



und formal ungebunden ein eigenes, nur gelegentlich an Prokofieff und Scriabin gemahnendes Idiom entfalten, stehen die nachfolgenden ausdrücklich unter programmatischen Vorzeichen. Die dritte Sonatine, in vier kürzere Sätze aufgegliedert, ist „pro Clavicembalo composita“ – was nicht heißen will, daß sie auf dem Cembalo zu spielen ist, sondern daß sie den Klangraum des dem Flügel gegenüber intimen Instruments erstehen läßt. Die vierte, geschrieben für den Weihnachtstag 1917, evoziert melancholisch das Timbre von Glocken. Die fünfte Sonatine gründet auf einer Bearbeitung Bachscher Motive (aus Fantasie und Fuge BWV 905); und die sechste greift, wie erwähnt, die einschlägigen „Carmen“-Themen auf.

Kompositorische Entwicklung – von der nicht hinterfragten Eigenständigkeit zur bewußten Auseinandersetzung mit der Tradition. Jacobs vermag diesen Prozeß, der den Verlust – oder eher: die willentliche Preisgabe einer Identität ohne augenfällige Abhängigkeiten spiegelt, formal schlüssig nachzubilden. Innerhalb der einzelnen Phasen bleibt indessen vieles nur eben gestreift. Ein Spiel, das der letzten Plastizität entbehrt, oft im Klang trocken wirkt und in den leiseren Stellen watiert, eine Linie, die den polyphonen Verzweigungen folgt, ohne sie sinnfällig zu profilieren. Die wohlthuend nüchterne Analyse des Musikwissenschaftlers Jacobs schimmert in der Interpretation durch. Es fehlen: der Witz, der Spaß an der Sache, die Kühnheit, die Lust an der Eroberung. Martin Meyer

○ **Debussy, Images (1894); Estampes; Images I und II** – Paul Jacobs → Nonesuch H-71365 (1 S 30) (Teldec Import Service)

Bedeutung: geschickte Koppelung der frühen „Images“ mit der bekannten Suite

Klangbild: recht räumlich, etwas halbig, leicht verfärbt

Fertigung: einwandfrei

Der Reiz dieser Platte liegt nicht in einer atemberaubenden Debussy-Interpretation. Zu groß und deutlich ist die Kluft, die den New Yorker Musikprofessor und Pianisten (wohl in dieser Reihenfolge) Paul Jacobs von Pianisten wie Michelangeli, Richter, Casadesus oder selbst Michel Béroff trennt. Interessant ist freilich die Zusammenstellung, die nebst den bekannten „Images I + II“ und den „Estampes“ auch die frühe Fassung der „Images“ von 1894 bietet.

Frühe Fassung allenfalls im formalen Bereich. Denn thematisch hat diese nichts gemein mit der identisch betitelten Doppel-Suite von insgesamt sechs Stücken, die zwischen 1905 und 1907 erschienen. Bloß die „Sarabande“ der „Images“ von 1894 wird dann, allerdings mannigfach variiert, als Mittelglied der Suite „Pour le piano“ erneut aufscheinen.

Man macht also Bekanntschaft mit einer dreisätzigen Komposition, die einerseits schon ausgeprägt die Charakteristika des reifen Debussy vorzuweisen hat, andererseits und zumal in den harmonischen Stauungen noch relativ ungebärdig und naiv sich gibt. Der erste Satz, „Lent“ betitelt, bearbeitet monothematisches Material und entwickelt eine eher statische, tastende Harmonik. Die „Sarabande“ wird Debussy in „Pour le piano“ ungleich raffinierter auffächern. Und für den dritten Satz gilt, daß er die an Satie erinnernden Kommentare in motivischen Splintern realisiert und bewegungsmäßig rasch vorantreibt. Er ist, literarisch, betitelt: „Quelques aspects de „Nous n'irons plus au bois““.

