



Theater aus dem Geist der Musik

Bereits mit „Idomeneo“ begann die Phalanx der Mozart-Opern, die unangefochten zu Meilensteinen des Repertoires gehören. Im zweiten Teil seiner Werkschau gibt Jürgen Kesting nun einen Überblick über den Werkkatalog von „Der Schauspieldirektor“ bis zu „Die Zauberflöte“ und empfiehlt die wichtigsten Aufnahmen.

Drei Jahre nach den beiden Fragment gebliebenen Werken „L'oca del Cairo“ und „Lo spe- so deluso“, die hier ausgespart bleiben, begann Mozart mit der Arbeit an „Der Schauspieldirektor“ – einer hübschen Komödie über die Eitelkeiten von Sängerinnen und Impresarios, uraufgeführt am 7. Februar 1786 zusammen mit Salieris „Prima la musica, poi le parole“. Es gibt eine elab- orierte Ouvertüre und je eine große Arie für Mme Herz und Mme Silberklang als Maßar- beiten für Aloysia Lange und Catarina Cavalieri und zwei herausfordernd schwierige Ter- zette, mit deren Fs sich selbst die als Mme Herz brillante Edita Gruberova in der Aufnahme unter Pritchard nicht leicht tut.

Le nozze di Figaro

„Le nozze di Figaro“ geriet nach dem Sensationserfolg von Martín y Solers „Una cosa rara“ rasch in Vergessenheit. Im 19. Jahrhundert stand die Oper im Schatten der „Zau- berflöte“ und des „Don Gio- vanni“. Wichtig für die Aufnah- megeschichte waren die Auf- führungen in Glyndebourne unter Busch: Anlass für die erste Mozart-Aufnahme der Plattengeschichte. Sie verdient noch heute wegen des inspi- rierten Dirigenten und des überragenden Willy Domgraf- Fassbaender in der Titelpartie Aufmerksamkeit.

Ihr sind rund dreißig Studio- Aufnahmen gefolgt; daneben liegen zwei Dutzend Mitschnit- te vor. Von Interesse sind zu- nächst die Mitschnitte aus der Met. In der rasanten Auffüh-

rung unter Ettore Panizza ex- zellieren Jarmila Novotna als Cherubino und Ezio Pinza als Figaro: ein singuläres Rollen- Portrait. Einen fast ebenbürti- gen Rollennachfolger fand er in Cesare Siepi, der die Partie 1952 unter Reiner sang und selbst durch ein krächzendes hohes F in der Salon-Szene nicht aus der Fassung geriet; überzeugend auch Victoria de los Angeles (Gräfin) und Mild- red Miller (Cherubino). Siepi sang die Titelpartie erneut 1955 in der nie übertroffenen Gesamtaufnahme unter Erich Kleiber, auch klanglich immer noch überzeugend. Lisa della Casa als Gräfin singt betörend, aber ein wenig lethargisch. Hilde Güden gelingt es, Susan- na zur „prima donna“ des Ge- schehens zu machen. Trotz der teutonischen Diktion über-



Zählen nicht nur bei den Salzburger Festspielen zu den absoluten Stützen des Repertoires: Mozarts „Zauberflöte“, mit Genia Kühmeier als Pamina, Markus Werba als Papageno und Michael Schade als Tamino (linke Seite), sowie die turbulente „Cosi fan tutte“, mit Nicola Ulivieri, Samir Pigur, Tamar Iveri, Elina Garanca und Helen Donath (oben).

zeugt Alfred Poell als Graf. Exzellente Comprimarii.

Die zweite herausragende Aufnahme der Fünfziger ist Giulini zu verdanken: theatralisch lebendig, im Klang dunkel grundiert, aber transparent und, dank italienischer Sänger für Figaro (Taddei), Susanna (Moffo), Cherubino (Cossotto) wie die Comprimarii, plastisch in den Rezitativen. Die Gräfin ist mit Elisabeth Schwarzkopf exemplarisch besetzt; sie ist nur von Gundula Janowitz (Böhm) und Kiri te Kanawa (Solti) erreicht worden. Hat man den quecksilbrigen Figaro von Giuseppe Taddei im Ohr, wirkt der Vortrag Hermann Preys plump. Gleichwohl hat Böhms Aufnahme ihre Meriten: die silbrige Susanna von Edith Mathis; die zwar lippenfaul artikulierende, aber betörend klingende Gundula Janowitz und den impetuosens Cherubino von Tatjana Troyanos. Das Kettenfinale des zweiten Aktes bekommt bebende Spannung. Gleichwohl monierte der englische Kritiker William Mann den kulinarischen Charakter der Aufnahme: Sie lade ein

zum „beiläufigen Hören superb gespielter Musik von höchster Schönheit“, ohne aber dem Drama gerecht zu werden – wie es Colin Davis gelang, auch wenn dessen Ensemble nicht in allen Partien „groß“ besetzt ist. Die Susanna von Mirella Freni dominiert die Aktion, und aus ihrem „Deh vieni“ klingt genau die betörende Sinnlichkeit, die beim Grafen – Ingvar Wixell: nicht geschmeidig, aber autoritativ – das Zwitschern des Fleisches bewirken muss. Ein Sonderlob gebührt John Constables pulsierendem Continuo-Spiel.

Ein Sonderfall ist die 1970

Geraint Evans (ein kraftvoller Figaro) und Gabriel Bacquier (ein grimmiger Graf) von gemessenen Tempi profitieren; dass die Gräfin, die imponierende Elisabeth Söderström, eine Protagonistin in der Geschichte der Melancholie ist; dass die orchestrale Faktur, gerade in den Bläsern, eine unerhörte Plastizität gewinnt. Erlesen: Barbarinas Arie von Margaret Price.

