



CHRISTOPHE ROUSSET

Überzeugt von der Seria

Nachdem der ursprünglich als Cembalist gestartete Christophe Rousset in den vergangenen Jahren mehr und mehr auch als Dirigent von sich reden machte, stellte ihm seine Schallplattenfirma nun für Mozarts frühen „Mitridate“ eine exquisite Sängerbesetzung zur Verfügung. Im Gespräch mit Jörg Hillebrand brach der quirlige Franzose nicht nur eine Lanze für die Opera seria, sondern zeugte auch von einem ungewöhnlichen Selbstbewußtsein im Umgang mit großen Namen.

Jörg Hillebrand: Als wir Sie vor fünf Jahren in FonoForum vorstellten [vgl. FF 3/94, S. 22-24], ging es dort im wesentlichen um den Cembalisten Christophe Rousset, der sich gerade anschickte, auch als Dirigent namhaft zu werden. Da Ihnen dies mittlerweile mehr als gelungen ist, erlauben Sie, daß wir heute ausschließlich über den Dirigenten Christophe Rousset sprechen: Eine Schlüsselrolle in Ihrer Laufbahn als solcher spielte William Christie, der Sie eines Tages bat, einige Proben mit Les Arts Florissants für ihn zu übernehmen. War er auch Ihr Lehrer?

Christophe Rousset: Nein, ich habe nie Dirigierunterricht gehabt. Ich kam mit Christie in Kontakt, als er für seine Gesangsklasse am Conservatoire de Paris einen Begleiter suchte. Ich wollte Erfahrungen mit Sängern sammeln, fing bei ihm an und profitierte von seinen Ratschlägen. Zwischen uns entwickelte sich der Wunsch, gemeinsam Musik zu machen, so daß wir Werke für zwei Cembali zusammen spielten und aufnahmen. Dann wurde die Position des Cembalisten in seinem Orchester frei, und er bat mich, sie zu übernehmen, was ich mit Freude tat. In der Tat war er es, der mich dazu anregte, mich der Orchesterleitung zu widmen, und ich muß zugeben, daß ich von selbst nicht darauf gekommen wäre. Obwohl ich selbstständig mit Les Arts Florissants arbeiten konnte und Programme dirigierte, die sich vollkommen von denen

Christies unterschieden, bekam ich sehr bald Lust, selbst Entscheidungen zu treffen, selbst die Musiker auszusuchen, selbst das Repertoire zu bestimmen, also eine wirkliche Autonomie zu erlangen. Deshalb habe ich mein eigenes Ensemble gegründet.

JH: Dirigieren Sie vom Cembalo aus?

CR: Das hängt von den Schwierigkeiten ab, die das Werk mit sich bringt. Bei meinen Opernaufnahmen spiele ich in den Rezitativen Cembalo, aber selbstverständlich nicht, wenn ich die Sänger mit dem Orchester begleite.

JH: Der Schwerpunkt Ihres Repertoires liegt auf der französischen und italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit Mozarts „Mitridate“ haben Sie nun ein spätes Musterbeispiel der Opera seria einge spielt. Während die Pflege dieser Gattung zu Mozarts Zeiten in voller Blüte stand und ihr alle großen Sängerinnen und Sänger

dienten, bevorzugt man heute die Opera buffa. Was mag zu diesem Wertewandel geführt haben?

