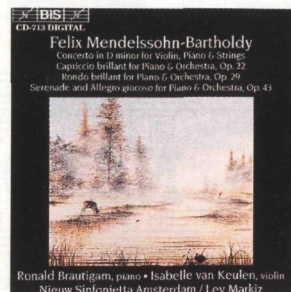




Jugendlich,
hellwach.



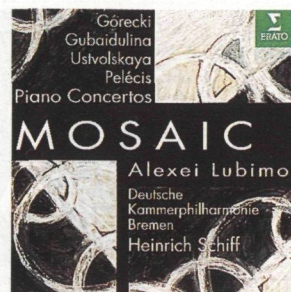
Mendelssohn Bartholdy, Konzert für Violine, Klavier und Streichorchester d-Moll, Capriccio brillant op. 22, Rondo brillant op. 29, Serenade und Allegro giocoso op. 43; Ronald Brautigam (Klavier), Isabelle van Keulen (Violine), Nieuw Sinfonietta Amsterdam, Lev Markiz; *BIS/Disco-Center CD 713 (WD: 67'12") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Voll, kräftig und präsent. Hallanteile, aber doch gut durchhörbar.
Fertigung: Gut.

Das Konzert für Violine, Klavier und Orchester gehört, wie das etwa zur gleichen Zeit entstandene „kleine“ d-Moll-Violinkonzert, zu den Geniestreichen des jugendlichen Mendelssohn Bartholdy. Das energiegeladene, frische Werk verrät geniale Frühreife, hinter den Vorbildern Mozart und Haydn ist die eigene Handschrift deutlich erkennbar. Isabelle van Keulen und ihr regelmäßiger Klavierpartner Ronald Brautigam sind spürbar engagierte und temperamentvolle Fürsprecher dieser leichten, anspringenden Musik. Ihre Interpretation überzeugt durch lebendigen, mitreißenden Schwung und eine natürliche, unverstellte Musikalität, die auf den Punkt kommt. Neben den beiden Konzerten für zwei Klaviere und den späteren, reifen Klavierkonzerten op. 25 und op. 40 schrieb Mendelssohn drei kürzere Werke für Klavier und Orchester, die hier in sinnvoller Kopplung zusammengefaßt erscheinen. Das h-Moll-Capriccio op. 22 ist davon das inspirierteste und originellste. Nach der Andante-Einleitung bietet Mendelssohn dem Solisten im „Allegro con fuoco“ reichlich Möglichkeit zur pianistischen Selbstentfaltung. Wendig, mit leichter Hand präsentiert sich Ronald Brautigam von seiner virtuellen, brillanten Seite. Ebenso vermag er das „Rondo brillant“, über das sich Mendelssohn selbstkritisch äußerte, und die „Serenade und Allegro giocoso“ musikalisch intelligent auszureizen. Mit der Nieuw Sinfonietta Amsterdam werden die Solisten von einem bestens motivierten Ensemble unterstützt, das unter dem Dirigat seines künstlerischen Leiters und Chefdirigenten Lev Markiz nicht nur hellhörig begleitet und auf der Stuhlkante sitzt, sondern selbst Impulse gibt und die Interpretation entscheidend mitprägt. Erst seit 1986 spielen die jungen Holländer zusammen. Man kann nur wünschen, daß dieses exzellente Kammerorchester sich seine Spontaneität und unverbrauchte Spielfreude auch im aufreibenden Konzertbetrieb erhält.

Norbert Hornig



Teils wunder-
bar.



Ustvolskaya, Konzert für Klavier, Streichorchester und Pauken, **Gubaidulina**, Introitus – Konzert für Klavier und Kammerorchester, **Górecki**, Konzert für Klavier und Streichorchester, **Pelécis**, Concertino bianco für Klavier und Kammerorchester C-Dur; Alexei Lubimov (Klavier), Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Heinrich Schiff; *Erato/East West Records CD 0630-12709-2 (WD: 63'47") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Brillant bis zur Kälte. Perkussiver, aber natürlicher Flügelklang. Dem Baßfundament fehlt es etwas an Substanz und Schwärze. Insgesamt effektiv und dynamikbetont.
Fertigung: Einwandfrei.

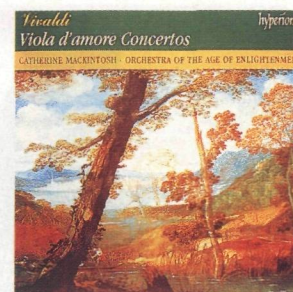
Kaum eine Gattung ist von der Moderne, zumindest der Darmstädter Prägung, so argwöhnisch beäugt worden wie das Klavierkonzert. Kein Wunder, mußte doch die romantische Verbindung von Sentiment, virtuosem Effekt und Spielfreude, die nahezu alle bekannten Schlachtrösser der Gattung beherrscht, jedem aufrechten Neutöner mit Absolutheits- und Autonomieanspruch an sein Material ungeeignet vorkommen. Das sah im Osten anders aus: Von Bartók und Strawinsky über Schostakowitsch bis Mintchew gab es immer wieder ernsthafte und gelungene Musik für Klavier und Orchester.

Die vorliegende Produktion verfolgt diesen Entwicklungsstrang Neuer Musik in Osteuropa bis in die Gegenwart weiter. Mit dem „Weißen Konzert“ des 1947 geborenen Letten Georgs Pelécis beweisen Alexei Lubimov und Heinrich Schiff eindringlich, daß auch woanders nicht nur Meisterwerke produziert werden. Pelécis läßt seinen Solisten mit bemerkenswerter Belanglosigkeit als Richard Claydeman verkleidet zwischen Bilitis und Bonanza lavieren. Da fehlt aber auch keine Tonsatz-Plattitüde (Ersteinspielung). Auch Henryk Górecki kennt keine Berührungängste mit der Tradition. Aber seine Schlichtheit erscheint geläutert zu einer schwer zu erklärenden Würde und Monumentalität. Ein Meisterwerk ist sein Klavierkonzert jedoch ebenfalls nicht. Aber da sind ja noch die beiden großen Damen der russischen Musik: Galina Ustvolskaya und Sofia Gubaidulina. Beide Konzerte lohnen uneingeschränkt den Erwerb der Platte. Galina Ustvolskaya entwickelt in ihrem gut 17minütigen Klavierkonzert eine radikal eigenständige, schroffe Klangwelt, deren kalte Größe und unentrinnbare Emotionalität durchaus nicht schwer zu hören sind. Eine notwendige Ersteinspielung. Sofia Gubaidulinas aus einfachstem Material aufgeschichteter „Introitus“ geht klanglich noch weiter und folgt formal seinen eigenen Gesetzen. Der Pianist ist ausgezeichnet, der Dirigent hat detaillierte Vorstellungen von Klang und Form, das Begleitensemble darf solide genannt werden.

Peter Korfmacher



Charme und
Sensibilität.



Vivaldi, Konzerte für Viola d'amore und Orchester RV 392-397; Catherine Mackintosh (Viola d'amore), Orchestra of the Age of Enlightenment, Catherine Mackintosh; *Hyperion/Koch CD 66795 (WD: 67'18") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Präsent, geschlossen.
Fertigung: Einwandfrei.

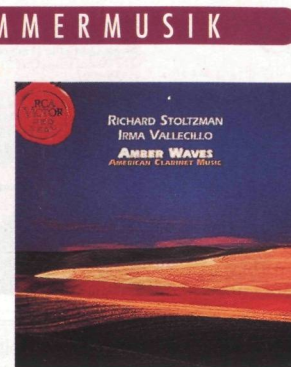
Es waren vor allem deutsche Komponisten, die der Viola d'amore eigene Geltung verschafft haben. Wo immer sie auftrat, ging es um etwas Besonderes – man denke nur an Bachs Kantaten oder seine „Johannes-Passion“, an Opern von Fux und Keiser, aber auch an die Kammermusik von Telemann und Biber. Der feine, liebliche Klang dieses Instruments prädestinierte es für den Ausdruck von Intimität und Passion, ließ es aber für Solokonzerte weniger geeignet scheinen als die tonlich um einiges kräftigere Violine. Daher verwundert es nicht, daß Konzerte für Viola d'amore und Orchester erst beim Übergang vom Spätbarock zur Vorklassik zahlreicher wurden, als man sich bewußt vom Ideal einer brillanten Virtuosität abwandte. Auf den ersten Blick scheint Vivaldi da eine Ausnahme gewesen zu sein, da er manche Prinzipien seiner Geigentechnik auf die Viola d'amore übertrug. Sechs Konzerte sind überliefert, was für ein solch exotisches Instrument recht viel ist; hinzu kommt ein weiteres für Viola d'amore, Laute und Orchester, welches übrigens noch problemlos auf die vorliegende CD gepaßt hätte. Hervorstechendes Kompositionsmerkmal sind die Sequenzen von Akkordbrechungen sowie die Zentrierung auf die Tonarten d-Moll/D-Dur und a-Moll/A-Dur, was den resonanzfördernden Einsatz vieler leerer Saiten ermöglicht. Die langsamen Sätze sind außerordentlich lyrisch, und das Konzert RV 395 schließt sogar mit einem langsamen Satz.