Was für Jacobs entpersönlichte Wiedergabe der Busoni-Sonatinen gilt, gilt noch in höherem Maß für seinen Debussy. Obwohl er in dem Kommentar zu den Werken eher von dem vagen Begriff des „Impressionismus“ Abstand nimmt, erweist sich sein Spiel als eigentümlich verhangen, vor allem in den rascheren Diskant-Partien ungeformt. Eigentliche Piano-Werte ohne Zuhilfenahme des linken Pedals ereignen sich selten, rhythmische Ausdauer scheint in den abwechslungsreichen Passagen von „La soirée dans Grenade“ (aus dem Zyklus der „Estampes“) nicht Jacobs Stärke zu sein.

Natürlich sind diese Optionen für einen unauffällig nachgezeichneten, noch in den pianistisch buchstäblich greifbaren Ornamenten nur matt vermittelten Debussy auch zurückführbar auf das Temperament des Interpreten. Die Scheu vor ausdrücklichen Formulierungen mag dazu führen, daß die große Rhetorik von „Homage à Rameau“ sozusagen im Flüsterton verhandelt wird. Schwierigere Stellen – einschlägig zitierbar in „Poissons d'or“ oder „Reflets dans l'eau“ – lassen die Mechanik des Baldwin-Flügels aufklingen, anschlags-technisch tückische Stücke wie „Cloches à travers les feuilles“ berichten von einem starren, unflexiblen Ton. Debussy in der Vorhalle zum Gelingen. Martin Meyer

☆ **Satie, Klavierstücke für vier Hände (Parade; Cinéma; Trois morceaux en forme de poire u. a.)** – Yuji Takahashi und Alain Planès → Denon PCM OX-7179-ND (1 S 30) (Teldec Import Service)

Bedeutung: Satie für das Schlagzeug Klavier

Klangbild: sehr räumlich, sehr präsent, etwas grell, metallisch

Fertigung: einwandfrei

Die Bekanntschaft mit dem Klavierwerk des französischen Komponisten Erik Satie dürfte sich – von der Schallplatte her – vor allem durch die Einspielungen von Aldo Ciccolini vollzogen haben. Nach wie vor ist Ciccolini der einzige, der das Œuvre des eigenwilligen Experimentators in seiner Gesamtheit festgehalten hat (EMI France). Und nach wie vor ist die interpretatorische Schlüsselposition ungefährdet – auch wenn tiefsinnige Pianisten wie Reinbert de Leeuw (Telefunken 6.42224 AW) einzelne Aspekte verschärft haben.

Nun setzt eine Aufnahme mit dem Japaner Yuji Takahashi und dem Franzosen Alain Planès einen neuen Akzent auf die vierhändigen Stücke. Zwei Werke, nämlich Parade und Cinéma, die von Ciccolini nicht erfaßt sind, weil beide ursprünglich Orchesterkompositionen waren und später im Klavierauszug (Parade), resp. in einem Arrangement von Darius Milhaud (Cinéma) zur Transkription gelangten, dürfen als Repertoire-Bereicherung gelten.

Dabei gibt sich die Folge der sieben Nummern von Parade relativ konventionell, wenn man mit Stücken vom Kaliber der Ogives vergleicht. Die primäre Zweckbestimmung – Musik für ein Ballett – setzt Grenzen der Individuation. Und einen ähnlich exotischen Charakter hat auch die für einen Ballett-Film verfaßte Cinéma-Musik – wobei da allerdings die Handschrift Saties stärker aufleuchtet: Einsprengsel eines Trauermarsches, dazwischen ins schier Endlose gezogene Wiederholungen einzelner Akkorde, die gleichsam vorausschauend den Kratzer auf der Schallplatte verwirklichen, der die Nadel zurückschlagen läßt.

