

Der hochdramatische Mozart

Am 4. November 1787 schreibt Mozart aus Prag: „Am 29. October gieng meine Oper Don Giovanni in scena, und zwar mit dem lauteften Beyfall. Gestern wurde sie zum 4ten Mal (und zwar zu meinem Benefice) aufgeführt... ich wollte meinen guten Freunden wünschen, daß sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen!“

Der Komponist, dem hier in seinem „lieben Prag“, das ihn schon mit dem Erfolg des „Figaro“ über den Kummer der Wiener Mißerfolge hinweggeholfen hatte, ein Triumph bereitet wurde, wie er ihn seit seinen Wunderkind-Zeiten nicht mehr hatte erleben dürfen, hätte sich kaum träumen lassen, daß der Musikfreund knappe 180 Jahre später nur würde in den Plattenschrank greifen müssen, um „Antheil an seinem Vergnügen zu nehmen“, ja daß man Anno 1967 zwischen sieben verschiedenen Gesamtaufnahmen des „Don Giovanni“ wählen können. Freilich, eine Originalaufnahme der Prager Uraufführung ist nicht darunter — was gäben wir darum, ein solches Dokument zu besitzen —, doch wird es immerhin in Kürze noch eine achte Schallplattenversion des „Don Giovanni“ geben, aufgenommen in jenem Theater in Prag, in dem Mozarts „dramma giocoso“ vor 180 Jahren zum erstenmal erklang. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft wird sie in diesem Monat unter Karl Böhm im Prager Ständetheater produzieren; für die Hauptrollen wurden Birgit Nilsson, Martina Arroyo, Reri Grist, Dietrich Fischer-Dieskau, Ezio Flagello, Peter Schreier und Martti Talvela gewonnen.

Die sieben Aufnahmen, die uns heute zum Vergleich stehen, geben ein Spektrum der Mozart-Interpretation der vergangenen drei Jahrzehnte, sie umfassen zwischen dem Dokument der Glyndebourne-Aufführung unter Fritz Busch 1936 und dem neuen „Don Giovanni“ unter Klemperer, der mit allen Anzeichen der Sensation knapp vor Weihnachten auf den Markt kam, dreißig Jahre Opern- und Schallplattengeschichte. Ihr Vergleich ist reizvoll und interessant, er stimmt nachdenklich, bisweilen kritisch und zeigt neben den Möglichkeiten der modernen Technik auch die Gefahren, die aus dem dauernden Konkurrenzdruck, dem die großen Firmen unterliegen, für das künstlerische Resultat erwachsen.

Denn als Fritz Busch und Carl Ebert 1936 in Glyndebourne ihren „Don Giovanni“ herausbrachten und dieser von His Master's Voice für die Schallplatte festgehalten wurde — ein Wagnis in jener Zeit! —, da gab es noch keine Exklusivverträge und sonstige außerkünstlerische Zwangsjacken, da hatten die beiden Protagonisten die Möglichkeit, ein Ensemble zu bilden, das in seiner Geschlossenheit und Einheitlichkeit bis heute auf der Schallplatte nicht übertroffen worden ist.

Man spürt beim Anhören dieser übrigens auch klanglich erstaunlich frisch gebliebenen Aufnahme, daß hier ein übergeordneter

künstlerischer Wille am Werke war. Fritz Busch, dem die Mozart-Interpretation unseres Jahrhunderts wesentliche Impulse verdankt, und Carl Ebert schufen eine Modell-Aufführung, deren klarer Stil und in unserem Sinn mozarthischer Charakter erstaunen. Busch huldigt bereits jenem klaren absoluten und bei aller Dramatik doch stets schlanken Mozart-Stil, den wir heute als das Ideal ansehen. Sein „Don Giovanni“ ist nicht so sehr „Große Oper“ als das „dramma giocoso“, die Dramatik wirkt niemals äußerlich, sondern resultiert aus einer unerhörten inneren Spannung, der sich alle

zige Aufnahme, die, wie in Furtwänglers unvergessener Salzburger Deutung, schon in der Ouvertüre den eisigen Hauch des Schicksals spürbar macht, ja die sogar im Allegro-Teil das Dramatische betont. Für Klemperer ist der „Don Giovanni“ die große musikalische Tragödie, seine Liebe gehört den Hauptfiguren, den Polen des dramatischen Geschehens, den Don Giovanni auf der einen Seite, dem Komtur, Donna Anna und Elvira auf der anderen Seite. Für sie setzt er alle Intensität und Kraft seines dem Pathos zuneigenden Musizierens ein, die Szenen des Gefechts, auf dem Friedhof



Sänger — mit Ausnahme vielleicht des Leporello des Salvatore Baccaloni — unterordnen. Obwohl hier das Klavier als Begleitinstrument der Secco-Rezitative verwendet wird — unsere „Werktreuen“ wenden sich mit Grausen —, könnte mancher Dirigent unserer Tage und manche Aufnahme neuesten Datums hier stilistisch allerhand profitieren.

