



vorliegenden Tárrega- und Rodrigo-Solostücke muß man trotzdem kritisch betrachten.

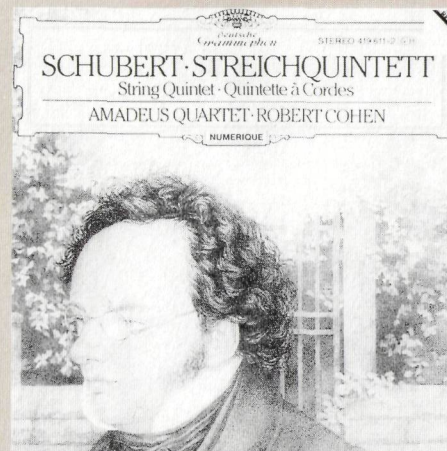
Die eingespielten Werke des Spaniers Francisco Tárrega (1852–1909), der – bemerkenswert! – erst über eine laute Klavier-Leidenschaft zur stillen Liebe für die Gitarre gelangte, bieten einen durchaus repräsentativen Querschnitt durch ein Œuvre, das zu Recht als Markstein für die Entwicklung der modernen Gitarrentechnik angesehen wird. Ohne Tárregas Innovation des Fingeranschlages („apoyando“), ohne seine Bemühungen um Schönheit und Intensität des Gitarrentons wären die großen Gitarren-Virtuosen unseres Jahrhunderts nicht denkbar.

Yepes' LP von 1982 jetzt auch auf CD zu veröffentlichen, hätte man sich in Anbetracht des bescheidenen klanglichen Resultats dieser DDD(?)-Adaption ruhigen Gewissens sparen können. Die Wiederbegegnung mit Yepes' Tárrega-Miniaturen kann zudem nur partiell überzeugen: etwa bei der virtuoseren Reihung verschiedener Gitarrentechniken in der „Jota“ oder bei den ostinaten Staccato-Rhythmen der „Danza mora“. Vergleich mit man dagegen seine Wiedergabe der Tremolo-Gefühlseligkeit „Sueño“, der chopinnahen „Adelita“-Mazurka oder der volkstümlich-schlichten „Pavana“ mit der Einspielung durch Pepe Romero, so werden Welten des Temperaments und der Ausdruckspalette zwischen Yepes und seinem 17 Jahre jüngeren Saiten-Kollegen spürbar.

Joaquín Rodrigo (* 1901), selbst kein Gitarrist und doch einer der eifrigsten (und erfolgreichsten) Komponisten für dieses Instrument, bediente sich ausgiebig der technischen Errungenschaften seines Landsmannes; in seinen Stücken sind auf faszinierende Weise impressionistische Farbexperimente, neoklassizistisch abgezielte Form- und Harmoniebehandlung und nationale iberische Folklore zur Einheit verwoben. Über vieles in Narciso Yepes' Interpretation läßt sich trefflich streiten: beispielsweise über seine ständige Tendenz, Beiläufiges zu schwer(fällig) zu nehmen, manches Detail, manchen versteckten Lyrismus mit Gedankenschwere zu überfrachten („Tres piezas“ – man höre zum Vergleich den jungen Eduardo Fernández). Yepes' Wiedergabe des Schlußsatzes der „Sonata giocosa“ aber macht das alles wett.

In Bezug auf die Klangqualität kann die ebenfalls stark rauschende CD (übrigens mit herrlichen Vogelgezwitscher im Hintergrund) allerdings ohne Bedenken kaum empfohlen werden.

Susanne Benda



Auf sublime Weise undramatisch.

