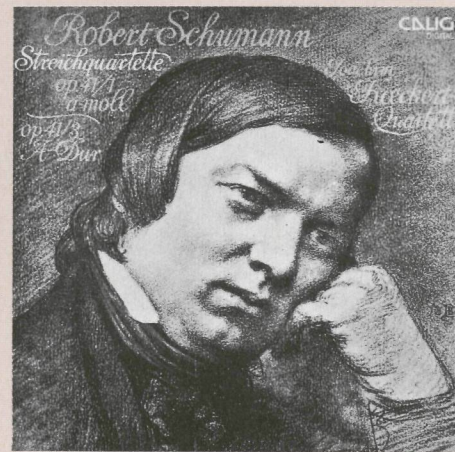




COMPACT disc Solide und entwicklungsfähig.

SCHUMANN, Streichquartette A-Dur op. 41 Nr. 3 und a-Moll op. 41 Nr. 1; Joachim-Koeckert-Quartett;
Calig 30 849 (1 S 30) DDA
CD 50849 DDD
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (LP) Cello etwas dumpf, sonst natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Quartetto Italiano (Philips 6703 029).

Die Streichquartette Schumanns sind derzeit nicht gerade zahlreich in den Schallplattenkatalogen vertreten. Sicher eine günstige Gelegenheit für ein aufstrebendes Streichquartett, sich die ersten Sporen zu verdienen, ohne gleich auf die Konkurrenz mehrerer Spitzenensembles zu stoßen. Unumgänglich ist in diesem Falle der Vergleich mit den schon etwas betagten Aufnahmen des Quartetto Italiano, das bei Schumann Maßstäbe gesetzt hat. Hier sind dann auch schon beim ersten Hören grundsätzlich unterschiedliche Interpretationsansätze erkennbar. Zunächst bringen die italienischen Musiker spürbar mehr natürliches Temperament ein, was beiden Werken ein deutliches Gepräge gibt. Sie nehmen die schnellen Sätze rascher, pointierter und mit mehr rhythmischer Prägnanz, was besonders deutlich im Scherzo des a-Moll Quartetts und im Finale des A-Dur Quartetts hervortritt. Ebenso sind schroffere Dynamikwechsel typisch für das impulsiv-kontrastreiche Spiel der Italiener. Obwohl das Joachim-Koeckert-Quartett sein Handwerk beherrscht, verfügt es nicht in vergleichbarem Maße über die virtuose Energie und die entsprechenden technischen Reserven wie das italienische Quartett. Die Koeckerts attackieren weniger scharf, sie spielen insgesamt ruhiger und verhaltener. Ihre Tongebung ist unaufdringlich und tendenziell weicher und runder. Schumanns Werke erhalten dadurch sanftere Konturen. Besonders die langsamen Sätze mit ihrem lyrisch-kantablen Inhalt profitieren von dieser Gestaltungsweise. Inwieweit das Joachim-Koeckert-Quartett an Ruf und Tradition des Koeckert-Quartetts mit Rudolf Koeckert als Primarius anknüpfen kann, bleibt abzuwarten. Ein Wechsel am ersten Pult ist nicht unerheblich, denn Klangcharakter und Gesamtprofil eines Streichquartetts hängen entscheidend von den Führungsqualitäten der ersten Violine ab, und hier muß der Sohn in Zukunft beweisen, ob er das Format des Vaters besitzt.

Norbert Hornig



COMPACT disc Differenzierte Strawinsky-Artikulation.

STRAWINSKY, Suite Italienne, Duo Concertant, Divertimento; Cho-Liang Lin (Violine), André-Michel Schub (Klavier);
CBS CD MK 42101 (WD: 54'01'') DDD
LP 42101 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: (P) 1986
Klangbild: (CD) Gute räumliche Aufteilung der Solisten, hell, präsent, wenig Hall.
Fertigung: Einwandfrei.

