

Energetische Reanimation

Mit „**Armida**“ schreitet die Vivaldi-Edition des Labels Naïve weiter voran – und entreißt einen weiteren Schatz einem jahrhundertelangen Dornröschenschlaf. Christiane Tewinkel war bei den Aufnahmen in Turin vor Ort und sprach mit dem Ensembleleiter Rinaldo Alessandrini.

Konservative Musikphilologie steht für Rinaldo Alessandrini nicht im Vordergrund bei seiner Pionierarbeit für die Opern Vivaldis.

Foto: Eric Larrayadieu Naïve

Die Piazza Sant'Agostino in der römischen Altstadt. Parkende Autos, Kopfsteinpflaster, Touristen, die vorüberspazieren, die ruhige Geschäftigkeit einer Nebenstraße inmitten der Metropole. Auf der einen Seite der Piazza steht die Kirche Sant'Agostino mit ihrem breiten Stufenaufgang, erbaut Ende des 15. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite befindet sich das Päpstliche Institut für Kirchenmusik, beide Gebäude unauffällig in der auratischen Überfülle einer Stadt, die ihre Kunstschätze an buchstäblich jeder Ecke ausstellt.

Zum Istituto führt eine schwere hölzerne Eingangstür. Marmorkühle umfängt die Eintretenden, eine Wendel-

terre geleitet nach oben, im Flur im ersten Stock liegen Kopien Vivaldi'scher Autographe auf einem Tisch. Und aus dem Konzertsaal gleich daneben klingt Musik, beschwingt, feingliedrig, sehr sorgfältig musiziert: der italienische Dirigent Rinaldo Alessandrini und das Ensemble Concerto Italiano in einer Aufnahmesitzung. Alessandrini gibt seine Einsätze vom Cembalo aus, winkt ab, hört dem Aufnahmeleiter zu, dessen Kommentare von einer kleinen Kammer nebenan in den Saal hinein übertragen werden. Und Alessandrini gibt wieder einen Einsatz, bricht ab, geht hinüber, kommt zurück, zeichnet etwas in seine Partitur ein und lässt abermals beginnen: Antonio Vivaldis „Armida al

campo d'Egitto“, uraufgeführt 1718 im Teatro S. Moisè in Venedig.

Zu dieser Zeit stand Vivaldi kurz vor seinem 40. Geburtstag. Als erstes von neun Kindern war er 1678 in der Lagenstadt geboren und, weil etwas kränklich, noch am Tag der Geburt notgetauft worden. Er hatte eine Ausbildung als Priester erhalten, sich aber früh der Musik zugewandt und mit Mitte zwanzig eine Stelle am Ospedale della Pietà angetreten, einer Mischung aus Waisenhaus und musikalischer Ausbildungsstätte, der er zeit seines Lebens verbunden bleiben sollte. Seine Virtuosität auf der Violine und seine Reputation als Komponist von Instrumentalmusik halfen ihm später, sich als Opernkomponist

CD-Hinweis

Vivaldi, *Armida*; Marina Comparato, Raffaele Milanese, Sara Mingardo, Martín Oro u. a., Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (2009); Naïve/Indigo 2 CD 709861304929 (erscheint Mitte Mai)



zu etablieren. Im Mai 1713 wurde in Venedig seine erste Oper „*Ottone in villa*“ uraufgeführt. Als „*Armida*“ Premiere feierte, war er bereits auf dem Sprung nach Mantua, auf eine Kapellmeisterstelle am Hofe, die Geld, Prestige und weitere Möglichkeiten für die Opernbühne versprach. In Mantua wurde „*Armida*“ im April 1718 noch einmal realisiert, später noch einmal in Venedig. Um danach in der Venedig zu verschwinden – für Jahrhunderte.

Heute gibt es von „*Armida*“ nur noch zwei Akte, eine Hand voll weiterer Arien und das Libretto. Die Musik von erstem und drittem Akt gehört zu einer Sammlung von 450 handschriftlichen Werken Vivaldis, die in Turin liegen (siehe auch FF 6/09), ein bislang kaum erschlossenes Konvolut, in dem unzählige Schätze verborgen sind, hunderte von Konzerten, geistliche und weltliche Vokalmusik, mehr als ein Dutzend Opern. Sicher, ungedruckte Musik von Vivaldi lagert auch andernorts, im Ospedale della Pietà in Venedig zum Beispiel, wo der Mittzwanziger im September 1703 eine Stelle übernommen hatte. Auch in Manchester, Paris und Dresden, wo der Zeitgenosse Pisendel sich für die Pflege der Musik des „*prete rosso*“ einsetzte, liegt Material.