Wenn der vorliegenden Interpretation eines vor allem fehlt, so ist es die Subtilität. Überall da, wo Satie das Klavier ins Schlagzeug verwandelt, greifen Takahashi und Planès hart zu; hart wird aber auch zugegriffen, wo Kontrastfarben zu mischen wären – in jäh aufscheinenden Lyrismen, in flüchtigen Anklängen an traditionelle Harmonien. Im Tempo eher gemächlich, schlägt sich so das Duo durch Partituren, deren ausgeklügelte Brutalität auch die Momente des Innehaltens und schließlich auch dynamische Bögen verlangt.

Vergleichsmöglichkeiten bieten sich an im Fall der Trois morceaux en forme de poire. Ciccolini hat die Stücke im Playback-Verfahren eingespielt – und zeigt, daß der dritte Satz, „brutal“, nicht symptomatisch ist für die Abfolge. Ebenso aufgelichtet und beweglich spielt Ciccolini die „Aperçus désagréables“. Es handelt sich um drei kurze Stücke, die Satie im Nachklingen von den Eindrücken niedergeschrieben hat, die er, vierzigjährig, in der Schola cantorum sammelte. Fast penetrant verweigern Takahashi und Planès die Ironie dieser „Unangenehmen Bemerkungen“ zum Kontrapunkt. Martin Meyer

○ **Schubert, Sonate für Klavier zu vier Händen C-Dur D 812; Fantasie f-Moll D 940** – Alfons und Aloys Kontarsky → Deutsche Grammophon 2531050 (1 S 30)

Bedeutung: Schubert im Trockendock

Klangbild: sehr präsent, dynamisch weit, räumlich, gut konturiert

Fertigung: geringfügiges Klirren beidseits

Alfons und Aloys Kontarsky haben mittlerweile einen Stand des Zusammenspiels erreicht, der in puncto Geschlossenheit und gegenseitigem Einvernehmen kaum noch zu überbieten ist. Das geschmeidige Ineinander der kompositionstechnischen Ebenen, die Deckungsgleichheit der Phrasierung, die Kontrolle im dynamischen Verlauf – das alles ist diesem Duo nie ein Problem. Jahrzehntelange Erfahrung hat bewirkt, daß über den Ort, der hier als Stellwerk fungiert, niemals Zweideutigkeit herrscht.

Gleichwohl – oder eben deshalb – gibt das Grund zur Besorgnis. Auch vierhändige Kompositionen – von Werken für zwei Klaviere gar nicht zu reden – sind nicht einfach Stücke, die theoretisch optimal von einem Pianisten mit mindestens drei Händen gespielt werden müßten. In der Verteilung der Partitur schwingt jene Individuation mit, die den beiden Stimmenbereichen ihren Eigencharakter beläßt. Eine Art von Kampf, mindestens von Auseinandersetzung bringt die Partner zusammen, und erst die Spannung, die daraus entsteht, ist die Synthese des vierhändigen Musizierens.

Auch und im besonderen Maß bei Schubert, wo die Erweiterung des Klavierspektrums immer schon in der Richtung orchestraler Klangvielfalt vollzogen wird. Nun kommt im Fall der Kontarskys hinzu, daß beide vom Temperament her nicht eben den melodischen Seligkeiten des romantischen Geistes sich besonders verbunden fühlen. Ihre Intelligenz, erprobt an schwierigen Werken zeitgenössischer Musik, richtet sich mehr auf strukturelle Sachverhalte. Solche

Sachverhalte spielen zwar sowohl in Schuberts großer C-Dur-Sonate D 812 als auch in der f-Moll-Fantasie D 940 eine Rolle. Aber sie sind nicht dominant. Schubert ist, um es pointiert zu sagen, nicht Max Reger.

Aus diesen Bedingungen heraus ist denn eine sehr klare, sehr spröde, sehr trockene Interpretation geboren worden, deren pianistische Konkretion aus harter, scharf umrissener Akkordarbeit, aus détaché gespielten Skalen und grellen Sforzato-Akzenten besteht. Eine zwar eindruckliche, doch seltsam von allem emotionalen Gehalt gereinigte Landschaft, wo nicht einmal die verdämmernden Partien (Mittelteil des Scherzos der Sonate, Beginn der Fantasie) in ihrer Substanz gerettet sind. Wer sich, um bei den Metaphern zu bleiben, mit der tropischen Vielfalt von Emil und Elena Gilels (DG 2531079) einmal eingelassen hat, wird sich in dieser Wüste kaum zurechtfinden.