Die Aufnahmen unter Karajan und Solti sind konträr. Karajan, um Weichzeichnung bemüht, schafft die kühle Atmosphäre eines erlesenen festivalischen „event“. Die Fi-

re Arien hauchen. Hingegen geht es Solti um ein an Rossini gemahnendes orchestrales Brio und um rezitativische Parlando-Rasanz. Beides führt in einen virtuosen Leerlauf – ungeachtet der teilweise superben sängerischen Leistungen. Samuel Ramey ist der kraftvollste Figaro seit Ezio Pinza; Thomas Allen ein verführerischer, selbst in den Koloraturen sicherer Graf (vielleicht der beste aller Aufnahmen); Kiri te Kanawa beschert Wonnen des Wohllauts; Kurt Moll liefert mit „La vendetta“ ein Meisterstück perfekten Sillabato-Gesangs; der sing-

Hilde Güden macht Susanna zur Primadonna des Geschehens

faszinierende, irritierende Aufnahme unter Otto Klemperer. Wenn betont wird, dass es bei Mozart auf die Wahl des richtigen, gemeint: des pulsierenden Tempos ankomme, so wird durch Klemperer erfahrbar, dass Tempo keine objektive Qualität ist; dass Sänger mit gewichtigen Stimmen wie

guren des Dramas bleiben Schemen, die mit sanftem Wohlklang ihre Gefühle hauchen. Der Figaro des großartigen José van Dam muss sein Rezitativ vor „Se vuol ballare“ murmeln, der Cherubino von Frederica von Stade „Non so più“ verträumt wispern, Anna Tomova-Sintow als Gräfin ih-

darstellerisch präsentieren Lucia Popp fehlt für Susanna der blühende Stimmklang. Superb: Jeffrey Tates Continuo. Riccardo Mutis Breitwandklang-Aufnahme – dynamisch ausgefeilt, rhythmisch straff – setzt das „streamlining“ fort. Hingegen überzeugt die Einspielung Bernard Haitinks

Foto: Kirchbach/EMI



Mozart-Diven: Edda Moser, ...

Foto: Winkler/DG



... Gundula Janowitz und ...

Foto: Fayer/EMI



... Elisabeth Schwarzkopf.

durch ihre Ensemble-Sorgfalt. Die 1990 und 1991 entstandenen Aufnahmen unter Levine und Barenboim zählen zu den Zeugnissen des Opera-Business in der ersten Dekade der CD-Ära.

Im kleinen Theater von Drottningholm kehrte „Figaro“ in sein Jahrhundert zurück. Arnold Östman sorgte für die erste Einspielung mit historischen Instrumenten: mit schlankem, bisweilen flachem Streicher-Klang, fein verschmolzen mit den Bläsern. Das Werk wird strichlos gespielt, in den Gesangsparts mit Appoggiaturen und, bei Fermaten, mit Auszierungen. Im Anhang jeder CD finden sich Varianten bzw. nachkomponierte Arien. Antiquarische Historie? Im Gegenteil, antiquiert sind eher die Aufnahmen unter Marriner, Muti, Levine, Mehta oder Abbado mit ihrem homogenisierten Sound des 19. Jahrhunderts. In einen weiteren Rahmen hat Gardiner seine Aufnahme gestellt: zum einen, weil die English Baroque Soloists für einen volleren Streicherklang sorgen, zum anderen, weil für einige Rollen größere Stimmen aufgeboten sind, insbesondere Bryn Terfel als mit Verve agierender Figaro. Eine temporeiche Aufführung mit fortetapienobegleiteten Rezitativen, voller rhythmischer Schärfungen und heftigen Akzenten. Leider viel neckisches Getue von Pamela Helen Stephen als Cherubino, läppischer Mummenschanz von Francis Egerton als Karikatur-Basilio und Stotter-Curzio.

Noch größer der Rahmen der Einspielung unter Harnoncourt mit dem Concertgebouw-Orchester: gemessene Tempi schon in der Ouvertüre, keine Verzierungen, nur wenige Appoggiaturen, eloquente Rezitative, plastische Bläserstimmen. Dem Figaro von Anton Scha-

ringer (in der Kunz-Tradition) fehlt es an Impetus gegenüber dem energischen Grafen von Thomas Hampson. Die weiblichen Rollen sind trefflich besetzt, unter den Sekundariern brilliert Moll einmal mehr als Bartolo. Die Aufnahme unter Mackerras bezieht ihren Reiz daraus, dass das Scottish Chamber Orchestra auf neuen Instrumenten im Stil alter spielt: mit reduziertem Vibrato und betont schlanken Bläsern. Der Dirigent wird seinem Ruf als „Mr Appoggiatura“ gerecht. Zu hören sind nicht allein Appoggiaturen bei weiblichen Endungen, auch reiche melodische Verzierungen wie etwa in „Dove sono“ nach einer Partitur, die in Donaueschingen gefunden wurde. Wie stark im ausgehenden 18. Jahrhundert ausgeziert wurde, zeigt eine in den Anhang aufgenommene Version von Cherubinos „Voi che sapete“, geradezu ausschweifend ausgeziert von Domenico Corri. Ein diskographischer Geheimtipp.

Don Giovanni

In zwei mythischen Figuren hat die moderne Welt den Prozess ihrer Säkularisierung gespiegelt: in Faust und Don Juan. „Try thy brains to gain a deity“ sagt Marlow's Faust. Diesem geistigen Frevel Fausts entspricht der körperliche des Don. Aus dem libertinen Aristokraten des 18. Jahrhunderts wurde im 19. Jahrhundert der Sendbote einer Lust, die sich die Hörer, wie Adorno schrieb, „schnell genug verbieten“. Eine kurze Skizze für das Leitbild der Verführung in Musik-Gestalt. Ein großer Darsteller muss das Selbstbewusstsein eines Aristokraten und die Skrupellosigkeit des Amoralisten beglaubigen – im Dialog mit Leporello, im arroganten Umgang mit Masetto, endlich im Aufbegehren gegen den Steinernen Gast. Seine Stim-

me muss – „La ci darem la mano“ und „Da vieni alla finestra“ – Klang gewordener Eros sein. Seine Rezitative verlangen Witz, Leichtigkeit und idiomatisches Italienisch.

