

FONO-KRITIK

vier von Tanejew, Prokofieff und Schostakowitsch. Als Geiger wirkt Albert Pratz, ein Kanadier wie Gould, geboren 1914 in Toronto, von 1953 bis 1961 Konzertmeister beim CBC Symphony Orchestra.

Diese jugendlichen Einsätze Goulds kreisen, sieht man von der Berg-Sonate ab, um kleine, salonartig gebauchte Stücke. Der Begleiter von Pratz setzt die Akkorde, läßt Skalen im Pedal verklängen und fügt sich, so scheint es jedenfalls, mit lakonischer Ruhe in sein Amt. Man kann sich nicht vorstellen, daß das Musik war, die Gould entsprach. Als Partner aber gestaltet er mit hoher Loyalität. Die Vorschläge sind noch nicht, wie dann später, hervorgehoben; sie dukten sich ins Schriftbild der Werke, die – repräsentativ etwa Tanejews „Birth of the Harp“ – melodische Trunkenheit ausströmen.

Etwas anderes ist natürlich Bergs Opus 1. Interessant ist der Vergleich mit der zweiten, für Columbia realisierten Aufnahme von 1958 (Col. ML 5336). Die Erstversion von 1953 vermittelt klanglich ausgeglichene Werte. Das Werk, ein Dokument des musikhistorischen Übergangs, schwankend zwischen herkömmlicher harmonischer Struktur und einer freien Tonalität, findet 1953 in Gould einen sorgfältigen, fast vorsichtigen, jedenfalls behutsamen Interpreten. Später wird Gould das Thema der Sonate härter prägen – auch in den verschiedenen Verwandlungen, die es erleidet. Auch in der zupfenden Behandlung der Saiten erweist sich Gould 1958 als raffinierter, aufgeklärter Pianist. Die Hallmark-Aufnahme belegt eine noch leicht romantisierende Geste und zurückhaltende Einfühlung.

Martin Meyer

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Klavierwerke

Brahms als Klangzauberer.

BRAHMS, 4 Balladen op. 10, zwei Rhapsodien op. 79; Glenn Gould (Klavier); CBS D 37800 (1 S 30) Digital
Klangbild: Offen, leicht, beengend, dynamisch ausgewogen.

Fertigung: Geringfügiges Knistern, Vorechos.

Kurz vor seinem Tod im Oktober des vergangenen Jahres hatte sich Glenn Gould nochmals Brahms zugewandt. Nun legt CBS die Schallplatte vor – nämlich die vier Balladen op. 10 und die zwei Rhapsodien op. 79. Gould knüpfte damit an seine frühe Auseinandersetzung mit einer Reihe von Intermezzi an. Indessen läßt die späte Einspielung nun andere konzeptuelle Muster durchscheinen.

Hatte sich Gould im Fall der Intermezzi überraschend für ein melodios geschmeidiges, stimmungsmäßig eher verschwiegene Spiel entschieden, so gibt die Aufnahme mit den Balladen zu erkennen, daß starke Farben und Akzente, rhythmische Kerbungen und klangliche Einschnitte dominieren. Gould versteht die Balladen in ihrem formalen und thematischen Gewebe als kühne, konstruktiv verschachtelte Stücke von leicht entflammbarer Rhetorik. Er forscht

Brahms
Ballades, Op. 10
Rhapsodies, Op. 79
Glenn Gould



nicht nur den offenen Kantilenen nach, sondern auch den versteckt liegenden, akkordisch eingebundenen Seitenstimmen. Er gibt der Agogik viel Raum und bricht die große, erzählende Linie. Wo das melodische Geflecht sich in feinere Ableger verästelt, wird manchmal jede Faser verdeutlichend hervorgehoben – rhythmische Vorgänge sind ohnehin bis zur ungeschützten Konfrontation von Zweier- gegen Dreiergruppen hörbar gemacht.

