

ROBERTO DEVEREUX

Tragedia lirica in drei Akten
Musik von Gaetano Donizetti
Libretto von Salvatore Cammarano
Uraufführung 1837 in Neapel

D 2005, 121 Minuten, Bayerische Staatsoper
Eine Produktion von Unitel, der Bayerischen Staatsoper und dem Bayerischen
Rundfunk

Inszenierung: Christoph Loy
Musikalische Leitung: Friedrich Haider
Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper
Bildregie: Brian Large

Elisabetta: Edita Gruberova
Roberto Devereux: Roberto Aronica
Herzog von Nottingham: Albert Schagidullin
Sara: Jeanne Piland
u.a.

Bundesstart bei CLASSICA IM KINO:
2. September

DIE OPER

Liebe, Lust und Todesurteil am englischen Königshof - das ist der Mix für große, italienische Oper. Doch Donizettis Historiendrama über Robert Devereux, den zweiten Grafen von Essex und Liebhaber der Königin Elisabeth I., ist nach seiner erfolgreichen Uraufführung nur selten gespielt worden: zu anspruchsvoll stellte sich die weibliche Hauptrolle dar. Da war es nur eine Frage der Zeit, bis sich unsere ‚Prima Donna Assoluta‘ Edita Gruberova dieser Herausforderung stellte. Die Bayerische Staatsoper ließ daher 2001 verlauten: „Entweder ein Opernhaus kann die Gruberova engagieren - oder es spielt dieses Werk nicht.“ Und feierte mit der Inszenierung von Christoph Loy und dem von Friedrich Haider geleiteten hauseigenen Chor und Orchester einen Triumph.

Roberto Devereux – eine Oper für eine Königin, ein Werk für Edita Gruberova!

"Wie eh und je strahlt Gruberovas Sopran in kristalliner Klarheit, mit unverminderter Leichtigkeit streut sie ihre raffinierten Verzierungen ein, die Palette ihrer Klangfarben ist nach wie vor stupend, ihre gehauchten Pianissimi, ihre Crescendi und Decrescendi sind noch immer ohne Vergleich." (NZZ)

HINTERGRUND

Donizettis letztes „englisches“ Historiendrama, 1837 für das Teatro San Carlo in Neapel komponiert und am 29. Oktober desselben Jahres höchst erfolgreich uraufgeführt, trägt als einziges den Namen des männlichen Protagonisten im Titel.

Dies sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch hier wie in den Vorgängerwerken *Anna Bolena* (1830) und *Maria Stuarda* (1835) die primadonna assoluta im Mittelpunkt von Handlung und Interesse steht. Es ist Elisabeth I., nicht nur die faszinierendste Gestalt der englischen Geschichte, sondern auch eine der zentralen Figuren der italienischen tragischen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Wie schon Saverio Mercadantes Librettist Felice Romani (*Il Conte d'Essex*, 1833) musste auch Salvatore Cammarano, der Textautor Donizettis, einen Titel wählen, der von Rossinis zwanzig Jahre älterer Erfolgsoper *Elisabetta, regina d'Inghilterra* abwich. Ob der wenig bekannte Name des englischen

Statthalters in Irland mitverantwortlich für das nach anfänglich triumphalen Erfolgen bald abnehmende Interesse an *Roberto Devereux* war, muss Spekulation bleiben. Jedenfalls geriet die Oper gründlich in Vergessenheit, bis sie im Rahmen der von Maria Callas ausgelösten Belcanto-Renaissance in den 1960er Jahren wiederentdeckt wurde. Callas selbst hat Elisabeth nie auf der Bühne gesungen, erste bedeutende Interpretin der Rolle in der Neuzeit war 1964 am Ort der Uraufführung ihre türkische Gegenspielerin Leyla Gencer. Heute gilt *Roberto Devereux* als Donizettis reifstes und bedeutendstes Historiendrama und gleichrangiges Schwesterwerk der zwei Jahre älteren *Lucia di Lammermoor*, dem opus summum unter seinen romantischen Opern.