Martin Meyer

Orgelwerke

○ **Bach, Orgelkonzert G-Dur BWV 592; Passacaglia c-Moll BWV 582; Choralvorspiel G-Dur BWV 653b; Mendelssohn, Orgelsonate d-Moll op. 65 Nr. 6; Liszt, Präludium und Fuge über B-A-C-H** – Edgar Krapp an der neuen Klais-Organ der St. Hedwigs-Kathedrale zu Berlin → Ariola-Eurodisc 200 879-366 (1 S 30)

Bedeutung: das Porträt eines klangreichen neuen Instruments mit bekannten Werken in zupackender Interpretation

Klangbild: transparent und räumlich klar zeichnend, sehr natürlich, das heißt mit starkem Hall des Kirchenraums

Fertigung: häufiges Knistern

Von der Steigerung zum Kontrast: Edgar Krapp (Jahrgang '47), versierter Walcha-Nachfolger an der Frankfurter Musikhochschule, steigt mit Bachs G-Dur-Konzertbearbeitung (nach Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar) BWV 592 schwungvoll ein und schließt die grandios aufgebaute c-Moll-Passacaglia BWV 582 an, um nach dem mächtig-breiten Schluß der Fuge den Orgelchoral „An Wasserflüssen Babylons“ BWV 653 b (mit Doppelpedal) in delikater Soloregistrierung dagegenzusetzen. Die Passacaglia hat nicht nur ein sehr lebendiges Tempo, sie ist auch klar gegliedert, indem Krapp einzelne Abschnitte zu Variationengruppen mit einheitlicher Registrierung zusammenfaßt. Die 1975-77 von Klais in Bonn

gebaute mechanische Schleifladenorgel (mit vielen elektrischen Hilfsmitteln) der St.-Hedwigs-Kathedrale erfährt dabei eine exzellente Präsentation: Die „Bach“-Seite dieser Aufnahme (eine DDR/Ariola-Eurodisc-Koproduktion) zeigt die Werk-Gerechtigkeit der barocken Klanggruppen (Hauptwerk und Rückpositiv samt Pedal), die „romantische“ Seite aber geht mit Mendelssohns „Vaterunser“-Choral von den streichenden Stimmen des Schwellwerks aus und führt bei Liszt auch noch die schwebende Vox coelestis ein. Die Register aller drei Manuale und des reichbestückten Pedals zeigen ebenso ihre hohe Verschmelzungsfähigkeit wie Eigenständigkeit als Solostimmen oder in besonderen Farbgruppen – etwa die Oboe im zweiten Satz oder der Flötenchor aus allen Werken im stillen Finale der Mendelssohn-Sonate, ein Höreindruck von starker Klangsinnlichkeit! (Der Rezensent will sich hier nicht mit besonders feinem Gehör brüsten – Krapp legt seine Registrierprinzipien ziemlich detailliert dar.)

In Liszts immer wieder gewaltigem Bach-Werk wetteifern der phantasievolle Registrator und der Virtuos in Edgar Krapp miteinander – das Ergebnis ist eine mehrfach symbolische Hommage: an den Genius Bachs, an Liszts um diesen Genius kreisende Verehrung, an die klingende Brücke zwischen beiden Epochen, die diese vielseitige, charaktervolle Kathedralorgel mit ihren 67 Registern darstellt.

