



Tribut an einen „Nachschöpferischen“.



Reinecke, Trio für Klarinette, Viola und Klavier A-Dur op. 264, Trio für Klarinette, Horn und Klavier B-Dur op. 274; Uli Rodenhäuser (Klarinette), Wolfgang Gaag (Horn), Hermann Voss (Viola), Helmut Deutsch (Klavier); *Audite/Schwann CD 368.407 (WD: 56'42'')* DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Transparent, durchsichtig, ausgewogen.
Fertigung: Mangelhaft (Programmierstörungen).

Carl Reinecke, Spätromantiker und Noch-Zeitgenosse Mendelssohns und Schumanns, war und ist in den Anschauungen der Musikwelt von untergeordneter Bedeutung. Dieses Urteil ist insofern nicht falsch, als Reinecke in der Tat über das – durchaus seltene – Vermögen, eine dienende Rolle im musikalischen Handwerk zu übernehmen, verfügte, und sich hierzu auch aus freien Stücken bereit fand. Als „Bearbeiter“ muß er eine Koryphäe gewesen sein, zumal wenn man an Schumanns Urteil denkt, Reinecke habe seine (Schumanns) Werke schon gekannt, ehe sie überhaupt komponiert waren.

Der persönlichere Bezug ergab sich für Reinecke jedoch zu Mendelssohn, und dabei entdeckte er auch seine künstlerische Identität. Unleugbar wurde Reinecke in seiner Talententfaltung wie in seinem musikalischen Empfindungsvermögen von Mendelssohn geprägt. Dies belegt insbesondere sein Umgang mit dem Klavier. Fern einem plakativen Eklektizismus beziehen gerade seine Spätwerke ihre Kraft und ihren Farbenreichtum aus der Erinnerung an die romantische Schule Mendelssohns und Schumanns. Er war bewußt nachschöpferisch – als Dienender und als romantisch Erinnernder.

Nur zögernd sind die Schallplattenfirmen bereit, einem solchen Künstler ihren Tribut zu zollen. Erneut ist hier ein Versuch unternommen worden, diesmal mit der Einspielung von zwei Klaviertrios, die der rund Achtzigjährige vor 1910 komponierte. Die Interpreten dieser Aufnahme haben durch die Ernsthaftigkeit ihres Bemühens diesen Werken einen neuen Rang zugewiesen, Reineckes Trios wachsen über ihren Status als Gelegenheitsliteratur für Virtuosen hinaus.

Stefan Janson



Bläserwerke mit speziellem Klang-Charme.



Strauss, Suite B-Dur op. 4 für 13 Blasinstrumente, Serenade für Bläser op. 7, Duett-Concertino für Klarinette, Fagott und Streichorchester mit Harfe; Johannes Moog (Klarinette), Ulrich Freund (Fagott), Anne Hütten (Harfe), Kammersolisten und Kammerorchester der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Leif Segerstam; *Signum/Helikon SIG 018-00 (1 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: (P) 1986
Klangbild: Großräumig, etwas eingeeengte Dynamik durch vorsichtig ausgereinigten Aufnahmepegel, gute Klangfarbenmischung.
Fertigung: Einwandfrei.

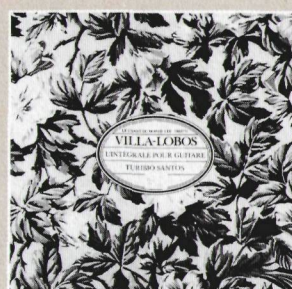
Die erste Bläserstudie des Gymnasiasten Richard Strauss, heimlich unter der Schulbank komponiert, war bisher kein Thema für die Schallplatte. Zu unrecht. Die kammermusikalisch gediegene Realisierung durch die rheinland-pfälzischen Staatsphilharmoniker verdeutlicht eindrucksvoll das bereits im Frühstadium ausgeprägte Klangbewußtsein des Komponisten. In der Rückschau ergeben sich viele Assoziationen zu harmonischen Wendungen und Tonfiguren späterer Werke, die man als Kostprobe eines früh entwickelten Personalstiles vergnügt zur Kenntnis nimmt.

