gewinnen könnte, um festzustellen, ob Florestan sich unter den Gefangenen befindet. Ihr bewundernswert genialer Verstand zeigte sich schon im Trio (Nr.5) und gegen Ende stellt Beethoven den Wettkampf zwischen der unschuldigen Marzeline und der trauernden Leonore dar. Nach diesem relativ spannendem Auftritt mitten im ersten Akt kommt ein kurzer Marsch von Offizieren und Soldaten, (Nr. 6) welche die Bühne betreten, um ein Gleichgewicht zu schaffen.

Das gewaltiges Debüt Leonorens erscheint im Nr. 9, ihr so berühmtes Rezitativ und Aria: "Äbscheulicher! Wo eilst du hin? Was hast du vor?". Während sie ihren Abscheu über Pizzaro ausspricht, erscheint ihr eigener angeborener Mut an der Spitze. Die Aria wird sich im Großteil mit ihren späteren Äußerungen beschäftigen, diesen Beschluß nicht zu verringern, um ihren geliebten Florestan zu finden und zu retten.

Der zweite Akt, sehr bekannt wegen des Besuches im Kerker, wo Florestan eingekerkert sitzt, in dunkler und düsteren Atmosphäre, erinnert einen an die Eröffnung des dritten Aktes von Médée und etwa auch die unsichtbaren Visionen des finsternen Waldes im zweitem Akt von Alceste. Diese besondere Stimmung erhöht die Spannung des Rettungseinsatzes, welche Leonore umgibt. Am Ende von Nr. 11, Florestan's wichtiger Aria, gelingt es Fidelio (=Leonore) und Rocco den Kerker zu betreten. Im Melodrama, (i.e., Nr. 12 wo sich die Handlung sprechend fortsetzt, schließt sich das Orchester hier und da in beschreibender Weise an), Leonore befindet sich im unterirdisch tiefen kalten Kerker, und fürchtet, das ihr Gatte Florestan nun wirklich tot wäre.

Beim Verlauf ihrer Suche Florestans erreicht sie die spannendsten Momente, während sie Rocco so gut wie möglich hilft, einen schweren Stein bei Seite zu schieben. Sie verkörpert dann Beides: Fidelio, den Mann, und Leonore, die Frau, welche diese enorme unwarscheinliche Kraft besitzt. Die dramatische Szenerie beginnt nun schneller abzulaufen, mit spannenden Momenten, welche jetzt rascher wechseln.

In Nr. 14 erscheint die Rettungstat, ein spannender Moment erwartet vom Zuschauer; Leonore hält Pizzaro zurück, wobei sie eine Pistole auf ihn richtet, und das Vokalquartett erreicht damit seinen Höhepunkt.

Ein anderes Quartett im selben Auftritt zeigt einen verzückten Ausdruck von Freude und Triumph, von Liebe über Haß und Rache. Nr. 15 ist das wohlbekannte Duett zwischen Leonore und Florestan, "O namenlose Freude", dies ist die letzte Erscheinung Leonorens auf der Bühne. Das gleich nachher kommende Finale, wird nur als Funktion großen Triumphes Leonore's als Echo erscheinen.

#### Feststellung zu den anderen Figuren

Die Meisten der anderen Figuren sind auch von bemerkenswerter Gegenwart e.g. , Figuren zweiten Ranges, wie Jason oder Florestan. Die Dramatiker und Komponisten sind sich der dramatischen Gegenwart dieser Figuren bewußt, und bringen uns - während der Entwicklung des Dramas - den starken Eindruck ihrer Gestalten zu Notiz. Diese Nebenfiguren, mit den Hauptfiguren, funktionieren zusammen, und beeinflussen den Vorgang der Handlung durch Bildung dramatischer Enttäuschungen. Cherubini zieht diese weiblichen Nebenfiguren vor.

In Médée beschäftigt er sich mit ihnen in weit größerem Maße als bei seinen männlichen Hauptfiguren. Außerdem wissen wir schon, dass diejenige Hauptfigur in allen drei Opern, die attraktiver ist, welche immer auf viel höherem Niveau steht als die nebensächliche männliche Figur an ihrer Seite, positiv oder negativ.

Die Nebenfigur, welche die zweite männliche Rolle spielt, ist immer Gatte der Hauptfigur: Jason-Medea, Florestan-Leonore, Admetus-Alcestis. Jason und Florestan unterscheiden sich bei der Ansicht des Guten und des Schlechten: Jason ist der karrierebewusste Opportunist, dessen Liebe unbeständig ist; Florestan ist der leidtragende Liebhaber, der gerettet werden sollte. Das resultiert in den Beziehungen zwischen Florestan und Leonore, immer purer Ausdruck der Ergebenheit, wo die gemeinsamen Erscheinungen Jasons und Medeas immer heftige Duette ergeben. Es besteht ein einziger Ausdruck der Liebe Medea's für Jason, in ihrer Aria im ersten Akte Médée, aber diese idyllische Stimmung ist äußerst seltsam. Jason enttäuscht sie, und außer einigen Momenten menschlichen Leidens, unverständlich, wirkt er zwerghaft gegen die Liebesflamme welche bei Medea ausbricht. Sein Charakter ist nicht sehr heldenmütig. Die Trauer seiner Mitleidenden ist viel wertvoller: das Leiden Florestans im Kerker (no.11 in Fidelio) erobert unser Herz und seinen pathetischer Stil mit erregter Beschleunigung bis zum Ende der Aria. Dieses überzeugt uns von seiner kompletten Treue zu Leonore. Trotzdem hat Leonore Gelegenheit, sich gegen eine andere Männerfigur zu behaupten - Pizarro der Schlechte, versucht seine Kraft an ihrer Verkörperung des Guten.

Das Verhältnis zwischen Alcestis und Admetus ist ganz anderer Art; Alcestis hat eine vitale Persönlichkeit. Sie füllt die Bühne mit deklariertem Wunsch, sich zur Selbstopfergabe zu machen, während Admetus sich vor jeder positiven Empfindung oder irgendwelchen Gefühlen scheut: er fürchtet nicht einmal, als das Orakel erzählt, jemand anderer müsste an seiner Stelle sterben. Man ist enttäuscht über den Mangel emotioneller Reaktionen seinerseits, während wir - ebenso wie er - das Vorhaben seiner geliebten Frau wissen; sie klammert sich an die Götter, und betont ihr Leid. Das Duett Admetus' und Alcestis im dritten Akt, Szene 4, "Aux cris de la douleur" (das einzige in der ganzen Oper), voller schmerzhafter Aufrufe der Beiden, hat einen etwas oberflächlichen Klang; Admetus kann kaum noch gerettet werden. Man sollte an dieser Stelle nochmals betonen, das dieses im Gluck'schen Stil geschriebene Duett hier verwendet, erst in seiner Anfangsstufe wäre.

Die durch deus-ex-machina hervorgerufenen Elemente funktionieren in Alceste und Fidelio trotz Unwesentlichkeit und Überheblichkeit beider Figuren als deus-ex-machina. Es gibt Gegensätze zwischen den Beiden: Don Fernando(im Fidelio) ist als Gouverneur eine sehr vornehme Person, im Gegensatz zu Herkules (in Alcestis), der eine mythologisch symbolische Figur darstellt. Beide sind auf der Seite des Guten; die Hauptfigur, schon fast tot, wird von ihnen gerettet.

Der Ansager ist ein interessantes Wesen der Externen Figur des alten Symbolismus.

