

Sein Vokalensemble gehört unbestritten zu den besten der Welt, seine Interpretationen vereinen Brillanz und Intimität mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit. Doch obwohl Harry Christophers sich der großen englischen Chortradition verpflichtet fühlt, möchte er durchaus eigene Wege gehen. Anlässlich der Veröffentlichung seiner neuesten Einspielung sprach der Dirigent mit Matthias Hengelbrock.

Der englische Chorleiter Harry Christophers

Plädoyer für mehr Drama



FONO FORUM: Von Händels *Esther* existiert bereits eine andere Aufnahme. Warum haben Sie dieses Werk noch einmal eingespielt, wo doch zwei andere Händel-Oratorien noch gar nicht auf CD vorliegen?

Christopher Hogwoods Aufnahme ist immerhin schon elf Jahre alt. Ich benutze zwar die gleiche Edition wie er, doch abgesehen von der kleinen Oboensonate, die aus derselben Zeit wie *Esther* stammt und sehr gut in die Gesamtaufnahme paßt, liegt der wesentliche Unterschied darin, daß ich das Stück sehr viel mehr als Kammeroper darstellen wollte, ungefähr wie *Acis and Galatea*, welches etwa zur gleichen Zeit komponiert wurde. Händel hat beide Stücke für eine recht kleine Besetzung geschrieben, und bei unserer Aufnahme haben wir Chor und Orchester in zwei Halbkreisen einander gegenübergestellt, wobei ich in der Mitte stand. Das gab einen guten kammermusikalischen Effekt, eine besonders enge Korrespondenz zwischen Sängern und Instrumentalisten.

Sie halten, Esther' also für eine Kammeroper?

Für ein Kammeroratorium. Habe ich *Kammeroper* gesagt? Das stimmt eigentlich auch. Es gibt viel Aspekte, die in einer schlichten Inszenierung durchaus gut umgesetzt werden könnten. *Esther*' ist eigentlich eine Fortsetzung der Tradition der *masques* aus Purcells Zeit, eine Folge von Szenen, nicht ganz einfach zu verknüpfen, aber lohnend. Vor allem gibt es viele dramatische Momente, und das ist in der alten Aufnahme vielleicht nicht immer so deutlich geworden, wenn ich das bei allem Respekt kritisieren darf.

Harry Christophers ist mit der berühmten englischen Chortradition aufgewachsen, aber keinem spezifischen Klangideal verpflichtet.

Aber im Libretto ist so viel ausgelassen worden, daß die Handlung nur versteht, wer seine Bibel gut kennt.

Ich weiß nicht, ob die Leute im 18. Jahrhundert ihre Bibel besser kannten als heute. Aber es gibt ganz andere Händel-Oratorien, wie *Alexander Balus* oder *Joseph and his brethren*, auf die Sie vorhin anspielten, die selten aufgeführt werden, weil ihre Libretti wirklich schwach sind. Bei *Esther* ist das meines Erachtens gar nicht so schlimm, und die Musik ist natürlich exzellent. Es ist in ihr schon vieles von dem erkennbar, was die großen Oratorien Händels ausmacht, vor allem in den Chören. Manche von ihnen sind noch sehr kurz, andere wiederum sehr lang, der Schlußchor überhaupt das Längste, was Händel in diesem Zusammenhang je geschrieben hat. Diesen Schlußchor aufzunehmen, war in der Tat ein aufregendes Abenteuer.

Wo genau liegt in, Esther' die Dramatik?

Vor allem in der Art, wie Händel die einzelnen Personen charakterisiert. Es gibt viele großdimensionierte Arien, gerade für Esther selbst, aber auch für ihren bösen Widerpart Hamon, der sehr sorgfältig gearbeitet ist. Dann gibt es eine charmante Arie mit Harfe, wahrscheinlich aus dem einfachen Grund, daß Händel bei der Uraufführung einen guten Harfenisten zur Verfügung hatte. Dies gibt mir heute die Möglichkeit, die ContinuoBesetzung stärker zu variieren, nicht in dem Sinne, daß wir einzelnen Personen bestimmte Instrumente zuordnen, aber so, daß durch den Einsatz unterschiedlicher Continuoinstrumente die Dramatik mit verschiedenen Klangfarben vorwärtsgetrieben wird.

Einen Teil der Musik von, Esther' hat Händel aus seiner, Brockes-Passion' übernommen. Paßt das in Ihr dramatisches Konzept?