In Catherine Mackintosh finden diese bemerkenswerten Stücke eine ebenso kluge wie kompetente Interpretin, deren sensible Klanggestaltung große Freude bereitet. Die Kraft ihres Bogenstriches ist so sorgfältig dosiert, daß es auch bei ausgiebigem Pas-sagenwerk niemals zu Härten kommt. Ihre eleganten Verzögerungen lassen die Grundlinien klar erkennen, artikulatorische Kontraste stehen ebenso im Dienste einer grammatischen und rhetorischen Gliederung wie die Dynamik, deren sorgfältige Differenzierung vordergründige Effekte glücklicherweise meidet. Gleiches gilt für das Orchestra of the Age of Enlightenment. Es belebt die Musik von innen heraus, indem es Spannungsbögen mit Augenmaß konzipiert und als perfekt aufeinander eingespieltes Ensemble gleichmäßig stützt. In dieser Diskretion kommt das Spezifische dieser Konzerte optimal zum Ausdruck: Die Form läßt Virtuosität erwarten, doch geboten wird vor allem Charme. Damit erweist sich Vivaldi nicht als Ausnahme, sondern als Vorboten eines neuen Stiles.

Matthias Hengelbrock



Richard Stoltzman
„Bernstein-Wellen“.



Amber Waves – Amerikanische Klarinettenmusik: Werke von Gershwin, Bernstein, McKinley, Fisher, Hyman und Rowles; Richard Stoltzman (Klarinette), Irma Vallecillo (Klavier); *RCA/BMG-Ariola CD 09026 62685 2 (WD: 76'15") DDD*
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Gut ausbalanciert, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

In Wortspiel, zum Programm erhoben: „amber waves“ – „Bernsteinwellen“! Dieses neueste Stoltzman-Programm ist ganz auf die „Wellenlänge“ der Musik Leonard Bernsteins eingestellt. Amerika, wie es lebt und lebt! Jazzige Klassik, effektvoll-modernistische Harmoniewürze, pulsierender Rhythmus und Synkopenfreude, sentimentale Inseln des Wohlklanges, irrwitzige Artistik-Einlagen. Das Ganze schwungvoll durchtrainiert, als würde man locker das olympische Treppchen „ganz oben“ bereits erreicht haben. Paul Hume, der Kritiker der Washington Post, der den Klarinettenisten Stoltzman einmal als „Künstler von unbeschreiblichem Genie“ charakterisiert hat (noch ist also Platz für den Superlativ „aller Zeiten“, vielleicht sogar im Verein mit den „drei Tenören“), wird natürlich mit diesem Ausspruch zitiert. Und für den Meistersolisten, der den Begleitkommentar für das Beiheft höchstpersönlich beige-steuert hat, ist „die Klarinette stets das amerikanische Holzblasinstrument“. Nun wissen wir es. Es leuchtet auch ein: Gershwin (Rhapsody in Blue), Benny Goodman (King of Swing) oder Leonard Bernstein sind längst zu Galionsfiguren für die vielen komponierenden, improvisierenden und imponierenden Vertreter dieses in Europa mehr romantisch und lyrisch geschätzten Klangerzeugers geworden. Und so erweist sich das vorliegende Programm kraft seines transatlantischen Stol(t)zes als ein durchaus hörens-wertes, attraktives Potpourri aller Stilrichtungen der Neuen Welt, das mit seinem Facettenreichtum keine Geschmacksnuance außer acht läßt. Das ist absolut positiv zu verstehen, denn Richard Stoltzman und seine exzellente Klavierpartnerin verstehen alle Kunstgriffe und Kniffe, um ihre Zuhörer in den Brandungssog dieser „amber waves“ zu ziehen. „Und zum Schluß, wenn das Publikum gerade noch ein Stück mehr haben will, enden Irma und ich immer mit dem Kirchenlied ‚Amazing Grace‘ – so ist das eben in Amerikal“ (Stoltzman). Und natürlich auch auf der hier vorliegenden CD.

Gerhard Pätzig



Problematisches
Doppel.



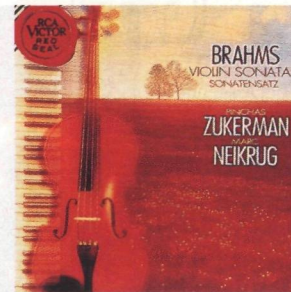
C.P.E. Bach, Sämtliche Sonaten für Flöte und obligates Begleitinstrument; Lena Weman (Flöte), Hans-Ola Ericsson (Orgel, Cembalo); *BIS/Disco-Center 2 CD 755/756 (WD: 141'09") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Natürlich, offen.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielungen: Barthold Kuijken/Bob van Asperen (Sony 53 964).

Viele der jungen Traversflötisten aus Westeuropa und den Vereinigten Staaten sind im Laufe ihrer Ausbildung durch Barthold Kuijkens Schule gegangen, so auch die Schwedin Lena Weman, die bei Kuijken am Konservatorium in Den Haag studierte, danach einige Meisterkurse besuchte und jetzt seit mehreren Jahren erste Flötistin des Barockensembles Drottningholm ist. Lena Weman entschied sich nicht für das Cembalo, sondern – bis auf zwei Ausnahmen – für die Orgel als „Begleit“-Instrument. Im erfreulich ausführlichen Booklet werden hierfür einleuchtende Argumente ins Feld geführt, wie etwa die ausgeprägte Dreistimmigkeit der Sonaten (Triosonate) und historisch verbürgte Vorlieben Carl Philipp Emanuel Bachs; dennoch bleibt die Orgel als Partner der Flöte gerade auch in dieser ambitionierten Aufnahme problematisch. Zu ähnlich sind sich beide Instrumente in der Grunddisposition des Klangs, zu unbeweglich bleibt die Orgel bei der individuellen Ausformung ihres Parts, dem gerade beim „empfindsamen“ Bach-Sohn immer eine hochdifferenzierte Diktion eigen ist. Unter diesen ungünstigen Vorzeichen leidet die Aufnahme. Während Kuijken und van Asperen etwa im Allegretto der C-Dur-Sonate H 515 spitz(-büßisch) artikulieren und der Musik eine lakonisch-hintergründige Perspektive abgewinnen, musizieren Lena Weman und Hans-Ola Ericsson mit hörbarer Freude an Bachs melodischen Einfällen, am Ineinandergreifen der diversen Motivlinien, aber ohne die profilierte Artikulation, zu der das rundliche Flötenregister der Orgel eben nur eingeschränkt fähig ist. Lena Weman schwenkt voll auf diese mittlere Interpretationslinie des Organisten ein und gibt sich in den meisten Allegro-Sätzen merkwürdig unartikuliert dem melodischen Fluß hin, wo sie mit Phrasierung und dynamischer Feinzeichnung gliedernd und formend eigene Akzente setzen könnte (oder müßte). Ähnliches gilt für die langsamen Sätze, deren kammermusikalisch-improvisatorischer Gestus nur selten auskostet wird. Neben kleinen technischen Unebenheiten fällt auf, daß der Traversflöten-Ton nicht ausreichend fokussiert ist, also nicht zu jeder Zeit plastische Gestalt annimmt. Dies erweist sich insbesondere in der leicht halligen Akustik des Aufnahmeorts, der Eingangshalle der Kathedrale von Uppsala, als nachteilig.

Gero Schließ



Zum Zweifler
gereift.



Brahms, Sonaten für Violine und Klavier Nr. 1 G-Dur op. 78, Nr. 2 A-Dur op. 100 und Nr. 3 d-Moll op. 108, FAE-Scherzo c-Moll WoO 2; Pinchas Zukerman (Violine), Marc Neikrug (Klavier); *RCA/BMG-Ariola CD 09026 61697 2 (WD: 77'52") DDD*
Aufnahmedatum: 1992, 1993
Klangbild: Offen, präzise bis zur Schärfe.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielung: Zukerman/Barenboim (DG 2740125).

Ganz behutsam faßt er es an, wie um es nicht zu zerbrechen, er tastet zögernd und scheu hinein in das Thema der G-Dur-Sonate. Damit sie nicht erschrickt? Denn er ist anders geworden seit dem letzten Mal. Vor knapp zwanzig Jahren hat Pinchas Zukerman die Brahms-Sonaten mit Daniel Barenboim eingespielt. Sie waren zwei junge Götter, die nichts falsch machen konnten. Der Ton des Geigers war wie Nektar, und der Pianist züchtete Perlen.

Das ist lange her. Barenboim hat seinen Flügel in den Schatten des Dirigentenpultes geschoben, und Zukerman hat sich geändert. Man hört das. Einiges von dem Nektar ist aus seinem Geigenton gewichen und hat dem Zweifel Platz gemacht. Nicht, weil Zukerman nun zum harschen Analytiker geworden wäre, aber er befragt die Musik nachhaltiger, so wie Marc Neikrug am Klavier auch graphischer, konturierter arbeitet als einst Barenboim.

