

Wider den schlechten Geschmack der Tenöre

René Jacobs im Gespräch mit Martin Elste

In den siebziger Jahren war der eher unscheinbare belgische Sänger ein Außenseiter, auch unter den Countertenören, mit individualistischem Stimmtimbre, mit eigenem, ausgeprägtem Geschmack.

Inzwischen hat seine Karriere eine Wendung genommen:

René Jacobs ist seit einem Jahrzehnt ein vielbeschäftigter, gefragter Dirigent, der mit seinen Aufführungen barocker Opern, bekannter wie unbekannter, immer wieder aufs Neue zu begeistern versteht – auf Schallplatte ebenso wie auf der Bühne. Grund genug, den Musiker nach seinen musikalischen Vorstellungen zu befragen.

FONO FORUM: *Einem Ondit zufolge haben Sie als Sänger keine richtige Gesangsausbildung gehabt.*

Ich bin zu einem bestimmten Teil Autodidakt. Das trifft für alle Countertenöre zu: Man muß viele Elemente der eigenen Technik finden, doch alles ganz alleine zu machen, wäre falsch. Ich habe erst bei dem belgischen Tenor Louis Devos Gesangsunterricht genommen; doch ich glaube, daß vielleicht Tenöre am wenigsten die Sensationen des Falsettregisters empfinden können. Viel mehr habe ich bei der Sopranistin Lucie Frateur in Den Haag und Antwerpen gelernt. Ich hätte gern mal eine Stunde bei Marilyn Horne gehabt! Und

dann habe ich Sommerkurse bei Alfred Deller genommen. Ein guter Lehrer muß die Stimme total akzeptieren und sich in den Registerfragen auskennen. Sehr wenige Countertenöre verstehen es, die beiden Register, Brust und Falsett, ohne hörbaren Bruch miteinander zu verbinden.

Wie sind Sie zum Dirigieren gekommen?

Durch Cestis „Orontea“. Cesti war ein begabter Opernkomponist am Innsbrucker Hof. Ich hatte seine „Orontea“ der harmonia mundi France angeboten. Für die Schallplattenproduktion habe ich damals selbst noch eine Rolle gesungen, was dann zwei Jahre später bei der szenischen Aufführung in Innsbruck natürlich nicht mehr ging. Und von da an war ich als Dirigent von Barockopern immer mehr gefragt. Ich muß allerdings aufpassen, daß die Balance zwischen immer weniger Singen und immer mehr Dirigieren nicht zu sehr zerstört wird. Ich fühle mich nicht und will mich auch nicht als Taktstock-Virtuose fühlen, eine etwas „faschistoide“ Erfindung des 19. Jahrhunderts, ein notwendiges Übel für die immer komplexer werdende sinfonische Musik. Ich verstehe mich mehr als Primus inter pares, ganz in dem Sinne, wie früher auch die Barockoper geleitet wurde.

Wie findet der vielbeschäftigte Dirigent René Jacobs immer wieder alte Opern?

Früher habe ich mehr Zeit dazu gehabt, alte Partituren auszugraben. Heutzutage werde ich von mehreren Musikwissenschaftlern auf lohnende Entdeckungen hingewiesen. Wichtig ist für mich aber die Arbeit an der Schola Cantorum Basiliensis, wo ich Aufführungspraxis für Sänger unterrichte. Die Schola hat eine fantastische Bibliothek, vor allem mit vielen modernen Ausgaben. In Paris, wo ich wohne, würde ich für wirklich praktische Zwecke nie in die an Manuskripten und alten gedruckten Ausgaben sehr reiche Bibliothèque Nationale gehen; das ist viel zu umständlich. In Basel sind alle Bücher und Noten direkt griffbereit vorhanden – phantastisch!

Wie wichtig sind Ihnen alte Instrumente?

Der Musik ist viel wichtiger. Sonst ist es ein Fetischismus. Ich erinnere mich noch an Konzerte mit einem Gambisten, der auf sechs verschiedenen Instrumenten spielte und zu jedem Instrument lange etwas sagte, während mich mich furchtbar langweilte und versuchte, mich auf meinen folgenden Gesang zu konzentrieren. Und das lange Stimmen... Aber dieser Instrumentenfetischismus war vielleicht ein Stadium, durch das man gehen mußte.