Nun, diese Art der Wiederverwertung findet man bekanntlich in jedem Händel-Oratorium, das war seine Art, effizient zu arbeiten. Entschei-

dend ist, wie er die Musik überarbeitet und in den neuen Kontext eingepaßt hat, und in ‚Esther‘ ist ihm das hervorragend gelungen. Trotz der Entlehnungen aus anderen Werken ist die erste Version von ‚Esther‘, die in der Abgeschlossenheit von Schloß Cannons entstand, völlig konsistent und einheitlich.

Warum haben Sie nicht die zweite Version aufgenommen?

Weil ich glaube, daß sie dramaturgisch viel weniger überzeugt als die erste Fassung. Händel mußte einzelne Stücke wie die Coronation

her ‚Esther‘ näher steht, weil es kleiner und gewissermaßen privater ist.

Welches Klangideal schwebt Ihnen bei Händel vor?

Das hat sich in den letzten Jahren geändert und ändert sich auch weiterhin. Speziell bei Aufnahmen variieren wir den Klang, allein schon, damit er nicht einheitlich und steril wird, aber natürlich auch, um das Individuelle der Stücke zum Ausdruck zu bringen. Viel hängt von dem Raum ab, in dem man aufnimmt, von der Akustik, in der sich die Musiker gegenseitig hören und miteinander kommunizieren. Bei ‚Esther‘ ergab die Aufstellung in zwei Halbkreisen einen sehr intimen Klang, der aber bei aller Intimität nicht schüchtern oder schwach wirkt. Bei ‚Samson‘ wird er viel größer sein, stärker akzentuiert und mächtiger, um einen dramaturgischen Ausgleich zu schaffen für die langen Rezitative.

Um ‚Samson‘ ist es in letzter Zeit merkwürdig still geworden. Früher war dies das Händel-Oratorium, welches die Chöre am häufigsten sangen, häufiger sogar als ‚Messiah‘. Wie erklären Sie sich diesen Wandel des Interesses?

Das ist um so schwerer zu erklären, als doch Aufnahmen wie ‚Solomon‘ und ‚Hercules‘ von Gardiner oder ‚Belshazzar‘ von Pinnock gezeigt haben, welche Dramatik in Händels Oratorien liegt. Ich selbst glaube, daß ‚Samson‘ noch viel dramatischer ist als diese, vielleicht das dramatischste Händel-Oratorium überhaupt. Und gerade weil es so viele Rezitative gibt, will ich die Sänger dazu bringen, sich als handelnde Personen zu verstehen und dementsprechend dramatisch zu singen. Ich werde hier nicht nur ein Dirigent sein müssen, sondern auch ein Regisseur, der die Leute regelrecht interagieren läßt. Dann bleibt das Stück auch in voller Länge immer spannend. Bei Harnoncourts Aufnahme gibt es sehr viele Kürzungen, die zwar nicht den Fortlauf der Geschichte, aber doch die Dramatik des Werks stark beeinträchtigen.

Lassen Sie uns noch einmal auf den Klang von The Sixteen zurückkommen, der ungefähr in der Mitte zwischen John Eliot Gardiners Monteverdi Choir und Peter Phillips' Tallis Scholars liegt, um zwei Antipoden zu nennen.

England hat so viele exzellente Chöre, und alle unterscheiden sich voneinander. Jeder Chorleiter gibt seinem Ensemble eine Identität. Bei mir soll das kein bestimmtes abstraktes Klangideal sein, etwas künstlich Geschaffenes. Vielmehr geht es mir um einen Charakter, darum, sechzehn oder zwanzig Persönlichkeiten zwar zusammenzufassen, aber doch ihre Individualität zur Geltung zu bringen, eben wie ein guter Regisseur gerade das Individuelle seiner Schauspieler unterstützt. Die

Sänger, die ich gewählt habe, sind natürlich sehr gut, einige die besten in England überhaupt. Manche sind gute Solisten, manche weniger, aber dafür exzellente Choristen, und es ist mir wichtig, daß alle sich selbst ausdrücken können, wenn sie an einer gemeinsamen Sache arbeiten. Bei den Tallis Scholars zum Beispiel ist das anders. Die haben ein ganz bestimmtes Klangideal, das bei jeder Musik gleich ist...

... und vom Publikum geschätzt wird.