Daß Brahms dabei nüchterner wirkt, macht nichts, es muß ja nicht immer gezaubert werden. Und es ergeben sich doch immer wieder besondere Stimmungen wie im dritten Satz der G-Dur-Sonate, die der Geiger überhaupt sehr verhalten nimmt. Am Beginn der A-Dur-Sonate hört man stärkere Agogik und Dynamik (vor allem in den pianissimo-Extremen) als einst, ohne daß sie deswegen „romantischer“ wäre. Im Gegenteil – das Stück hat diesmal fast etwas Abwartendes, als wollten die Musiker dem Hörer auch noch Arbeit übrig lassen. Dafür stürzt Zukerman in die d-Moll-Sonate, wo er einst flötete wie eine Amsel, mit erstaunlicher Schärfe (und im Adagio mit heftigem Vibrato). Eine ähnliche Attacke macht aus dem überschwinglichen FAE-Sonatenatz eine Art Blitzfahndung nach der verlorenen Zeit: Die repetierten Töne treiben nicht voran, sondern pochen an die Tür. Brahms verbirgt etwas – das hören wir gerade, weil Zukerman sich und uns nichts vormacht.

Während übrigens die Tempi nahezu identisch mit denen von 1975 sind, belegt die Produktion einen enormen Wandel in der Aufnahmetechnik: Damals waren Geige und Klavier „anschaulich“ nach links und rechts geschoben, aber mit einer gewissen Weichheit aufgenommen; jetzt steht der Flügel hinter dem Geiger, die akustische Präzision ist mitunter schneidend scharf. So hören wir alles.

Volker Hagedorn



Überzeugende
Synthese.



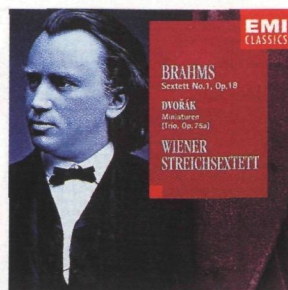
Brahms, Sämtliche Klaviertrios (Vol. 1): Klaviertrio Nr. 1 H-Dur op. 8, Klaviertrio G-Dur (nach dem Streichsextett op. 36); Trio Parnassus; MD+G/Helikon CD 303 0655-2 (WD: 71'5") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Natürlich, klar, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Gleich mit der ersten CD seiner geplanten Gesamtaufnahme der Klaviertrios von Brahms macht das Trio Parnassus aus Stuttgart deutlich, daß in dieser Edition nicht nur die drei originalen und das umstrittene, posthum veröffentlichte vierte Trio auf dem Programm stehen. Auch die Trio-Fassungen der Streichsextette op. 18 und op. 36 werden berücksichtigt. Die Arrangements stammen zwar nicht von Brahms selber, sondern wurden Anfang der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts von seinem langjährigen Freund Theodor Kirchner verfaßt, der auch einige andere Werke bearbeitete. Brahms war aber besonders begeistert von den „prachtvoll aufgeführten“ Trio-Fassungen seiner Sextette, die ihm „außerordentliches Plaisier“ bereiteten. Das Lob ist verständlich, denn die Kirchner-Trios fügen sich nahtlos in das Brahmsche Idiom, gleichzeitig gelingt es dem Bearbeiter vorzüglich, den komplexen Satz der Originale auf die Trio-Besetzung zu reduzieren. Sie sind deshalb eine willkommene Bereicherung, auch wenn sie hier nicht zum ersten Mal eingespielt werden. Das Trio Parnassus hat sich lange Zeit gelassen, bis es die Standardwerke für die CD in Angriff genommen hat; zunächst profilierten sich die Musiker aus Stuttgart in Repertoirestücken mit Werken von Hummel, Scharwenka oder Lalo. Daß sie auch bei den vielgespielten Brahms-Trios keinen Vergleich zu scheuen brauchen, zeigt die neue CD, die ein absolut überzeugendes Entree für die geplante Brahms-Edition bietet. Ihre Darstellung ist ausgesprochen sehnig und kraftvoll, aber keineswegs kraftmeierisch. Bei allem Temperament bleibt das Spiel beherrscht, gut strukturiert und detailgenau. Auch das Zusammenspiel zwischen Streichern und Klavier ist ausgewogen und stets transparent. So finden die Parnassus-Spieler eine überzeugende Synthese aus norddeutscher Schwerblütigkeit und wienischer Melancholie, lyrische Elemente haben hier ebenso ihren Raum wie zupackende Virtuosität.

Peter Kerbusk



Halb und ganz
— eine geniale
Kombination!



Brahms, Streichsextett Nr. 1 B-Dur op. 18, Dvořák, Miniaturen (Trio op. 75a); Wiener Streichsextett; EMI CD 5 55272 2 (WD: 50'56") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Sehr harmonisch, ausgeglichen, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

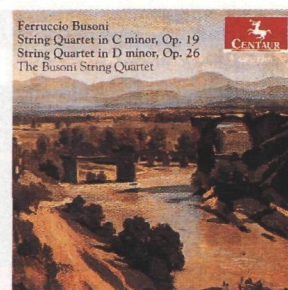
Wer hätte hier, in dieser unglaublich inspirierten, lichten, selten intensiven und immer wieder fast himmelblauen Musik Dvořák erkannt? Zwei Violinen und eine Bratsche, ein fast schlichter böhmischer Tonfall, aber mit der melodischen Weite und Beseeltheit Schuberts, mit der Eleganz und Präzision Mozarts, dann wieder nahe am jugendlichen Geist der späten Janáček-Quartette, aber stets von unerhörter Gesangeligkeit? Tatsächlich ist es eine geniale Idee, jenes samtweiche, etwas altmeisterliche frühe Brahms-Sextett mit Dvořáks purer, kompromißloser Musik zu konfrontieren und nach einer guten halben Stunde sämig-verdunkeltem Wohlklang einfach die untere Instrumenten-Hälfte des Sextetts wegzulassen! Die selten gespielten, ungewöhnlichen Terzett-Miniaturen des 46jährigen Tschechen sind aber nicht nur ein musikalischer Glücksfall — sie zeigen hier auch noch extremer als die rundum geglückte Brahms-Einspielung das hohe Niveau des Wiener Ensembles. Denn die graphische Transparenz der Musik und ihr schwereloser lyrischer Bogen gibt den Interpreten die Möglichkeit zu einer fast hypnotischen Feinzeichnung; Aufstrich und Abstrich, jede leiseste dynamische Schwankung und jede Ahnung einer agogischen Nuance teilen sich in geradezu beklemmender Unmittelbarkeit mit. Die plötzlichen Schärpen des knappen Capriccio wirken durchdringend, ja extrem, ohne daß die Musik ihre federnde Natürlichkeit verloren hätte, und in der abschließenden Elegie vermitteln die drei Musiker eine so still-erzählende Gespanntheit, daß der Hörer kaum gegen den musikalischen Strom zu atmen wagte!

Die Brahms-Einspielung ist insgesamt weniger aufregend, aber durchaus makellos und im traditionellen Sinne befriedigend. Der satte, warme und schweifende Ton des 26jährigen Komponisten ist mit dem richtigen Brahms-Feeling getroffen, aber der Interpretation fehlt vielleicht doch etwas die Lust am Experiment. Alles klingt bekannt, die Dynamik ist nicht optimal ausgespielt, die gestische Detailzeichnung ordnet sich eine Spur zu sehr dem epischen Bogen unter. Die gemäßigte Musik des Hamburgers und ihre maßvolle Interpretation setzen aber indirekt nochmals die CD-Stern-(Viertel-)Stunde der vier Dvořák-Miniaturen in's hellste Licht!

Hans-Christian von Dadelsen



Unfertig, sper-
rig, hybrid.



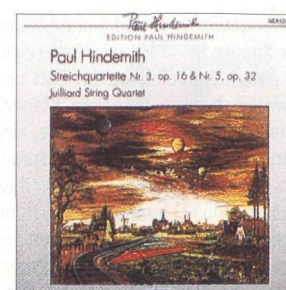
Busoni, Streichquartette c-Moll op. 19 und d-Moll op. 26; Busoni String Quartet; Centaur/Disco-Center CD 2268 (WD: 59'39") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Unräumlich, eng, Mono-nah.
Fertigung: Magere Ausstattung des Booklets; sonst einwandfrei.

Nach der Jahrhundertwende schrieb der Deutsch-Italiener Ferruccio Busoni (1866–1924) kaum noch Kammermusik, um sich verstärkt seinen Opern und seinen Orchesterwerken zu widmen. Der Hauptteil seiner umfangreichen Kammermusik-Produktion entstand davor, die beiden hier eingespielten Streichquartette (von insgesamt sechs) sogar schon 1884 beziehungsweise 1887; da war der Hochbegabte um die zwanzig. Kein Wunder also, daß die Stücke einigermaßen unausgereift wirken, wenn man sich so früh an dieser überaus anspruchsvollen Gattung versucht; andere — skeptischer, skrupulöser — haben damit bekanntlich lange gewartet. Der junge Busoni hatte, das merkt man sofort, eine Schwäche für Chromatik und Modulationen, außerdem — wie viele Kompositionsfänger — für Fugen. Fest in der klassischen und romantischen Tradition verwurzelt, amalgamiert er unterschiedlichste Stile und Idiome; das hat etwas Eklektizistisches und auch Hybrides an sich. Gewisse Längen strapazieren die Geduld des Hörers.