Vor einem knappen Jahrzehnt bezweifelten Sie, mit einem normalen Opernorchester ästhe-



tisch befriedigend eine Barockoper musizieren zu können. Gilt das auch heute noch?

Ja, das gilt auch heute noch, wenn Sie von einem üblichen Opernorchester sprechen. Das schließt die üblichen Bedingungen im deutschen Repertoirebetrieb ein. Dann stehe ich zu meiner Meinung. Natürlich wäre ich sofort einverstanden, eine Barockoper bei einem Festival mit einem Orchester wie dem Chamber Orchestra of Europe zu machen, obwohl es nicht auf alten Instrumenten spielt. Hier herrscht eine andere Mentalität, hier gibt es nicht die Beschränkungen des Repertoirebetriebs. Man muß versuchen, mit einem solchen Orchester in einer bestimmten, neuen Sprache – der der Rhetorik – zu denken. Die jungen, flexiblen und technisch souveränen Musiker sind dazu imstande, machen dies auch gerne. Im Repertoirebetrieb gibt es dafür keine Zeit. Ein Orchester, das auch aus technisch ausgezeichneten Musikern besteht, muß heute dies, morgen das spielen; und wenn eine Barockoper dazwischen steckt, scheint es mir schwierig, immer wieder umzudenken. Bei einem Repertoiretheater gibt es zusätzlich das Problem mit der A- und B-Besetzung. Ich habe das einmal in Hamburg erlebt und mir geschworen, da nicht mehr mitzumachen, wo die B-Besetzung nur ein Drittel der Oper geprobt hat. An der Berliner Staatsoper haben wir einen sehr glücklichen Spezialfall. Die Resultate mit spezialisierten Orchestern, der Akademie für Alte Musik und dem Concerto Köln, sind so überzeugend bei der barocken Oper, daß man hier keinen Schritt mehr zurück tun kann. Je älter das Repertoire, desto schwieriger ist der Schritt zurück, schon alleine wegen der instrumentalen Besetzung, für die das moderne Opernorchester nicht die notwendigen Instrumente hat – Zinken, Chitarronen und Gamben in einer Oper wie Monteverdis „Orfeo“ zum Beispiel.

Letztlich zielt alles auf eine Spezialisierung. Andererseits versuchen Sie, die barocke Oper



René Jacobs mit der Solistin Efrat Ben Nun (oben) und dem Concerto Vocale (unten) während der Aufnahme von Monteverdis „Orfeo“ für harmonia mundi France.

modern zu machen, sie zu propagieren. Das geht dann also hauptsächlich über die Schallplatte, über die modernen Medien...

Inwiefern?

Weil Sie wegen der Spezialensembles letztlich auf einen kleinen Wirkungskreis im Musikleben begrenzt sind.

Gewiß, aber dieser Kreis wird immer größer. In Glyndebourne spielt das Orchestra of the Age of Enlightenment die Mozart-Opern – mit Rattle. Die Salzburger Festspiele wollten den „Orfeo“ auch nicht auf modernen Instrumenten. Jemand wie Abbado ist ganz begeistert davon, was wir machen. Er hat eine Aufführung des „Orfeo“ in Salzburg besucht und uns hier in die Berliner Philharmonie mit dieser Oper eingeladen. Die Opernhäuser von Brüssel, Paris (Châtelet, Champs-Élysées und Palais Garnier), Montpellier, Straßburg, Lyon – seit 15 Jahren! –, Antwerpen/Gent, Lausanne, Genève – beide seit kurzer Zeit und einem Intendantenwechsel –, Londons Covent Garden, Buenos Aires – „Poppea“ mit mir nächstes Jahr – setzen Barockopern mit historischen Instrumenten auf den Spielplan. Und diese Aufzählung ist bestimmt unvollständig!

Glauben Sie, daß das normale Opernorchester dann letztlich in ein paar Jahrzehnten so nicht mehr existieren wird?