Somit hebt sich Goulds Deutung entschieden von derjenigen Michelangelis ab. Michelangelis fabelhafte innere Bereitschaft zum Dialog, zur intimen Begegnung mit dem Werk weicht bei Gould einer herrisch-demiurgischen Allüre. Wo Michelangeli seine klanglichen Entdeckungen auf unauffällige und selbstverständliche Weise präsentiert, will Gould zuerst überraschen. Gould bewegt den Mittelteil der ersten Ballade auf ein riesiges Crescendo zu, ohne das Tempo wesentlich zu beschleunigen. Am Ende, wo unter der Akkordmelodie die aufgesplitterten Baß-Triolen kreisen, wechselt der elegische Ton in eine kristallklare Sprache.

Stücke wie die dritte, capriccioartig-eigenwillige Ballade scheinen sich Goulds Zugriff zu widersetzen. Im Fis-Dur-Teil will Gould zuviel. Hier stellt sich eine nicht mehr auflösbare Spannung zwischen dem Gemachten und dem organisch Gewordenen ein. Die leise hallende Quart, von Michelangeli fast traumatisch-nachdrücklich angeschlagen, bleibt bei Gould als Symbolwert stumm. Doch zum Bewegendsten gehört bei Gould die vierte Ballade mit ihrem langen, verdämmernden Mittelteil. Da sind alle Stimmen präsent, da läuft die Artikulation auf allen Ebenen der klanglichen Zuspitzung. Dagegen ist das wiederkehrende Andante locker, verspielt, eine beispiellos überraschende Rückführung aus dem Unvermessenen der Mitte ins helle

Dem Werk von Brahms war eine der letzten Aufnahmen des Pianisten Glenn Gould gewidmet, die jetzt bei CBS vorliegt



Licht des Anfangs. Dann nochmals die Triolen des „più lento“, langsam wie im eigenen Echo versinkend.

Goulds Brahms – aufregend und aufgeregt dokumentiert in den beiden Rhapsodien – wechselt gleichsam das Stockwerk, nämlich von den Mittellagen eines durchschnittlich sensiblen Klavierspiels (wie es jüngst etwa Zimmerman vorgeführt hat) in die höheren Regionen der Nachdenklichkeit. Das heißt nicht, daß auf jeden Fall Michelangelis Interpretation der Vorzug zu geben wäre. Doch entdeckt Gould Neues und Bemerkenswertes. Eigentümlich bleibt, daß sein Brahms nun unvermutet in die Nähe von Wagner kommt – das war vielleicht die hinterlistige Absicht.

Martin Meyer

Mit pianistischem Hochdruck.

HAYDN, Klaviersonaten C-Dur, C-Dur und D-Dur (Hob. XVI: 48, 50 und 51); Alfred Brendel (Klavier); Philips 6514 317 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, transparent, natürlich, sehr plastisch.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Buchbinder (Telefunken 6.35281 FK).

Brendels Dichte.

SCHUMANN, Fantasiestücke op. 12, Fantasie C-Dur op. 17; Alfred Brendel (Klavier); Philips 6514183 (1 S 30) Digital

Klangbild: Offen, transparent, natürlich, sehr plastisch.

Fertigung: Einwandfrei.

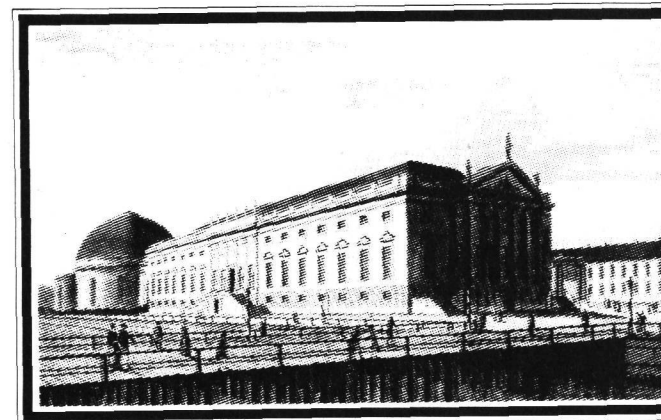
Vergleichseinspielung: Arrau (Philips 6768084).