Zweifellos. Wenn man die Platten der Tallis Scholars kauft, weiß man ganz genau, welches Klangbild einen erwartet, egal ob es sich um Palestrina oder Taverner handelt. Bei mir ist das etwas anders, mich reizt die Abwechslung, die natürlich allein schon daraus resultiert, daß wir sehr verschiedene Stücke aufnehmen. Es gab eine Zeit, vor allem, als wir unsere ersten CDs aufnahmen, wo ich selbst befürchtete, daß wir jetzt etwas klinisch singen. Der Klang der CD ist so klar und rein, man hört alles. Bei der alten LP konnte man mehr Ecken und Kanten stehen lassen und eine richtige Aufnahme aufzeichnen, auch wenn mal eine Note etwas unschön klang. Das machte nichts aus, weil es eben auch andere unschöne Geräusche beim Abtasten der Platte gab. Bei der CD muß alles perfekt sein, weil man alles, wirklich alles hört. Das bringt die Gefahr mit sich, daß man nur noch auf Sicherheit singt und spielt und daß dabei die Dramatik verloren geht. In den letzten Jahren habe ich dann doch wieder versucht, die ungestüme Kraft einer richtigen Aufführung auch bei einer CD-Aufnahme wirken zu lassen. Gewiß ein Risiko, aber ich glaube, ein lohnendes.

Hören Sie eigene CDs?

Wenn bei mir zuhause CDs aufgelegt werden, dann ist das meistens Take That und dergleichen, weil ich vier Kinder habe. Aber wenn die Sonntag morgens in der Kirche sind, dann lege ich schon mal eigene Aufnahmen auf, vor allem die aus dem 16. Jahrhundert mit Tallis oder Sheppard, weil ich diese Musik heute nicht mehr so häufig aufführen kann, wie ich das eigentlich will, und ich sie doch sehr vermisse. Unser Chor ist älter geworden, Tallis und Sheppard ist aber Musik für junge Sänger, und so haben wir das besser aufgeführt, als wir selbst noch jünger waren. Die Sopran- und Altpartien liegen nicht besonders gut für erwachsene, reife Stimmen.

Warum arbeiten Sie dann nicht mit Knabenchören?

Ehrlich gesagt, bin ich von Knabenstimmen nicht sehr begeistert, vor allem von englischen Knabenstimmen. Wir haben diesen präventösen Klang kultiviert, klinisch und antiseptisch, sehr schön anzuhören, aber doch wie eine Tasse dün-

AUSWAHLDISKOGRAPHIE

Harry Christophers

(alles bei Collins/in-akustik)

Palestrina, Missa Papae Marcelli, Stabat mater, **Allegri**, Miserere, **Lotti**, Crucifixus; (AD: 1989)
CD 50092 (WD: 56'26") DDD
Lasso, Missa Bell'amfritru' altera, Motteten von **A. Gabrieli**, **G. Gabrieli**, **Monteverdi**, **Cavalli** und **Caldara**; (AD: 1992)
CD 13602 (WD: 57'17") DDD
Cardoso, Missa Regina coeli, Sicut erat anima mea, Tulerunt lapides, Non mortui, **Lôbo**, Missa pro defunctis, Audivi vocem, Pater peccavi; (AD: 1993)
CD 14072 (WD: 62'51") DDD
Purcell, The Fairy Queen; (AD: 1990)
2 CD 70132 (WD: 132'22") DDD
Purcell, Love's Goddess Sure Was Blind, Funeral Sentences, Two Elegies on the Death of Queen Mary, **Purcell/Morley/Paisible/Tollett**, The Complete Funeral Music for Queen Mary; (AD: 1994)
CD 14252 (WD: 79'42") DDD
Vivaldi, Gloria RV 589, **Caldara**, Stabat mater, **Bach**, Magnificat BWV 243; (AD: 1991)
CD 13202 (WD: 72'22") DDD
Händel, Alexander's Feast HWV 75, Orgelkonzert HWV 289, Harfenkonzert HWV 294; (AD: 1990)
2 CD 70162 (WD: 135'35") DDD
Händel, Israel in Egypt HWV 54 (mit Restitution des ersten Teils nach HWV 264), Orgelkonzert HWV 295; (AD: 1993)
2 CD 70352 (WD: 141'39") DDD
Händel, Esther HWV 50a, Oboensonate HWV 404; (AD: 1995)
2 CD 70402 (WD: 105'20") DDD
Bach, Nun ist das Heil BWV 50, O ewiges Feuer BWV 34, Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147, Choralvorspiele BWV 682 und 711; (AD: 1990)
CD 13172 (WD: 55'59") DDD
Bach, Weihnachtsoratorium BWV 248; (AD: 1993)
2 CD 70282 (WD: 147'38") DDD
Bach, h-Moll-Messe BWV 232 (AD: 1994)
2 CD (WD: 106'24") DDD
Teixera, Te Deum; (AD: 1991)
CD 13592 (WD: 79'40") DDD
Ives, Five Unanswered Questions, **Strawinsky**, Psalmensinfonie, **Tippett**, Five Negro Spirituals, **Poulenc**, Sept Répons des Ténèbres; (AD: 1994)
CD 14462 (WD: 63'16") DDD
Britten, Chorwerke (Vol. 1): Choral Dances, Five Flower Songs, Hymn to St Cecilia, A Boy