Ich bin ein Optimist, aber kein Phantast. Eine Sache darf man nicht vergessen: Nicht alle Länder Europas sind so sehr an den Repertoirebetrieb gebunden wie Deutschland. Das deutsche Repertoiresystem ist im Grunde genommen ein Ideal, aber ein heute nicht mehr realisierbares. Es hat besser funktioniert in einer Zeit, wo das Repertoire viel beschränkter war und feste Sängersensembles lange mit Dirigenten gearbeitet haben – was ja leider meist nicht mehr der Fall ist. In Frankreich sind die Strukturen des Opernbetriebs nicht so rigide wie hier. Das hat auch Nachteile. Aber nehmen Sie zum Beispiel die Oper von Montpellier, die kein eigenes Opernorchester hat: Dort wird die romantische Oper von einem sinfonischen Orchester begleitet, die barocke begleitet ein Spezialensemble. Diese Art der Arbeitsteilung wird sich immer mehr durchsetzen. Durch die Schallplatte wurde ein Ideal aufgestellt, von dem man nicht mehr wegkommt. Das heißt nicht, daß alle Spieler auf modernen Instrumenten einpacken sollen, keineswegs. Es gibt ja auch das spätere Repertoire, und ich bewundere zum Beispiel die Präzision und glutvolle Expressivität der Staatskapelle hier in Berlin, wenn sie den „Wozzeck“ spielt! Doch immer mehr junge Musiker interessieren sich für die alten Instrumente, ohne die modernen ganz aufzugeben: das eine kann das andere günstig beeinflussen.

Und Sie selbst haben ein auf die Oper des 17. Jahrhunderts spezialisiertes Ensemble gebildet.

Das Concerto Vocale: Der Name will ein Manifest sein. „Concerto“ heißt auf Italienisch auch „konzertierendes Ensemble“ von Instrumentalisten und beziehungsweise oder Sängern. „Vocale“ bedeutet, daß die Instrumentalisten so wie Sänger



Szenenfoto aus Florian L. Gassmanns *commedia per musica „L'opera seria“*, die René Jacobs 1994 bei den Schwetzingen Festspielen und im Berliner Hebbel Theater aufführte.

Vibrato, aber ich übersetze es so: als kontinuierliches Vibrato, das Ergebnis einer gut sitzenden Stimme. Eine schlecht sitzende Stimme klingt entweder flach, steif, sozusagen „ohne Vibrato“ oder unfest, mit einem Tremolo, einem unkontrollierten Vibrato.

Sinnlichkeit der Stimme entsteht auch durch die Klangkontraste der Register. Es ist so, daß bei einer menschlichen Stimme sowie bei einem guten Barockinstrument die hohen und die tiefen Töne verschieden klingen.

Sie stehen also sozusagen auf Registerbrüche?

Nein, das habe ich nicht gesagt! Ohne eine Spur von Bruch geht dieser Weg, den die Italiener „ponticello“ nannten, von einem zum anderen Register.

Der echte Belcanto-Gesang, also.

Ja, so wie ihn beispielsweise Marilyn Horne in ihren besten Jahren gepflegt hatte, mit Vivaldis Oper „Orlando Furioso“ oder mit Rossini – das ist sinnlich. Das tiefe Register einer Frauenstimme

ist etwas äußerst sinnliches. Deshalb singt die Poppea in den verführerischen Momenten tief. Bei den Männerstimmen hingegen ist das hohe Register das sinnliche. Vor allem, wenn viel Kopfstimme dabei ist. Am sinnlichsten stelle ich mir die originale Rossini-Tenorstimme vor, die bis zum zweigestrichenen D oder E hinaufsingt in einem Register, das man damals „falsetto“ genannt hat. Es gibt schon heute noch Tenöre, die das beherrschen. Doch die sind rar. Als tenorales Ideal gilt heute eine robustere Stimme. Für mich ganz unsinnlich, auf die Nerven gehend, irritierend sind die hohen Cs von Pavarotti, Carreras und Domingo – nacheinander oder unisono: Der Gipfel von Unsinnlichkeit und schlechtem Geschmack. Aber das ist für andere dann wieder sinnlich...