Bei Gluck ist dies das authentische Symbol, im Gegensatz erscheint es bei Beethoven und Cherubini in interessanter Umwandlung. Im ersten Akt Alceste sehen wir, wie der Hohe Priester und das Orakel die Rolle des Ansagers erfüllen. Bei Fidelio ist die Gestalt des Ansagers durch Trompetenfanfaren bemerkbar. (no. 14 Beispiel 1):

Beispiel 1. Fidelio, Trompetenfanfaren in no. 14 (quartett)



Bei Médée sehen wir eine andere Idee des Ansagungselementes - es wird in einem psychologisch geladenen Moment stark reflektiert, wenn Creon Medea erlaubt, sich noch einen Tag in Korinth aufzuhalten.

Creon, der Ansager, ist beschränkt, weil Medea mit ihren Söhnen zu verweilen wünscht, und seine Ansage ist mit dem, was auf der Bühne geschieht, stark verbunden.

In allen drei Opern sind Figuren der Diener und Dienstmädchen anwesend, und sind auf menschliche Weise beschrieben. Das einzige klassische Paar der Diener, ein Paar das sich verliebte, findet man in Fidelio: das sind Marzeline und Joaquin. Dieses sekundäre Paar ist wie gewöhnliche Sterbliche dargestellt, ganz ohne übernatürlicher Fähigkeit. Die wundervolle Mädchen in Médée und Alceste sind andererseits delikate, aber doch düstere Einzelpersonen, die einander sehr ähnlich sind.

Ismene, Alcestis' Kammerzofe, war bestimmt die Quelle für Medea's Neris. Die zwei Mädchen reflektieren ihrer Herrin's Zittern während sie sich den Verlust ihrer Kinder vorstellen. Alcestis wird ihre Kinder noch nicht ermorden, aber Ismene bringt diese zu ihr. Das Reflektieren der schweren emotionalen Gewissensprüfung und Dilemma über den kommenden Verlust der Söhne Medea's durch eigener Hand, ist die Richtung Cherubinis Wahl für das Wesentliche von Neri's Dasein auf der Bühne. Ihr Profil reflektiert das Herz Medea's in ihrer (Neris) Aria im zweiten Akt, Szene 4. Neris, leichter zu erkennen wie Ismene, hat ein sehr interessantes Profil, und ihre Rolle ist der eines gewöhnlichen Dienstmädchens nicht ähnlich. Sie widerspiegelt laut Cherubini's Konzept, sowohl die menschliche Annäherung und die Treue zu ihrer umstrittenen Herrin; sie hat den Mut einer bescheidenen Person, so unterschiedlich von Medea. Ohne Neris würde der Eindruck Medea's etwa geringer sein.

Die Mächte von Gut und Schlecht werden durch die Gegenüberstellung zwischen Männern und Frauen in diesen Opern hervorgehoben. Die Frauen zeigen das Gute, es erscheint keine Frau mit schlechten Charaktereigenschaften, ausgenommen Medea, mit den Nuancen der Rache in ihrem Charakter. Aber diese Rache - die zum Morde führt und negative Gefühle gegen Medea erweckt - ist unwesentlich durch ihre Gründe für den Mord, und bei ihrem großen Leiden das sie deshalb trägt. Dircea ist, von Natur aus, die Reflektion des Guten.

Jason und Pizzaro sind schlechte, opportunistische, Männerfiguren – die Gestalt eines jungen Gouverneurs oder Mannes, er würde energisch seinen egoistischen Wunsch zu Regieren erzielen. Als Leonore ihr Aria und Rezitativen (no. 9) – "Abscheulicher!" singt, gelingt es ihr, Pizzaro's Grausamkeit durch Worte auszudrücken. Die ambivalente Medea, die auf Jason eifersüchtig ist und ihn zur gleichen Zeit liebt, liefert uns das beste Zeugnis über Cherubini's Eindruck von Jasons schlechter Person. Neutrale Figuren sind die hochstufigen Charakter, welche schon eine gewisse Position besitzen und dadurch die Spannung verringern: trotz seiner gegen Medea gerichtete deklamatorische Aria, gelingt es Creon durch größere Autorität über Allen, die Vater – Königsfigur zu behalten. Don Fernando ist der typische großherzige Herrscher, sogar mit Güte und Tugend identifiziert. Rocco besitzt eine andere Art der Güte – die einfache unschuldige Güte – in seiner Aria zu erkennen, (no.4 im Fidelio: "Hat man nicht Gold beineben"). Seine mediokre Einfachheit, markiert durch 6/8 Takt, dürfte Beethoven zur ironischen Bedeutung gewesen sein, er selbst war so weit von dieser Seite des Lebens entfernt und identifiziert sich höchstwahrscheinlich mit dem geistlichen Leidens Fidelios.

Da die inneren-Beziehungen der sekundären Figuren und den Hauptfiguren hier nicht als Hauptsache betrachtet werden, soll man sie doch dem Publikum zur Notiz bringen. e.g. die Ehe zwischen Jason und Dircea (siehe ihr Liebesduett in Akt I, Szene 3, "Doux hymen" von Médée ) gilt als Hintergrund zur Präsentation Medeas. Creon's Verbindung mit Medea, ermöglicht ihm , sich in königlicher und würdiger Weise auf der Bühne zu bewegen.

Seine Redensart mit Dircea, seiner Tochter, oder Medea, ihrer Rivalin, zeigt uns auf andere Weise die Differenz zwischen diesen zwei Frauen; man kann sich nur wundern, warum Cherubini zwischen den beiden keine direkte Konfrontierung veranlaßte. Der enorme Unterschied zwischen beiden Figuren dürfte der Grund großer Disparität zwischen der kompliziertesten und einfachsten Figur sein. Fidelio enthält auch die meisten sekundären Figuren, teilweise auf Realität basiert, so wie das Dienerspaar, Marzeline und Joaquino. Die Anzahl sekundärer Figuren in Alcestis ist aufs Minimum reduziert, wo Alceste im großen Teil der Oper gegen ihre eigenen Leute und gegen die Götter in Opposition bleibt.

Von diesem Standpunkt aus ist das zwangsvolle Netz sekundärer Figuren von Médée präsentiert, dessen Figuren starke innere Beziehungen haben, die sowohl unter einander und zwischen ihnen und Medea, der Hauptfigur, ausgeführt werden. Das beste Zeugnis dieser einzigartig dramatisch - musikalischen Geschlossenheit beweist die Stärke der Duette zwischen Jason und Medea - eine Schaffung Cherubinis.

## MUSIKALISCHE TYPOLOGIE DER HAUPTFIGUREN (HAUPTSÄCHLICH IN ARIEN UND REZITATIVEN)

### Vokale Linien der Alceste

Die wichtigste Aria der Alcestis (im Akt I, Szene 7), wird von einer detaillierten Timeline nach kurzer Bemerkung von ihren anderen melodischen Konturen im Laufe dieser Oper eingeführt, um ein wahres Bild vom Singen als Solches, darzustellen.

Die Tonarten der Arias wechseln sich laut Gluck's Konzentration auf ein bestimmtes Tonart-zentrum für jeden Akt ab. (Es Dur für Akt I, G Dur - g - moll für Akt II; der dritte Akt ist schon nicht mehr von einer Tonart beherrscht).

Tanz Rhythmen und Tanzmaße sind typisch für Alcestis' Arias, hervorgehoben im zweiten und dritten Akte, eine Tatsache, die das Geringerwerden des dramatischen Ausdruckes charakterisiert, im Vergleich zu ihrer Aria im ersten Akte. Alle sind in Dur - als müßte sie ihre Kräfte vereinigen - mit einer Ausnahme: die Aria in g moll in Szene 3, Akt II (ihre erste Aria dieses Aktes) die einen integralen Teil in G Dur - g moll zentraler Tonika dieses Aktes spielt.

