

Komponisten

Jugendstreiche oder Meisterwerke?



Foto: ANTO/Wiesenhof/Mozart2006.net

In Carsten Steigers „Verzeichnis aller Opern“ werden rund 315 **Mozart-Opernaufnahmen** aufgelistet. Der Versuch, in Form eines skizzierenden Streifzuges die wichtigsten – oder die ominösen besten – vorzustellen, ist schwierig und heikel, wenn nicht unmöglich. Jürgen Kesting unternimmt ihn trotzdem, wobei der zweite Teil seiner Übersicht in unserer nächsten Ausgabe erscheinen wird.

Mozarts Laufbahn als Theaterkomponist begann 1765, als der Neunjährige bei einem Besuch in London für den Tenor Ercole Ciprandi die Arie „Va, dal furor portata“ als Einlage für ein Pasticcio unter dem Titel „Ezio“ schrieb. In dieser Zeit wurde er von Giovanni Manzuoli, später bei der Uraufführung von „Ascanio in Alba“ (1771) Sänger der Titelpartie, in die „opera seria“ und ihre Gesangssprache eingeführt. Seine ersten Bühnenarbeiten waren die Einleitung

von Anton Weisers geistlichem Singspiel „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes“ (I*) und das lateinische Intermedium „Apollo und Hyacinthus“ von 1767 (II). Noch Alfred Einstein vertrat die Ansicht, die Beschäftigung mit den frühen Bühnenwerken lohne nicht, weil das Wunderkind in erster Linie die individuelle Gesangkunst seiner Interpreten hatte bedienen müssen.

Diese Haltung fand ihre Entsprechung in der Rezeptionsgeschichte der elf folgenden Werke einschließlich des „Ido-

meneo“ (XXIII). Bis Mitte des 20. Jahrhunderts fanden sie nur selten – und wenn in bearbeiteter Form – ins Repertoire. Selbst „La Clemenza di Tito“ (XXI) wurde noch 1949 in Salzburg von Bernhard Paumgartner mit Rezitativen aus „Idomeneo“ dramaturgisch aufbereitet. Erst in den letzten drei Jahrzehnten entdeckte man in den Frühwerken das Wetterleuchten, das die späteren Hauptwerke ankündigte. In den beiden ersten Dekaden der Langspielplatte wurden zwar „La finta semplice“ (1 Auf-

führung), „Bastien und Bastienne“ (9), „Ascanio in Alba“ (2), „Lucio Silla“ (1), „La finta giardiniera“ (1), „Il rè pastore“ (2), „Zaide“ (3) und „Idomeneo“ (4) aufgenommen, oft aber ohne Rezitative oder in gekürzten Fassungen. Die der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) folgenden Aufnahmen mit dem Mozarteum-Orchester unter Leopold Hager – „Ascanio in Alba“ (1967), „Mitridate, rè di Ponto“ (1970), „Lucio Silla“ (1974), „Il rè pastore“ (1974) – waren, trotz teilweise exzellenter Sänger-Leistungen, nicht so inspiriert, dass sie die überkommenen Vorurteile restlos hätten ausräumen können. Charakteristisch, dass die zwölf Frühwerke in den erwähnten diskographischen Standardwerken ausgeklammert blieben.

Schon in „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes“ (I) deutet sich von fern die dramatische Begabung Mozarts an: Zu den von Christ gesungenen Worten „du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben“ setzt er die Posaune ein wie später im „Tuba Mirum“ des Requiems. Erstaunlich der melodische Erfindungsreichtum von „Apollo und Hyacinthus“ (II) – mit Ausnahme der Tenor-Partie des Oebalus für Knabenstimmen geschrieben. Ein kleines Juwel das in Form einer Barkarole gehaltene, schmerzlich-schöne Duett zwischen Oebulus und Melia: „Natus cadit, atque Deus“. Mit der Geschichte der verstellten Einfalt, „La finta semplice“ (III), hat der zwölfjährige Mozart seine „Musiksprachlichkeit“ gerade deshalb vertieft, weil er der Vorlage dramaturgisch kaum gewachsen war“ (U. Schreiber). In der Echo-Arie der Rosina („Senti l'eco“), die als Unschuld vom Lande zwei Brüder – einen reichen Misogyn und einen tumben Schürzenjäger – in

sich verliebt machen soll, klingt bereits „Porgi amor“ an, und die murmelnden Streicher lassen an das Terzett „Soave sia il vento“ aus „Così fan tutte“ denken.