Die Konstellation der vier Protagonisten und ihrer Stimmfächer kann als paradigmatisch für die italienische Oper von den Serie Rossinis bis hin zum mittleren Verdi gelten: Elisabetta (Sopran) und Roberto (Tenor) als tragisches, schicksalsgetriebenes Liebespaar, Sara (Mezzosopran) als zurückgestoßene Nebenbuhlerin, ihr herzoglicher Gemahl Nottingham (Bariton) der Stimmlage entsprechend als handlungstiftender „Bösewicht“. Soweit entspricht Donizetti nur den Konventionen seiner Ära. Was er aber daraus an Spannung, Wirkung und durchaus auch theatralischer Glaubwürdigkeit erzielt, hebt *Roberto Devereux* weit über diese Konventionen hinaus. Die innere Zerrissenheit der vier Akteure, ihre extremen Gefühlsschwankungen, ihre Affekte vor dem Hintergrund des konkreten, historischen Kontexts – sie sind dadurch mehr als Affektträger – stellt Donizetti mit großer Geschlossenheit, einer auch für ihn ungewöhnlichen Fülle melodisch hochwertiger Einfälle und sorgfältiger musikalischer Ausarbeitung

heraus. Eine bedeutende Rolle ist dem Orchester anvertraut, das nicht wie in den romantischen Opern Stimmungsbilder malt, sondern weit über die Begleitfunktion hinaus den großen melodischen Atem der Oper trägt oder höchst anspruchsvoll mit den Protagonisten korrespondiert.

Ohne das invariante Faszinosum der primadonna assoluta wäre dieses herrliche Werk, ja eine ganze Epoche des italienischen Musiktheaters, heute verloren und vergessen. Nach Maria Callas, Leyla Gencer, Joan Sutherland, Beverly Sills und Montserrat Caballé ist heute **Edita Gruberova** im wahrsten Wortsinne die „Königin der Königinnen“ – und im Gegensatz zu den Vorgenannten steht sie konkurrenzlos da.

1994 nahm sie unter Leitung **Friedrich Haiders** in Straßburg *Roberto Devereux* auf – eine Gesangsleistung der Superlative, die nur von ihr selbst übertroffen werden kann! **Don Bernardini** (Roberto), **Ettore Kim** (Nottingham) und vor allem **Delores Ziegler** (Sara) sorgen dafür, dass das obengenannte Gleichgewicht der Kräfte trotzdem nicht ins Schwanken gerät. Der Chor der **Opéra du Rhin** und das **Orchestre Philharmonique de Strasbourg** agieren unter Friedrich Haiders souveräner Gestaltung mit dem gleichberechtigten Anspruch, der in Donizettis bedeutendsten Werken alle Beteiligten eint.

(TAKT 4 / 2004)

Die Geste des Klangs

Dirigent Friedrich Haider über die Dimensionen des Belcanto, die Grammatik des Singens und den Psycho-Thriller Roberto Devereux

Herr Haider, ist Belcanto wörtlich mit „Schön-Gesang“ zu übersetzen?

Der Begriff Belcanto ist missverständlich und im Grunde genommen völlig unangebracht. Sänger müssen in einem Werk des Belcanto nicht „schöner“ singen, als bei jedem anderen Komponisten, wobei jetzt wieder zu definieren wäre, was „Schön-Gesang“ eigentlich ist. Der Klang, die Phrasierung? Tatsache ist, dass die Grammatik des Singens im Belcanto durch die Verbindung zum Klassizismus in all ihren Facetten ausgelotet wird, und das bedeutet: Der Anspruch an den Sänger ist in diesem Repertoire am größten.

Worin besteht dieser Anspruch?

Er besteht ganz bestimmt nicht darin, „nur“ perfekt die Gesangstechnik zu beherrschen oder vordergründig elegant zu phrasieren. Der hohe Anspruch bei der Einstudierung einer Belcanto-Oper besteht darin, dass im und durch den Gesang höchster musikdramaturgischer Ausdruck zur Darstellung kommt.

Also ist eine Belcanto-Oper mehr als nur ein Ohrenschmaus? Mehr als die Bestätigung des von Eckhard Henscheid brilliant formulierten Klischees „Oper ist, wenn er raufsingt, dass sie runterkommen soll“?