Die beiden neuen Platten, die Brendel noch vor dem Beethoven-Marathon des vergangenen Winters eingespielt hat, weisen wieder die typischen Merkmale seines Stils auf: seine eher kompakt-gebundene als spielerisch-freie Art, der aus dynamischen Mittelwerten entwickelte runde, nie scharfe Klavierton und seine Vorliebe für in jeder Hinsicht gemäßigte Tempi. So sehr bei dem Denker Brendel die Auseinandersetzung mit den Werken im Zentrum seines interpretatorischen Tuns steht, so sehr beschäftigen ihn auch immer wieder die klanglich-technischen Möglichkeiten des Instrumentes. Von Haus aus nicht mit einem Kräftepotential Gilelsscher Prägung ausgestattet, hat er eine ganz eigene Klaviertechnik entwickelt, die mit relativ viel Armdruck dicht an der Taste arbeitet. Dem entspricht die sonore Intensität seines Spiels, das keinen Raum läßt für Horowitzsche Fragilität oder die Fingerspitzenaggressivität eines Gould oder Gulda, das aber innerhalb der angesprochenen Grenzen über ein nach wie vor immenses Klangfarbengespräch verfügt und tonartencharakteristische Valeurs auf unbeschreibliche Weise einfängt.

Nur wollen sich die Werke, so scheint mir, seiner im ganzen einheitlichen pianistischen Sicht recht unterschiedlich fügen. Werden die Haydn-Sonaten in ihrer lastenden Intensität ein wenig der virtuosenspielfreude beraubt, die Buchbinder in seine Einspielungen gebracht hatte, so zählen die Schumann-Aufnahmen in ihrer gestalterischen Sicht sicher zum Besten, was Brendel in den letzten Jahren eingespielt hat. Die einzelnen

herder
Bücher Kunst Schallplatten

Aus unserem Angebot (solange Vorrat reicht)

DIE
KLEINE
OPER

13 Kurzopern
von
Eugen d'Albert
bis Carl Maria von Weber **13 LP in Kassette nur 99,-**

Jazz History, Vol. I

B. Goodman/S. Joplin/M. Jackson/
E. Fitzgerald/C. Basie/G. Miller/
u. a.

10 LP in Kassette nur 29,-

Jazz History, Vol. II

L. Armstrong/T. Dorsey/F. Waller/
B. Crosby/S. Bechet u. a.

10 LP in Kassette nur 29,-

Oskar Bie

Die Oper
Mit 133 Abbildungen und 11 hand-
kolorierten Tafeln, 570 Seiten
früher 180,- **jetzt nur 69,-**

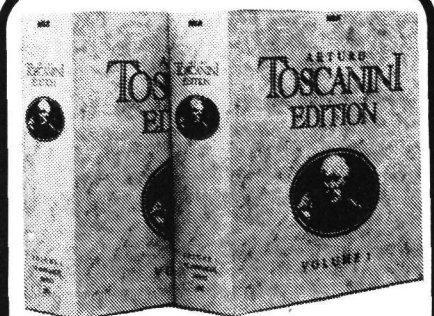
buchhandlung herder

Kurfürstendamm 69 · 1000 Berlin 15
Ecke Wilmsdorfer Straße, U-Bahnhof Adenauerplatz
☎ 030 / 8 83 50 01

Musik in alten Städten
und Residenzen

Hamburg / Mannheim / Dresden /
München / Wien / Nürnberg / Leip-
zig / Kassel / Venedig / Potsdam
u. v. a.

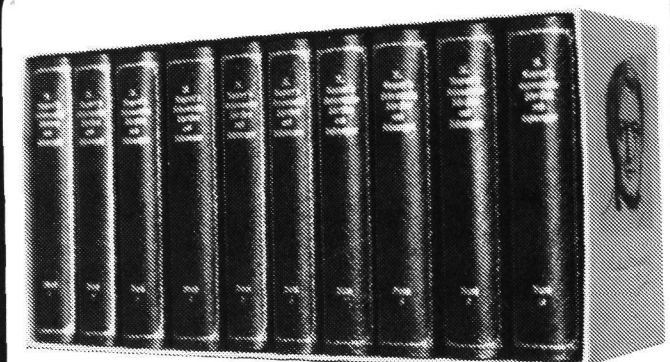
19 LP in Kassette nur 89,-



Toscanini Gesamtausgabe

exklusiv bei herder (auch einzeln)
limitierte Auflage

91 LP in 2 Kassetten 489,-



Richard Wagner

Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden
ca. 3100 Seiten, im Schubert

