

INHALT / CONTENTS / TABLE

Vorwort.	II
Preface.	VI
Préface.	X
Arientexte / Aria Texts / Textes des airs	XIV
<i>Des Teufels Lustschloss</i> D 84	
»Was kümmert mich ein sumpfig Land« (Robert), Zweite Fassung / Second Version / Deuxième version	1
<i>Adrast</i> D 137	
»War einer je der Sterblichen beglückt – O Zeus! Hab’ ich recht geherrscht« (Krösus)	4
<i>Die Freunde von Salamanka</i> D 326	
»Man ist so glücklich und so frei« (Fidelio)	9
<i>Alfonso und Estrella</i> D 732	
»Sei mir begrüßt, o Sonne« (Froila)	11
»Verweile, o Prinzessin – Doch im Getümmel der Schlacht« (Adolfo)	21
»Der Jäger ruhte hingegossen« (Froila)	28
»Ja, meine Rache will ich kühlen« (Adolfo)	34
»Wo ist sie, was kommt ihr zu künden?« (Mauregato)	51
»Wo find ich nur den Ort, mein Haupt zur Ruh zu legen« (Mauregato)	59
»Wo find ich nur den Ort, mein Haupt zur Ruh zu legen« (Mauregato) (mit Violoncello / with Violoncello / avec violoncelle)	68
<i>Fierabras</i> D 796	
»Am Rand der Ebne« (Roland)	79

Die Aufführungsmateriale zu den vorliegenden Opernarien sind leihweise erhältlich.
The orchestral materials of the present opera arias are available on hire.
Les matériels d’orchestre des présents airs sont disponibles en location.

© 2017 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Tous droits réservés / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Toute reproduction, par quelque procédé que ce soit, est interdite par la loi.
ISMN 979-0-006-56215-2

SCHUBERT

Ausgewählte Opernarien
für Bariton

Selected Opera Arias
for Baritone

Sélection d'airs d'opéras
pour baryton

Zusammenstellung von / Compilation by / Recueil de
Patrick Radelet

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Schubert Edition by
Réduction pour piano
d'après le Urtext de la Nouvelle Édition Schubert par
Patrick Radelet



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5655

VORWORT

Franz Schuberts Opern und Singspiele stehen im Schatten seiner Lieder, obwohl sie zeitgleich mit dem größten Teil seines Liedœuvres entstanden sind und beide Gattungen sich gegenseitig beeinflusst haben. So findet man unter Schuberts Liedern nicht selten kleine Arien und in seinen Opern zahlreiche Bühnenlieder. Die rhetorische Präzision und dramatische Dichte einer Szene wie Rolands Monolog in *Fierabras* wurden in Balladen wie *Eralkönig* oder *Die Bürgerschaft* entwickelt.

Schon 1814, noch während seiner Ausbildung bei Antonio Salieri, komponierte der siebzehnjährige Schubert nach dem Vorbild französischer ‚Rettungsopern‘ seine erste Oper *Des Teufels Lustschloss*. Es folgten *Clau-dine von Villa Bella* und *Die Freunde von Salamanka* sowie mehrere Einakter, in denen Schubert dem Wiener Singspiel, der italienischen Opera buffa und bei ernsteren Stoffen wie *Der vierjährige Posten* der französischen Opéra comique nacheiferte. Bereits 1816 hatte er sich das gesamte Spektrum des Musiktheaters des frühen 19. Jahrhunderts angeeignet, allein es fehlte noch die praktische Erfahrung auf der Bühne.

Erst drei Jahre später gelang es Schubert, direkten Kontakt zur Wiener Theaterszene zu knüpfen. Unter der Protektion des berühmten Opernsängers Johann Michael Vogl, den er im Sommer 1817 kennengelernt hatte, wurden 1820 Schuberts Einakter *Die Zwillingenbrüder* und das Melodram *Die Zauberharfe* uraufgeführt. 1821 arbeitete Schubert sogar kurzzeitig als Korrepetitor am Kärntnertheater und wurde beauftragt, zwei Einlagen für Louis Joseph Ferdinand Hérolds *Das Zauber-glöckchen (La clochette)* zu schreiben. Solche Aufträge waren für angehende Opernkomponisten eine willkommene Empfehlung an Intendanten und Interpreten. Einflussreiche Vertreter der Hofoperndirektion ermunterten den jungen Komponisten, endlich eine große Oper vorzulegen. Zunächst experimentierte er noch mit verschiedenen Stoffen, etwa mit einem antiken Sujet in der Oper *Adrast*, die jedoch wie vieles andere Fragment blieb. Im Oktober 1821 begann er in enger Zusammenarbeit mit seinem Librettisten Franz von Schober, etwas Neues zu entwickeln: *Alfonso und Estrella*, eine ernste Oper in deutscher Sprache, die auf den üblicherweise gesprochenen Dialog verzichtete und stattdessen orchesterbegleitete Rezitative einschaltete. Die Arien sind bewusst schlicht gehalten. Sie streben eine klare Diktion und Wahrhaftigkeit der Empfindung an. Schubert adaptierte hier ästhetische