Diese drei Strawinsky-Stücke aus den frühen dreißiger Jahren, die tradierte Formmodelle der Kunst und Folklore nicht mehr ironisierend aufnehmen, sondern zu „musikalischer Versifikation“ (Strawinsky) geläutert haben, werden von Cho-Liang Lin und André-Michel Schub treffend ausgeführt. Das saubere, intonationssichere Violinspiel wird den linearen Passagen ebenso gerecht wie der Staccato-Motorik. Die Tonbildung ist klar und markant. Nur an wenigen Stellen ist das ansonsten dezent eingesetzte Glissando und Vibrato stärker wahrnehmbar. In der „Suite Italienne“, die eine Duo-Version der Pulcinella-Suite ist, wird ein musikalischer Ton angeschlagen. Die fehlende Farbigkeit des Orchestersatzes scheinen die beiden Musiker durch frisches Drauflosspielen ersetzen zu wollen. Der Pianist ist im Vergleich zum Streichinstrument wenig profiliert, ergänzt jedoch den schlanken Geigenton vorteilhaft. Das interessanteste Stück, das „Duo Concertant“, wird in seiner formalen und harmonischen Dimension hervorragend erfaßt. In der Gigue wird der Mittelteil, der eine dem Titel entsprechende Floskel zitiert, nicht über Gebühr herausgestellt, und so bleibt die Verbindung mit den anderen Satzteilen, die durch das Zitat-Material strukturiert sind, evident. Nur den Dynamikunterschieden wird hier von seiten der Violine zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Mit der Tschaikowsky-Nähe des „Divertimento“ schließlich demonstrieren die Musiker, daß nicht die Klangvorstellungen des russischen Romantikers Strawinsky angeregt haben, sondern Tschaikowsky ist gegenwärtig mit den Modellen seiner Ausdruckstypik. Auf sie wollte der Neoklassizist in seinem imaginären musikalischen Museum nicht verzichten.

Bernhard Uske

KLAVIERWERKE

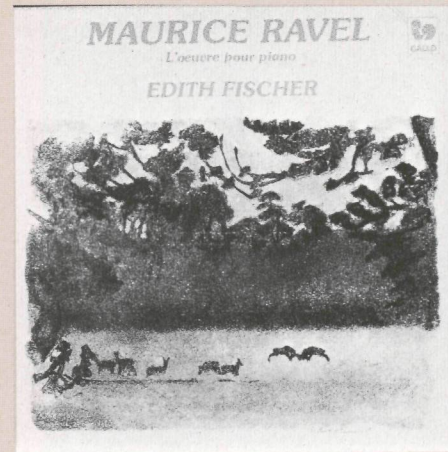


Auf seriösen Seitenpfaden.

MENDELSSOHN, Variations sérieuses op. 54, FAURÉ, Thème et Variations op. 73, DUKAS, Variations, Interlude et Finale sur un thème de J. Ph. Rameau; Klaus Schilde (Klavier);
MD + G G 1194 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: (P) 1985
Klangbild: Klar, sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Nicht nur vom Repertoirewert, auch von der Programmidee her gesehen verdient diese Produktion einige Beachtung. Klaus Schilde wählt für seinen ungewöhnlichen Weg auf pianistischen Seitenstraßen einen vergleichsweise vertrauten (wenn auch im Musikbetrieb grob vernachlässigten) Ausgangspunkt: Mendelssohns 1841 entstandene „Variations sérieuses“ op. 54, also die deutliche Abkehr von der Mode der substantiell meist anspruchslosen Variations brillantes, die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts die Salons überfluteten. Der Brückenschlag zu Faurés 1897 veröffentlichten Variations op. 73 ist musikgeschichtlich durchaus plausibel. Einerseits sind die Rückbezüge auf Mendelssohn und Schumann (op. 13, möglicherweise bis hin zur Tonart cis-Moll ein Vorbild für Faurés Zyklus) überdeutlich, andererseits kann diese Komposition geradezu als exemplarisch für Faurés zunehmende Skepsis gegenüber der Virtuosenherrlichkeit seiner Zeit gelten. Diffizile Klangstrukturierungen prägen das alte Prinzip der Charaktervariation höchst kunstvoll zu sich im Wandel befindlichen Klangvorstellungen um. Schließlich Dukas' 1903 entstandene Rameau-Variationen: Auf der Grundlage eines nicht nur harmonisch äußerst schlichten Menuetts aus Rameaus „Pièces de Clavecin“ wird die Grundidee der Variation ihrerseits variiert. Formale und harmonische Bezüge zum Thema in seiner Gesamtheit werden aufgegeben, statt dessen werden Einzelaspekte, z.B. melodische oder rhythmische Fragmente, zu neuen Keimzellen der Variationsgenese: Aus der Zersplitterung des Materials wird erneute Einheit gewonnen, die auch ein fantasieartiges Interlude umgreift. Schilde beginnt bei Mendelssohn äußerst kultiviert, mit sorgfältigster Artikulation, wählt allerdings nicht nur in den Schlußvariationen eine allzu vorsichtige Haltung gegenüber virtuos Reizwirkungen, die ja dem „seriösen“ Kompositionsziel keineswegs widersprechen. Und bei Fauré und Dukas wünschte man sich denn doch mehr Inspiriertheit, mehr Sensibilität für klangliche Valeurs.