Klemperers Deutung

Und damit sind wir beim aktuellen Anlaß dieser vergleichenden Betrachtung, der neuen Aufnahme unter Otto Klemperer. Der 81jährige Klemperer dirigiert den „Don Giovanni“ mit dem heißen Atem des Dramatikers. Vom ersten Schlag der Ouvertüre ist man gepackt von der ungeheuren Intensität dieses Musizierens. Es ist die ein-

und der Schluß sind von kaum überbietbarer Wucht und Größe. Anna und Elvira zeichnet Klemperer nicht nur mit ebensolcher Sorgfalt, sondern auch ungewohnt in den Konturen: Anna erscheint als junges Mädchen, zart und ihrer Trauer nicht mit der Geste der Heroine — wie sonst meistens —, sondern mit dem Ausdruck kindlichen Schmerzes hingegeben. Elvira dagegen ist eine pathetisch Liebende, rasend vor Eifersucht und wesentlich vordergründiger, als die Rolle gesehen werden kann. Wie weit dafür Klemperers Absicht oder die Besetzung ausschlaggebend war, ist schwer zu entscheiden.

Für die „zweite Ebene“ des „Don Giovanni“, die komödiantische, hat Klemperer offensichtlich weniger übrig. Nicht nur, daß die Rollen fast durchweg gewichtiger besetzt sind, als man es gewohnt sein mag,

Klemperers Aufnahme des „Don Giovanni“ und ihre Vorläufer

Der Don und sein Diener:
Nicolai Ghiaurov und
Walter Berry

Bild unten:
Aufnahmesitzung
im EMI-Studio
von St. John's Wood in
London

Linke Seite:
Klemperers Ensemble
beim Abhören. Sitzend
von links nach rechts:
Produzent Peter Andry,
Klemperer, Ghiaurov,
Berry, Claire Watson,
Frau Gedda, Mirella
Freni, Christa Ludwig,
Frau Ghiaurov,
Stehend Gedda,
Paolo Montarsolo und
Aufnahmeleiter
Kinloch Anderson



Klemperers Tempi belasten Nummern wie die Registerarie, das Duett der Brautleute, ja sogar das Mahl Don Giovanni mit Bleigewichten. Hier wird, durch die aufwendige Technik der Aufnahme unterstützt, ein Pathos wirksam, das uns für Mozarts „dramma giocoso“ nicht ganz passend scheint, das die Gewichte allzusehr nach außen, zur „Großen Oper“ hin, verschiebt. Darunter leiden vor allem die Rezitative. Fast alle Mitglieder dieser „Don Giovanni“-Besetzung, vor allem aber Ghiaurov, Berry, Ludwig und Gedda, verzichten zugunsten großen opernhafte Ausdrucks auf die Sauberkeit der melodischen Linie, ihre gewichtigen Stimmen sprengen den Rahmen der Mozart-Kantilene. Daß dies aber letzten Endes nur eine Frage der Disziplin ist, zeigt im Falle Ghiaurovs das sehr weich und kultiviert gesungene Ständchen, im

Falle Berrys der Vergleich mit seinem Leporello auf Philips, der zwar schon zehn Jahre zurückliegt, aber immerhin beweist, daß Berry Rezitative singen konnte wie kaum ein zweiter in seinem Fach.