Sie haben erwähnt, daß das Ideal des Gesangs im Barock immer eine gewisse Natürlichkeit, Lebendigkeit ist. Nun sind die Musikinstrumente ja dazu da, diesem Gesangsideal nachzustreben...

Ja, total.

...Nun gibt es aber doch eine gewisse Diskrepanz in der gegenwärtigen historisierenden Aufführungspraxis, da die Instrumentalisten mit bewußt weniger Vibrato spielen als die Sänger mit Tremolo oder Vibrato singen.

Ja, leider... Das versuche ich zu ändern. So viele alte Geigenstars wie Geminiani schreiben, man soll auf jeder Note vibrieren, sogar auf den ganz schnellen. Leopold Mozart allerdings schreibt dies nicht. Es gab auch damals unterschiedliche Meinungen. Aber für mich ist immer wieder der Text von Praetorius über die „lieblich zitternde und bebende Stimme“ etwas, was die Instrumentalisten versucht haben, nachzuahmen. Zum Beispiel gibt es auf der barocken Flöte das „Flattement“, nichts anderes als der Versuch, das Vibrato nachzuahmen. Viele der manierierten französischen Verzierungen im Gesangsstil sind der Versuch, das Vibrato in den Dienst der Expressivität zu stellen.

Sie erwähnten als Ideal den flexiblen hohen Rossini-Tenor. Ihr Sänger des Orfeo, Laurence Dale, ist ja ursprünglich auch ein Rossini-Sänger gewesen...

Laurence Dales Stimme hat sich in den letzten Jahren sehr entwickelt. Jetzt ist er vom Timbre her ein ziemlich baritonaler Tenor. Ich hatte ihn durch eine Platte mit Arien aus der Opera comique des 19. Jahrhunderts mit sehr hohen kopfigen Tönen kennengelernt, ein Repertoire, das er sehr gut gesungen hat. Ich habe lange mit ihm diskutiert; er entwickelt sich begreiflicherweise von dieser etwas zu oberflächlichen Musik weg, weil er sie nicht als sein Ideal ansieht.

Der Orfeo ist also eine Übergangsstation für ihn?

Ich habe ein Zeitlang daran gedacht, hohe französische Tenorpartien mit ihm zu besetzen. Aber das will er nicht mehr machen. Ich schätze ihn, weil er ein sehr emotionaler Sänger ist, der sich total einsetzt, der nicht mit seinen Emotionen geizt. Und das ist der allererste Darsteller dieser Rolle auch gewesen!

Apropos „Orfeo“. Inwieweit sind Sie in der Plattenproduktion von dem, was Sie in Salzburg gemacht haben, abgewichen?

Wir haben für die Schallplatten Sachen verfeinert, das Continuo noch raffinierter gestaltet. Was auf die etwas undankbare Freiluftakustik im Residenzhof berechnet war, haben wir reduziert. In diesem Sinne ist einiges ausgedünnt worden. Dann habe ich versucht, Monteverdis Angabe der Instrumente hinter der Bühne für die Musik der Sphären umzusetzen. Das kann man gut im zweiten Akt hören. Bei den Sängern gab es auch einige Umbesetzungen speziell für die Schallplatte.

Worin besteht für Sie Monteverdis musikgeschichtliche Größe?

Daß er die „prima prattica“ mit der „seconda prattica“ ideal miteinander verknüpft hat. Er hat gezeigt, daß er beide Musikstile perfekt beherrscht hat. Das hört man am besten in seiner Marienvesper, in der neben zehnstimmigen, zweichörigen brillanten Kontrapunktsätzen die Concerti für eine, zwei oder drei Stimmen in einem sehr emotional geladenen Stil mit Continuo stehen.

Monteverdi ist also für Sie im besten Sinne ein Traditionalist ebenso wie ein Neuerer?

Ja, in dem neuen Stil hat er – vielleicht wegen seiner Fähigkeiten, im alten Stil zu komponieren – viel Expressiveres erreicht als seine Zeitgenossen.