Während das c-Moll-Quartett nur im Finale mit kühner Harmonik auf den späteren Verfasser des „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ vorausweist, erscheint das d-Moll-Werk substantieller, ergiebiger, runder. Die kontrapunktisch dichte Faktur ist kunstvoll gearbeitet, die Tonalität wird immer leicht aufgebrochen, originelle Wendungen sorgen für Abwechslung. Als bedeutende Repertoire-Erweiterung wird man Busonis spätromantisch-klassizistische Jugendwerke dennoch nicht bezeichnen wollen — auch hierfür gilt, was Andrea Zschunke einmal formuliert hat: „Der weltmännische, hochgebildete Pianist Busoni gehört zu den großen Anregern der Musikgeschichte, deren Ideen stärkere Leuchtkraft besaßen als ihre Kompositionen.“ Gleichwohl hat sich das Busoni-Quartett für die Schöpfungen seines Namenspatrons mit vollem Einsatz ins Zeug gelegt. Das unbekannte Ensemble, das leider mit keiner Silbe im Booklet bedacht wird, erweist sich als souverän, präzise, tonschön, intonationssicher und artikulationsklar. Man folgt differenziert und energisch, im Eifer des kontrapunktischen Gefechts schon mal ein bißchen grob, den verschlungenen Pfaden Busonis. Fridemann Leopold



Sensationell!



Hindemith, Streichquartette Nr. 3 op. 16 und Nr. 5 op. 32; Juilliard String Quartet; Wergo CD 6283-2 (WD: 58'24") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Sehr voll und warm, fast sinfonisch, aber keineswegs künstlich aufgeblasen, so daß die eher luxuriöse klangliche Abstimmung nicht zu Lasten des Detailreichtums geht. Die vier Musiker erscheinen sauber gestaffelt auf einer klar umrissenen Bühne. Eindrucksvolle Dynamik.
Fertigung: Einwandfrei. Knapper, ausgezeichneter Booklet-Text von Samuel Rhodes.

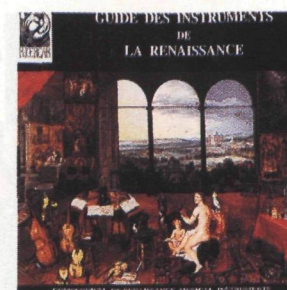
Um Paul Hindemith ist es vergleichsweise ruhig geblieben im vergangenen Jahr seines 100. Geburtstages — eigentlich erstaunlich angesichts der bisweilen absurden Euphorie, mit der im Rahmen von Festivals, Symposien und Hochglanzbänden auch der unbedeutendsten Kleinmeister noch gedacht wird. Aber da bei derlei Gedenk-Rummel meist doch nichts Bleibendes herauskommt, ist man froh über Substantielles: Wergo fährt fort mit der stürmisch zu begrüßenden, umfangreichen „Edition Paul Hindemith“, innerhalb derer sich durchweg treffliche bis erstklassige Künstler mit dem Werk des einstigen Bürgerschrecks auseinandersetzen. Für die Königsgattung absoluter Musik, das Streichquartett, befaßten sich die Juilliards mit Hindemith, und taten dies auf so fabelhafte Art und Weise, daß man aus dem Jubeln gar nicht mehr herauskommen mag. Was die heutigen Mitglieder des Juilliard String Quartet auf der vorliegenden Produktion leisten, ist nichts weniger als sensationell, verhelfen sie doch der Kammermusik des oft als kalt, akademisch, geschmacklos konstruiert gescholtenen Hindemith endlich zu der emotionalen Tiefe, zu jenem lodernen Espresso, das bislang meist geleugnet wurde.

Dies tun die Juilliards mit einem ausgesprochen intelligent zusammengestellten Programm. Das dritte Streichquartett, das Hindemiths Durchbruch als Komponist einläutete, zeigt ihn formal und handwerklich noch als Suchenden, der im Sinne von Affekt und Effekt manchen Umweg nicht scheut. Die emotionale aufgeladene der drei Sätze, vor allem des waidwunden Mittelsatzes — der übrigens gar nicht so weit entfernt scheint von Schönbergs „Verklärter Nacht“ — ließe derlei Formalitäten unwichtig erscheinen, bewiese das fünfte Streichquartett des nur drei Jahre älteren Hindemith nicht die Möglichkeit, äußerste handwerkliche Meisterschaft und Gefühlstiefe auf einen Nenner zu bringen. Wie das Juilliard String Quartet hier immer wieder Einheit aus Eigenständigkeiten formt, das ist Quartettspiel der Sonderklasse.

Peter Korfmaier



Kompendium
des Renais-
sance-Instru-
mentariums.



Instrumente der Renaissance: Werke von Isaac, Obrecht, Ruffo, Kleber, Hofhaimer, Attaignant, Susato, Dowland, Monteverdi u.a.; Ricercar Consort, La Fenice, Antwerps Blockfluit Consort, Le Tournion, Ensemble Gilles Rapin, Romanesque, La Bande des Luths u.a.; Ricercar/Helikon 3 CD 95001 (WD: 3 Std. 45'02") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Einwandfrei.
Fertigung: CDs einwandfrei, Textbeilage wie leider üblich nur mit Klebeheftung.

Mit 96 kurzen Musikbeispielen, jedes von durchschnittlich zwei Minuten Dauer, wird das gesamte Instrumentarium des 16. Jahrhunderts vorgestellt, und zwar immer in musikalisch vollgültiger Form, also in der Regel im Ensemble. Da bekommt der Interessent so „normale“ Instrumente wie Virginal, Blockflöten und Gamben ebenso zu hören wie Lira da braccio, Claviorganum, Vihuela, Drehleier und Serpent. Eine solche Zusammenstellung läßt sich nicht mit dem Kanon üblicher Schallplattenkritik rezensieren; auf künstlerische Qualitäten kommt es dabei ja auch erst in zweiter Linie an (obwohl das spieltechnische wie stilistische Niveau kaum Wünsche offenläßt). Viel wichtiger ist in diesem Zusammenhang die Kombination von Ton und Wort, also ein kritischer Kommentar zu der umfangreichen 20seitigen dreisprachigen Textbeilage. Der Verfasser Jérôme Lejeune hat diesen instrumentenkundlichen Text, der im wesentlichen die Instrumente in Gruppen zusammengefaßt präsentiert, in französischer Sprache verfaßt; die deutsche Übersetzung ist leider nicht immer idiomatisch und auch nicht immer exakt hinsichtlich der instrumentenkundlichen Bezeichnungen — zweifellos ein Handicap bei einer solchen Veröffentlichung. Da wird beispielsweise das Korpus des Krummhorns als Hülse bezeichnet und von den „eindeutigen Ausdrucksfähigkeiten“ des Zinks gesprochen, was die Übersetzerin sicherlich selbst nicht verstanden hat. Aber auch der Originaltext ist nicht immer historisch zuverlässig. So bleibt unerwähnt, daß die Zugtrompete im Unterschied zur normalen Clarinetrompete kein Zunftinstrument gewesen ist. Doch gerade solche sozialhistorischen Fakten können instrumentenkundliche und stilistische Phänomene erklären. Zwangsläufig sind die vielen Abbildungen sehr klein ausgefallen, doch gut ausgewählt. Der Wert dieser instrumentenkundlichen Anthologie liegt vor allem darin, daß sie die umfangreichste Sammlung von Klangbeispielen des Renaissance-Instrumentariums ist.

Martin Elste



THOROFON

«DUO »REINE ELISABETH«



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate D-Dur, KV 448

FRANZ SCHUBERT

Fantasie f-moll, op. 106 (zu 4 Händen)

FRANZ LISZT

Concerto Pathétique e-moll für 2 Klaviere

THOROFON Classics CTH 2298



CLAUDE DEBUSSY

En blanc et noir

Marche écossaise

SERGEJ RACHMANINOW

Suite op. 5 „fantaisie-tableaux“ für 2 Klaviere

Suite op. 17 für 2 Klaviere

MAURICE RAVEL

Rapsodie espagnole

THOROFON Classics CTH 2297

„Ein hochvirtuoses, perfektes, drängendes und spannungsreiches Spiel zweier glänzender Pianisten“ (Frankfurter Neue Presse)

THOROFON - Audiophile Kostbarkeiten

Eichhornweg 11 - 30900 Wedemark

Tel.: 05130 / 79931 - Fax: 05130 / 79829

Bestellen Sie unseren Gesamtkatalog

<http://www.netville.de/music/labels/thorofon>

Die Vertriebe für den Fachhandel in

Österreich:

GRAMOLA
Winter & Co.
Schellinggasse 17
A - 1040 Wien
Telefon: 0222 / 5053801
Telefax: 0222 / 505399731

Schweiz:

Musikontakt
Forschstraße 136
CH - 8032 Zürich
Telefon: 01 / 3810295
Telefax: 01 / 3810265

Deutschland:

POOL
Musikvertrieb GmbH
Gustav-Meyer-Allee 25
13355 Berlin
Telefon 030 / 4670920
Telefax 030 / 4643010



Noch ein Geschenk zu Locatellis 300. Geburtstag.