Unbedingt! Es geht um mehr als bloße Virtuosität. Es geht in erster Linie um Charakteristik. Und die wird bei Donizetti oft uneindeutig gezeichnet. Das bedeutet durchaus die Austauschbarkeit einer bestimmten Musik, wie es im Barock eben auch möglich war: Ein und dasselbe Thema wird in einer Oper für Freude, in einer anderen für Schmerz eingesetzt. Ich meine, der große Ausdrucksmusiker Donizetti kann hier nicht willkürlich gehandelt haben, er hat die richtige Umsetzung durch den Sänger ganz einfach vorausgesetzt. Wenn der Tenor vor seinem Gang zum Schafott eine Art cabaletta singt, so verstört vielleicht zunächst dieser lockere Gassenhauer angesichts der Situation, in der sich der Mann befindet. Man kann es aber auch freudianisch deuten und sagen: Wenn jemand alleine in den dunklen Keller geht, so vertreibt er seine Angst, indem er sich ein „harmloses“ Liedchen singt. Ein herrliches Beispiel von Ambiguität in der Musik.

Welche Stimme aus der Vergangenheit würden sie gerne auf die Bühne holen?

Sicher alle Sänger der Bellini- und Donizetti-Uraufführungen: Giulia Grisi, Maria Malibran und auch den Tenor Giovanni Battista Rubini.

Warum?

Weil ich sicher bin, dass die Sänger damals in diesen Werken Emotionen transportierten und eben nicht nur virtuos waren, was in den 1920er und 30er Jahren der Fall gewesen ist – belegt durch zahlreiche Aufnahmen.

Die Virtuosität birgt also Gefahren?

Ja, weil Virtuosität allein nicht ausreicht, um Charaktere zu zeichnen. Wenn man Belcanto auf Virtuosität reduziert, dann bekommt er etwas Zirkensisches, etwas Sportliches – das ist immer eine Dimension zu wenig. Der Klang muss eine rhetorische Geste darstellen.

Aber im hohen C, in der besonders lang gehaltenen Fermate oder in der aberwitzigsten Koloratur lauert doch das sportliche Moment.

Wenn es nicht aus einer emotionalen Notwendigkeit heraus geschieht, dann braucht das niemand! Mozart hat ja das bon mot der „geläufigen Gurgel“ kreiert. Aber was macht er mittels dieser Geläufigkeit? Er schafft einen sagenhaften Ausdruck in Konstanzes Marternarie zum Beispiel. Auch Chopin hat gezeigt, dass man aus Konzert- Etuden mit höchsten virtuoson Ansprüchen die unglaublichsten Inhalte kreieren kann. Bei Donizetti sind diese Inhalte nicht immer eindeutig komponiert. Der Interpret ist gefragt.

Und Maria Callas?

Sie ist natürlich die Zentralfigur des Belcanto, weil sie Menschlichkeit und Leidenschaft in den Gesang gebracht hat und den musikalischen Ausdruck über die Schönheit des Gesangs stellte. Mit ihrem Espressivo hat sie das Belcantistische von seiner kanarienvogelmäßigen Attitüde befreit und in neue Dimensionen geführt, sogar unter teilweiser Aufgabe des reinen Schön-Klangs der Stimme. Die nachfolgenden Generationen waren immer bemüht,

eine Verbindung herzustellen zwischen dem klassizistischen Schön-Gesang und diesem großen Ausdruck der Callas.

Es gibt eigentlich nur drei typische Komponisten des Belcanto: Rossini, Donizetti und Bellini.

Wobei die drei sehr verschieden sind. Bellini ist Donizetti näher, als beide es Rossini sind. Donizetti ist in seinem Stil sehr autonom. Die Palette der Gefühlsbefindlichkeiten ist extrem breit, während während Bellini von vorwiegend nobler, elegischer Schwermut ist. In allem liegt die Träne, auch in der Freude. Und sein Stil weist, ähnlich wie bei Schubert, bereits weit ins 19. Jahrhundert hinein.

Weshalb sich Wagner Zeit seines Lebens nicht von der *Norma*-Partitur trennte.

Das beweist, wie sehr er die Kraft eines ungeheuren Ausdrucks darin erkannte. Der Begriff Belcanto hat sich ja erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts etabliert. Zu einem Zeitpunkt, als die Ära, die er bezeichnete bereits circa 30 Jahre vergangen war.

Gibt es Parallelen zwischen Donizettis und Bellinis Belcanto und dem schönen Gesang im viel späteren Verismo eines Puccini, Mascagni oder Cilea?

Nein. Ich glaube sogar, Belcanto ist das absolute Gegenteil von Verismo. Belcanto beinhaltet tatsächlich das Kunstvolle, das Handwerkliche an sich. Sie können manche Oper des Verismo, und übrigens auch Wagner, mit wenig Technik singen, wenn das Ihr Stimmmaterial zulässt. Das können Sie beim Belcanto nicht. Dennoch ist hier die Technik wiederum nur ein Vehikel für etwas Wichtigeres, Größeres: den Ausdruck.