Gluck bringt im ersten Akt bemerkenswerte und kraftvolle vokale Konturen für die zwei Arias der Alcestis. Diese melodische Heldentat mit seinen enorm absteigenden Intervallen in ihrer Aria in der zweiten Szene, und die rasche Tonleiter in der melodischen Wölbung in Szene 5, ist sehr geeignet für ihre vitale Veranlagung, auch in Wörtern ausgedrückt.

(Beisp. 2a, 2b; siehe auch im Text). Sie erstaunt uns durch das schnelle Erreichen der hohen Tessitura-noten. Ihr Gesang wird von ständig anhaltendem symmetrischem Rhythmus vom Orchester begleitet.

Beispiel 2a. Anfang der vokalen Linie Alcestis' Aria "Grand Dieux!" (Akt I, Szene 2).

Moderato

(P) Grands Dieux! Du destin qui m'ac-ca-ble sus-pen-

-dez du moins la ri-gueur sus-pen-dez du moins-la-ri-gueur

English translation {Great Gods, suspend (stop), at least, the rigour of the destiny which burdens me

Beispiel 2b. Anfang der vokalen Linie Alcestis' Aria "Non, n'est point un sacrifice!" (Akt I, Szene 5).

Moderato

Non ce n'est point un sac-ri-fi-ce! Eh! Pourrais-je vi-vre sans toi?

Sans toi cher Ad-mè-te! Ah! Pour moi la vie est un af-freux sup-pli--ce

Die deutsche Übersetzung: Nein, das ist kein Opfer! könnte ich denn ohne dir noch leben?

In Akt II werden vier (!) Arias von schwächerer Bedeutung präsentiert; hier überwindet Alcestis die düsteren Geister, die auf sie in unsichtbaren Wasserfälle und im Walde des Todes warten. Sie erklärt ihren Wunsch, sich selber zu opfern. Siehe, zum Beispiel, zwei ihrer prominenten vokalen Linien, die in diesem Akt vorkommen: (Beisp. 3a, 3b). Die orchestrale Textur verdichtet sich, während Alcestis ihr trauervolles Leiden den Göttern intensiv beschreibt.

Beispiel ~~IV~~3a. Anfang Alcestis' vokaler Linie in ihrer Aria "O Dieux" (Akt II, Szene 3).



pp O Dieux! Sou-te-nez mon cou-ra-ge! Je ne puis plus ca-cher l'ex-cès

English Translation } Oh Gods, sustain my courage!  
I can no longer hide the excess of my pain

Beispiel ~~IV~~3b. Anfang Alcestis' vokale Linie in ihrer Aria "Ah, malgre moi" (Akt II, Szene 4).



Lento Ah, malgré moi - mon faible coeur par-ta-ge

English Translation } In spite of me, my feeble heart shares  
your tender tears (weak)

Die deutsche Übersetzung: Ohne Rücksicht auf mich, teilt mein schwaches Herz deine zärtlichen Tränen.

Akt III enthält die zwei letzten Arias Alcestis'. Sie fleht die Götter wiederum an, und singt herzerreißende Melodien für Admetus. Beim Zusammenbrechen ihrer dramatischen Rolle in diesem Akte, läuft der Gesang auch einigermaßen gleichmäßig mit vielen Sekundenintervallen, von einigen Terzsprüngen durchdrungen, begleitet von einem kleinen Kammerorchester. Siehe zum Beispiel, ihre vokale Linie in Beisp. 4.

Beispiel 4, Die Eröffnungssphrase der Einzigen Arias Alcestis in Akt III, Szene 3, " Ah, divinités implacables" (Szene 3).

Deutsche Übersetzung: Oh, unerbittliche Götter, fürchtet nicht, das ich mit meinen Tränen euer grausames Herz bewegen will.

Andante

Ah! Di-vi-ni-tés im-pla-ca-bles! Ne craignez

pas que par mes pleurs

English Translation } Implacable Gods! Do not  
fear that with my tears I  
am trying to move your cruel  
hearts

Alcestis sehr dramatische und berühmte Aria, "Divinites du Styx" (Akt I, Szene 7,) als ihre wichtigste Aria betrachtet, unterscheidet sich von ihrer beschlossenen Rhetorik. Sie weigert sich die Götter um Gnade zu bitten. In dieser "Hymne des Mutes", wo sie sich zur Tat der Selbstopfergabe vorbereitet, wird von Gluck in den Stimmen der Violinen und Bratschen verschiedene Dynamik und Synkopation verwendet, um das Drama zu intensivieren.

Der Baß schreitet in Viertelnoten weiter, und leistet seinen großen Beitrag eindrucklich von bewußter Kraftwirkung. Die Holzbläser füllen das Klangspektrum mit vollen Noten. Die Wörter "la mort", die zu tiefem Tone führen, die pianissimo Dynamik und die in moll gehaltenen Harmonien - unterstützen hier den Ausdruck Alcestis'.

Beispiel 5. Alceste, vokale Partitur, Anfang Alcestis' berühmter Aria, Akt I, Szene 7,

Das wichtige dieser Aria, sowohl vom Standpunkt des Gluck'schen allgemeinen Opernstiles aus, um Alcestis' Figur zu definieren, benötigt eine detaillierte Beschreibung der Grundart einer speziellen kombinierten "timeline" (Fig. 1). Die Form des Rondos folgt dem Text in komplett organischer Weise.

Figur 1. Spezielle kombinierte Timeline für Alceste, Akt I, Szene 7, Alcestis' Aria "Divinités du Styx".

Text in Deutsch: Ich bitte nicht um Es wäre ganz natürlich für unbarmerziges Erbarmen. mich meinen Mann zu retten.

Fig. V-1 - Fortsetzung

<p>Text (in English) m.m</p> <p>9 do not ask you for cruel pity 17 cond 18</p> <p>Andanté</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(mf)</p> <p>Dynamics</p> <p>Remarks about nature of the music, orch.</p> <p>Thematic elements</p> <p>orch. fanfares illustrate fanfares of Tartan, small orchestra (pairs of w.w.)</p> <p>Form</p> <p>Harmony</p> <p>Cond A cond Va I6</p> <p>B<sub>b</sub></p>	<p>26</p> <p>bo</p> <p>no rue re</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>33</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>44</p> <p>Animé</p> <p>Di-vi-nités du Styx</p> <p>(f)</p> <p>quasi Dev. [nature of beginning]</p> <p>(a)</p> <p>c</p> <p>B cond</p> <p>F I</p>	<p>49</p> <p>Animé</p> <p>Di-vi-nités du Styx</p> <p>(f)</p> <p>quasi Dev. [nature of beginning]</p> <p>(a)</p> <p>c</p> <p>B cond</p> <p>F I</p>	<p>51</p> <p>Très animé</p> <p>...to die for a loved one is a sweet effort</p> <p>mourir pour ce qu'on ai-me est un trop doux effort</p> <p>d</p>	<p>53</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>53</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>53</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>53</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>53</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>	<p>53</p> <p>Andante un poco</p> <p>je n'ai vu qu'un point votre pit-é cruel-le</p> <p>(P)</p> <p>delicate, descriptive, sombre, mystic</p> <p>B IV</p> <p>F IV</p> <p>I6 II</p> <p>I</p>
---	--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Fig. V-1 - Ende

Text (in English) <u>mm</u>	A sense a new direction for my love 65 68
	Très Animé
	Je sans une force nou-vel-le
Dynamics	<b>P</b> ————— <b>f</b>
Remarks about nature of the music, orch. →	agitated, dramatic with stacc.
Thematic elements	e
Form	B cond
Harmony	modulatory → <b>Bb</b>