Die anderen Dirigenten

Unter den fünf anderen „Don Giovanni“-Aufnahmen, die derzeit im Katalog sind, ist noch eine, die, ähnlich Fritz Busch, eine ideale Synthese von Dramatik und stilisierender Absolutheit erreicht: die Aufnahme unter Ferenc Fricsay, die im September 1958 entstand und zu Recht einen „Grand Prix“ trägt, wenn sie auch heute technisch nicht mehr ganz „up to date“ ist — die Stereo-Wirkung ist allzu vordergründig auf Kanaltrennung anstatt auf räumliche Wirkung bedacht. Doch Fricsay ist es gelungen,

mit einem Ensemble, das durchaus nicht lückenlos ist, wirklich einen Stil zu realisieren, die Musik bei aller Dramatik und opernhafter Lebendigkeit doch stets schlank und absolut zu halten. Die Struktur der „Don Giovanni“-Musik wird kaum in einer anderen Aufnahme so plastisch, Rezitative und Nummern fügen sich nahtlos aneinander als sonst. Als Schulbeispiel für die innere Dramatik der Deutung Fricsays möchte ich die kurze Arie der Elvira, Nr. 8, nennen, deren barocker Dukatus sonst kaum je bewußt wird.

Bei den vier verbleibenden Aufnahmen, die jede für sich ihre Meriten haben, vermißt man ein wenig die überragende Persönlichkeit am Pult. Zwei von ihnen, unter Josef Krips und Rudolf Moralt, entstanden zum Mozart-Jahr 1956. Die Decca-Aufnahme, die in einer limitierten Sonderauflage äußerst



Das Verfolger Terzett Elvira/Ludwig, Octavio/Gedda und Anna/Watson

preisgünstig zu haben ist, übernahm einen Großteil des Salzburger Festspielensembles, die andere hatte vor allem das Wiener Ensemble zur Verfügung. Beide sind musikalisch und stilistisch untadelig, bei beiden möchte man allerdings den Einwand des allzu Untergewichtigen machen; auch sind in der Krips-Aufnahme die Sänger recht unterschiedlich in ihrer Auffassung von Mozart-Gesang. Bei Moralt gibt es zwei empfindliche Lücken in der Besetzung, auch fehlt hier das Fluidum des Genialen, doch sichern einige hervorragende Sängereleistungen auch dieser Aufnahme, die übrigens nur in Mono existiert, ihren Wert.

Bei den beiden noch verbleibenden Aufnahmen, die erst vor relativ kurzer Zeit entstanden sind, hat eindeutig das Prinzip der Sängerstars triumphiert; Begriffe wie Stil oder Ensemble kommen dabei einigermaßen zu kurz. Vor allem bei Erich Leinsdorf, der eine saubere, musikalisch lebendige Version gibt und zudem das Plus der Wiener Philharmoniker hat, der aber die extremen Gewichte und Persönlichkeiten seiner „Stars“ allzuwenig unter einen Stil zu bringen vermag. Hier stehen, unterstützt von hervorragender Aufnahmetechnik, großartige Stellen neben recht mißlungenen. Das ist leider auch von der Columbia-Aufnahme unter Carlo Maria Giulini zu sagen, dem einzigen Italiener unter den „Don Giovanni“-Dirigenten. Er deutet Mozarts Musik temperamentvoll und auf Opernwirkung bedacht, aber allzu vordergründig; auch fehlen seinem Ensemble in entscheidenden Rollen die Potenzen.

Die Sänger

Das zentrale Problem jeder „Don Giovanni“-Aufführung ist die Besetzung der Titelpartie. Wie kaum eine andere Opernrolle verlangt diese höchste sängerische Qualitäten und schauspielerische Vielseitigkeit, dazu aber noch jenes gewisse Etwas, eine dämonisch-erotische Ausstrahlung, die die Faszination des getriebenen Verführers verständlich macht. Für die Platte muß diese Eigenschaft sogar allein in der Stimme wirksam sein, eine Klippe, an der auch große Sänger scheitern, wenn sie versuchen, Dämonie zu „spielen“. Nicolai Ghiaurov, der Don Gio-

