



★ **Litolff, Konzert-Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 45; Rheinberger, Klavierkonzert As-Dur op. 94 - Michael Ponti, Klavier; Berliner Symphonisches Orchester, Volker Schmidt-Gertenbach** → FSM 53027 VOX (1 S 30)

Bedeutung: notwendiger Seitenblick auf das Konzertschaffen der seinerzeit wichtigsten komponierenden Kleinmeister des 19. Jahrhunderts

Klangbild: engdimensioniert, wenig räumlich, erhebliche Klangverfärbungen, besonders beim Soloinstrument

Fertigung: unruhige Oberfläche

Man kann den kleinen Plattenfirmen ihre liebevolle philologische Emsigkeit, ihr Sammler- und Findexschick gar nicht hoch genug anrechnen: gäbe es sie nicht, wäre der Bielefelder Katalog über weite Strecken nicht mehr als ein Statistikorgan über eine begrenzte Zahl bekannter Komponisten und das Heer ihrer Interpreten. Und so darf bei Einspielungen wie der vorliegenden nachgedacht werden, warum meist kleine Label - von wenigen Ausnahmen wie der Archiv-Produktion bei DG und dem Alten Werk bei Telefunken abgesehen - sich unverdrossen daranmachen, weiße Landkarten auf dem Plattenmarkt einzufärben. Und vielleicht ist es an dieser Stelle gestattet, auch die Branchenführer an ihre kulturgeschichtliche Mission zu erinnern, mit der sie sich bei gegebenen Anlässen nur zu gerne schmücken. Das Kreuz der Werkpremierer auf kleinen Labels, so dankenswert sie sind, liegt nämlich leider meist in der künstlerischen und technischen Ausführung. Ihre Mängel wird der Discogourmet gerne übersehen, der Standardkäufer jedoch schießt nach den großen Künstlernamen, die in der Regel auch tatsächlich hervorragende Wiedergaben garantieren.

An diesem Mißverhältnis leidet auch die vorliegende Rarität. Volker Schmidt-Gertenbach rückt die beiden Brahms- und Lisztzeitgenossen Litolff und Rheinberger ausschließlich in die Virtuosenecke. Hinweise auf die große Nachbarschaft - etwa bei Rheinberger, der im Hauptthema des ersten Satzes die Horneröffnung des zweiten Brahmsklavierkonzerts überdeutlich zitiert, bei Litolff, dem man die genaue Kenntnis der Lisztschen Etüdenzirkel anhört - werden dem Effekt geopfert. Fortstellen treiben regelmäßig ins Tempo, Pianopartien sind süßlich verzögert.

Michael Ponti fühlt sich in diesem wenig strukturierten Umfeld auch nicht sonderlich wohl. Seine Versuche, namentlich in den langsamen Sätzen, unter der Oberfläche zu schürfen, werden von Schmidt-Gertenbach nicht aufgegriffen.

Fazit: Ein philologisch wichtiger Plattenbeitrag, dem populär zu werden schon die Ausführung - leider - nicht sonderlich unter die Arme greift.

Gero Kirchner

○ **Mendelssohn Bartholdy, Violinkonzert e-Moll op. 64; Schumann, Violinkonzert d-Moll - Ulf Hoelscher, Violine; Staatskapelle Dresden, Marek Janowski** → EMI 1C 063-03647 (1 S 30)

Bedeutung: reizvolle Koppelung zweier überaus gegensätzlicher romantischer Violinkonzerte in hochkarätiger Interpretation

Klangbild: offen, präsent und transparent, natürlich eingefangener Violinton, ausreichend räumlich

Fertigung: einwandfrei

Eine reizvolle Idee, das wohl bekannteste Konzert der Violinliteratur mit dem spröden Schumann-Opus zu koppeln. Ulf Hoelscher bemüht sich voller Hingabe um das einst von Joachim abgelehnte Stück. Ein Werk, das in viele Einzelteile zerfällt und darum einen Interpreten benötigt, der das Geschehen straff zusammenhält.

Georg Kulenkampff, der das Schumann-Konzert 1937 uraufführte und es wenig später aufnahm (Telefunken 6.42216 AJ), hatte bislang am meisten Glück, ein geistiges Band um die Miniaturen Schumann'scher Gefühlsregungen zu knüpfen. Hoelscher nun begegnet dem Stück ebenso zurückhaltend und gleichermaßen entschlossen wie Kulenkampff. Anders als der hier sehr streng geigende Szyryng bewältigt er den formalen Anspruch unter Beibehaltung eines schlichten romantischen Tonfalls. Insoweit eine weit überzeugendere Interpretation als die Szyryngs.

Über das Mendelssohn-Konzert muß nicht allzu viel gesagt werden. Hoelscher hat es, wie alle Geiger, „drauf“ und musiziert ungefährdet. Sympathisch, daß er sich auch hier jeglicher Pose enthält. Daß er den Schlußsatz wirklich als Allegro nimmt und nicht wie die meisten seiner Kollegen als Presto. Die Dresdener Staatskapelle unter Marek Janowski begleitet dezent, ohne sich bei den rein orchestralen Passagen durch knallige Vehemenz aufzudrängen. Volker Boser

○ **Mozart, Violinkonzert Nr. 1 B-Dur KV 207; Serenade Nr. 3 D-Dur KV 185 - Thomas Zehetmair, Violine; Mozarteum-Orchester Salzburg, Leopold Hager** → Telefunken 6.42537 AW (1 S 30), MC 4.42537

Bedeutung: Platten-Premiere eines jungen Geigers mit Zukunft; Hinweis auf eine „Konzert-Serenade“ des jungen Mozart