Um die Sänger einiger zentraler „Don Giovanni“-Aufnahmen herauszugreifen: John Brownlee (Busch) hat die Eleganz und Beweglichkeit, doch seine Stimme ist spröde; der im Theater unwiderstehliche George London (Moralt, live unter Klemperer und Böhm) wirkt auf der Klangbühne weniger verführerisch als gewalttätig; der Stimme des agilen Eberhard Wächter (Giulini, live unter Karajan) fehlt es an klangsinnlichem Charme; Nicolai Ghiaurov (Klemperer) ist schwerfällig in den Rezitativen und zu massig im Cantabile; Dietrich Fischer-Dieskau's Darstellung (Fricsay und Böhm) ergeht sich, vokale Schwächen kompensierend, in Übertreibungen; Bryan Terfel (Solti) leistet sich, vokale Stärken übertreibend, zu viele krude Effekte. Ruggero Raimondi (Maazel), eindringlich im Theater, besitzt im Cantabile nicht die Qualitäten eines „basso nobile“, über die der gesanglich brillante Samuel Ramey (Karajan) verfügt, der in der Gestaltung aber – wie ein Kritiker wortspielerisch anmerkte – zu einem „Sam Shadow“ wird. Bei aller Vorsicht gegenüber der Anmaßung, welche den Besten meint kuren zu können, seien Pinza (Walter), Siepi (Krips, live vor allem unter Mitropoulos), Wixell, Allen und Hampson herausgehoben.

Sonderrang unter den historischen Aufnahmen hat ein Mitschnitt der Met-Aufführung von 1942 unter Walter: eine ekstatische Aufführung; sowohl Ezio Pinza als auch Alexander Kipnis (Leporello) sind überragend. Die Begeisterung für die Salzburger

Mitschnitte unter Furtwängler mit Tito Gobbi (1950) und Cesare Siepi (1953 und 1954) ist wohl das Ergebnis einer Mythisierung: In ihnen verwandelt sich das „dramma giocoso“ in schwarz-romantisches Schicksalslied. Im Mitschnitt unter Mitropoulos (1956) agiert Siepi dramatischer. Unvergesslich die Rollenportraits der Anna von Elisabeth Grümmer (1953/54/56), der Elvira von Elisabeth Schwarzkopf (1950/53/54) und des Ottavio von Léopold Simoneau (1956).

Die beste Studio-Aufnahme der Fünfziger ist wieder Giulini zu verdanken: Sie zeichnet sich aus durch flexible Tempi und dramatische Vitalität. Eberhard Wächter ist ein fanatisch hitziger Dämon; Joan Sutherland eine brillant-virtuose Donna Anna, wenn auch mit maskenhafter Physiognomie, hinter der nie eine „furia disperata“ sichtbar wird; Elisabeth Schwarzkopf eine erregte, manchmal exaltierte Elvira. Giuseppe Taddei brilliert als sardonischer Leporello; ihm ebenbürtig Piero Cappuccilli als aufsässiger Massetto. Neben dieser Sternstunde der Mozart-Diskographie ist auf den Mitschnitt einer Salzburger Aufführung (1960) unter Herbert von Karajan – mit Price, Schwarzkopf, Wächter, Berry, Valletti und Sciutti glän-

Milnes. In Maazels Aufnahme (1978) – Soundtrack für Joseph Loseys faszinierenden Film – fehlt dem Orchester die Präsenz; anrührend allerdings Kiri te Kanawa als empfindsame Elvira und José van Dam, der, hinreißend singend, Leporello zu einem alter ego seines Herrn werden lässt. Imponierend die Espressivo-Energien von Edda Moser, die aber mit den Koloraturen von „Non mi dir“ an ihre Grenzen stößt.

Die erste Aufnahme unter Solti (1978) ist eine Star-Produktion, in der nur Margaret Price als Anna und Stuart Burrows Star-Qualitäten beweisen. Die Aufführung unter Haitink (1983) – erneut eine Glyndebourne-Produktion – hat nicht die Beachtung gefunden, die sie verdient. Sie ist ein beinahe ebenbürtiges Gegenstück zu der 25 Jahre älteren Produktion unter Giulini. Allen ist ein darstellerisch wie gesanglich überwältigender Don Giovanni. Karajans Einspielung (1985) geriet – wie Joachim Kaiser treffend anmerkte – zum „Dokument bewunderungswürdigen Vermögens, aber auch fachmännisch absichtsvoller Schmerzverbannung und Ausdrucksunterdrückung“.

Die Irritationen, die Harnoncourt mit etlichen Aufnahmen ausgelöst hat, werden

Bonyge strandet in antiquarischer Historie

zend besetzt – hinzuweisen.

