

Mozart- Metamorphosen

Der preisgekrönte **Mozart-Zyklus von René Jacobs** wird nun um „La finta giardiniera“ erweitert. So weit keine Überraschung – hätte er für seine Einspielung nicht eine besondere Fassung der Oper ausgegraben. Was es damit auf sich hat, erklärt er in FONO FORUM.



Fotos: HBO/Stefan Lippert

Ein knappes Jahr nach der Aufführung in Wien ging René Jacobs mit „seiner“ Version von Mozarts „La finta giardiniera“ ins Aufnahmestudio, gemeinsam mit dem Freiburger Barockorchester und einer jacobstypischen Sängerbesetzung.

Nach nur zwei Aufführungen – die zweite stark gekürzt – im Münchener Salvatortheater wurde Mozarts Oper „La finta giardiniera“ frühzeitig abgesetzt und zu Zeiten des Komponisten in seiner Urfassung (1775) nie mehr in Szene gesetzt. Zwar gibt es sowohl von Wolfgang als auch von Leopold Mozart überschwängliche Äußerungen über den Erfolg der Oper, aber man sollte diesen wohl skeptisch gegenüberstehen. Mehr als drei



Jahre nach der Uraufführung schrieb Wolfgang aus Paris an seinen Vater über den sich dort aufhaltenden Intendanten des Münchener Hoftheaters Graf von Seeau: „Wissen sie wohl, was der verfluchte Kerl Seeau hier gesagt hat? – Meine Opera buffa zu München seye ausgepiffen worden!“ Der geringe Erfolg der

Oper ist wohl ein Indiz dafür, dass das Publikum mit der Neuartigkeit des Werks nicht viel anfangen konnte.

Ab 1779 gelangte Mozarts Oper, in ein Singspiel verwandelt, ins Repertoire der Singspiel-Gesellschaft seines Freundes Johann Heinrich Böhm. Das Stück wurde gekürzt und auf Deutsch übersetzt.

Belfiores „Stammbaumarie“ (Nr. 8) wurde dem Podestà zugewiesen und die Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt. In vielen deutschen Städten wurde diese „Verstellte Gärtnerin“ (Augsburger Textdruck 1780) bis in die späten achtziger Jahre (Frankfurt 1789) nachgespielt. Aber erst nach Mozarts Tod kümmerte sich seine Lieblingsstadt Prag um das vernachlässigte Kind des geliebten Komponisten. Drei Tage vor seiner Premiere im „Vaterländischen Theater“ (17. März 1796) kündigte eine „Theaternachricht“ in der Prager Neuen Zeitung

Werkgetreu historisierende Aufführungen sind eine moderne Erfindung, sie kamen damals kaum infrage. So wie Mozart selbst in seinen Händel-Bearbeitungen (1788-90) hatte auch der Prager Bearbeiter der „Finta giardiniera“ zum Ziel, das Klangbild des Werkes dem seiner Zeit anzugleichen. 1796 galt die ursprüngliche Instrumentierung der „Finta giardiniera“ als veraltet. Das klassische Orchester der Da-Ponte-Opern, der „Zauberflöte“ und „Clemenza di Tito“, deren avantgardistische Tonsprache in Prag verstanden wurde, während sie

„Mozartianers“ sowie die Händel-Bearbeitungen Mozarts „über eine bloße Uminstrumentierung hinaus, was neben der musikalischen auch von ihrer intellektuellen Qualität“ (Leopold) zeugt. Ein Vergleich der Münchener und Prager Instrumentierungen führt zu den folgenden Feststellungen:

1) Die Urfassung zählt acht Arien ohne Bläser gegenüber 14 mit: ein weit höherer Anteil als in allen anderen Mozart-Opern, einschließlich der frühesten. Hat Mozart die Bayerische Hofkapelle, ein sehr mittelmäßiges Orchester, bevor es

1778 mit der weltberühmten Mannheimer Kapelle fusionierte und alle Ersten Pulte mit Mannheimern besetzt wurden, nicht allzu sehr fordern wollen? In der Prager Fassung bleibt einzig die Kavatine für Serpetta und Nardo (Nr. 9) als Streichernummer übrig.

In den anderen Streicherarien der Urfassung wurden vier bis acht zusätzliche Bläserstimmen hinzukomponiert.

2) In München hatte das Orchester keine Klarinetten, dafür aber in zwei Nummern vier Hörner statt der üblichen zwei; in Prag dagegen spielten zwei Klarinetten in 15 der insgesamt 28 geschlossenen Nummern, während die Anzahl der Hörner auf zwei reduziert wurde.