CR: Ich glaube, daß dieser Wandel mit einem Streben nach Wahrscheinlichkeit einhergeht. Während man im Fernsehen und im Kino völlig unwahrscheinliche Dinge hinnimmt, „Krieg der Sterne“ und dergleichen mehr, möchte man auf der Bühne etwas Wahrscheinliches sehen, was mir im Widerspruch zur Oper zu stehen scheint, die ihrem innersten Wesen nach unwahrscheinlich ist. Im 17. und 18. Jahrhundert suchten die Menschen in der Oper eben das Phantastische, das sie jetzt im Kino finden, die Möglichkeit, in eine Märchenwelt zu entfliehen, mit Maschinen, Drachen und anderen außergewöhnlichen Erscheinungen. Heutzutage bevorzugt man wahrscheinliche Begebenheiten, und vermutlich ist es das, was die Menschen an „Don Giovanni“, „Le nozze di Figaro“ oder „Così fan tutte“ so schätzen: Die handelnden Personen könnten Ihre Nachbarin oder Ihr Bäcker sein; sie sind wirkliche Menschen, denen eine unmittelbare Wahrheit eignet. Als man in Venedig die Oper reformierte und Galuppi und Goldoni sich dem „dramma giocoso“ zuwandten, war es genau diese Wahrheit, die man suchte, und dieses Bedürfnis nach Wahrheit fand sich auch in der Philosophie Rousseaus – die Idee einer Rückkehr zur Natur, zur wahren Natur des Menschen.

Live-Termine

12./13.6. Halle (Händel-Festspiele):
Händel, Admeto
12.8. Wotersen, Reithalle (Schleswig-Holstein Musik Festival): Werke von Desmarests/Campra, Rameau, Gluck, Mozart
13.8. Meldorf, Dom (Schleswig-Holstein Musik Festival): Werke von Lully, Rameau, Bernier

JH: Sind Opera seria und Opera buffa nicht vielmehr zwei Spielarten derselben Gattung, die sich in sinnstiftender Weise gegenseitig ergänzen?

CR: Ein und derselbe Komponist kann in den beiden Gattungen zu extrem unterschiedlichen musikalischen Ergebnissen gelangen. Nehmen wir beispielsweise Mozart: Wenn er komisch schreibt und wenn er ernst schreibt, sind das zwei Welten, die nichts miteinander zu tun haben. Ich verehere den ersten Mozart. Ich verehere „Idomeneo“, ich verehere „La clemenza di Tito“.

Das sind ganz große Opern, die zu dem Besten gehören, was Mozart geschrieben

hat. Wenn Mozart komisch ist, bedient er sich eines erheblich einfacheren Tonfalls, und vielleicht macht das seinen Erfolg im 20. Jahrhundert aus, bei einem bürgerlichen Publikum, das nicht unbedingt das kultivierteste ist und das von einer Arie der Zerlina sehr viel mehr angerührt wird als von einer Arie des Idamante. Daß die Menschen das Komische vorziehen, hängt auch mit einer soziokulturellen Entwicklung zusammen. Nichtsdestoweniger entdeckt man am Ende des 20. Jahrhunderts auch den Seria-Stil wieder und verschafft ihm mehr und mehr Geltung. Das zeigt etwa die Beliebtheit eines Georg Friedrich Händel, der keine einzige Opera buffa geschrieben hat.

JH: Warum betrachten Sie den „Mitridate“, den Mozart im Alter von nur 14 Jahren für das Mailänder Teatro Regio Ducale komponierte, als ein Meisterwerk?

CR: Weil Meisterwerke chronische Phänomene sind, keine chronologischen, und genau der Epoche entsprechen, in welcher sie geschrieben wurden. Ich glaube, daß man alles in seinem historischen Kontext betrachten muß. Mozart schrieb den „Mitridate“ für ein Publikum, das nichts anderes kannte als Jommelli und die neapolitanische Schule. Als es den „Mitridate“ hörte, war es hingerissen. Dabei gilt das italienische Publikum als schwierig und unbeständig, denn es weiß, was es will, und vor allem kennt es seine eigene Sprache. Die Mailänder werden sich gesagt haben: „Dieser kleine Junge wird es niemals schaffen, die italienische Sprache zu meistern, ihre Prosodie zu erfassen.“ Mozart hat sie vom Gegenteil überzeugt, weil Mozart ein Genie ist. Er

