

Booklet-Text zur Ausgabe: Mozarat-Arien mit Christiane Oelze und dem Kammerorchester C.Ph.E.Bach von Hartmut Haenchen (siehe Diskographie)

".... accurat angemessen..."

...denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes kleid." Diese Stelle aus einem Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater vom 28.2.1778 ist sicher für alle seine Vokalkompositionen zutreffend, besonders jedoch für die Arien, die Mozart als selbstständige Werke für "seine"- oft mit ihm befreundete-Sänger schrieb. Man muß sich aber vergegenwärtigen, daß die Mehrzahl der sogenannten "Konzertarien" als Einlagen für Opern anderer Komponisten geschrieben wurden. Damit ist natürlich auch schon viel über die zu beachtenden Grundsätze der Interpretation dieser Werke gesagt. Nur die wirklich als selbstständige Szene oder Arien konzipierten Werke, die für Konzertaufführungen gedacht waren, kann man als "Konzertarien" bezeichnen. Bei der vorliegenden Auswahl trifft dies nur für KV 272 und 369 zu, auch wenn der dramatische Gehalt der Texte und die Verwandtschaft zu den Opern, denen sie entnommen sind, erhalten bleibt. Die Texte sind vorwiegend den Dramen Metastasios entnommen, der zu Mozarts Zeit noch immer der einflußreichste Dichter von Libretti für die Opera Seria war. Dabei ist es wahrscheinlich, daß die Text-Auswahl auch auf Anregungen der jeweiligen Sänger zurückgeht. Die Texte der hier vorliegenden Arien KV 78, 79, 369 und 538 stammen von Metastasio, während die Einlage-Stücke KV 582 und 583 für eine Buffa-Oper bestimmt waren, deren Text wahrscheinlich von Da Ponte stammt.

Die Arien KV 78 und 79 stammen nach neueren Forschungen wahrscheinlich schon aus der Zeit von 1765/66. Hier beschäftigte sich Mozart mit Metastasio-Texten aus dem "Artaserse". Die erhaltenen Autographe zeigen die überaus zahlreichen Korrekturen des Vaters Leopold.

Die Arien KV 272 und KV 369 sind in der Periode 1776-81 entstanden und spiegeln besonders den Einfluß von Johann Christian Bach und Christoph Willibald Gluck sowie die Orchesterkultur der Mannheimer Schule wider. Die Arie KV 272 schrieb Mozart für Josepha Duschek, übersandte sie später aber auch Aloysia Weber und erläuterte dazu in einem Brief vom 30.7.1778 wesentliche Grundzüge der Interpretation: Er verlangt Ausdruck, Gefühl und Kraft für die Worte und die Identifizierung mit der Situation der Szene und der dargestellten Person.

Die Arie KV 369 schuf Mozart in München für die Gräfin Paumgarten. Später ließ er diese Arie auch von einem Tenor singen. Ein Beispiel dafür, wie großzügig Mozart Besetzungsfragen behandelte. Dies gilt

ebenso für die Arie KV 490 "Non temer, amato bene" mit der konzertanten Violine, die Mozart in seine Oper "Idomeneo" fünf Jahre nach der ersten Aufführung eingefügt und die sowohl von einem Sopran als auch einem Tenor in der Rolle des Idamante gesungen werden kann. Für Josepha Duscek komponierte er die Arie KV 528 nach der Uraufführung des "Don Giovanni" in Prag, während KV 538 aus dem Jahr 1778 die Widmung "per la Sig:ra Lange" trägt. Es handelt sich hierbei um das letzte Werk für seine Schwägerin. Als Einlagen für eine Oper von Martin y Soler schrieb Mozart der Sängerin Louise Villeneuve die Arien KV 582 und 583.

Aus zahlreichen Briefen Mozarts kennen wir ziemlich genau seine Vorstellungen von Sängern und Sängerinnen und wissen, wie er seine Werke ausgeführt haben wollte.