Klemperers Aufnahme (1965) ist, anders als „Figaro“, kein großer Wurf. Bonyges Versuch (1968), der alten Verzierungs-Praxis Geltung zu verschaffen, strandet in antiquarischer Historie. Die Aufnahme unter Davis (1973) hat weit mehr Spannung als die unter Böhm (1977) mit dem Macho-Giovanni von Sherrill

meist respektvoll-euphemistisch umschrieben. Mit ihren unorthodoxen Tempi, ihren Chiaroscuro-Farben, ihren stechenden Akzenten seien es provozierende Interpretationen, die ein neues Licht auf die Werke werfen. In Interviews hat Harnoncourt seinen Kollegen vorgeworfen, sie ließen das Gespür für die Dramaturgie der Tempi vermissen. Um-

DRESDNER
MUSIKFESTSPIELE

25. Mai – 11. Juni 2006



Thema
Glauben
Verständnis
Toleranz
Kritik

www.musikfestspiele.com
Tickets 0351 – 48 66 666
Intendant: Prof. Hartmut Haenchen

Aus dem Programm:

Franz Seydelmann »La Morte d'Abel«
Regie: Hennerke Behndorf, Musik: Leitung Ekkehard Klemm
29.3. / 2.6. Deutsches Hygiene-Museum Dresden

Gustav Mahler Sinfonie Nr. 2 c-Moll
»Auferstehungsinfonien«
Japan Philharmonic Orchestra, Hartmut Haenchen
25.5. Kreuzkirche (Eröffnungskonzert zum Märingen)

»Händel in Rom«
Emma Kirkby (Soprano) und London Baroque
27.5. Semperoper

Frank Peter Zimmermann (Violine)
Carte-Blanche
Sämtliche Violinkonzerte von W. A. Mozart
Alban Berg: Violinkonzert (»Das Andenken eines Engels«)
Werke von J. S. Bach, Paganini und anderen
23.4., 28., 29., 30.5., 1., 3., 5., 9.6. Semperoper u.a.

Wolfgang Amadeus Mozart
»La Betulia liberata« (Azione sacra) KV 118
Concertus Musicus Wien / Arnold Schoenberg Chor
Nikolaus Harnoncourt
30.5. Kreuzkirche

Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Antonio Pappano
Sinfonien von Mozart, Schoenberg und Strauss
4.6. Semperoper

Felix Mendelssohn Bartholdy »Paulus«
Oratorium op. 36
Stadtkapelle Weimar / Dresdner Kreuzchor, Eberhard Kriegl
11.6. Kreuzkirche (Abschlusskonzert)

so befremdlicher, dass ihm der zahme Leporello von László Polgar zu Beginn der Register-Arie nicht folgen kann; dass das Quartett des ersten Aktes zu einem quasi stehenden Andante mit wispernden Stimmen gerät; dass Thomas Hampson durch das Prestissimo bei „Finch’ han dal vino“ nicht deutlich artikulieren kann, während er Zerlina (zauberhaft: Barbara Bonney) selbstverliebt-langsam zu betören versucht und die Serenade zeitvergessen mit balsamischem Wohllaut süßen kann. Edita Gruberova brilliert in den Melismen von „Non mi dir“, bleibt darstellerisch aber blass. Des Öfteren entsteht der Eindruck, als steckten die Figuren in der Zwangsjacke eines Konzepts.

Mutis glänzend besetzte Aufnahme (1986) – mit dem virilen Giovanni von William Shimell, dem athletischen Leporello von Samuel Ramey, der souveränen Anna von Cheryl Studer, der passionierten Elvira von Carol Vaness, dem eleganten Frank Lopardo als Ottavio – wirkt wie eine polierte Fließband-Produktion. Organischer gelungen ist die Einspielung unter Marriner – einmal mehr mit dem in der Titelpartie überzeugenden Thomas Allen. Bei den historisierenden Aufführungen – unter Östman

lichkeit der Gefühle ebenso sinn- wie sinnenfällig zu machen. Thema des Stücks ist ein literarischer Topos: die Treueprobe. Das besondere Faszinosum einer Suche nach der Wahrheit durch die Verstellung liegt darin, dass in der Musik der Unterschied von echter Empfindung und geglaubtem Ausdruck verfließt. Gefühle sind immer echt – und so hat Mozart den richtigen Paaren Duette verweigert und den falschen Paaren sinnliche und wehmütige Zwiegesänge geschenkt. Die Figuren führen kein Eigenleben; ihr Agieren ist, selbst in den Arien, ein Reagieren auf „Impulse“ der jeweiligen Partner.

Es ist eine Ensemble-Oper, die Gleichklang braucht, der durchaus nicht in harmonisierendem Einklang liegen muss. In der von Alain Lombard dirigierte Aufnahme etwa singen Kiri e Kanawa und Frederica von Stade, wie Leo Karl Gerhartz ausführt (RoRo Opernbücher), zwar berückend schön, verlieren aber gerade durch den euphonischen Zauber ihr Gesicht: Sie werden zu Zwillingen im Wohlklang. Unerslässlich ist, dass das Stück auch auf der Klangbühne als theatralisches Spiel verwirklicht wird. Dank dieser Qualitäten behauptet die gekürzte



Foto: Harmonia Mundi

Auf der Suche nach dem Originalklang: René Jacobs.

„Così fan tutte“ unter René Jacobs ist die Aufnahme für die einsame Insel

(1989), Norrington (1992), Gardiner (1993) und Kuijken (1995) – mag man sich, ungeachtet mancher schöner Details, ins Salzburger Marionettentheater versetzt fühlen.

Così fan tutte

René Jacobs ist es bei „Così fan tutte“ gelungen, den Doppelcharakter dieser kalt-heißen Komödie über die Gebrech-

Aufnahme unter Fritz Busch immer noch einen Ehrenplatz in der „Così“-Diskographie.