früher 540,- jetzt nur 168,-

Das Große
Antiquitäten-Lexikon

400 Seiten mit 100 Abbildungen, davon
die Hälfte vierfarbig,
Leinen

Sonderausgabe nur 49,80

herder

FONO-KRITIK

Fantasiestücke sind charakteristisch durchgeformt, und doch (oder vielleicht gerade dadurch) erhält der Zyklus eine imponierende Gesamtschau, die von der Klangmacht des Schlußstückes ausgeht und die populären Anfangsstücke eher unterinterpretiert. In den „Grillen“ entsteht der geforderte Humor unter Zurückhaltung dynamischer und tempomäßiger Extreme, wodurch erst der Raum für interpretatorische Hinweise in Form von Akzenten und kleinsten agogischen Rückungen geschaffen wird. Daß Brendel dabei über die Baßgeheimnisse des Mittelteils nicht pauschal hinwegspielt, sondern gerade ihnen besondere Spannung abzugewinnen weiß, wirft ein besonderes Licht auf seine Kunst. Ausgezeichnete gelingen ihm auch die „Langsam“-Teile der „Fabel“, wo sich auf kleinstem Raum Wunder an melodischer Gestaltung vollziehen und sich der Sinn der vielen Fermaten wie von selbst erschließt.

Die Fantasie op. 17 wird quasi mit Betonung des Schlußteils interpretiert, dessen häufig unterschätzte Achtel Brendel intensiv vor dem Hörer ausbreitet. Dagegen spart er sich nach fast bedächtigem Beginn die Leidenschaft des Kopfsatzes für dessen Durchführung auf, um anschließend mit seiner überragenden Piano-Kultur die Anläufe des Adagio-Epilogos um so sorgsamer abzutönen. Vielleicht hat die Einspielung zuviel Spielkultur, zuwenig Phantastik, doch zählt sie für mich in ihrer gestalterischen Intensität zu den eindrucksvollsten Aufnahmen des Katalogs.

Problematischer erscheint mir Brendels Haydn-Sicht: Überall ist die Arbeit des Interpreten spürbar (auch im durchaus vernehmbaren Mitbrummen), hier wird Musik geformt, weniger gespielt. Das hat natürlich Größe etwa im Kopfsatz der C-Dur-Sonate (Hob. XVI:50), doch stellt Brendels Stil im Falle der Finali durchaus eine Verkürzung der Werkcharakteristika dar. Die Aufnahmen bedeuten für Freunde des virtuellen Klavierspiels nicht das Optimum, wer jedoch Haydns Werke unter pianistischem Hochdruck erleben will, dem sei die Aufnahme empfohlen.

Nikolaus Deckenbrock



Hoher Repertoirewert.

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Sieben Charakterstücke op. 7, Trois Caprices op. 33; Marian Friedman (Klavier); Jecklin-Disco 571 (1 S 30)

Aufnahmedatum: (P) 1982

Klangbild: Verfärbt, trocken, insgesamt auffallend unkomfortabel.

Fertigung: In Anbetracht des unbefriedigenden Klangbilds keine ins Gewicht fallenden Störungen.

Vergleichseinspielungen: Larrocha (op. 33 Nr. 1: Decca 6.42253 AW), Musulin (op. 7 Nr. 1: DG 135129).

Sicherlich ist Marian Friedmans Einspielung der Caprices op. 33 und der Charakterstücke op. 7 nicht das letzte Wort zu einem leider wenig beachteten Kapitel Mendelssohnscher Klaviermusik. Im Unterschied zu den relativ häufig gespielten „Variations sérieuses“ op. 54, der bedeutenden und gelegentlich aufgeführten „Phantasie“ op. 28 und einer konzentrierten Auswahl von „Liedern ohne Worte“ gingen die Interpreten in den letzten Jahrzehnten fast provokant an diesen – unter anderem von Schumann hochgeschätzten – Charakterskizzen und flüssig



angelegten Caprices vorüber.