Merkmale der Opern Christoph Willibald Glucks, die der Avantgarde deutscher Musiker damals als ‚klassisches‘ Vorbild galten. Mit der sparsamen Verwendung von Koloraturen und der Vermeidung kunstvoller Verzierungen setzte er sich bewusst ab von Gioachino Rossinis höchst virtuosem Operngesang, der das Publikum für die italienische Oper begeisterte. Dennoch bezweifelte nicht nur Vogl, dem Schubert die Rolle des Froila zugeordnet hatte, die Bühnentauglichkeit dieses stilistisch eher retrospektiven Werks – es wurde zu Schuberts Lebzeiten weder in Wien noch an deutschen Theatern angenommen.

Vielversprechender erschien die heroisch-romantische Oper *Fierabras*, mit der Schubert 1823 erneut versuchte, auf der Bühne zu reüssieren. Mit der Rückkehr zum gesprochenen Dialog und einem Stoff aus dem Mittelalter kam er den Erwartungen des Publikums an eine romantische deutsche Oper entgegen, während er mit der Komposition großer, bewegter Chor- und Ensembleszenen und der vielseitigen Verwendung des Melodrams neue Möglichkeiten des damaligen Musiktheaters produktiv nutzte. Als die bereits in der Presse angekündigte Produktion von *Fierabras* an Theaterintendanten scheiterte, wandte sich Schubert von der Bühne ab und konzentrierte sich auf andere musikalische Gattungen.

Großen Einfluss auf die Komposition seiner Arien nahmen Interpreten, die Schubert im Theater erlebt hatte und besonders schätzte. So prägte der Bariton Johann Michael Vogl als Orest in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, Micheli in Cherubinis *Wasserträger (Les deux journées)* oder Don Pizarro in Beethovens *Fidelio* seine Vorstellung des seriösen Opernhelden. Vogl überzeugte jedoch auch im komischen Fach. Als Sängerschauspieler brillierte er in der Doppelrolle der Titelhelden von Schuberts *Zwillingenbrüder*. So wurde er gleichermaßen Vorbild für Schuberts tragische Herrscher- und Vaterfiguren wie für den gewitzten Robert in *Des Teufels Lustschloss*. Vogl verfügte über einen klangschönen Bariton, der allerdings in der Tiefe nicht sehr ausgebaut war. Rezensenten rühmten seine „große mimische Kunst“, die „Schönheit seines gefühlvollen Gesangs“.¹ Er galt als Meister der Deklamation, der „oft mit einem tonlos gesprochenen Worte, mit einem Aufschrei oder

1 *Der Sammler*, 1819, Nr. 145, zit. nach Andreas Liess, *Joh. Michael Vogl. Hofoperist und Schubert-Sänger*, Graz und Köln 1954, S. 159f.

PREFACE

Franz Schubert's operas and Singspiele stand in the shadow of his art songs, although they originated concurrently with the largest part of his Lied *œuvre*, and both genres mutually influenced each another. Thus little arias are frequently found among Schubert's songs, and numerous songs for the stage in his operas. The rhetoric precision and dramatic intensity of a scene such as Roland's monologue in *Fierabras* were developed in ballads such as *Erlkönig* or *Die Bürgschaft*.

Already in 1814, while still training with Antonio Salieri, the seventeen-year-old Schubert composed his first opera, *Des Teufels Lustschloss*, after the model of the French "rescue opera." This was followed by *Claudine von Villa Bella* and *Die Freunde von Salamanka* as well as several one-act works in which Schubert emulated the Viennese Singspiel, the Italian opera buffa, and, in more serious stories such as *Der vierjährige Posten*, the French opéra comique. By 1816 he had already tried his hand at the whole spectrum of early nineteenth-century musical theatre styles, merely the practical experience on the stage was still lacking.

