

FONO-KRITIK

es beispielsweise von Gould für Byrd und Gibbons überliefert ist.

1953 hat die Pianistin Marcelle Meyer die beiden Komponenten zur Einspielung des „Oeuvre de Clavier“ vereint. 1953: das Datum läßt aufhorchen. Denn damals war, nicht nur für Deutschland, ein romantisierendes Barock-Bild vorherrschend. Edwin Fischer und Wilhelm Kempff auf dem Flügel, Wanda Landowska auf dem Cembalo sorgten für die dämmrige Beleuchtung, die aus dem 19. Jahrhundert hinüberschien und vor allem Bachs Werke mit unscharfen, fließenden Konturen versah.

Marcelle Meyer indessen realisierte bei Rameau jene nüchterne Königkeit, die, wiederum bei Bach, Rosalyn Tureck und, mit gewissen Einschränkungen, Dinu Lipatti aufspürten – ebenfalls in den fünfziger Jahren. Wenn jetzt zwei Jahre vor Rameaus 300. Geburtstag EMI dieses Dokument wieder vorlegt, wird an eine prophetische Aufnahme erinnert. Man kann nämlich Marcelle Meyers Erkundung des Materials ohne historische Vorbehalte hören. Insofern gesellt sich das Doppelalbum gleichwertig zu den oben zitierten Cembalo-Versionen.

Wie spielt Marcelle Meyer Rameau? Sie legt Gewicht auf einen gut fundierten, auch in den Bässen kräftigen Ton. Wenn ihr die fliegende Leichtigkeit eines Gould abgeht, setzt sie dagegen: eine harte, unnachgiebige Rhythmik und die klangliche Abstufung, die vor gewissen Rauheiten („Le Lardon“) nicht zurückschreckt. Vibrierendes Zupacken befreit die Stücke aus ihrem zeitgeschichtlichen Umfeld, sofern Rameau hier Kompromisse an den höfischen, musikalisch konventionalisierten Stil eingegangen ist. Damit aber wird über drei Jahrhunderte hinweg eine Brücke zur „absoluten“ Musik geschlagen.

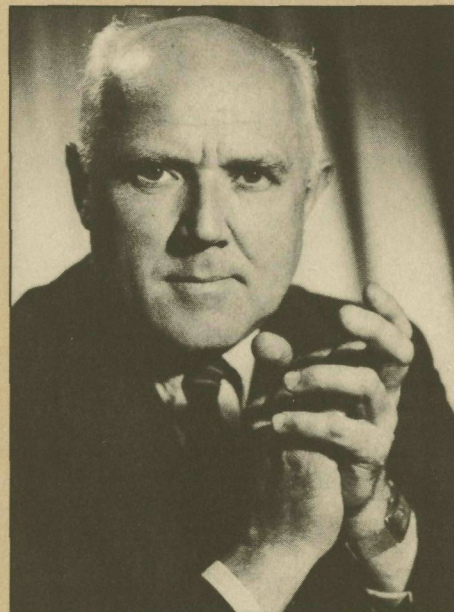
Natürlich gehören Rameaus Suiten den Kompositionsgesetzen des 18. Jahrhunderts. Rameau sprengt keine Fesseln – wie Bach. Umgekehrt nehmen die kurzen literarischen Charakterisierungen, die den Stücken mitgegeben werden, eine Poetisierung vorweg, wie sie, viel später, Debussy erneut wagen wird. Am Umgang mit Debussy geschult, weiß Marcelle Meyer freilich auch jene pianistischen Zwischenwerte in der Dynamik zu orten, die Rameaus Stücke überraschend abwechslungsreich machen. Man darf von einer Entdeckung sprechen. *Martin Meyer*

Mozart ohne (Un-)Tiefen

MOZART, Klavierstücke; Walter Gieseking (Klavier);
EMI IC 197-43 020/24 (5M30)
Aufnahmedatum: 1953/54

Klangbild: Den Aufnahme-Daten entsprechend präsent, von guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Giesekings Mozart hat in den letzten Jahren erneut die Wertschätzung der Musikfreunde erfahren. Die Wiederveröffentlichung seiner Einspie-



Walter Gieseking

lung aller Sonaten bot Gelegenheit, Stil und Realisation mit anderen, vorab jüngeren Aufnahmen zu vergleichen. Wenn man beobachtet, wie schnell auch die Produkte zeitgenössischer Pianisten historisch werden in dem Sinn, daß die Manierismen und Eigenheiten nicht mehr einfach mit den Forderungen der Musik identisch sind, sondern den Idealen einerseits des Interpreten, andererseits einer bestimmten Zeit (die sechziger, die siebziger Jahre) zugehören, muß sich die Kluft zwischen Gieseking und dem Heute verringern.