Abgesehen davon, daß die Sängerinnen möglichst "*hübsch auf dem Theater*" sein sollten, wünscht er sich eine "*schöne Stimme*" mit einem natürlichen Vibrato, die nicht zu klein sein soll, aber auch nicht "*schwer*" wie "*alle italienischen Tenöre*". Er verlangt eine "*gute, und deutliche Aussprache*" und kein zu übertriebenes Cantabile. Überhaupt hat es ihm dieses Problem des "*Cantabile*" angetan. In zahlreichen Briefen kommt er darauf zurück. Nach seinem Brief vom 7.3.1778 ist zu schließen, daß er ein gelegentliches, ganz leichtes portamento darunter versteht, jedoch sicher kein ständiges, denn das fällt unter den Begriff des "*gusto*". Unter diesem Begriff wird aber auch die freie Verzierung und die Ausführung der Kadenzen verstanden. So sehr er jedoch eine "*eine galante Gurgel*" oder "*geläufige Gurgel*" für wichtig hält, so wenig schätzt er sie als ausschließliche Gesangsmanier. Entscheidend ist ihm, daß man "*zum Herzen singt*".

Zur vorliegenden Einspielung

Wir haben versucht, Mozarts Forderungen interpretatorisch umzusetzen. Bei den freien Auszierungen in seinen Arien ist Vorsicht geboten, je weiter sie sich vom italienischen Einfluß entfernen. So haben wir uns bei der vorliegenden Aufnahme im wesentlichen auf die originalen Quellen Mozarts gestützt: Die neunzehn Kadenzen zu drei Opernarien von Johann Christian Bach KV 293e, die in der Abschrift von Leopold Mozart (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus.ms. 15570) erhalten sind, aber bisher nicht veröffentlicht wurden, sind die wichtigste Quelle. Da Mozart für die Ausführung dieser Kadenzen jeweils mehrere stark voneinander abweichende Möglichkeiten zur Auswahl stellt, schien es uns möglich, für unsere Einspielung auf diese Kadenzen zurückzugreifen, wobei sie entsprechend ihrem Affekt übertragen oder nachempfunden wurden.

Sie überraschen durch ihre ungewöhnlichen harmonischen Wendungen, durch ihre kühnen Wechsel der Affekte und erfüllen beispielhaft jene Forderungen, die Theoretiker wie Johann Adam Hiller an gute Kadenzstellen stellen. Wie wichtig sie Mozart selbst waren, kann man auch aus seiner Bitte schließen, daß der Vater sie ihm nach Mannheim nachschicken möge (Brief vom 14.2.1778). Umsomehr verwundert es, daß diese Kadenzstellen mehr als 200 Jahre lang unaufgeführt und unberücksichtigt blieben.

Erstmalig erklingen sie nun wieder in dieser Einspielung als eines der wichtigsten Dokumente der Verzierungspraxis Mozarts. Es handelt sich dabei um die Kadenzstellen in den Arien KV 78 mit der Kadenz KV 293e Nr. 1 und KV 79 mit der Kadenz KV 293e Nr. 15.

Hervorragende Beispiele für die Mozartsche Verzierungstechnik, die in unsere Überlegungen einfließen, sind die originalen Auszierungen der Konzertarie KV 294 (Anhang V der NMA II,7,2), Varianten einer Arie aus Johann Christian Bachs "Adriano in Siria" sowie drei weitere Kadenzstellen für Tenor, die in Florenz liegen. Auch die autographe Kadenz für die zweite Fassung der Susanna-Arie aus dem "Figaro" und die dreistimmige Kadenz der 3 Damen aus der "Zauberflöte" müssen als wichtige Beispiele genannt werden.