Klaus Bennert



Scarbo auf Urlaub.

RAVEL, Gaspard de la nuit, Sonatine, Valses nobles et sentimentales, Pavane, Miroirs, Le tombeau de Couperin, Jeux d'eau; Edith Fischer (Klavier);
Gallo/Disco Center 30-454/55 (2 S 30) AAA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Verhältnismäßig eng, etwas flach in den Spitzen, in der Mittellage „natürlich“.
Fertigung: Akzeptabel.

Im April 1985 spielte die chilenische, heute in der Schweiz lebende Pianistin Edith Fischer in der Genfer Salle Patino das Klavierwerk von Maurice Ravel. Es handelte sich, wie viele wissen und die meisten es erahnen werden, um ein außerordentlich anspruchsvolles Unternehmen, das nicht nur gründliche Vorbereitung erfordert, sondern auch – und zumal bei einer Aufführung vor Publikum und Mikrofonen! – eine gehörige Portion pianistisch-emotionaler Selbstüberwindung in den vielen schikanösen Passagen des „Gaspard“, der „Miroirs“ und am Ende der „Tombeau de Couperin“-Suite. Ohne hier die für Edith Fischer übermächtige Ravel-Konkurrenz auf Platten von Casadesus, W. Haas, M. Haas, Kun Woo Paik, Argerich, Benedetti Michelangeli, Gawrilow und Weissenberg bis Laredo und Ashkenazy einzeln dieser Gallo-Produktion gegenüberzustellen, so fällt doch bereits in der flimmernden Akkordperiode der „Ondine“-Eröffnung ein Hang zur Behäbigkeit auf, der nicht das Ergebnis interpretatorischer Terrainerkundung zu sein scheint, sondern eher im Zusammenhang mit dem manuellen Standard der Vortragenden zu sehen ist. Das pulsiert nicht, sondern klebt am Fleck. Im folgenden gibt es keine großen Aufschwünge, vielmehr ein flaches, dynamisches Profil – kurz: eine Atmosphäre der pianistischen Unterwerfung, die auch im „Gibet“-Abschnitt nur ein Minimum an „Regie“ zuläßt. Freundlich wiegt sich der Galgen im Genfer Frühlingwind. Und das vielgeliebte kleine Ärgernis studentischer und ausgereifter Pianistengelenke, der nächtens spukende „Scarbo“-Kobold, befindet sich gewissermaßen auf Urlaub.

Um die Spieldauer pro Platte nicht ausufern zu lassen, wurde das „Menuet antique“ offiziell gestrichen. Über den Verbleib anderer Miniaturen (Prélude etc.) wird nichts mitgeteilt – immerhin ist das Album „L'œuvre pour piano“ unterteilt.

Peter Cossé



Ein Versuch mit dem Hammerflügel.

SCHUBERT, Klaviersonaten a-Moll D 537, H-Dur D 575, A-Dur D 664, D-Dur D 850, c-Moll D 958, B-Dur D 960, 20 Ländler aus D 145, 366 und 970; Trudelines Leonhardt (Hammerflügel);
Jecklin-Disco 611/14 (4 S 30) AAA
Aufnahmedatum: (P) 1986
Klangbild: Offen, von angemessener Räumlichkeit, wie es sich für eine Hammerflügel-Edition gehört.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielung: Dähler (D 664: Claves D 807; D 960: Claves D 8011).

