



Foto: PR

Italienischer Originalklang

Seit 30 Jahren setzt **Concerto Italiano** eigene Akzente in der historischen Aufführungspraxis, wobei das italienische Musikerbe den Schwerpunkt bildet. Doch was unterscheidet Concerto Italiano von anderen Originalklang-Ensembles? Welche Rolle spielt es in der Alten-Musik-Szene Italiens?

Marco Frei traf den Gründer **Rinaldo Alessandrini** in Paris, wo dieser Claudio Monteverdis Oper „L'incoronazione di Poppea“ dirigierte.

Herr Alessandrini, warum hinken die Opernsänger den Instrumentalisten in Sachen Originalklang insgesamt noch immer hinterher?

Auch weil der Opernmarkt heute sehr medienorientiert ist. Deswegen zählt häufig vor allem die Medienwirksamkeit der Sänger, die Stimme ist eher eine Zutat geworden. In Italien sagt man: „Das Publikum ist taub, aber nicht blind.“ Das stimmt in dem Sinn, dass das Publikum lieber zusieht als wirklich zuhört – oder besser: Es sieht, aber mehr als das hört es nicht. Und so wird häufig die Besetzung einer Opernproduktion danach

zusammengestellt, wie medientauglich die Sänger sind – im Guten wie im Schlechten. Denn natürlich gibt es auch medientaugliche Sänger, die sehr gut singen. Zu viele aber singen leider wirklich schlecht, in jeder Hinsicht – nicht nur stilistisch, sondern auch gesangstechnisch. Zugleich ist die Opernwelt insgesamt sehr traditionalistisch.

Wie meinen Sie das?

Das Publikum möchte oft nichts anderes als das akzeptieren, was es durch eigene Hörgewohnheiten zu kennen meint.



Zum Künstler

Obwohl er zu Beginn der 80er-Jahre bei Ton Koopman studierte, rechnet **Rinaldo Alessandrini** nicht zuletzt Nikolaus Harnoncourt und John Eliot Gardiner zu seinen geistigen Vorbildern. Durch den Unterricht bei Koopman konnte der gebürtige Römer vor allem seine technischen Kenntnisse vertiefen, zumal auf dem Gebiet des Cembalos. Mit 14 Jahren hatte Alessandrini den Klavierunterricht aufgenommen, um vier Jahre später für sich das Cembalo und Fortepiano zu entdecken. Seitdem hat sich Alessandrini in der internationalen Originalklang-Szene einen Namen erspielt – nicht zuletzt als Dirigent und Gründer von Concerto Italiano. Mit diesem Ensemble der historischen Aufführungspraxis feierte er 1984 seinen ersten großen Erfolg. Damals dirigierte Alessandrini die Oper „La Calisto“ von Francesco Cavalli. Seitdem wurden Alessandrini und seine Truppe mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.

Das gilt übrigens auch für manche künstlerische Leiter und Intendanten. Es fließen Vorlieben ein, und manchmal sind schließlich auch die Sänger nicht interessiert an Fragen des Originalklangs und haben ein ausgeprägtes Ego. Darüber hinaus ist es eine Tatsache, dass die Theater heute mehrheitlich viel zu groß sind. Deswegen kommt es zu einer Diskrepanz zwischen der Gesangstechnik, die an das jeweilige Opernwerk gekoppelt ist, und dem Theater, in dem es aufgeführt wird. Eine Oper auf einer modernen Bühne zu geben, mit rund 3.000 Plätzen, führt bisweilen zu einem Widerspruch – historisch, physisch und physiologisch. So findet sich der Sänger in einem unnatürlich großen Raum wieder und ist demzufolge unüberwindbaren Problemen ausgeliefert. Aber es gibt noch ein weiteres Argument.

Nämlich?

Die Mehrheit aller Opern, zumal aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sind Opern des Wortes, so auch Monteverdis „Poppea“. Das verkompliziert die Sache erheblich. In den 1630er- und 1640er-Jahren wurde der Instrumentalstil weitaus komplexer, was dann letztlich zur Trennung von Rezitativ und Arie führte. Die Probleme heute resultieren auch daraus, dass

die Besetzungen oftmals multisprachlich sind. Das kann vor allem dann problematisch werden, wenn ein Prozentsatz der Besetzung wiederum italienisch ist. Muttersprachler können den Text und den Subtext, also was zwischen den Zeilen steht, transportieren. Nicht-Muttersprachler können zwar das Italienische studieren und zu beherrschen erlernen, aber letztlich proben sie nur das, was direkt in der Partitur steht. Sie haben reduzierte Möglichkeiten, um in einen Text „einzugreifen“ – weil sie keine Sensibilität für die Aussprache haben. Man kann den Sängern die Aussprache im Detail erklären, sie können es imitieren, aber es wird sehr schwer sein, denselben Effekt zu erreichen.