Die bei Weitem größte Sammlung aber gehört der Turiner Nationalbibliothek, wohin sie Ende der 1920er Jahre auf verschlungenem Wege in zwei Stücken gelangt war. Jahrzehntlang dämmerten die Autographe vor sich

hin, bis der italienische Musikwissenschaftler Alberto Basso im Jahr 2000 ein dokumentarisches Großprojekt in Gang setzte – die Einspielung der gesamten Sammlung beim französischen Label Naïve. Seitdem sind gut drei Dutzend Alben herausgekommen, darunter Opern wie „*Griselda*“, „*La fida ninfa*“, „*Orlando finto pazzo*“ oder „*L'Olimpiade*“. Bis 2015 sollen rund einhundert Aufnahmen erscheinen.

Welche Freude muss sein, wenn alle Handschriften von Antonio Vivaldi erschlossen sind, darunter ein Meer kaum je gehörter Opern, unschätzbare

Komplemente zu seinen Instrumentalkompositionen? Schließlich hat man Vivaldi bislang vor allem als Schöpfer der „*Vier Jahreszeiten*“ geschätzt, die ins Kernrepertoire der so genannten klassischen Musik gesickert sind wie kaum ein anderes Stück. Ihren Komponisten glaubt man in- und auswendig zu kennen: starke instrumentale Bilder, helle, bewegliche Klangflächen, die Kunstfertigkeit des manischen Vielschreibers, der einem bösen Diktum Strawinskys zufolge nur ein Konzert komponiert hat, dieses aber fünfhundert Mal. Dass Vivaldi überhaupt Opern geschrieben hat und in seiner Eigenschaft als Opernintendant ein glückliches Händchen beim Verwalten und Organisieren von Aufführungen zeigte, mag man bei all dem gerade noch wissen. Für Unfug hingegen, zumindest für rätselhaft hat man aber sogar in der Forschung bislang Vivaldis briefliche Auskunft gehalten, er

habe nicht weniger als 94 Opern komponiert.

Mehr als doppelt so viele wie Händel: Selbst unter Einbeziehung der Arbeit am Opern-Drumherum ist diese Zahl beeindruckend. Überliefert ist allerdings weit weniger. Man weiß von etwa zwanzig existenten Opernpartituren und ungefähr 50 Libretti. Gewiss ist auch einiges ganz verloren gegangen. Vivaldi hat außerdem Stücke anderer Komponisten zu Pasticcio-Sträußen gebunden oder eigene und fremde Opern für Wiederaufführungen vorbereitet – auf die unglaubliche Zahl von fast hundert Opern kommt man auf diese Weise trotzdem nicht. Gleichviel: Wieso wurden diese Quellen so lange nicht erschlossen? Und wie gut sind Vivaldis Bühnenwerke überhaupt?

„Einiges ist sehr gut, anderes eher Routine“, sagt Alessandrini. Freilich wird er unleidlich, wenn allzu detailliert nach Dramaturgie oder musikalischem Aufbau gefragt wird. Italienische Barockoper sei schließlich „nichts Intellektuelles“. Man muss wohl damit leben, dass dem Opernschaffen Vivaldis mit dem Paradigma „Originalität“ oder „konstruktivistische Raffinesse“ nicht stets und ständig beizukommen ist. Tatsächlich ist seit Langem bekannt, dass Vivaldi sich nicht nur mit seiner Schnelligkeit beim Komponieren brüstete. Er schaffe es, hat er selbst einmal gesagt, ein Konzert mit allen seinen Stimmen schneller zu komponieren, als ein Kopist es abschreiben könne.

Auch von seiner Entlehnungspraxis weiß man. Aus der „*Armida*“ hat er für spätere Bühnenwerke ausgiebig und selbstverständlich geschöpft. Es gebe, sagt denn auch der Musikwissenschaftler Karl Heller, „praktisch keine Oper, in der nicht Musik aus früher entstandenen Werken Wiederverwendung fände“. Kein Wunder, dass selbst Alessandrini es

**Unfug oder Realität:
Hat Vivaldi wirklich
doppelt so viele
Opern komponiert
wie Händel?**

Stichwort

Pasticcio: Als Pasticcio bezeichnet man eine Oper, die aus Musik von verschiedenen Komponisten oder aus verschiedenen Werken eines Komponisten zusammengestellt ist.



Contralto Sara Mingardo



Countertenor Martín Oro



Sopranistin Raffaella Milanese

nicht angemessen findet, bei Vivaldi nur nach Meisterwerken suchen zu wollen. Das entspreche nicht den Gepflogenheiten einer Zeit, die in der Oper vor allem einen Realisierungsraum für eine große Finanz- und Unterhaltungsmaschinerie erkannte. Vivaldis „Armida“ sei eben „die richtige Oper zur richtigen Zeit“.