Mir ist aufgefallen, daß Sie im „Orfeo“ sehr scharfe Tempokontaste musizieren. Welche Absicht steckt dahinter?

Ich denke, daß ich jemand bin, der starke Tempokontaste möchte, weil ich scharfe Affektwechsel will. Deshalb ist zum Beispiel in meiner Aufnahme von „Giulio Cesare“ die erste Cornelia-Arie, die mit Largo bezeichnet ist, extrem langsam. Ich liebe langsame Tempi, aber nur, wenn sie im Affekt Sinn machen, nicht aus Dirigenten-Eitelkeit. Sie sind ein Beweis für Virtuosität im besten Sinne des Wortes. Ein langsames Tempo tragen zu können, verlangt sehr gute Legatotechnik vom Sänger und vom Instrumentalisten!

Nun ist uns ja bei der Barockmusik das langsame Tempo eigentlich verlorengegangen...

Ja, vieles, was ich höre, hat ein zu einheitliches „tempo giusto“. Man sollte auch Mut zu den Längen einer Barockoper haben. Ich bin auch skeptisch gegenüber der Mode, die Sätze einer Beethoven-Sinfonie in einem einzigen Tempo aufzuführen, sklavisch genau nach der Metronomzahl. Tempo hat mit Atem, hat mit Leben zu tun. Beethoven hat zweifellos heute ganz bestimmte Metronomzahlen eingetragen, morgen ein anderes Tempo genommen und übermorgen wieder ein neues.

Ich konnte feststellen, daß Sie Temposchwankungen eigentlich nicht machen.

schriebenen Schlußkadenzen nicht richtig. Die Mode, mit der Raymond Leppard, den ich sonst sehr schätze, angefangen hat, auf jeder Schlußkadenz Verzerrungen anzubringen, ist höchst verdächtig. Es gibt in den Traktaten keine entsprechenden Hinweise darauf.

Wie sieht für Sie der Ideallörer barocker Musik aus?

Der Ideallörer sollte sehr viel Interesse am Text zeigen – das allerdings gilt nicht für alle Barockmusik, schließlich sprechen wir von einem Zeitraum von hundertfünfzig Jahren. Für Monteverdi ist die Musik die Dienerin des Wortes, und hundertfünfzig Jahre später, im Zeitalter der Kastraten, der Opera seria, der Dacapo-Arie,

canto-Barockopern nicht unbedingt übersetzen wollen. Aber eine Oper wie „Calisto“ von Cavalli in einer guten, so modern wie möglich klingenden deutschen Übersetzung und mit den nötigen musikalischen Adaptionen, die die Übersetzung erfordert – dagegen hätte ich nichts.

Wie erklären Sie sich das Boomen der Barock-Oper auf Schallplatte?

Ein Grund ist wohl, daß immer wieder dieselben Stücke gespielt werden. Aber es gibt auch ein Publikum, das sich ebenso für neues interessiert. Andererseits denken manche neue Komponisten zuwenig an das Publikum. Es gibt perverse Musik für mich: Vokalmusik, die absichtlich so geschrieben ist, daß man einen Text nicht versteht, entweder durch Verzerrungen oder Überlagerungen verschiedener Texte, oder dadurch, daß bewußt gegen die Stimme und in den extremsten Lagen geschrieben wird.

Aber gehört nicht jede Koloraturarie dazu?

Nein, das kann man nicht sagen. In einer guten Koloraturarie, bei Händel zum Beispiel, drückt die Koloratur immer einen Affekt aus. Eine Generation später ist es bereits anders. Bei Graun sind die Koloraturen nicht mehr so textfreundlich, weil manchmal der Sänger eine Seite lang auf „a“ singen muß und man dabei das Wort vergißt. Aber trotzdem: auch bei Graun ist der Stimmumfang noch so bescheiden – anderthalb Oktaven, für Soprane zwei Oktaven – und die Instrumentalbesetzung so schlank, daß man den Text verstehen kann. Jede Arie fängt mit einer Art Motto an, wo der Text ziemlich syllabisch erklingt, erst danach kommen die Koloraturen. Erst die spätere Koloraturarie, in der die Stimme so hoch singt, daß man kein Wort versteht, bringt die Sprache, von der Herrin Musik zu ihrer Sklavin degradiert, in Gefahr.