hatte eine ungeheure Absorbationsfähigkeit, die es ihm gestattete, verschiedene Stile in sich aufzunehmen, sich fremde Elemente zu eigen zu machen. Er hörte die „Armida“ von Jommelli und verstand es, die Substanz aus ihr herauszuziehen und mit „Mitridate“ etwas weit Überlegenes zu schaffen. Seine Oper hatte einen Wahnsinnserfolg, der dazu führte, daß er einen zweiten Auftrag aus Mailand erhielt, den zum „Lucio Silla“. Vielen Dank an Mailand, daß es Mozart ermöglichte, solch herrliche und vollendete Werke zu schreiben! Ich glaube, daß der „Mitridate“ insofern ein Meisterwerk ist, als

er sich in einen historischen Kontext fügte, der es ihm erlaubte, so aufzublühen, wie er aufgeblüht ist. Warum war der „Lucio Silla“, der uns heute großartiger erscheint, damals in Mailand weniger erfolgreich? Wahrscheinlich, weil er für seine Zeit zu avantgardistisch war. Dasselbe gilt für den äußerst umstrittenen „Idomeneo“. „Mitridate“ hingegen war gleich beim ersten Anlauf ein echter Reißer, und Sie finden darin kleine Phrasen von zehn Takten Länge, die bereits die Welt der „Zauberflöte“ erahnen lassen. Mit dieser Oper geht ein neuer Stern auf.

JH: Mozart schrieb den erstklassigen Sängern, die ihm in Mailand zur Verfügung standen, die Partien auf den Leib. Sie haben die Ansicht geäußert, es liege an den Schwierigkeiten der Besetzung, daß „Mitridate“ so selten aufgeführt wird. Haben Sie selbst die Sänger für Ihre Aufnahme ausgesucht oder hat Ihre Schallplattenfirma das für Sie getan?

CR: Sagen wir es so, daß die Decca mir Sänger zur Verfügung gestellt hat, die ich vielleicht nie bekommen hätte, wenn ich das Projekt selbst initiiert hätte. Den eigentlichen Anstoß dazu gab die Opéra de Lyon, die sofort auch die Idee einer Schallplatten-einspielung hatte. Wir haben besonderen Wert darauf gelegt, diese Oper mit Sängern aus dem romanischen Sprachraum zu besetzen, entgegen der allgemeinen Gewohnheit, Mozart englischen oder

Biographie

Christophe Rousset, 1961 in Avignon geboren, studierte von 1980 bis 1983 Cembalo bei Bob van Asperen und Gustav Leonhardt. Gleich nach der Diplomprüfung am Königlichen Konservatorium von Den Haag gewann er 1983 den Cembalo-Wettbewerb in Brügge und begann eine Laufbahn als Solist wie auch als Continuo-Spieler. Als solcher wurde er Mitglied von Les Arts Florissants, deren Leiter, William Christie, ihn anregte, sich dem Dirigieren zuzuwenden. 1991 gründete Rousset das in Paris ansässige Originalklangensemble Les Talens Lyriques, benannt nach dem Untertitel von Rameaus Oper „Les Fêtes d'Hébé“. Im selben Jahr erhielt er einen Lehrauftrag für Continuo-Spiel am Conservatoire National Supérieur de Musique. Als Cembalist erhielt er den Prix Cecilia und einen Grammy für seine Rameau- sowie den Prix Classique de Cannes für seine Couperin-Gesamteinspielung, als Dirigent einen Grammy für eine CD mit Rameau-Ouvertüren. Christophe Rousset steht exklusiv bei Decca unter Vertrag.

deutschen Sängern anzuvertrauen. Ich habe nichts gegen Engländer oder Deutsche, aber ich glaube, daß die Mailänder Opern durch eine Vokalität gekennzeichnet sind, die sich sehr stark von derjenigen des späteren „dramma giocoso“ unterscheidet, und diese Vokalität verlangt für mein Empfinden nach einer romanischen Färbung.