Diese beiden Frühwerke korrespondieren mit einer späten Eingebung des 83jährigen Richard Strauss, dem Concertino für Klarinette und Fagott von 1947. Nicht als Programm in Tönen, aber als gedankliche Vorlage dient ein Dialog zwischen einer Prinzessin (Klarinette) und einem als Bär verzauberten Prinzen (Fagott). Man findet dieses Motiv schon früher einmal (1910) in Ravels „La Belle et la Bête“ („Mamère l'Oye“). Die Fülle der satztechnischen Künste vor dem Hintergrund einer reichen harmonischen Farbskala, kombiniert mit virtuellen Bläseranforderungen, verleiht der Partitur von Strauss aber den Rang absoluter Musik. Dank der Einspielungs- und Wiedergabequalität komplettiert die Platte die einschlägige Discographie um eine hörensweite Dimension. Als Benefizplatte von erfreulich hohem Niveau hilft sie darüber hinaus mit ihrem Reinerlös der „Initiative Lebensmut e.V.“ für Unfallverletzte mit Schäden des zentralen Nervensystems.

Gerhard Pätzig



Ausgefallene Bemühungen um Villa-Lobos.



Villa-Lobos, Das Gesamtwerk für Gitarre; Turibio Santos (Gitarre), ein Instrumentalensemble; *Le Chant du Monde/Helikon LDC 7869/70 (2 S 30) DDA*
Aufnahmedatum: (P) 1986
Klangbild: Zuweilen leichtes Schwanken des Aufnahmepegels.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Etüden: Fisk (EMI 14-6757-1), Barrueco (FSM 667.458 A); Préludes: Bream (RCA LSC 3231); Konzert: Pepe Romero/Academy (Philips 416 357), Bream/London Symph. Orchestra (RCA LSC 3231).

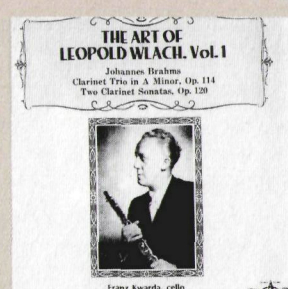
Das Unternehmen, sämtliche Gitarrenkompositionen des Brasilianers Heitor Villa-Lobos im Zusammenhang zu präsentieren, ist durchaus lobenswert, eröffnet es doch die Möglichkeit des Vergleichs zwischen unterschiedlichen Schaffensphasen und Werkintentionen, wie sie sich gerade bei einem so vielseitigen Musiker wie Villa-Lobos in seltener Fülle darbieten.

Bei Pepe Romero, Eliot Fisk, Manuel Barrueco und auch Julian Bream, die sich jeder auf ihre Weise um das Solo- und Konzertrepertoire des Südamerikaners verdient gemacht haben, hätte der Versuch einer Gesamtschau allerdings wohl interessantere Ausblicke und Verbindungen zutage gefördert als bei den vorliegenden Bemühungen des Segovia- und Bream-Schülers Turibio Santos (Jahrgang 1943), der sich in der Textbeilage selbstbewußt als „bedeutendsten Gitarristen für klassisches Repertoire in Brasilien“ bezeichnen läßt. Bei ihm ergibt sich nach längerem Zuhören eine seltsame Mischung aus angestrengter Objektivität (im Konzert), großem technischen Können (in den Etüden) und mangelndem Gespür für die Notwendigkeit und Aussagekraft einer breiten melodischen Geste. Mit Ausnahme der Präludien und Etüden, in denen Santos temperamentvolle Feuerwerke mit den für Villa-Lobos typischen Arpeggierungsfolgen und Akkordverschiebungen entfacht, fehlt ihm das Gefühl für die angemessene Relation der kontrastierenden Tempi und der Dur-Moll-Abtönungen. Als interessante Katalognovität wird immerhin das klangfarblich-verspielte „Sextour Mystique“ zugegeben.

Susanne Benda



Porträts eines nahezu vergessenen Wiener Klarinettenisten.



The Art of Leopold Wlach (Vol. I): Brahms, Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello a-Moll op. 114, Sonaten für Klarinette und Klavier op. 120 Nr. 1 und 2; Leopold Wlach (Klarinette), Franz Kwada (Violoncello), Franz Holetschek, Jörg Demus (Klavier); *Westminster/TIS CD 32 XK-1 (WD: 65'35'')* AAD
Aufnahmedatum: 1950, 1953
Klangbild: Deutlich exponierte Bläserpartien, dagegen unterschiedliche Präsenz und Transparenz der Begleitinstrumente.
Fertigung: Ohne Einwände.