Der Einübung in die italienische Buffa folgte in Wien ein deutsches Singspiel: „Bastien und Bastienne“ (IV) – eine Parodie von Rousseaus „Le Devin du Village“. Das amüsante

und empfindsame Werk liegt als Singspiel mit Dialogen wie in einer Fassung mit von Mozart stammenden Rezitativen vor, 1976 in Salzburg von Leopold Hager vorgestellt. Aus der Vielzahl der Aufnahmen – insgesamt 16 – ragen die unter Hager und Raymond Leppard (mit gekürzten Dialogen) heraus; die von Eberhard Schöner vorgelegte Dialog-Fassung hat in Kurt Moll einen brillanten Colas, der aus der c-Moll-Arie „daggi, daggi, schurri, murry“ – ein dämonisierender Hokusfokus – ein Kabinettstück macht.

In den frühen 1770er Jahren begann für den 15-jährigen Mozart mit „Mitridate“ (V) und „Lucia Silla“ (IX) die Auseinandersetzung mit der italienischen Oper. Auch wenn „Mitridate“ – mit drei Kastraten-Partien – noch zu den „Schularbeiten eines Genies“ (Einstein) gehört, das sich dem Modell der „opera seria“ mit ihren Dacapo-Arien fügt, so finden sich wunderbare Nummern: die Tenor-Arie „Se di lauri“, die g-Moll-Arie der Aspasia („Nel sen mi palpita dolente il core“) und die Arien des Sifare („Se il rigor d'ingrata sorte“ und „Lungi da te“). Unter den drei vorliegenden Aufnahmen – zwei unter

Hager, die dritte unter Christophe Rousset – ragt die unter dem Franzosen heraus, auch wenn die Partien der Aspasia mit Natalie Dessay (geläufig, aber kühl) und die des Farnace mit Brian Asawa nicht so gut besetzt sind wie mit Arleen Auger und Agnes Baltsa unter Hager. Cecilia Bartoli als Sifare singt virtuos und passioniert, hat aber Mühen mit der Tes-

brilliert mit der Bravour-Arie „Biancheggia in mar lo scoglio“ (eine Vorahnung von Konstanzen „Martern aller Arten“).

Den außerordentlichen Rang von „Lucio Silla“ (IX), der zweiten großen Seria-Oper, hat zunächst die Zürcher Aufführung von 1981 (mit Harnoncourt und Ponnelle) erwiesen, dann die szenisch faszinierende Salzburger Pro-

Der Einübung in die italienische Buffa folgte in Wien ein deutsches Singspiel

situra der Partie. Giuseppe Sabbatini legt in einigen Kadenzzen nicht nur ein hohes D ein, sondern singt auch Mozarts Version der Königs-Arie („Vado incontro“) und nicht die von Gasparini. Die kleine Rolle des Marzio wird von Juan Diego Flórez glänzend aufgewertet.

Die „azione sacra“ „La betulia liberata“ (VI), die „festa teatrale“ „Ascanio in Alba“ (VII) und die dramatische Serenade „Il sogno di Scipione“ (VIII) liegen in vortrefflich besetzten Aufnahmen unter Hager vor. Bei „Scipione“ ist die Live-Aufnahme mit dem brillanten Freiburger Barockorchester unter Gottfried von der Goltz theatralisch lebendiger. Malin Hartelius