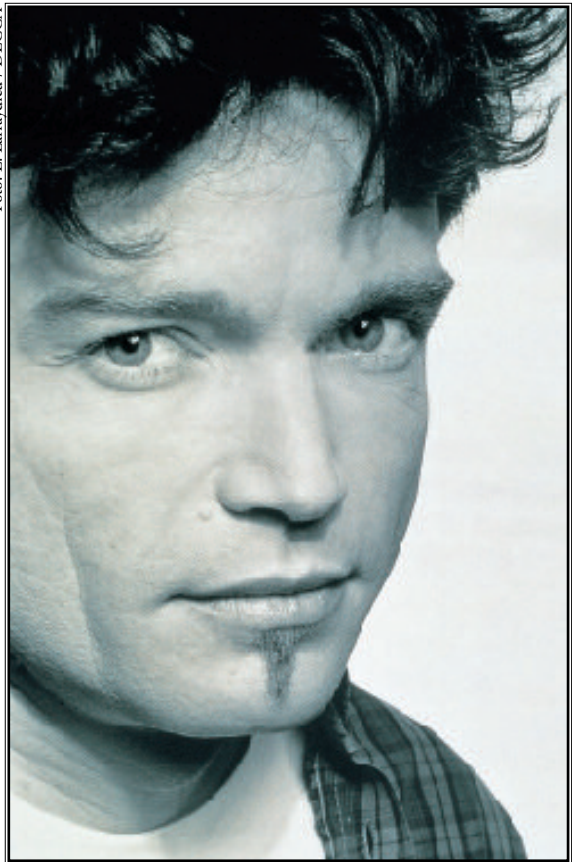
JH: Les Talens Lyriques spielen auf historischen Instrumenten, doch ist Brian Azawa unter den Protagonisten der einzige wirkliche Kenner der Alten Musik, und Giuseppe Sabbatini ist sogar ein Belcanto-Spezialist. Vertragen sich diese unterschiedlichen Komponenten?

CR: Am Anfang natürlich nicht, aber dann kam die Arbeit. Ich habe mir gesagt, daß mir mit Sabbatini, Dessay oder Bartoli

Damit keiner behaupten kann, er besitze keine lyrische Begabung, hat er sich gleich mit einer ganzen Ansammlung davon umgeben: Rousset im Kreise seiner Talens Lyriques.



Foto: E. Larraydieu / DECCA



sublime Instrumente zur Verfügung standen. Diese Leute besitzen derartige stimmliche Fähigkeiten und eine solche Technik, daß sie alles singen können, vielleicht sogar noch besser als die Spezialisten eines jeweiligen Repertoires, vorausgesetzt natürlich, daß sie einen wirklichen Willen und persönliches Engagement mitbringen. Sie sprechen mich auf Sabbatini an: Er drang schon einige Monate vor der Produktion darauf, daß ich seine Partie gemeinsam mit ihm einstudierte. Also schrieb ich ihm zunächst, was ich mir vorstellte, und bin dann zu ihm nach Rom gereist. Ich kann Ihnen sagen: Es liegen Lichtjahre zwischen dem, was er in der ersten Leseprobe gemacht hat, und dem, was Sie auf der Platte hören. Aber er besitzt erstens ein hohes Maß an musikalischer Intelligenz und zweitens diese Art von Demut, sich vollständig auszuliefern und zu sagen: „Ich habe Vertrauen. Mache mit mir, was du willst.“ Nun, man hört, was dabei herausgekommen ist. Sicherlich habe ich ihn überzeugen müssen, aber er hat verstanden, daß das, was ich verlangt habe, der Musik vielleicht angemessener ist als das, was er, geleitet von seinem belcantistischen Stimmideal, getan hätte. So gelang es uns, mittels einer derartig schönen, obertonreichen Stimme, die vor Emotionen nur so brennt, eine unerhörte Gefühlsvielfalt zu erzielen.

