

Il Barbiere di Siviglia

Gioachino Rossini

Sonntag, 27. Dezember 2009, 19.00 Uhr

In italienischer Sprache mit deutscher Übertitelung

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Komische Oper in zwei Akten

von Gioachino Rossini (1792-1868)

Libretto von Cesare Sterbini

nach Beaumarchais' gleichnamiger Komödie (1775)

Uraufführung: 20. Februar 1816, Teatro Argentina, Rom

als «Almaviva ossia L'inutile precauzione»

Musikalische Leitung	Nello Santi
Inszenierung	Cesare Lievi
Bühnenbild	Mario Botta
Kostüme	Marina Luxardo
Lichtgestaltung	Jürgen Hoffmann
Choreinstudierung	Jürg Hämmerli
Il Conte di Almaviva	Javier Camarena/ Mario Zeffiri
Bartolo	Carlos Chausson/ Morgan Moody
Rosina	Serena Malfi*
Figaro	Massimo Cavalletti
Basilio	Ruggero Raimondi
Berta	Rebeca Olvera*
Fiorello	Davide Fersini*
Un ufficiale	Alejandro Lárraga Schleske**
Ambrogio	George Humphreys**
	*Rollendebüt
	**Mitglied des IOS

Orchester der Oper Zürich

Zusatzchor der Oper Zürich

Weitere Vorstellungen

Mi 30. Dez.	19.30	Premieren-Abo B
Fr 01. Jan.	14.00	Volksvorstellung
Mi 06. Jan.	19.00	Mittwoch-Abo A
Fr 08. Jan.	19.00	Freitag-Abo B
So 10. Jan.	14.00	Sonntagnachmittag-Abo A
Mi 13. Jan.	19.00	Mittwoch-Abo B
Fr 15. Jan.	19.00	Freier Verkauf
So 17. Jan.	14.00	Sonntagnachmittag-Abo B
Mi 20. Jan.	19.00	Migros-Abo A
Fr 22. Jan.	19.00	Sondervorstellung zu Gunsten der Krebsliga Schweiz
So 24. Jan.	20.00	Sonntagabend-Abo B

Zum letzten Mal in dieser Saison

Sa 10. Juli	19.00	Volksvorstellung
-------------	-------	------------------

Rhythmische Höhenflüge, melodischer Erfindungsreichtum, geschwindeste Parlando-Arien und ein hervorragendes Libretto sind die Ingredienzen, die Rossinis Intrigenspiel «Il Barbiere di Siviglia» zum vielleicht ältesten Bestseller des Musiktheaters machen. Bis heute hat die «Königin der Opera buffa» nichts von ihrer Vitalität verloren. Am Opernhaus Zürich kommt sie nun ab dem 27. Dezember in einem neuen Gewand auf die Bühne.

«Ein alter, verliebter Mann möchte sein Mündel morgen heiraten. Ein junger, gewitzter Mann kommt ihm zuvor, und noch am selben Tag heiratet dieser die junge Frau, unter den Augen ihres Tutors und in seinem eigenen Haus.» So fasst Pierre Augustin Caron de Beaumarchais die Handlung zu seinem Schauspiel «Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile» zusammen, das 1775 in Paris mit einem richtiggehenden Debakel zur Uraufführung gebracht wurde, später aber nach einigen Kürzungen und Umarbeitungen Beaumarchais einen lang anhaltenden Triumph bescheren sollte. Die Komödie bildete den Auftakt zu einer Trilogie über die Familie Almaviva, die neun Jahre nach dem «Barbier» mit «La folle journée ou le Mariage de Figaro» ihre Fortsetzung finden sollte und schliesslich 1792 mit «La Mère coupable ou l'Autre Tartuffe» beendet wurde.

Noch bevor der «Barbiere» in die Hände Rossinis gelangte, vertonten nicht weniger als zehn Komponisten den Stoff. Fast 35 Jahre lang behielt dabei Giovanni Paisiello «Barbiere» die Oberhand, den dieser 1782 für den St. Petersburger Hof in Musik gesetzt hatte. Ausgerechnet im Jahr 1816, dem Todesjahr Paisiellos, schien dann die Zeit reif zu sein für eine neue Vertonung...