Locatelli, Zehn Sonaten op. 8; Locatelli Trio; Hyperion/Koch 2 CD 67021/2 (WD: 115'50") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Sehr präsent, natürlich und ausgewogen räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Nach der fulminanten Aufnahme der zwölf Konzerte des Opus 3 „L'Arte del Violino“ (vgl. FF 10/94 S. 62) von Locatelli und einer CD mit vier Sonaten aus seinem Opus 6 widmen sich Elizabeth Wallfisch und ihre Partner jetzt den zehn Sonaten seines Opus 8; die ersten sechs sind Continuo-begleitete Duosonaten, die restlichen vier Triosonaten mit zwei Soloviolen.

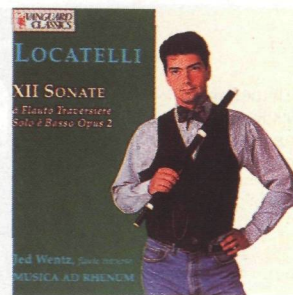
Was sich in seinen Concerti grossi und mehr noch in seinen Violinkonzerten – mit den halsbrecherischen Capricci als Kadenzen – zu fulminant virtuoser Gestik steigert, klingt schon in diesen Sonaten an, die sich anschicken, überkommene italienische Vorbilder (Corelli, aber auch Vivaldi) hinter sich zu lassen. Das zeigt sich nicht nur in einer sanglicheren, das melodische Element stärker betonenden Schreibweise, die oft fast schon romantische Züge trägt, sondern auch in der Freiheit, mit der er die gewohnten Schemata verläßt: Das Opus 8 enthält nur zehn, nicht die gewohnten zwölf Sonaten; zwischen fünf-, vier- und dreisätzigen Stücken wird abgewechselt; die Satzfolge (etwa mit Adagio/Allegro/Presto in der zweiten Sonate) ist oft überraschend; unterschiedliche Schreibweisen innerhalb der Stücke zeigen sich in häufigen Stilwechseln, in der Verwendung von Fugato- oder Variationssätzen oder in gelegentlichen virtuos ausbrüchen der Solovioline, und das in den Triosonaten.

Wieder begeistern Elizabeth Wallfisch und ihre Partner mit einer Darstellung dieser anspruchsvollen, in Faktur und Klangcharakter abwechslungsreichen Stücke, die höchste spieltechnische Fertigkeit mit eindringlicher Sanglichkeit verbindet und das Zuhören zur Freude macht.

Diether Steppuhn



Mit Sturm und Drang.



Locatelli, Sonaten für Traversflöte und Basso continuo op. 2 Nr. 1-12; Jed Wentz (Flöte), Musica ad Rhenum; Vanguard/Arcade 2 CD 99099 (WD: 132'16") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Voll, präsent.
Fertigung: Gut.

Locatelli, Triosonaten op. 5 Nr. 1-6; Jed Wentz (Traversflöte), Musica ad Rhenum; Vanguard/Arcade 2 CD 99087 (WD: 62'48") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Präsent, ausgeglichen.
Fertigung: Gut.

Dussek, Konzert für Klavier, zwei Oboen und Streicher op. 26, **Schröter**, Klavierkonzert op. 3 Nr. 3, **Schober**, Konzert für Klavier, zwei Flöten, zwei Hörner und Streicher op. 9; Fania Chapiro (Klavier), Musica ad Rhenum, Jed Wentz; Vanguard/Arcade 2 CD 99041 (WD: 55'37") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Orchester präsent, das Hammerklavier vergleichsweise blaß.
Fertigung: Gut.

In den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts betrieben Komponisten der unterschiedlichsten Herkunft eine Loslösung von den Formen und der (Nachahmungs-)Ästhetik des Barock. Eine herrliche Zeit für Individualisten und Charakterköpfe, die – wie Carl Philipp Emanuel Bach, aber auch Pietro Antonio Locatelli – die neu gewonnenen Freiräume für eigene, ja eigenwillige Erfindungen nutzten. Locatelli, dessen Geburtstag sich 1995 zum 300. Mal jährt, darf man mit einiger Berechtigung zur musikalischen Avantgarde seiner Zeit rechnen. Die Erfindungsgabe des Komponisten stand der vielbeschriebenen Virtuosität des Geigers Locatelli in nichts nach. Auch die Flötensonaten sind keine Werke „von der Stange“, sondern für alle, die genau hinhören, höchst individuelle Gebilde voller Überraschungen – auch wenn man beim Hören nicht von einem Erdbeben sprechen mag, wie es Locatellis Zeitgenossen angesichts seines Geigenspiels taten. Der in Utrecht wohnende Flötist Jed Wentz ist ein ausgezeichnete Kenner der Materie. Eingebettet in die Erkenntnisse aus umfangreichen Studien über Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts sind seine in den CD-Beiheften veröffentlichten Analysen der Musik Locatellis sehr lesenswert. Zu Recht spricht Wentz von einem für die damalige Zeit „exotischen Stil“ der Sonaten Opus 2, mit denen sich Locatelli vom barocken Gestus seiner Concerti grossi verabschiedet und der empfindsamen, auch unorthodoxen Gebärdensprache des Rokoko öffnet. Er tut dies etwa im rhapsodisch aufgefächerten Andante der ersten Sonate, in den asymmetrischen Phrasenbildungen

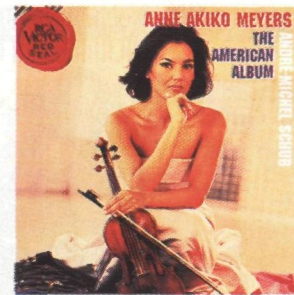
der Sonaten Nr. 6 und 7 und besonders raffiniert in der Sonate Nr. 12 für zwei Traversflöten. Hier beläßt er einen Doppelkanon (in Baß und Diskant) nicht etwa im typisch barocken Klanggewand, sondern kombiniert ihn mit der Grazie, der Leichtfüßigkeit seiner eigenen musikalischen Sprache. Neben Sonaten mit derlei reizvollen Eigenwilligkeiten (übrigens auch in Opus 5) gibt es solche, in denen die Traditionslinien des Barock dominieren. Jed Wentz liest aus den Quellen Spielräume für bisher unerhörte Freiheiten der Gestaltung heraus. Der Vätergeneration der Alten Musik wirft er „reine Korrektheit und blinde Unterwerfung an feste Regeln“ vor. Wenn er selbst zur Flöte greift, sind Sturm und Drang angesagt. Wentz glaubt an Intuition und Leidenschaft, freilich auf der Basis der Quellenforschung. Und er löst auf der Flöte das ein, was er als Analytiker zu Papier gebracht hat. Immer wieder stellt er sein feines Gespür für charakteristische Eigenheiten unter Beweis, die er brennglasartig hervorhebt, ohne sie je aus dem Zusammenhang herauszulösen. Im schon erwähnten Andante der ersten Sonate „arrangiert“ er mit dem Kunstgriff des Rubato dissonante Reibungen, demonstriert mit kleinsten Verzögerungen eine innere Freiheit, die dem improvisatorischen Gestus der Musik entspricht. Virtuose Drahtseilakte etwa im Presto der zweiten Sonate oder gemeinsam mit der Flötistin Marion Moonen in den Echokaskaden des Schlußsatzes aus der zwölften Sonate sind nie Selbstzweck, sondern ein Parameter des Ausdrucks. Die dynamische Bandbreite, die er seinem Instrument abringt, ist erstaunlich groß. Das Ensemble Musica ad Rhenum, 1990 von Wentz gegründet und seither von ihm geprägt, zeichnet, eins mit dem Solisten, Locatellis emotionale Fieberkurven intensiv nach.

Etwas farblos wirken dagegen die Klavierkonzerte, die ebenfalls der Zeit der sogenannten Vorklassik zuzurechnen sind. Schuld geben darf man allerdings nicht dem Orchester, das so kunstvoll und engagiert aufspielt, wie man es angesichts der klanglich reizvollen Partituren erwarten darf. Von Fania Chapiro hätte man sich dagegen mehr dringvolles Auftreten, mehr Impulse gewünscht. Ihre vornehme Zurückhaltung und sanfte Melancholie ist allenfalls bei den Mittelsätzen angebracht. Allerdings wurde die Pianistin von der Aufnahmetechnik unfreundlich behandelt: Der Orchesterklang ist präsent, das Hammerklavier wirkt dagegen klanglich wie abwesend.

Gero Schließ



Ganz schön platt.



Piston, Sonatine für Violine und Klavier, **Copland**, Sonate für Violine und Klavier, Nocturne, **Ives**, Sonate Nr. 4 für Violine und Klavier (Children's Day at the Camp Meeting), **Baker**, Blues; Anne Akiko Meyers (Violine), André-Michel Schub (Klavier); RCA/BMG-Ariola CD 09026 68114 2 (WD: 55'06") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar und direkt, Geige dominant.
Fertigung: Gut. Dürftiges Booklet.

Von Leuten, die sich Fahnen um ihre Oberkörper wickeln, sind selten differenzierte Aussagen zu erwarten. Das gilt wohl auch, wenn das Stars-and-Stripes-Banner in humoriger PR-Manier um den Leib einer perfekt ausgebildeten Geigerin geschlungen wird – wie auf der Rückseite dieses CD-Covers. Von der Vorderseite blickt uns Anne Akiko Meyers an, als sei soweit alles klar. Daß sie auch so spielt, ist der wesentliche Nachteil dieser kleinen amerikanischen Sammlung: Sie macht sich alles ein bißchen einfach.