Das sagen auch einige „Wagnerianer“ über die Opern Wagners, und angeblich können „Fremdsprachler“ die Lieder von Franz Schubert oder Robert Schumann nicht gänzlich erfassen. Inwieweit ist dieser „Purismus“ nicht nationalistisch?

Ich möchte nicht als Nationalist oder gar Rassist erscheinen, das bin ich ganz und gar nicht. Vor zwei Jahren hatten wir die Möglichkeit, Monteverdis „Il ritorno d’Ulisse in patria“ mit einer ausschließlich italienischen Besetzung zu machen. Es wird differenzierter, aber nicht unbedingt einfacher. Im Gegenteil, manchmal wird es komplizierter – weil man es mit 15, 20 Sensibilitäten zu tun hat, die man zusammenbringen muss. Italiener verstehen ganz genau, was sie singen. Der Stil in der „Poppea“ ist doppelsinnig, und die Kunst ist es, alle Sänger im gleichen Stil singen zu lassen – oder zumindest in gleicher Art. Mit einer rein italienischen Besetzung ist das möglich, auch wenn es viel zu diskutieren gibt. Ich habe oft festgestellt, dass es besser ist, eine nicht-italienische Besetzung zu wählen, als ausländische und italienische Sänger zu mischen. Sie sehen also, die Sache ist höchst komplex und kompliziert.

Umso größer dürften die Anstrengungen gewesen sein, mit **Concerto Italiano** Licht ins Dunkel zu bringen und Ohren zu öffnen, als Sie das Ensemble gründeten. Inwieweit war in den 80er-Jahren die historische Aufführungspraxis in Italien weniger entwickelt als in England, Flandern oder im deutschsprachigen Raum?

Das scheint so, aber wir hatten in Italien Ensembles und Gruppen, die zumindest das Repertoire der „Alten Musik“ pflegten – unabhängig von stilistischen Fragen. Schon in den 40er-Jahren haben die „Virtuosi di Roma“ Vivaldi gespielt. Ich weiß nicht, ob in England zu jener Zeit Purcell oder Heinrich Schütz gepflegt wurden. Aber natürlich, wenn es um stilistische Fragen geht, gab es seinerzeit erheblichen Nachholbedarf.

Auch weil die Ausbildung an den Konservatorien schwächelte?

Ja, zweifelsohne. In Italien hat sich die Ausbildung in Sachen „Alter Musik“ erst vor relativ kurzer Zeit entwickelt und etabliert, vor ungefähr zehn Jahren. Ich selber habe nie unterrichtet. In diesem Sinn haben wir schon viel Arbeit geleistet, weil wir überhaupt die Notwendigkeit für diese Fragen als Diskussion in den Raum gestellt haben. In Deutschland, Österreich oder England fanden die großen Umbrüche an den Hochschulen und Konservatorien früher statt als in Italien. Aber man muss auch sagen, dass die Bedingungen an den italienischen Konservatorien generell desaströs sind – nicht nur für die „Alte Musik“, sondern für alle Instrumente. Wenn etwas gut läuft, dann nur aufgrund von starken privaten Initiativen. Unsere Bildungspolitik ist durch und durch unsensibel, wenn es um die Bedürfnisse der Ausbildung geht. Die Situation an den Hochschulen ist sehr anarchisch und chaotisch. Und es ist schlechter geworden im Vergleich zu vor 30 Jahren. In diesem

„Wir haben für unsere Sache viel Mühe und Kraft investiert – aber es war ein Privileg“

Sinn haben wir seinerzeit für unsere Sache tatsächlich viel Mühe und Kraft investiert, aber noch mehr war es ein großes Privileg. Denn die italienische Musikkultur genau zu studieren, zu einem Zeitpunkt, als es wirklich noch sehr viel zu tun gab, bedeutete, in jedem noch so kleinen Detail einen großen Sieg erringen zu können. Natürlich standen profunde Forschungen und lange Recherchen dahinter.

Was war ein solcher großer Sieg?

In diesen 30, 35 Jahren habe ich selber viel gelernt und entdeckt – eine stilistische Dimension, die aus sehr präzisen und interessanten Elementen besteht. Besonders bemerkenswert ist das Konzept der Tiefe und Ernsthaftigkeit, Gewichtigkeit und Gravität, des Feierlichen in der italienischen Musik. Das ist sehr wichtig, weil es die Charakteristik der Klänge berührt. Es ist ein absolut selbstlautender Klang – ein Klang der Vokale. Dieser ist mehr eine „tessitura grave“ als eine „tessitura acuta“, was man nicht unbedingt erwarten würde – weil dies das generelle Verständnis der italienischen Musik erheblich beeinflusst oder gar verändert.

Auf Ihrer neuen Monteverdi-CD fallen vor allem die langsamen Tempi auf. Andere Originalklang-Ensembles, auch aus Ihrer Heimat, nehmen die „Alte Musik“ Italiens generell wesentlich rascher, so beispielsweise Ihre Kollegen von „Il Giardino Armonico“. Hängt auch Ihre Tempowahl mit dem „Konzept der Tiefe“ zusammen?

