

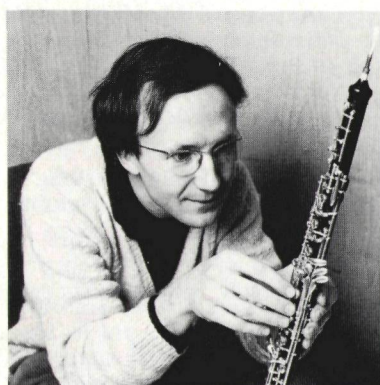


stammen und somit den Hörern dieser drei Platten nicht mehr unbekannt sind: die fünf Ouvertüren Joseph Haydns sind die Platte mit sieben (Schw 2014) entnommen, Cimarosa ist aus VMS 823 und Michael Haydn aus der Gesamtaufnahme der Pantomime „Der Traum“ (Schw 2036). (Aus Cover und Label geht nicht hervor, daß lediglich Michael Haydn von der Salzburger Camerata academica gespielt wird und alles übrige vom Kölner Kammerorchester.)

Trotz der Rückgriffe auf frühere Aufnahmen hat aber die Zusammenstellung unter dem speziellen Aspekt ihres Titels „Galante Ouvertüren“ durchaus ihre Daseinsberechtigung (zumal mit dem sehr informativen Kommentar von Carl de Nys), auch wenn Joseph Haydns Opernouvertüren durch die Operngesamtaufnahmen Doratis neuerdings mehr bekannt werden.

Während Ernst Hinreiner mit der Camerata academica Salzburg der „fast hektischen Hanswürsterei“ des „Traums“ durch zügiges Tempo und forsches, aufgekratztes Musizieren entspricht, nimmt Helmut Müller-Brühl mit seinem Kölner Kammerorchester Josephs Ouvertüren (von denen die zu „La Fedeltà premiata“ mit dem Finale der „La chasse“-Sinfonie [Nr. 73] identisch ist) etwas kammermusikalischer, ruhiger und teils lyrischer: stilgemäß mehr als Rokoko. Karl Ludwig Nicol

Konzerte



- ★ **Albinoni, Oboenkonzerte aus op. 7** – Heinz Holliger und Hans Elhorst, Oboe; Camerate Bern → Archiv Produktion 2533 409 (1 S 30), MC 3310 409

Bedeutung: Marksteine der Geschichte des Oboenkonzertes in beispielhaften Interpretationen

Klangbild: offen, klar, durchsichtig, dynamisch, brillant

Fertigung: einwandfrei

Produktion unter mehreren guten Sternen: Einfallreiches Barock im „europäischen“ Stil (Amsterdam 1715) des venezianischen Komponisten in Idealverbindung mit einem hervorragenden Solistenteam und einer sensibelnancenreich reagierenden Begleitmannschaft (auch hier jeder Mitspieler ein Solist).

Spezialerwähnung verdient der Plattenkommentar von Michael Talbot, der trotz erforderlich redaktioneller Kürze (deutsch, englisch, französisch) alle jene wichtigen Dinge und Kriterien beim Namen nennt, die der informationssuchende Benutzer einer solchen qualitativollen Archiv-Platte sucht, mit Wißbegier liest und ohne Umschweife versteht.

Die stilkritisch gezogenen Abgrenzungen zu den Werken gleicher Gattung von Vivaldi, Händel und Telemann bleiben nicht nur der theoretische Erläuterungsversuch eines Fachmannes, sondern finden in der lebendig-begeisternden Interpretation ihre kunstvoll-künstlerische Bestätigung. Interessanterweise drängt sich beim Hören dieses vital-animierenden Musizierens von offensichtlich historischer Exaktheit überhaupt nicht die Frage nach ihrer wissenschaftlichen Richtigkeit auf, während anderswo eine sogenannte „authentische“ Aufführung namentlich in den komplizierten und ästhetisch äußerst problemreichen Dimensionen der Rhythmik, Akzentuierung und Rhetorik immer wieder Bedenken oder gar Einwände provoziert.