Marian Friedmans Klavierspiel möchte ich als eine Mischung aus gediegener, im Detail nicht immer ganz egalere und zuverlässiger Technik und blasser, jedoch nicht unsympathischer gedanklicher Invention beschreiben. Man darf im Verlauf der mobilen, Elfenspekul ähnlichen Caprice-Partien auf keinen Fall an Murray Perahias verblüffend geschmeidige Darstellung der Klavierkonzert-Finali denken, auch nicht an Duchables kontrolliertes Furioso und schon gar nicht an Rudolf Serkins ungeglättetes Brio, als er einst mit Ormandy die Klavierkonzerte und das Capriccio brillante op. 22 vorführte (CBS). Im Allegro-Fluß der aus Johannesburg stammenden Marian Friedman sind immer wieder Nahtstellen zu bemerken, wodurch bei den nicht eben kurz angelegten Caprices op. 33 mitunter die kompositorische Linie untergraben wird. Die Stücke – man verzeihe mir diesen Ausdruck – hängen in dieser Einspielung etwas durch, oder es gebricht ihnen in den bemerkenswert edel erdachten Caprice-Einleitungen an sprechendem Ausdruck und kantabler Überfeinerung.

Es spricht für die Pianistin, daß sie, um die sieben Charakterstücke nachträglich zu verbinden und abzurunden, am Ende der ersten Seite das Eröffnungstück op. 7 Nr. 1 („Sanft mit Empfindung“) wiederholt. Diese Maßnahme soll die knappe Spieldauer der Jecklin-Platte verlängern. Für den Katalog ergibt sich nun folgende Situation: Die Musulin-Einspielung von op. 7 Nr. 1 ist längst gestrichen und Alicia de Larrocha Aufnahme des ersten Caprice aus Opus 33 weckt allenfalls den Appetit auf die übrigen zwei.

Peter Cossé

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Orgel



Schwedische Mixtur.

BACH, Präludium und Fuge f-Moll BWV 534, REGER, Präludium d-Moll op. 65, GIGOUT, Toccata si mineur, BONDEMAN, 8 Improvisationen über Choralmelodien; Anders Bonde- mann an der Orgel der Jacobs-Kirche von Stockholm;

BIS LP 193 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 2./3.9.1981

Klangbild: Großer Raumklang und große Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Der schwedische Organist Anders Bonde- mann stellt sich an der Orgel seiner Kirche mit einem breiten Spektrum organistischer Kunst vor, einschließlich zunftgemäßer Improvisationsproben. Es nimmt für ihn ein, daß er von Bach Präludium und Fuge f-Moll wählte, ein eher selten gespieltes Werk, obwohl es ein Satz von mitreißender, bezwingender Größe ist. Die Gravität seines Spiels ist im Präludium als Folge des Zusammenwirkens von großer Orgel (70 Register, 5 Manuale), großer Akustik und Pleno-Registrierung einleuchtend. Die kammermusikalisch registrierte Fuge hingegen, mithin ungefährdet von Raum und Klangmassen, spielt er zu episch, zu gleichmäßig im Fluß. Dies ist weniger eine Frage des Tempos (sie dauert bei Bonde- mann mit 5' 07" fast genau so lang wie bei Walcha mit 5' 13" auf DG Archiv 1983 06 aus dem Jahre 1962), als der Phrasierung. Schon der Triller des ungewöhnlich kühnen, fast zwei Oktaven umfassenden Fugenthemas müßte schärfer angespielt werden, die nachfolgenden Viertel plastischer artikuliert. So verliert der aus der Spannung von kühngezackter Gestalt und fahler Tonart lebende melodische Duktus viel von seiner Wirkung: die unscharfe Zeichnung resultiert in eingeebener Brillanz.