Durchaus, aber wir haben die CD zugleich in der Basilika Santa Barbara in Mantua aufgenommen – der Heimat Monteverdis. In diesem Kirchenraum sind schnelle Tempi nicht möglich, was für uns kein Problem war, sondern ein Vorteil. Wir haben diese Langsamkeit nicht wie eine Position „gewollt“, sondern wie eine



Mit seinem Ensemble **Concerto Italiano** bereichert Rinaldo Alessandrini das Alte-Musik-Leben seiner Heimat Italien.

Foto: PR

Aktuelle CD

Monteverdi, Markusvesper; Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (2013); Naïve/Indigo
CD+DVD 709861305575 (80'/52')
Lesen Sie hierzu eine Kritik in FF 9/14 auf S. 84.



Gelegenheit gelebt – nämlich in dem Sinn, einen originären Klang mit seinem originären Zeitmaß wiederzuentdecken. Es zeigte sich, dass die Originalschauplätze von Musik so mächtig sein können, dass sie eine ungeahnte Logik kreieren. Dennoch haben Sie recht: In bestimmter ideologischer Sicht ist die Langsamkeit ein Synonym für Wichtigkeit, Feierlichkeit, Bedeutsamkeit, was die meisten Zeremoniale des 17. Jahrhunderts direkt berührt. In einem Großteil der stilistischen Abhandlungen jener Zeit ist zu lesen, dass zu besonders wichtigen, feierlichen Anlässen die Musik eher langsam gespielt werden sollte. Für den Originalklang in Italien ist das sehr wichtig.

Warum?

Natürlich gab es damals auch eine Vorliebe für rasche, flotte Tempi, aber eben auch für das langsame Zeitmaß. Man muss gleichermaßen sehr schnell und sehr langsam spielen können. Oft heißt es, die italienische Musik sei stets extrem schnell. Im Gegenteil, diese Musik kann sehr langsam sein. Nicht selten erlebe ich, dass Musiker und Sänger meinen: „Ach, das ist italienische Musik. Ich mache es, wie es kommt.“ Aber das ist nicht so. Ich bin jetzt 54 Jahre alt und mache seit über 30 Jahren Musik. Oft stelle ich fest, dass die Meinung vorherrscht, die italienische Musik sei gewissermaßen „anarchisch“. Viele reden von „Freiheiten“. Natürlich war in der italienischen Musik nicht alles bis ins Detail festgelegt und notiert, etwa die Kunst der Verzierung und Ausschmückung. Doch auch hier gab es sehr wohl Regeln, die sehr präzise sind. Viele reden von „Freiheit“ und wissen nicht, was der Unterschied ist zwischen einem Tremolo und einem Triller. Wo und wie setzt man Akzente? Wann verzögert man die Silben oder nimmt sie vorweg? Wie setzt man Portamenti ein? In jeder Musikkultur gibt es ästhetische, stilistische, historische Voraussetzungen, die eine Identität erschaffen. Sie für das italienische Musikerbe zu ergründen, war die zentrale Gründungsmotivation von Concerto Italiano.

Wie geht es weiter?

Vielleicht ist Concerto Italiano das einzige Originalklang-Ensemble in Europa, das das Jahr 1750 als Grenze des Stils und des Repertoires nicht überschritten hat. Fast alle haben das 18. Jahrhundert mittlerweile verlassen, wenn auch nur teilweise, um ebenso die Romantik zu pflegen. Bei Concerto Italiano engt sich das Repertoire stattdessen weiter ein, mehr auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wir machen weiterhin viel Monteverdi, aber weniger als früher Vivaldi oder das 18. Jahrhundert. Mir tut es leid, dass der Musikmarkt dem 17. Jahrhundert immer weniger Platz einräumt – obwohl es speziell in diesem Jahrhundert noch viel zu tun gibt. Das ist eine Musik von großer Qualität und größtem Interesse. ■

OEHMS
CLASSICS

CHOUCHANE SIRANOSSIAN CD-Debüt bei OehmsClassics mit außergewöhnlichem Programm



Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796)
Sonate Nr. 2 für Solo-Violine in B-Dur

Bechara El-Khoury (* 1957)
Arminia op. 90 (2012)
Perpétuel op. 83 (2010)

Jean-Marie Leclair (1697–1764)
*Sonate für zwei Violinen ohne Basso continuo op. 3 Nr. 5 in e-Moll **

Johann Stamitz (1717–1757)
Divertimento I, Duo für Solo-Violine ohne Basso continuo in D-Dur

Éric Tanguy (* 1968)
*Sonate pour deux violons (2011) ***

Bonus:
Grigor Narekatsi (950–1003)
[18] *Havun-Havun* ***

Chouchane Siranossian,
Violine & Barockvioline

- * Rüdiger Lotter, Barockvioline
- ** Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Violine
- *** Levon Chatikyan, Duduk