Rossini erhielt Ende 1815 von Herzog Francisco Sforza-Cesarini, dem rührigen Impresario des römischen Teatro Argentina, den Auftrag zu einer neuen Oper. Nachdem ein Textbuch von Jacopo Ferretti, dem späteren Verfasser von «La Cenerentola», als zu alltäglich abgetan wurde – im Mittelpunkt von dessen Geschichte standen eine Gasthauswirtin, ein Offizier und ein Notar –, wandte man sich an Cesare

Sterbini, der gerade mit «Torvaldo e Dorlika» sein erstes Libretto für Rossini verfasst hatte. Sterbini nahm den Auftrag schliesslich nach einigem Zögern an und schlug als Stoff Beaumarchais' «Le Barbier de Séville» vor, möglicherweise, weil dieser seinen Text bereits als «opéra comique» angelegt hatte und er leicht in Arien, Duette, Ensembles und Rezitative eingeteilt werden konnte.

Die Umstände nötigten Rossini und Sterbini beinahe zur «industriellen» Produktionsweise. Zwischen dem Unterschreiben des Vertrags durch Rossini und der ersten Aufführung lagen denn auch nur 67 Tage. Sterbini lieferte sein Textbuch innerhalb von zwölf Tagen ab, nachdem er Beaumarchais' Vorlage von vier Akten auf zwei mit je zwei Bildern verkürzt hatte. Kurze Monologe baute er zu Arien aus, lange Gespräche fasste er zu kurzen Rezitativen zusammen, die Hauptcharaktere wurden klarer gezeichnet und einige Nebenfiguren ausgewechselt. Rossini wiederum soll das Libretto in rasend schneller Zeit vertont haben; wie schnell genau, darüber existieren verschiedene Angaben. Fest steht jedenfalls, dass Rossini für seine 600 Seiten Musik nicht mehr als 19 oder 20 Tage zur Verfügung gehabt haben kann.

Um den tumultartigen Premierenabend vom 20. Februar ranken sich die verschiedensten Anekdoten, bei denen nicht mehr so genau zwischen Wahrheit und Erfindung unterschieden werden kann. Alexis Jacob Azevedo jedenfalls behauptet, dass Rossini bereits bei seinem Erscheinen durch die Art seiner Kleidung – ein nussbrauner Gehrock mit goldenen Knöpfen nach spanischer Art – den Unmut des Publikums auf sich gezogen habe. Weiters sei

der Sänger des Basilio über eine Falltüre gestolpert und habe sich fast die Nase gebrochen. Die Sache sei vollends aus dem Ruder gelaufen, als ausgerechnet im Finale eine Katze auf der Bühne auftauchte: «Der ausgezeichnete Figaro, Zamboni, jagte sie auf der einen Seite hinaus, worauf sie auf der anderen wieder erschien und dem Bartolo, Botticelli, auf die Arme sprang... Die gütige Zuhörerschaft rief dem Tier zu, ahmte das Miauen nach und ermutigte es mit Wort und Geste, seine improvisierte Rolle weiterzuspielen...». Und bei Geltrude Righetti Giorgi, Rossinis erster Rosina, lesen wir: «Ich sang mit Zamboni das schöne Duett zwischen Rosina und Figaro, doch der missgünstigste Neid, den es je gegeben hat, öffnete seine Schleusen.»

Der Abend war zweifelsohne ein Misserfolg. Ob allerdings, wie lange behauptet wurde, das Fiasko von reaktionären Anhängern Paisiellos angezettelt wurde, darf nach dem heutigen Wissensstand angezweifelt werden. Paisiellos

«Barbiere» wurde in Rom nämlich nie aufgeführt, und die Existenz von römischen «Paisiellisti» ist grundsätzlich fragwürdig. Viel eher scheint eine feindselige Claque aus dem Teatro Valle auf den Plan gerufen worden zu sein, die sich extra ins Teatro Argentina begeben hatte, um dort Krach zu schlagen und dem rivalisierenden Theater zu schaden – gar nicht so sehr Rossini. Als die Zuschauer dann ab der zweiten Vorstellung ohne jeden geplanten Radau einfach nur der Oper lauschten, war der Augenblick des Triumphes gekommen...