Programmatisches Merkmal von Giesekings Mozart ist für die Technik der Ausführung der weitgehende Verzicht auf das Pedal. Damit werden Optionen eingegangen, die etwa in den Bereichen des Klangs zur Reduktion von Obertönen beim Akkordspiel führen. Insgesamt wird das Klangbild lichter; zugleich aber wird es auch spröder, kurzatmiger, woraus sich wiederum stimmungsmäßig ein un-sinnlicher Mozart ergibt. Ohren, die beispielsweise an Brendels oder Kempffs atmosphärischen Verdichtungen geschult sind, mögen bei Gieseking einen Mangel an einführender Deklamation feststellen. In den Bereichen des reinen pianistischen Machens andererseits werden gestrenge Richter den Verzicht aufs Pedal mit manchen Erschütterungen und Unebenheiten identifizieren. Wer praktisch ohne Pedal spielt, schränkt natürlich die Agilität der Hände ein; Mittelstimmen werden etwa von Daumen und Zeigefinger gehalten, und die Diskantlinie muß mit den übrigen drei Fingern gezogen werden. Inegalität selbst bei einem Meister des Ebenmaßes wie Gieseking ist mitunter unvermeidlich.

Beide Aspekte, wie sie jetzt eher negativ formuliert worden sind, drücken auch der zweiten Mozart-Kassette des Pianisten den Stempel auf. Ferner aber müssen sie um eine gelegentliche

Nachlässigkeit ergänzt werden, mit der Gieseking die Klavierstücke aufbereitet. Man merkt, daß nicht alle Variationen-Folgen gleich sorgfältig vorbereitet worden sind. Das gilt nicht für die bekannteren Zyklen, die Fantasien und die Rondi; es gilt indessen für die Fuge von KV 394 und für einige der Menuette und Tänze. Solche Unbekümmertheit mindestens ist den Heutigen ein wenig fremd geworden.

Ansonsten ist freilich viel zu bewundern. Es seien, aus der Überfülle von zehn Plattenseiten, ein paar charakteristische Proben erwähnt. Wie Gieseking die chromatisch eingefärbten Drohgeigen im Präludium von KV 394 betont; wie er in der ersten c-Moll Fantasie die Sekund-Reibungen herauslöst; wie er aus dem barocken Präludieren der d-Moll Fantasie sehr sachte und zugleich distanziert das gesangliche Hauptthema befreit; oder die verschiedenen Kapitel der c-Moll Fantasie KV 475 gegeneinander abwägt und daselbst das Andantino praktisch bis vor die Überleitung ins Più Allegro als dynamisch kaum unterschiedenen Spuk vorbeiziehen läßt. Indizien für ein analytisches, strukturenerfassendes Spiel.

Wesentlich für Giesekings Mozart-Optik wird damit die Zurückhaltung gegenüber kurzschließender Plastizität. Das Adagio h-Moll KV 540, von anderen Pianisten bekenntnishaft als trauervolle Geschichte erzählt, atmet bei Gieseking eine fast beängstigend regelmäßige Linearität. Es gibt da keine Kurven und Senkungen, sondern bloß das stete Pulsieren der Zeit. Und die Bässe, die jeweils antwortend die Phrasen der oberen Stimme aufnehmen, werden so sparsam mit Klang möbliert, daß der Flügel sein „oben“ und „unten“ zu verlieren scheint; er ist insofern enträumlicht. *Martin Meyer*

Neueröffentlichungen ORGELWERKE

Profiliertes Orgelspiel.

J.S. BACH, Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag BWV 766; REGER, Toccata e-Moll op. 65 Nr. 11, Fuge E-Dur op. 65 Nr. 12, Dankpsalm op. 145 Nr. 2; Wolfgang Kiechle an der Albiez-Orgel im Freisinger Dom; CAL 30488 (1S30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Präsent und klar.
Fertigung: Einwandfrei.