Hier jedoch werden Maßstäbe gesetzt, weil sie von einer in sich stimmigen Überzeugungskraft, gepaart mit dem Virtuositentum der Meister und Köpfer, getragen werden. Fern aller Marotte wird alles auch zwischen den Notenzeilen Stehende in das Klanggeschehen nahtlos einbezogen. Kenner, Ästheten und naiv Genießende, Anfänger und Tafelmusikfreunde kommen gleichermaßen auf ihre Kosten und Wünsche. Gerhard Pätzig

- **Bach, Brandenburgische Konzerte Nr. 1-6 BWV 1046-1051** – Josef Suk, Violine und Viola; Christiane Jaccottet, Cembalo; Maurice Bourgue, Oboe; Aurèle Nicolet, Traversflöte; Guy Touvron, Trompete; Günther Höller und Ulrich Thieme, Flöte; Festival Strings Lucerne, Rudolf Baumgartner → Ariola-Eurodisc 300 086-435 (2 Qm 30), MC 500 086-436

Bedeutung: kulinarische Wiedergabe ohne scharfe Konturen

Klangbild: ausgewogen, räumlich gut differenziert

Fertigung: Verwellungen und starkes Jaulen

Bachs Brandenburgische Konzerte gehören zweifellos zu den Dauerbrennern der Musikproduktion. Im Bielefelder Katalog sind mittlerweile 18 Gesamteinspielungen verzeichnet, wobei von den Festival Strings, den Interpreten der vorliegenden Aufnahme, bereits eine DG-Produktion angeboten wird. Aber der kommerzielle Erfolg ist immer gesichert, wenn umsatzstarke Schallplattenclubs im Hintergrund stehen. Aber auch die international anerkannten Solisten dieser Neuaufnahme garantieren Interesse.

Die Wiedergabe der sechs Konzerte lebt ganz entscheidend von dem weichen, ausdrucksvollen Musizieren in den solistischen und kammermusikalischen Teilen der Konzerte. Alle Solisten verstehen es wunderbar, weite, gespannte Bögen aufzubauen und inspiriert aufeinander einzugehen.

Die schnellen, motorisch geprägten Sätze leiden manchmal etwas unter zu schwach ausgeprägtem Metrum, besonders die Generalbaßgruppe müßte den rhythmischen Impuls deutlicher setzen. Die Tempi sind insgesamt sehr gemäßigt und in den Kontrasten einander angeglichen.

Insgesamt wird breit ausladend musiziert, was die Struktur der Konzerte gut zum Ausdruck kommen läßt. Es entsteht häufig der Eindruck, daß Ausgangs- und Zielpunkt der Interpretation unter Rudolf Baumgartner eine schöne, ausgewogene Wiedergabe ohne Schärpen ist, denn harmonische, dynamische und rhythmische Kontraste sind doch den klanglich ästhetischen Zielen stark untergeordnet.

Im ersten Satz des ersten Konzertes treten ganz plötzlich und wiederholt Tempoänderungen auf, die vor allem im Generalbaß deutlich hörbar werden. Fraglich ist, ob es sich nicht um mangelhaften Schnitt durch die Kombination unterschiedlich schneller Fassungen handelt.

Die Schallplattenkassette ist sehr sorgfältig ediert, neben einer interessanten Einführung zum Werk und zu den Solisten ist die gesamte Partitur der Brandenburgischen Konzerte abgedruckt.

Reimund Grimm

- **Mozart, Klavierkonzerte C-Dur KV 415 und Es-Dur KV 449** – Alfred Brendel, Klavier; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner → Philips 9500 565 (1 S 30), MC 7300 714

Bedeutung: KV 415 mit großer Gebärde, KV 449 zügig und griffig

Klangbild: sehr präsent, dynamisch ausgewogen, etwas hallig, mittenbetont

Fertigung: einwandfrei

DER NAME FÜR KLASSIK:

EMI

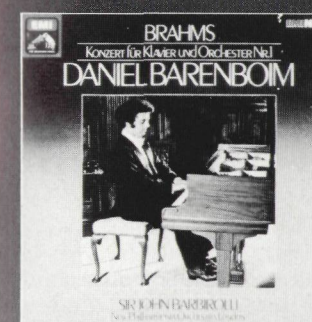


ELECTROLAs NEUE SERIE

EMINENT

Starkünstler der EMI

KARAJAN, PERLMAN, MENUHIN, GIULINI, ROSTROPOWITSCH, OZAWA, BARENBOIM, FISCHER-DIESKAU, PREY, SCHWARZKOPF



1C 037-00357
1C 237-00357



1C 037-01063
1C 237-01063



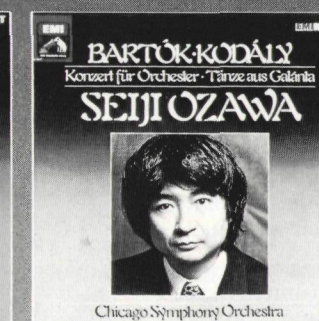
1C 037-03720
1C 237-03720



1C 037-02940
1C 237-02940



1C 037-00186
1C 237-00186



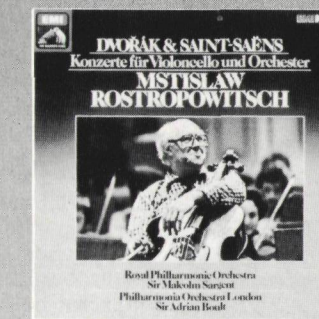
1C 037-02010
1C 237-02010



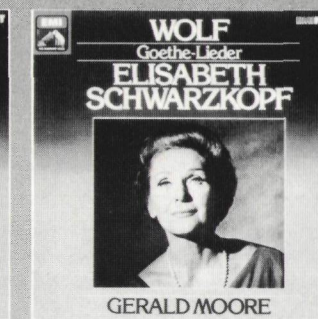
1C 037-02702
1C 237-02702



1C 037-30946
1C 237-30946



1C 037-01924
1C 237-01924



1C 037-03725
1C 237-03725

EMI ELECTROLA

TONANGEBEND



Kammermusik

580; *Konzertstück D-Dur D 345; Rondo A-Dur D 438* – *Gidon Kremer, Violine; London Symphony Orchestra, Emil Tchakarov* → *Deutsche Grammophon 2531 193 (1 S 30), MC 3301 193*

Bedeutung: Kremers Geigen-Charme veredelt Unbekanntes von Beethoven und Schubert

Klangbild: offen, präsent und ausgewogen

Fertigung: einwandfrei

Nach der französischen Geigerin Nell Gotkovsky legt nun auch Gidon Kremer Schuberts Werke für Violine und Orchester vor. Gekoppelt hat man diese unbekannten Stücke des knapp 20jährigen mit Beethovens „Konzertstück“ in C-Dur WoO5, der etwa um 1790 komponiert wurde und hier in der ergänzenden Bearbeitung von Wilfried Fischer (Bärenreiter 1972) zur Diskussion gestellt wird. Dazu noch die bekannte G-Dur-Romanze, die, um es vorweg zu sagen, von Kremer ziemlich konturenarm vorgetragen wird.

Gegen Fischers Bearbeitung des Konzertsatzes sind, etwa von Beethoven-Forscher Willy Hess, gewichtige Einwände vorgebracht worden. Da sich Kremer für sie und nicht für eine der anderen beiden Ergänzungen des Autographs – durch Hellmesberger und Juan Manén – entschieden hat, braucht an dieser Stelle über den Wert nicht gestritten zu werden. Kremer spielt hier souverän, klassisch im guten Sinn, ohne freilich dem 15-Minuten-Stück ein Übermaß an Eindringlichkeit abzulocken.

Die Schubert-Pièces werden von ihm elegant, mit sehr viel geigerischem Raffinement bewältigt. Ein wenig geschmacklerisch zwar, wie Kremer immer wieder klangliche Varianten sucht, doch dadurch wirken seine Interpretationen stets spannungsvoll und längst nicht so einseitig sportiv wie etwa die von Nell Gotkovsky.