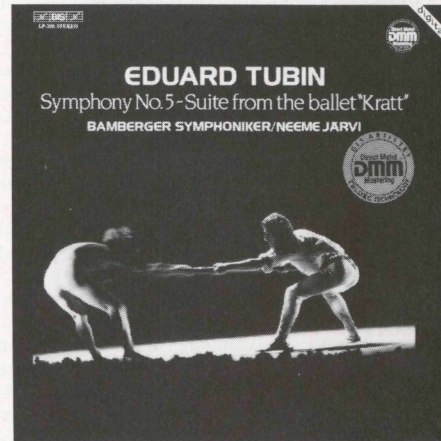
Mit ihrer Einspielungsserie der Schubert-Sonaten auf einem sehr geeigneten und offenbar auch sorgfältig betreuten Hammerklavier (415 Hz) von Benignus Seidner (etwa 1815 gebaut und 1977 restauriert) befindet sich Frau Leonhardt in einer erstaunlich breiten Marktlücke. Zwar haben sich die Matadore des prämodernen Flügels um Schubert nicht gerade herumgedrückt, aber überwiegend die Tänze, kleinen Charakterstücke und Impromptu-Reihen berücksichtigt. Aus diesem Grunde liegt diese zweite Folge der „Sonaten für Hammerflügel“ mit Trudelines Leonhardt recht gut im Trend. Wer es etwas ausführlicher mit Fagottzug und „Moderator“ haben will, wird durch den Schweizer Schubert-Kenner Jörg Ewald Dähler eben (bis jetzt) nur selektiv bedient – aber dies mit ungleich weiterer Ausdrucksspannweite und, wenn es sein muß, mit entschieden mehr Temperament. Hier liegen die eklatanten Mängel der Jecklin-Ausgabe mit Frau Leonhardt. Es geht nicht an, die hier ausgewählten Sonaten sozusagen über den Kamm der lyrischen Diskretion zu scheren. Unerträglich schwerfällig werden die ausgedehnten Triolenfolgen im Kopsatz der D-Dur-Sonate vorgelesen. Bereits der Beginn mit den forschenden Fanfaren läßt durch ein breites, übervorsichtiges Grundtempo Schlimmes ahnen. Und richtig: Die „Un poco più lento“-Vorschrift (Takt 48) verleitet die Ausführende dazu, Bremskräfte freizusetzen, die fast zum Stillstand ihrer pianistischen Tätigkeit führen. Es bleibt mithin nichts übrig, als zur grundsätzlichen aufführungspraktischen Anerkennung mit dem höflichen Ausdruck der Gelangweiltheit diese Edition jenen Plattenhörern zu empfehlen, die einzig auf Hammerflügelentdeckungen aus sind.

Peter Cossé



MUSIK-LEBEN

LEBEN mit MUSIK



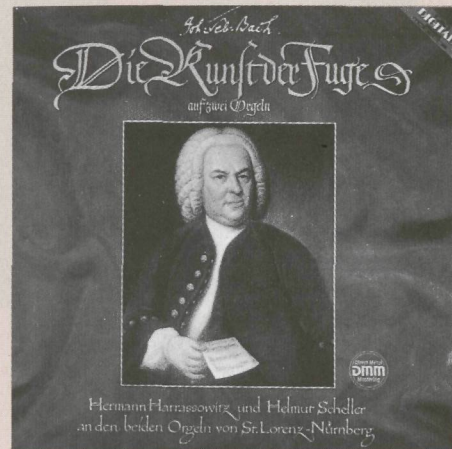
FRANK MARTIN CLA 8509 / CD 508509
RASCHER SAXOPHON QUARTETT COL 65503
EDUARD TUBIN BIS 306 / CD 500306

disco-center

SCHALLPLATTEN
AUS
KASSEL

Postf. 1010 29, 3500 Kassel, Ruf 05 61-3 20 21

ORGEL

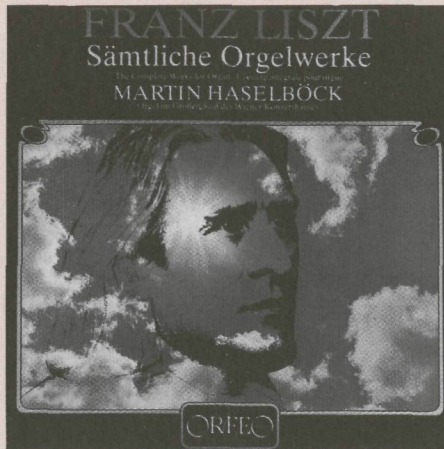


★ **Vitaler Kontrapunkt.**

BACH, Die Kunst der Fuge BWV 1080 und Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668; Hermann Harrassowitz und Helmut Scheller an Hauptorgel und Laurentiusorgel von St. Lorenz, Nürnberg; Motette M 10850 (2 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: Ausgeprägte Raumwirkung, gelegentlich zu baßbetont.
Fertigung: Einwandfrei.