Klangbild: ausgeglichen, voll, klar
Fertigung: einwandfrei

Eine Schallplattenpremiere ist - zumal bei einem Geiger aus Mitteleuropa - ein riskantes Geschäft. Der Kritiker hört doppelt scharf hin. Einerseits muß man den Newcomer an seinen bekannten Kollegen messen, andererseits will man ihm eine Anlauf-„Schonfrist“ zubilligen. Nicht derart, daß man Schwächen bemängelt oder Ansprüche herabschraubt, sondern indem man, so es angebracht ist, mit fixierenden Formulierungen vorsichtig bleibt, die Entwicklung offen hält. Das ist bei Thomas Zehetmair leicht, weil kein „Wunderkind“-Rummel entstand, der ihn vorbelastet, und weil eine Leistung zu konstatieren ist, die sich auch unabhängig von Premierencharakter und -feber hören lassen kann. Auch wer nicht um diese Premieren-Tatsache weiß, stellt ein sehr ausgeglichen-sorgfältiges, exakt durchgearbeitetes Mozart-Spiel fest. Und das will viel heißen. Zehetmair scheint in einer gegründeten Tradition kritisch aufgewachsen zu sein. Er hat Untugenden der Geiger von gestern ebensowenig imitiert wie subjektive Vorzüge der Kollegen von heute.

Noch spürt man ein Temperament, das sich nicht ganz verraten will - man ahnt, daß es Reserven gibt, daß der Kopf mitsteuert, ohne aber die Musik zu verstellen. Das Gelernte wirkt nicht gelehrt, sondern beachtlich natürlich, ja schon sehr frei. Der junge Zehetmair kennt sich bei Mozart aus, reflektiert ihn ohne Verschraubung der Gedanken, meidet Eigenwilliges und Extremes, singt sich geradlinig aus, ohne nur „akkurat“ zu erscheinen. Vom klar modellierten, intensiven Tongestalten her wird Mozart mit Charakter ausgesungen, ohne wienerisch belanglos, gar neutral gemächlich zu werden.

Inspirierter, überzeugender Mozart. Mehr also als nur ein verheißungsvoller Start eines neuen Geigers, den zu merken sich lohnt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

○ **Stavenhagen, Klavierkonzert h-Moll op. 4; Sinding, Klavierkonzert Des-Dur op. 6 - Roland Keller, Klavier; Berliner Symphonisches Orchester, Jörg Faerber** → FSM 53028 VOX (1 S 30)

Bedeutung: Ersteinispielung des h-Moll-Klavierkonzerts von Bernhard Stavenhagen (1862-1914). In der Verbindung mit Sindings Des-Dur-Konzert die Konfrontation zweier charakteristischer Werke dieser Gattung im späten 19. Jahrhundert

Klangbild: meist klar konturierte, in der Transparenz von Klavier und Orchester nicht immer befriedigende Aufnahme

Fertigung: einwandfrei

Ist das nun Nostalgie? Oder verdienstvolles Gegen-den-Strom-Schwimmen angesichts derselben immer wieder eingespielten Standardwerke (wie der Covertext nahelegt)? Originalität um (fast) jeden Preis? Wer kennt schließlich Bernhard Stavenhagen (1862-1914), den Liszt-Schüler und -Verehrer, der über Weimar und München schließlich nach Genf kam, Pianist, Dirigent, Komponist und Lehrer war?

Im Bielefelder Herbst-Katalog taucht er mit dieser Aufnahme zum ersten Mal auf, und manchen Einwänden zum Trotz ist festzuhalten: Es hat sich gelohnt. Soviel Leerlauf und pianistisches Klingelwerk (besonders im Finale), so viele Zitate und Anklänge an Zeitgenössisches zwischen Wagner und Tschaikowsky zu verzeichnen sind - das 1894 veröffentlichte Werk ist ein hörenswerter Spiegel seines Jahrhunderts, mit überraschenden Wendungen, dankbaren Phrasen für den Solisten, nicht nur auf dessen Virtuosität beschränkt. Nach einem markant die Quinte nach oben springenden Orchestereinsatz wird das Thema sogleich vom Klavier aufgenommen, und dieser effektvolle Auftakt wird in höchst romantischer Spannung fortgesponnen, bis auf einmal, sehr überraschend, das Klavier in Bachscher Manier fugierend dies aufnimmt und dann wieder ins Orchester fließen läßt. Das zeigt doch eine tiefere, intensivere Auseinandersetzung mit der Tradition als es sonst die Wagnerismen und Verismen vermuten lassen. Roland Keller spielt das sensibel, während er sonst in pathetischer Akkordik und rauschenden Brechungen jedenfalls eine solide Technik erkennen läßt. Der langsame Satz, in dem Richard Wagner sehr präsent ist, nimmt sich in der Form klassizistisch aus und gibt dem Solisten wie dem Orchester unter Jörg Faerber Gelegenheit zu eindrucksvoller Selbstdarstellung.

Christian Sindings Des-Dur-Konzert von 1889 wird nicht ganz so unbekannt sein, vor allem der Komponist (1856-1941) ist durch sein „Frühlingsrauschen“ in allen Klavierstunden zu Hause (gewesen?) - „eine perfekte Salonminiatur mit verheerender Wirkung“, schreibt ein Taschentexter auf dem Cover, „dann wenn Sinding eines war, dann nicht Salonkomponist“. So klingt auch dieses Konzert mehr nach Wagner, etwa in sonoren Blechbläsesätzen, überhaupt im Orchester-Pathos, als nach leichthändiger Gefälligkeit. So kann das Klavier sich nicht recht entfalten, obwohl Roland Keller die dunkle Tönung des langsamen Satzes, die virtuos Passagen sehr differenziert herausarbeitet.