Only three years later did Schubert succeed in establishing direct contact to the Viennese theatre scene. Under the patronage of the famous opera singer Johann Michael Vogl, whom he had met during the summer of 1817, Schubert's one-act opera *Die Zwillingenbrüder* and the melodrama *Die Zauberharfe* were premiered in 1820. In 1821 Schubert even worked for a short time as répétiteur at the Kärntnertheater and was commissioned to write two interludes for Louis Joseph Ferdinand Hérold's *Das Zauberglöckchen* (*La clochette*). For aspiring opera composers, such commissions were a welcome letter of recommendation to theatre managers and performers. Influential representatives of the court opera's management encouraged the young composer to finally submit a large-scale opera. He initially experimented with various material, for example, with an ancient subject in the opera *Adrast*, which, like many others, remained a fragment however. In October 1821, in close collaboration with his librettist Franz von Schober, he started to develop something new: *Alfonso und Estrella*, a serious opera in German that dispensed with the usual spoken dialogues and instead introduced recitatives accompanied by the orchestra. The arias are deliberately kept simple, aspiring to clear diction and veracity of feeling. Schubert adapted here the aesthetic character-

istics of Christoph Willibald Gluck's operas, which at that time were considered the "classical" model by the avant-garde of German musicians. With the sparing use of coloratura and the avoidance of elaborate ornaments, he consciously set himself apart from Gioacchino Rossini's highly virtuoso operatic singing that filled the audience with enthusiasm for Italian opera. Nevertheless, not only Vogl, for whom Schubert created the role of Froila, doubted the suitability of this stylistically rather retrospective work for the stage – it was accepted neither in Vienna nor by German theatres during Schubert's lifetime.

The heroic-romantic opera *Fierabras*, with which Schubert again tried his luck on the stage in 1823, seemed more promising. With the return to spoken dialogues and a story from the Middle Ages, he responded to the audience's expectations for a romantic German opera, while productively using the new possibilities of the musical theatre of the time with the composition of larger, more animated chorus and ensemble scenes and the versatile employment of the melodrama. When the production of *Fierabras*, which had already been announced in the press, failed to come to fruition due to intrigues within the theatre, Schubert turned away from the theatre and concentrated on other musical genres.

Great influence on the composition of his arias was exerted by performers Schubert had experienced in the theatre and for whom he had high regard. Thus the baritone Johann Michael Vogl, as Orest in Gluck's *Iphigenie auf Tauris*, Micheli in Cherubini's *Wasserträger* (*Les deux journées*), and Don Pizzaro in Bethoven's *Fidelio*, informed Schubert's concept of a serious opera hero. Vogl, however, was also convincing in comical roles. As a singer-actor he shined in the double role of the title heroes of Schubert's *Zwillingenbrüder*. Thus he was the model both for Schubert's tragic rulers and father figures as well as for the clever Robert in *Des Teufels Lustschloss*. Vogl had a beautiful baritone voice, which was however not very developed in the low register. Reviewers praised his "great artistry of mimic expression," the "beauty of his sensitive singing."¹ He was considered a master of declamation,

1 *Der Sammler*, 1819, no. 145. Cited after Andreas Liess, *Joh. Michael Vogl: Hofoperist und Schubert-Sänger* (Graz and Cologne: 1954), p. 159f.

PRÉFACE

Les opéras et opéras-comiques de Schubert ont été éclipsés au profit de ses Lieder, bien qu'ils aient pris naissance à la même période que la partie la plus importante de son œuvre mélodique : les deux genres avaient cependant subi une influence réciproque. Ainsi il n'est pas rare de trouver de petits « airs » parmi les Lieder de Schubert, comme aussi de nombreuses mélodies dramatiques dans ses opéras. La précision rhétorique et la densité dramatique d'une scène comme le monologue de Roland, dans *Fierabras*, ont trouvé un développement dans des ballades comme *Erkönig* (*Le Roi des Aulnes*) ou *Die Bürgschaft* (*La Caution*).