Der Boulanger-Schüler Walter Piston, der in seiner Sonatine für Geige und Klavier zwischen den Pariser Six und seinem Zeitgenossen Prokofieff zu vermitteln scheint, hat eleganter und zugleich strenger konstruiert, als es Anne Akiko Meyers und ihr verhaltener Begleiter André-Michel Schub vermitteln. Aus der Transparenz dieser Musik ziehen sie den Schluß, es gebe da keine Rätsel, und das leidernde, bleierne Vibrato der Geigerin besorgt den Rest.

Ähnlich ergeht es Charles Ives, der im tapsigen Booklet-Text als Protagonist eines amerikanischen „Nationalismus“ gefeiert wird. Daß in seiner Musik Hymnen und Volksweisen zu biographischem Material jenseits des Patriotischen werden, spielt keine Rolle, Ives' idealistische Abgründigkeit ist in dieser Drauflos-Wiedergabe der vierten Sonate nicht zu finden. Näher ist der Geigerin und dem nationalfolkloristischen Appeal der CD schon Aaron Copland. Seine Violinsonate, nicht aufregend, aber griffig gearbeitet, könnte im letzten Satz jedoch mehr zugespitzt werden als hier.

Wenn Anne Akiko Meyers Druck macht, dann gleichsam von außen, was Coplands interessanterem Nocturne gar nicht gut bekommt. Dieses sperrig karge Stück versucht Meyers mit fetten Tönen zugänglicher zu machen. Dafür ist ihr die Zugabe der CD, David Bakers „Blues“, wirklich auf den Leib geschneidert. Zum einen kann sie ihre saubere Technik virtuos vorführen, zum anderen ist das ein derartig klischeeträchtiges US-Patchwork, daß sich die Fahne ganz erübrigt.

Volker Hagedorn



Eine Frage des Temperaments.



Schostakowitsch, Streichquartette Nr. 2 A-Dur op. 68 und Nr. 6 G-Dur op. 101; Sibelius Academy Quartet; Finlandia/East West Records CD 4509-98996-2 (WD: 59'48") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar, konturenstark, etwas direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

Schostakowitsch, Streichquartette Nr. 3 F-Dur op. 73 und Nr. 4 D-Dur op. 83; Sibelius Academy Quartet; Finlandia/East West Records CD 4509-98997-2 (WD: 54'37") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar, konturenstark, etwas direkt.
Fertigung: Einwandfrei.

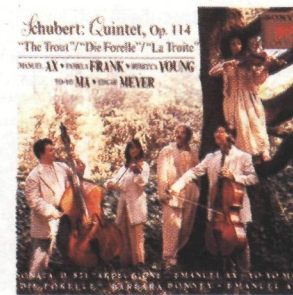
Schostakowitsch, Sämtliche Streichquartette (Vol. 4): Streichquartette Nr. 2 A-Dur op. 68 und Nr. 12 Des-Dur op. 133; Eder Quartett; Naxos/Fono Schallplatten CD 8.550975 (WD: 60'36") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Voll, klar, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Schostakowitsch-Quartette entwickeln sich mehr und mehr zum Klassiker der Moderne. Und obwohl es bereits einige herausragende Aufnahmen gibt, mag offensichtlich kein Streichquartett von Rang an den 15 Quartetten des russischen Meisters vorbeigehen. Die vorliegende Auswahl bietet einen Überblick über zwei weitere Projekte, die als Gesamtaufnahmen angelegt sind. Mit vier Quartetten aus den 40er und 50er Jahren tritt das Sibelius Academy Quartet aus Helsinki an. Das Eder Quartett aus Ungarn ist dagegen schon bei der vierten CD seiner Gesamtedition für Naxos angekommen. Wie in den früheren Aufnahmen wirkt die Interpretation der Musiker um den Cellisten György Eder auch diesmal recht überzeugend, erreicht aber nicht ganz die atmosphärische Dichte, die sie im Quartett Nr. 8 demonstrierten. Vergleicht man beim Quartett Nr. 2 nur die Spielzeiten der beiden Formationen, so stimmen sie zum Teil bis auf die Sekunde überein. Dennoch gibt es grundlegende Unterschiede, die typisch sind für beide Projekte. Die Ungarn präsentieren sich stets mit weichem, abgedunkeltem Timbre und vollem, rundem Klang. Ihre durchaus feinfühligste Darstellung erscheint dadurch immer etwas geglättet und auf Schönklang ausgelegt. Die Musiker aus Finnland, die sich bislang vor allem mit den Quartetten ihres Namenspatrons hervorgetan haben, bevorzugen dagegen eine weitaus herbere und eckigere Lesart. Die Spielweise der Finnen wirkt lakonischer, sie hat mehr Biß und größere Konturenstärke.

Peter Kerbusch



Großartig.



Schubert, Quintett für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß A-Dur D 667 (Die Forelle), Sonate für Klavier und Arpeggione a-Moll D 821, Die Forelle für Singstimme und Klavier D 550; Emanuel Ax (Klavier), Pamela Frank (Violine), Rebecca Young (Viola), Yo-Yo Ma (Violoncello), Edgar Meyer (Kontrabaß), Barbara Bonney (Sopran); Sony Classical CD 61 964 (WD: 64'50") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Exzellent, sehr natürlich, perfekt ausbalanciert.
Fertigung: Einwandfrei.

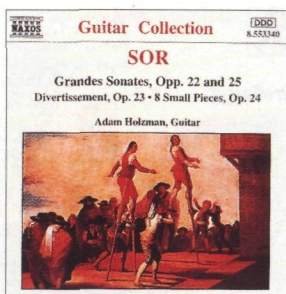
Es hat in letzter Zeit mehrere Einspielungen gegeben, auf denen Schuberts Forellenquintett mit dem gleichnamigen Lied, das dem Variationsatz zugrundeliegt, sinnfällig gekoppelt wurde. Barbara Bonney singt es mit hellem, ein wenig tremulierendem Sopran. Es gehört sicher nicht zu den stärksten Liedern Schuberts, und das gilt zumal für den eher geistesschlachten Text von Schubart. Ein genialischer Wurf ist aber zweifellos das Forellenquintett, das bei aller Raffinesse der Form doch einen quasi improvisatorischen, spielerisch leichten Charakter verströmt. Wie vom Blatt gespielt wirkt die Interpretation des hier versammelten Solisten-Quintetts aber keineswegs – im Gegenteil: die ungewöhnliche Detailgenauigkeit und Sorgfalt, mit der die Musiker einem scheinbar allzu bekannten Werk begegnen, imponiert in jedem Moment. Überhaupt ist die Konstellation um den Pianisten Emanuel Ax schlicht einmalig: fünf absolut souveräne Musiker haben sich da gefunden, die im überaus lebendigen Dialog von Geben und Nehmen einen Ensemblegeist offenbaren, der seinesgleichen sucht. Das ist vor allem in den abwechselnden Soli des Variationsatzes zu spüren und auch klangtechnisch exzellent realisiert.

Leidenschaft und Poesie halten sich die Waage in dieser Interpretation, die unglaublich filigran wirkt und doch immer wieder zu großen Aufschwüngen findet. Geisterhaft pocht das begleitende Marschmotiv im Andante, rasend fetzt das Scherzo vorbei. Der Tonfall ist unpräzise-entschlackt, die Artikulation klar, die Agogik urmusikalisch. Man kommt aus dem Staunen nicht heraus, so viele kleine Stimmungsumschwünge und Abgründe entdecken die grandiosen Musiker in diesem nur an der Oberfläche harmlosen Werk. Die Interpretation hat in ihrer musikalischen Perfektion (Technik ist kein Thema) etwas Endgültiges, schwer zu Übertreffendes. Solche Reife verleiht auch Yo-Yo Mas Deutung der fürs Cello horrend schweren Arpeggione-Sonate: durch den weichen Grundduktus und die überaus kultivierte Tongebung erhält das Werk etwas unendlich Abgeklärtes, Depressives. Trotz gelegentlich durchaus nervigen Zugriffs wäre hier mehr Aufbegehren vorstellbar.

Fridemann Leopold



„Guitaromania“
bei Naxos.



Sor, Grande Sonate op. 22, Divertissement op. 23, Acht kleine Stücke op. 24, Grande Sonate op. 25; Adam Holzman (Gitarre);
Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553340 (WD: 75'17") DDD.

Sor, Sämtliche Gitarrenduette (Vol. 1): Divertissement op. 38, Sechs leichte Walzer op. 44b, Les deux amis op. 41, Divertissement militaire op. 49, L'encouragement op. 39; Robert Kubica, Wilma van Berkel (Gitarren);
Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553302 (WD: 78'52") DDD.

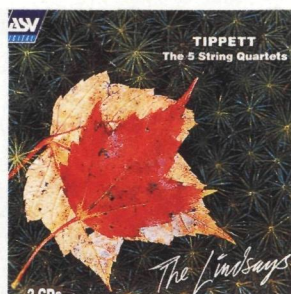
Carulli, Sonaten für Gitarre op. 21 Nr. 1-3 und op. 5; Richard Savino (Gitarre);
Naxos/Fono Schallplatten CD 8.553301 (WD: 59'42") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Recht weich, gelegentlich allzusehr zurückgenommen und bei aller angemessenen Intimität etwas stumpf.
Fertigung: Insgesamt guter Standard.