Die Aufnahmen unter Böhm leiden unter ärgerlichen Strichen; seiner Decca-Aufnahme fehlen nicht nur vier Nummern, selbst innerhalb des Quintetts („Sento o Dio“) und in fast allen Arien des zweiten Aktes wurde gekürzt. Ähnlich fahrlässig verfuhr der Dirigent

in seinen Salzburger Aufführungen, selbst in der zur Feier seines 80. Geburtstages, in der „Al fato da legge“, „Ah lo veggio“, „Tradito schernito“ und „E amore un ladronello“ ausgelassen und die Rezitative amputiert sind. Die erste fast vollständige Fassung – ohne das Abschiedsduett der „signori“, die verzierte Arie „Ah, lo veggio“, dazu Kürzungen in

einem erlesenen Glasperlenspiel. Doch gehört Elisabeth Schwarzkopfs Fiordiligi zu den Partien, die viele (auch den Verfasser) zu ihren Bewunderern hat werden lassen. Ihr ebenbürtig sind Sesto Bruscantini und der famose Léopold Simoneau. Die erste vollständige „Così“ wurde von Leinsdorf vorgelegt. Sie ist nicht „refined“ wie die Karajans, und man muss sich daran gewöhnen, dass die Sänger nicht nach Wiener Manier mozarteln, sondern mit Verve singen. Mit Leontyne Price und Tatjana Troyanos ist sie nicht nur groß, sondern auch großartig besetzt. Gegen den Einwand, dass die Damen mehr im Stil Verdis singen, lässt sich die Einlassung von Maria Callas (Juilliard Master Classes) zitieren, dass Mozart im Stil des Belcanto gesungen werden muss.

den Finales I und II und nachbehandelte Rezitative – legte Karajan vor. Sie diente lange als Gebrauchs-Version für spätere Aufnahmen etwa unter Jochum und Muti.

Karajans „romantisierende“ Aufnahme ist wegen ihrer Tugend – der Verfeinerung – gerühmt und wegen ihres Lasters – der Überfeinerung – getadelt worden. Sie gerät zu

Vollständig ist auch die Aufnahme unter Georg Solti mit dem faszinierenden – gleichsam den „Liaisons dangereu-

ses“ entsprungenen – Gabriel Bacquier als Alfonso. Vollständig weiter die Einspielung unter Davis, der ein diskographischer Spitzenplatz zukäme, wenn nur die vokale Seite, von der überraschend subtilen Montserrat Caballé und der differenzierten Janet Baker abgesehen, opulenter wäre. Klemperers „Mut zu einem problematischen Experiment“ – dem der Langsamkeit – setzt einen erworbenen Geschmack voraus. Der Salzburger Mitschnitt unter Muti hat viel Drive und ein gutes Ensemble (Marshall, Baltsa, Battle, Araiza, Morris, van Dam), das allerdings vom Dirigenten zu stark domestiziert wird. Haitink gehört nicht zu den Dirigenten mit diktatorischer Hand. Seine Aufnahme von 1986 ist orchestral sorgfältig ausbalanciert, plastisch in den Bläserstimmen, unaufdringlich opulent in den großen Ensembles. Es gibt darin eine überragende Darstellung: die des Alfonso von Claudio Desderi, der die Mängel einer körnigen Stimme wettmacht durch Fantasie und Witz – durch Persönlichkeit.

Die erste historisierende Aufnahme stammt wieder von Östman. Sie wirkt wie der Versuch, die Kopfgeburt eines radikalen Konzepts durchzusetzen – vor allem durch irrwitzige Turbo-Tempi. Faszinierende instrumentale Details, feine Kontraste zwischen Trompeten und Hörnern, kernige Fagotte, ein brillantes Naturhorn in „Pier pietà“ – man meint jeden der 28 Instrumentalisten zu sehen. Viele Appoggiaturen, aber keine aus sängerischer Fantasie geborenen Auszierungen bei Fermaten – man sieht nur ein einziges Gesicht, das von Carlos Feller. Unterschlägt Östman durch sein rasches Tempo die Melancholie von Fiordiligi's „Discrivermi“ zu Beginn des Quintetts, so entscheidet sich Har-

noncourt hier wie in einigen Arien („Non siate ritrosi“ oder „Donne miei“) für sehr langsame. Hinreißend das „Soave sia il vento“-Terzettino. Die Besetzung ist, mit Blick auf die klangdramaturgische Kontrastierung der Charaktere – ein heller Alfonso, ein dunkler Guglielmo (sic!) – akzeptabel.

Dass Thomas Hampson in Levines Aufnahme nun den Guglielmo singt – mit „Rivolgete“ in der Oper und „Non siate ritrosi“ im Anhang –, mag jener Star-Politik geschuldet sein, die enttäuschende Folgen

durchsichtig lassen. Der wechselnde Erregungs-Puls der Figuren – anders gesagt: die durch Affekte ausgelöste „kardiale A-Rhythmik“ – wird in musikalischen Tempo-Nuancen spürbar. Auch das Orchester zielt die Reprisen von Phrasen aus. Es ist die „Cosi“ für die einsame Insel.

La clemenza di Tito

Alfred Einstein hat in seinem Mozart-Buch von 1947 den Protagonisten von „La Clemenza di Tito“ als „Puppe der Großmut“ bezeichnet. Wolf-

ist eine ungeheure vokale Anforderung. Annio und Servilia sind mit Brigitte Fassbaender und Lucia Popp exzellent besetzt. Stilistisch: eine traditionelle Aufführung ohne Verzerrungen.

Über die Einspielung unter Davis schrieb der Kritiker Andrew Porter, sie sei deshalb die wichtigste in der gesamten Mozart-Diskographie, weil sie – „received opinions“ entkräftend – dem Werk einen Platz im Kanon der Meisteroper sichern. Die Rezitative sind gekürzt, auf Verzerrungen wird

Vitellias Arien stellen enorme vokale Anforderungen an die Interpretin

haben kann wie bei der ermateten Kiri te Kanawa. In Mariners Aufnahme zeichnen sich nur Anne Sofie von Otter und Thomas Allen aus. Die von Gardiner bietet mit einem Ensemble fein singender Leichtgewichte ein Kammer-Spiel. Simon Rattles Konzertmitschnitt hat die verjuxte Atmosphäre einer Doris-Dörrie-Inszenierung.