Bachs letztes Opus ist nach seiner 175jährigen Vergessenheit heute zu einem Gipfelwerk der Musikliteratur avanciert – und zu einem Renner der Platte: 59 Gesamtaufnahmen ermittelte schon 1981 Martin Elste. Weil das Werk unvollendet blieb, Differenzen zwischen Bachs Autograph und dem Erstdruck bestehen und außerdem die Aufzeichnungsweise in der Partitur Anlaß zu verschiedensten Besetzungen gab, wurde es immer neu „arrangiert“. Diese Aufnahme folgt den Erkenntnissen von Wolfgang Wiemer, wie er sie 1977 in seiner Schrift „Die wiederhergestellte Ordnung in Bachs Kunst der Fuge“ begründete. Allerdings wäre ein Wort darüber, daß es andere, nicht minder legitime Anordnungen gibt, im Cover-Text schon angebracht gewesen.

Woran liegt es aber, daß trotzdem so viele der Orgelaufführungen unbefriedigend bleiben, daß so oft die musikalische Scholastik über die „Gemüthsergötzung“ triumphiert? Einmal ist es sicher der starre Orgelton, der leicht ermüdet, wenn er nicht durch differenzierte Registrierung belebt wird, zum anderen die Schwierigkeit, das Werk durch nur einen Spieler technisch zu realisieren. Hier scheint oft das bloße Bewältigen der inspirierten Gestaltung im Wege zu stehen. Die vorliegende Aufnahme versucht nun beides durch Verwendung zweier Orgeln zu vermeiden. Das gelingt, sieht man von der Monotonie der ersten „einfachen Fugen“ ab. Sobald sich beide Instrumente den Satz teilen, bewährt sich das Verfahren. Die Instrumente verschmelzen gut, zeichnen aber gleichzeitig die Faktur der dichten Sätze präzise und luzid wie ein Kristall. Und das sowohl in vertikaler Hinsicht (durch Aufteilung der Stimmen) als gelegentlich auch in horizontaler (durch Abheben verschiedener Themen). So ergibt sich eine Form von „analytischer“ Instrumentierung des Werks, worunter aber – dank der vitalen und zügigen Spielweise – die musikalische Darstellung nicht zu leiden hat. *Klaus P. Richter*



★ **Liszt als Apotheose der Farben.**

LISZT, Sämtliche Orgelwerke; Martin Haselböck (Orgel); Orfeo S 125 846 G (6 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1983
Klangbild: Weiträumig, präsent und von großer dynamischer Spannweite.
Fertigung: Tadellos.

Nur wenige Stücke aus Liszts Orgel-Euvre haben ihren Platz im heutigen Konzertrepertoire behaupten können – Präludium und Fuge über B-A-C-H ist wohl das bekannteste davon. Um so erstaunlicher ist die Fülle, die diese Gesamtaufnahme offenbart. Freilich kann nur wenig davon als Originalkomposition für Orgel gelten. Vieles ist nachträgliche Bearbeitung von Orchestermusik, oft von fremder Hand. Anderes entstand aus Klavierfassungen und nicht wenig bewegt sich im diffusen Bereich zwischen Paraphrase, Transkription und Arrangement. Aufgenommen wurden auch Stücke mit Soloinstrument bzw. Singstimme und Orgel. Dazu kommen zwei Plattenseiten mit Transkriptionen fremder Komponisten (von Bach, Orlando di Lasso, Mozart, Rossini, Nicolai, Verdi und Wagner bis – man staune – Chopin). Liszt, der Phänotyp des 19. Jahrhunderts, dessen Insinnien Geniekult und Klavierauszug sind, komponierte eben noch ganz im Dunstkreis der Romantik.