92	108	115
Gods of the Underworld		
Tempo Primo	<u>b<sub>0</sub></u>	
Di-vini-tés du Styx	→ pitié cruelle (text repetitions)	
<b>P ↔ f</b>	<b>mf</b> ← <b>f</b>	
decisive...		
<u>a</u>	<u>a<sup>h</sup></u>	<u>a</u>
<b>A</b>		
<b>Bb</b>	Tonic	<u>Codetta</u>

## Die Anwesenheit Leonores auf der Bühne

Leonore erscheint zum ersten Mal auf der Bühne im Quartett no. 3 (Marzelline, Leonore, Joaquin, Rocco). Es beginnt mit der Textur einer Kanone. Der Eintritt der Frauen wird von Violinen begleitet - und die der Männer, von Fagotte und Hörnern. Diese List ist erfolgreich und ergibt die erste Gelegenheit, die Aufmerksamkeit auf Leonore zu richten -trotz Beethoven's Vorhaben, ihre Anwesenheit im Moment nicht zu betonen; zur Erhöhung des dramatischen Triebes, genügt ihr Erscheinen auf der Bühne.

Trio no. 5 (Marzelline, Leonore, Rocco), bringt uns schon zu Leonore's raffinierten Gedanken, aber man hört noch kein spezielles vokales Motiv, woran man sie erkennen könnte. Später erklärt sie, jeden Schrecken überwinden zu können, dem sie während der Erfüllung ihrer Pflicht begegnen würde und dabei hört man immer wieder die selbe orchestrale Figur, die ihre Erklärung bestätigt; siehe Beisp. V-6.

Beispiel 6. Fidelio - orchestrales Motiv aus no. 5, (Trio).



Nachdem Rocco und Pizarro die Bühne verlassen (no. 8), erscheint Leonore, sie kommt zur Erkenntnis, das bald ein Mord im Kerker geschehen würde. Zum erstes Mal erscheint ihre ganze Figur, dabei zeigt sie, was echte Liebe erzielen kann. Diese geniale Aria, die einzige für Leonore in Fidelio geschriebene, kommt nach einem damit verbundenen Rezitativ, ersten Mal Pizarro andeutet:

"Abscheulicher! wo eilst du hin?" Die Aria selbst enthält ein Adagio und Allegro in der Form A-B-A. Siehe Timeline des ganzen Auftritts. (Fig. V-2).

Fig. V-2. Fidelio - Timeline für no. 9 (Leonore's Rezitativen und Aria "Abscheulicher!")

**Recitative** : mm. 1-32; various tempo designations; meter changes. Non-repeated text.  
g ( $\rightarrow C \rightarrow E$ )

<b>I</b>	Allegro agitato	Poco adagio Più moto	Allegro
	a	b	c
	1 g	11 F	15 A IV/E
	9	12 Bb	
<b>II</b>	Adagio	Poco sostenuto (a tempo)	
	d	e	
	21 C VIb/E	25	31 E
	22		32

**Aria** : mm. 33(34)-150. **I**: Through-composed harmonically bi-partite form; **II**: ABA' form.  
E

TEXT	<b>A</b> "Komm $\rightarrow$ erreichen"	<b>A'</b> (same text, different word repetition)
<b>II</b>	Adagio: 2/4	
MUSIC	a   b   c   d   e   f	
	33   34   41   46   54   57   61   62	
	link E	B   E   A

TEXT	<b>B</b> "Ich folg' $\rightarrow$ Liebe"	<b>B'</b> (beginning shortened: "Ich wankte")	<b>C</b> "O du $\rightarrow$ bringen"	<b>C'</b> (end shortened: $\rightarrow$ "dringen")	<b>B</b> (as before)	<b>B</b>
<b>II</b>	Allegro con brio: C					
MUSIC	<b>A</b> a	b	<b>B</b> a	b	<b>A'</b> a'	c
	70 E	82	89 91 A	98-99-101 1/2# g# e G	104 e	110 e
					116	130 E
						150

Der Ausdruck des Textes ist hier sehr Intensiv: nach einem kurzen Adagio eingeführt vom Orchester, beschreibt er den aufgehenden Regenbogen - von Leonore gesehen - (Hörner in prominenter, melodischer Partie). Die deklamatorisch vokale Partie Leonore's mit schnell abwechselnder orchestraler Textur, Dynamik und nicht stabiler Tonalität, trägt mit zahlreichen chromatischen Musiknoten ihren Teil bei. Die vokalen Konturen erhalten verstärkte Rhythmen und haben einen Umfang von Monoton bis zu enormen Sprüngen. Diese nervöse, aufregende Atmosphäre durchdringt den ganzen Auftritt, von Sängerin und Orchester gleichfalls zum Ausdruck gebracht.

Kurz nachher sehen wir außergewöhnliche Erscheinungen Leonore's in nos. 10 und 12. Ihr rethorischer Stil enthält gesprochene Teile wie auch gewisses virtuoses Singen. Ab jetzt ist sie ständig auf der Bühne, um mit ihren Handlungen und Emotionen den Fortschritt der Verschwörung im Zaum zu halten. Ihre letzte ausdrucksvolle Erscheinung - nach der Befreiung Florestans, und später ihrer eigenen Rettung durch das Wunder der Erscheinung Don Fernandos - zeigt in ihrer berühmten Aria "O namenlose Freude", den Grund zu einer großen Veränderung der Atmosphäre.

## Die Rolle der Medea

Medea, die zentrale Axis, worum sich Cherubini's ganze Oper dreht, ist ein unglaublich menschliches Dynamo und zur gleicher Zeit die übernatürliche Kraft, die dieses Psychodrama erzeugt.

Sie erscheint nicht sofort auf der Bühne, erst gegen Ende des ersten Aktes, in ihrer ersten Aria, in der ersten Abteilung der siebenten Szene. Dort reflektiert ihr Gesang noch ein begreifliches menschliches Wesen, während sie ihr Liebe für Jason in einer Larghetto F-Dur Aria ausdrückt. Am Ende des ersten Aktes folgt ein Duett zwischen ihr und Jason, was sie in traurige Stimmung versetzt. Diese Stimmung voller Schicksal beherrscht ihr Singen bis zur Szene 3 des zweiten Aktes, wo sie Creon um Erlaubnis bittet, noch einen Tag länger in Korinth zu verweilen. Bei ihrem ersten Auftritt erscheint sie sofort im Zentrum der Bühne, und richtet die Andacht mit den tieflaufenden Konturen in ihren vokalen Linien auf sich. Sie macht sogar einen schnellen Sprung abwärts gleich nach ihrem ersten steigenden Ausbruch. In diesen 3 Abschnitten fühlt man, wo sie die oberen Grenzen ihrer Tessitura erreicht,  $g^2$ ,  $a^2$ ,  $b^2$ . Siehe Beispiel 7 für diese musikalischen Eigenschaften.

Beispiel 7. Der Anfang Medeas wichtiger vokaler Linien, Akt I un II.

Beispiel 7a. Der Anfang Medeas vokaler Linie in ihrer Aria  
 "Vous voyez de vos fils" (Akt I, Szene 7, Abschnitt 1).  
 "Sie sehen die unglückliche Mutter ihrer Söhne"

Larghetto  
 p  
 Vous voyez de vos fils  
 "You see the unfortunate mother of your sons"

Beispiel 7b. Medeas erster Eintritt im erster Med.-Jason Duett  
 "Perfides ennemis" (Akt I, Szene 7, Abschnitt 2)  
 "Oh, perfide Feinde, die Verschwörer meines Leidens."