duktion (unter Sylvain Cambreling und Mussbach/Longo). Mozart „vermeidet die Starrheit der Da-capo-Form“, schafft „musikalische Individualität durch harten Kontrast ... hinter Maske und Kostüm Menschen sichtbar machend“, so Ulrich Schreiber. Die Aufnahme unter Hager ist vollständig. Dieser Vorteil wird zum Nachteil wegen der langen, im Tempo zähen Rezitative und der unentschiedenen Ausführung der Appoggiaturen (dissonierende Vorhalte bei weiblichen, also unbetonten Wort-Enden: „Ach ich lieb-te, war so glücklich“ oder „gioi-a“, „bel-la“). Aus dem trefflich besetzten Ensemble ragt Edith Mathis als Cinna heraus. Helen Donath

Anmerkung des Autors

* Die 22 Opern Mozarts werden nach der ersten Nennung des Titel mit römischen Ziffern (I-XXII) gekennzeichnet. Viele Aufnahmen werden im Text nur kurz – mit den Namen des Dirigenten und der Firma – erwähnt. Am Ende findet sich meine Auswahl. Deren Ziel ist, durch Kontraste einer Werkeinheit nahe zu kommen. Zur Unterstützung meiner Auswahl habe ich diskographische Studien – „Opera on Record“, ed. Alan Blyth, und „The Metropolitan Opera: Guide to Recorded Opera“ – ebenso herangezogen wie die „RoRo Opernbücher“ und Einzelrezensionen verschiedener internationaler Magazine: „The Gramophone“, „Opera“, „High Fidelity“ und andere. In Fragen der Werk- und Rezeptionsgeschichte waren William Manns „The Operas of Mozart“, Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters und Ulrich Schreibers „Opernführer für Fortgeschrittene“ eine wichtige Hilfe.

J.K.

Komponisten



Fotos: Salzburger Festspiele/Karl Forster

Nicht nur auf Schallplatte, sondern auch auf den Bühnen sind Mozarts frühe Opern präsent: Neben dem Repertoirestück „Die Entführung aus dem Serail“ (oben) zeigten die Salzburger Festspiele 2005 etwa das selten gespielte Werk „Mitridate, ré di Ponto“ (Fotos unten und nächste Seite). In dem „Projekt 22“ spielen die Salzburger Festspiele in diesem Jahr an sieben Spielstätten sogar alle Opern des Meisters. Startschuss ist der 23. Juli; Informationen unter www.salzburgfestival.at.