The Art of Leopold Wlach (Vol. II): Schumann, Märchenzählungen op. 132, **Mendelssohn Bartholdy**, Zwei Konzertstücke für Bassethorn, Klarinette und Klavier op. 113 und 114, **Brahms**, Quintett für Klarinette und Streicher h-Moll op. 115; Leopold Wlach (Klarinette), Erich Weiss (Viola), Franz Bartosek (Bassethorn), Jörg Demus (Klavier), Wiener Konzerthaus-Quartett; *Westminster/TIS 32 XK-2 (WD: 71'59'')* AAD
Aufnahmedatum: 1950, 1952
Klangbild: Deutliche Präsenz der Klarinettenstimme.
Fertigung: Ohne Einwände.

The Art of Leopold Wlach (Vol. III): Mozart, Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur KV 622, Quintett für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581; Leopold Wlach (Klarinette), Wiener Konzerthaus-Quartett, Orchester der Wiener Staatsoper, Artur Rodzinski; *Westminster/TIS 32 XK-3 (WD: 67'22'')* AAD
Aufnahmedatum: 1954, 1952
Klangbild: Deutliche Präsenz der Klarinette; größere Transparenz bei der Konzertaufnahme.
Fertigung: Ohne Einwände.

Selten ist das Traditionsbewußtsein innerhalb der verschiedenen Instrumentengruppen eines Orchesters so ausgeprägt wie bei den Wiener Philharmonikern. Die Klarinetten beispielsweise verstehen sich auch heute noch zu meist als Repräsentanten einer Linie, die sich auf den aus Böhmen zugewanderten Franz Bartholomey zurückführen läßt, der den Wiener Philharmonikern in der Zeit zwischen 1892 bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges als Soloklarinetist angehörte. Dessen Stelle nahm von 1928 bis 1956 der aus Wien stammende Leopold Wlach ein, an

dessen Kunst – nicht zuletzt als Kammermusikerinterpret und Instrumentalsolist – diese drei in Japan gefertigten CDs erinnern sollen. Die Aufnahmen entstanden mit Wiener Musikern Anfang der fünfziger Jahre. Der bei den Werken von Brahms, Mendelssohn und Schumann mitwirkende Pianist Jörg Demus war damals gerade 22 Jahre alt. Von der Zeit um 1950 trennt uns zwar bald schon eine Generation, indes sind zahlreiche Interpretationen jener Zeit mit Dirigenten dokumentiert, deren Namen nach wie vor unser Geschichtsbewußtsein prägen, etwa Wilhelm Furtwängler oder Arturo Toscanini.

Nicht mit gleicher Reputation können Instrumentalisten rechnen, insbesondere dann nicht, wenn sie nicht als Geiger oder Pianist im Rampenlicht stehen. Von jüngeren Fachvertretern abgesehen, genoß unter den Klarinettenisten allenfalls der legendäre Benny Goodman weltweites Ansehen, zumal er sich sowohl dem Jazz als auch der „seriösen“ Konzert- und Kammermusik verschrieb. Wer aber kannte Leopold Wlach – von Kennern der Wiener Musikszene namentlich des Viertelhundertets etwa zwischen 1925 und 1950 einmal abgesehen? Vorrangig lokales Interesse an diesen drei CDs sollte nicht gelehnet werden; umso erstaunlicher ist es, daß Aufnahmen einer speziellen Musiziertradition den Weg zunächst nach den USA, sodann nach Japan genommen haben, um schließlich wieder in das Ursprungsland zurückzukehren.