Regers op. 65 wird angemessen gespielt und zeigt in der Registrierung, ebenso wie Gigouts Toccata, die großen klanglichen Möglichkeiten der Orgel. Gigout (1844-1925) war Schüler von Saint-Saëns und Organist an St. Augustin, Paris. Die h-Moll-Toccata, eines seiner bekanntesten Stücke, lebt aber (in Übereinstimmung mit der Tradition der Gattung) mehr von glänzendem, motorisch-bewegtem Figurenwerk und improvisatorischem Gestus als von der Subtilität ihrer Klangmuster. Der subtileren Vorführung dieser Klangfarbenpalette scheint die B-Seite der Platte gewidmet zu sein, die ganz von den Improvisationen des 1937 geborenen, bei Alf Linder (Stockholm), Helmut Walcha und Cor Kee geschulten, in Skandinavien bekannten Organisten ausgefüllt wird. Die Reichweite der kurzen Stücke geht dabei von schräg-burlesken Inventionen (Nr. 2) bis zu verschwimmend zarten, impressionistischen Gebilden mit komplexem Satz (Nr. 7 und 8).

Das Instrument ist ein historisches Ragout. Erbaut wurde es 1746 von O. Hedlund (der Prospekt ist original erhalten), dann umgebaut 1840, 1862, 1914 und zuletzt 1976 (durch Marcussen). Nur wenige Register (etwa neun) verwenden altes Pfeifenmaterial. Trotzdem ist das Klangbild im ganzen sympathisch und in den geschickt vorgeführten Einzelspektren reizvoll und ebenso vielfältig wie die (Um-)Baugeschichte der Orgel.

Klaus Peter Richter



Vergleichsmöglichkeit der drei Orgeln des Bremer Doms.

Orgelkonzert im Dom zu Bremen mit Werken von: ATTAIGNANT, BUXTEHUDE, GIGOUT, REGER, TOURNEMIRE; Wolfgang Baumgratz (Orgel); Christophorus SCGLX 73972 (1 S 30)

Klangbild: Entsprechend dem Aufbau der Or-

geln unterschiedlich.

Fertigung: Gut.

In Kirchen mit Kathedralcharakter findet man neben der Hauptorgel vielfach noch eine zweite, oft für Sonderzwecke bestimmt. Der Bremer Dom hat sogar drei: eine einmanualige Gottfried Silbermann-Orgel 1/9 von 1745, eine 1966 erbaute III/36 von Vulpen, genannt „Bach“-Orgel, im Nordschiff stehend, und die Sauer-Hauptorgel von 1894, die 1939 von Walcker mit neuem Spieltisch versehen und auf 102 Stimmen vergrößert wurde. Es ist nicht ohne Reiz, auf einer Platte alle drei zu hören, natürlich mit stilistisch angepaßter Vortragsfolge. Wolfgang Baumgratz hat eine gute Auswahl getroffen. Über das Generalthema des gregorianischen „Te Deum laudamus“ wird auf der Silbermannorgel für die Frührenaissance Pierre Attaignant gespielt, auf der „Bachorgel“ für das Barock die fast gleichaltrigen Buxtehude- und Gigault-Kompositionen, auf der Hauptorgel Reger sowie eine Improvisation von Tournemire (von Duruflé rekonstruiert), Musik also, die etwa ein halbes Jahrhundert vor unserer Zeit liegt. Attaignant wird stark unterschiedlich registriert und bleibt mit seinen 15 Versetten deshalb gut verfolgbare. Die stillen Register 8' und 4', letzteres auch solo verwandt, sind besonders wohltuend; die Plenumfülle ist erstaunlich, jedoch wirken manche Höhen etwas spitz (Mikrofoneinstellung?). Buxtehude steht uns mit seiner steiligen Choralphantasie formal doch schon weit näher. Dem Toccata-mäßigen Präludium und dem leicht fugierten Zwischenteil folgen in variierten Form und in einer der sonstigen Druckausgabe geänderten Reihenfolge 1, 4, 2, 3 die vier Verse des „Te Deums“ mit glaubwürdiger Steigerung. Die 16 Versetten des französischen Zeigenossen Gigault sind durch die reichhaltige Registrierung, in der nach französischem Vorbild die Zungenstimmen eine wesentliche Rolle spielen, ebenfalls bestens überschaubar. Die van Vulpen- Orgel klingt gerade hier besonders schön, satt und geschlossen. Nur die tiefe Lage der Baßposaune scheint zu dominierend, was mir auch bei einer anderen Orgel ähnlicher Größe aus dem gleichen Hause aufgefallen war.