Foto: Salzburger Festspiele/Klaus Lefebvre

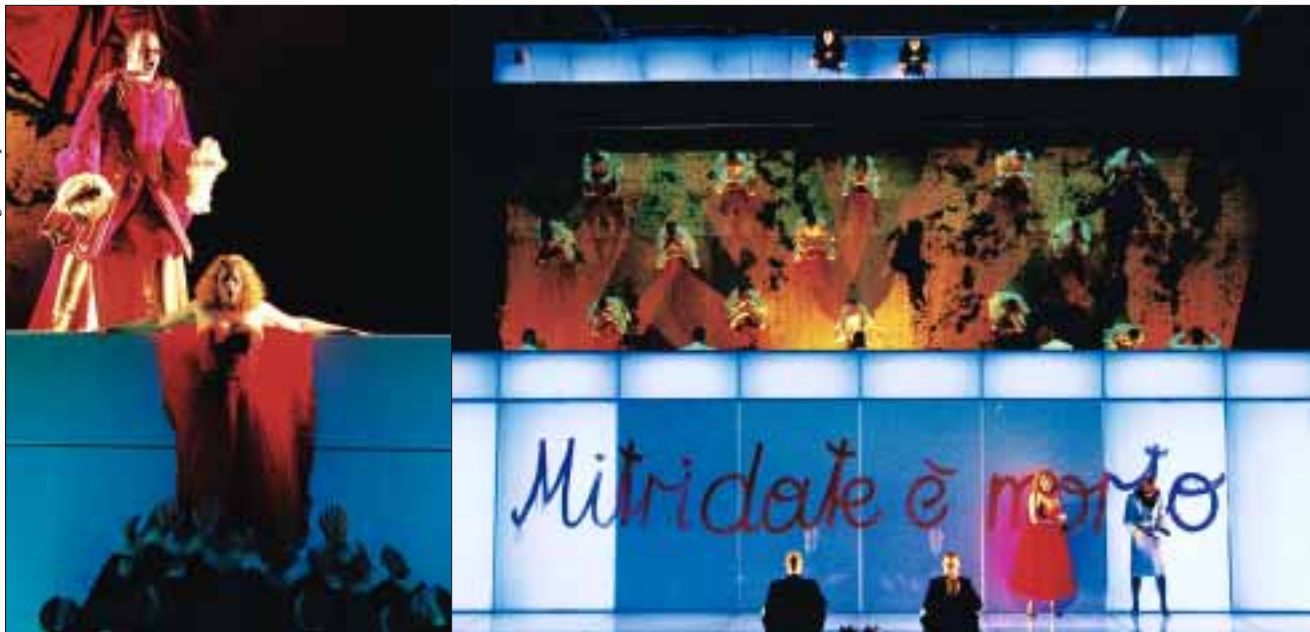


Foto: Salzburger Festspiele/Klaus Lefebvre

glänzt in der für eine Staccato-Spezialistin geschriebenen Partie der Celia. Die zentrale Partie der Gunia erfordert einen koloraturgewandten dramatischen Sopran (eine Anna- oder Fiordiligi-Stimme) mit endlosen Atemreserven für die langen Laufpassagen des B-Dur-Allegro „Ah se il crudel“. Diesen Anforderungen wird

Arleen Auger (fast) gerecht. In der für den Kastraten Venanzio Rauzzini geschriebenen Partie des Cecilio überzeugt Julia Varady durch ihr dramatisches Feuer, mit prachtvoll platzierten tiefen Noten im Adagio „Ah se a morir“, doch hat sie mit Intonationsproblemen zu kämpfen. Peter Schreier untergräbt seine in den

Arien gewonnene Autorität in den unidiomatischen Rezitativen – schwerwiegend in seiner Verzichtserklärung („Roma e il Senato“). Der Harnoncourt-Mitschnitt von 1998 – mit den typischen harschen Klängen, harten Attacken, scharfen Akzenten der Bläser – ist stark gekürzt, vor allem in den Secco-Rezitativen (Hager:

3.32'13 – Harnoncourt: 2.34'31); gestrichen ist „Ah se a morir“, und die Sekundärpartie des Aufidio fehlt ganz. Für den Verlust entschädigt die dramatische Verve der Darstellung ebenso wie die expressive Intensität in der Trauerszene des ersten Aktes. Edita Gruberova bietet als Gunia eine so überragende



Foto: Salzburger Festspiele/Klaus Lefebvre

Leistung, dass der Strich der C-Dur-Arie „Parto, m'affretto“ mit ihren feurig-virtuosen Teilen umso schmerzlicher ist; in „Ah, se crudel“ überbietet sie sich selbst, und da die Stimme runder und weicher klingt als in den meisten ihrer Aufnahmen, wird die c-Moll-Arie „Fra il pensier“, welche die „Partie der Anna ehrenwürde“ (Einstein), zu einem Höhepunkt. Cecilia Bartoli schenkt als Cecilio nicht nur einen „tenero momento“ – „Pupille amate“ hat eine orphische Intensität. Exzellent auch Yvonne Kenny als Cinna und Dawn Upshaw als Celia.

„Il ré pastore“ ist „die große Drehscheibe“

Diese Aufnahme ist eine Initiation in Mozarts Frühwerk.

Mehr als aus allen früheren Werken des Komponisten klingt uns aus „La finta giardiniera“ (X) der viel beschworene Mozart-Ton entgegen: heiter im Schmerz, schmerzlich in der Heiterkeit. Musiksprachlich verbindet das dramaturgisch zwar unentschiedene, aber gestalten- und

kontrastreiche Werk die burlesken Elemente der „opera buffa“ und die subtilen des „dramma giocoso“. Die deutsche Singspielversion unter Hans Schmidt-Isserstedt hat den Vorzug des gesanglich besten Ensembles. Die lebendigste Aufnahme des „dramma giocoso“ ist der Brüsseler Mitschnitt unter Sylvain Cambreling.