Nachdem Gustav Mahler in Wien sich allzu großer Sängerfreiheiten erwehrt, indem er auf den tatsächlich geschriebenen Noten der Werke Mozarts bestand, hat er Mozart von nur noch teilweise richtigen Aufführungspraktiken des 19. Jahrhunderts befreit, gleichzeitig aber auch einige wesentliche Stilmerkmale seiner Musik beseitigt und von Mozart vorausgesetzte Spiel- und Gesangsmanieren aus den Aufführungen verbannt. Dazu gehört vor allem die Ausführung der Accompagnato-Rezitative, die ihrer Freiheit beraubt wurden, und die Ausrottung der Appoggiaturen.

Alle Theoretiker des 18. Jahrhunderts sind sich aber einig, daß nicht nur das sogenannte Secco-Rezitativ rhythmisch und agogisch frei gestaltet werden muß, sondern auch das vom Orchester begleitete Rezitativ. Der natürliche Sprachausdruck, welcher die unterschiedlichsten Affekte auf kürzestem Raum darstellen muß, kann nicht an ein Tempo gebunden sein. Das Orchester übernimmt nach Glucks Reform auch eine Funktion des "wahrhaftigen Ausdrucks". Die Entscheidung, ob das Orchester "nachschlägt" oder direkt in den Text einsetzt, muß der Interpret jeweils selbst treffen. Die Praxis war im 18. Jahrhundert durchaus nicht einheitlich, vor allem wurde ein deutlicher Unterschied zwischen Konzert und Oper gemacht. Joseph Haydn plädiert vor allem bei Konzerten in der Kirche für das Nachschlagen, während Johann Joachim Quantz in der Oper das direkte Einsetzen befürwortet. Giuseppe Tosi vertritt in seiner berühmten

Gesangsschule (dt. Übersetzung von J.Fr. Agricola 1757) jedoch die gegensätzliche Meinung.

Die Appoggiaturen haben wir nach den bereits von Georg Philipp Telemann aufgestellten Regeln gesetzt. Dabei wurde der oft vernachlässigten Tatsache Rechnung getragen, die Johann Adolf Scheibe ausführlich in seiner "Abhandlung vom Rezitativ" darlegt: Da ja die Appoggiatur aus der Sprachmelodie gewonnen werden soll, muß jeder Frage im Text auch eine aufsteigende musikalische Linie entsprechen. Demzufolge muß die Appoggiatur von unten gesetzt werden. Leider ist diese wesentliche Frage in keinem Band der Neuen Mozart-Ausgabe berücksichtigt und somit ist wieder die Grundlage für teilweise falsche Ausführung gegeben.

Bei der Orchestrierung stellen sich immer wieder Fragen. Wir haben oftmals das Fagott zusätzlich eingeführt an Stellen, wo es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist. Eine solche Praxis ist für Mozarts Werke mehrfach belegt.

Auch wenn in der italienischen Operntradition der Generalbaß eine geringere Rolle als im Deutschland des 18. Jahrhunderts spielte, überwiegen in der Mehrzahl der Rezitative und Arien die Argumente, die für den Einsatz des Cembalos sprechen. Nicht nur, daß es einige Arien gibt, in denen Mozart selbst an einigen Stellen eine Bezifferung schreibt, auch plötzlich einsetzende einstimmige Baßführung in Rezitativen (z.B. KV 79) zeigt deutlich, daß die Harmonie von einem Cembalo gespielt werden muß.

Nicht nur in Mozarts früher Oper "Mitridate" ist die Besetzung mit zwei Cembali überliefert. Selbst von Mozarts "Don Giovanni" wissen wir, daß zwei Cembali mitwirkten - sicher nicht nur in den Secco-Rezitativen. Auch hier müssen wir uns von einem guten Stilgefühl leiten lassen und phantasievoll entscheiden, ob das Cembalo schweigen oder mitspielen soll, und wie die Parts auszuführen sind. Die Ergebnisse unserer Überlegungen sind in der vorliegenden Aufnahme dokumentiert.

Hartmut Haenchen