Das Berliner Symphonische Orchester könnte insgesamt etwas einführender musizieren, nicht ganz so draufgängerisch-direkt. Manche Plattheiten wären dann eher zu überspielen beziehungsweise im Kontext logischer zu

hören. Die Gegenüberstellung zweier Solo-Konzertwerke gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts, die unterschiedlich - und nur Stavenhagen gelegentlich vorausweisend - eine Summe seiner orchestralen und pianistischen Möglichkeiten ziehen, ist zu Studienzwecken reizvoll, zum reinen Anhören manchem wohl doch zu seicht.

Herbert Glossner

○ **Tschaikowsky, Violinkonzert D-Dur op. 35; Sérénade mélancolique op. 26 - Itzhak Perlman, Violine; Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy** → EMI 1C 065-03509 (1 S 30), MC 265-03509

Bedeutung: noch einmal Perlman mit dem Tschaikowsky-Konzert; perfekt, aber nicht sonderlich aufregend musizierte Interpretation, mit allerhand Pathos behaftet

Klangbild: ausgewogen, Geigenton unnatürlich vergrößert, Orchester nicht plastisch genug

Fertigung: einwandfrei

Eine problematische Aufnahme in zweierlei Hinsicht. Zum einen ist Perlman's Geigenton ungebührlich vergrößert worden; er klingt dick und fett, als wäre er von einer Schlagenkur gemästet. Zum anderen erscheint es ziemlich unwahrscheinlich, daß sich der so erfahrene Eugene Ormandy soviel sinnwidrige dynamische Mätzchen leistete. Offenkundig wurde auch bei der Orchesterbegleitung manipuliert. In manchen Passagen sind Philadelphia's Spitzenmusiker überpräsent, dann wieder wie hinter einer Nebelwand verschwunden. Ganz abgesehen davon ist von dem spezifisch samtenen „Philadelphia-Sound“ kaum etwas zu vernehmen.

Auch interpretatorisch eine zwiespältige Einspielung. Gewiß, Perlman's Technik ist stupend. Er greift viele Stellen, etwa die vertrackten Akkorde vor den großen Orchestertutti im ersten Satz, sicherer als mancher seiner Kollegen. Er behält im wildesten Getümmel die Übersicht, opfert nichts dem Zufall.

Doch insgesamt fehlen Spontaneität, Rattenfänger-Raffinement. Dazu hat sich der Geiger eine recht sonores, breitgefächertes Pathos aufgeladen, was besonders dann stört, wenn man es, wie hier, mit einem in jedem Takt bekannten Werk zu tun hat. Wenn da nicht die Interpretation fesselt, dann erlahmt schnell das Interesse.

Übrigens: CBS hat in ihrem Katalog noch eine Aufnahme mit Francescatti und Mitropoulos. Da wird zwar längst nicht so perfekt musiziert wie hier, aber doch um Längen aufregender. Wie wär's mit einer Wiederveröffentlichung? Volker Boser

Kammermusik



★ **Bach, Das Musikalische Opfer BWV 1079 - Musica Antiqua Köln, Reinhard Goebel** → Archiv Produktion 2533422 (1 S 30), MC 3310422

Bedeutung: ein sehr junges Ensemble spielt auf alten Instrumenten eines der schwierigsten kammermusikalischen Werke

Klangbild: direkt, nuanciert, ohne klangliche „Schatten“

Fertigung: einwandfrei

Diese Aufnahme mit Musica Antiqua aus Köln, jenes junge, ja jugenhafte Ensemble um Reinhard Goebel, stelle ich neben die ebenfalls herausragenden Einspielungen von Harnoncourt oder Richter/Nicolet. Die fünf Antiqua-Musiker (neben Violinist Goebel Hajo Bäß, Violine, Wilbert Hazelzet, Traversflöte, Charles Medlam, Viola da Gamba, und Henk Bouman, Cembalo) machen diese schwierige Bach-Komposition, über der nach wie vor viele Fragen und Rätsel stehen (über Besetzung, über die Zusammenhänge, über die Reihenfolge), in jedem Detail, in jeder Sequenz, in jeder Passage dieser insgesamt 13 Stücke durchhörbar. Sie umgeben das „Musikalische Opfer“ weder mit Bach'schem Pseudo-Prunk noch mit ehrfurchtsvoller Patina: vielleicht fallen einige Ricercari eine Spur zu andachtsvoll aus - doch daneben stehen exklusiv-klangliche Sinnlichkeit (in der Triosonate beispielsweise) und sehr schöne Lebendigkeit in den Kanonfolgen.

Bach variiert im „Opfer“ - der Titel bezieht sich auf die Gabe an König Friedrich II., die der Thomaskantor nach seiner Begegnung mit dem Monarchen an diesen lieferte - ein „königliches Thema“ in strenger, dann wieder freier Form. Ricercare bezeichnet hier wohl einerseits die Form der Fuge, andererseits das Prinzip größtmöglicher Variationsfreiheit, die bis zur Improvisation über das Thema reicht.