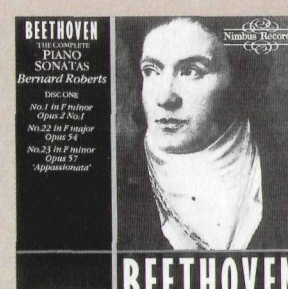
Diese drei CDs sind durchaus dazu geeignet, vom Rang des vortrefflichen Klarinettenisten Leopold Wlach Zeugnis abzulegen. Sein expressiver Ton ist flexibel und von verschiedenen Registern getragen – ganz gleich, ob colla parte oder exponiert im Verband mit den Streichern, wie in den Klarinettenquintetten von Brahms und Mozart, mit Klavier wie in den Klarinettensonaten von Brahms oder schließlich mit Orchester wie im Klarinettenkonzert von Mozart. Freilich, auch eine geglückte technische Aufbereitung vermag Monoaufnahmen der frühen fünfziger Jahre nicht in Klänge mit HiFi-Qualität umzuwandeln. Gleichwohl können sich namentlich die Brahms-Sonaten – auch vom Klavier her – hören lassen, während die Streicher im Brahms-Quintett durch allzu kompakte Klangstrukturen wenig zur Geltung kommen. Hingegen wirkt der Orchesterklang im Mozart-Konzert erstaunlich transparent und füllig. Diese Veröffentlichung dient freilich nicht unbedingt dem Repertoirezuwachs als vielmehr der Dokumentation eines inzwischen weitgehend vergessenen Musikers, dessen Spielkultur und Gestaltungsvermögen einen respektablen Platz in der Geschichte musikalischer Interpretation einnehmen. Es ist bekannt, daß es – wohl nicht nur bei den Wiener Philharmonikern – üblich ist, daß sich die Klarinettenisten und Bläser der Doppelrohrblattinstrumente (Oboe und Fagott) ihre Mundstücke selbst herstellen, und damit einen direkten Einfluß auf die spezielle Tongebung ihrer Instrumente nehmen. Der runde, flexible Ton der Klarinette ist in den hier vorgelegten Aufnahmen immer präsent. Für den Freund erlesener Kammermusik eröffnen sich Möglichkeiten zu ungewöhnlichen musikalischen Begegnungen. Der klangtechnische Standard wird dabei zur Nebensache.

Gerhard Wienke

KLAVIERWERKE



Maßvoll und solide.



Beethoven, Sämtliche Klaviersonaten (Vol. I–IV), Vol. 1: Sonate Nr. 1 f-Moll op. 2 Nr. 1, Nr. 22 F-Dur op. 54, Nr. 23 f-Moll op. 57 Appassionata, Vol. 2: Nr. 2 A-Dur op. 2 Nr. 2, Nr. 24 Fis-Dur op. 78 à Thérèse, Nr. 28 A-Dur op. 101, Vol. 3: Nr. 3 C-Dur op. 2 Nr. 3, Nr. 19 g-Moll op. 49 Nr. 1, Nr. 21 C-Dur op. 53 Waldstein, Vol. 4: Nr. 4 Es-Dur op. 7, Nr. 10 G-Dur op. 14 Nr. 2, Nr. 26 Es-Dur op. 81a Les Adieux; Bernard Roberts (Klavier); *Nimbus/Ariola 4 CD 5050/53 (WD: 240'41'')* DDD
Aufnahmedatum: 1984, 1985
Klangbild: Sehr natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Bernard Roberts ist ein Pianist, der im angelsächsischen Sprachraum beachtliches Ansehen genießt, dem hiesigen Publikum aber – von Kennern abgesehen – kaum ein Begriff sein dürfte. Für das englische Label Nimbus produzierte Roberts eine digitale Neueinspielung aller 32 Klaviersonaten Ludwig van Beethovens.

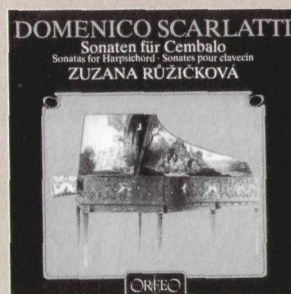
Bernard Roberts nähert sich Beethovens Klavieropus mit einer interpretatorischen Grundhaltung, die primär von Unbefangenheit und Spontaneität geprägt ist. Mit solidem pianistischem Handwerk und ohne Detailtüttelei erzielt er, angesichts einer übergroßen Konkurrenz, achtbare Ergebnisse. Zurückhaltung und weitgehende Klarheit der Linienführung bestimmen seine Auffassung der frühen Sonaten. Dies verdeutlichen die Nummern eins bis vier. Roberts vermeidet jede emotionale Überfrachtung der frühen Partituren, er zielt vielmehr auf Gelöstheit und Schlichtheit des Ausdrucks. Der zunehmenden Komplexität des Inhalts und dem kompositorischen Wandlungs- und Reifungsprozeß innerhalb des Zyklus paßt sich Roberts mit einer deutlich dramatischeren Gestik an. Gesteigerter innerer Antrieb, unruhiges Drängen und markantere Akzente und Steigerungen bilden so in den Sonaten Nr. 21 „Waldstein“ und Nr. 23 „Appassionata“ die Grundlage einer bestimmteren Spielart. Obwohl Roberts' Spiel keine unverwechselbar individuellen Ausdruckswerte und Spielcharakteristika, wie sie sich etwa bei Brendel oder Gilels finden, erkennen läßt, ist sein interpretatorisches Konzept weitgehend schlüssig.