Allegro  
 f  
 Per-fi-des en-ne-mis Per-fi-des en-ne-mis  
 "Oh, perfidious enemies who conspire to my suffering"

Beispiel 7c. Der Anfang des Gesanges Medeas (zu Creon) im Marsch + Ensemble  
 "Ah! du moins a Médée accordez" ("Ah! Gebet Medea mindestens Asyl")

Allegro  
 ff  
 p  
 Ah! du moins à Mé-dée a-c-cor-dez, un a-zi-le  
 "Ah! at least grant Medea asylum"

Die vokale Phrase dargestellt in Beispiel 7c, ist der erste in Akt II Szene 3, der thematische Zusammenhang reflektierender Verbindung dieser ganzen Szene.

Ab jetzt wird die dramatische Rolle von Medeas Figur in zwei Kanäle geteilt: die dauernden Konfrontationen mit Jason (ausgedrückt in ihren stürmischen Duetten), und ihrem eigenen inneren psychologischen Konflikt. Für diese Duette werden moll Tonarten verwendet und für Medeas Arias - Tonarten in Dur. Die Kurve der Dynamik, die man für ihr Erscheinen verwendet, zeigt eine stufenweise Entwicklung von piano welches ihre erste Aria beherrscht, bis zum aggressiven fortissimo, während sie Creon zuhört; aber Cherubini gestattet Medea nicht, am Anfang der Oper ihre komplette Energie schon zu verschwenden.

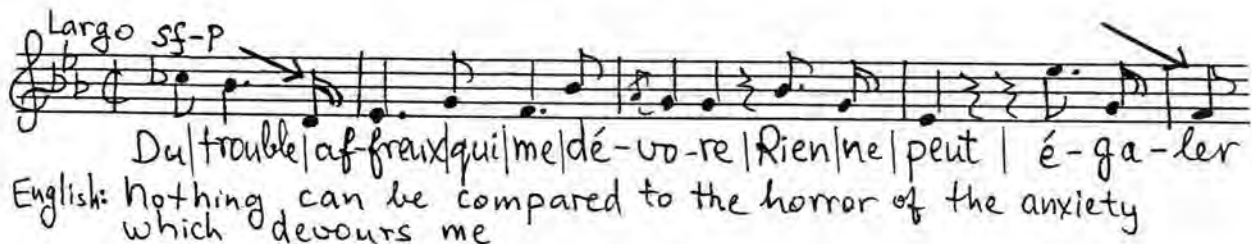
In ihrem Duett mit Jason, Akt II, Szene 5, wird Medea aufgefordert, ihre Kinder zu verlassen. Hier wird die tragische "Schreckens d-moll Tonart" verwendet. Alle intervallischen und rhythmischen Qualitäten typisch für Medeas Singen, sowie punktierte Viertelnoten in vielen Varianten und Kombinationen, und die aufsteigende Quart und sinkenden Bruchakkorde, werden hier häufig gefunden. Das spezielle, eisige piano mit tief liegendem orchestralen Motiv am Anfang dieses Duettes, schafft eine besondere Atmosphäre, welche den Streit Medeas gegen Jason durchdringt. Laut ihrer Auffassung ist er schuldig am tragischen Schicksal für sie als Mutter, von seinem Gebot ihre Kinder zu verlassen, verdammt . (Beisp. V-8).

Beispiel 8. Anfang Akt II, Szene 5, mm. 1-11 (zweites Duett Jason-Med. "Chers enfants"). Übers. Liebe Kinder, ich muß euch verlassen!

The image shows a musical score for the beginning of the duet 'Chers enfants'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start with 'p' (piano). The lyrics are 'Chers en-fans chers en-'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'fans il faut donc que je vous a-ban-don-ne' and includes an English translation: 'Dear children, I have to leave you!'.

Medea, die ihr kommendes Vergehen plötzlich offenbart, zeigt eine andere Seite ihrer uns schon bekannten Persönlichkeit. In ihrer zweiten Aria (Akt III, Szene 2), ändert sich ihre melodische Norm mit auffallend sinkenden Sprüngen, die zur gleichen Zeit mit ihrer fortgesetzt hohen tessura in ihrer ängstlichen Stimme vorkommt, (erreicht  $\underline{a}es^2$  und  $\underline{b}es^2$ ). All das durchzieht die musikalische Textur. In dieser musikalischen Form ist zu hören, als ob Cherubini mit diesen Mitteln Pessimismus und Depression ausdrücken würde, worunter Medea leidet. Die Abwechslung von Forte und Piano betonen Medeas emotionelle Unsicherheit, und die allgemeine sanfte Wirkung der traditionellen Dur-Tonart für Medea. Diese wird mit Gewalt durch Sprünge der sinkenden kleinen Sexten zerstört. Der unerwartete Ton, Ces, erscheint am Anfang des Singens in dieser Aria. Sie gibt fast zu, ihre Kinder ermorden zu wollen und Cherubini sucht stärkere harmonische Effekte um das menschliche Dilemma zu zeigen. (Beisp. 9).

Beispiel 9. Anfang Medea's Aria "Du trouble affreux" (Akt III, Szene 2). Deutsch: Es gibt keinen Vergleich zu verzehrender grausamer Furcht.



*Largo sf-p*

Du trouble affreux qui me dé-vor-e | Rien ne peut é-ga-ler  
 English: Nothing can be compared to the horror of the anxiety  
 which devours me

Diese harmonische Offenbarungen sind nur Andeutungen zukünftiger konzentrierter harmonischer Aktivität, die während Medea's schwerster Momente - psychologisch gesehen - in ihrem Rezitativ, Akt III, Szene 3, "Eh quoi" stattfinden wird.

Medea erwartet in ihrer letzten Aria - das berühmte "Oh Tisophone" - selbstbewußt die bald kommende Straftat. Verglichen mit den p, geteilten Dreiklängen, ist der s von chromatischer Natur und reflektiert ihren dauernden Ärger mit Jason: sie wird nie ihre Ruhe finden nach der mutigen Tat ihre zwei Söhne zu ermorden, sie benötigt ihre ganze Kraft um die Straftat auszuführen. Diese gegenüber stehenden intervallischen Ideen, sind das Symbol der zerstörten Seele Medeas. Sie ist von der letzte Szene in Akt I an mit Jason verbunden, in wütenden Duetten während der ganzen Oper. Der Konflikt dieser beiden Hauptfiguren wird die Atmosphäre des ganzen Finales beeinflussen. Die hier verwendete prominente h-moll Tonart paßt sich traditionell in moll für die Duettabschnitte dieser Oper an. Medea befindet sich in unendlicher Spannung und unkontrollierbarer Nervosität, verstärkt von relativ mehr Sechzehntel Noten in ihrem vokalen Part, und zusätzlich der hohen tessitura (a<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>, bes<sup>2</sup>) . Der Zusammenhang des thematischen Materials, erfordert ihre äußerste Kraft am Ende dieser Oper.

## Die musikalischen Hauptmerkmale der drei Opern

### Ein vergleichendes Studium

#### EINFÜHRUNG

Die die Opern verbindende Wahrheit, ist die enorme Ausdruckskraft ausstrahlend von den drei Hauptfiguren, die alle anderen Figuren weit übertreffen. Außerdem besteht in jeder einzelnen Oper ein richtiger Zusammenhang zwischen Drama und Musik. Es wäre trotzdem interessant Unterschiede zu finden im dramatischen Inhalt jeder Oper und dem individuellen Stil jedes Komponisten.