Herbert Glossner

○ **Sweelinck, Die größten Orgelwerke (Mein junges Leben hat ein End'; Toccata in C; Echofantasie in C u. a.)** – Jacques van Oortmerssen an der großen Orgel von St. Janskerk zu Schiedam, Holland → Denon PCM OX-7173-ND (1 S 30) (Teldec Import Service)

Bedeutung: acht bekannte Werke von Sweelinck auf einer prachtvollen, in die Renaissance zurückreichenden niederländischen Orgel stilgetreu musiziert

Klangbild: große Transparenz, klare Klangkonturen und Trennschärfe, natürlicher Hall

Fertigung: gelegentlich Knistern und Knacken, in den Pausen zwischen einzelnen Werken oder Sätzen sind Nebengeräusche (Kinderstimmen) hörbar

Jacques van Oortmerssen (Jahrgang 1950) gibt ein eindrucksvolles Bild seines Landsmannes Jan Pieterszoon Sweelinck auf einer großen Orgel ihrer niederländischen Heimat, der Neijenhoff-Organ (1553, zuletzt 1975 von Flentrop restauriert) der St. Janskerk in Schiedam. Der Anfang läßt aufhor-



chen: Mit weich schnarrender Zungenregistrierung nimmt die anrührende Variationsreihe „Mein junges Leben hat ein End“ für sich ein und hält diese Faszination auch durch. Die freien Werke des großen „Organistenmachers“ um die folgenreiche Jahrhundertwende 1600 – Toccata in c, Echo-Fantasien in c und a, Präludium in f – entfalten zwar die Prachtigkeit der dreimanualigen, sehr schön intonierten Orgel mit ihrem klaren Klangaufbau, den strahlenden Mixturen und charakteristischen Zungen. Doch bleibt die stilgetreue Interpretation nicht ganz ohne gelinde ermüdende Wirkung, die registratorische Phantasie Oortmerssens hält sich da in Grenzen. Die Echo-Fantasie in a macht ihrem Beinamen allerdings mehr Ehre als ihre Schwester. Die Variationswerke „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, die Hexachordfantasie und der Ballo (oder Balletto) del Granduca bringen dann wieder stärker kontrastierende Farben ins Spiel und heben einfühlsam jeweils den Charakter der Choralbearbeitung, des großangelegten Spiels mit der Sechston-Skala und der Tanzform hervor.

Das Einlegeblatt zu dieser in Japan hergestellten Digital-Aufnahme enthält einen einführenden Text in japanisch, dessen Übersetzungen ins Englische, Deutsche und Französische manche Fehler und Unstimmigkeiten aufweisen. Die Disposition ist holländisch abgedruckt, jedoch ohne Hinweise auf altes beziehungsweise erneuertes Pfeifenmaterial. Die Plattenhülle zeigt farbig den schönen Renaissance-Prospekt und ein Bildnis Sweelincks. Herbert Glossner

Historische Orgeln (Werke von Bellini, Petrali, Marcello, Zipoli, D. Scarlatti, Frescobaldi, Malvezzi und Merula) – René Saorgin an der Lingardi Orgel zu Saorge, Frankreich → *harmonia mundi France HM 1212 (1 S 30)* (EMI Electrola Ausland Sonderdienst)

Bedeutung: ein rares Klangdokument: Italienische Werke vom 16. bis 19. Jahrhundert auf einer 1847 von Italienern in Frankreich gebauten, authentisch erhaltenen Orgel

Klangbild: transparent, ausgeglichen, natürlich

Fertigung: einwandfrei

Das ist ein Paukenschlag – wörtlich zu nehmen! Denn die (einzige) Orgelsonate von Vincenzo Bellini erklingt bei René Saorgin mit Pauken und (mi-

litärischen) Glöckchen; das sind einige amüsante, gar nicht peinlich wirkende Accessoires der 1847 von den Brüdern Lingardi aus Pavia erbauten Orgel der Kirche St. Claude in Saorges. Die zweite Seite wird eingeleitet durch ein Glocken-Spiel vom Kirchturm (das Impressum nennt den „Carillonneur“, Paul Silici), und das sowie der Baustil der auf dem Cover abgebildeten Kirche deutet auf Südfrankreich hin – den Ort Saorges konnte ich in keinem Atlas oder Lexikon finden.