Die Wahrheit dürfte in der Mitte liegen. So hat Felix Ayo mit den Musici im Rondo D 438 einst gezeigt, daß Natürlichkeit ohne viel Zutaten hier immer noch am besten schmeckt (Philips, derzeit vergriffen). Was aber nichts daran ändert, daß diese Platte, vor allem wegen der Beethoven-Rarität, aber auch wegen Kremers Geigen-Charme eine willkommene Katalogbereicherung ist. Die Begleitung des London Symphony Orchestra unter Emil Tchakarov läßt keine Wünsche offen. Das Cover-Photo, das einen verbissen dreinblickenden Kremer in Rollkragen-Pulli und Jeans-Jacke zeigt, ist schick, modern und Geschmacksache.

Volker Boser

○ **Bach, 6 Violoncellosuiten BWV 1007-1012** – *Anner Bijlsma, Violoncello* → *RCA RL 30369 (3 S 30)*

Bedeutung: die „Hohe Schule“ Bach'scher Kammermusik auf historischem Instrument demonstriert

Klangbild: nuanciert, mit „natürlichen“ Schattierungen

Fertigung: einwandfrei

Auf einem Barock-Violoncello von Mattio Goffriller aus dem Jahre 1669 spielt der niederländische Musikprofessor introvertiert, lyrisch betont, mit technischer Akkuratess (wobei zuweilen in schnellen Sätzen Details verschluckt werden) und stilistischer Authentizität die „Hohe Schule“ Bach'scher Kammermusik. Anner Bijlsma, Jahrgang 1934, in den 60er Jahren Solocellist des Concertgebouw Orkest, nachdem er den Casals-Wettbewerb in Mexiko gewonnen hatte (1959), versucht, Bach-Nähe durch Strenge und Sachlichkeit zu erzielen. Er gönnt sich weder in den langsamen Sätzen noch erst recht in den rasanten Läufen lyrisches Ausschwingen oder gar Verweilen – dennoch kommt die lyrische Meditation nicht zu kurz. Das hört sich zunächst wie ein Widerspruch an – stellt sich beim Zuhören jedoch nicht als solcher heraus.

Bijlsma, in der Suite Nr. 6 ein anderes historisches Instrument benutzend (5saitiges Piccolo-Cello aus der Zeit um 1700), schießt nie auf perfektes Virtuosität: seine Interpretationskunst ist auf Innerlichkeit, auf Traditionstreue, auf Innenleben festgelegt.

Daß er in diesem Bach-Verständnis schöne Spannung und auch musikantisches Temperament erzielt, überrascht eigentlich nicht – denn in Schönheit sterben will wohl kein ehrgeiziger Musiker. Erst recht keiner vom Range Bijlsmas, der sich durchaus bewußt ist, daß die Violoncello-Suiten nicht ganz die weitreichende Modernität widerspiegeln wie die etwa zur gleichen Zeit entstandenen Solo-Werke für Violine.

Schon äußerlich ist die „konventionelle“ Haltung Bachs ablesbar: das Satzschema gleicht in allen sechs Suiten dem Prototyp mit der Folge Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuett I/II und Gigue. Daß dennoch nie Gleichförmigkeit im Klang auftritt, ist eben die große Kunst J. S. Bachs.

Jörg Loskill

○ **Beethoven, Harmoniemusik zu „Fidelio“** – *Südwestdeutsche Blä-*

servereinigung Baden-Baden
→ *Da Camera Magna SM 92812 (1 S 30)*

Bedeutung: exemplarisches Beispiel für die historisch-klassische Bearbeitungspraxis

Klangbild: licht, leicht, locker, luftig, lustig

Fertigung: nicht ganz störungsfrei (Knistern, Knacker)

Es gehört zu den liebenswürdigen Zügen der Musikgeschichte, große und nur für wenige Menschen erreichbare Werke im Postkutschenzeitalter – meist sind es die an Residenzen und Musikzentren gebundenen Opern und Orchesterwerke – auch für kleine, dilettierende Musikantengruppen weitab vom großstädtischen Geschehen spielbar zu machen. Da gibt es sogar skurrile Verlegeraktivitäten: so ist die Bearbeitung ganzer Opern für ein Flötenduo kein Einzelfall, und das Klavierarrangement beliebter Sinfonien und Ouvertüren, zwei- oder vierhändig, gehört in der Vorzeit der Schallplatte zur Regel.