Ganz auf seine Kosten kommt der Liebhaber virtuosens Orgelspiels bei Bachs Präludium und Fuge D-Dur, BWV 532, auf der A-Seite. Glanz, Genialität und konzertanter Duktus dieses Stückes entfalten sich meisterhaft in Wolfgang Kiechles expressivem Spiel. Das schnelle aber



Wolfgang Kiechle

angemessene Tempo des von der Creme der Münchner Hochschule ausgebildeten Organisten stellt hohe Ansprüche an Spieler und Orgel, besonders in den ausgedehnten, brillanten Pedalpassagen der Fuge. Ohne zu retardieren werden sie bravurös gemeistert; daß dies auch die 16 Füße des Pedals (besonders im letzten Teil der Fuge) durch präzise und prompte Ansprache mitmachen, spricht für die Qualität der 1980 erbauten Albiez-Orgel. Nur vielleicht den Einsatz des „Adagios“ im Schlußteil des Präludiums würde man sich etwas weniger schroff und gewaltsam wünschen.

Die andere, kammermusikalische Seite konzertanten Orgelspiels manifestiert sich in der Orgelpartita „Christ, der du bist der helle Tag“. Bei der von älterer und neuer Bachforschung in ihrem Echtheitsanspruch nicht unbestrittenen, wenig aufgeführten Stiefschwester von „Sei gegrüßet“, BWV 768, verlangt ihr vergleichsweise dünner Satz, die wenig artifizielle Faktur, sorgfältigstes Spiel und delikate Registrierung. Kiechle macht ein Kabinetts-Stück daraus und führt gleichzeitig die intimeren Soloregister der Orgel vor. In der zweiten Variation (= Partita III) spürt man auch den deutlichen Zugriff in ausgefeilter, expressiver Phrasierung; der musikalische Gestus Richter'scher Spielweise wird, wie im Tempo der D-Dur Fuge, manifest (Kiechle absolvierte die Meisterklasse bei Karl Richter).

Die B-Seite der Platte bringt wenig gängige Stücke von Reger, die aber auch schon in einigen Aufnahmen vorliegen. Auch hier überzeugen

Spieler und Orgel. Die Registrierung schöpft alle Farben des orchestralen Spektrums der Musik des späten 19. Jahrhunderts aus, besonders im „Dankpsalm“, op. 145, 2. Dort stellen sich vom massiven Pleno bis zum fahlen Verglimmen die vielfältigsten Registrier-Aufgaben für den Organisten, wenn Reger'scher Klangnebel den Chormelodien „Was Gott tut, das ist wohl getan“ und „Lobe den Herren“ amalgamiert wird. Als Komposition am überzeugendsten stellt sich die E-Dur Fuge, op. 65, 12 dar.

Klaus P. Richter

Neue Gesamteinspielung von Mendelssohns Orgelwerk, allerdings ohne besondere Akzente gegenüber den bereits vorliegenden.

MENDELSSOHN, The Organ Music: Three Preludes and Fuges Op. 37; Six Sonatas Op. 65; Hans Fagius an der Christensen Orgel der Kathedrale zu Hårnösand; BIS LP-156/157
Aufnahmedatum: 25./26.2.1980

Klangbild: Offen, präsent, dicht, etwas wenig Nachhall.

Fertigung: Gut.

Vergleichseinspielungen:

Gesamteinspielung Viktor Lukas (EMI 1 C 187-29 305/06)

Sonate Nr. 1 mit Doerr (Psal 64/150868 PET)

Sonate Nr. 6 mit Krapp (Ar 200879-366)

Der Interpret ist uns bereits vor einiger Zeit aufgefallen mit einem gut gewählten und gestalteten Querschnitt englischer Orgelmusik durch drei Jahrhunderte (FF 12/80). Die Vorlage des gesamten Orgelwerkes von Mendelssohn stellt höhere Ansprüche, will man es von dem früher als sentimental und suspekt angesehenen Flair befreien, ihn, zum mindesten die Orgelmusik betreffend, richtig vorstellen: als Klassizist „zwischen den Zeiten“ (Barock und Frühromantik), worauf schon die diversen Fugen und fugierten Sätze hinweisen. Diese Entstaubung ist unter anderen der seinerzeit großartigen Interpretation durch Viktor Lukas aus ganz natürlichem, musikalischen Gefühl mit zum Teil exquisiten Farben gelungen, die Tempi der einzelnen Sätze so gewählt, daß man gleichsam einen Bogen über das jeweilige Werk herausfühlen mochte.