was Born; (AD: 1991)
CD 12862 (WD: 63'53") DDD
Britten, Chorwerke (Vol. 2): Antiphon, Te Deum in C, Wedding Anthem, Rejoice in the Lamb, The Sycamore Tree, Ballad of Little Musgrave, Advanced Democracy, Sacred and Profane; (AD: 1992)
CD 13432 (WD: 70'12") DDD
Britten, Chorwerke (Vol. 3): Missa Brevis in D, Festival Te Deum, Jubilate Deo, Hymn to St Peter, Hymn to the Virgin, Hymn of St Columba, Sweet was the song, New Year Carol, Shepherd's Carol, Ceremony of Carols; (AD: 1992)
CD 13702 (WD: 60'38") DDD
Taverner, Ikon of Light, Two Hymns to the Mother of God, The Lamb, The Tiger; (AD: 1990)
CD 14052 (WD: 67'22") DDD
The Rose And The Ostrich Feather (Music from the Eton Choirbook Vol. 1), Motetten von **Fayrfax**, **Hygons**, **Turges**, **Brown** und **Cornysh**; (AD: 1990)
CD 13142 (WD: 62'34") DDD
The Crown Of Thorns (Music from the Eton Choirbook Vol. 2), Motetten von **Davy**, **Browne**, **Cornysh** und **Sheryngham**; (AD: 1991)
CD 13162 (WD: 64'35") DDD
The Pillars Of Eternity (Music from the Eton Choirbook Vol. 3), Motetten von **Davy**, **Cornysh**, **Lambe** und **Wylkynson**; (AD: 1992)
CD 13422 (WD: 61'09") DDD
The Flower Of All Virginity (Music from the Eton Choirbook Vol. 4), Motetten von **Kelly**, **Nesbett**, **Fayrfax** und **Browne**; (AD: 1993)
CD 13952 (WD: 62'52") DDD
The Voices Of Angels (Music from the Eton Choirbook Vol. 5), Motetten von **Lambe**, **William**, **Plummer** und **Davy**; (AD: 1995)
CD 14622 (WD: 62'10") DDD
An American Collection, Werke von **Barber**, **Fine**, **Reich**, **Bernstein**, **Copland** und **Tredici**; (AD: 1991)
CD 12872 (WD: 65'18") DDD
20th Century Christmas Collection, Werke von **Walton**, **Leighton**, **Fricker**, **Rubbra**, **Britten**, **Taverner**, **Maxwell Davies**, **Howells**, **Hayward**, **Warlock** und **Gardner**; (AD: 1990)
CD 12702 (WD: 72'21") DDD
A Traditional Christmas Collection; (AD: 1991)
CD 13002 (WD: 71'00") DDD

ner Tee. Es gibt Ausnahmen, wie zum Beispiel den Choir of Westminster Cathedral. Die haben noch Ecken und Kanten in ihrem Klang, und genau das wird hier in England als kontinentaler Klang bezeichnet, ich weiß nicht warum, vielleicht, weil es einfach anders ist. Die anderen folgen diesem King's-College-Cambridge-Ideal, das für mich einfach zu fahl und zu langweilig ist. Viele Leute hören gerne Knabenchöre, weil sie Unschuld zu hören glauben. Das kann man mit Frauenstimmen natürlich schlecht erreichen, aber was man dafür viel besser erreichen kann, ist gute Intonation, Präzision, aber eben auch Dramatik.