Viel zu wenig haben die Phono-Produzenten bisher in diesen idyllischen Repertoirewinkel historischer Arrangements hineingeleuchtet. Zu den bekannteren Bläserbearbeitungen der Glanznummern aus Mozarts „Entführung“ und dem „Figaro“ – beide von dem Kenner und Zeitgenossen Mozarts, dem Wiener Oboisten Johann Wendt – gesellen sich nun die nicht minder hörenswerten Auszüge aus der einzigen, berühmten Beethoven-Oper.

Verantwortlich zeichnet Wenzl Sedlak als Klarinetist und Kapellmeister beim Fürsten Johann von Lichtenstein, Wien 1815. Ob Wendt oder Sedlak den Beifall der Komponisten gefunden haben, ist nicht überliefert. Der Beifall des Publikums steht außer Zweifel. So auch für die vorliegende Einspielung durch Mitglieder des Sinfonieorchesters des Südwestfunks Baden-Baden, wenn auch die Verführung zur bläserfreundlichen Überakustik des Aufnahmeortes manche Feingravur in der Transparenz der Partitur verblassen läßt.

Die Vorliebe des Bearbeiters Sedlak, beide Fagotte als führende Oberstimme und tief brummelnden Baß extrem weit auseinander zu legen, macht das Bemühen nicht eben leicht, die je zwei Oboen, Klarinetten und Hörner als Mittelstimmenblock gerecht auszubalancieren. Auf jeden Fall ist diese Platte zunächst singulär im Katalog und daher eine wichtige Bereicherung für die klassische Diskothek. Auch, wenn originäres Freiheitspathos der Leonore und Beethoven-scher Ernst zwangsläufig als gelegentlich amüsante Serenaden-Unterhaltung erhalten müssen: Variation eines klassischen Themas.

Gerhard Pätzig

○ **Beethoven, Trios D-dur op. 70 Nr. 1 und B-Dur op. 11** – *Jörg Demus, Hammerflügel; Franz Josef Maier, Violine; Hans Deiner, Klarinette; Rudolf Mandalka, Violoncello* → *harmonia mundi/EMI 1C 065-99 839 (1 S 30)*

Bedeutung: Beethoven als nichtgrüblerischer Kammermusiker

Klangbild: abgerundet, deutlich konturiert, kontrastreich

Fertigung: einwandfrei

So ganz einsichtig ist diese Zusammenstellung nicht – schließlich liegen eine Reihe von Jahren und ein Entwicklungsprozeß zwischen den Entstehungszeiten (1798 „Gassenhauertrio“, 1808 „Geistertrio“). Sucht man allerdings nach Querverbindungen, nach Gemeinsamkeiten, findet man sie auch: schon die Titel haben etwas Verwandtes (egal, ob Beethoven hinter diesen Titeln stand oder nicht), sie wecken bestimmte Assoziationen, illustrieren musikalisch Episoden oder Szenen. Was den kompositorischen Aufbau anbelangt, fällt ebenfalls eine Gemeinsamkeit auf: beide Trios (das „Geistertrio“ als klassisches Klaviertrio, das „Gassenhauertrio“ mit der Besetzung Klavier, Klarinette und Violoncello) beginnen mit Unisonotakten und leiten dann zu Kantilene und ausdrucksstarkem Thema über.

Schließlich halten beide Werke am formalen Grundmuster der Satzfolge Schnell – Langsam – Schnell (mit leichten Änderungen) fest.

Das „Gassenhauertrio“, ebenso wie die zweite Komposition aus Beethovens reichster und schicksalsfreundlichster Schaffenszeit stammend, imponiert durch seinen dritten, variationsgespickten Satz: daß das Thema Gassenhauer-Qualitäten aufweisen soll, wirft ein Licht auf den damaligen Geschmack der Zeitgenossen. Die „Geister“-Atmosphäre von op. 70 bezieht sich auf den Largo-Satz: meisterhaft läßt hier Beethoven die Musik gespenstisch huschen und spuken.