SCHUBERT, Streichquintett C-Dur D 956 (op. post. 163); Amadeus-Quartett, Robert Cohen (zweites Violoncello);
DG CD 419 611-2 (WD: 55'35'') DDD
LP 419 611-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Präsent und voll, stellenweise etwas dicht, angenehm räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Der musikalische Duktus dieser Interpretation darf nicht gering veranschlagt werden. Das Amadeus-Quartett hat stilistisch immer sehr genau gewußt, wie vorzugehen ist, und nicht umsonst hat es bei dem zentralen Quartettsschaffen der Wiener Klassiker über Jahrzehnte hinweg eine Führungsposition innegehabt. Bei dieser Aufnahme des Schubert-Quintetts zehrt es von seiner vierzigjährigen Erfahrung und korrigiert mit seiner zwar bedächtigen, aber tiefausgreifenden Interpretation manche fast zur Gewohnheit gewordene Haltung bei Details, so beim zweiten Thema im ersten Satz, das in fast allen Einspielungen etwas schneller genommen wird – nicht so vom Amadeus-Quartett. So gerät die Darstellung betont unpathetisch, aber auch undramatisch, ohne daß sie phlegmatisch, unbeeiligt oder gar langweilig wirkt. Man wartet nicht mit Finessen auf, gibt sich nicht übermäßig interessiert, sondern erarbeitet die Partitur mit handwerklicher Strenge, enthält sich jeder Abweichung von der Partitur und jeder nicht zu rechtfertigenden Freiheit. Das nimmt für die Aufnahme ein. Hingegen ist das Defizit an Klanglichkeit, an Abrundung im Instrumentalen nicht zu überhören. Die ruhig-ausgeglichene Melodieführung läßt häufig zu wünschen übrig, ebenso die Intonation (erste Geige, erstes Cello). Besonders kraß tritt dieser Mangel im vierten Satz zutage. Angesichts der Noblesse und der geistigen Disziplin, mit der in dieser Aufnahme operiert wird, treten diese Mängel für mich freilich in den Hintergrund. Mehr instrumentale Treffsicherheit gibt es in mancher anderen Aufnahme, eine sublimere künstlerische Einstellung kaum.

Hanspeter Krellmann



Zeugnis künstlerischer Reife.

SCHUBERT, Trio B-Dur op. 99 D 898, Adagio Es-Dur op. 148 D 897 Notturmo, Trio Es-Dur op. 100 D 929, Sonatensatz B-Dur D 28; Trio Fontenay, Wolf Harden (Klavier), Michael Mücke (Violine), Niklas Schmidt (Violoncello);
EMI/deutsche harmonia mundi 16 9605 3 (2 S 30) DDA
2 CD 7 49041 8 DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (LP) Räumliches, beinahe orchestrales Klangbild mit natürlichem Hallanteil, sehr heller Violinklang.
Fertigung: Rezensionsexemplar auf Seite 3 zerkratzt.
Vergleichseinspielung: David-Oistrach-Trio (EMI 1 C 047-01 490).

Das 1980 gegründete Trio Fontenay kann mittlerweile auf eine Reihe beachtlicher Erfolge, die Früchte einer systematischen Aufbauarbeit und Förderung, zurückblicken. Nach mehreren Auszeichnungen, es sei nur der erste Preis beim Deutschen Musikwettbewerb genannt, und einer vielbeachteten Debüt-Schallplatte (Pfitzner, Klaviertrio) wagt sich das junge Ensemble nun an zwei der schwierigsten Werke für die Gattung Klaviertrio.

Von der Bewältigung technischer Probleme z. B. im Violoncellopart des op. 99 einmal abgesehen, verlangt eine erschöpfende Deutung der Schubertschen Klaviertrios vor allem die Fähigkeit zur umfassenden, großbögigen Gestaltung. Das Trio Fontenay entgeht der Gefahr, sich in der wahrhaft mit „himmlischen Längen“ angefüllten Weiträumigkeit dieser genialen Partituren zu verlieren. Die Spannungsbögen sind tragfähig, der gestalterische Atem für die Belebung der ausladenden Strukturen reicht stets aus. Dabei ist das Spiel der drei Instrumentalisten ungemein farbig, subtil differenziert und von großer Kongruenz in Bezug auf das Zusammenspiel. So wird die herbere Grundstimmung des Es-Dur-Trios ebenso sicher getroffen wie der eher lyrisch-schmelzende Charakter des Schwesterwerkes in B-Dur. Über welches Repertoire an Klangfarben und Schattierungen, über welche dynamische Spannweite und Ausdruckstiefe dieses Ensemble verfügt, verdeutlicht exemplarisch die Interpretation des Nottornos. Kleinste harmonische und melodische Wendungen werden sehr sensibel ausgelotet, ja ausgekostet. Es entsteht so ein Stimmungsbild von bezwingender Eindringlichkeit.