Die Partie der Elisabetta gefällt sich also nicht in purer Virtuosität?

In *Roberto Devereux* werden Sie selten das rein Virtuose finden, selbst wenn Sie es suchen. Verzierungen und schnelles Passagenwerk sind auf ein Minimum reduziert. Die Rolle der Elisabetta hat für mein Gefühl sogar etwas Präexpressionistisches. Die ganze Oper ist ein Psycho-Thriller in Tönen, mit einer der komplexesten Frauengestalten des Belcanto überhaupt: sie ist Frau und Königin. Dabei steht die Königin der Frau im Wege und die Frau der Königin. Dieser permanente Wechsel zwischen höfischer Etikette und dem Ausleben ihrer Gefühle ist im Grunde völlig pathologisch. Was gibt es Erschütternderes, als wenn sie am Schluß sagt: „Wie verberg' ich diese Tränen, damit niemand sagt hier auf Erden, er habe die Königin von England weinen sehn.“

Muss man Belcanto anders dirigieren, als eine *Tosca* oder eine *Walküre*?

Oh ja, und es ist oftmals schwieriger, denn das Orchester ist – auch bei *Roberto Devereux* – überhaupt nicht symphonisch behandelt; die Instrumental-Gruppen sind nicht aufgefächert, es gibt nur wenig an orchestralen Klangfarben. Ja, man muss und darf es sagen: Es stehen zum Teil entsetzlich schlechte Orchestersätze in der Partitur. Wenn man nur das dirigiert, was da steht, wird es schnell klingen wie eine italienische banda. Auch hat das Orchester kaum selbständige Positionen zu vertreten, wie schon beim frühen Verdi. Das heißt aber nicht, dass Donizetti ein nicht ausgereifter Verdi sei. Es ist ein höchst individueller, unverwechselbarer Stil. Nur eben, dass Instrumentation so gut wie keine Rolle spielt. Das ist die Herausforderung an den Dirigenten: den Ausdruck des Gesangs auf das Orchester zu übertragen.

Sie dirigieren sehr viel Strauss, Wagner und auch Verdi. Dennoch haben Sie eine große Passion für Belcanto....

Die ist Voraussetzung! Viele meiner Kollegen können dieser Musik nichts abgewinnen. So gesehen ist es aber besser, sie nicht zu dirigieren. Die überzeugende Umsetzung dieser sehr delikaten Partituren verlangt Interpreten, die hundertprozentig hinter dem Werk stehen. *Roberto Devereux* ist übrigens mein absoluter Favorit unter allen italienischen Opern des frühen 19. Jahrhunderts. Ich habe das Werk jetzt sechs Mal einstudiert – mit fünf verschiedenen Tenören und drei Sopranen. Interessant ist, dass all diese Produktionen extrem unterschiedlich ausgefallen sind in der ausdrucksmäßigen Qualität. Viel mehr als dies bei jedem anderen Komponisten der Fall ist. Das ist vielleicht ein Zeichen dafür, dass die spezifische stimmliche Disposition des Sängers doch sehr maßgeblich für die charakterliche Umsetzung dieser Rollen ist. In diesem Zusammenhang möchte ich aber noch erwähnen, dass es ein schreckliches Vorurteil ist, der Dirigent sei in diesem Repertoire willfähriger „Begleiter“ seiner Sänger. Er ist gefordert in jedem Takt, ist aktiver Mitgestalter auch jeder einzelnen Gesangsphrase.

Interview: Pascal Morché
TAKT 4 / 2004

DIE BESETZUNG

EDITA GRUBEROVA

wurde in Bratislava geboren, studierte am Konservatorium ihrer Heimatstadt und debütierte am dortigen Nationaltheater mit der Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). 1970 wurde sie an die Wiener Staatsoper engagiert und startete von dort ihre internationale Karriere als die führende Koloratursopranistin unserer Zeit, vor allem im Belcanto-Fach. Ihre Glanzrollen sind neben der Rosina Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*), Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) und Lucia di Lammermoor. Gastspiele an allen großen Opernhäusern der Welt und bei allen bedeutenden Festivals. Sie ist Bayerische und Österreichische Kammersängerin und erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Sie wirkte in mehreren Opernfilmen mit. Auch als Konzertsängerin und Liedinterpretin ist sie international geschätzt. Die Norma sang sie bereits konzertant in Japan, Wien und Baden-Baden, szenisch kreiert sie die Partie erstmals an der Bayerischen Staatsoper. Partien an der Bayerischen Staatsoper: Königin der Nacht, Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Zerbinetta, Rosina, Violetta (*La traviata*), Semiramide, Manon (Massenet), Lucia, Anna Bolena, Elvira (*I puritani*), Elisabetta (*Roberto Devereux*), Norma.