Auch Fagius hat sich, wie der Begleittext dartut, in ähnlicher Richtung Gedanken gemacht und sie in die Tat umzusetzen versucht. Jedoch fehlt es vielfach an überlegener Ausgewogenheit des Tempokonzepthes. Denn er nimmt, aufs Ganze gesehen, manchmal extreme Tempi: bewegte Sätze erscheinen oft wesentlich zu rasch (Praludium und Fuge c, erster und letzter Satz der f-Moll-Sonate, Fuge der c-Moll-Sonate); ruhigere Teile vielfach zu langsam und daher das Sentimentale streifend (zweiter Satz der B-Dur-Sonate). Anderes ist aber überzeugend schön ausgeungen (Adagio der c-Moll-Sonate, 6/8-Satz der B-Dur-Sonate). Manche Anfangssätze (B-Dur-Sonate) werden auch vom Klang her meines

Erachtens zu wenig angriffig geboten, ein Mehr hätte auch ihre innere Größe gehoben. Denn die Orgel entstammt einer der bekanntesten dänischen Firmen, wird aber nicht so experimentierfreudig vorgeführt wie möglich; das Klangbild erscheint ein wenig neutral und nicht immer allzu fesselnd. Man höre, um nur zwei Vergleiche anzubieten, den dritten Satz der ersten Sonate bei Doerr, oder die cembalomäßig reizvoll eingefärbten Triolen im d-Moll-Präludium bei Lukas. – Über den selbständigen Schlußsatz der häufiger gespielten sechsten („Vater unser“-)Sonate kann man auch verschiedener Meinung sein. Meist hört man ihn auf der Basis einer Schwebestimme, dann auch noch zu langsam wie hier bei Fagius. Ich persönlich ziehe Krapp vor, der eine reine Flötenregistrierung anbietet und so dem Sentimentalen aus dem Wege geht.

Gerade Mendelssohns Orgelmusik erlaubt viele Möglichkeiten in Tempo und Farbe; alles ist Geschmackssache, das heißt im Grunde das Ergebnis gestaltender Musikalität. So gesehen, kann man auch die vorliegende Einspielung durchaus als rangvoll ansehen. *Herbert Briefs*

Die hier angebotene „Orgelreise durch Europa“ findet nicht statt – stimmiger der Untertitel: „Orgelmusik aus zehn europäischen Ländern“.

ORGELREISE DURCH EUROPA; Werke von Lübeck: Präludium d-Moll; Kuchar: Fantasie g-Moll; Lemmens: Fanfare; Gigout: Toccata h-Moll; Bennett: Trumpet Voluntary D-Dur; Albrechtsberger: Präludium und Fuge D-Dur; Frescobaldi: Präludium g-Moll; Jimenez: Battalla de sexto tono; Weck: Hopptanze; Hofhaymer: Nach willen din; Seixas: Sonate A-Dur; André Manz; Jecklin 179 (1S30)

Aufnahmedatum: März und September 1978

Klangbild: Direkter, voller Klang, transparent, scharfe Konturen, gute räumliche Abstimmung.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielung:

Kuchar: Stadtmüller (Ursina Motette M 1029)

Orgelreise durch Europa – welch ein einladender Titel! Doch die Reise beschränkt sich auf die Vermittlung von Werken mehr oder weniger bekannter Kompositionen aus zehn verschiedenen Ländern (wobei die österreichischen Historiker sicherlich nicht damit einverstanden sein werden, daß man die Liedübertragung nach einer Tabulatur von Paul Hofhaymer dem Musikland Schweiz zuordnet, nur weil dieses Stück sich in einem schweizerischen Denkmälerband befindet). Deutschland als Orgelland mit der Darbietung des Präludiums d-Moll ohne die dazugehörige Fuge von Vincent Lübeck (von knapp 3 1/2 Minuten Spieldauer) scheint mir dann doch arg „unterrepräsentiert“. Der Zufall wollte es übrigens, daß die sonst kaum zu hörende Fanta-

FONO-KRITIK

sie g-Moll des böhmischen Mozart-Zeitgenossen Jan Křitel Kuchar gleich zweimal kurz hintereinander auf Platten erschien.