Norbert Hornig

KLAVIERWERKE



Gestalterische Entscheidungen zurückgestellt.

BACH, Präludium und Fuge a-Moll BWV 894, Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo BWV 992, Fantasie und Fuge a-Moll BWV 904, Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903, Fantasie (und unvollendete Fuge) c-Moll BWV 906; Jean Louis Steurman (Klavier);
Philips CD 420 176-2 (WD: 48'07'') DDD
LP 420 176-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Offen, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: BWV 903: Weissenberg (EMI 2C 165-11123/5), BWV 992: Pommier (EMI 2C 167-14015/6), BWV 906: Larrocha (Decca 6.41473), E. Fischer (Angel GR-2023).

Obwohl es reizvoll ist, diese fünf Fantasie/Fuge-Koppelungen in CD-Qualität greifbar zu haben, hätte der Südamerikaner Jean Louis Steurman im Mai des Jahres 1986, als er dieses Programm in La Chaux-de-Fonds eingespielt hat, sich auffassungsmäßig eindeutig festlegen müssen. Irgendwo im interpretatorischen Bruchland zwischen der c-Moll-Artigkeit einer Larrocha und der fesselnden rhetorischen Gewalttätigkeit eines Alexis Weissenberg in der „Chromatischen Fantasie“ setzt Steurman unbeteiligt Note neben Note. Es ist, als ob er nichts falsch machen möchte. So matt und sinnentleert aneinandergereiht habe ich die rezitativischen Kühnheiten der „Chromatischen Fantasie“ auf Schallplatte kaum je gehört. Und auch dem resoluten, alles andere als verschlafenen Duktus der c-Moll-Fantasie (BWV 906) verweigert sich Steurman, als habe er zart bewegte Lyrik im Sinn. Man könnte einer subtilen Interpretation durchaus zustimmen, wenn dem Pianisten, der für die brasilianische Philips eine akzeptable Einspielung der sechs Partiten vorgelegt hat (IMS 4125461 und 4215471), in den intimeren Anschlagregionen mehr Nuancen zur Verfügung stünden und er insgesamt ein höheres Maß an Innenspannung erreichen würde.

Mir ist es schwergefallen, anhand von Steurmans Darlegungen zu erkennen, um was es in den betreffenden Stücken geht und warum er Einzelheiten und größere Zusammenhänge so und nicht anders anfaßt. Diese Aufnahmen sind ein Dokument für zurückgestellte gestalterische Entscheidungen auf befriedigendem Niveau.

Peter Cossé



Dramatisch.

CHOPIN, 19 Nocturnes; Dinorah Varsi (Klavier);
EMI/deutsche harmonia mundi
16 9579 3 (2 S 30) DDA
CD 7 47755 8 DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (LP) Klar konturierter, sehr schlanker Klavierton.
Fertigung: Vereinzelte Oberflächengeräusche.
Vergleichseinspielungen: Rubinstein (RCA 26.48 004 ER), Arrau (Philips 6747 485), Barenboim (DG 2741.012).

Es müssen bewegte Nächte gewesen sein, an die Chopin gedacht hat, als er seine Nocturnes verfaßte. Folgt man Dinorah Varsis Auslegung der Werke, hat jedenfalls alles andere stattgefunden als sanftes Entschweben in sentimentale Bereiche der Todessehnsucht. Die Interpretation berichtet von dramatischen Konflikten und einer durchaus auch äußerlich verstandenen Leidenschaft. Alles Glättende, romantisierend Einschmeichelnde ist eliminiert, es findet hochgradig nervös gespanntes Musizieren statt.

Als Beispiel sei auf die Darstellung des F-Dur-Stücks aus Opus 15 verwiesen: Rubinstein hatte hier einst seine berühmte Verbindung von Zartheit, Wärme und Ruhe exemplarisch realisiert, und selbst Barenboim versuchte, den Beginn des Stückes ganz aus metrischem Gleichmaß heraus zu gestalten. Bei Frau Varsi nun hat schon der Anfang etwas unruhig Flackerndes, fast Bedrohliches, bei ihr ist der kommende „con fuoco“-Einbruch des Mittelteils bereits nervös antizipiert.