In ein Lächeln auflösen

Vom sicheren Gespür **Cesare Lievis** für Rossinis komische Opern konnte sich das Zürcher Opernpublikum schon einige Male überzeugen: unlängst mit «L'Italiana in Algeri», davor mit «Il Turco in Italia» und «La Cenerentola» – eine Inszenierung, die seit nunmehr fünfzehn Jahren im Repertoire des Opernhauses zu sehen ist und auch aktuell bestaunt werden

kann. Und: Cesare Lievi hat sich bereits vor zwei Jahren am Stadttheater Winterthur mit Paisiellos «Barbiere» auseinandergesetzt. Im Gespräch erzählt Cesare Lievi, dass für ihn das Charakteristische an Rossinis musiktheatralischem Kosmos in dessen Absurdität liege. Es sei eine Welt, die immer wieder aus den Fugen gerät und deshalb im besten Sinne «verrückt» ist. Zeigen möchte er in seiner Inszenierung vor allem die Unfähigkeit der Figuren, sich an diese Absurdität anzupassen. «Immer wieder werden die Bühnengestalten von dieser Welt, die sie nicht verstehen, überrascht, sie verlieren den Verstand. Keine einzige Figur, nicht einmal Figaro, der sich als eine Art Drahtzieher und Regisseur der ganzen Intrige aufspielt, hat wirklich alles im Griff», so Cesare Lievi. Wenn schliesslich dennoch ein Ereignis eintrete, das für alle nachvollziehbar sei, dann geschehe das oft überaus rasch und meistens «gegen den Willen von vielen», woraus jeweils herrliche Komik entstehe. In diesem Zusammenhang weist Cesare Lievi auf Bartolo hin, der am Ende

Javier Camarena, Serena Malfi



vor das *fait accompli* gestellt wird, dass Almaviva und Rosina bereits den Ehevertrag unterschrieben haben. Bartolo sei diesem Ereignis völlig hilflos ausgeliefert, er müsse es passiv erdulden.

Immer wieder ist bei Rossini festzustellen, dass er zu seinen Figuren eine gewisse Distanz pflegt, die Cesare Lievi als «äusserst interessant und modern» empfindet; Rossini fühle nicht mit seinen Figuren, sondern spiele mit ihnen. Das trete weniger durch den Text als vielmehr durch die Musik zutage, die «automatisch» und gleichzeitig überraschend daherkomme. So gesehen habe Rossini ein «occhio spietato», einen erbarmungslosen Blick auf die Menschheit. Rossini mögen die Menschen zwar amüsieren, gleichzeitig stuft er ihr Tun und Handeln jedoch als sehr lächerlich ein. Dennoch möchte Cesare Lievi Rossinis «bösen» Blick in seiner Inszenierung nicht allzu sehr unterstreichen, sondern ihn vielmehr in ein Lächeln auflösen.

Obgleich die Figuren manchmal an Puppen erinnern, deren Fäden eine unsichtbare Macht zieht, ist es für die Szene dennoch unabdingbar, dass ihnen ein eigenständiges Profil verliehen wird. Im Falle Figaros bezieht sich Cesare Lievi eng auf Beaumarchais' Vorlage, in der noch viel expliziter als in Sterbinis Libretto zum Ausdruck kommt, dass Figaro ein Umherziehender ist, ohne Familie, stets das Abenteuer sucht und in den verschiedensten Metiers zuhause ist. Figaro, eine Art «mobiles Factotum», trägt gewissermassen die ganze Welt und ihre unendlichen Möglichkeiten mit sich herum. Er ist ein Modell des Unternehmungsgeistes, hat immer das grosse Geschäft vor Augen. Und genau in diesem Punkt trifft er sich mit dem Grafen Almaviva. Denn die Beziehung der beiden ist kein klassisches «Herr-Diener-Verhältnis» – für Cesare Lievi verkörpern Almaviva und Figaro zwei absolut freie Menschen –, sondern ist eindeutig durch das Geld geregelt – «wie in der modernen Welt», so Cesare Lievi. Während Figaro Almaviva wichtige Informationen und Ideen liefert, bezahlt ihn Almaviva dafür.