Trotz ihres weitergehenden Streites mit den andere Figuren, beseitigt Medea alle Hindernisse als dominierende Persönlichkeit der Oper. Alcestis beansprucht einen Großteil der Bühne für sich. Leonore hat am meisten Kontakt mit den anderen Figuren. Interessanterweise besitzt nur Médée einen Konflikt wie zwischen Medea und Dircea. In Beiden anderen Opern gibt es keine solche Gegenüberstellung. (Marzeline spielt eine Nebenrolle an Seite Leonorens).

#### Innere Form der Auftritte

Scheinbar findet Gluck die ternäre Form (da capo) als üblich, während die vollendete Form des Komponierens für Cherubini typisch ist. In Cherubini's Arias findet man öfters zweiteilige Wiederholungen in Sonatenform . Siehe Dircea's Aria in Akt I, Neris' Aria Akt II, und Medea's erste Aria Akt III. Beethoven schreibt seine Oper bei Verwendung großer Auftritte mit komplexen Formen.

Betreffend der Erklärung großer Formen Beethovens und Cherubinis, kann man zwei Ähnlichkeiten dieser zwei Komponisten sehen: beide bearbeiten P mit vielen Ableitungen vom Material des Themas und ziehen breiter werdende K Strecken vor. Beim Überblick der Rezitativstellen in den drei Opern, läßt sich ein bestimmter allmählicher Verlauf unterscheiden, bei Gluck beginnend, verlaufend mit Beethoven und abschließend mit Cherubini. In Alceste blüht das Rezitativ. Beethoven verwendet es nur einige Male für dramatische Zwecke; laut Cherubini wäre das Rezitativ das beste strategische Medium, um eine emotionellen Krise zu schaffen.

Die Beobachtung der Duette ist etwa ähnlich zu den Rezitativen: Gluck's Duette kommen selten vor, und schaffen für Alcestis einen Weg, ihre Treue Admetus zu zeigen: Beethoven benützt diese Form, seltsame Momente und Launen zu betonen; Cherubini verwandelt das Duett in ein speziell machtvolles Drama. Wegen Jason und Medeas stürmischen Duetten, wird Médée eine außergewöhnliche Oper der Dialoge psychologischer katharsischer Art.

#### Pausen, Rhythmen, Konturen, Tessitura

Zeigen die Motive zwischen den drei Hauptfiguren irgendwelche Verbindungen? Sicher gibt es gemeinsame Prinzipien für Gebrauch der Intervalle, hauptsächlich der Dreiklangakkord und dessen Intervallen, mit Einschließen der Inversion. Die Entwicklung der Sekunden ist beim Formen der vokalen Konturen der Hauptfiguren nicht zu prominent, weil diese gemäßigt melodische Bewegung für stark dramatischen Ausdruck von wenig Bedeutung ist.

Das Prinzip der Intervallen In Medea und Alcestis wird bei einem Terz - oder Quartsprung durch Sekunden ausgeglichen. Die aufgehende Quart ist das spezielle Kennzeichen Medeas. Die melodischen Konturen Leonore's steigen öfters beim Spiel des geteilten Dreiklages. Aber bei intensiver emotioneller Spannung und Annäherung zum Hauptziel des Opfers, sind große Intervallensprünge unvermeidlich.

Was das Element des Rhythmus betrifft: man soll zur Kenntnis nehmen, das in Médée der punktierte Rhythmus in vielen Versionen erscheint, (verringert und vergrößert). Andererseits, sind Gluck und Beethoven für ihre Sensibilität zum Typ der Takte als wichtige Komponenten bekannt, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Wir finden in Alceste 6/8 und 3/4 Takt der typisch ist für die minder dramatischen Arias im Akt II und III, während die auf 4 basierten Takte im ersten Akt eine größere dramatische Situation bezeichnen. Beethoven wechselt in großen Formen, 3/4 und 4/4 Masse ab, und zu gleicher Zeit ändert sich auch das Tempo (Siehe Timeline no. 9 oben gemeldet, S. 33 ). Cherubini zieht das Doppelmaß vor, aber achtet auf die vielen Änderungen der Stimmung in der gleichen grundlegenden Struktur: Andante, Allegro, Adagio, usw.

Was die Tessitura betrifft: Das hier verlangte Resultat körperlicher Anstrengung der drei Hauptfiguren in ihrer dramatisch-emotionellen Rolle, ist erstaunlich! Alle drei erreichen  $g^2$ ,  $a^2$ ,  $b^2$  und diese Höhe mit umkreisender Verschiedenheit von melodischer Ausführung und Verzierung.

## Dynamik

Der Bereich der Dynamik soll - für diese drei Komponisten - in einer bestimmten Ordnung beobachtet werden, und diese drei Opern sind ideal für diesen Zweck. Die allgemeinen Werte der Dynamik von Gluck's komponierter Alceste, sind noch nicht entwickelt. In Cherubini's Médée sind sie aktiver, die Grundbasis wechselt zwischen piano und forte, mit einigen fortissimi und pianissimi. In den Sektoren selber wird die Kurve intensiv und paßt zur Intensivierung des Dramas. Von den drei Komponisten ist wohl Beethoven allgemein bekannt für seine Heftigkeit und Polarisation im Bereich der Dynamik. Wie bei ihm erwartet, macht er in Fidelio rasches Abwechseln zwischen piano und forte, pianissimo und fortissimo, sforzando und piano. Von den Dreien ist es Cherubini, der Dynamik nicht als solche für wichtig hält um dramatische Änderungen in der Seele seiner Hauptfiguren zu schaffen: er verbindet die Dynamik zu allgemeiner melodischer Kontur und vokaler Tessitura.

Man kann aber das düstere mysteriösen Stimmung-hervorrufende piano und pianissimo, sowohl bei Beethoven als bei Cherubini öfters finden (der Anfang des Aktes III von Médée und die Kerker Szene bei Beginn von Akt II bei Fidelio).

Tonart (Symbolisch und nicht-Symbolisch, Ähnlichkeiten und Unterschiede.

Unter den Analysen und Beobachtungen von Shamgar<sup>4</sup>, Tovey<sup>5</sup>, und Seter<sup>6</sup>, sind viele bemerkenswerte Voraussetzungen, welche die Große Tonalität betrachten, wie verwendet bei der Musik von Beethoven und Cherubini am Ende des 18ten und Anfang des 19ten Jahrhunderts. Wir möchten das Hauptprofil der Harmonie jeder der drei diskutierten Opern hier definieren.

Alceste zeigt eine stufenweise harmonische Entwicklung in einer typischen Tonart für jeden Akt, ein Prozeß, markiert von lockerer tonaler Zentralisation im letztes Akt, mit sinkender dramatischer Spannung zu identifizieren. Die Auswahl einer verschiedenen Tonart in Médée, ist der Hauptgrund einer die Tonart-predominierende Beziehung zwischen den verschiedenen Szenen. Cherubini will dramatische Änderungen der Szenen während der Oper schaffen. Er bestimmt laut dieser dramatischen Nuancen, seine zentralen Tonarten der Reihe nach. Zum Beispiel: straffe Übergänge einer tritonalischen Beziehung für die gewagte deklamatorische Aria des Creons und die umkreisenden musikalischen Auftritte des ersten Aktes.

---

<sup>4</sup>Beth Shamgar, "Dramatische Veränderungen der Beethoven'schen Sonaten", Israelische Forschungen in der Musikologie II (1980), S. 63-75; auch "Wahrnehmung der Stiländerung, einer Forschung der Neuen Musik im Harmonicon", Zeitweilige Musikologie (1986), S. 20-31; und "Romantische Harmonie gesehen bei Heutigen Beobachtern", The Journal of Musicology, VII (Herbst 1989), S. 518-39.