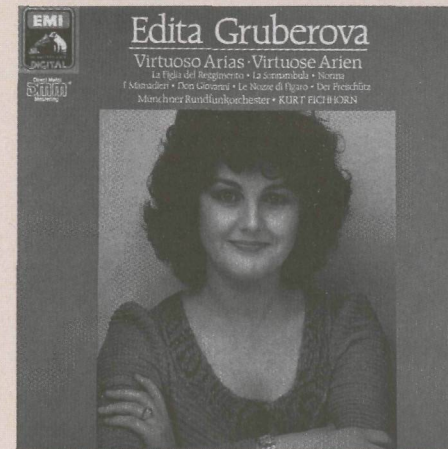
Martin Haselböck folgt bezüglich der verschiedenen Fassungen der Werke der von ihm selbst herausgegebenen „Kritischen Gesamtausgabe“ (Universal Edition Wien), ohne allerdings Näheres zu erläutern.

Martin Haselböck gilt als international gefeierter Orgel-Virtuose, der auch als Komponist, Herausgeber und Festivalleiter hervorgetreten ist

Man wird in dieser bunten Fülle zwar manche Überraschung finden, aber kaum neue Offenbarungen. Vieles in dieser schillernden Allegorien-Galerie, zwischen „Andante religioso“ und slawischer Ruhmeshymne, „Weimars Volkslied“ und sixtinischer Kapelle, zwischen „Ave Maria“ und „Ungarns Gott“ oder „Hl. Elisabeth“ und dem „Grabe Richard Wagners“ wirkt heute wie aus dem Erinnerungsalbum für das verflossene Jahrhundert. Zwar avanciert im gebrochenen Licht nazarenischer Beleuchtung Sentimentalität schnell zur Weihe, Trivialität zur Erhabenheit. Aber wir empfinden heute das poetische Pathos leicht als larmoyante Prosa, seraphische Verklärung als Morbidez, Weihrauch als Nebel – wenn die musikalische Substanz fehlt. Hier steht und fällt alles mit dem Klangzauber, das heißt mit dem Instrument. Haselböck hat deshalb eine besondere Orgel gewählt, nämlich die 1913 erbaute Orgel des Wiener Konzerthausaales (schade, daß er den Namen des Erbauers nicht einmal erwähnt; es ist die seinerzeit berühmte Firma Rieger aus dem schlesischen Jägerndorf). Das riesige, fünfmanualige Instrument hat 116 Stimmen und wurde 1981/82 restauriert (von wem, erfährt man nicht). Mit drei schwellbaren Werken samt Fern- und Solowerk (mit erhöhtem Winddruck) und Sub- und Superoktavkoppeln eignet es sich vorzüglich für die extreme dynamische und koloristische Palette dieser Musik, vom morbiden Sfumato bis zum Plenum der Zungenchöre, vom Säuseln einer vierfachen „Harmonika aetherea“ bis zum Absinken ins fast Unhörbare, unverkennbares Vorbild für Regers fünffaches Piano. Damit enthüllt sich Liszts Schwäche in der Architektur – in schlechteren Interpretationen oft Anlaß zum Zerfallen seines Satzes – als Stärke einer ungeahnten Differenzierungskunst der nuancierten Übergänge, orchestralen Farb- und Abstufungen und quasi-pianistischen Dynamikvaleurs. Vor allem verhilft damit Haselböcks bemerkenswert vielseitige Begabung dieser Musik zum Erfolg. *Klaus P. Richter*



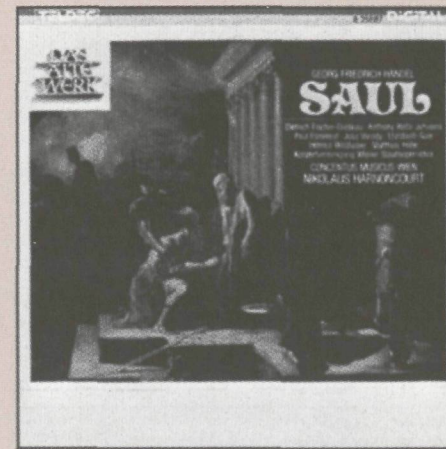
VOKALWERKE



○ **Bergwanderung mit Abstürzen.**

EDITA GRUBEROVA SINGT VIRTUOSE ARIEN VON: DONIZETTI (aus La figlia del reggimento), BELLINI (aus La sonnambula, Norma), MOZART (aus Don Giovanni, Le nozze di Figaro), WEBER (aus Der Freischütz), VERDI (aus I masnadieri); Edita Gruberova (Sopran), Münchner Rundfunkorchester, Kurt Eichhorn; EMI 27 02741 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: Breites Panorama, leicht hallig, mit Hang zum Groben.
Fertigung: Oberflächengeräusche (Knistern, Knacken).