Und genau diesen Eindruck hat man auch bei dieser Interpretation, so



streng sie auch der Partitur folgt: man spürt etwas vom Improvisationskönnen des Leipziger Meisters, der Fugen „aus dem Ärmel schüttelte“. Ein Widerspruch also – Freiraum und Form? Hier löst er sich in sehr modern klingende polyphonale Kombinationen auf. Jörg Loskill

○ Beethoven, Streichquartette Nr. 13 B-Dur op. 130 und Nr. 17 B-Dur op. 133 – Bartholdy-Quartett → EMI Electrola IC 063-30 847 (1 S 30)

Bedeutung: die „Große Fuge“ wird nicht als eigenständiges Werk, sondern im ursprünglichen Sinne als sechster Satz von op. 130 gesehen

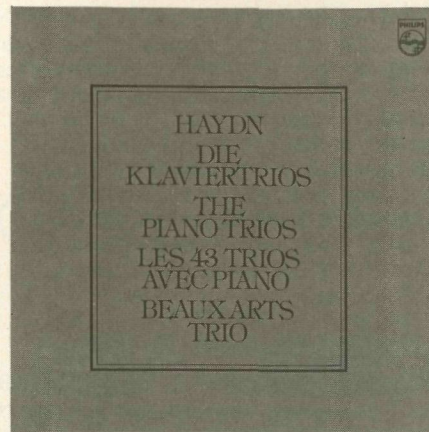
Klangbild: hell, klar, nie grell, ausgewogen

Fertigung: einwandfrei

In seinen späten Streichquartetten summierte der inzwischen taube Ludwig van Beethoven sein musikalisches Werk: Simplizität steht neben komplizierter Struktur (Fuge), Melos neben Dramatik, Kantabilität neben Espresivo, Lyrik neben Leidenschaft, Ironie neben Pathos. Op. 130 B-Dur zählt sechs Sätze: nach der berühmten, sanglichen Cavatina (Satz Nr. 5) folgt in Beethovens Original die herrliche „Große Fuge“, die im Werkverzeichnis als selbständige Komposition geführt, hier aber als ein Satz dieses Quartetts gewertet wird. Richtigerweise übrigens.

Da Beethoven aber auf Drängen verschiedener Gruppen seinerzeit (um 1826) ein anderes, nicht so markantes Finale, einen Allegro-Satz, wählte, stellt das Bartholdy-Quartett dieses der Fuge hinten an. Im Vergleich läßt sich also der unterschiedliche Schluß beurteilen. Zweifellos ist die Fuge interessanter, gewichtiger, „beethovenischer“ – auf diesen Punkt steuert die Partitur hin, obwohl das Gesamtwerk dadurch ungewöhnlich lang wird.

Dem reifen Altersstil dieser Komposition entspricht das abgeklärte, Ruhe nicht als Langeweile begreifende Spiel des vorzüglichen Bartholdy-Streichquartetts (mit Joshua Epstein und Max Speermann, Violine, Jörg-Wolfgang Jahn, Viola, und Annemarie Dengler, Violoncello), das alle Beethoven-Inspirationen aufnimmt und mit Gefühl – aber ohne Sentimentalität – die Strukturen dieser Sätze freilegt. Beethovens Musik verfügt auch in diesem Quartett über nerviges Temperament: dieses Brio hört man aus der Interpretation der Bartholdy-Musiker heraus. Jörg Loskill



★ Haydn, Die Klaviertrios – Beaux Arts Trio → Philips 6768 077 (14 S 30)

Bedeutung: erste Zusammenfassung aller 43 Klaviertrios Haydns in mustergültiger Wiedergabe: Pflicht-Auditüre für Kammermusiker

Klangbild: durchhörbar, sorgfältig, verschmolzen und proportioniert

Fertigung: einwandfrei bis auf unerhebliche Oberflächenstörungen

Die vollständige Sammlung der Klaviertrios von Joseph Haydn ist als eine Pflicht-Auditüre für jeden Kammermusikfreund zu bezeichnen. Einmal werden die Werke, die hier eine Ehrenrettung und für viele eine erste Wiedergabe finden, der totalen Vergessenheit entrissen (zumal die neuesten Forschungen H. C. Robbins Landons berücksichtigt werden konnten), zum anderen sind es die Wiedergaben, die als Modellbeispiele gewertet werden können. Die Forschung hat 45 Klaviertrios benannt, auch wenn einige von ihnen nicht ganz eindeutig heißen dürfen oder „nur“ Transkriptionen (so von Klaviersonaten) darstellen mögen. Immerhin bietet die neue Urtextausgabe Landons 43 Trios gegenüber nur 31 der früheren „Standardausgaben“ an – zwei Trios gelten als verloren. Der Weg der Haydn-Trios im Stilistischen ist höchst aufschlußreich – anfangs wird man noch an Generalbaßpraxis erinnert, am Ende ist bereits romantische Klangvorstellung suggeriert. Dabei dominiert das Klavier durchweg, was aber merkwürdigerweise nur aus dem Blickwinkel des 19. Jahrhunderts als nachteilig zu empfinden ist.

Jedenfalls gibt es eine Fülle an Musik in mannigfacher Schattierung, mit kompositorischen Details von faszinierender Genialität. Es fällt schwer, sich hier satt zu hören. Man entdeckt fortwährend Kostbarkeiten, überraschend, wie sie beim besten Haydn nicht prickelnder gelangen. Bis hin zum „Ungarischen“, zum schnurpsenden und witzigen Vorschlags-Jagen, zum temperamentvoll ausgelassenem Musizieren, bei dem die lediglich im

Baß „mitgehende“ Violoncello-Stimme sehr wohl Farbe hinzufügen kann, wird man hin- und mitgerissen.

Natürlich muß man sich die veränderten Klangproportionen gegenüber der Haydn-Zeit klar machen. Bei der Einspielung durch das Beaux Arts Trio hat es der unnachahmlich sich anpassende Pianist Menahem Pressler verstanden, das moderne Klangbild seines Instrumentes zu wahren und dennoch den ursprünglichen Balance-Wert zu achten, sich also nicht über Gebühr vorzudrängen. Das allein ist eine phantastische Leistung, wie man sie bei keinem zweiten Klaviertrio-Pianisten der Welt sonst erfahren kann – da Pressler mit einer brillanten Technik und einem sechsten Sinn für Streichelwerte der Tasten die musikalischen Gewichte keineswegs verringert, sondern voll ausspielt.