Zur verheißenden „Reise“ braucht man sich indes – mittels dieser Schallplatte – nur in die Evangelische Kirche in Amriswil im Thurgau (Schweiz) zu begeben. Den Klang der weiten (europäischen) Orgelwelt bestimmt einzig die von den Firmen Orgelbau Genf und Kuhn in Männedorf im Jahre 1943 erbaute und von letzterer 1974 erneuerte Orgel der dortigen Kirche. Allerdings kann man sich der Meinung des Plattenkommentators anschließen, daß diese Orgel „als eines der vielseitigsten Instrumente weit und breit“ gilt. Die nach dem Werkprinzip entworfene dreimanualige Orgel mit 53 klingenden Stimmen erlaubt eine Fülle an Klangbildern, die den darzustellenden Werken angemessen sind. Das Klangspektrum ist weit gezogen, Mischungen und Einzelstimmen kommen vorteilhaft zur Geltung. Auf seinem Posten – nämlich auf der Orgelbank in Amriswil – weiß der Organist die Werke strukturell gliedernd und durch entsprechende Registerwahl klanglich plastisch darzustellen.

Musikalisch, künstlerisch und wiedergabetekhnisch ist die Platte in Ordnung. Dennoch bleibt im Zeitalter des Originalklangs ein Rest von Unbehagen; nicht nur, was die zugegebenermaßen unkonventionelle Werkauswahl betrifft, sondern auch der Verzicht darauf, die Werke auf denjenigen Instrumenten zu spielen, für die sie konzipiert waren. Die Orgelreise wäre damit freilich wesentlich aufwendiger, allerdings auch ungleich attraktiver gewesen. Da nun mal – von „Fließband-Fertigorgeln“ abgesehen – keine Orgel der anderen gleicht, liegt hier der besondere Reiz für den Orgelfreund: den Originalklang vernennen zu können, ohne selbst auf Reisen gehen zu müssen. Die Platte macht's – hier leider nicht – möglich. *Gerhard Wienke*

★ Maßstabsetzende Interpretation zeitgenössischer Orgelmusik an der Wende zur Avantgarde.

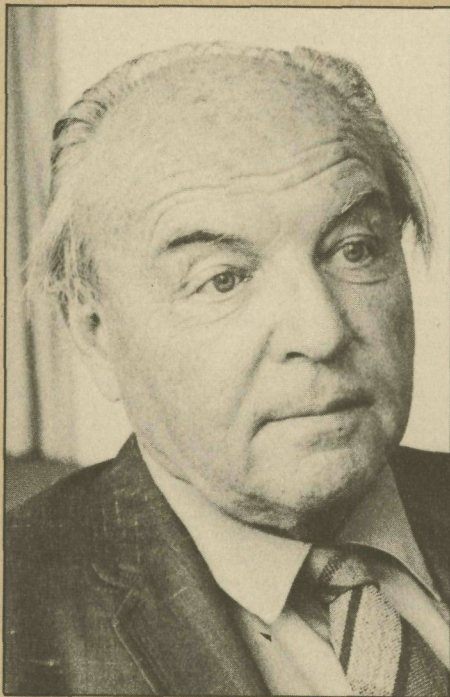
ARNOLD SCHÖNBERG-ERNST KRENEK, Sämtliche Orgelwerke; Schönberg: Variationen über ein Rezitativ, op. 40 und Sonata for Organ – zwei Fragmente; Krenek: Orga-Nastro für Orgel und elektronisches Tonband, op. 212, Four Winds-Suite, op. 223, Sonata, op. 92 und Opus 231 für Violine und Orgel; Martin Haselböck (Orgel), Ernst Kovacic (Violine); musica viva MV 50-1090 (2S30)
Aufnahmedatum: Seite 1: 6.10.78; Seite 2: 12.7.78; Seite 3: 13.1.80; Seite 4: 2.2.80