„Il ré pastore“ (XI) – eine von Bischof Colloredo in Auftrag gegebene „serenata“ zum Besuch des Erzherzogs Maximilian – ist musiksprachlich „die große Drehscheibe“ (Schreiber) im Opernschaffen

sind die unter Hager mit Arleen Auger und Edith Mathis – betörend in „L'amerò, sarò costante“ – und die dramatisch geschärfte, orchestral farbiger ausgeleuchtete (obli-

gate Instrumente in „L'amerò“) unter Nikolaus Harnoncourt mit Ann Murray.

In den Jahren der so genannten romantischen Krise, in denen Mozart verzweifelt



(1756 · 2006)

Bärenreiter goes Mozart

Die sieben großen Opern

BÄRENREITER URTEXT
7 Studienpartituren im Schubert
3.748 Seiten. TP 601

Einführungspreis bis 31.12.06:
€ 199,- / CHF 398.-
Ladenpreis ab 1.1.2007:
€ 228,- / CHF 456.-

»Idomeneo«, »Le nozze di Figaro« und »La clemenza di Tito« erscheinen zum ersten Mal bei Bärenreiter als Studienpartitur, »Die Entführung aus dem Serail«, »Don Giovanni«, »Così fan tutte« und »Die Zauberflöte« runden den Kanon der sieben großen Opern ab.



Format
16,5 x 22,5 cm

Weitere Informationen
zu Mozart unter
www.mozart-portal.de



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Komponisten

Foto: Universal



Er schlägt bei Mozarts Opern neue Töne an: John Eliot Gardiner.

dem Mozart aus München den Auftrag für den „Idomeneo“ erhalten hatte, Fragment, das zu seinen Lebzeiten nicht gespielt wurde; seinen Titel bekam es erst 1838. Zu den Höhepunkten der 15 Nummern gehören Zaides verinnerlichte g-Moll-Arie „Ruhe sanft, mein holdes Leben“, im Tonfall Paminas Arie vorwegnehmend, das herrliche Terzett am Ende des

ten. Das fehlende Finale ersetzt Klee durch einen türkischen Marsch in D-Dur (KV 330.1).

Wie später „Don Carlo“, „Boris Godunow“ und „Les contes d'Hoffmann“ ist auch „Idomeneo“ (XIII) ein Opern-Phantom: stilistisch ein Synkretismus von „seria“ und französischer „tragédie lyrique“ ob der dominanten Rolle des Chors. Die Realisierung

die Kastraten-Partie des Idamante für einen Tenor umgeschrieben und um die Arie „Non temer, amato bene“ bereichert wurde. Die Arie „Fuor del mar“, deren koloraturgepanzerte erste Fassung den Uraufführungssänger Anton Raaff überforderte, liegt ebenso in zwei Fassungen vor wie das Duett zwischen Ilia und Idamante, die Orakelszene sogar in vier; die Secco-Rezi-

Mozarts „Idomeneo“ ist ein Opern-Phantom in zahlreichen Versionen

auf eine „scrittura“ für eine Oper wartete, nahm er 1779 für die in Salzburg gastierende Theatertruppe von Johann Böhm einen Singspieltext von Johann Andreas Schachtner in Angriff: „Zaide“ (XII). Der erste Vorstoß in Richtung einer deutschen Oper blieb, nach-

ersten Aktes, die feurige Arie „Tiger, wetze nur die Klauen“ und das meisterhafte Schlussquartett. Erste Wahl bleibt die vorzüglich besetzte Aufnahme unter Bernhard Klee mit Edith Mathis in der Titelpartie: voller Wärme in der ersten Arie, erstaunlich furios in der zwei-

der mythischen Szenen – Sturm, Auftauchen eines Meerungeheuers, Orakel – ist ebenso schwierig wie die Suche nach einer überzeugenden Fassung: Es gibt die Ur-Version von 1781, eine modifizierte Fassung für eine Wiener Aufführung von 1786, in der

tative sind überlang. Überdies stellt sich die Frage, wie mit der von Mozart vor der Uraufführung gestrichenen Elettra-Arie „D'Oreste, d'Aijace“ – ersetzt durch das rezitativische „Ah smania! Oh furie“ – umzugehen sei. Bei Aufnahmen lassen sich die Text-Probleme