Die tiefer lotenden Passagen sind im klassischen Sinn sehr wohl angemessen geformt und ausdrucksreich gespiegelt. Und was gern als „Leichtigkeit“ ein wenig abschätzig genannt war, das erweist sich gerade im Zusammenspiel mit den beiden Streichern als jenes „unterhaltsame“ Element, das legitim und beneidenswert für unsereins in diesen Haydn-Werken steckt. Wer es ignoriert, beraubt sich einer wünschenswerten Wirkung. Das besser als „locker“ zu charakterisierende „Leichte“ ist mit dezenter Griffigkeit im Rhythmischen und schwebenden Klängen maßbewußt realisiert.

Isidore Cohens Geige klingt akzentuiert, nicht süß, doch schlank, geistreich und witzig. Bernard Greenhouse versucht nie, die Unterbelichtung seines Parts durch forciertes Spiel aufzuheben – er fügt sich dem Willen des Komponisten und bleibt bei seiner unvergleichlichen Klang-Kultur.

Eine Spezialität dieses einzigartigen Ensembles ist eine Klangfarben-Angleichung zwischen Streichern und Klavier. Zumal in Unisono-Stellen zwischen Klavier und Geige kommt es zu Klängen, wie sie kein zweites Ensemble bislang verwirklichte: aus der absolut perfekten Übereinstimmung im Rhythmischen und in der Tonsauberkeit entsteht eine Verschmelzung von Klavierton und Geigenklang, der einen neuen, nie zuvor vernommenen Eigenklang erbringt, der von nur einem einzigen Instrument erzeugt zu sein scheint.

So kommt ein physikalisches zum musikalischen Wunder dieser Aufnahmen hinzu. Hoffentlich spielt das Beaux Arts Trio nun Haydn-Trios mehr und mehr auch in den Konzerten, hoffentlich bleibt diese Kassette lange im Handel, denn wer – von den Originalinstrument-Verfechtern abgesehen – wird sich an diese Gesamtausgabe nochmals heranwagen, mit dem Beispiel des Beaux Arts Trio-Niveaus in den Ohren?

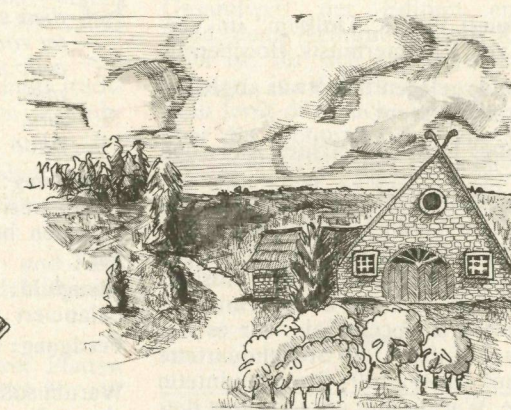
Wolf-Eberhard von Lewinski

Herr Hagenhoff liebt Ruhe und Rachmaninoff

oder: wie Musik ins Haus kommt



Herr Hagenhoff liebt Ruhe



Deshalb wohnt Herr Hagenhoff in der Lüneburger Heide



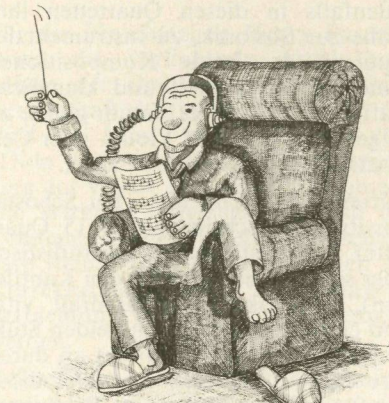
Sein einziger regelmäßiger Besuch ist Jens Didi Harmsen, der Postbote. Er bringt Herrn Hagenhoff gratis zweimal im Jahr den jpc-classic-catalogue, den größten Versandkatalog für klassische Schallplatten in Deutschland, ...



... monatlich, natürlich auch gratis, einen Katalog-Nachtrag (damit Herr Hagenhoff stets über die Marktneuheiten informiert ist und ihm die günstigen Sonderangebote nicht entgehen) ...



... und umgehend die bestellten Schallplatten zu Preisen, die nicht die Freude an der Musik verderben. Das ist auch gut so, denn ...



Herr Hagenhoff liebt Rachmaninoff über alles.

Versuchen Sie es einmal mit uns. Fordern Sie völlig unverbindlich unseren 300seitigen jpc-classic-catalogue mit weit über 5000 Titeln sowie sämtliche Nachträge und unser umfangreiches Gesamtverzeichnis aller Sonderangebote an.

jpc
schallplatten

Versandadresse:
jpc-schallplatten
Versandabteilung Classic
Postfach 2426
4500 Osnabrück

Unsere Filialen:
Bremen, Herdentorsteinweg 2
(Am Siemenshochhaus)
Göttingen, Weeder Str. 55
Hamburg, EKZ-Hamburger Str. 47
Münster, Alter Fischmarkt 2

COUPON

Bitte schicken Sie mir kostenlos und völlig unverbindlich Ihren 300seitigen jpc-classic-catalogue sowie alle Katalognachträge und das Gesamtverzeichnis der Sonderangebote.

Absender: (Bitte in Druckschrift)

Name, Vorname

Straße, Nr.