Primadonnen sind stets heftig umstritten, das ist eine alte Weisheit. Die Parteilichkeit reicht von ekstatischer Anbetung bis zur erbittertsten Gegnerschaft. Auch mit Edita Gruberova, heute als Koloratursängerin unbestritten eine Größe ersten Ranges, verhält es sich nicht anders. Das neue Recital liefert – wenngleich unbeabsichtigt – eher der gegnerischen als der freundlichen Partei Beweismaterial, denn gerade die Dinge, die sie nicht kann, die ihr nicht zugänglich sind, werden darin mit geradezu sadistischer Schärfe herausgestellt. Zwei Nummern, die Eingangsstücke des Arienkonzerts, müssen isoliert behandelt werden: die Szene „Deciso è dunque“ aus Donizettis „Regimentstochter“ und „Come per me“ aus Bellinis „Nachtwandlerin“. Man mag sich vielleicht an den peitschenartig herausgeschleuderten Hochtönen am Schluß der Arien (eine Manier der Gruberova) stoßen – sonst aber bleibt die Sängerin hier ganz im Rahmen ihrer Möglichkeiten, die Arien sind untadelig gesungen. Doch bereits mit der dritten Nummer, „Casta diva“ aus Bellinis „Norma“, beginnt das Malheur. Da werden arge Blößen, nämlich unruhige Linienführung, Substanzarmut der Stimme (besonders in der tieferen Lage) und Kälte des Vortrags offenbar. Besonders schlimm ist, was sich im zweiten Teil der Arie, im Allegro, abspielt. Dieses unmusikalische „Gejodel“ als exemplarischen Virtuosenangst auszugeben, kommt einer Anmaßung gleich. Die Platte wäre besser nie erschienen, denn sie legt falsches Zeugnis über eine anerkannte, ernstzunehmende Künstlerin ab. *Clemens Höslinger*



○ **Nicht völlig geglückter Mitschnitt einer Interpretationsalternative.**

HÄNDEL, Saul; Dietrich Fischer-Dieskau (Saul), Anthony Rolfe Johnson (Jonathan), Paul Esswood (David), Julia Varady (Merab), Elizabeth Gale (Michal), Matthias Hölle (Samuel), Helmut Wildhaber (Tenor), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; Teldec 2 CD 8.35 687 ZA (WD: 135'47'') DDD
LP 6.35687 GK (3 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1985
Klangbild: (CD) Räumlich, weitgehend ausgewogen, nicht sehr brillant.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Mackerras (DGA 413 910-1).

Es war einmal... da produzierte die Teldec ihre Aufnahmen der großen Chorwerke mit Harnoncourt unter echten Studiobedingungen. Diese Zeiten scheinen vorbei zu sein. Nach dem Stockholmer „Messiah“ und der Amsterdamer „Matthäus-Passion“ folgt jetzt ein Wiener „Saul“, ohne daß diese drei Konzertmitschnitte einen prinzipiellen künstlerischen Gewinn gegenüber einer Studioproduktion spüren ließen. Der „Saul“ befindet sich dabei in einer eigentümlichen Zwitterposition, denn mit keinem Wort wird auf die Tatsache, daß dies weitgehend ein Konzertmitschnitt vom 28.4.1985 im Wiener Musikvereinssaal ist, hingewiesen. Zu überhören ist es allerdings nicht. Dabei stellt sich ein ästhetisch ambivalentes Gefühl ein, weil einerseits der Ereignischarakter eines datierbaren Konzerts nicht dokumentarisch gestützt wird und andererseits die eine oder andere Korrektur, besonders beim Abhören über Kopfhörer, den langästhetischen Bruch nur allzu deutlich macht. Händels dramatisches Oratorium, vielfach als eines seiner stärksten Werke gerühmt, ist relativ unbekannt. Sieht man von einer amerikanischen College-Aufnahme ab, hat es bisher lediglich drei Einspielungen gegeben, eine davon (unter Mogens Wöldike) stark gekürzt. Die neuere unter Philip Ledger kenne ich nicht; die ebenfalls noch im Katalog geführte Archiv-Aufnahme mit Charles Mackerras ist ein durchschnittlich gelungenes Zeugnis der englischen Oratorienkultur der Nach-Sargent-Zeit. Davon hebt sich Harnoncourts Interpretation in vielen Details ab. Zunächst fällt auf, daß seine Gesangssolisten