Doch zurück zu Bellini: Seine „Sonata per organo“ ist wahrhaft ein „fetziges“ Stück, voller naivem Schwung, erfüllt von dem etwas drehorgelnden Puls, den diese Musik auf einem Pfeifeninstrument leicht gewinnt. Auch Vincenzo Petrali (1832–1889) bleibt mit zwei Versetten aus dem Gloria einer Hohen Messe der Musik-Szene seines Landes und seines Jahrhunderts nichts schuldig. Aber: Wo hört man schon einmal solche Werke, die ihrem Stil und auch dem Klanggewand dieser Interpretation nach ein Stück italienischer Musik- und Orgelbaugeschichte repräsentieren?

Benedetto Marcello (Orgelsonate Nr. 2 in G-Dur) gehört mit Domenico Zipoli (Elevazione, zur Wandlung in der Messe) und Domenico Scarlatti (Sonate D-Dur, K. 288) in die Bach-Zeitgenossenschaft, aber ihre leichte Hand, kompositorisch und klavieristisch, läßt viel weniger an Kirchenmusik denken – abgesehen einmal von der meditativen Elevazione – als an virtuos Brillieren auf dem Cembalo etwa. Das ist keineswegs negativ gemeint, doch charakterisiert es dieses Musizieren.

Daß René Saorgin, verdient um die französische Orgelpflege und eine sehr gegenwärtige Interpretation, sich dieses Instrument ausprobiert hat, das auf seine Veranlassung vor kurzem erst überholt wurde, ist ein Glücksfall: Die sonoren, kantablen Stimmen italienischer Provenienz ermöglichen nämlich ebenso organisch wie stilgerecht, die frühen Meister Frescobaldi (zwei Toccata aus dem 2. Buch, ein Ricercare), Cristoforo Malvezzi (Canzone im 2. Ton) und Tarquinio Merula (Toccata im 2. Ton) zu spielen. Die technischen Raffinessen gehören freilich in die Bau-Epoche der Orgel.

Die (dreisprachigen) Erläuterungen sind informativ, das Deutsch weitgehend korrekt, doch die Biographie des Organisten und leider auch die Fachsprache der orgeltechnischen Details sind nur französisch, beziehungsweise in der Disposition italienisch, nachzulesen. Herbert Glossner



Orgelpunkte – Die westfälische Werkstatt Eggert-Feith-Sauer (Werke von Frescobaldi, Pachelbel, Bach, F. Couperin und Messiaen) – Željko Sojčić an den Orgeln zu St. Nikolaus, Heringhausen, St. Laurentius, Clarholz, St. Michael, Brakel und St. Johannes, Sundern → MD + G 1023 (1 S 30) (Vertrieb: Raimund Grimm, Starenweg 15, 4800 Bielefeld 1)

Bedeutung: die sorgfältige Dokumentation von vier westfälischen Orgeln aus der Hand einer Werkstatt auf hohem künstlerischen Niveau, vorbildlich in Klang, Wort und Bild

Klangbild: manchmal etwas baßbetont, von unaufdringlicher Räumlichkeit, transparent, präsent, natürlich

Fertigung: seltenes Knistern und Knacken

Die Reihe „Orgelpunkte“ der kleinen, fachlich hervorragend ausgewiesenen Produktion MD + G hat eine ganze Reihe von Vorzügen, die in dieser konsequenten Bündelung keineswegs selbstverständlich sind: Zu der überzeugenden Interpretation überlegt ausgewählter Werke kommen eine solide Technik (Werner Dabringhaus, Raimund Grimm) und, dies vor allem, eine ausführliche Dokumentation der Instrumente in Wort und Bild (Hans Joachim Oehm), auch über Komponisten, Werke und Interpreten in sachlicher Prägnanz.