Mit der „guitaromania“ des 18. Jahrhunderts hat ein Projekt wie die „Guitar Collection“ des Labels Naxos zwar direkt nichts mehr zu schaffen, doch haftet der großangelegten Edition unweigerlich eine Patina des Fanatischen an. Sowohl die Amerikaner Adam Holzman und Richard Savino als auch das Duo Robert Kubica/Wilma van Berkel stehen für ein gutes, wenngleich nirgends spektakuläres gitarristisches Niveau. Bei den Solokompositionen Fernando Sors (die, wie die Duos, als Gesamtaufnahme geplant sind) erlebt man Adam Holzman als Interpreten von eher fein-verhaltenem denn aufdringlichem Gestus – sehr sensibel in der Nuancierung der Klangfarben, jedoch im Ausdruck gelegentlich etwas bläblich. Ähnliches gilt für das 1990 in Prag gegründete niederländisch-amerikanische Duo und seine erste Annäherung an Sors Werke für zwei Gitarren: Spieltechnisch ist das Aufgenommene ohne Zweifel makellos, doch finden sich hier weder sonderlich profilierte Ideen noch überhaupt Argumente dafür, daß Sors Qualität und Originalität tatsächlich über den dominierenden Etüdencharakter der präsentierten Kompositionen hinausgehen könnte. Immerhin reizen Kubica und van Berkel effektiv die kriegerische Geräuschkulisse des „Divertissement militaire“ aus. Richard Savinos Carulli-Einspielung schließlich lebt eher vom Klang des alten Instrumentes, das aus der Zeit um 1815 stammt, denn von auffälliger spieltechnischer oder gestalterischer Raffinesse: Wie schon viele Carulli-Interpreten vor ihm, scheitert auch Savino vor allem daran, daß er die Musik des neapolitanischen Zeitgenossen von Fernando Sor (1770-1841) nicht interessanter machen kann, als ihr kompositorisches Potential selbst es zuläßt.

Susanne Benda



Streichquartette
komplett.



Tippett, Streichquartette Nr. 1-5; Lindsay String Quartet;
ASV/Koch 2 CD 231 2 (WD: 123'12") DDD
Aufnahmedatum: 1975, 1988, 1992
Klangbild: Nicht zu direkt, aber prächtig präsent.
Fertigung: Kein Einwand.

Der mittlerweile 91jährige und völlig erblindete Michael Tippett ist eine der faszinierenden großen Komponistengestalten dieses Jahrhunderts. Er schreibt Musik, die quer zu aller Erwartung steht: Nie überwältigend rauschhaft, nie radikal modern, auch nie dem Gefälligen hingegeben. Tippett überredet nicht zu seinen Klängen, sondern man muß sich darauf einlassen. Dann kann es passieren, daß man sofort – diese Musik ist nie übermäßig kompliziert – von seiner Persönlichkeit in Bann gezogen wird und in ein archaisches Zauberreich geführt wird. Bestes Beispiel dafür sind die fünf Streichquartette Tippetts, die hier erstmals komplett auf zwei CDs veröffentlicht werden. Sie fallen in zwei unterschiedliche Schaffensphasen: Die drei Stücke der 30er/40er Jahre, sowie zwei späte Nachzügler.

Das erste, dreisätzige Quartett ist 1934/35 entstanden: Ein herbes Stück, nie sentimental, aber dennoch in der Substanz lyrisch. Das zweite Quartett hat einen melodisch ausgelegten ersten Satz, dessen Harmonik deutlich weicher ist als im Vorgängerstück. Ebenso klingt der Rhythmus aufgrund des tänzerischen Einschlags flüssiger und reichhaltiger. Auch der langsame Satz wirkt großräumiger disponiert, ist von tieferer Empfindung als das entsprechende Stück des ersten Quartetts, doch kann er diese Intensität in Scherzo und Finale nicht ganz durchhalten. Erst mit dem fünfsätzigen dritten Quartett schafft Tippett ein durchgehend gültiges Werk. Hier prägt sich der milde, ganz eigene Neoklassizismus des Meisters aus, der dann in seiner nachfolgenden ersten Oper „The Midsummer Marriage“ seinen Höhepunkt erreicht. Die beiden letzten Quartette – 1978 und 1990/91 entstanden – kehren wieder zu den Anfängen zurück: Heterophone Stücke von monumentaler Wucht und einer matt schimmernden, Klanglichkeit. Das Lindsay-Quartett, das diese beiden Stücke uraufgeführt hat, spielt kraftvoll herb, erinnert in der Drastik an das Arditti- und das Alban Berg Quartett, und findet zum spezifisch englischen Tonfall Tippetts. Höhepunkt ist der zweite und letzte Teil des fünften Quartetts: Der Satz entpuppt sich als glückliche Synthese aus zwei Klang gewordenen Naturbildern: Einmal die Ruhe der mythologischen Landschaften Griechenlands, auf der anderen Seite Shakespeares gewaltig poetische Naturschilderungen wie etwa im „Midsummer Night's Dream“. Tippett bringt beides in einer leisen, sinnierenden Musik zusammen – ein Stück aus dem Zwischenbereich zwischen Leben und Tod, ganz dem Vergehen in Würde hingegeben.

Reinhard J. Brembeck



Kraftvoll, konturenreich.



Tschaikowsky, Klaviertrio a-Moll op. 50, **Tanejew**, Klaviertrio D-Dur op. 22; Röhn Trio;
Calig/Koch CD 50 951 (WD: 66'36") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Räumlich, ausgewogen, dabei präsent.
Fertigung: Gut.
Vergleichseinspielung: Tschaikowsky: Beaux Arts Trio (Philips 422 400-2).

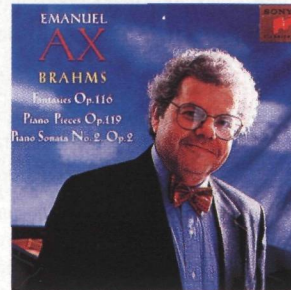
Mit einer intelligenten Werkkonstellation wartet das Münchner Röhn Trio auf: Generationsübergreifend stellt es Tschaikowskys Klaviertrio dem Sergei Tanejews gegenüber. Tanejew war als Schüler Tschaikowskys nicht nur dessen Nachfolger am Moskauer Konservatorium, sondern durfte auch dessen zweites und drittes Klavierkonzert uraufführen. In beiden Klaviertrios liegt der Schwerpunkt auf dem ausgedehnten Variationssatz, die Schlußsätze fließen jeweils ineinander über. Bedeutsamer als die formalen Analogien sind die Unterschiede: Dem freier und genial wirkenden Fluß der musikalischen Gedanken bei Tschaikowsky begegnet Tanejew mit einer kontrapunktisch ausgezirkelten Verdichtung des Materials, einer kompositorischen „Goldschmiedearbeit“, die der Musik Plastizität und Gewicht verleiht, ihr aber auch ein Stück Spontaneität nimmt und auf das Gemüt des empfindsamen Hörers wie schwerer Wein wirkt. Das Röhn Trio mit Andreas Röhn (Violine), Kai Moser (Violoncello) und Kerstin Hindart (Klavier) verabreicht dieses berauschende Getränk in kräftigen Dosen, unheimlich überzeugend in seinem leidenschaftlich-temperamentvollen Ansatz. Nirgendwo referieren die Musiker emotions- oder gar gedankenlos den Notentext, sondern lassen sich gleichsam von der kontrapunktisch gerafften Emphase des Komponisten anstecken. Allein schon die Eröffnung des Kopfsatzes mit dem Signalton im vexierhaft wechselnden Betonungs- und Bedeutungszusammenhang, mit dem nuancenreichen Wechselspiel der Stimmungen, läßt aufhorchen. Entschlossen ergreift das Trio hier bereits das Gesetz des Handelns, das es über die verschiedenen Zwischenstationen, über den Höhepunkt hinaus bis zur sich abflachenden Spannungskurve nicht mehr aus der Hand gibt. Durchaus detailbewußt, aber vor allem getrieben vom Pulsschlag der Musik, durchleben die Musiker atemberaubend die Höhen und Tiefen des Variationssatzes. Temperamentvoll ist der Zugriff auch beim Klaviertrio von Tschaikowsky. Während das Beaux Arts Trio hier einer lyrischen Grunddiktation, verbunden mit klanglichem Raffinement, verpflichtet bleibt, lassen die Münchner selbstbewußt die Funken sprühen, ohne die klangliche Feinzeichnung entscheidend zu vernachlässigen. Eine schöne Aufnahme, die den Vergleich mit berühmteren Formationen nicht zu scheuen braucht.

Gero Schließ

KLAVIER



Ausgezeichnete
Schnapp-
schüsse.