Gegenüber dieser Orgel wirkt die Hauptorgel bei Reger und Tournemire eher romantisch und etwas dicklich. Regers Requiem aus op. 59 bleibt stilistisch unverkennbar. Beachtenswert ist der heute arg vernachlässigte Tournemire. Auf der Orgelbank C. Francks amtierend, war die Improvisation auf der Grundlage gregorianischer Motive seine besondere Stärke; ja man kann sagen, daß er in den formalen, wie harmonischen Strukturen einen eigenen Personalstil besonderer Ausstrahlung zu präsentieren wußte. Technisch und klanglich genügt diese Einspielung im allgemeinen hohen Ansprüchen. Stellenweise hat man allerdings den Eindruck, besonders bei den Höhen, daß hinsichtlich der Mikrofonstellung etwas mehr Vorstudien am Platz gewesen wären.

Herbert Briefs



Die Prinzessin und der Bach-Sohn: Orgelwerke auf dem Instrument, für das sie geschrieben wurden.

C. PH. E. BACH, Sonaten für Prinzessin Anna Amalia und sämtliche Stücke für Orgel; Roland Münch an der Migend-Orgel in Berlin-Karlshorst/DDR;



Christophorus (musica practica) SCK 70 361 (2 S 30)

Klangbild: Natürlicher Raumklang, präsent.

Fertigung: Leichte Vorechos, gelegentliche Außengeräusche (Kirche!), sonst einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Herbert Tachezi, Telefunken, Das Alte Werk (6.35 453 EX)

Dies ist die zweite Aufnahme sämtlicher von Carl Philipp Emanuel Bach vorliegender Orgelstücke, die sich aber, zu Recht vorsichtig, nicht als „Gesamtes Orgelwerk“ anpreist. Denn die sechs Sonaten für die preußische Prinzessin werden zwar als Orgelsonaten behandelt, sind aber, damaliger Praxis entsprechend und auch einigen satztechnischen Details zufolge, eher oder ebenso auch auf anderen Tasteninstrumenten zu spielen. Dennoch macht gerade das Instrument das Unverwechselbare dieser Aufnahme aus: Es ist die Hausorgel, die 1755 von Peter Migend für die Prinzessin Anna Amalia, einer Schwester Friedrichs II. von Preußen, in deren Palais Unter den Linden aufgestellt wurde. Als im gleichen Jahr vier der sechs Sonaten fertig waren, vermerkte Philipp Emanuel, sie seien „für eine Prinzessin gemacht, die kein Pedal und keine Schwierigkeiten spielen konnte, ob sie sich gleich eine schöne Orgel mit 2 Clavieren und Pedal machen ließ, und gerne darauf spielte“. Nach wechselvollen Schicksalen steht die von Schuke restaurierte Orgel (mit 22 klingenden Registern) in der evangelischen Kirche „Zur frohen Botschaft“ in Berlin-Karlshorst.

Der Organist Roland Münch, aus der Leipziger Organistenschule, spielte für Radio DDR die für Anna Amalia und ihr Instrument geschriebenen Sonaten ein, dazu fünf weitere Orgelstücke, die jetzt in diesem Doppelalbum vorliegen. Er nutzt geschickt die farblichen Möglichkeiten des schönen Instruments, verläßt aber kaum die Pfade des zu Erwartenden. Pleno- und Soloregistrierungen sind ebenso „richtig“ gewählt wie der Pulsschlag der Sonatensätze. Was etwas zu kurz kommt, ist die Brücken-Stellung des Bach-Sohns zwischen Barock, dem Münch unüberhörbar zuneigt, und dem ausgehenden Jahrhundert, ob man nun Etiketten wie Rokoko oder „Empfindsamkeit“ gebrauchen will. So fehlt der rhapsodische Atem, die sensible Rubato-Technik, wie sie Herbert Tachezi bei denselben Kompositionen (auf einem der Migend-Orgel vergleichbarem Tiroler Instrument) anwendet.