Dès 1814, Schubert, encore en formation auprès d'Antonio Salieri, composa à l'âge de dix-sept ans, son premier opéra *Des Teufels Lustschloss* (*Le Château de Plaisance du Diable*) sur le modèle de l'opéra français dit de « libération ». Par la suite, composant *Claudine von Villa Bella* (*Claudine de Villa Bella*) et *Die Freunde von Salamanka* (*Les Amis de Salamanque*), mais aussi quelques pièces en un acte, Schubert chercha, dans le Singspiel viennois, à égaler l'Opera-buffa italien, et, sur un thème plus sérieux comme *Der vierjährige Posten* (*La Faction de Quatre Ans*), voulut égaler l'opéra-comique français. Dès 1816, il s'était approprié le « spectre » complet du théâtre musical du début du 19^{ème} siècle, il ne lui manqua plus que l'expérience pratique de la scène.

Ce n'est que trois ans plus tard que Schubert réussit à nouer un contact direct avec la scène viennoise. Sous le patronage du célèbre chanteur d'opéras, Johann Michael Vogl, dont il avait fait la connaissance durant l'été 1817, Schubert a pu créer, en 1820, sa pièce en un acte, *Die Zwillingsbrüder* (*Les Jumeaux*), ainsi que le mélodrame *Die Zauberharfe* (*La Harpe Magique*). En 1821 Schubert a même travaillé, peu de temps, comme chef de chant au Theater am Kärntnertor, et fut chargé d'écrire deux intermèdes pour *Das Zauberglöckchen* (*La Clochette*) de Louis Joseph Ferdinand Hérold. De telles missions étaient, pour de futurs compositeurs d'opéras, des recommandations bienvenues auprès des directeurs de théâtres et des interprètes. Des représentants influents de la direction de l'opéra, à la Cour, ont encouragé le jeune compositeur à présenter finalement un grand opéra. Il voulut, tout d'abord, expérimenter encore des thèmes variés, avec, par exemple, un sujet antique, dans l'opéra *Adrast*, qui pourtant, comme bien d'autres pièces, resta à l'état

de fragment. Au mois d'octobre 1821, en étroite collaboration avec son librettiste, Franz von Schober, il commença la réalisation d'une nouvelle pièce, *Alfonso und Estrella* (*Alfonso et Estrella*), un « opéra seria » en langue allemande, dans lequel il abandonne les dialogues habituellement parlés pour insérer, à leur place, des récitatifs accompagnés par l'orchestre. Les airs, à dessein, conservent leur simplicité. Ils requièrent une diction claire et aspirent à la véracité du sentiment. Schubert adapte ici la marque esthétique des opéras de Christoph Willibald Gluck qui, autrefois, passait pour le modèle du classicisme aux yeux de l'avant-garde des musiciens allemands. Par l'utilisation parcimonieuse des coloratures, et en évitant les ornements à l'art consommé, c'est délibérément que Schubert se démarque de Rossini et de son art du chant extrêmement virtuose qui exaltait le spectateur de l'opéra italien. Néanmoins Vogl, à qui Schubert avait destiné le rôle de Froila, n'était pas le seul à mettre en doute l'habileté scénique de cette œuvre, stylistiquement plutôt rétrospective – du vivant de Schubert elle ne fut acceptée ni à Vienne ni dans aucun théâtre allemand.

Beaucoup plus prometteur, est apparu l'opéra héroïque et romantique *Fierabras*, avec lequel Schubert, en 1823, essaya à nouveau de connaître le succès à la scène. Revenant au dialogue parlé, il choisit un sujet médiéval, va ainsi au devant du public dans son attente d'un opéra allemand romantique ; il compose des scènes d'ensembles, des chœurs en mouvement, utilise la richesse du mélodrame, exploite de façon productive les nouvelles possibilités du théâtre musical de l'époque. À peine annoncée par la presse, la production de *Fierabras* sombra dans des « intrigues de théâtre » et Schubert se détourna de la scène pour se concentrer sur d'autres genres musicaux.

Des interprètes que Schubert estimait particulièrement, et qu'il avait connus au théâtre, avaient exercé une grande influence sur la composition de ses airs d'opéra. C'est ainsi que le grand baryton Johann Michael Vogl marqua de son empreinte l'interprétation des héros d'opéra dans les rôles d'Oreste, dans *Iphigénie auf Tauris* (*Iphigénie en Tauride*) de Gluck, de Micheli dans *Les deux journées* de Cherubini ou de Don Pizarro dans *Fidelio* de Beethoven. Vogl était cependant très convaincant dans le répertoire comique. Il interpréta brillamment le double rôle-titre de comédien lyrique,