JH: Wie stehen Sie denn zu jenem extremen Non-vibrato beispielsweise einer Emma Kirkby?

CR: Ich glaube, daß wir mittlerweile über einen gewissen übertriebenen Militantismus hinaus sind, der dazu führte, daß eine Geige, ein Cembalo oder eine Stimme so trocken wie möglich zu klingen hatten, um klarzustellen, daß Alte Musik etwas ganz anderes sei als die Musik, die man gewöhnlich spielte. Wir haben diese Pubertätskrise überwunden und sind in ein überlegteres Erwachsenenstadium eingetreten. Wir können uns nicht vorstellen, daß ein Mozart oder selbst ein Monteverdi für vibratolose Stimmen geschrieben haben. Das Vibrato wird in den Lehrbüchern sehr genau abgehandelt, und wir wissen, daß es angewandt und geschätzt wurde. Es gehört ganz einfach zur Stimme dazu und wurde häufig als Verzierung verwendet. Man beginnt einen Ton, und dann läßt man ihn schwingen, weil es eben schöner klingt und weil es natürlich ist. Musik ist Schwingung, und Schwingung ist etwas Natürliches. Also, Vibrato, ja, aber ich habe das Vibrato bei den Sängern des „Mitridate“ außerordentlich gezügelt. Ich denke da zum Beispiel an eine Natalie Dessay, die extrem gut und extrem intelligent singt, aber ich mußte ihr zu

verstehen geben, daß eine Appoggiatur, so lang sie auch sei, nicht mit Vibrato ausgeführt werden darf. Da die Appoggiatur an sich schon eine Hinzufügung zur ursprünglichen Note darstellt, kann man ihr nicht noch zusätzlich ein Vibrato aufsetzen. Sie sehen: Man muß Menschen, die intelligent sind wie Sie und ich nur zu überzeugen wissen, und schon wird die Musik besser verstanden, intelligenter und schöner.

JH: Sie haben gerade das Thema Verzierungen angeschnitten. Dazu eine weitere Frage: Sie befürworten es, die Dacapos der Arien mit Verzierungen zu versehen. Arbeiten Sie dabei mit derselben philologischen Akribie wie Charles Mackerras, der im Vorfeld seiner „Lucia di Lammermoor“-Einspielung musikwissenschaftliche Hilfestellung in Anspruch nahm, um zu möglichst authentischen Ergebnissen zu gelangen?

CR: Ich wußte nicht, daß er das getan hat, aber ich freue mich, daß er eine ähnliche

Einstellung hat wie ich. Ich arbeite jedoch nicht mit Wissenschaftlern zusammen, sondern stütze mich auf meine eigene Wissenschaft, die Ergebnisse meiner eigenen Recherchen. Zum Beispiel mußte ich Frau Bartoli von der uneingeschränkten Notwendigkeit verzierter Dacapos überzeugen, denn erstaunlicherweise war sie die einzige, die Widerstand leistete. Ich hatte ihr wirklich phänomenale Dacapos geschrieben, die sie sich zu singen geweigert hat. Sie war die einzige. Die Bartoli ist eben die Bartoli. Sie weiß, was sie tut, und sie ist eine intelligente Sängerin – am Ende vielleicht ein wenig zu intelligent, denn ich hätte es lieber gesehen, wenn sie sich mir anvertraut hätte. Also mußte ich sie überzeugen, indem ich ihr Beweise lieferte. Ich zeigte ihr verzierte Dacapos von Farinelli, aber das genügte nicht, denn schließlich lebte Farinelli in einer anderen, früheren Zeit. Dann zeigte ich ihr ein Dacapo, das Mozart selbst für „Lucio Silla“ schrieb und das durch seine Schwester Nannerl überliefert wurde. Das überzeugte sie schon ein bißchen mehr. Eigentlich reicht es zu wissen, daß Charles Burney Mozart 1771 in Italien traf, als dieser gerade den „Mitridate“ komponierte, und daß er von eben diesen Verzierungen berichtet, davon, daß die Sänger nach ihrer Verzierungskunst beurteilt wurden, nach ihrer