War beispielsweise in dem Doppelalbum MD + G 1020/21 die Orgelstadt Wuppertal solch ein „Orgelpunkt“ (mit Joachim Dorfmeier an acht Orgeln), so rückt diese Aufnahme die Arbeit der Orgelbauerwerkstatt Eggert-Feith-Sauer, Höxter-Ottbergen, ins Blick- und Hörfeld – über die nun freilich doch arg wenig gesagt wird. Aber vielleicht meinten die Produzenten ja, die Ergebnisse dieser Art sprächen für sich selbst, und das tun sie in der Tat.

Željko Sojčić (Jahrgang '43), aus Jugoslawien nach Essen gekommen, spielt mit großer Souveränität an drei umfassend wiederhergestellten Orgeln, dazu auf einer neubauten, und führt die meisterhafte Intonation

der Stimmen ebenso wie die reichen Klangmöglichkeiten vor: In Heringhausen (1979) zwei Frescobaldi-Toccata, die die kluge Disposition in norddeutsch-französischer Verschmelzung sehr reizvoll herausstellen; in Clarholz (1977, in einem prächtigen Barockgehäuse mit einer Reihe Stimmen aus der Orgel von 1928) Pachelbels Ciacona in f, Bachs c-Moll-Fantasie BWV 562 und den Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ BWV 641, farbreich variierend und die Grundsubstanz der Register gut zur Geltung bringend; in Brakel (1977, mit einem großen Anteil an Pfeifen von 1881) Teile der Couperin-„Messe à l'usage des Paroisses“ und in Sundern (1978, mit zahlreichen älteren Pfeifen) drei Meditationen von Olivier Messiaen.

Das Urteil hängt sicher von persönlichen Vorlieben ab: Aber mich faszinierte die Interpretation der französischen Komponisten auf den beiden letztgenannten Orgeln weitaus am stärksten. Die ganze Leuchtkraft der Stimmen, nie aufdringlich oder scharf, kann sich da entfalten – so kostbare Spezialitäten wie Bleigedackt 8' oder die zweifache Terzsepte, um nur zwei Beispiele dieser orgelbauerischen Handschrift zu nennen, und der Reichtum der französischen Tradition im Clairon etwa oder dem deutschstämmigen Krummhorn („Chromehorne“ bei Couperin). Doch auch romantische Charakteristika wie Violin- und Gamenstimmen in Clarholz gehören zu den Entdeckungen dieser Einspielung.

Manche Kirchengemeinde, die für Besucher ein Klang- und Bilddokument ihrer Orgel oft recht dilettantisch bereithält, könnte sich an den „Orgelpunkten“ ein Beispiel nehmen. Herbert Glossner

Lied und Kantate



Bach, Kantaten BWV 56 und BWV 82 – Max van Egmond, Bariton; Koorschool St. Bavo, Haarlem, Jan Valkestein; Barock-Ensemble, Frans Brüggen → RCA/SEON RL 30387 AW (1 S 30)

Bedeutung: Bach-Kantaten mit barokem Instrumentarium; Einzel-Alternative zum „Kantatenwerk“ (Telefunken)

Klangbild: ausgewogen und erfreulich durchsichtig, ohne störende Hall-effekte

Fertigung: einwandfrei

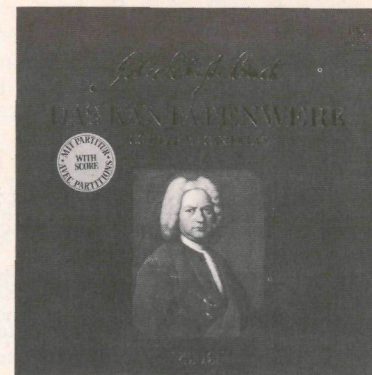
Die Kreuzstab-Kantate (BWV 56) und das kaum weniger bekannte Opus „Ich habe genug“ (BWV 82) läßt sich kein Bariton entgehen; und die Liste der vorliegenden Einspielungen ist denn auch mit berühmten Namen gespickt. Zum unmittelbaren Vergleich freilich bietet sich bloß eine der bisherigen Aufzeichnungen an: die in der Reihe „Das Kantatenwerk“ (Telefunken 6.35304 EX mit Schopper/Leonhardt sowie Telefunken 6.35363 EX mit Huttenlocher/Harnoncourt). Denn durch die Verwendung historischer Instrumente heben sich diese Aufnahmen grundsätzlich von den sonstigen ab; und bestimmte künstlerische Maßstäbe sind für Harnoncourt und Leonhardt ebenso verpflichtend wie für das unter Frans Brüggen Leitung musizierende Barock-Ensemble.