<sup>5</sup> Donald Francis Tovey, "Die größere Tonalität", Beethoven (London: Oxford University Press, 1944), S. 29-40.

<sup>6</sup>Mordecai Seter, in einem Vortrag über Beethoven's Quartett Op. 95, in einem Kurs über "die Elementen des Form, Texture und Polyphonie", Rubin Akademie der Musik, Tel Aviv, 1983.

Die symbolische Tonart der verschiedenen Auftritte - die später detailliert beschrieben sind - wird im Hauptplan der Tonart und breiterer tonaler Konzeption verkörpert.

Von den drei Komponisten - ist es Beethoven, der am meisten Verwendung für Tonart-symbolismus empfindet. Dies bezieht sich auf ganz Fidelio, wo jeder musikalische Auftritt sein eigenes dramatisches Wesen hat, zu erkennen durch eine spezieller Tonart, Form, und typische Protagonist(en). Zum Beispiel, die Figur Pizzaros - in seiner Aria no. 4 - ragt durch Verwendung der Tonart d-moll die in D-dur übergeht, hervor. Leonore bezeichnete die Opernwelt mit ihrem Rezitativ und Aria ("Abscheulicher", no. 9 im Akt I), welches mit g-moll anfängt und sich in E-dur verschiebt.

Es bestehen Differenzen zwischen dem Tonart-symbolismus, erwähnt im Harmonicon 1828 und Harmonicon 1832,<sup>7</sup>; einige davon passen genau zu unsern drei Opern. Zum Beispiel d-moll zur "Geister" Stimmung (siehe die tragische Ouvertüre von Alceste, und Pizzaro's "Geister" Aria (no. 7) in Fidelio, die beide in dieser Tonart komponiert sind. Dieselbe Tonart besteht in Médée, welche sowohl in Akt II und Akt III erscheint - im Jason-Medeas Duett im Akt II, Szene 5, und Medea's Rezitativ und Finale im Akt III). F - moll ist die Tonart der Geister, der Trauer, pathetisches oder äußerst trauriges Empfindens paßt besonders zu diesen drei Opern. Diese Tonart gehört genau zur Szene der Ouvertüre Médée und auch zur Kerkerszene bei Beginn von Akt II Fidelio.

---

<sup>7</sup> Alle Hinweise dieses Paragraphen wurden aus Shamgar's Artikel im The journal of Musicology (Herbst 1989) übertragen; siehe Fußnote no. 4, S. 44

H-moll wird als Beethovens dunkelste Tonart seines Tonart-symbolismus betrachtet. Es wird in Fidelio nicht so oft verwendet, aber dagegen behauptet es sich in Médée, sowohl für Creon's Aria im Akt I, und am Anfang des Finales in Akt III. Die Tonart g-moll ist das Zeichen der "Unzufriedenheit, des Unbehagen und der Furcht vor Enttäuschung" und paßt genau zu Neri's Aria in Médée, Akt II, Szene 4, und auch zum Beginn Leonore's Rezitativ und Aria (no. 9) in Fidelio Akt I, - "Abscheulicher". Die Tonart B-Dur, für "frohe, ruhige Liebe, Gemütsruhe, Hoffnung und das Erwarten einer besseren Welt", gilt für Dircea und ihre Frauen, gleich bei Beginn Médées.

Die Zitate der Shamgar in ihrem Artikel von 1986,<sup>8</sup>, welche diese Epoche ausführlich behandelt, reflektieren auf beste Weise Cherubini's harmonischen Kunstgriff: "Übergänge zu einer entfernten Tonart, enthalten stufenweise chromatische Passagen in Unisono oder Einzelteile der Partitur und ungestörten Kadenzen; ...Harmonie notierte die stufenweise Verbindung der neuen Romantischen Ästhetik ", "es herrschte eine allgemeine Atmosphäre stilistischer Unruhe,"<sup>9</sup> während das "Detail der Deklamation"<sup>10</sup> die Französische Oper dominierte, und mischt sich mit der Frühen Romantik "allgemeine Stimmung dieser Epochen, mit seinem unmässigen Wunsch für Stimulus und erhöhte Aufregung".<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Siehe "Beobachtungen einer Änderung im Stil" im Current Musicology, (1986). S. 26.

<sup>9</sup> ibd., S.28-31.

<sup>10</sup> ibd. S. 24.

<sup>11</sup> Ibid. S.26, laut Harmonicon von 1829, Fetis' Beurteilung von Delaire zitierend.

Médée und Fidelio, sind Beweise dieser Behauptung, und gehören in den Rahmen eines breiter werdenden Horizonts des neuen Opern Repertoire..., von größerer chromatischen Sprache und Weitreichenden Modulationen, oft auf anderen Beziehungen aufgebaut ..., und die allmähliche Schwächung der zentipretalen Kraft der Tonika".<sup>12</sup> Die Exposition der dritten Tonart, besitzt eine wichtige Romantische Eigenart und wird öfters bei Cherubini als bei Beethoven gefunden (am Besten soll man für diesen Zweck die Ouverturen Cherubini's vergleichen).

Beim Lesen von Shamgar's Zusammenfassung <sup>13</sup>, verstehen wir jetzt wieder richtig die typisch harmonischen Merkmale Cherubini's, die mit den bedeutendsten Prozessen verbunden sind. Sie fanden am Ende des 18ten und Anfang des 19ten Jahrhunderts statt, und stellten so einen Früh-Romantischen Stil dar.

Ein Paar wichtige Hinweise für die Verwendung von Dur vs. moll Tonarten: Sowohl in Médée wie Alceste werden Arias von den Hauptfiguren in Dur gesungen: Alcestis singt ihre Arias in B-dur (Akt I, Szene 7), F-dur, (Akt II, Szene 4, mehrere Male, und Akt III, Szene 3) und G-dur (Akt III, Szene 4). Medea singt in F-dur (Akt I, Szene 7,) Es-dur (Akt III, Szene 2) und D-dur (Akt III, Szene 3). Nach unserer Meinung zeigt diese intrigierende Ähnlichkeit unbestreitbare Charakterstärke der zwei Hauptfiguren, und bestätigt den allgemeinen Konsensus, das Cherubini und Gluck das Drama in ähnlicher Weise sahen.

---

<sup>12</sup> *Ibd.*, S. 22.

<sup>13</sup> Shamgar, "Romantische Harmonie gesehen von Heutige Beobachtern" *JM*, (Herbst 1989), S. 538-9)

In diesem Kontext, zeigen Äußerungen in moll Tonart auf grundsätzliches Leiden im Kontrast zur Charakterstärke, die von Dur Tonarten geäußert werden. Als Beweis, sehen Sie Alcestis effektiv das Erbarmen der Götter anflehend; ihr Leiden wird durch einen Ausbruch betont, sie wird reflektiert in Melodie, Harmonie und tessitura (a - moll). Siehe unten den Anfang ihrer Aria in Akt II, Szene 4, von Alceste, "Ciel! Quel supplice" (Beispiel V-10). Im M. 110 erscheint dieser Ausbruch mit einem verringerten Sept-akkord in dem erhöhten vierten Ton, auf das Wort "m'arrache" ("[mein Leiden zerreißt mir [mein Herz]). Es erscheint ein scharfer Übergang zu moll, wenn im Hintergrund eine gehaltene Dominant in F-Dur, am Anfang ihrer Aria beginnt. Alcestis' drückt extremen Schmerz aus, welcher nach ruhigem Anfang der Aria folgt. Es gibt auch gewaltige Verstärkung der allgemeinen Textur, um Alcestis zu ihrem Gebet an die Götter behilflich zu sein. Auch Leonore's Rezitativ in Fidelio (no. 9) beginnt mit moll Tonart (g-moll), und geht später in Dur über, (E-Dur), beide Tonarten im selben Auftritt.