PLZ, Ort

Einfach Coupon einsenden oder Postkarte (Referenz F) an:

jpc-schallplatten, Versandabteilung Classic,
Postfach 2426 · 4500 Osnabrück



- Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 3 F-Dur op. 73: Prokofieff, Streichquartett Nr. 2 op. 92 - Fine Arts Quartet → Musicaphon BM 30 SL 4108 (1 S 30)

Klangbild: offen, dynamisch gut gestaffelt

Bedeutung: temperamentvolle Kammermusik, entstanden unter dem Eindruck des zweiten Weltkrieges

Fertigung: gelegentliche Vorlaufgeräusche, sonst einwandfrei

Diese Kompositionen entstanden in zeitlicher Nähe: Schostakowitsch's „Nr. 3“ wurde 1946 beendet, Prokofieff's „Nr. 2“ (und damit bereits sein letztes Quartett) wurde 1942 abgeschlossen. Prokofieff hatte sich nach Karbadien im Kaukasus zurückgezogen, um den Kriegswirren zu entgehen. Doch wer nun folkloristische Bezüge zu dieser Landschaft sucht, wird enttäuscht - vielleicht spricht die urwüchsige Rhythmik noch am ehesten das regionale Kulturgut aus? Prokofieff und Schostakowitsch merkt man jedenfalls in diesen Quartetten ihre Nähe zur Sinfonik, zu instrumentaler Opulenz an: beide Kompositionen atmen Großzügigkeit und klangliche Raffinesse, als ob es darum ginge, zu zeigen, was man auf Violin- oder Cellosaiten alles „anstellen“ kann.

Mitreibender Schwung - bei Schostakowitsch (er schrieb gleich 15 Quartette) mehr strukturell, parodistisch oder sogar romantisch (in den Kantilenen), bei Prokofieff mehr drall, vital und elementar - geht von beiden Stücken aus. Sie sprechen direkt an durch ihre zügige Motorik, ihre melodiose Kraft und ihre expressive Schönheit.

Das Fine Arts Quartet (George Sopkin, Bernard Zaslav, beide Violine, Leonard Sorkin, Viola, und Abram Loft, Violoncello) fürchtet keine technischen Tücken, wie sie beide Komponisten „en masse“ bereithalten. Doch merkt man ihrem homogenen und stets temperamentvoll-belebten Spiel handwerkliche Mühen erst gar nicht an. Das amerikanische Quartett überschüttet die Robustheit und Nervigkeit mancher Passagen in beiden Kompositionen mit überrumpelnder Eleganz und volumiger Üppigkeit, ohne das formale Gerüst völlig zu verdecken. Aber das Musikantentum der vier Künstler steht doch mehr im Vordergrund als analytisches Hineinhören in die Architektur dieser „modernen“ Kompositionen, die dennoch eindeutig Bezüge zur Tradition (zur russischen wie auch zur europäisch-klassischen) aufweisen.

Jörg Loskill

- Verdi, Streichquartett e-Moll; Boccherini, Streichquartett Es-Dur op. 58 Nr. 2 - Mährisches Streichquartett → Musicaphon BM 30 SL 4106 (1 S 30)

Bedeutung: Verdis „Unikum“ im Vergleich zur Kammermusik Boccherinis

Klangbild: gelegentlich etwas abgedunkelt, sonst präsent

Fertigung: teilweise leichtes Rauschen

Eine merkwürdige personelle Kombination: hier Verdis Unikum, sein einziges Streichquartett (kurz nach „Aida“ entstanden), dort ein kleines Mosaiksteinchen im riesigen kammermusikalischen Werk Boccherinis, der es immerhin auf fast 100 Streichquartette und auf über 120 Streichquintette brachte. Warum nun ausgerechnet dieses Es-Dur-Quartett op. 58 Nr. 2 neben Verdis Einzelkomposition gestellt wurde, bleibt die Frage - als Stilbruch muß man es jedoch nicht gleich bezeichnen. Eher begegnen sich die beiden Kompositionen in ihrer italienischen Sinnlichkeit, in ihrer grundsätzlich heiter-bewegten Anlage, in ihrem mediterranen Temperament. Aber mehr Gemeinsamkeiten lassen sich wohl kaum aufzählen.

Verdis e-Moll-Quartett dokumentiert den Maestro orchestraler und operndramatischer Farben: wie er das „große Orchester“ auf nur vier Stimmen verteilt, wie er Streicherklänge analysiert (Kopfsatz), das ist schon bewundernswert. Schade, daß Verdi keine Zeit zu weiteren Quartett-Arbeiten fand.

Boccherini, ein monströser, aber doch immer sympathischer Vielschreiber unter Italiens Komponisten des 18. Jahrhunderts, hat man oft als „Klassiker“ seines Landes bezeichnet: daß er bereits romantische Glut und Lyrik andeutet, daß er also über die Unverbindlichkeit vieler Zeitgenossen hinausdeutet, läßt sich an diesem op. 58 Nr. 2 mit seinem ausdrucksstarken Larghetto und seinem quasi „orchestralen“ Finalsatz belegen. Luigi Boccherini kombiniert schönen Klang und irdische Frische: das hier vorgestellte Quartett (1799 im Druck erschienen) exemplifiziert diese nahtlose Verbindung.