vanni der Klemperer-Aufnahme, hat das kaum nötig. Seine dunkle, slawisch gutturale Stimme suggeriert zwar das Bild eines etwas gewalttätigen, vielleicht auch ein wenig plebejischen Frauenverführers, doch hat sie zweifellos großes Format; bisweilen sogar zu großes, wie bei der Erörterung der Rezipiente oben dargelegt wurde. Das Ideal einer Giovanni-Stimme demonstrieren Cesare Siepi und George London. Siepi gleich in zwei Aufnahmen, von denen mir die frühere unter Krips besser gefällt, da Siepis männliche und kraftvolle Stimme geschmeidig, höchstens eine Spur zu glatt eingesetzt wird; in der RCA-Aufnahme ist Siepi unbeherrschter, brutaler geworden. George London demonstriert seinen eleganten Mozart-Stil, in dem sinnlichen Timbre und hervorragendes Parlando (Champagner-Lied) eine ideale Synthese bilden; auch ist London der einzige, der das Aristokratische der Figur akustisch glaubhaft macht, seine Stimme gewinnt in der Schlußszene trotzges Metall. Ein männlicher, sehr sauber gesungener Don Giovanni ist John Brownlee in der Glyndebourne-Aufnahme; auch hier wird makelloser Mozart-Stil gezeigt. Von Stimme und Persönlichkeit dem Don Giovanni eher fern sind Dietrich Fischer-Dieskau und Eberhard Waechter; beiden fehlt die dunkle Glut und das Sinnliche, doch vermag Fischer-Dieskau dieses Manko ungleich souveräner zu überspielen und durch geschickte Deklamation auszugleichen als Eberhard Waechter, der auch akustisch dauernd „in Dämonie macht“, aber merkwürdig substanzlos klingt.

Don Giovanni Diener wird je zweimal von Walter Berry und von Fernando Corena gesungen; beide sind in ihrer Art richtig, Berry ein wenig annütiger, humorvoller, Corena ein wenig derber. In der Klemperer-Aufnahme ließ sich Berry allerdings auch vom großen Pathos verführen; es klingt gelegentlich, als wolle er den Leporello mit Gewalt ins dramatische Fach rücken. Nichtsdestoweniger markieren diese beiden ein Niveau, das weder Karl Christian Kohn mit seinem allzu bayerisch-derben noch Giuseppe Taddei mit seinem allzu vordergründig humorvollen Leporello erreichen; Salvatore Baccaloni ist für meine Begriffe zu sehr ein Opernbaß, seinem Leporello fehlt in Stimme und Ausdruck jeder Charme.

Als Masetto setzt Walter Berry in der Krips-Aufnahme einen Maßstab, der sonst kaum erreicht wird; er ist herrlich präsent und dezent zugleich, eine Kunst, die von den anderen am ehesten noch Ivan Sardi beherrscht. Die schwierige Rolle des Don Ottavio, der ja bekanntlich ein „passiver Held“ sein muß, akustisch aber vor allem durch makellosen Mozart-Stil zu glänzen hat, wird auf der Platte gleich viermal nahezu ideal realisiert. Durch Anton Dermota, damals, 1955 etwa, auf der Höhe seines unvergleichlichen Mozart-Stiles — nur Wunderlich, dessen Don Ottavio wir nun leider nicht mehr auf Schallplatten erleben, vermochte die beiden Arien noch so musikalisch und in bester Belkanto-Manier zu singen; durch den Kanadier Leopold Simoneau, um den es allzufrüh wieder still geworden ist, den sehr stilvoll singenden Cesare Valletti und den alten Koloman von Pataky, der zwar stilistisch bisweilen nicht ganz einwandfrei ist (für heutige Ohren, wohlgemerkt!), aber doch sehr souverän und musikalisch singt. Luigi Alva ist vom Timbre her zu untergewichtig, Nicolai Gedda dagegen zu sehr italienischer Held; so makellos er singt — so dramatisch und kräftig darf Ottavio nicht sein, sonst stimmen die Proportionen nicht mehr.

Als Komtur treten die ganze Reihe der großen Opernbässe der letzten dreißig Jahre an, und mit Ausnahme von Gottlob Frick, der mit der Mozart-Linie Mühe hat, sind alle stimmlich und stilistisch gut. Den Einbruch des Jenseits akustisch glaubhaft zu machen, gelingt allerdings nur der schon etwas brüchigen Stimme von Ludwig Weber, dessen „Don Giovanni, a cenar teo m'invitasti!“ wie die Posaune des jüngsten Gerichts in den lichten Speisesaal Don Giovanni einbricht.