Schon deswegen, weil ihre Hauptfigur zu einem der populärsten Sujets auf der Opernbühne gehörte. Dutzendweise sind barocke Librettisten mit den Erlebnissen der Armida umgegangen, einer Gestalt aus Torquato Tassos Epos „Gerusalemme liberata“. Freilich haben sie sich dabei meistens auf ihre Liebe zu Kreuzritter Rinaldo konzentriert. Der junge Giovanni Palazzi hingegen, mit dessen Libretto Vivaldi arbeitete, entfernt sich von Tasso und erzählt von Armidas Besuch in Gaza, wo die Prinzen Adrasto, Tisaferno und Altomoro ihr zu guten Bekannten werden. Abgesehen davon handelt es sich bei der „Armida“ um eine Oper, die sich den Moden und Anforderungen ihrer Zeit vollkommen anpasst. Die Arien leben von klar ausgestellten Affekten und sind, wie bei Vivaldi üblich, nach dem Da-capo-Schema konstruiert, mit allem, was dazugehört, der Liebe zum Ornament und der Abhängigkeit von Laune und Tagesform der aufführenden Künstler. Alessandrini hat hier allerdings eingegriffen und die Verzierungen auskomponiert. Schließlich sollte es bei den Aufnahmen und im Schneiderraum nicht zu Problemen kommen.

Typisch für die Barockoper ist auch das übersichtliche Ensemble: eine Baritonrolle, dazu sechs Stimmen in hoher Lage, drei Frauen- und drei Männerfiguren. Rinaldo Alessandrini hat sie ebenfalls gemischt besetzt und mit dem dunkel timbrierten Martín Oro eine männliche zwischen die fünf anderen hohen Frauenstimmen gesetzt – trotz einer gewissen Abneigung gegen das Countertenor-Fach, die sich vor allem aus seinem Argwohn gegenüber den technischen Fertigkeiten hoch singender Männer speist. Alessandrinis Arbeit und dem Wirken des Musikwissenschaftlers Frédéric Delamea ist es aber auch zu verdanken, dass es auf der neuesten Aufnahme des Vivaldi-Projektes überhaupt einen zweiten Akt gibt. Denn weil dieser irgendwann und irgendwo auf dem Weg nach Turin verloren gegangen ist, musste für die Einspielung der „Armida“ eine neue Lösung gefunden werden.

Wer ins 18. Jahrhundert zurückblickt, weiß, wo sie zu suchen war. Vivaldi selbst hat umstandlos Auszüge aus Opern anderer Komponisten neu zusammengestellt und verwertet. Also haben sich auch Alessandrini und Delamea das Stück nach alter Art vorgenommen, vorhandene „Armida“-Arien aus anderen Quellenbeständen in den zweiten Akt eingefügt und den restlichen Versen des Aktes Musik aus anderen Vivaldi-Opern unterlegt – und Alessand-

rini hat die noch ausstehenden Rezitative verfasst.

Konservativen Musikologen wäre die Energie, mit der Vivaldis Musik hier ins Leben zurückgerufen wird, wohl verdächtig. Dass mit dem Material nicht philologisch-editorisch, sondern musikalisch umgegangen wird, dürfte sie sogar pikieren. Andererseits haben sich hochkarätige Künstler für das Vivaldi-Projekt engagiert, das Ensemble Il Giardino Armonico oder das Freiburger Barockorchester, Sandrine Piau und Philippe Jaroussky, Anthony Rolfe Johnson und Marie-Nicole Lemieux. Auch die Aufmachung der Platten ist spektakulär; der französische Fotograf Denis Rouvre hat dafür Porträts geschaffen, die in ihrer extravaganten Schönheit so

ungewöhnlich wie ansprechend sind.

So kann die Vivaldi-Edition ihre Effekte schneller zeitigen als auf offiziellem wissenschaftlichen Wege je möglich. Jahre würde es wohl kosten, bis musiko-

logisch zuverlässige Aufführungspartituren erstellt wären. Dass die Forschung mit neuen Editionen an das Vivaldi-Projekt wird anschließen wollen, ist absehbar. Wenn dann von verschiedenen Seiten am selben Strang gezogen wird, wenn die Aufnahmen gedruckte Neuauflagen nach sich ziehen und diese ihrerseits nach neuen Aufnahmen verlangen – spätestens dann wird Vivaldis Image sich endgültig verändert haben. ■

Alessandrini ist es zu verdanken, dass die „Armida“ auf CD einen zweiten Akt hat