Ist also der Aspekt des Geldes eine wichtige Basis für das Intrigenspiel – sowieso wird das meiste in dieser Oper stets durch ein reichhaltiges Trinkgeld geregelt –, ist eine andere Antriebsfeder in der Komödie die Liebe oder, für Cesare Lievi der passendere Ausdruck, «Eros». Denn in seiner Inszenierung möchte er zeigen, dass Almaviva in erster Linie an der Aktivität

des Eroberns interessiert ist und nicht an der Liebe eines bestimmten Objekts. So hat der Graf Rosina anfänglich kaum zu Gesicht bekommen und weiss nur wenig über sie. Da deren Eroberung jedoch mit zahlreichen Schwierigkeiten verbunden ist und einiges an Erfindungskraft aufgeboren werden muss, gewinnt sie für Almaviva umso mehr an Reiz. – Für die weibliche Hauptfigur, Rosina, geht es zunächst einmal weniger um die Liebe, als darum, sich aus ihrer abgeschotteten Welt zu lösen. Sie träumt von der Freiheit und der Möglichkeit, sich ihren Trieben und Gefühlen hingeben zu können, ihren Körper endlich sprechen zu lassen, denn solches ist ihr in der sie umgebenden Welt eines Bartolo oder Basilio unmöglich. Während sich Stendhal in seiner eigenwilligen Rossini-Chronik von 1823/24 über die Figur der Rosina noch äusserst irritiert zeigte und die Cavatina «Una voce poco fa» einer «munteren Witwe» zuordnen wollte, erachtet Cesare Lievi Rosinas Janusköpfigkeit – einerseits ihre Eigenschaft, «docile, rispettosa» («fügsam, ehrerbietig») zu sein und andererseits eine «vipera» – als faszinierend und modern. Rossinis Rosina ist jedenfalls meilenweit entfernt von Paisiellos gleichnamiger Figur, die eher zart und mitfühlend gezeichnet ist, oft unsicher reagiert oder um Antworten verlegen ist. Die Rosina Rossinis ist gerissen und besitzt zudem – wie auch Almaviva – die Fähigkeit zur Intrige. Dies macht sie in den Augen Figaros zur «volpe sopraffina», zu einer «raffinierten Fuchsin», die oft einen Schritt weiter ist als alle anderen. – Bartolo schliesslich ist sowohl vom Eros als auch von der Geldgier getrieben. Obwohl er alt und gleichzeitig altmodisch sei, versuche er immer wieder, das Rad zurück zu drehen und seine Macht auszuüben, so Cesare Lievi. Aber Rossini lasse ihn jedes Mal gegen die Wand fahren, und seine Versuche, sämtliche Türen abzusperren, seien stets zum Scheitern verurteilt... – Das Aufeinanderprallen zweier Welten, diejenige der Jungen und der Alten, galt es auch in den Kostümen zu verdeutlichen. **Marina Luxardo** verwendet daher für Bartolo, Basilio, Berta und Ambrogio Materialien, wie sie der italienische Künstler Alberto Burri in seinen Bildern und Collagen benutzt hatte, so unter anderem Stoffe wie Jute oder Gaze, und erzielt dadurch den Eindruck von schimmelligen, vergammelten und moosigen Oberflächen. Almaviva, Rosina und Fiorello hingegen verortet sie in der Pop-Art, in einer Kunstwelt Roy Lichtensteins, während Figaro ein wenig beiden Seiten zugehören soll.