Ähnlich schwierig zu besetzen wie die Titelfigur ist die Donna Anna, stimmlich wohl eine der anspruchsvollsten Partien des gesamten Sopranfachs. Hier muß eine lyrische Stimme dramatischen Ausbruchs fähig sein und dazu noch in halsbrecherischen Koloraturen allein Ausdruck bringen. Jede Betonung nach einer Seite hin bringt die Figur aus dem Gleichgewicht. Das gilt für Claire Watson, die von Klemperer in ihrer Zurückhaltung zwar sehr liebevoll unterstützt wird, aber doch ein wenig blaß bleibt, wie auch von Suzanne Danco, die den richtigen Stimmcharakter hat, aber Schwierigkeiten in der Höhe. Ebenso ergeht es Sena Jurinac, die ausdrucksmäßig gemeinsam mit Fricisay wundervolle Momente erreicht — das Arioso-Rezitativ der zweiten Arie —, aber mit den nahezu unsingbaren Koloraturen kaum überzeugender fertig wird als Hilde Zadek, die allerdings fast durchwegs angestrengt klingt. Birgit Nilsson ist entschieden zu sehr Heroine, Joan Sutherland zu sehr eine kühle Koloratur-Sopranistin. In allen Aufnahmen ist nur eine einzige ideale Donna Anna: Ina Souez in der Busch-Aufnahme; eine warme, lyrische Stimme, des dramatischen Affektes fähig und doch bis zur Spitze völlig souverän geführt. So habe ich die Donna Anna nur von Elisabeth Grümmer unter Furtwänglers Leitung „bewältigt“ gehört. Leontyne Price, die ereignishaft sang (in der Salzburger Karajan-Aufführung), verschob die Gewichte ihrer Gestaltung zu sehr nach der dramatischen Seite.

Das gilt auch für ihre Donna Elvira auf Platten, wenn die dunkelhäutige Sängerin auch lange nicht so „gewichtig“ ist wie neuerdings Christa Ludwig, die offensichtlich vorhat, alle Fachgrenzen zu ignorieren. Diese Elvira singt zwar sehr musikalisch, doch sprengt sie den Rahmen der Rolle; ihre wunderbare Arie wird zu einem machtvollen Rachegeßes. Hier sind es neben der etwas überforderten Maria Stader und den in jeder Weise untadeligen Elviren von Luise Helletsgruber und Lisa della Casa zwei Sängerinnen, die, so verschieden sie



Giovanni-Timbre und Eleganz:
George London mit
Karl Christian Kohn als Leporello

sind, das Maß dieser Figur voll ausgelotet haben: Elisabeth Schwarzkopf mit ihrer akustisch packend gezeichneten Studie einer sich in verschämter Liebe zu einer Neurose steigernden Frau und Sena Jurinac, die in ihrem Schwanken zwischen zartem Gefühl und dem Wissen um ihre Aufgabe als Gegenspielerin die Figur in einer Weise adelt, wie ich es nie wieder gehört oder gesehen habe. Ihre Arie ist ein Seelen-gemälde für sich.

Als Zerline wird durch Irmgard Seefried ein Maßstab gesetzt, an dem mit Ausnahme der Mirella Freni alle scheitern müssen; sie alle — Graziella Sciutti, Hilde Güden, Eugenia Ratti — sind zu sehr Soubretten, um den innigen Zauber dieser Rolle ganz erfüllen zu können. Es gibt doch nichts Kostbareres, als wenn Zerline ihr „Batti, batti, o bel Masetto“ anstimmt, auch wenn

die junge Frau dabei vielleicht mehr an den aufregenden Kavalier denken sollte als an ihren etwas tölpelhaften Bräutigam.

Technische Akzente

Bei jeder Aufnahme einer Oper, und gar einer so bühnengerechten wie dem „Don Giovanni“, spielt die Aufnahmetechnik eine wichtige Rolle, wenn man sie auch — wie das Beispiel des Glyndebourne-Dokuments beweist — nicht überbewerten darf. Doch natürlich haben die neue EMI-Produktion sowie schon die Columbia-Aufnahme und jene unter Leinsdorf alle Trümpfe moderner Aufnahmetechnik in der Hand. Sie werden erstaunlicherweise in der Klemperer-Aufnahme, wie schon in der unter Giulini, vor allem für die Plastik des Orchesters, jedoch fast gar nicht für eine akustische