3) Man wundert sich, dass in der Urfassung die Ecknummern der Oper (Ouvertüre mit Introduction sowie die Schluss-Ensembles der drei Akte) so behutsam (karg?) instrumentiert sind: zwei Oboen, zwei Hörner und Streicher, obwohl das Orchester auch über zwei Flöten, zwei Fagotten, zwei Trompeten und Pauken verfügte. Einzig in der Nr. 23 (zweites Finale) wechseln die Oboen eine Zeit lang mit den Flöten ab, während die Fagotte 20 Takte zu spielen haben! Die Prager Fassung ist hier viel großzügiger: Wie in den Ouvertüren der Händel-Werke, die Mozart bearbeitete, wird das komplette klassische Orchester ausgenutzt.

ReingehÖrt

René Jacobs nutzt die erweiterte Instrumentierung der Prager Fassung für eine prächtige Interpretation der „Finta“. Vor allem die zusätzlichen Bläser sorgen für einen großen Farbenreichtum, der jedoch nie reiner Effekt ist, sondern im Dienste des dramatischen Ausdrucks steht. Die jacobstypische Sängerbesetzung liefert wieder einmal eine tolle Ensembleleistung! bjø

Mozart, La finta giardiniera; Sophie Karthäuser, Jeremy Ovenden, Alex Penda, Sunhae Im, Michael Nagy u. a., Freiburger Barockorchester, René Jacobs (2011); Harmonia mundi 3 CD 3149020212622



die Oper als ein „neues“ Werk an, „noch auf keiner Bühne erschienen“.

Das war weniger eine Lüge aus Werbegründen als vielmehr eine kalkulierte Halbwahrheit. Das Stück wurde nämlich in einer völlig neuen Bearbeitung gespielt: Die originale Instrumentation in Mozarts Autograph wurde in fast allen Nummern erweitert und ein Großteil der Nummern zum Teil drastisch gekürzt. Von dieser Fassung gibt es zwei zeitgenössische Abschriften: Die „Námest-Partitur“ befindet sich heute in Brno (Brünn); die „Oels-Partitur“, nach der schlesischen Stadt, in welcher die Fassung 1797 nachgespielt wurde, in Dresden. Es ist diese „posthume“ Prager Fassung, die letzte in einer Reihe von Metamorphosen der „Finta giardiniera“, nicht die Urfassung der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA), der diese Aufnahme folgt, und zwar mit der kompletten, an den späten Mozart-Stil anknüpfenden Instrumentierung, aber ohne die Mehrzahl der in beiden Abschriften vorhandenen Striche.

in Wien und anderswo als zu kompliziert und überladen galt, hatte das frühklassische längst abgelöst.

Darum versuchte der Prager Bearbeiter die „Giardiniera“-Partitur für ein „modernes“ Mozart-Orchester einzurichten, und zwar genau auf die gleiche Art wie Mozarts eigene Händel-Bearbeitungen: durch zusätzliche Bläserstimmen, Auffüllung der Streicherstimmen und Kürzungen. Für die Prager Fassung der „Giardiniera“ gilt genau das Gleiche, was Silke Leopold in Mozarts Händel-Bearbeitungen beobachtet hat: eine kreative Auseinandersetzung mit dem Original, wobei die neuen Holzbläserstimmen „zu einer über die Urfassung hinausgehenden Ausdeutung des Textes“ führen können. Das geschieht in der Uminstrumentierung der „Giardiniera“ vor allem durch die Klarinetten, deren neuer „aufklärender“ Klang die weit auseinanderliegenden Gattungsebenen der Oper (Rührstück – Komödie – Farce) aneinander bindet. So gehen die Mozart-Bearbeitung des anonymen



Am 12. November 2010 feierte die „Finta“-Inszenierung von David Alden unter der musikalischen Leitung von René Jacobs am Theater an der Wien Premiere. Bis auf wenige Ausnahmen bei der Sängerbesetzung ging die Produktion auch ins Aufnahmestudio. Das Foto ganz links zeigt Sophie Karthäuser und Jeffrey Francis, daneben ist Alex Penda als Arminda zu sehen.