Das Konzept der Gestaltung musikalischer Unruhe bestimmt auch die Darstellung der übrigen Stücke: Die Melodik des populären Es-Dur Nocturnes (op. 9/2) wird geradezu gegen den Strich gebürstet, das Des-Dur-Stück aus op. 27 balladesk gesteigert. Das Andante-Metrum im f-Moll-Stück (op. 55/1) wird entsprechend den melodischen Veränderungen auch auf kleinem Raum deutlich variiert, und das „Lento sostenuto“ des großen „Es-Dur-Schwesterwerks“ (op. 55/2) schließlich wird ganz zugunsten melodischer Impulsivität aufgegeben. Als Deutungsalternative ist die Interpretation hoch zu schätzen. Für den Spezialisten dürften die Textvarianten nach dem Faksimile von Jane Sterling noch zusätzliche Überraschungen bereithalten.

Nikolaus Deckenbrock



Ausgewogen.

DEBUSSY, Images, Heft 1 und 2, Images oubliées, Estampes, Pour le Piano; Jacques Rouvier (Klavier);
Denon CD 33CO-1411 (WD: 56'38'') DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Klar durchgezeichneter, runder Klavierklang.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Michelangeli (DG 2530 196), Kocsis (Philips 412 118).

Mit höchst beachtlichem Erfolg hat sich der heute vierzigjährige Franzose Jacques Rouvier bereits bei verschiedenen Gelegenheiten an den Werken Debussys bewährt. Seine Aufnahmen der Préludes jedenfalls brauchten keineswegs die rare, aber gewichtige Konkurrenz im Katalogangebot zu fürchten. Wenn der Professor am Pariser Konservatorium nun bereits seine dritte Debussy-Aufnahme für die japanische Denon vorlegt, hat er sich erneut mit außerordentlichen Alternativ-Deutungen auseinanderzusetzen.

Doch Rouvier kann wieder eine ganz eigene, durchaus auch persönliche Note ins Spiel bringen: Wärme und Rundung seines Klaviertons bezwingen, nicht nur weil man sich bei Debussy inzwischen an analytisch-kühlere Deutungen gewöhnt hat, sondern auch weil sie sich in diesem Fall besonders günstig mit den Klangflächen der Kompositionen zu verbinden scheinen.

So betreffen Einschränkungen nur das Außerordentliche, nie das Grundsätzliche von Rouviers Darstellungen: Bei aller Rundung scheint sich die Motorik der „Mouvements“ nur recht pauschal aus dem Klanggeschehen herauszuschälen, und bei aller Abtönung der Farben bleiben die Register von „Et la lune descend sur le temple qui fut...“ vielleicht dann doch eine Spur zu ähnlich, um hier wirklich eine antike Vision heraufzubeschwören. Auch die exotische Bildhaftigkeit der „Estampes“ versteht Rouvier sehr pianistisch, aber letztlich vielleicht doch eine entscheidende Nuance zu unraffiniert. Doch wie gesagt, das Grundsätzliche stimmt in dieser Einspielung, und wer Interesse an der Koppelung hat, ist mit der Aufnahme allemal gut bedient.

Nikolaus Deckenbrock

ORGEL



COMPACT disc Wolkenlos mit geschwindem Rondo-Finale.

MOZART, Sonaten D-Dur KV 284 und B-Dur KV 570, Rondo D-Dur KV 485; Mitsuko Uchida (Klavier); Philips CD 420 185-2 (WD: 47'34'') DDD LP 420 185-1 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (CD) Offen, voll, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Haebler (Philips 6747 380), Gulda (KV 570 und 485: MPS 0703.231 und Amadeo AVRS 130.017), Pletnjow (KV 570: Ariola 302 438-420).

Das vordergründig auffälligste Merkmal dieser Folge von Mozart-Sonaten mit der japanischen Pianistin Mitsuko Uchida ist das rasche Zeitmaß am Ende der Einspielung. Frau Uchida, deren Aufnahmen bei Philips anscheinend die umfangreichen Editionen mit Ingrid Haebler ablösen sollen, nimmt das unproblematische D-Dur-Rondo (KV 485) im Vergleich zu ihren Kollegen (Eschenbach, Gulda, Schuchter) bzw. Kolleginnen (Haebler, Pires) geradezu beflügelt, wodurch das „Allegro“ überschriebene Stück in Bezug auf die gesamte Dramaturgie dieser Veröffentlichung den Charakter einer rausschmeißerischen „Finalmusik“ bekommt.