Foto: FONO-FORUM-Archiv



Schnappschuss: Leopold Hager bei den Aufnahmen zu seinem Zyklus der frühen Mozart-Opern.

durch einen Anhang lösen, wie es Harnoncourt nach seiner Zürcher Aufführung auf der Grundlage der NMA-Edition tat. Hingegen hat etwa Karl Böhm – noch nach der neuen Edition des Werks – Material aus der Münchner und Wiener Fassung verwendet und, *horribile dictu*, neun Arien gekürzt – „Fuor del mar“ bis zur Entstellung; in der Reprise singt Wieclaw

fehlt es an Fluss und in der Diktion (Rezitative) an geschmeidiger „italianità“. Wie oratorisch sie konzipiert sind, spürt man beim Vergleich mit der Einspielung unter Colin Davis. Sie ist von den Tempi her flexibler, vom Klang her – pulsierende Streicher, leuchtende Holzbläser, volle Chöre – durchsichtiger, in den Vokalparts dramatischer. George Shirley imponiert, trotz eini-

Fritz Busch gab 1951 den ersten Impuls

Ochmann Passagen, die in der Exposition nicht zu hören sind. Nicht zwei der inzwischen siebzehn (wenn nicht mehr) Aufnahmen und Mitschnitte zeigen eine identische Werkgestalt.

Den ersten Impuls für die Wiederentdeckung des grandiosen Werks gab Fritz Busch 1951 durch eine Aufführung in Glyndebourne. Ausschnitte fanden den Weg auf die Platte, denkwürdig wegen Sena Juriñac, die auch in der ersten „Gesamtaufnahme“ unter Pritchard die Ilia sang – neben dem idealen Tenor-Idamante von Léopold Simoneau. John Pritchards zweite Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern folgt der Maxime des „torniamo all'antico“; mit ihren langsamen Tempi und in ihrer orchestralen Opulenz ist sie anachronistisch geraten. Ihre „raison d'être“ war wohl Luciano Pavarotti in der Titelpartie, der der kürzeren Version von „Fuor del mar“ souverän gerecht wird. Doch wirkt sein Portrait wie eine Großaufnahme im Umfeld von Miniatur-Darstellungen.

Den Aufnahmen deutscher Dirigenten der älteren Generation – Karl Böhm und Hans Schmidt-Isserstedt –

ger Mühe bei Teilungen und kleinen Intonationsproblemen, mit der vollständigen Fassung von „Fuor del mar“. Das übrige Ensemble ist solide. Colin Davis' zweite Aufnahme von 1991 (für Philips, mit Araiza, Mentzer, Hendricks u. a.) kommt an die erste nicht heran.

Die 1981 veröffentlichte Aufnahme unter Harnoncourt hatte, dank des Rekurses auf ein barockisierendes Instrumentarium – Darmsaiten, vibratoarmes Bläspielspiel, Holzschlegel für die Pauke, sprachnaher Artikulations- und Phrasierungs-Duktus – die Gewalt des Fremden. Das herbe, oft aggressiv raue Klangbild zeitigte Missvergnügen in England und mehr noch in den USA, während die Aufnahme in Deutschland als wegweisend anerkannt wurde. Attila Csampai wertete diese Wiedergeburt „mit Pauken und Trompeten“ als Parodie. Gespielt wird die Münchner Fassung mit der langen, von Werner Hollweg flüssig gesungenen Version von „Fuor del mar“, der Ballett-Musik, dem kurzen Rezitativ der Elettra statt der Final-Arie, die Felicity Palmer im Anhang mit Furien-Feuer singt, ohne die