Norbert Hornig

ORGEL



Adrett, aber leicht untertourig.



D. Scarlatti, Elf Sonaten für Cembalo; Zuzana Ruzickova (Cembalo); Orfeo S 144 851 A (1 S 30) DDA CD C 144 851 A DDD
Aufnahmedatum: 1984
Klangbild: (LP) Direkt, klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Zeiten liegen noch gar nicht allzu weit zurück, in denen die tschechische Cembalistin Zuzana Ruzickova als Frau auf ihrem Sektor ein gewisses Alleinvertragsrecht in Anspruch nehmen durfte. Die Situation hat sich inzwischen geändert. Einerseits sind durch technische Aufbereitungskünste auch die wichtigen (und meist unerreichbaren) Aufnahmen mit Wanda Landowska wieder zugänglich gemacht worden, andererseits haben es jüngere Cembalistinnen geschafft, im Konzertsaal und auch via Schallplatte an die Öffentlichkeit zu treten.

In durchaus fruchtbarer Konkurrenz (ich denke hier etwa an Virginia Black und Christiane Jaccotet) behauptet Frau Ruzickova von der Auffassung her eine vermittelnde Position. Das heißt: Sie läßt sich nicht auf tiefeschürfende aufführungspraktische Untersuchungen ein, sondern setzt sich mit den historischen Gegebenheiten auseinander, bemüht sich, die entsprechenden Texte vor dem Hintergrund der Zeitästhetik zu dechiffrieren; aber sie hütet sich, Kenntnisse in eine von den Normen der 60er und 70er Jahre abweichende Spiel- und Phrasierungspraxis umzusetzen.

Die hier zusammengestellten Scarlatti-Sonaten sind in der Handhabung durch Zuzana Ruzickova als Klang- und Bewegungsspiele aus einer selbstsicheren künstlerischen Ruhe heraus zu bewerten. Niemand wird gefordert, niemand enttäuscht. Von vereinzelt koloristischen Effekten abgesehen, bleibt die Ausführende als nachformende Instanz im Hintergrund. Die Zeitmaße der im Charakter meist raschen Stücke sind verhalten gewählt, es überwiegt Bedachtsamkeit: Das Cembalospiel auf einem Instrument von Georg Zahl ist leicht untertourig.

Ein Wort noch zur Edition: Es ist gut, daß sowohl die Longo-Nummern als auch die Kirkpatrick-Zählweise angegeben ist. Dafür fehlen die Vortragsbezeichnungen und Detailliertes über das Instrument. Die eingespielten Sonaten: Longo 2, 5, 10, S. 2: 104, 345, 414, 461, 475, 488 und 489.

Peter Cossé



Vermächtnis.



Bach, Das komplette Orgelwerk; Helmut Walcha (Orgel); DGA 12 CD 419904-2 (WD: 805'84'') ADD
Aufnahmedatum: 1957–1971
Klangbild: Differenzierter Raumklang.
Fertigung: Ohne Mängel.

Helmut Walchas Gesamteinspielung von Bachs Orgelwerk liegt nun auch als 12teiliges CD-Set vor. Damit verbindet sich ein doppeltes Jubiläum: Walchas 80. Geburtstag und 40 Jahre Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon, ein Kapitel bemerkenswerter Schallplattengeschichte und bewegender Bach-Interpretation unseres Jahrhunderts.

Markierten die ersten Aufnahmen von 1947 den Aufbruch zu einem radikal entschlackten Bach-Bild und zur Inauguration einer neuen Bach-Gesamtausgabe im Geiste strengster Quellenkritik, so steht dieses Jubiläum im Zeichen des digitalen Zeitalters. Dazwischen liegen die Stationen von Schellackplatte, Mono-LP und Stereophonie sowie mancherlei historische Instrumente, von St. Jacobi in Lübeck über die Schnitger-Orgeln von Cappel und Alkmaar bis zur Silbermann-Orgel in Pierre-le-Jeune zu Straßburg. Was zu Beginn der Archiv-Edition ein esoterisches Wagnis für Kenner schien, denen das Etikett „Musikhistorisches Studio der DG“ mit seiner präntiösen Gliederung in „Forschungsbereiche“ die verbindliche Bewältigung der Musikgeschichte versprach, ist heute Gemeingut vieler „Originalklang“-Liebhaber geworden. Die Konstante auf diesem langen Weg verkörpert der Organist dieser Aufnahmen, Helmut Walcha.