Damit wären auch die Grenzen abgesteckt, die japanischer Klavierfunktionalismus auf europäischem Kulturboden bis jetzt nur ausnahmsweise zu durchbrechen vermochte. Denn die Schubert-Antizipationen (Unisono-Thema!) und die Spätherbstfarben der vorletzten Mozart-Sonate (KV 570) geben ihr offenbar keinen Anlaß, „gedeckter“, indirekter zu nuancieren oder hinter den motorischen Energien Gegenkräfte aufzuspüren. Guldas Live-Version aus dem Jahre 1978 als Synthese von Melancholie und Strenge, aber auch Pletnjows gestaute, depressiv-künstliche Ausarbeitung seien hier als Möglichkeiten genannt, von denen Mitsuko Uchida mit ihren direkten Skalen und Akkordzerlegungen weit entfernt ihr wolkenloses Mozart-Spiel aufzieht. Artig, perfekt vorbereitet wirkt denn auch die Einstudierung der „Dürnitz“-Sonate (KV 284), deren „Rondeau en Polonoise“ der schmerzlichen Verbindlichkeit fernöstlichen Tastenzeremoniells noch am meisten entgegenkommt. Peter Cossé



COMPACT disc Faszinierendes Scarlatti-Spiel.

SCARLATTI, Sonaten K 87, 104, 105, 124, 125, 244, 245, 408, 409, 420, 421, 516, 517, 544 und 545; Virginia Black (Cembalo); EMI/deutsche harmonia mundi 16 9597 1 (1 S 30) DDA CD 7 47654 2 DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: (LP) Von natürlicher Dezenz, durchsichtig, insgesamt vorbildlich für eine wahrhafte Cembalo-Regie.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Pinnock (CRD/Heli-con 1068), Landowska (EMI/ASD 1500413).

Der auf der Hüllenvorderseite reproduzierte „Gläserkorb“ von Sebastian Stoskopff (1644) reflektiert im übertragenen Sinne – ungeachtet der Tatsache, daß auf der Tischplatte auch Scherben herumliegen – die bemerkenswerten Leistungen der englischen Cembalistin Virginia Black und des Aufnahmeteams von „Sonart“ aus Mailand. Im Cedernsaal von Schloß Kirchheim an zwei Junitagen des Jahres 1986 fixiert, ist diesen Scarlatti-Demonstrationen eine Durchsichtigkeit eigen, die etwas Gläsernes an sich hat, zugleich aber den Brechungen des Lichts jene leicht verfärbenden (und damit charakterisierenden) Eigenschaften beläßt, die zur stimmungsvollen Atmosphäre in alten Räumen beiträgt.

Natürlich wäre diese Sammlung von 17, fast durchwegs nach dem praktikablen Koppelungsprinzip zusammengestellten Sonaten nur eine Feststunde aufnahmetechnischer Präsenz in Verbindung mit silbriger William-Dowd-Delikatess (Paris 1974), wenn die ehemalige Schülerin von George Malcolm nicht eine vitale, einfallsreiche Stilistin wäre, die den hier nach dem Kirkpatrick-Verzeichnis datierten Sonatenpaaren Bewegung, Perspektive und Logik sichert. Ihrem Landsmann Trevor Pinnock hat Virginia Black in diesem Fall einen unwillkürlich an die alte Landowska erinnernden – und zweifellos auch von Malcolm geprägten – Spielwitz voraus.

Ich halte diese Edition für eine der gelungensten Cembaloplaten der letzten Zeit. Für eine Fortsetzung darf plädiert werden. Vielleicht kann sich dann der Herausgeber dazu entschließen, den Kirkpatrick-Nummern die musikologisch zwar ungiebigen, aber in der Musizierpraxis geläufigen Longo-Kennzahlen beizufügen. Vielen Hörern wird das bei der Suche nach den entsprechenden Noten nicht unangekommen. Peter Cossé



Phantasievolle Musik der französischen Orgelmusik.