TUDOR®

Musique oblige

TUDOR CD 7141 SACD HYBRID



TUDOR CD 7142 SACD HYBRID



TUDOR CD 7143 SACD HYBRID



TUDOR CD 7144 SACD HYBRID



„Weitergedacht. Franz Schubert wurde vom Staub befreit. Endlich strahlt er.“

MARIO GERTEIS / WELTWOCHEN



Erstmalige Einspielung nach dem Text der Neuen Schubert-Gesamtausgabe.

SUPER AUDIO CD HYBRID

TUDOR CD 7131



TUDOR CD 7132



„So wird Schubert zum Zeitgenossen der Zukunft.“

ULRICH SCHREIBER / STEREOPLAY

Bamberger Symphoniker Jonathan Nott

Koproduktionen mit dem Bayerischen Rundfunk München Bayerischer Rundfunk

TUDOR®

www.tudor.ch · info@tudor.ch

NAXOS DEUTSCHLAND
info@naxos.de

GRAMOLA WIEN
klassik@gramola.at

Komponisten

CD-Tipps



I. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes

Marshall, Nielsen, Murray, Blochwitz, Baldin, RSO Stuttgart, Marriner; Philips/Universal

II. Apollo und Hyacinthus / Bastien und Bastienne

Dickie, Raunig, Popken, Köhler, Schellenberger, Pape, Rundfunkorchester Leipzig, Pommer; Berlin Classics/Edel

III. La finta semplice

Hendricks, Murray, Lorenz, Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach, Schreier; Philips/Universal



IV. Bastien und Bastienne

Gruberova, Cole, Polgar, Kammerorchester Franz Liszt, Leppard; Sony BMG

V. Mitridate, rè di Ponto

Sabbatini, Dessay, Bartoli, Les Talents Lyriques, Rousset; Decca/Universal

VI. La Betulia liberata

Cotrubas, Schreier, Berry, Mozarteum-Orchester, Hager; Philips/Universal



VII. Ascanio in Alba

Sukis, Baltsa, Mathis, Auger, Schreier, Mozarteum-Orchester, Hager; Philips/Universal

VIII. Il sogno di Scipione

Schreier, Popp, Gruberova, Mozarteum-Orchester, Hager; Philips/Universal

IX. Lucio Silla

Schreier, Gruberova, Bartoli, Kenny, Upshaw, Concentus Musicus, Harnoncourt; Teldec/Warner



X. La finta giardiniera

Gruberova, Upshaw, Bacelli, Heilman, Scharinger, Concentus Musicus, Harnoncourt; Teldec/Warner

XI. Il rè pastore

Schreier, Mathis, Augér, Krenn, Mozarteum-Orchester, Hager; Philips/Universal

XII. Zaide

Mathis, Schreier, Wixell, Hollweg, Staatskapelle Berlin, Klee; Philips/Universal



XIII. Idomeneo

McNair, Martinpelto, Rolfe Johnson, Otter, English Baroque Soloists, Gardiner; Archiv/Universal
Rinaldi, Tinsley, Shirley, Davies, BBC Symphony Orchestra, Davis; Philips/Universal
Yakar, Palmer, Schmidt, Holleg, Zürcher Mozart-Orchester, Harnoncourt; Teldec/Warner

XIV. Die Entführung aus dem Serail

Köth, Schädle, Wunderlich, Lenz, Böhme,

Bayerische Staatsoper, Jochum; DG/Universal
Auger, Grist, Schreier, Neukirch, Moll, Staatskapelle Dresden, Böhme; DG/Universal

Eda-Pierre, Burrowes, Burrows, Lloyd, Academy of St Martin-in-the-Fields, Davis; Philips/Universal

Marshall, Hollweg, Simoneau, Unger, Frick, Royal Philharmonic Orchestra, Beecham; EMI

Register der Stimme zusammenhalten zu können. Exzellente Trudeliese Schmidt als Idamante.