Das Mährische Streichquartett, eingebettet in die Tradition edler Kammermusik der tschechoslowakischen Heimat, folgt mit tänzerischer Verve und Gespür für sinnliche Klangreize dem Notenmaterial der beiden Italiener. Die Kantilene wird nicht überstrapaziert, die Motorik nicht außer acht gelassen: die vier mährischen Musiker kennen sich in den Gesetzen der Harmonie und der Homogenität aus. Sie engagieren sich für die Musik, die sie

vortragen. Da klingt nichts beiläufig. Jörg Loskill

- „Kummer mit Wagner“ (Melodien aus Wagner-Opern, bearbeitet von F. A. Kummer für Violoncello und Klavier) - Werner Thomas, Violoncello; Carmen Piazzini, Klavier → Acanta/Bellaphon EA 23.237 (1 S 30)

Bedeutung: Ersteinispielung früherer „Hausmusik höherer Töchter“ als willkommen heitere Variante zum Original

Klangbild: sorgfältig, durchsichtig, balanciert

Fertigung: einwandfrei

Warum soll man nicht beim Plattenhören auch einmal lachen können - deshalb der Hinweis auf eine Platte, deren Titel eigentlich „Freude mit Wagner“ hätte heißen müssen. Die Senta-Ballade oder das Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer“, das „Lied an den Abendstern“ aus „Tannhäuser“, drei Beispiele aus dem „Lohengrin“ und den „Meistersingern“ jeweils (das Preislied oder der Lehrbuben-Tanz vor allem) sowie Einleitung des „Tristan“ und Liebesgesang mit Isolde sind auf dem Violoncello ausgesprochen süffig-süchtig in der Wirkung.

Diese Melodien, um deretwillen so mancher Wagnerfreund einen sehr langen Abend auf sich nimmt, hat jener 1797 in Meiningen geborene Friedrich August Kummer (er starb 1879 in Dresden, wo er eine zentrale Musiker-Rolle gespielt haben soll) so perfekt verwandelt, daß man sie nun unbelastet von Handlungen oder Orchester-gewalten erst so ganz richtig genießen kann. Wagner kannte einen Kummer, den er als den besten Oboebläser seiner Zeit bezeichnete. Vielleicht war es dieser Bearbeiter, denn er hatte als Oboist gewirkt, da für den Violoncellisten, der er eigentlich war, in der Kapelle gerade keine Stelle frei war. Wagner im Salon? Das mag eigen berühren. Aber wir hören tatsächlich mit Vergnügen schmunzelnd zu, ohne fade Feierlichkeit oder falsche Ironie: Wagner für den Hausgebrauch, zum Selbstmusizieren.

Das wird zum Hör-Spaß sogar für Anti-Wagnerianer auch dank einer delikaten Wiedergabe mit dem Konzertmeister aus München, Chef der Kölner Philharmonischen Cellisten, Werner Thomas, zusammen mit der hochmusikalischen Darmstädter Pianistin Carmen Piazzini, einer Wilhelm Kempff-Schülerin aus Argentinien. Der Schalk sitzt da stets mit zwischen den Noten, so wie dieses prächtig aufeinander eingespielte Duo den Kummer-Wagner serviert. So im besten Sinne des Wortes schön hat Wagner nicht immer geklungen - und Werner Thomas' Cello auch nicht. Man spürt die Heiterkeit, die beide Interpreten befiel, aus den Rillen heraus.

U. v. Royk

Klavierwerke

- Badings, Rumänische Reiseskizzen; Tema con variazioni - Hellmut Schoell → Marhel MA 25033 (1 S 25)

Bedeutung: Stücke aus Badings traditioneller Zeit, leider ohne Einführungstext veröffentlicht

Klangbild: nicht sehr räumlich, unter dem heute üblichen Durchschnitts-Standard

Fertigung: störende Knack- und Knistergeräusche, Kratzer auf dem Rezensionsexemplar

Über die Beziehbarkeit ihrer Platten informiert die Firma „Marhel“ auf der Cover-Rückseite in beruhigend-selbstbewusstem Ton: „Marhel-Schallplatten sind in jedem guten Fachhandel erhältlich“. Die Frage bleibt, wo die heutzutage durchrationalisierten, dem Schallplattenkunden wenig Heimat bietenden Großgeschäfte eine 25-cm-Platte unterbringen, um dem Interessenten zu seinem Badings-Recht zu verhelfen. Gleichwohl: der schwäbischen Initiative möchte ich Erfolg wünschen, auch wenn dieser zum Teil auf Platten mit anachronistischem Durchmesser angekurbelt wird. Denn die vorliegende Einspielung mit zwei Klavierwerken aus den dreißiger Jahren ist nicht das erste Badings-Unternehmen des Pianisten Hartmut Schoell und seiner geigenden Kollegen Hans Kalafuz, Bouw Lemkes und Jeanne Voss. Bereits erschienen sind Platten mit den Violinsonaten Nr. 1 und 3, mit den Klaviersonaten Nr. 2, 3 und 6 und mit einigen Sonaten für zwei Violinen.

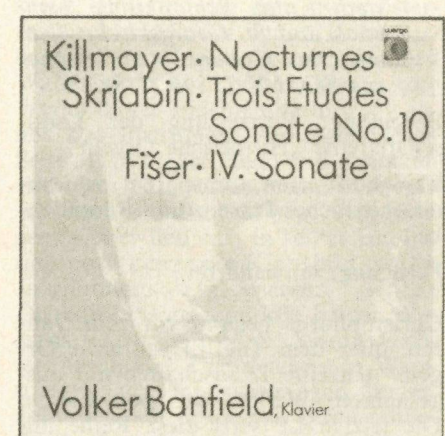
Schoell dürfte eine ausgeprägte Neigung zu Badings zunächst noch semi-experimentellen Strukturen gefaßt haben. Damit entdeckte er auch eine Repertoire-Lücke, denn Badings-Kompositionen sind im hiesigen Katalog nur schütter vertreten.