GUILMANT, Erste Sonate d-Moll op. 42, Grand Choeur alla Händel op. 18, Marche sur un thème de Händel, HÄNDEL, Concerto d-Moll; Albert de Klerk an der großen Orgel von St. Nikolaus in Bergen-Enkheim; Motette-Ursina M 11030 (1 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Präsent, etwas trocken.
Fertigung: Ohne Mängel.

Der Altmeister Albert de Klerk liefert eine meisterliche Interpretation von Guilmants Erster Sinfonie: fabelhaft differenziert im dynamischen Relief, ausgefeilt in der Registrierung und mit virtuosem Feuer in den Ecksätzen. Das Ganze vollzieht sich allerdings auf einer neuen, 1978–86 erbauten Orgel mit Schleifladen und mechanischer Traktur, deren blankes, eher skandinavisches Klangbild zunächst kaum an französische Orgelromantik denken läßt. Aber die maßgebliche Mitwirkung von Günther Kaunzinger am Entwurf der Disposition (50 Register auf 4 Manualen und Pedal) bürgt für ein stilisches Klangbild. Natürlich hört man, daß dem von der Firma Förster und Nicolaus (Lich/Oberhessen) gebauten Instrument das originale „sfumato“ der großen, historischen Orgeln Frankreichs fehlt. Auch der Raumklang kommt etwas zu kurz. Das fällt gelegentlich in den Ecksätzen der Sinfonie beim plenum der Zungen auf. Der „Grand Choeur alla Händel“ erklingt mit großartig-pompöser Wucht im vollen Klangornat der sinfonischen Orgel (mit Grund-, Kornett- und Zungenstimmen). Das ist zwar stilistisch recht bedenklich – besonders im Zeitalter des „authentischen“ Musizierens – aber trotzdem ungemein eindrucksvoll und zugleich ein interessantes Zeugnis für eine Spielart historistischer Händel-Rezeption. Deutlich stilischerer (im Sinne des Klangbildes der älteren Orgel) ist das folgende Concerto d-Moll. Hier hört man auch, daß das Instrument für ein breites Spektrum von Literatur konzipiert ist. Guilmant hat das Händel-Konzert für seine historischen Konzerte im Trocadéro für das Paris vor der Jahrhundertwende als Orgelsolo-Konzert bearbeitet. Für den improvisatorischen Mittelteil „Adagio e Fuga ad libitum“ wählt er Themen aus Händels Oratorium „Theodora“. Die mitreißende Fuge im Mittelteil zeigt, daß Guilmant nicht zuletzt ein glänzender Kontrapunktiker war.

Klaus P. Richter



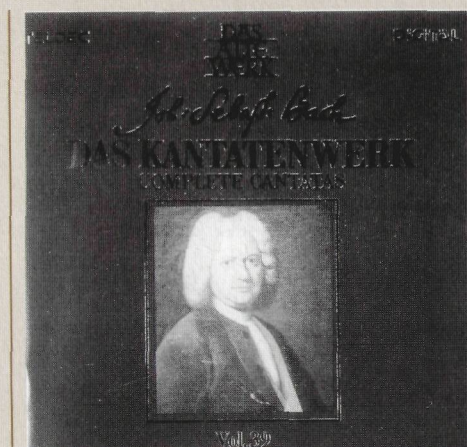
Wichtiges Dokument einer Epoche.

L'ORGUE CAVAILLE-COLL: Klangdokumentation von 28 Orgeln des Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899), Werke von Boëllmann, Boëly, Franck, Couperin, Guilmant, Vierne, Thomas, Widor u. a.; José Manuel Azcue, Georges Lartigau, Kurt Lueders, Daniel Roth, Léonce de Saint-Martin (Orgel); Motette Ursina M 10760 (7 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1983, 1984
Klangbild: Angesichts schwieriger, örtlich verschiedener Bedingungen ein Optimum an räumlicher Authentizität.
Fertigung: Einwandfrei bis auf sehr geringe Ausnahmen.