Beim Instrumentarium geht John Eliot Gardiner einen Schritt weiter als Harnoncourt. Seine English Baroque

Soloists spielen auf alten Instrumenten, ohne dass die Streicher fahl, die Holzbläser greinend, die Hörner eckig klingen. Hingegen wirkt das als Continuo eingesetzte Fortepiano wie ein Fremdkörper. Höhepunkte der Aufnahme –

ein Mitschnitt aus drei Londoner Aufführungen in der Münchner Fassung nebst einem ausführlichen Anhang – sind die Chor- und Ensemble-Szenen wie das in einer Spannungsdramaturgie gesteigerte Finale des zweiten Aktes, ferner einige der unter Hochspannung gesetzten dramatischen Arien. Aus dem ausgewogenen Ensemble ragt Anthony Rolfe Johnsons weicher, flexibler Tenor heraus: souverän in der ersten Fassung von

Blondchen an Lucia Popp. Wer aber wäre Konstanze? Eine junge Elisabeth Schwarzkopf oder eine perfekt deutsch sprechende Maria Callas, beide großartig in der Matern-Arie? Margaret Price in Hochform? Oder Luba Organosova nach intensiver Beschäftigung mit dem deutschen Text?

Da es jenen imaginären Schlüssel nicht gibt: Meine Wahl fällt auf die Aufnahmen von Sir Thomas Beecham; von Eugen Jochum mit dem über-

Gardiner geht noch weiter als Harnoncourt

„Fuor del mar“, eloquent und expressiv in „Torna la pace“. Sylvia McNair als Ilia klingt zwar betörend, doch ist ihre Ausdrucksskala temperiert. Die viel gerühmte Anne Sofie von Otter kommt an Trudeliese Schmidt nicht heran. Auch wenn die Aufnahme in England als „definitiv“ gerühmt wurde, haben meines Erachtens die Einspielungen unter Davis und Harnoncourt mehr Innenspannung.

Ein Schlüssel in die beste aller Welten stammt von Glenn Gould: Der Hörer möge sich seine ideale Version aus den Bausteinen der vorliegenden Aufnahmen montieren. Dann würde – (m)ein Vorschlag – bei „Die Entführung aus dem Serail“ (XIV) Josef Krips (oder Sir Thomas Beecham) die Wiener Philharmoniker dirigieren und wohl auch – was vor der Edition der NMA selten geschah – Appoggiaturen singen und Fermaten ausziehen lassen; dann würde Fritz Wunderlich den Belmonte singen, inklusive des Es-Dur-Andante „Ich baue ganz auf deine Stärke“; fiele Osmin an den jungen Gottlob Frick oder an Kurt Moll, Pedrillo an Gerhard Unger und

ragenden Fritz Wunderlich in einem nur akzeptablen Ensemble; von Karl Böhm mit dem unvergleichlichen Kurt Moll und dem sehr guten Peter Schreier in einem guten Ensemble; von Colin Davis mit dem exzellenten Stuart Burrows; nach einigem Zögern auf die orchestral geschärfte, aber wegen der übertriebenen Akzente und Tempo-Fluktuationen sperrige unter Nikolaus Harnoncourt, der wenig hält von jener Mozartschen Leichtigkeit, die der Dirigent Dennis Vaughn beschrieben hat: „Das Gewicht von den schweren Taktteilen nehmen, die Dynamik sanfter ausstufen und das Element des Tänzerischen im Rhythmus hervorheben.“

Nach der „Entführung“ ist Mozart, mehr als drei Jahre lang nach einem neuen Stoff suchend und „wohl mehr als hundert Büchlein“ sichtigend, „Die Erschaffung des Theaters aus dem Geist der Musik“ (Attila Csampa) gelungen. „Le Nozze di Figaro“ – nach „La folle journée où le Marriage de Figaro“, dem politisch brisantesten Theaterstück in Frankreich – wurde zu einem Fanal. ■