Wie integer Badings schrieb, zeigen die hier eingespielten „Rumänischen Skizzen“: auf scheuesten Assoziationen aufbauende Miniaturen, die den Komplex „Rumänien“ nicht im Sinne rhapsodisch-virtuoser Konzertwollust ausschachten. Badings Abrücken von post-romantischen Ausdruckskategorien ist in den beiden Klavierzyklen so gut wie nicht vorgebildet. Wege reflektierteren Komponierens begann der auf Java geborene Pijper-Schüler erst in den vierziger Jahren zu gehen, wandte sich elektroakustischen Techniken, aber auch dem feinstufigen Tonreihenaufbau zu, wovon die erwähnte Marhel-Platte mit den Sonaten für zwei Violinen Aufschluß gibt.

Ich gebe deshalb einige Anhaltspunkte zur Erscheinung Badings, weil die hier zur Debatte stehende Platte zwar äußerst schick in Cover-Silber kommt, leider aber kein Wort über

Werk und Komponist enthält. Über dieses Stadium musikologischer Unhöflichkeit sollte auch ein kleinerer Produzent hinaus sein. Badings ist nicht Chopin. Das beeinträchtigt den Gesamtwert der Edition entscheidend, denn Hellmut Schoells Klavierspiel ist, für sich gehört, nicht dazu angetan, ins Schwärmen zu geraten. Man lernt die Stücke kennen, ist sich über die Richtung der Sache im klaren. Klavieristische Denkwürdigkeiten sind nicht zu verzeichnen: solide Qualität für das Rundfunkarchiv. Dies wäre zu bedenken, wenn man den „guten Fachhandel“ zu Rate zieht.

Peter Cossé



- ★ Killmayer, Nocturnes (1975); Scriabin, Trois Etudes op. 65; Sonate Nr. 10 op. 70; Fišer, Sonate Nr. 4 - Volker Banfield → Wergo WER 60081 (1 S 30)

Bedeutung: geistreiche neuere Klaviermusik gekonnt serviert

Klangbild: ausgewogen, von guter Präsenz und Dynamik

Fertigung: einwandfrei

Wilhelm Killmayers 1975 geschriebene fünf Nocturnes sind nicht nur John Field gewidmet, sie sind auch musikalisch eine Huldigung - aber mit Augenzwinkern. Killmayer hat in seinen Klavierstücken ein höchst differenziertes Spiel mit der Einfachheit des Ausdrucks und der Kompliziertheit der technischen Anforderungen getrieben. Killmayers Spielanweisung zum Schlußakt des 3. Nocturne mag da für alle gelten: „am Grat“. So balanciert Killmayer artifiziell und artistisch zwischen Beschwörung und Bloßstellung. Zwar zitiert er bisweilen auch Klanggesten (Liszt im 4. Nocturne), aber weitaus prägender ist sein Umgang mit Klangchiffren - nicht umsonst heißt es einmal „mit Grimasse“.

Volker Banfield meistert die stellenweise durchaus rabiolen Anforderungen ziel- und stilgerecht. Anschlagsdifferenzierung und sangliche Modifikationen starrer Begleitfiguren beherrscht er gleichermaßen. Auf der B-Seite kor-

respondiert Luboš Fišer's 4. Sonate mit Scriabins 10. Sonate, aus der der junge Tscheche Fišer das Motto seines Klavierstücks entnommen hat. Fišer gibt sich dabei kontrastfreudig und stellt gedämpften Scriabin-Paraphrasen energische Vivace-Ausbrüche mit brutistischem Charme gegenüber. Volker Banfield kann auch als Scriabin-Interpret Vergleiche durchaus bestehen: der Stern gilt jedoch in erster Linie für seine Ausdeutung der Killmayer-Nocturnes.

Eine aufschlußreiche und amüsante Aufnahme zeitgenössischer Klaviermusik. Rainer Wagner

- Purcell, Acht Suiten für Cembalo oder Spinett - Colin Tilney, Spinett → Archiv Produktion 2533 415 (1 S 30)

Bedeutung: „anspruchslöse Meisterstücke“ zur Korrektur des Purcell-Bildes

Klangbild: offen, präsent, dem Spinett-Volumen angemessen

Fertigung: einwandfrei

Für die Einschätzung Henry Purcells leistet die vorliegende Archiv-Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft wertvolle Dienste. Zu oft wird die Musik des Verfassers von „Dido und Aeneas“ in ihrer Ausrichtung auf vokale und streichinstrumentale Wirkung festgelegt, während die Cembalo-Suiten und eine überschaubare Reihe von Tänzen nur selten als Korrekturmöglichkeit eingefahrener Betrachtungsweisen hinzugezogen werden.

Colin Tilney, der britische Cembalist, bezeichnet die einzelnen Sätze der acht Suiten pointiert als „anspruchslöse Meisterstücke“ und faßt damit zusammen, was als eigentümliche Verquickung französischer und italienischer Stilelemente unter Berücksichtigung englischer Charakteristika bezeichnet werden muß. Die durchweg knapp gehaltenen Einzelsätze (Prelude, Sarabande, Courante, Allemande, Menuett etc.) suggerieren in den Verzierungsgewohnheiten manche Durchlässigkeit im ästhetischen Grenzverkehr. Dieser Liberalität im Austausch kompositorischer Informationen verdankt der französische Lautenstil seinen essentiellen Einzug auch in Purcells Tastenmusik.

Purcells Suiten sind keine rauschend-brillante Musik. Deshalb wohl begegnet man ihnen selten in der Öffentlichkeit. Sie eignen sich mit ihrem erfindungsreichen Filigran, dank der Duflichkeit klanglicher Ereignisse, für intimere Veranstaltungsformen, zumal das Spinett - Tilney spielt ein Cawton-Aston-Instrument (vor 1705 erbaut) - den Erfordernissen heutiger Großraumbeschallung in aller Zierlichkeit widerspricht. Auf der Schallplatte in-