Als Albert Schweitzer 1906 seine berühmte Schrift „Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst“ veröffentlichte, war der berühmte Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll erst sieben Jahre tot. Und doch hatte sich die „sinfonische“ Orgel mittlerweile so fabrikmäßig weiterentwickelt, daß im Verlauf der sich profilierenden Orgelbewegung das ganze 19. Jahrhundert in Acht und Bann getan wurde. Albert Schweitzer selbst wußte das schon dank seiner Herkunft aus dem deutsch-französischen Grenzland besser. In seiner Bach-Biographie von 1908 schließt er zwar französische Zungenregister für das Bach-Spiel aus, fährt aber fort: „Hingegen sind die Grundstimmen und Mixturen der Orgeln Cavaillé-Colls dafür wie geschaffen, da dieser Meister sich ängstlich davor gehütet hat, abnorm stark und ‚kernig‘ zu intonieren. Auf den Orgeln zu St. Sulpice und Notre Dame kommen Bachsche Fugen mit herrlicher Klarheit heraus. Zu den schönsten Bachorgeln gehört wohl auch das mixturenreiche Werk, das das große Atelier der Firma Cavaillé-Coll (Paris 15 Avenue du Maine) ziert.“

Ein solches Lob hat Gewicht, und wenn die französische Orgel(bau)kunst inzwischen auch kaum einer Ehrenrettung mehr bedarf, so ist es doch ein Jahrhundertunternehmen zu nennen, das Motette Ursina dem Orgel-Werk Aristide Cavaillé-Colls gewidmet hat. Fünf Organisten stellen 28 Instrumente aus seiner Werkstatt vor, mit Kompositionen französischer Meister dieser Zeit. Die Ausnahme bildet François Couperin, der mit dem „Plein jeu du 1er Kyrie“ in einer Tutti-Registrierung vertreten ist. Ansonsten sind es große Namen, die auftauchen: Léon Boëllman und Alexandre-Pierre-François Boë-

VOKALWERKE



COMPACT disc Gestaltungskraft und Tiefenscharfe.

BACH, Das Kantatenwerk (Vol. 39): Kantaten 164-169; Christoph Wegmann, Tobias Eiwanger, Paul Esswood, Kurt Equiluz, Max van Egmond, Robert Holl u. a., Tölzer Knabenchor, Collegium Vocale, Leonhardt-Consort, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; Teldec 2 CD 8.35658 ZL (WD: 103'28'') DDD LP 6.35658 (2 S 30) DDA
Aufnahmedatum: 1987
Klangbild: (CD) Ensemble sehr transparent; Sänger mit viel Hall.
Fertigung: Gut.

Kann es in der 39. Kassette des Kantatenwerkes noch Überraschungen geben? Wer nicht damit rechnet, sollte vielleicht zuerst die Sinfonie zur Kantate 169 „Gott soll allein mein Herze haben“ hören. Daß Nikolaus Harnoncourt immer für Überraschungen gut ist, wissen wir – hier jedoch ist ein spontanes Erstaunen gerechtfertigt, denn die polyphe Individualität der Stimmen, die Zugkraft der Musik und die Gesamtarchitektur sind in äußerster Klarheit miteinander verbunden. Die herbe Gestik der Details und das übersprudelnde Vorwärts stehen sich nicht im Wege, sondern treiben sich gegenseitig zum Ziel und lassen keine Sekunde Langeweile aufkommen. Harnoncourts immer sehr persönliche musikalische Einstellung und sein unbändiger Gestaltungswille kommen in hohem Maße der Musik zugute; nirgends treten hier Abnutzungerscheinungen auf. Der registerreiche Zugriff von Harnoncourt entschädigt uns für manche andere Schwäche der Einspielung, z.B. für die Knabenstimmen, die in der Arie „Gottes Wort“ aus der Kantate 167 einfach nicht genügend Kraft haben, die Phrasenteile sinnvoll zu verbinden.

Gustav Leonhardt, der für die drei ersten Kantaten (164-166) verantwortlich zeichnet, erreicht nicht die reliefartige Tiefenschärfe Harnoncourts in der Gestaltung der musikalischen Feinstrukturen; doch musiziert er auf einem hohen Niveau. Das gilt auch für das Sängerensemble; allerdings hätte sich die Teldec etwas mehr Mühe geben können, die Sänger vorzustellen bzw. genau anzugeben, wann wer singt. So wird im mageren Beiheft zwar nach jeder Kantate jedes einzelne mitspielende Instrument exakt aufgelistet, das Sängerensemble ist jedoch nur am Schluß summerisch angegeben.