diametral entgegengesetzte Stilrichtungen vertreten. Paul Esswood und Anthony Rolfe Johnson sind Barocksänger par excellence, das Ehepaar Fischer-Dieskau dagegen wesentlich stärker den nachfolgenden Jahrhunderten verpflichtet. Dieser stimmliche Kontrast ist nichtsdestoweniger im Sinne einer Harnoncourtschen Dialektik des musikalischen Dialogs. Fischer-Dieskaus Gestaltung ist mehr als die der anderen Sänger von der Konzertsituation gezeichnet, er forciert stärker, als es das Mikrophon zuläßt. Extrem erscheint in diesem Zusammenhang seine Arie „With rage I shall burst“, in der er alle Register der Häßlichkeit rollendeckend einsetzt. Trotzdem und deshalb ziehe ich ihn dem steifen Donald McIntyre in Mackerras' Einspielung vor, ebenfalls Paul Esswood dem James Bowman, der teilweise unschön „blökt“ und weniger flexibel ist. Die Sopranistinnen unterscheiden sich ebenfalls fundamental. Margaret Price und Sheila Armstrong vertreten instrumentalen Gesang, Elizabeth Gale und Julia Varady hingegen vibrierende Persönlichkeit.

Takt für Takt offenbart Harnoncourt, daß er sich dezidierte Gedanken zum „Saul“ gemacht hat – ohne sie diesmal freilich im Textheft zu deklarieren. Inzwischen kann er es sich leisten, nur durch die Musik zu sprechen. Scheinobjektive Vollständigkeit, im englischen Lager der historisierenden Aufführungspraxis conditio sine qua non, gibt es bei ihm nicht. Er streicht bereits die einleitende Symphony auf das Anfangs-Allegro zusammen (was in der Titelübersicht im Textheft unberücksichtigt bleibt) und kürzt auch manche Arie um ihren B-Teil respektive das Dacapo und streicht die eine oder andere Nummer. Dagegen ist nichts einzuwenden – Händel selbst sprang in seinen Aufführungen diesbezüglich großzügig um. Was Artikulation und Phrasierung betrifft, so hat Harnoncourts Händel weit weniger Allongepertückenstarre als noch bei Mackerras vorhanden ist. Den ohnehin reich aufgefächerten Klangapparat der Partitur belebt er gemäß überlieferter Besetzung mit Theorbe und Carillons (eine Art Celesta), die üblichen Continuoinstrumente Cembalo und Orgel werden zusätzlich eingesetzt. Beim im zweiten Akt eingeschobenen Orgelkonzert läßt Harnoncourt nur das ursprüngliche Satzpaar Largo-Allegro spielen und nicht die Gavotte von 1750. Daß das Allegro allerdings etwas verhuscht klingt, ist bestimmt nicht konzeptionell bedingt, sondern eher einer jener kleinen Schwachpunkte eines Mitschnitts. Es gibt eindrucksvolle und schöne Stellen, etwa das Duett zwischen Michal und David, „O Fairest of ten thousand Fair“. Hier beweisen Elizabeth Gale und Paul Esswood, daß sich Frauensopran und Countertenor vorzüglich mischen können. Auch Julia Varady hat einige große Momente, so z.B. ihr Air „Author of Peace“.

Abschließend eine Anmerkung zur CD-Technik: Mein CD-Player hat eine programmierbare Speicherkapazität für 24 Takes; beide CDs haben 29 beziehungsweise 26 Takes – was passiert mit den überzähligen? Hört man jede CD von Anfang bis Ende, gibt es keine Probleme. Doch lassen sich die Takes jenseits der Speicherkapazität zumindest auf meinem Player, immerhin eines der luxuriöseren Modelle (Marantz CD-84), nicht so ohne weiteres selektiv abfahren. Wäre es da nicht besser gewesen, einige Musiknummern zusammenzulegen und lediglich durch Indexzahlen aufzugliedern? In jedem Fall hat die CD-Normung hier noch nicht das letzte Wort gesprochen. *Martin Elste*