Den dramatischen Aspekt heben Sie auch bei Ihren Aufführungen der Bachschen Passionen besonders hervor. Gibt es bezüglich Bach einen generellen Unterschied zwischen dem deutschen und dem englischen Interpretationsansatz?

Ja, auf jeden Fall, sehr sogar! Zunächst einmal ist der religiöse Ansatz völlig anders. England unterlief lange der Gefahr, Bachs Passionen zu anglikanisieren, indem den Chorälen ihr eigentlicher Charakter genommen wurde. Man führt sie hier oft viel zu schön auf, obwohl sie doch eigentlich sehr schmerzhaft und leidvoll sind. Erst mit der Wiederbelebung der historischen Aufführungspraxis kam ein Sinn für das Drama wieder. Heute singen wir die Werke meistens wieder auf deutsch, und wir bemühen uns um exzellente Sprachbetreuer, die unsere Sänger trainieren, was lange Zeit mißachtet wurde. Erstaunlich ist dabei folgendes: Solange The Sixteen Bachs Passionen auf englisch gesungen hat, hatte ich Schwierigkeiten, die Sänger die Geschichte dramatisch herüberbringen zu lassen. Als wir dann in einer Fremdsprache sangen, klappte es hervorragend, weil jeder sich Gedanken machen mußte über das, was er gerade sang. Und als wir in Salzburg die Johannes-Passion aufführten, sagten einige Kritiker, daß unser Deutsch besser sei als das der deutschen Chöre. Das war sehr nett, aber vielleicht ist auch etwas Wahres daran, denn wir haben wirklich sehr intensiv am Text gearbeitet.

Aber neben der Dramatik spielt die Kontemplation eine wesentliche Rolle. Sind die lyrischen Texte der Bachschen Passionen katholischen oder anglikanischen Ohren zu fremd?

Der zentrale Punkt, den europäische Rezensenten immer wieder an englischen Aufführungen kritisieren, ist, daß wir mit zu wenig Herz singen. Ja, das ist schon seltsam. Ich selbst bin in der großen anglikanischen Tradition aufgewachsen, aber meine Frau ist katholisch, und so habe ich immerhin zwei verschiedene Blickrichtungen auf Religion im allgemeinen und auf Bachs Passionen im besonderen. So seltsam es klingt: Ich selbst sehe die Matthäus-Passion mit ihrer tiefen Kontemplation viel näher am Katholizismus, als Bach



Foto: Collin Classics

Harry Christophers und The Sixteen schlagen mit ihrem Repertoire den Bogen von der Renaissance bis zur Musik der Gegenwart.

Anthems einfügen, um dem Londoner Publikum zu gefallen und um mehr und größere Musik für einen längeren und pompöseren Abend zu haben. Die erste Fassung ist hingegen wie aus einem Guß. Es war für uns zwar nicht ganz einfach, die Dramatik in diesem kleinen Format exakt auf den Punkt zu bringen, aber ich glaube, das Ergebnis ist nicht schlecht. Für mich persönlich war es außerdem interessant, bei meinen verschiedenen Aufnahmen von Händel-Oratorien zu variieren. Vor einigen Jahren haben wir ‚Messiah‘ aufgenommen, da kam natürlich die Kraft des Chores gut zur Geltung. Und wenn man einen Chor wie The Sixteen hat, dann macht man sich automatisch irgendwann an ‚Israel in Egypt‘ heran, was das größte Choratorium überhaupt ist, so virtuos wie ‚Dixit Dominus‘, nur zehnmal so lang – na ja, fünfmal so lang. Mein nächstes Projekt ist ‚Samson‘, was auch ein großdimensioniertes Stück ist und dem Chor manches bietet. Andererseits haben wir schon ‚Alexander's Feast‘ eingespielt, was von der Anlage

das je zugegeben hätte. Natürlich war er Lutheraner, und er hätte sich einem Anglikaner wahrscheinlicher näher empfunden als einem Katholiken. Aber es gibt bei ihm so viel Verinnerlichtes, was die Anglikaner zu dramatisch interpretiert haben. Bei vielen Arien muß man sich einfach zurücknehmen und die Musik laufen lassen. Normalerweise hasse ich es, die Musik sich selbst zu überlassen. Aber bei Bach muß das manchmal sein. Viele Arien sind so friedlich, die Musik strömt dahin, und man genießt sie, obwohl der Text recht merkwürdig für heutige Ohren ist.