Klangbild: Ausgewogen, transparent, originalgetreue Klangfarbenwiedergabe, weitgehend natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Der Edition von Schönbergs und Kreneks (wenn auch nicht sämtlicher!) Orgelkompositionen in einer Kassette kommt in einer so optimalen In-

terpretation, wie sie hier geboten wird, große editorische Bedeutung zu. Ein zumindest äußerlich nahezu gemeinsamer Lebensweg verbindet diese beiden bahnbrechenden Musiker miteinander: in Wien beginnend, führt er von dort direkt nach Berlin und wieder zurück nach Wien. Unter dem Druck des Nazi-Regimes übersiedeln beide nach Amerika und lassen sich endgültig in Kalifornien nieder, wo Schönberg 1951 stirbt. Gemeinsames Schicksal und gemeinsames Denken verband sie zu losem Kontakt. Obwohl Schönberg weitaus weniger für die Orgel komponiert hat als Krenek, hat er sich mit dem Instrument kritischer auseinandergesetzt. Er begann seine Orgelstudien mit Transkriptionen Bachscher Choralbearbeitungen. Er bediente



Ernst Krenek

sich der Klangfarben einer Orgel zur Verdeutlichung der Werkstruktur und zur Charakterisierung eines Motivs oder Themas. Krenek hat, so schreibt er in einem Brief an Haselböck, nie mit Schönberg über die Orgel gesprochen. Insofern ist ein unmittelbarer Einfluß unwahrscheinlich. Beide Komponisten sind Nichtorganisten. Die hier eingespielten Werke entstammen – abgesehen von Kreneks früher Sonate op. 92 – der dritten und letzten Schaffensperiode beider Komponisten, die zeitlich eine Generation voneinander trennt.

Schönbergs kompositorischer Weg geht vom klassischen Kontrapunkt Bachs aus. Er führt dann schöpferisch erstmals die Musik über die Grenzen der Tonalität hinaus. Verharrt er während seiner ersten Schaffensperiode noch ganz im Tonalen, so betritt er zehn Jahre später (1908) schon das Neuland der Dodekaphonie

und festigt schließlich 1921 die zwölftönige Kompositionsweise, wobei ihm als einzig maßgebende Aufgabe gilt, Musik zu machen! Die Variationen über ein Rezitativ op. 40 (1941) entstanden als Auftragswerk für die New Yorker H. W. Gray Company, die gleichzeitig drei in Kalifornien im Exil lebende Komponisten unabhängig voneinander mit der Komposition einer Orgelsonate beauftragte. Während Darius Milhaud und Ernst Krenek (op. 92; s. u.) jeder ein vollendetes Werk in der vorgeschriebenen Form ablieferten, blieb Schönbergs serielle Sonata (Fantasie) unvollendet. Ihn reizten mehr die Möglichkeiten eines Variationenzyklus. Er komponierte ihn tonal und nannte ihn „mein Stück im alten Stil“. Das Rezitativ wird einstimm-



Arnold Schönberg

mig vorangestellt. Es folgen zehn Variationen, eine mehrteilige Spiegelfuge und eine Coda. In der Fuge erscheint als Huldigung an den Meister der Polyphonie das BACH-Motiv. Ein eindrucksvolles Werk von monumentaler Größe! Martin Haselböck zeigt hier eine große Meisterschaft in der Beherrschung der agogischen Mittel. Er registriert transparent und abwechslungsreich. So wird Schönbergs Idee von der Funktion der Orgel in vollkommener Weise realisiert. Die Farbtöne stechen zuweilen sehr spitz voneinander ab, so daß Spaltklänge entstehen. Aber das ist bekanntlich ein Problem aller Rieger-Organen! Sämtliche Werke dieser Kassette sind auf Rieger-Organen in und um Wien herum aus den 70er Jahren eingespielt. Zugunsten der Arbeit an den Variationen brach Schönberg nach 17 Tagen die Komposition der Sonate für Orgel ab. Übrig blieben zwei zwölftönige Satzfragmente,

die formal und thematisch streng symmetrisch gebaut sind. Das „molto moderato“ spielt Haselböck in ruhig schwingendem Tempo. Klares Nachzeichnen der Struktur durch Klänge und Agogik am rechten Platz und im rechten Maße machen schlechthin die Idealinterpretation aus. Das „allegretto“ ist ein Bicinium in klassischer Form. Auch hier erfreut wieder das musikalisch perfekte Spiel des jungen Organisten.