„Musik ist Schwingung“

Fähigkeit, immer neue verrückte Kunststücke für ihre Dacapos und Kadenzen zu erfinden. Ich habe noch weitere Argumente gesammelt, und letztendlich ist die Notwendigkeit der Verzierung doch auch eine rhetorische. Eine Wiederholung ist eine Bestätigung. Das kann keine wörtliche Wiederholung sein. Man bestätigt etwas, indem man Information hinzufügt. Und je mehr Information man hinzufügt, desto mehr verziert man. Das ist die Idee der Da-capo-Arie, und das ist das strukturelle Gerüst der Opera seria. Nun, ich habe Frau Bartoli überzeugen können, leider jedoch nicht von meinen eigenen Dacapos, und am Ende finde ich, daß ihre Dacapos auf der Aufnahme diejenigen sind, die am wenigsten leidenschaftlich und fesselnd wirken. Das ist schade, schade für sie vor allem, weil dadurch ihre vokalen Fähigkeiten weniger zur Geltung kommen, aber ihre Zurückhaltung rührte wohl gerade daher, daß sie nicht als große Gesangstechnikerin abgestempelt werden wollte. Schade auch für mich!

JH: In Ihrem letzten Interview mit unserer Zeitschrift haben Sie betont, „Mitridate“ bedeute für Sie die Obergrenze des denkbaren Repertoires. Jetzt planen Sie, „La clemenza di Tito“ einzuspielen. Warum dieser Gesinnungswandel?

CR: Obergrenze des Repertoires – das soll ich gesagt haben? Wie dem auch sei – Grenzen verschieben sich immer einmal. Ich glaube jetzt, daß 1800 meine absolute Grenze ist, die ich niemals überschreiten werde. Ich spüre, wie sehr die Französische Revolution und die Herrschaft Napoleons die europäische Geistesgeschichte erschüttert haben, auch was die Musik betrifft, und mir fällt es persönlich schwer, mich der Romantik anzunähern. Deshalb werde ich im Bereich des Barock und der Klassik verbleiben, der mir meinen Fähigkeiten am ange-

Lexika lesen, die von wahrhaft großen und belesenen Spezialisten geschrieben wurden und einen auf die richtige Fährte bringen. Die „Antigone“ ist ein ausgesprochen starkes, extrem düsteres Stück mit wirkungsvollen Orchester- und Choreffekten, sehr nervig und sehr schnell. Das Recitativo secco, das sie noch im „Mitridate“ finden, verschwindet langsam, und das Recitativo accompagnato, dem eine weitaus größere dramatische Kraft innewohnt, beginnt sich durchzusetzen. Eine Art subtile Mischung aus Glucks großen französischen Tragödien und dem „Idomeneo“ – und doch wahr Traetta stets die Idee des virtuosen Gesangs.

JH: Dieses Jahr werden Sie mit Barbara Bonney und Andreas Scholl das „Stabat mater“ von Pergolesi aufnehmen. Welches sind Ihre weiteren Projekte für die Zukunft?



Rousset im Arbeitsgespräch mit Natalie Dessay: Erläutert er ihr gerade seine Vorstellungen von einem stilgerechten Vibrato-Einsatz?

messensten zu sein scheint. Daß ich „La clemenza di Tito“ ins Auge gefaßt habe, liegt an den offensichtlichen Verbindungslinien zwischen den Opere serie aus Mozarts erster und letzter Schaffensperiode. Das ist ein vollkommen natürlicher und einfacher Schritt.

JH: Demnächst wird Ihre Ersteinspielung der „Antigone“ von Tommaso Traetta erscheinen. Wie haben Sie dieses Werk entdeckt?