Keine Verdoppelungen – Mario Botta's erste Arbeit für die Oper

Für das Bühnenbild zeichnet der Tessiner **Mario Botta** verantwortlich, einer der profiliertesten Architekten unserer Zeit. Dem Zürcher Publikum hat sich Mario Botta bereits mit zwei Balletten vorgestellt: 1993 mit dem Dekor zu Tschairowskis «Nussknacker» und 1995 mit Hans-Jürgen von Bose's «Medea». Für Heinz Spoerli schuf er zudem das Bühnenbild zu Rolf Urs Ringgers Ballett «Ippolito» am Stadttheater Basel. Botta absolvierte ein Architekturstudium an der Universität Venedig und arbeitete gleichzeitig bei Le Corbusier und Louis I. Kahn. 1970 eröffnete er sein eigenes Architekturbüro in Lugano. Er kann auf eine fruchtbare berufliche Laufbahn zurückblicken, die ihm zahlreiche Preise einbrachte. Prägend für seine Bauten, die nicht nur in der Schweiz, sondern in allen Teilen der Welt stehen, sind sein Gespür für den Geist des jeweiligen Ortes, die Anknüpfung an heimische Bautraditionen und eine rationalistisch-geometrische Ordnung. Zu seinen wichtigsten Gebäuden gehören so unterschiedliche Bauten wie das Museum für Moderne Kunst San Francisco, die Kathedrale von Evry, das Tinguely Museum Basel, das Centre Friedrich Dürrenmatt Neuchâtel, das Kulturzentrum und Museum Rovereto, der Umbau der Mailänder Scala und die Kirche Santo Volto Turin.

Als ihn Alexander Pereira anfragte, das Bühnenbild zu einem neuen «Barbiere» zu entwerfen, habe er mit grosser Freude zugesagt und sich voller Elan in die Arbeit gestürzt, sagt Mario Botta im Gespräch. Er empfindet es als eine grosse Ehre, sein erstes Bühnenbild für eine Oper am Opernhaus Zürich entworfen zu haben, noch dazu für ein Meisterwerk, wie es Rossinis «Barbiere» sei. Gesehen hat Mario Botta bisher «Barbiere»-Aufführungen, die sehr traditionell geprägt waren und in einem nostalgischen Sevilla spielten. Davon will er sich lösen, denn schon Beaumarchais benutzte das spanische Lokalkolorit nur als Vorwand, um die Sitten seiner Zeit zu kritisieren. Es galt, einen Bühnenraum moderner Sprache zu schaffen, einen Raum, der einfach gehalten ist und die Phantasie anregt. Dieser sollte zudem den vielen schnellen szenischen Aktionen genügend Platz geben und einen grossen Fluss für die Handlung ermöglichen. Oberstes Gebot war, den melodischen Überschwang von Rossinis Musik und seine perlenden Koloraturen nicht zusätzlich zu verdoppeln. Was lag da



oben: Cesare Lievi, Ruggero Raimondi, Massimo Cavalletti; unten: Javier Camarena, Carlos Chausson, Cesare Lievi, Herren des Zusatzchores





oben: Rebeca Olvera, Carlos Chausson, Ruggero Raimondi, Serena Malfi, Javier Camarena, Massimo Cavalletti; unten: Mario Botta



näher, als Rossinis Komödie in kühlere Gefilde zu verpflanzen und den Geist einer Stadt wie Zürich einzufangen. Mit Zürich assoziiert Mario Botta einerseits eine gewisse Härte, Rationalität und Kargheit, andererseits steht die Stadt aber auch für viele wegweisende Kunst-richtungen, etwa für die Schule der Konkreten eines Max Bill. Entstanden ist ein Raum, der vage an die «Bauhaus»-Bewegung und an die Theatervisionen des «Bauhaus»-Künstlers Oskar Schlemmer erinnert. Und hier sind wir ganz nahe bei Rossini, denn so wie dieser suchte auch Schlemmer in seinem «Metaphysischen Theater» die Nähe zur Marionette und zum Mechanischen, indem dessen Bühnenkünstlerische Mittel stets aus den Grundformen, Grundfarben und Grundbewegungen – die waagrechte, senkrechte und die aufsteigende, absteigende Bewegung – aufgebaut waren.



Nello Santi

Jahrelange Erfahrung – Maestro Nello Santi über seine Begeisterung für «Il Barbiere di Siviglia»

Unglaublich, aber wahr: Für Maestro Nello Santi ist dies nach den Inszenierungen von Lotfi Mansouri 1961/62, Werner Saladin 1975/76 und Grischa Asagaroff 2000/01 bereits die vierte «Barbiere»-Neuproduktion am Opernhaus Zürich. Nello Santi lässt aber keinen Moment den Verdacht aufkommen, dass er es sich in der Routine bequem gemacht hätte. Im Gegenteil: Seine Augen beginnen zu leuchten, sobald er vom «Barbiere» erzählt. Ein absolutes Meisterwerk sei die Oper, und das Libretto von Cesare Sterbini ein ausserordentlicher Glücksfall. Die Musik sei so komponiert, dass man als Dirigent nichts Zusätzliches «machen» müsse; Rossini habe für alles gesorgt, an alles gedacht und kein «piano» zu wenig geschrieben. Beispielsweise müsse man nie für ein zusätzliches «accelerando» sorgen, denn Rossini habe die Beschleunigung dort, wo er sie haben wolle, bereits auskomponiert.