Wie wichtig ist Ihnen die rein instrumentale Seite geistlicher Musik?

Die sollte man nie unterschätzen, gerade bei Bach, obwohl der Text natürlich zentral bleibt. Vielleicht müssen wir anders auf die Instrumente blicken, zum Beispiel auf die Trompeten: Ich glaube fest, daß die Barocktrompete gewissermaßen eine verlängerte Oboe ist, sie ist die erste Oboe im Orchester, so wie die Pauke die dritte Trompete ist. Selbst bei vielen Barockorchestern ist es so, daß die Blechbläser alles strahlend über-tönen, während ich eher glaube, daß die Holz- und Blechbläser eine große Familie sind, nicht nur bei Purcell, wo es viele Duette für Trompete und Oboe gibt, sondern auch bei Händel und Bach. Wenn man die Trompete nicht als Kammermusikinstrument ansähe, würde man das zweite Brandenburgische Konzert nicht überzeugend spielen können. Mit modernen Instrumenten geht das sowieso nicht, und ich habe immer großes Mitleid mit den Blechbläsern moderner Orchester, wenn sie sich bei Barockmusik so unendlich zurücknehmen müssen.

Arbeiten Sie überhaupt noch mit modernen Instrumenten?

Nur bei speziellen Gelegenheiten, wenn mich ein Orchester einlädt oder so. Das Hauptproblem besteht darin, daß die Barockorchester den modernen Kammerorchestern einen großen Teil ihres Repertoires weggenommen haben. Andererseits sind viele moderne Orchester an den Prinzipien eines historischen Ansatzes durchaus interessiert, sie würden gerne viel öfter mit Barockspezialisten zusammenarbeiten. Aber da ist vor allem das finanzielle Problem: Wir haben kein Geld für Proben, und ich brauche einfach mehr Zeit, um mit dem English Chamber Orchestra Purcell einzustudieren, als ich für Britten benötige. Vor zwanzig Jahren, zu Raymond Leppard's Zeiten, kannte das English Chamber Orchestra das gesamte Barockrepertoire, heute kaum noch – ist das nicht schade? Und die Musiker gäben so viel darum, wieder mehr Purcell und Händel zu spielen. In so kurzer Probenzeit kommt man natürlich nur bis zu einem gewissen Punkt, aber in den Auf-führungen gibt das English Chamber Orchestra

dann noch den entscheidenden Kick extra, das gewisse Etwas, was die meisten Barockorchester nicht riskieren, weil sie zu sehr auf Perfektion gedrillt sind und vielleicht auch, weil sie zuviel Wissenschaftlichkeit im Kopf haben.

Ich arbeite eigentlich sehr gerne mit modernen Orchestern zusammen, vor allem im Bereich der Wiener Klassik. Barockmusik mit modernen Instrumenten bleibt schwierig, man muß zu viele Kompromisse machen, aber Wiener Klassik geht recht gut. Ich mag durchaus den Klang eines modernen Orchesters und möchte ihm gewissermaßen einen alten Stempel aufdrücken. Man darf nicht vergessen, daß die Alte-Musik-Bewegung zwar immer weitere Kreise zieht, daß aber der überwiegende Teil des Publikums Mozart viel lieber mit modernen Instrumenten hört. Ich möchte da eine Brücke schlagen, möchte den Staub des 19. Jahrhunderts von den Stücken blasen, ohne die



Das Ensemble bei der Probenarbeit.

Tradition unserer heutigen Sinfonieorchester völlig über Bord zu werfen. Man kann auch ohne Brüche sehr viel erreichen. Immer mehr Sinfonie-orchester sind begeistert, mit Spezialisten für Alte Musik zusammenzuarbeiten, und ich finde die Arbeit mit ihnen spannend.

Lange Zeit galten Sie als auf Renaissancemusik spezialisiert, so daß beim Erscheinen Ihrer ersten Händel-Aufnahme ein Kritiker fragte, ob das für Harry Christophers nicht ein wenig zu modern sei. War das so? Hat es eine kontinuierliche Entwicklung gegeben?