CR: In den Lexika. Das ist ganz einfach: Wenn man sich wie ich für das neapolitanische Repertoire interessiert, für Leo, Traetta oder Jommelli, muß man nur die Artikel im Grove, in der MGG und in all diesen guten

CR: Ich habe große Lust, weiter Mozart zu dirigieren, insbesondere den weniger bekannten Mozart. Aber ich würde auch gerne die Erforschung der neapolitanischen Oper fortsetzen, und ich würde mich freuen, wenn man mir das Vertrauen entgegenbrächte, mich noch weitere Antigones und Armidas suchen zu lassen, um zu zeigen, wie reich an Überraschungen und an Innovationen diese Epoche war. Was ich anhand von Jommelli, von Traetta und jetzt anhand von „Mitridate“ in erster Linie demonstrieren möchte, ist, daß Mozart kein Genie ex nihilo war, das wie ein Meteorit vom Himmel fiel, sondern daß auch er in einer Tradition wurzelte, die er zwar in genialer Weise in sich aufsaugte, die aber gleichwohl schon vor ihm existierte. ■

Diskographie

Rousset als Cembalist

J. S. Bach, Goldberg-Variationen;

Decca CD 417116

J. S. Bach, Italienisches Konzert, Chromatische Fantasie und Fuge, Französische Ouvertüre, Duette; Decca CD 433054

J. S. Bach, Partiten BWV 825-830; Decca 2 CD 440217

J. S. Bach, Konzerte BWV 1044 u. 1052-1058; Academy of Ancient Music, Hogwood; Decca 2 CD 460031

J. S. Bach, Konzert für zwei Cembali BWV 1062; Hogwood, Academy of Ancient Music; Decca CD 443182

J. S. Bach, Konzerte für drei und vier Cembali BWV 1063-1065; Moroney, Tilney, Hogwood, Academy of Ancient Music; Decca CD 433053

W. F. Bach, Cembalowerke; harmonia mundi CD 1901305

Boccherini, Quartette für zwei Cembali; Christie; harmonia mundi CD 7901233

Couperin, Cembalowerke;

harmonia mundi 11 CD 2901442.52

Couperin, Werke für zwei Cembali; Christie; harmonia mundi CD 1901269

Froberger, Suiten und Toccaten;

harmonia mundi CD 7901372

Le Roux, Pièces de clavecin; Decca CD 443329

Marais, Suite d'un goût étranger; Coin, Ghielmi, Monteilhet; Decca CD 458144

Rameau, Pièces de clavecin; Decca 2 CD 425886

Rameau, Pièces de clavecin en concerts; Terakado, Uemura;

harmonia mundi CD 7901418

Royer, Pièces de clavecin; Decca CD 436127

Scarlatti, Sonaten; Decca CD 458165

Rousset als Dirigent

Collasse, Cantiques spirituels; Mellon, Piau,

Thivel, Talens Lyriques; Erato CD 4509-92860

Händel, Ricardo Primo; Mingardo, Piau,

Lallouette, Scaltriti, Brua, Bertin, Talens Lyriques; Decca 3 CD 452201

Jommelli, Lamentazioni per il Mercoledì Santo;

Lesne, Gens, Seminario musicale;

Virgin CD 545202

Mondonville, Les Fêtes de Paphos; Piau, Gens,

Mellon, Fouchécourt, Lallouette, Harvey, Talens Lyriques; Decca 3 CD 455084

Rameau, Ouvertüren; Talens Lyriques;

Decca CD 455293

Amadeus and Vienna: Arien von Mozart, Salieri,

Haydn, Cimarosa, Sarti, Gazzaniga; Scaltriti,

Talens Lyriques; Decca CD 458557

Neu

Mozart, Mitridate; Sabbatini,

Dessay, Bartoli, Asawa, Piau,

Flórez, Le Corre, Talens

Lyriques;

Decca 3 CD 460772

(vgl. Rezension S. 77)