4) Extrem spannend ist es in der Prager Fassung zu beobachten, wie sich die Holzbläser innerhalb der Gruppe „emanzipiert“ haben – das Gleiche gilt auch für die Bratschen –, um wie viel „demokratischer“ wirkt doch das neue Orchester gegenüber dem alten. Gelegentlich verselbstständigt sich die „Harmonie“ der Holzbläser und Hörner so sehr, dass sie die Streicher ganz zum Schweigen bringt. Das ist schon im Andante grazioso der Ouvertüre der Fall, in der Urfassung einem reinen Streichersatz.

- Emanzipation der Flöten: Man fragt sich, ob die in München nur in drei Nummern eingesetzte(n) Flöte(n) nicht von den Oboisten gespielt wurden, eine übliche Barockpraxis. In der Nr. 3 spielt die Flöte nur deswegen, weil der Podestà, der seine wechselnden Stimmungen mit den Instrumentalfarben und Tempowechseln eines sinfonischen Satzes vergleicht, die „Flauti“ (sowie auch die ebenfalls solistisch hervortretenden Oboen, Bratschen, Fagotte, Trompeten, Pauken und Kontrabässe) ausdrücklich erwähnt. In der Prager Fassung dagegen sind die Flöten die dauernd beschäftigten Primadonnen des Orchesters. Das ist auch in den Mozart'schen Händel-Bearbeitungen der Fall, eher als in seinen späten Opern.

- Emanzipation der Fagotte: Obligat werden die Fagotte in der Urfassung nur in vier Nummern eingesetzt. Fakultativ war es auch die Aufgabe der Fagotte, gelegentlich die Streichbässe zu verdoppeln, auch das eine alte Praxis. Wie viel interessanter, witziger, erotischer die

neuen Fagottstimmen der Prager Fassung sind, wird jeder „moderne“ Fagottist bestätigen.

- Emanzipation der Bratschen: Sie sind in der Urfassung oft „col basso“ geführt, wieder eine traditionelle Praxis für eilige Komponisten. In der Prager Fassung dagegen werden die Bratschen autonom geführt. Geteilt verdoppeln sie öfter die Geigen in der tieferen Oktave, ein Klang-effekt, den der späte Mozart besonders liebte. Langeweile kann in der Bratschengruppe nicht aufkommen. Der Prager Bearbeiter steigert auch die Virtuosität der Geigen und der Celli durch zusätzliche Figurationen, vor allem in den beiden großen Finali und in der Buffo-Arie des Nardo (Nr. 14).

5) Kompositorisch steht die Prager Uminstrumentierung der „Giardiniera“ auf sehr hohem Niveau. Der Bearbeiter hat die vorhandenen Instrumentalstimmen auf die Möglichkeiten und den Klangcharakter eines sehr virtuoson Orchesters des späten 18. Jahrhunderts abgestimmt. Er spinnt Mozarts Begleit-motive weiter und „kontrapunktiert“ sie mit neu erfundenen. Der Schwall seiner Einfälle ist manchmal mit einer gewissen Angst vor der Leere verbunden. An Stellen, wo Mozart einen Sänger unbegleitet lässt, füllt er die leeren Takte. Das könnte irritieren, wenn diese Zusätze nicht so originell wären wie etwa die witzigen Bläsermotive in Belfiores Stammbaumarie („Ecco Numa, ecco

Der Schwall seiner Einfälle ist manchmal mit Angst vor der Leere verbunden

Scipione“) oder die Streicherakkorde, die den Podestà in der Nr. 17 spottend unterstützen, wo Mozart ihn im Autograph sechs Takte lang im Stich lässt (vergisst?). In der Stammbaumarie werden die Orchesterunisoni der Urfassung auf brillianteste Art harmonisiert, was an die Mozart-Bearbeitung der Bassarie „The people that walketh“ in Händels „Messias“ erinnert. In der clownesken Wahnsinnszene des Liebespaares Sandrina/Belfiore, mit welcher der zweite Akt endet („Io son Medusa“),

scheint auch die Prager Soloflöte außer Rand und Band zu geraten: Die eingebauten Takte verlangen waghalsige Virtuosität. So wird das Prager Orchester weit mehr herausgefordert als das Münchener.

Die kompositorische Gewandtheit des Bearbeiters und sein Humor stecken das Orchester an. Die Jugendoper erlebt eine Verjüngungskur.