Abseits aller Extreme von affektierter Expressivität, zerebraler Analytik oder manierierter Erlesenheit entschied er sich für jene Mitte, deren normative Kraft Bestand hat. Er verleiht ihr jenen Rang, mit dem auch die Meister der Dombauhütten bloßes „Handwerk“ zum Abbild spiritueller Evidenz adelten: Bach als Nomos. Dennoch ist es unvermeidlich, daß vor der Folie heutiger, differenzierter Bach-Interpretation auch jene Bande sichtbar werden, die Walchas Kunst mit der Stilphäre der Jahrhundertwende verbinden. Im Unterschied zum großen Wurf etwa von Dorischer Fuge oder Passacaglia, scheint das Konzept mancher der konzertanten Choralbearbeitungen anfechtbar (so beispielsweise von BWV 660 „à due bassi“, deren Triostuktur unentdeckt bleibt). Auch die Vollendung der „Kunst der Fuge“, wie er sie in manchen, unvergeßlichen Konzerten gespielt hat, steht schließlich in der Tradition schöpferischer Bearbeitungspraxis des Mendelssohn-Schumann-Zeitalters.

Klaus P. Richter



Von Liszt bearbeitete Orgel-Raritäten.



Liszt, Orgel-Transkriptionen und -Bearbeitungen; André Manz (Orgel); Motette Ursina M 11 070 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Räumlich, natürlich, gelegentlich etwas trocken.
Fertigung: Ohne Mängel.

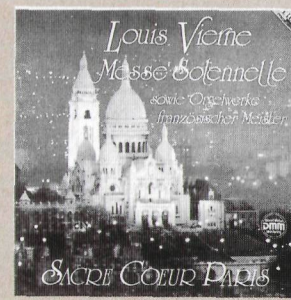
Was Franz Liszt immer wieder aus den Werken anderer schöpfte (und das meist nicht zu deren Nachteil), geschah auch mit seinen eigenen Stücken. Am bekanntesten von den Titeln dieser Platte ist wohl die „Kirchliche Fest-Ouvertüre“ über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 31, für gemischten Chor, Orchester und Orgel, die Otto Nicolai 1844 zum Jubiläum der Universität Königsberg komponierte und im Dom uraufführte – aber eben nicht in der Originalfassung (die meines Wissens auch nicht in einer Schallplatteneinspielung vorliegt), sondern in Liszts Transkription für Orgel. Nicolais lutherisch-bachische Kontrapunkt-Klarheit, die melodischen Paraphrasen haben den Katholiken offenbar gereizt. André Manz wiederum, an seiner dreimanualigen, technisch reich ausgestatteten Orgel im schweizerischen Amriswil, ließ sich von der Lust an Liszt dazu verlocken, nun seinerseits Hand an den Meister zu legen: Ausgehend von einer Orgelbearbeitung durch Wolfgang Sebastian Meyer setzte er die Zweite Legende für Klavier, „Der Hl. Franz von Paola über die Wogen schreitend“, für Orgel, und zusammen mit der Ersten Legende, die schon Camille Saint-Saëns für seine Orgel in der Madeleine in Paris (wo Liszt sie hörte) bearbeitet hatte, macht er aus beiden Kompositionen eindrucksvolle, Wellen und Vogelstimmen differenziert imitierende Klang-Stücke.

Aus den „Harmonies poétiques et religieuses“ für Klavier wählte Manz die sechste, „Funérailles“, für eine weitere Transkription. Auch hier gelingt es ihm, die Eindrücke von Trauer und Erinnerung (ausdrückliche persönliche Reminiscenzen Liszts an Freunde, unter anderem Chopin) ganz orgelspezifisch umzusetzen. Die (Neu-)Bearbeitungen und die Interpretationen sind eine Bereicherung des Liszt-Bildes wie der Orgelliteratur.

Herbert Glossner



Grandios bis stimmungsvoll.