Das „Adagio per il organo“ d-Moll spielt Münch als sanft schwingendes Trio. Die Fugen d-Moll und Es-Dur, das Präludium D-Dur sowie Phantasie und Fuge c-Moll kommen in ihrem alter-

tümlichen Formengerüst am ehesten der Motorik seiner Interpretation entgegen. Doch auch hier ist das chromatische Expressivo etwa bei Tachezi besser aufgehoben.

Herbert Glossner



Couperin le grand von deutscher Hand mit französischen (Engels-)Zungen.

COUPERIN, Messe solennelle à l'usage des paroisses; Wolfgang Rübsam an der Callinet- Orgel der St. Martins-Kirche zu Masevaux; Bellaphon 680.01.026 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klare, natürliche Zeichnung, präsent, manchmal etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

COUPERIN, Messe à l'usage des couvents; Wolfgang Rübsam an der Callinet-Orgel der St. Martins-Kirche zu Masevaux; Bellaphon 680.01.027 (1 S 30)

Aufnahmedatum: 1983

Klangbild: Klare, natürliche Zeichnung, präsent, manchmal etwas trocken.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung: Michel Chapuis (harmonia mundi France HMF).

Zur Zeit des „Sonnenkönigs“ war Couperin, den man „le grand“ nannte, Hoforganist des vierzehnten Ludwigs ebenso wie des fünfzehnten. Höfisches Gepräge, Schwung und Zierat dieser Epoche fließen auch in die Musik dieser Zeit ein. Couperin macht da keine Ausnahme, aber er selbst ist – was Souveränität und Einfallsreichtum im Umgang mit musikalischen Formen anbelangt – eine Ausnahmeerscheinung. Wolfgang Rübsam ist allerdings für Couperins Werke ein grandioser Interpret – nicht von ungefähr ist der 1946 in Gießen geborene Schüler von Helmut Walcha und Marie-Claire Alain seit mehreren Jahren Professor in den USA. Er bringt das funkelnde „plein jeu“ federnd und den gregorianisch-sänglich empfundenen Melodiebogen solistisch, kostet die farbigen Register Krummhorn („Cromorne“) und „Voix-humaine“ aus, läßt das „Cornet“ rauschen und die nasalen Terzmischungen singen. Er folgt der Musik, die ja ihrer gottesdienstlichen Herkunft nach instrumentalen Gesang darstellt, setzt Pausen und Verzögerungen wohlkalkuliert ein, artikuliert markant zum höheren Ruhm des Komponisten – und des Instruments! Denn Rübsams Registrierung und Spielweise lassen die 1973/75 von dem Straßburger Meister Alfred Kern praktisch neu erbaute viermanualige mechanische Orgel in allen Farben leuchten. Daß Rübsam „an der Callinet-Orgel der St. Martins-Kirche zu Masevaux“ spiele, ist insofern irreführend, als dieses Instrument von 1840 einen großen Brand Ende der 60er Jahre nicht überstanden hat. Aber es mag die Inspiration oder die Herausforderung des originalen Instruments gewesen sein, die zu einem so klaren und doch weichen Klang, zu so subtiler Intonation der neuen Orgel geführt hat. Die beiden Orgel-Messen, für den Gebrauch in Pfarrkirchen die eine, in Klöstern die andere, folgen dem Ordinarium vom Kyrie bis zum Agnus dei bzw. Deo gratias, teilweise in mehreren „Couplets“ ein Stück entfaltend, das kaum einmal mehr als zweieinhalb Minuten dauert, nur Offertorium und Elevation brauchen mehr Zeit. Es wird hier die hohe Schule der französischen Orgelmusiktradition hörbar, Funktion und praktisches Erfordernis in kunstvoll ausge-