Beispiel 10. Alceste von Gluck, komplette Partitur, M. 99-110, Akt II, Szene 4, Anfang der Aria Alcestis' "Ciel! Quel supplice".

Full score, P. 240

Andante

99 (a2)

boen

hörner in C

line I

line II

Viola

ALCESTE

ALCESTIS

Ciel! Quel sup- plé - ce, quel- do dou- leur! Il faut quit-  
 mir! Wel- che Mar - ter, o welch ein Schmerz, ge - trennt zu

violoncello/contrabaß



Das Phänomen der tonalen Unsicherheit, das sowohl für Gluck als für Cherubini gilt, kann man im letzten Akt Alceste und Médée finden (siehe Medea's Rezitativ in Akt III und das Divertissement am Ende von Alceste), und das bedeutet, das beide Komponisten kontrastierende, dramatische Ansichten haben. Gluck verwendet es zur Entlastung der Spannung, Cherubini drückt damit den Höhepunkt von Medea's emotioneller Kraft aus.

Das allgemeine Thema der größeren Tonalität ist auch eine Auffassung purer harmonischer Spannung, welches sein eigenes Drama schafft, manchmal kombiniert mit Romantischer Stimmung - was sich auch auf puren vokalen Klang oder Orchestrierung bezieht. Dies kann für instrumentale Musik verwendet werden <sup>14</sup> und zu speziellen Gesten der vokalen Tonqualität. Lasset uns an den geistigen Effekt eines leidenden Menschen denken, der von einer speziellen Tessitura des solo Tenors, und des Chors der Gefangenen in Fidelio geschaffen wird. Außergewöhnliche Änderungen der Dynamik fügen zur Stimmung des Schreckens und Trauer bei. Im selben Kontext: die mysteriöse Atmosphäre wurde durch ein Klavier in Beethoven's Appassionata erzeugt die selben Gesten im Höhepunkt, Tiefenpunkt, Textur und Orchestrierung so wie Beginn Akt III in Cherubini's Médée. Dies bezieht sich auf kurze Vorführung der Orchesterrolle, gleich danach.

---

<sup>14</sup> Tovey, Beethoven, S. 29-40.

## Das Orchester

Trotz ihrer Differenzen in der Konzeption des Orchestrierens, ist die Rolle des Orchesters von großer Bedeutung für die drei Komponisten. Aber, Cherubini ist bekannt als der sensiblere der Drei, um Orchesterklang passend zum Drama zu gestalten.

In Alceste, sind die Instrumente noch von der Geschichte abhängig, und die gewöhnlichen orchestralen Effekte werden meistens von den Streichern und einigen zusätzlichen Holzbläsern erreicht, Celli und Bässe verhalten sich verhältnismäßig ruhig.

Die Änderungen im Orchesterkonzept - am Anfang des 19ten Jahrhunderts - von der brillanten Technik der Mannheim Schule in die Musikszene eingeführt, waren zweifellos eine Inspiration für Komponisten wie Mozart, Haydn, Beethoven und Cherubini, um das Orchester kraftiger und mit mehr Variierung zu gestalten. Cherubini war sehr an Schaffung einer emotionalen Atmosphäre interessiert, um dramatische Ereignisse ins Leben zu rufen. Sein Wissen über instrumentale Tonfarben, sowohl bei solo Fragmenten als auch interessanten Gruppierungen, muß als Pioniererfolg betrachtet werden. Zum Beispiel das Obligato der Flöte im Dircea's Aria Akt I und des Fagotts im Neri's Aria Akt II: Beide Obligato's sind wichtig zur Schaffung einer speziellen Atmosphäre in beiden Arias. Der Effekt des Unisonos ist prominent für formelle Punktierung, und die tiefe Tonqualität der Streicher oder Bläser für gewisse einführende Gesten, leitet zu einer dramatischen Situation (Sieh speziell bei Médée Anfang Akt III).

Der Beitrag Beethovens liegt in seiner Art, die Instrumente auf gleiche Weise durch ganz Fidelio zu führen. Dies geschieht wie beim Schauspieler, der auf der Bühne erscheint. Zwei bekannte Beispiele sind: Der kurze Marsch, mit den militärisch klingenden Themen in no. 6, als Begleitung für Offiziere und Soldaten; und das unheimlich klingende Baßfagott, welches eine pulsierende dreifache Figur bei den Streichern akzentuiert, während Rocco mit seiner Suche nach der Öffnung eines alten Brunnens im Kerker beginnt.

Wir sollten uns an dieser Stelle der Frequenz  $\emptyset$  orchesteraler Motive in Médée entsinnen. Diese Motive werden auch für syntaktische Zwecke verwendet, (sie dienen zur grundsätzlichen inneren Struktur des Auftritts), und für dramatische Zwecke (die beim Schaffen einer besonderen Stimmung behilfsam sind). Dies ist ein weitblickendes Merkmal in Cherubini's Textursprache, und der Grund seiner großen rhetorischen Kraft. Ein Beispiel: die Verteilung  $\emptyset$  welche sich in öfter wiederholende Untermotive verteilt, im Duett der Medea und Jasons "Cher enfants" Akt II, Szene 5, oder in extremer Art im Rezitativ Medeas "Eh quoi!" Akt III, Szene 3.

Es entsteht eine wichtige, beobachtende Betrachtung, in der Annahme, das beide Auftritte schon bei inneren Tempoänderungen als Beispiel beschrieben wurden.

Der Reichtum der Aktivität verschiedener Komponenten ( sowohl in harmonischen Strukturen, als auch im thematischen Plan, Tempi und Rhythmen) resultiert darin, das sie spannenden Höhepunkten Gestalt geben. Das nennt sich musikalische Eleganz, wobei Cherubini so geschickt war, es zur Hilfe des Dramas auszunützen.

### Der deklamatorische Stil

Die Abteilungen von Médée typisch für den deklamatorischen Stil, sind die Duette Medeas und Jasons. Auch Creon's Aria (Akt I, Szene 6). Beethoven's Fidelio, besitzt drei typisch deklamatorische Auftritte: Musikalische Auftritte no. 7 (Pizzaro's Aria), no 9, (große Aria der Leonore) und no. 11 )Anfangs Akt II - Aria des Florestans enthält Einführung und Rezitativ). Gluck, der an deklamatorischen Stil nicht gewöhnt ist, verwendet ihn bei Alceste für seine musikalischen Höhepunkte melodischer Konturen; auf diese Art sieht man sowohl die effektive Erscheinung des Großen Priesters (durch energischen Baß Akt I, Szene 3,) und das Orakel (durch unerwartete h-moll Tonart, Akt I, Szene 4).

Irmen zeigte eine interessante Darstellung <sup>15</sup>, er strengte sich an um eine Beziehung zwischen Beethoven's Pathetique und Cherubini's Médée zu finden, sich meistens auf Medea's pathetischen, doch seltsamen Charakter beziehend. Er meinte, das im Grunde diese psychologische Essenz Beethoven sehr beeinflusste, als er seine Pathetique komponierte. Irmen meint, das Beethoven in seinen Klaviersonaten, die pathetische Natur der Medea hervorruft, welche in den drei Akten der Cherubini'schen Oper zum Vorschein kommen.

---

<sup>15</sup> Hans-Joseph Irmen, Beethoven's Pathetique und Cherubini's Medea", in Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Berlin, 1974, redigiert von Helmuth Kuhn und Peter Nitsche (Kassel, 1980)