Orgelwerke von Vierne, Mulet, Tournemire u. a.; Chor von Sacré-Cœur Paris, Chor der Eglise Anglicaine Saint-Michel, Chor der Eglise Americaine, Connie Glessner, Fred Gramann, Naji Hakim (Orgel); Motette Ursina M 40086 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Die schwierigen Raumverhältnisse beeinträchtigen den Chorklang mehr als den Orgelklang; hallig.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Vierne, Orgelsinfonien Nr. 1 op. 14 und Nr. 2 op. 20, 24 Stücke im freien Stil op. 1 Nr. 31-10; Günther Kaunzinger (Orgel); Schwann musica mundi VMS 735 (2 S 30) DDA
Klangbild: Räumlich überzeugend, natürlich, präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Französische Orgelmusik, aufgenommen in der berühmten Kirche von Sacré-Cœur in Paris, und zwar unter Mitwirkung von drei Chören und drei Organisten, führt nicht zwingend zu einem reinen Hörgenuß. Der Chorleiter Philippe Mazé hält zwar die Chöre gut zusammen, aber Unsicherheiten in der Intonation und die hallige Akustik der riesigen Kuppelkirche mindern den Eindruck der grandiosen Orgelmesse von Louis Vierne (1870–1937). Die Haupt- und die Chororgel von Sacré-Cœur, gespielt von den Organisten der beiden mitbeteiligten Kirchen, kommen allerdings volltönend zur Geltung.

Ebenfalls hörenswert ist der junge, libanesischen Organist Naji Hakim, der Werke der jüngeren französischen Tradition und eine eigene Komposition spielt. Mit dem fulminanten „Tu es Petra et portae inferni non praevalerunt adversus te“ aus den „Byzantinischen Skizzen“ von Henri Mulet (1878–1967), dem liturgisch stimmungsvollen „Prélude et Fresque“ aus der Offiziensammlung „Orgue mystique“ op. 55–57 von Charles Tournemire (1870–1939) und seinem preisgekrönten dreisätzigen „The Embrace of Fire“ zeigt sich Hakim als traditionsgebundener, nur gelegentlich ins Avantgardistische gleitender Organist.



Französische Orgelmusik meisterhaft gespielt.



Bachs Kantaten – kammermusikalisch.



Bach, Kantate Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140, Kantate Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51; Julianne Baird (Sopran), Drew Minter (Countertenor), Jeffrey Thomas (Tenor), Jan Opalach (Baß), The Bach Ensemble, Joshua Rifkin; L'Oiseau-Lyre/Decca CD 417 616-2 (WD: 42'42'') DDD LP 6.43654 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Intim, direkt, gedämpft.
Fertigung: Einwandfrei.

Joshua Rifkin fährt fort mit der konsequenten musikalischen Anwendung seiner Quelleninterpretation von Bachs handschriftlichen Stimmen: das bedeutet durchweg solistische Vokalbesetzung. Diese eigenwillige Sicht zu kritisieren und ihre Problematik zu skizzieren ist hier nicht der Ort, auch hat dies kürzlich ein Kollege im Archiv für Musikwissenschaft ausführlich unternommen.

Packen wir die Interpretation von der Hörerseite an: Da gibt es für Rifkins Sparsamkeit tatsächlich triftige ästhetische Gründe, die ganz besonders für die beiden hier eingespielten Kantaten zutreffen. Sie wirken in sich geschlossen, ausgewogen, und obendrein gibt es mehr zu hören als bei chorischer Besetzung: Durchsichtigkeit ist Trumpf. Rifkin pflegt eine weiche, schwingende Artikulation ohne Kantigkeit, die von seinen solide spielenden und singenden Musikern durchgehalten wird. Die Tempi sind ausgesprochen moderat, wie überhaupt der Gesamteindruck in sich ruhende Zufriedenheit vermittelt. Julianne Bairds knabenhafter Sopran bemüht sich in der ersten Arie ihrer Solokantate BWV 51 noch sehr, den strahlenden Ton vor der Bewältigung der gesangstechnischen Schwierigkeiten hervorzuheben, doch im Laufe der Kantate wird er immer besser. In der abschließenden Alleluja-Arie mischt sich ihre Stimme sehr angenehm mit der ebenfalls eher zurückhaltend, doch klangschön geblasenen Trompete.

Von den übrigen Solisten ist der Bassist am souveränsten, der Tenor am schwächsten, auch was die idiomatische Aussprache betrifft. Für die Sorgfalt der Einstudierung spricht die konsequente Berücksichtigung der Appoggiaturen.

Martin Elster