Im Laufe des Orgelschaffens von Krenek zeigt sich eine Entwicklung vom Einfluß des orchestralen Orgeltyps der Jahrhundertwende in den Frühwerken bis hin zum transparenten Klang des barock orientierten Instruments in der Spätphase. Der unglaublich vielseitige Künstler Krenek wendet sich nach einer Hindemith-Bartók-Phase mit seiner Schrift „Über neue Musik“ (Wien 1937) endgültig der Dodekaphonie zu. Die Sonata op. 92 (1941) stammt aus der frühen Periode und ist – unter Verwendung von Zwölftontechniken – tonal gesetzt. (Die Reihenfolge auf Seite 4 ist entgegen den gedruckten Angaben vertauscht). Haselböcks brillantes Spiel, verbunden mit einer außergewöhnlichen Musikalität, läßt auch in diesem Werk keinen Zweifel daran, daß dieser junge Musiker eine aus der jüngsten Organistengeneration herausragende Musikerpersönlichkeit ist.

Die drei weiteren hier aufgenommenen Werke Kreneks sind Spätwerke des über 70jährigen. Orga-Nastro op. 212 für Orgel und elektronisches Tonband (1971) hat klar gegliederte Formen und weist diffizile kontrapunktische Arbeit unter Verwendung unvollständiger Zwölftonreihen auf. Durch Einbeziehen des elektronischen Elements schafft Krenek sich schier unbegrenzte Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks. Der virtuos angelegte Orgelpart wird aufgenommen und erweitert durch die Elektronik, die ihrerseits wiederum Einfluß nimmt auf die improvisatorische Struktur des Orgelsatzes: eine gelungene Synthese, die unter den Orgelkomponisten der Avantgarde immer mehr Freunde findet. Haselböck gestaltet den virtuos organisierten Orgelpart dieses elementar beeindruckenden Werkes mit jugendlichem Temperament und offenkundig improvisatorischer Begabung. 1975 entstand die viersätzige „Four Winds-Suite“ op. 223. Die Sätze sind mit den altgriechischen Bezeichnungen „Euros“ (Ostwind), „Notos“ (Südwind), „Zephyros“ (Westwind) und „Boreas“ (stürmischer Nord-Ost-Wind) überschrieben. Konventionelle Formen (Sonatenform, Kanon, Scherzo, Toccata) werden mit neuesten musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erfüllt. Haselböck hat ohne Zweifel ein besonderes Verhältnis zur Musik Kreneks. Auffallend ist immer wieder die besondere Sorgfalt, die er auf die Kunst des Registrierens verwendet. Dadurch werden Formen, Strukturen und Ideen lebendig und dem Hörer in unkomplizierter Weise verständlich.

Das die Sammlung abschließende „Opus 231“ für Violine und Orgel entstand im Jahre 1979 als Auftragswerk und ist den Interpreten dieser Einspielung gewidmet. Es ist typisch für den freien Stil der späteren Jahre Kreneks, in welchem sich Zwölftonreihen mit Tonalen verbinden. Haselböck spielt das Werk auf der zweimanualigen Orgel der Frauenkirche in Baden bei Wien, ei-

nem relativ kleinen Instrument, und man erinnert sich an das, was Krenek 1976 über seine Beziehung zur Orgel an den Interpreten schreibt: Er habe „in jedem Fall die Barockorgel den 19. Jahrhundert-Modellen vorgezogen“, d. h. Hinwendung vom massigen Orgelklang der Romantik zur durchsichtigen Feinheit. Das junge Interpretenduo Haselböck-Kovacic schafft eine erstaunliche Homogenität der konträren Klänge von Orgel und Violine. Kovacics makelloser Geigenton und die geschlossene Linie in seiner Darstellung verschmilzt mit Haselböcks Art zu Musizieren und seinem Gespür für Klangfarben zu einer vollkommenen Einheit. Dieses nicht unbedingt leicht eingängige Stück scheint den beiden jungen Künstlern geradezu auf den Leib geschrieben zu sein.

Auf dem Weg zum dernier cri der avantgardistischen Orgelmusik ist diese Einspielung eine nicht zu umgehende Stufe zum Verstehen der 80er-Jahre. *Brigitta Pohl*

Wiederveröffentlichung ORGELWERKE

○ Solider Bach in normativer Interpretation.