„Finem lauda“ endlich – René Jacobs ist eine superbe Aufnahme gelungen. Mit Sängern, die zwar keine Stimmriesen sind und doch auch im Cantabile und Sostenuato überzeugen; die wie das brillante Orchester und der fantasievolle Fortepianist dem Dirigenten folgen: im Tempo, im Rhythmus, in der Phrasierung wie der Dynamik; die ihre vielen Auszierungen – etwa die aus Fermaten hervorgehenden Kadenz und Koloraturgesten – wirklich so spontan singen, als wären es momentane Eingebungen. Jacobs wählt zwar durchweg rasche Tempi, die aber in der Binnenstruktur der Szenen – etwa im Quintett „Sento, o Dio“ – situativ variiert werden und die Textur

gang Hildesheimer hat dies zur politischen Polemik gesteigert. „Uns [uns??] erscheinen die Figuren der Clemenza tatsächlich darauf angelegt, die opera seria ad absurdum zu führen.“ Das Problem liegt darin, die historische Distanz zu der uns nicht nur ästhetisch fern liegenden, sondern auch ideologisch verdächtigen opera seria aufzuheben. Bahnbrechend wirkte eine Einstudierung unter István Kertész und Jean-Pierre Ponnelle in Köln (1967). Die kurz danach in Wien entstandene Aufnahme unter dem Ungarn (leicht gekürzte Rezitative) war die erste von Rang: mit dem empfindsamen Sesto von Teresa Berganza und der imponierend furiosen Maria Casula als Vitellia: dunkle Chalméau-Töne in den ausgiebigen Tiefenlagen der Partie, feurige Attacke des hohen D im Terzett „Vengo, aspettate“. Vitellias Ausruf – „Oh sdegno mio funesto! oh insano mio furor!“ mit attackierenden Sprüngen in die zweite Oktave, einmal vom tiefen Fis auf das hohe B, zum Schluss auf das D in altissimo, con forza zu singen –



Mozart im 21. Jahrhundert.

verzichtet. Die Titelpartie ist mit Stuart Burrows exemplarisch besetzt. Janet Bakers Stimme ist zu kurz für die Vitellia: Sie muss das hohe D des Terzetts ebenso auslassen wie das tiefe G in „Non più di fiori“; und doch triumphiert die grandiose Sängerin durch die Erregungsglut ihres Singens. Exzellent Yvonne Minton in der ursprünglichen Kastraten-Partie des Sesto und die samtige

Frederica von Stade als Annio.

Trotz mancher Meriten fällt die Böhm-Aufnahme mit der exzellenten Dresdner Staatskapelle hinter die von Davis zurück: Statuarisch-oratorisch in der Anlage, gemessen in der Wahl der Tempi (abgesehen vom Beginn des Finale I), fehlt es ihr an dramatischem Impetus. Als Kaiser schwingt ein „caro Sassone“ das römische Szepter: Peter Schreier, nasal und unidiomatisch in den Rezitativen, flüssig aber in seinen

energisch gesungenen Arien. Julia Varady hat ihre dramatische Vitellia in der späteren Aufnahme unter Gardiner mit den English Baroque Soloists überboten. Anthony Rolfe Johnsons klangreicher und agiler Tenor ist ein ideales Instrument für den edelmütigen Herrscher. Anne Sofie von Otter, singdarstellerisch eindringlich, kommt stimmlich weder an Teresa Berganza noch an Yvonne Minton heran. Gardiner gibt, die dramatischen Aspekte beto-

nend, eine Gegendarstellung zu Böhms Einspielung. Sparsame Appoggiaturen, keine Verzierungen bei Fermaten.

Spannungslos die Aufnahme unter Christopher Hogwood. Es spricht für sich, dass es bei der Produktion zu Kontroversen kam zwischen Hogwood und der herausragenden Sängerin seines Ensembles: Cecilia Bartoli, dem eindringlichsten und differenziertesten Sesto. Sie singt die „Parto“-Arie mit zartesten dynamischen Kontrasten und ziselierten Verzierungen, zu denen auch Triller gehören; mit der Auszierung der Fermate (Takt 82); mit furiosen Triolen im Schlussteil; und zum Glück hören wir auch die gleichsam braun-erdigen Klänge der Bass-Klarinette.

Im Mittelpunkt von Mutis „Tito“-Großgemälde – hochdramatisch in der selbst von „Tito“-Verächtern bewunderten Kapitols-Szene – stehen die Vitellia von Carol Vaness und der nicht immer flüssig singende, aber heroische Tito von Gösta Winbergh. In der Einspielung unter Harnoncourt war die viel geliebte Lucia Popp mit der Partie der Vitellia überfordert. Der Tenor des überzeugend charakterisierenden Philippe Langridge ist spröde (überhell der Vokal A), und Ann Murrays lebendiges vokales Agieren findet wenig Entsprechung in Cantabile-Phrasen. Voller Spannung aber sind die Rezitative zwischen Tito und Sesto und die Ensemble-Szenen (Finale Akt I).

Die Zauberflöte

„Die Zauberflöte“ ist, so Attila Csampai in seinen diskographischen Anmerkungen (RoRo Opernbücher), „die am meisten gedeutete und am wenigsten verstandene Oper Mozarts“. Das große Missverständnis liege in der Annahme, Mozarts Musik huldige allein „den

weisen Lehren und hehren Zielen der Eingeweihten“. Dass aber Arturo Toscanini der einzige Dirigent gewesen sein soll, der den Bruch des Stücks im Finale des ersten Aktes – wenn Tamino erfährt, dass Paminas schändlicher „Entführer“ Sarastro ein weiser Herrscher sei – dadurch gestaltet habe, dass er den Priester musiken des zweiten Aktes durch stockende Tempi den Charakter eines ideologischen Rituals gegeben habe, klingt wohl doch nach einer Seligsprechung des italienischen Maestro. Damit seien die Vorzüge seiner sehr pannenreichen Aufführung nicht geleugnet: die trotz der historischen Klangtechnik erkennbare Transparenz, die Plastizität der Ensembles, die Kontrastierung des Komischen und des Solemnen. Dass mit Tamino der Heldentenor die deutsche Opernbühne betritt, beglaubigt Helge Roswaenge mit der ihm eigenen Emphase und Brillanz. Dem mit orgelndem Reichtum singenden Alexander Kipnis erlaubt der Maestro in „O Isis“ etliche Zwischenatmer, durch die das Pathos überbetont wird. Die energisch singende Königin der Nacht (Julie Ostváth) feuert in beiden Arien etliche hohe Töne ins Ungefähre.