Brahms, Fantasien op. 116 Nr. 1-7, Vier Klavierstücke op. 119, Klaviersonate Nr. 2 fis-Moll op. 2; Emanuel Ax (Klavier);
Sony Classical CD 69 284 (WD: 63'39") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Leicht distanziert mit einem Hang zum Diffusen, ansonsten aber präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Selbst wenn Johannes Brahms in seinen späten Klavierwerken auf Ideen aus seiner Jugend zurückgegriffen hat, ist es kaum verständlich, sie so zu spielen, als seien es Kompositionen eines 20jährigen. Was Emanuel Ax mit seiner Aufnahme der Brahmschen Opera 116 und 119 hier anbietet, ist gefällig und geflissentlich serviert und notengetreu interpretiert, aber das ist alles – und das heißt: nicht genug für den alten Brahms. Es stimmen alle Töne, sämtliche Details sind klanglich anwesend, aber zwischen ihnen gibt es leider kein spürbares, von irgendeiner komponiert-kalkulierten Spannung gekennzeichnetes Miteinander. Ax stellt quasi das Skelett als das musikalische Lebewesen dar. Die Muskeln und Sehnen und – da im üppig-romantischen Brahmschen Satz durchaus hier und da vorhanden – auch das Fett fehlen. Die kreuz- und quer-Bezüge zwischen den einzelnen melodischen, harmonischen und rhythmischen Elementen, mit denen der reife Brahms so faszinierend umgegangen ist, kommen interpretatorisch nicht zum Tragen. Emanuel Ax wirkt (mit Verlaub) wie ein aufmerksamer, ja hellwacher und des Staunens fähiger Tourist in Brahms-Gefilden. Es bleibt einfach zu sehr an der Oberfläche, was er da anzubieten hat; Ax scheint nicht die Mühe gehabt zu haben, tiefer in diesen vielschichtigen Spätstücken zu grüdeln. Die Gruppen op. 116 und op. 119 des Wahlwieners sind aber ganz bestimmt keine gehobene Salonmusik, sondern eher Monologe eines Musikweisen, die man auch mit dementsprechend feinen Ohren und Fingern präsentiert haben möchte. Der Pianist nimmt alles mit, aber Brahms bleibt bei dieser Reihung ausgezeichneter Ansichtskarten auf der Strecke.

Die jugendlich stürmische fis-Moll-Sonate scheint Ax in ihrem furios-virtuellen Zugriff und in ihren der Länge nach ausgefalteten (und eben nicht in sich selbst komprimierten) Konstruktionsplänen eher zu liegen, auch wenn man von knisternder Spannung bei dieser Interpretation nicht sprechen kann, denn dafür ist sie zu sehr geradeaus gespielt. Gegenüber den so schwergewichtigen, weil so hochkonzentrierten Stücken des op. 116 und op. 119 ist die Sonate op. 2 aber nur eine Beigabe. Das Hauptgericht wären die vermeintlich kleinen Spätwerke gewesen.

Kalle Burmester



Verstärktes
Interesse für
Clementi.



Clementi, Klaviersonaten (Vol. 1): Klaviersonaten op. 40 Nr. 1-3; Stefan Irmer (Klavier);
MD+G/Helikon CD 618 0651-2 (WD: 69'30") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Klar, schlank, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Clementi, Klaviersonaten f-Moll op. 13,6, fis-Moll op. 25,5, und g-Moll op. 34,2; Christopher Czaja Sager (Klavier);
Hänssler/Fono Schallplatten CD 98.114 (WD: 47'40") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1995
Klangbild: Räumlich, etwas füllig.
Fertigung: Einwandfrei.

Clementi, Klaviersonaten fis-Moll op. 25,5, B-Dur op. 12,1 und h-Moll op. 40,2; Gert Hecher (Hammerflügel);
Dorian/in-akustik CD 80134 (WD: 62'25") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1995
Klangbild: Sehr hallig, betont räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Vladimir Horowitz' Initiativen in kämpferischem Interview-Ton und mit einigen stilistisch problematischen, aber stets begeisterungsfähigen Werkbeispielen haben – ähnlich wie bei Scarlatti – sicher zur derzeitigen Renaissance des italienischen Beethoven-Vorfühlers Muzio Clementi entscheidend beigetragen. Dabei genügt es nicht, philologisch die Finger mehr oder weniger geschmeidig in Betrieb zu halten, wie die Einspielungen mit Pietro Spada (Frequenz/Gesamtaufnahme!), mit Vittorio del Col (Auditorium ARL-STO 205), mit Maria Tipo (auch im Duo mit Alessandro Speccj/Fonit Cetra) oder mit Lamar Crowson (L'Oiseau-Lyre Sol 306-7) es allenfalls katalogfüllend zum bescheidenen Besten gegeben haben. Es bedarf eines vollensatzfähigen Pianisten mit Bravour, Klangsinn, Phantasie, und wenn ich mich bei Clementi nicht völlig im Ton vergeire, dann ist auch ein Schuß Extravaganz vonnöten, um den schönen Form- und Regelwidrigkeiten auch Jahrhunderte nach den kompositorischen „Tätlichkeiten“ etwas von ihrer ursprünglichen Brisanz zu sichern. Maria Tipo hat dies auf ihrer neueren EMI-CD (CD 7 54766 2) auf schlanke, romanische Art versucht, Pierre-Alain Volondat mit vergleichsweise hartem Zugriff (EMI 2702301), und Nikolai Demidenko erst jüngst mit markantem Furor auf Hyperion. Es rührt sich also etwas auf Clementi-Terrain, womit die drei Interpreten der hier vorliegenden Neuproduktionen, Gert Hecher auf einem Hammerflügel von Stein, Christopher Czaja Sager und Stefan Irmer auf dem Flügel post-clementischen Fortschritts die Konkurrenz verschärfen und uns die Investitionsentscheidung erfreulicherweise nicht gerade erleichtern.

Unterschiedliche Temperamente, verschiedene klangatmosphärische Vorstellungen seitens der

Interpreten und seitens der Produzenten verleihen allen drei Wiedergaben ein unverwechselbares Profil. Am wenigsten kann ich mit der „Fortepiano“-Darbietung des Grazers Gert Hecher anfangen. Nicht, weil ich dem Einsatz eines alten, mechanisch unbotmäßigen Klangmöbelstücks grundsätzlich reserviert gegenüberstehen würde. Vielmehr ist es die extrem auf Raum und Halligkeit justierte Klangästhetik, die den enthusiastischen, technisch nicht immer glückhaften Tasteninventionen Hechers womöglich die Lokal-Aura eines barocken Marmorsaaes verleihen sollen, in Wahrheit aber eher den akustischen Nebel einer der italienischen Klassik reservierten Waschküche suggerieren. Hecher nutzt die Registrierungsmöglichkeiten und Pedaleffekte des Instruments (letztere ähnlich wie im Finale von Beethovens „Waldsteinsonate“) und erzielt damit guten Effekt. In Agogik und Rhetorik gebigt er sich, durchaus berechtigt, auf präromantisches Terrain. Aber muß der Beginn der fis-Moll-Sonate op. 25,5 so aufgeweicht, so unendlich larmoyant inszeniert werden? Man würde das im Rückblick auf das komplette Stück vielleicht eher tolerieren, wenn das Finale nicht so entsetzlich verwackelt über die Runden gebracht wäre. Technische Unschärfen dann auch im Kopfsatz von Opus 12,1. „Schwamm drüber“ könnte Hechers Devise gelaute haben – eine höchst problematische, wenn der Komponist dabei baden geht.

Im energischen und erfrischenden Kontrast zu Hecher bevorzugt der 1962 in Paderborn geborene Schnurr- und Ludwig-Schüler Stefan Irmer ein klar liniertes, mechanisch zuverlässiges, kurz: im Kommen und Gehen der musikalischen Gestalten organisches Spiel. Kräftigere Akzente werden nicht nach österreichischer Hammerflügelmanier (Demus, Badura-Skoda) wild „herausgebeutelt“, sondern unter Beachtung auch langfristiger Entwicklungen organisch plaziert. Irmer ist kein Zauberer des verklärenden Moments, der kantablen Überhöhung, aber er sichert dem Hörer sozusagen den musiknotariell beglaubigten Reflex auf die wesentlichen Wertigkeiten des Textes.

Während also bei MD+G und Irmer die Clementi-Sonaten erhellt und sicher auf Vorwärtsskurs gehalten werden, bezieht der u.a. bei Stefan Wolpe, Earl Wild und Wolfgang Rosé ausgebildete Amerikaner Christopher Czaja Sager eine Position der behutsamen Abdunkelung und Lyrisierung, ohne es dabei an handwerklicher Legitimation fehlen zu lassen. Damit bewegt er sich ausdrucksmäßig zwischen Irmer und Hecher, und besonders nachhaltig gefaßt wird unter diesen Umständen Clementis Dramaturgie der Kontraste zwischen lyrisch und dramatisch, weiblich und männlich oder kantig und weich, ganz gleich, wie man als Hörer die Stimmungswechsel empfinden mag. Sager gelingt dies, obwohl er viel schlanker „intoniert“ als Hecher. Der direkte Vergleich des Sonatenbeginns op. 25,5 („Piuttosto allegro con espressione“) beweist dies. Sager hebt hervor, zeigt, was warm und was kühler gedacht ist. Aber er läßt dem Hörer einen gewissen Freiraum, seinen eigenen Charakterspekulationen nachzuhängen. Hecher klotzt mit „espressivo“, verwechselt – wie mir scheint – Überredung mit „Klangrede“.

Peter Cossé