J.S. BACH, Schüblersche Choräle, BWV 645-650; Fuga sopra il Magnificat, BWV 733; Choräle BWV 700, 733, 734, 736, 652, 653, 655 und 659; Helmut Walcha an der Silbermann-Orgel von St.-Pierre-le-Jeune, Straßburg; DG 2547039 (1S30)
Aufnahmedatum: 15.-20.9.1969

Klangbild: Ausgewogene Aufnahme mit guter Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Platte der „Resonance“-Reihe macht Orgelwerke Bachs aus der Gesamtausgabe seiner Werke bei der Deutschen Grammophon in Einzelaufnahmen zugänglich. Im Orgelwerk der monumentalen Gesamtedition präsentiert sich gleichzeitig das Vermächtnis von Helmut Walcha, des Altmeisters deutscher Organistenkunst aus der Leipziger Tradition von Straube und Ramin. Die Interpretation der vorliegenden (teils weniger bekannten) Choralbearbeitungen folgt ganz seiner vertrauten Diktion: statische, zum Monumentalen neigende Grundauffassung mit Bevorzugung des Pleno-Klanges, gediegenes, genaues Organisten-Handwerk ohne Virtuosen-Attitüde.

Die günstigste Auswirkung entfaltet diese Auffassung in Stücken, die ihr von der Struktur her entgegenkommen, wie in der „Fuga sopra il Magnificat“, BWV 733 und „An Wasserflüssen Babylon“, BWV 653, sowie „Nun komm“, der Heiden Heiland“, BWV 659, die beiden letzteren

für 2 Claviere und Pedal aus der Sammlung der „17 Choräle“ (nach der Terminologie der Neuen Bach-Ausgabe, früher „18 Choräle“). Sätze wie die Kantaten-Intavolierungen BWV 645-650, die Schüblerschen Choräle, wären aparter, delikater und expressiver gespielt vorstellbar, wie es ihrer kammermusikalischen Herkunft entspricht. So resultiert die erkennbare Absicht nach zügigem, beschwingtem Vortrag in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mehr in der Empfindung eines zu schnellen Tempos mit kurzatmiger, fast mechanisch wirkender Phrasierung in der (ehemals streicherbesetzten) Oberstimme. Auch das Trio BWV 655 „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ läßt hinter gediegener Spielweise das konzertierende, duettierende Wesen der beiden, nach Art italienischer Triosonaten konzipierten Oberstimmen, zurücktreten.

Sehr apart dagegen Registrierung und Phrasierung der Diskantfiguration von „Fuga sopra: Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 700 (aus der „Sammlung Kirnberger“). In „Vallet will ich dir geben“, BWV 736 und „Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ“, BWV 649 entfaltet sich im Cantus firmus-Vortrag der Klang großartiger Silbermann'scher Zungenregister.

Walcha demonstriert nicht alle wesentlichen Aspekte von Bachs Orgelmusik, aber sein Orgel-Vermächtnis bleibt eine Grundausrüstung für jeden Kenner und Liebhaber der Orgel der nach Vertrautheit mit dem gesamten Oeuvre Bachs strebt. *K. P. Richter*

Neuveröffentlichungen LIEDER

★ Mussorgsky-Lieder und Romanzen von Nesterenko zutreffend interpretiert. Ein Ersatz für einen „Boris Godunow“ mit Nesterenko?

MUSSORGSKY, Lieder und Romanzen: Schöne Sawischna, Der Seminarist, Die Schaubude, An dem Don ein Garten blüht, Heulend braust der Sturmwind, Leise durchschwebt meine Seele, Der Wunsch, An die Tür will ich schleichen, Das Wiegenlied Jeromuschkas; Wgenij Nesterenko (Baß), Wladimir Krainjew (Klavier); Ariola 202151-366 (1S30)
Aufnahmedatum: 1974, 1978, 1979

Klangbild: Wenig durchsichtig, im Klang eher verhangen, mulmig.
Fertigung: Bis auf einiges Knistern einwandfrei.

Nesterenko singt diese Lieder und Gesänge mit dem richtigen Gespür für die manchmal versteckte Komik, – zuweilen tritt sie offen zu Tage