Die ersten Studio-Aufnahmen – unter Beecham (1938), Karajan (1950), Böhm (1955) – verzichten auf die Dialoge. Gleichwohl zeichnet sich die unter Beecham durch ihre theatralische Qualität ebenso aus wie durch den agilen Papageno von Gerhard Hüsch. Erna Berger als Königin singt bezaubernd, wenn auch mit einem Kleinmädchenton. In der Rolle der Pamina ist die oft gerühmte „Piano-Lemnitz“ zu erleben – erlesen, aber maniert. Trotz pulsierender Tempi wirkt Karajans erste Aufnahme mit einem insgesamt enttäuschenden Ensemble kon-

CD-Tipps



Der Schauspieldirektor

• Kanawa, Gruberova, Heilmann, Jungwirth, Wiener Philharmoniker, Pritchard; Decca/Universal

Le nozze di Figaro

• Casa, Güden, Danco, Siepi, Poell, Wiener Philharmoniker, Kleiber; Decca/Universal
• Schwarzkopf, Moffo, Cossotto, Wächter, Taddei, Philharmonia Orchestra, Giulini; EMI
• Söderström, Grist, Berganza, Evans, Bacquier, New Philharmonia, Klemperer; EMI

• Valdengo, Angeles, Miller, Siepi, Baccaloni, Met, Reiner, div. Label

Don Giovanni

• Wächter, Sutherland, Schwarzkopf, Alva, Taddei, Frick, Philharmonia Orchestra, Giulini; EMI
• Allen, Vaness, Ewing, Lewis, Allan, London Philharmonic, Haitink; Philips/Universal

• Wixell, Arroyo, Kanawa, Burrows, Ganzarolli, Covent Garden Opera, Davis; Philips/Universal

• Pinza, Bampton, Novot, Kullmann, Sayao, Baccaloni, Met, Walter; Naxos

Così fan tutte

• Gens, Fink, Gura, Boone, Spagnoli, Oddone, Concerto Köln, Jacobs; Harmonia Mundi
• Schwarzkopf, Merriman, Simoneau, Panerai, Bruscantini, Philharmonia Orchestra, Karajan; EMI
• Vaness, Ziegler, Aller, Duesing, Desderi, London Philharmonic, Haitink; EMI

La clemenza di Tito

• Rolfe Johnson, Varady, Otter, McNair, English Baroque Soloists, Gardiner; Archiv/Universal

• Burrows, Baker, Minton, Stade, Popp, Covent Garden Opera, Davis; Philips/Universal

Die Zauberflöte

• Popp, Janowitz, Gedda, Frick, Berry, Crass, Philharmonia Orchestra, Klemperer; EMI
• Lear, Peters, Wunderlich, Crass, Fischer-Dieskau, Berliner Philharmoniker, Böhm; DG/Universal
• Rothenberger, Moser, Schreier, Berry, Moll, Bayerische Staatsoper, Sawallisch; EMI

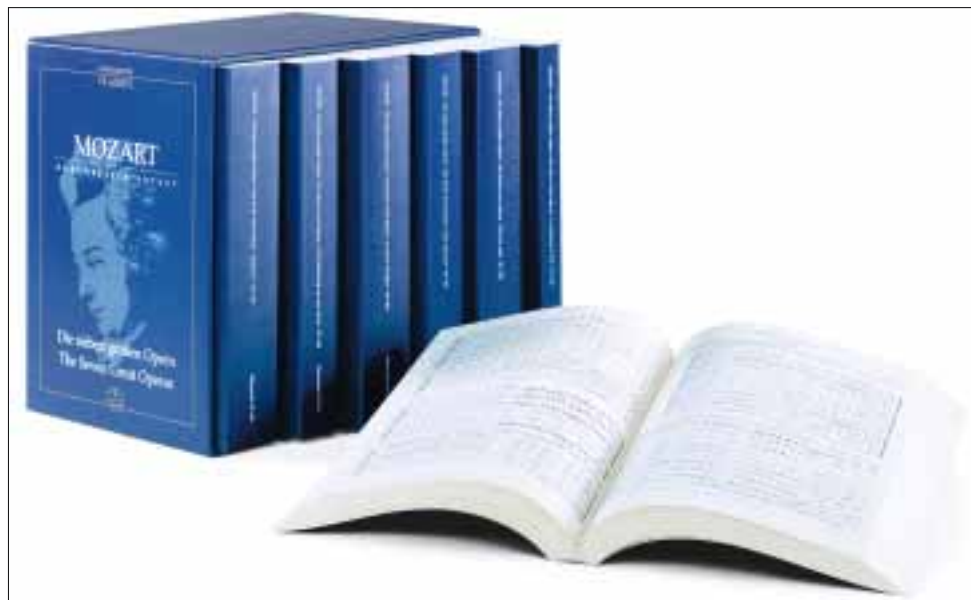
Noten

Mozart, Die sieben großen Opern, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter TP 601, 199,- Euro

zertant. Der orchestrale Feinschliff von Fricsays Aufnahme – mit stark gekürzten Rezitativen – findet keine Entsprechung im Ensemble.