Ist es nicht angesichts der heutigen Vermarktung von Musik sinnvoller, den Text nicht zu verstehen, weil dadurch die Musik gefälliger, universeller wird?

Das ist zum Beispiel schon irgendwie eine perverse Idee! Ist es nicht ein großer Verlust, daß die Musik dadurch zu sinnlich klingender Instrumentalmusik degradiert wird? Diese Tendenz ist leider da. Ein Dichter-Sänger wie Fischer-Dieskau, der mich so beeinflusst hat, ist ein Virtuose der Textgestaltung. Bei ihm hat man das Gefühl, daß der Dichter selber singt. Andere sagen vielleicht, das sei manieriert, was er macht; ich finde es nicht. Vor einigen Jahren gab er in Paris ein Konzert mit weitgehend unbekannten Schumann-Liedern – und kaum jemand hat in das Programm geschaut und die Übersetzungen mitgelesen. Sehr schade. Japaner sind da anders! ◆

Also plädieren Sie für „Oper in Deutsch“?

Ich denke oft darüber nach. Es ist zweifelsfrei ein Vorteil, wenn das Publikum alles versteht. Andererseits sehe ich natürlich ein, daß es bei der Barockoper schnell Besetzungsprobleme gäbe, wenn die Sänger nur aus den deutschsprachigen Ländern kämen. Es wäre albern, einen Amerikaner mit unverständlicher Aussprache für eine deutsche Fassung zu engagieren. Ich würde Bel-



René Jacobs und Alessandro De Marchi während der Proben zu Telemanns „Orpheus“.

Wenn sie die Aufnahme mit der Partitur vergleichen, fällt vielleicht tatsächlich auf, daß es sehr wenige Schwankungen gibt. Der Grund dafür ist dieser: In „Orfeo“ hat Monteverdi sehr genau den Rhythmus der Sprache, das „parlar cantando“, ausgeschrieben. Das schönste Beispiel ist der rührende Monolog Orfeos nach dem Tod Euridices „Tu sei morta“. Monteverdis Notation ist ein Versuch, das auszuschreiben, was Caccini und Peri nicht ausschreiben, aber Caccini in seinem Vorwort zu „Le Nuove Musiche“ als „una certa nobile sprezzatura del canto“ beschreibt. Das bedeutet: eine gewisse Art von nobler Mißachtung des Notenbildes, wir würden sagen, Rubato. Dieses Rubato ist bei Monteverdi schon ausgeschrieben. In diesem Sinne finde ich das Immerlangsamere-Werden bei den sowieso schon ausge-

MARCO POLO

Label der musikalischen Entdeckungen

Erfolgreichste Oper Anton Rubinssteins

Neu!

Neu!

WEXFORD FESTIVAL OPERA PRODUCTION

Anton Rubinstein
THE DEMON
(Complete Opera)



2 CD's: MP 8 223 781/82

ANTON RUBINSTEIN (1829-1894) - Der Dämon

Zum 100. Todestag Rubinssteins entstand die Koproduktion zwischen dem renommierten Opernfestival von Wexford in Irland und Marco Polo unter der Leitung Alexander Anissimovs, der eine idiomatische Besetzung leitet. Die große romantische Oper von 1875 erlebt hiermit ihre CD-Erstausgabe und profitiert von der hervorragenden Wexford Aufführung. Weitere Mitschnitte von diesem prestigereichen Festival werden bei Marco Polo folgen.

! Alle Sinfonien Rubinssteins auf Marco Polo sind ebenfalls im Klassikhandel erhältlich !

Exklusivvertrieb: FONO Schallplatten GmbH · Zum Hagenbach 4 · 48366 Laer · Tel. 0 25 54/80 57

Vertrieb Österreich: Gramola Co. · Schelleingasse 17 · A-1040 Wien

Vertrieb Schweiz: Music Consort AG · Eugen-Hubert-Str. 61 · CH-8048 Zürich