Immer wieder betont Nello Santi, dass Rossini, wie überhaupt alle grossen Komponisten, höllisch schwer zu spielen sei. Dass es einem dann schwerfällt, sich vorzustellen, wie es zu Rossinis Zeiten geklungen haben mag, als noch keine Profis in den Orchestern sassen, kommentiert der Dirigent unaufgeregt: Es habe eben gespielt, wer gerade konnte. Eine Anekdote berichtet diesbezüglich von einem Friseurbe-

such Rossinis in Rom. Als sich der Friseur am Ende von Rossini verabschiedete und zu ihm sagte, dass man sich gleich wieder im Theater sehen werde, war Rossini überrascht. Der Friseur erklärte, dass er dort im Orchester die Solo-Klarinette spielen würde... Nello Santi meint hierzu, dass es immerhin *wirkliche* Liebhaber gewesen, «Amatori» im wörtlichen Sinne eben.

Angesprochen auf Rossinis «Markenzeichen», das elektrifizierende Crescendo, das in Basilius Verleumdungs-Arie so formvollendet zum Zug kommt, erklärt Nello Santi, dass hier der Hörer einer eigentlichen Sinnestäuschung aufsitzen würde. Es sei nämlich keineswegs so, dass die Musik immer lauter werden würde. Rossini schreibe zwar ein Crescendo, aber sogleich folge auch schon ein «subito piano». Dieses habe die Funktion, dass die Instrumentalisten das anfängliche Crescendo wieder aufnehmen können. Der Hörer aber, der diesen kleinen Unterbruch nicht wahrnehme – nur im Notentext könne man das sehen –, bekomme so das Gefühl von einem immerwährenden Crescendo. Die Steigerung komme zusätzlich durch ein subtiles Hinzufügen einiger Instrumente zustande – eine Technik, wie sie auch Maurice Ravel in seinem «Boléro» angewendet habe –, und auch durch die übersteigerte Wiederholung der musikalischen Phrasen.

Besonders bemerkenswert an Rossinis «Barbiere» findet Nello Santi ausserdem, dass von

der Ouvertüre kein Manuskript überliefert sei. Es existiere nur eine Kontrabass-Stimme. Auch ist ausgerechnet die Ouvertüre, die gerne als besonders charakteristisch für den «Barbiere» eingestuft wird, nicht genuin für diese Oper komponiert worden. Rossini betrieb damit einen richtiggehenden Verschiebebahnhof: Möglicherweise bereits 1811 für «L'Equivoce stravagante» geschrieben, verwendete er sie 1813 für «Aureliano in Palmira» (dies ist die Version, die heutzutage für den «Barbiere» verwendet wird) sowie in leicht abgeänderter Form mit Posaunen und Pauken 1815 für «Elisabetta, regina d'Inghilterra».

Für Nello Santi liegt das Charakteristische am Rossini-Gesang in dessen Natürlichkeit. Schon als Kind habe sich Rossini ein unglaubliches Wissen und Gespür für die menschliche Stimme angeeignet, in erster Linie dank seiner Mutter, die Sängerin war. Auch komponierte Rossini vornehmlich für Sängerinnen und Sänger, die den Gesang und ihre Stimme wirklich kannten. Auf dem Papier sähe die Gesangsstimme zwar oft sehr kompliziert aus, aber habe man einmal richtig geübt, sei es ein sehr natürliches Singen. Denn Rossini schreibe bevorzugt Terzen, Sexten und Oktaven, aber keine «schwierigen» Intervalle wie Quarten oder Quinten. Erst Verdi habe diese Intervalle dann später benutzt, jedoch verlange er in solchen Fällen oft ein «pianissimo», denn auch Verdi habe genau gewusst, wie heikel diese Intervalle in Bezug auf die Intonation seien. kb