Klemperer verzichtet auf die Dialoge, die quer zu seiner antikomödiantischen Konzeption gestanden hätten. Seine Tempi sind durchaus nicht so langsam, wie die Akkordsäulen der Ouvertüre zu signalisieren scheinen; Sawallisch oder Haitink sind nur unwesentlich schneller. Vielmehr entsteht der Eindruck der Langsamkeit durch den Nachdruck, mit dem Einzelstimmen herausgearbeitet werden. Sein Ensemble ist in einigen, nicht in allen Rollen das beste, auf jeden Fall das am besten ausgewogene: Lucia Popp eine brillante und dramatische Königin der Nacht. Nicolai Gedda ein nuancierter Tamino. Walter Berry als Papageno spielt mal nicht den lustigen Gesellen. Der indisponierte Gottlob Frick wird indes seinem Ruf als „der schwärzeste aller Bässe“ (Furtwängler) nicht gerecht. Zwei der drei Damen kommen aus dem Diven-Olymp, Elisabeth Schwarzkopf aus dem Salon des „Rosenkavalier“.

Die ein Jahr später entstandene Aufnahme unter Karl Böhm steht in hohem Ansehen. Es ist eine Fassung mit drögen Dialogen, die nur als Stichworte für die Arien dienen. Das Ensemble ist in einigen Rollen exzellent besetzt – mit Fritz Wunderlich als allgeliebtem und unübertrroffenem Tamino, Franz Crass als Sarastro, Lisa Otto als Papagena –, aber sowohl Papagena (Lear) als auch die Königin der Nacht (Peters) gehören nicht zu den großen Rollenvertreterinnen. Fischer-Dieskau als Papageno wirkt in seiner angestrengten Munterkeit unfreiwillig komisch. Seine Rolle fand er erst in der Aufnahme unter Sir Georg Solti – als der



Pünktlich zum Mozart-Jahr ist bei Bärenreiter ein praktischer Schubser mit den sieben großen Mozart-Opern erschienen. Die Studienpartituren basieren auf dem Notentext der „Neuen Mozart-Ausgabe“ und sind je mit einem Vorwort zu Werk und Edition versehen.

eindringlichste aller Sprecher. Der „Sobald dich führt“-Abgesang, mit makellosem Legato phrasiert, ist unvergesslich. Soltis Aufführung hat immensen virtuos Drive – Beispiel: die Teilchenbeschleunigung von Monostatos’ Arie –, doch wenig Charme. Stuart Burrows als Tamino und Hermann Prey als Papageno sind exzellent, aber das gleichsam gurgelnde Singen von Cristina Deutekom (Königin) ist schwer erträglich. Martti Talvela Sarastro ist ein Stimm-Riese, wird aber in Soltis zweiter Aufnahme von Kurt Moll übertroffen.

Organischer und idiomatischer ist die Aufnahme unter Wolfgang Sawallisch gelungen. Kurt Moll ist wieder ein idealer Sarastro, Edda Moser eine flammende Königin, Peter Schreier ein energischer Tamino. Ungewöhnlich vom Text: die Einfügung des Duets „Pamina, wo bist du?“ (nach der Szene der zwei Priester „Bewahret euch vor Weibertücken“). Die Einrichtung der Dialoge entspricht nicht der ausgefeilten und facettenreichen orchestrale Darstellung. Für Karajans zum Auftakt der Digital-Ära herausgebrachte Aufnahme möchte man gern

Virgil Thompsons Wort von der Musik in seidiger Unterwäsche wählen. Levines Produktion (RCA) auf der Basis einer Salzburger Festspielaufführung mit fast vollständigen Dialogen – wenig inspiriert, sängerisch enttäuschend – wird von den Aufnahmen unter Haitink (herausragend: Lucia Popp als Pamina und Edita Gruberova als Königin) und Colin Davis überboten. Exzellent unter Davis die Dresdner Staatskapelle, der überragende Kurt Moll und die noble Margaret Price als Pamina.

Ein Kuriosum der Produktion unter Harnoncourt: dass die Dialoge gestrichen sind und der Handlungsfaden von einer Sprecherin (Gertraud Jesserer) geknüpft wird. Das Orchester der Zürcher Oper, mit dem Harnoncourt seinen Mozart-Zyklus herausbrachte, ist bei den Streichern um die Spielweise des 18. Jahrhunderts bemüht; die Bläser setzen markante, aber keine übertriebenen Sforzando-Akzente. Die Sänger folgen dem sanften Wiener Stil – Monostatos etwa wispt sich durch seine Arie. Barbara Bonney (Pamina) und Hans Peter Blochwitz (Tamino) gehören zu den Leichtge-

wichten, überzeugen jedoch durch die Innigkeit des Vortrags. Hingegen kann Edita Gruberova größere dramatische Energien entbinden. Matti Salminen (Sarastro) hatte nicht seinen besten Tag.

Für welche der zahlreichen Aufnahmen man sich nun entscheidet – gleich ob traditionell oder historisierend – bleibt persönlichen Vorlieben überlassen. Allerdings liegt ein Problem vieler neuer Aufnahmen – mögen sie noch so sorgfältig erarbeitet sein, mag jede punktierte Achtel genau ausgeführt und jede sängerische „Freizügigkeit“ vermieden werden – in der Unauffälligkeit der Protagonisten, die, wie brave Angestellte, nurmehr Weisungen folgen und nicht den Mut haben, „ich“ zu sagen. Das heißt, die nicht auf ihr Timbre, ihre Dynamik, ihre Portamenti, ihre Agogik oder, mit einem Wort: auf ihre Persönlichkeit vertrauen wie Schwarzkopf oder Simoneau, Price oder Troyanos, Kunz oder Berry, Taddei oder Bacquier. Doch ohne sängerische Fantasie bleiben die Figuren blass und hinterlassen keinen dauerhaften Eindruck im musikalischen Gedächtnis des Hörers. ■