Raumwirkung der Bühne genützt. Präzise ausgedrückt: Die Ensembles klingen zwar durchaus räumlich, aber die singenden Personen sind nicht oder kaum zu orten, wie das etwa bei der älteren Decca-Aufnahme fast überdeutlich geschieht, nicht zu reden von der DG-Aufnahme, bei der, wie schon oben erwähnt, die Kanaltrennung noch vordergründig durchgeführt wurde. Das hat nun an sich auf den musikalischen und künstlerischen Eindruck wenig Einfluß, die EMI-Produzenten haben sich hier aber doch einen zusätzlichen Effekt entgehen lassen, der vor allem in der ersten Szene mit dem Komtur und im Finale auch dramaturgisch wichtig ist. Der jeweils versteckte Leporello darf nicht auf der gleichen Seite singen wie die Stimme des Komturs, da er sich ja genau vor diesem verkrochen hat. Wir alle kennen das Bild: der Komtur in der Mitte hinten, Don Giovanni auf der einen Seite, Leporello, zumeist unter dem Tisch verkrochen, auf der anderen. Hier haben die Techniker von RCA am besten gearbeitet, indem sie ohne Übertreibungen dem Hörer das räumliche Orten der Sänger ermöglichen und so den Eindruck der Bühne suggerieren. Ohne die Technik überbewerten zu wollen, spielt die „Regie“ im Zeitalter eines Culshaw doch eine wichtige Rolle, selbst wenn es sich „nur“ um Mozart handelt.

An der Qualität der Platten fand ich bei der neuen EMI-Aufnahme nichts auszusetzen. Sie ist wie die Mehrzahl der anderen Aufnahmen (außer DG und Philips) auf vier Platten geschnitten, was eine großzügigere Behandlung der Einschnitte ermöglicht. Pressung und Repräsentation entsprechen dem üblichen Aufwand der Angel-Serie.

*

Vom Stilistisch-Musikalischen her würde ich den Aufnahmen unter Busch und Fricsay den Vorrang einräumen, die überzeugendsten Rollendeutungen (Giovanni, Elvira, Leporello, Komtur) enthält die Philips-Aufnahme, den Glanz eines festlichen Ensembles jene unter Krips, die Faszination großer Sängernamen strahlen die Aufnahmen unter Leinsdorf und Giulini aus — Klemperers neuer „Don Giovanni“ wird als ein aufwendiges Dokument eines sehr persönlichen, künstlerischen Charakters in die Schallplatten-Geschichte eingehen.

	Electrola Unvergänglich/ Unvergessen E 80 598/600 63,— DM	Philips A 00280/82 75,— DM	Decca SKA 25011-D/ 1-4 Sonderpreis 52,— DM	DG 138050/52 75,— DM	Columbia STC 91059/62 100,— DM	RCA LSC 6410/ 1-4 100,— DM	Angel SMA 191 494/97 Subskript.- Preis 68,— DM
Dirigent:	Fritz Busch	Rudolf Moralt	Josef Krips	Ferenc Fricsay	Carlo Maria Giulini	Erich Leinsdorf	Otto Klemperer
Donna Anna:	Ina Souez	Hilde Zadek	Suzanne Danco	Sena Jurinac	Joan Sutherland	Birgit Nilsson	Claire Watson
Donna Elvira:	Luisse Helletsgruber	Sena Jurinac	Lisa della Casa	Maria Stader	Elisabeth Schwarzkopf	Leontyne Price	Christa Ludwig
Zerline:	Audrey Mildmay	Graziella Sciutti	Hilde Güden	Irmgard Seefried	Graziella Sciutti	Eugenia Ratti	Mirella Freni
Don Giovanni:	John Brownlee	George London	Cesare Siepi	Dietrich Fischer-Dieskau	Eberhard Waechter	Cesare Siepi	Nicolai Ghiaurov
Leporello:	Salvatore Baccaloni	Walter Berry	Fernando Corena	Karl Christian Kohn	Giuseppe Taddei	Fernando Corena	Walter Berry
Don Ottavio:	Koloman von Pataky	Leopold Simoneau	Anton Dermota	Ernst Haefliger	Luigi Alva	Cesare Valetti	Nicolai Gedda
Komtur:	Franklin	Ludwig Weber	Kurt Böhm	Walter Kreppel	Gottlob Frick	Arnold van Mill	Franz Crass
Masetto:	Roy Henderson	Eberhard Waechter	Walter Berry	Ivan Sardi	Capucilli	Heinz Blankenburg	Paolo Montarsolo
Orchester:	Orchester der Glyndebourne-Festspiele 1936	Wiener Symphoniker	Wiener Philharmoniker	RIAS-Orchester Berlin	Philharmonia-Orchester	Wiener Philharmoniker	Philharmonia-Orchester
Chor:	Chor der Glyndebourne-Festspiele 1936	Wiener Kammerchor	Wiener Staatsopernchor	RIAS-Chor Berlin	Philharmonia-Chor	Wiener Staatsopernchor	Philharmonia-Chor