Wie stark diese Verbindlichkeit ist, das zeigt sich schon bezüglich der Tempi in den Arien und Rezitativen, die so und nicht anders zu wählen sind (die Zeitmaße etwa für BWV 82 stimmen bei Harnoncourt und Brüggen, bis auf unerhebliche Sekunden-differenzen, genau überein).

Jene strengere Konzeption Harnoncourts zeichnet auch diese (übrigens bereits im Juni 1977 in der Lutherse Kerk zu Haarlem eingespielte) Novität aus; und Instrumental-Spezialisten wie Lucy van Dael (Barockvioline I), Ruth Hesselting (Barockviola), Paul Dombrecht und Bruce Haynes (Barockobo) – um wenigstens ein paar Namen zu nennen – sorgen für eine optimale Wiedergabe, in die Max van Egmond sich nur einzufügen braucht.

Ihm, dem Kenner der Bach-Epoche, fällt dies leicht; und so ergibt sich eine sehr geglückte Interpretation, die trotzdem niemals zum Alleingang für den Sänger wird. Das Ineinanderwirken der vokalen und der instrumentalen Linienzüge ist hier hervorragend gelungen.

Der Schlußchoral von BWV 56 erklingt in der kleinstmöglichen Vokalbesetzung (neben Knabensopranen und Knabenaltären aus der Chorschule St. Bavo je zwei Tenöre und Bässe im vierstimmigen Satz). Werner Bollert



Bach, Kantaten BWV 99–102 (Das Kantatenwerk, Folge 25) – Wilhelm Wiedl und Delf Bratschke, Sopran; Paul Esswood, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Philippe Huttenlocher und Max van Egmond, Baß; Tölzer Knabenchor, Knabenchor Hannover, Collegium Vocale Gent; Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt; Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt → Telefunken 6.35443 EX (2 S 30)

Bedeutung: Bachs komplettes Kantatenwerk in Fortsetzung

Klangbild: recht räumlich, gut ausbalanciert und ausgewogen

Fertigung: einwandfrei

Inzwischen ist das im Herbst 1971 gestartete „Kantatenwerk“ bereits bis zur Halbzeit gediehen; und mit berechtigtem Stolz konnte die Produktionsfirma jüngst die Folge 25 dieser Reihe als Jubiläumskassette auf den Markt bringen (dem Teldec-Pressedienst lag deshalb auch eine Musicasette bei, die Interviews und Musikbeispiele zu diesem Kantatenprojekt enthält).

Prinzipiell neue Beobachtungen am Werk ergeben sich nicht, die schon so häufig gemachten und formulierten Feststellungen über Auffassungen und Interpretation können hier nur wiederholt werden. Harnoncourts Impulse kommen diesmal speziell zwei für den 10. Sonntag nach Trinitatis geschriebenen Kantaten zugute: „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ (BWV 101; 1724) und „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ (BWV 102; 1726); beide kulminieren zweifelsohne in den großartigen chorischen Einleitungssätzen. Jede der Schöpfungen zeigt ihren eigenen kompositorischen Ansatz; und Bach wäre nicht Bach, wenn er nicht immer wieder zu neuartigen Lösungen (selbst noch hinsichtlich der Gestaltung in den rezitativen Abschnitten) gelangen würde.

Samuel Rodigasts Kirchenlied „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ hat den Thomaskantor mehrmals beschäftigt; daher ist es von hohem Interesse, die