Nur scheinbar. Als ich The Sixteen gegründet habe, stand englische Musik des 16. Jahrhunderts ganz im Zentrum unserer Arbeit, weil das die Musik war, mit der ich aufgewachsen bin und die ich während meines Studiums in Oxford aufgesogen habe. Aber ich habe ziemlich schnell gemerkt, daß hier ein Klangkörper entstand, der sein Repertoire nicht beschränken mußte, sondern mit dem ich allen meinen Interessen nachgehen konnte, Barockmusik natürlich, aber vor allem auch Musik des 20. Jahrhunderts. In letzter Zeit haben wir einfach mehr Gelegenheit, diese Musik aufzuführen und aufzunehmen. Gerade ist die CD 'A la gloire de Dieu' mit Werken von Strawinsky, Ives, Tippett und Poulenc erschienen – das ist unglaubliche Musik! Von Poulencs 'Répons des Ténèbres' gab

es bisher nur eine Aufnahme. Es ist das letzte Stück, das er geschrieben hat, deutlich vom Katho-lizismus geprägt, sehr stark und kräftig, und es hat mir viel gegeben, es zu dirigieren.

Vorher haben Sie vor allem viel Britten auf-ge-nommen.

Natürlich, denn jeder englische Chorknabe lernt seinen Britten kennen, so auch ich. Es gab zwei Menschen in diesem Land, die für die englische Sprache schreiben konnten. Der eine war Purcell, und dann mußte England fast 300 Jahre warten, bis Britten kam. Ich war sehr glücklich, als Collins mich fragte, ob ich eine Gesamtaufnahme von Brit- tens Chorwerk machen wollte. 'Gesamtaufnahme' meint alles, was zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde. Ich glaube, die Komponisten wußten schon, was sie veröffentlichten und was nicht. Und wir sollten ihr Urteil respektieren. Britten wollte manches nicht veröffentlichen, weil es nicht ganz so gut war wie anderes. Das kann man ruhig zuge-ben, und es sollte den Interpreten bei seiner Aus-wahl leiten.

Wenn Sie solchen Respekt vor dem Willen des Komponisten haben, welche Bedeutung spielt dann für Sie Authentizität?

Meinen Sie das, was man heute gerade in Bezug auf Alte Musik lieber als 'historisches Bewußtsein' bezeichnet? Nun, das Notenmaterial, das man benutzt, muß meines Erachtens das bestmögliche sein, wissenschaftlich fundiert und befreit von den 'Verbesserungen' späterer Zeiten. Und man muß sich über historische Tatbestände im klaren sein, zum Beispiel, daß Händel in 'Messiah' niemals einen Kontratenor eingesetzt hat, sondern immer Frauen oder Kastraten. Aber wenn die Tatsachen auf dem Tisch liegen, dann muß es einen sehr großen Spielraum für die Interpretation geben. Wir holen diese Musik aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wir beleben sie, und das ist das eigentlich Wichtige. Es gab hier in England vor einiger Zeit eine heftige Debatte, ausgelöst von einem Musikwissenschaftler, der seinen Studen-ten empfahl, nicht die Aufnahmen von The Six-teen und The Tallis Scholars und all den anderen Gruppen zu hören, weil sie historisch falsch seien. Natürlich singen wir mit Frauen statt mit Knaben, aber wenn wir diese Musik nicht aufführen, dann wird sie überhaupt nicht aufgeführt, weil sie im Repertoire der Kathedralchöre keinen Platz mehr hat, denn die Stücke sind zu lang für die normale Liturgie und zu schwer für die tägliche Arbeit. Mit einem gemischten Chor sind wir automatisch nicht mehr authentisch, aber wir versuchen herüberzu-bringen, was der Komponist beabsichtigte. Ich ver-gleiche dies gerne mit der Aufführung eines Sha-kespeare-Stückes: Die Wörter müssen richtig sein, aber sie müssen auch interpretiert werden. Sonst erreichen wir nicht die Herzen der Hörer. ♦

DER WELTKLASSE-DIRIGENT

daniel BARENBOIM

& the chicago symphony orchestra



Berlioz: Symphonie Fantastique
La Marseillaise - Plácido Domingo
Chicago Symphony Orchestra
Daniel Barenboim · CD 4509-98800-2



Tchaikovsky: Ouverture 1812
Symphonie Nr. 5 · Chicago Symphonie
Orchestra · Daniel Barenboim
CD 0630-10904-2



Mi Buenos Aires querido
Tangos Among Friends
Barenboim · Mederos · Console
CD 0630-13474-2

TELDEC eastwest
eastwest records gmbh
a warner music group company