Edita Gruberova in ROBERTO DEVEREUX

ALBERT SCHAGIDULLIN

geboren in Russland, erhielt seine Ausbildung am Moskauer Konservatorium. Er ist Gewinner mehrerer bedeutender Wettbewerbe in Europa und in den USA. Außerhalb seiner Heimat debütierte er 1991 an der Dublin Grand Opera. Es folgten Auftritte in Rom, Tokio, Bordeaux, Paris, Berlin, Bologna, Stuttgart, Hamburg, Stockholm, Lyon, Amsterdam, Brüssel, Barcelona, Madrid sowie bei den Festspielen von Bregenz, Salzburg und Glyndebourne. Sein Repertoire umfasst die großen Partien des russischen und italienischen Bariton-Fachs, u.a. Eugen Onegin, Posa (*Don Carlo*), Giorgio Germont (*La traviata*), Marcello (*La bohème*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Conte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Shelkalov (*Boris Godunow*). Partien an der Bayerischen Staatsoper: Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Giorgio Germont, Jelezkij (*Pique Dame*), Riccardo Forth (*I puritani*), Conte di Luna (*Il trovatore*), Nottingham (*Roberto Devereux*).

ZORAN TODOROVICH

stammt aus Belgrad und studierte Gesang in Frankfurt und München. Sein erstes Engagement erhielt er in Detmold, wechselte 1994 an das Niedersächsische Staatstheater Hannover. Dort sang er Partien wie Herzog (*Rigoletto*), Jenik (*Die verkaufte Braut*), Cavaradossi (*Tosca*), Faust und Alfredo (*La traviata*). 1996 debütierte er am Teatro della Maestranza in Sevilla als Herzog und ein Jahr darauf an der Wiener Staatsoper als Pinkerton (*Madama Butterfly*). Seither sang er u.a. an der Deutschen Oper Berlin, an der Oper Frankfurt, an der Hamburgischen Staatsoper, am Teatro Real Madrid und an den Opernhäusern von San Francisco, Zürich, St. Gallen, Lyon, Antwerpen, Nizza, Brüssel, Tokio und Barcelona. Sein Repertoire umfasst inzwischen auch Partien wie Dimitrij (*Boris Godunow*), Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann*) und Fernando (*La favorita*). Partien an der Bayerischen Staatsoper: Rodolfo (*La bohème*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Titelpartie *Roberto Devereux*, Pollione (*Norma*).

DER MUSIKALISCHE LEITER

FRIEDRICH HAIDER

absolvierte sein Dirigierstudium an der Wiener Musikakademie und am Salzburger Mozarteum. 1984 wurde er an das Theater Klagenfurt engagiert. Es folgten Engagements als Korrepetitor und musikalischer Assistent in Stuttgart, bei den Bregenzer Festspielen und in Chicago. Von 1991 bis 1995 war er Chefdirigent der Opéra du Rhin in Straßburg. Außerdem führen ihn Gastdirigate u.a. nach Hamburg, Köln, Barcelona, Lissabon und Nizza. Neben seiner Tätigkeit als Operndirigent steht Friedrich Haider am Pult zahlreicher Sinfonieorchester, z.B. beim Münchner Rundfunkorchester, bei der Tschechischen Philharmonie, den Budapester Philharmonikern oder dem Gürzenich-Orchester Köln. Als Liedbegleiter arbeitet er u.a. mit Victoria de los Angeles, Edita Gruberova, Vesselina Kasarova und Roberto Scandiuzzi zusammen. Seine Einspielung sämtlicher Orchesterlieder von Richard Strauss wurde mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. An der Bayerischen Staatsoper debütierte Friedrich Haider in der Spielzeit 2001/2002 als Dirigent von *I puritani*. Seit seinem Debüt an der Wiener Staatsoper 2002 ist er auch dort ständiger Gast.