Hans-Christian von Dadelzen

ly, César Franck und Alexandre Guilmant, Louis Vierne und Charles-Marie Widor. Daneben kommen auch berühmte, nicht typische Orgel-Komponisten wie Berlioz, Gounod oder Ambroise Thomas zu Gehör, sowie weniger bekannte, aber nicht weniger charakteristische wie François Benoist, Charles-Alexis Chauvet, Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, Nicolas Jacques Lemmens, Clément Loret oder Théodore Salomé.

Kurt Lueders, der auch die meisten Aufnahmen einspielte, ist wohl die Initiative zu dieser gewaltigen Anstrengung, organistisch wie verlegerisch, zu danken; zusammen mit Gregor Klein hat er auch das 68seitige dreisprachige Begleitheft erstellt. Weitere Interpreten sind Georges Lartigau, Daniel Roth, Organist an Saint-Sulpice in Paris, der sein Instrument improvisierend vorstellt, und der Spanier José Manuel Azcue an den im Baskenland stehenden Instrumenten von San Sebastian und Azcoitia. Die Anthologie beginnt mit vier Improvisationen eines unbekannten Organisten, einer historischen Aufnahme an der Orgel von Saint-Denis, deren Bau 1841 für Aristide den großen Durchbruch bedeutete. Und sie endet, als vorletzte Aufnahme vor Roths „Improvisations sur la Messe grégorienne IX (Cum jubilo)“, an Notre-Dame in Paris, wo Léonce de Saint-Martin ab 1937 als Nachfolger Louis Viernes bis zu seinem Tod 1954 Organist war, mit Couperin („Offertoire sur les grands jeux“) und eigenen Improvisationen.

Wer die braune Leinenkassette mit Goldprägung gebührend bestaunt hat und sie öffnet, bleibt vielleicht zuerst an dem durchweg bebilderten Kommentarteil hängen, das alle 28 Instrumente mit Bild, Disposition sowie detaillierten technischen Angaben dokumentiert und die Familien- und Werkstattgeschichte der Cavaillé-Colls erzählt. Kommt dann schließlich die Musik zu ihrem Recht, dann kann der Hörer sich entweder dem zutiefst anrührenden Klang dieser französischen Orgel-Welt überlassen, oder die einzelnen Werke mit den bis hin zu Taktzahlen und Zählzeiten genau aufgelisteten Registrierungen, Register- und Manualwechseln verfolgen – einen Finger in den Seiten, auf denen das Instrument beschrieben ist, einen anderen vorn im Heft, wo Werke, Komponisten, Orgeln und Interpreten samt Spieldauer übersichtlich nach Plattenseiten geordnet sind.

Es ist eine Welt der sanften, singenden Zungenstimmen, unter denen eine Trompete 8' – die durchaus auf allen drei Manualen und im Pedal vorhanden sein kann! – wie eine weich intonierte Oboe klingt, ohne dem Basson et Hautbois etwas wegzunehmen; eine Welt der sonoren, sich ideal mischenden 8'-Register, streichender und flötender, zauberhafter Flütes harmoniques, Voix humaines, Cornets, schwebender Unda Maris, Voix Célestes, still leuchtender, relativ seltener disponierten 4'- und 2'-Farben oder eines kräftigen Plein jeu. Dazu kommen besondere Wirkungen wie Carillon oder echte Glöckchen und gelegentlich auch der donnernde Gewittereffekt „Effet d'Orage“.

Aristide Cavaillé-Coll, der Neuerer, der Erfinder, der aus der Provinz nach Paris kam, der als erster die Bedeutung der englischen Innovation des Barker-Hebels, einer pneumatischen Spielhilfe, erkannte und sogleich in Saint-Denis anwandte, der Qualität über Profit setzte, der trotz seiner Erfolge – an die 500 Neu- und größere Umbauten – vom Bankrott bedroht war und seinem Namen keine bedeutende Erbschaft sichern konnte: Ihm ist hier ein würdiges Denkmal gesetzt. Herbert Glossner