6) In den beiden Abschriften der Prager Fassung sind die dynamischen Nuancen und Tempobezeichnungen logischer und sorgfältiger eingetragen als in Mozarts Autograph. Manchmal korrigiert oder ergänzt die Prager Fassung die ursprüngliche. Wie schon der Musikhistoriker Hermann Abert bemerkte, ergänzt zum Beispiel die Prager Fassung im zweiten und dritten Takt der Belfiore-Arie Nr. 15 sogar den in der Urfassung fehlenden Höhepunkt der Anfangsmelodie. ■

Der Artikel ist ein Auszug aus dem Begleittext, den René Jacobs für die Aufnahme geschrieben hat.

Zeit und Energie

Alexandrina Pendatchanska, die ihren Namen gerade zu **Alex Penda** verkürzt hat, gehört zu den bevorzugten Sängern von René Jacobs, sang in seinem Mozart-Zyklus Vitellia, Donna Elvira, Elettra und nun Arminda. Mit Bjørn Woll sprach sie über die Zusammenarbeit mit dem Dirigenten und darüber, was ihn so besonders macht.

Wie kam es zur Zusammenarbeit mit René Jacobs?

Das war eher zufällig. Im Januar 2003 fiel bei der Produktion von Florian Leopold Gassmann „L’opera seria“ die Sopranistin aus. Es war ein kniffliger Part, zumal niemand das Werk kannte. Ich bin eingesprungen und musste die Partie in einer Woche lernen. Wir mochten uns auf Anhieb, und trotz der schwierigen Bedingungen hat alles wunderbar funktioniert. Entweder klappt die Zusammenarbeit mit René Jacobs – oder sie klappt nicht. Denn als Dirigent ist er sehr anspruchsvoll: Er gibt immer 1.000 Prozent, und das verlangt er auch von den Musikern, die mit ihm arbeiten.

Was genau macht die Arbeit mit René Jacobs so besonders?

Zunächst einmal: Er ist immer extrem gut vorbereitet. Er weiß nahezu alles über das jeweilige Werk und die Musik. Außerdem hat er ein fantastisches theatralisches Gespür. Das merkt man vor allem in Opern, in denen es viele Rezitative gibt, in denen wir mehr sprechen als singen müssen. Daran arbeiten wir sehr lange und intensiv, zum Beispiel am Gebrauch von Appoggiaturen, also den Vorschlägen. Für mich war das eine Erfahrung, die sich von allem unterschieden hat, was ich bisher getan hatte. Was mich außerdem bei den Bühnenpro-

duktionen beeindruckt hat: Er ist niemand, der erst erst ein paar Tage vor der Premiere dazustößt. Er ist bei jeder Probe anwesend und begleitet den ganzen Entstehungsprozess. Ich mag diese profunde Arbeitsweise, weil es immer eine sehr ernsthafte Auseinandersetzung mit den Werken und der Musik ist und nichts Oberflächliches hat.

Das klingt nach sehr viel Arbeit!

Das stimmt, und ich kenne einige Sänger, denen diese Arbeitsweise nicht besonders liegt. Und zugegeben: Es ist nicht immer einfach, die Zeit zu finden für solche Projekte. Besonders heute, in einer Zeit, in der alles sehr schnell und hektisch geworden ist. Wenn man mit René arbeiten und tief in einen Charakter eintauchen möchte, muss man allerdings bereit sein, zwei Dinge zu geben: Zeit und Energie. Auf der einen Seite mag er es zwar, wenn wir bei Aufführungen improvisieren, er drängt uns sogar dazu. Allerdings folgt das erst auf eine präzise

„Wer mit René Jacobs arbeitet, braucht vor allem zwei Dinge: Zeit und Energie“

Vorbereitung. Es ist also nicht bloß Improvisation, sondern Improvisation, die auf einem tiefen Verständnis dessen beruht, was man singt.

Wie entstehen Ihre Rollenporträts, entwickeln Sie die selbst, oder gibt René Jacobs Ihnen die Interpretation vor?

In der Regel ist das Teamwork. Es ist ein Prozess, der sich während der Probenarbeit entfaltet und an dessen Ende ein tiefes Verständnis der Rolle steht.

Ein für mich prägendes Erlebnis war eine Aufführung von Glucks „Telemaco“ in Wien: Einen Tag nach der Premiere habe ich mit Bejun Mehta gesprochen, der die Titelrolle gesungen hat, und wir haben uns so leer und ausgepowert gefühlt, weil wir so viel gegeben haben. Ich habe richtig gelitten auf der Bühne. Und das ist der springende Punkt: René inspiriert uns, unsere künstlerischen Möglichkeiten voll auszuschöpfen – egal ob bei einer Live-Aufführung oder einer Aufnahme. ■



Foto: Mat Hennek/PR