Beide Wirkungen, Gassenhauer hier, Gespenstisches dort, werden von dem jeweiligen Trio direkt weitergegeben.

Demus' Klavierspiel trumpft niemals auf – und doch hat er stets die Führung unter Gleichrangigen. Freilich, ein wenig mehr Temperament könnte allen nicht schaden.

Jörg Loskill

○ **Brahms, Klaviertrios Nr. 1 H-Dur op. 8, Nr. 2 C-Dur op. 87, Nr. 3 c-Moll op. 101** – *Haydn-Trio, Wien* → *Telefunken 6.35471 EK (2 S 30)*

Bedeutung: wohlproportionierter Brahms aus Wien, aufrichtig, doch selten aufregend

Klangbild: offen, präsent, ausgewogen, räumlich

Fertigung: gelegentliche Knack- und Knistergeräusche

Die Konkurrenz ist gewichtig. Isaac Stern, Leonard Rose und Eugene Istomin haben den Zyklus exemplarisch eingespielt (CBS 77 210). Von Rubinstein, Heifetz und Feuermann gibt es eine faszinierend rauschhafte Aufnahme des op. 8 (RCA, derzeit vergriffen). Und op. 87 hat in Rudolf Serkin und Mitgliedern des Busch-Quartetts die bislang wohl überzeugendsten Interpretationen gefunden (CBS USA, derzeit nicht auf dem deutschen Markt). Trotz des nahezu erdrückenden diskographischen Umfeldes: Heinz Medjimorec (Klavier), Michael Schnitzler (Violine) und Walther Schulz (Violoncello) ließen sich – zum Glück – nicht schrecken. Erreichen in vielen Momenten glutvolle Eindringlichkeit. Musizieren mit pointierter Strenge und balancieren überaus geschickt zwischen den Polen mutig riskierter Emphase und sinnvoll dosierter Empfindsamkeit.

Daß sich letztes Glück nicht durchweg einstellt, liegt – und das klingt böser, als es gemeint ist – an der „Ausstrahlung“ des Ensembles. Hier sind drei uneitle Musiken am Werk. Aufrichtig, doch nur selten aufregend. Dennoch bin ich sicher, daß es eine große Zahl von Kammermusikfreunden geben wird, denen dieser wohlproportionierte Brahms aus Wien lieber ist als das artistische Feuer weltberühmter Solisten. Sie brauchen sich nicht zu genieren. Diese Produktion liefert ihnen genügend Argumente.

Volker Boser

○ **Haydn, Streichquartette f-Moll op. 20, Nr. 5, d-Moll op. 76 Nr. 2** – *Quartetto Esterhazy* → *Telefunken 6.42354 (1 S 30)*

Bedeutung: ein vergrübelter, manchmal vergröberter, mit Ernst ausmünderter Haydn

Klangbild: sehr präsent, sehr räumlich, von weiter Dynamik, etwas baßbetont

Fertigung: einwandfrei

Verbreitet sind die Orchester, Dirigenten, Kammermusikensembles und Solisten, die Haydn, ungeduldig auf Beethoven wartend, zu Tode rasen. Das Quartetto Esterhazy (Jaap Schröder, Alda Stuurop, Linda Ashworth, Wouter Möller) pflegt einen vorsichtigeren, ja gelegentlich tiefsinnigen Umgang mit dem Wiener Klassiker. Nichts von überhasteten Übergängen, nichts von klopfenden Sechzehntel-

Passagen, dafür ein merkwürdig expressives, von starkem Ton getragenes Zusammenspiel, das oft wirkt, als ob ein kleines Orchester am Werk wäre.

Den Vorteilen einer auf Ausdruckstiefe und Akzentuierung des Stofflichen bedachten Interpretation folgen die Negativa. Das Quartett hält sich bevorzugt in der Gegend eines satten Fortes auf; manchmal ein Fortissimo, doch die feinen Pianissimo-Verästelungen in den langsamen Sätzen dieser düsteren, eingenachteten Stücke sind selten in aller Schärfe wahrgenommen. So kommt es zu einem seltsam zweigeteilten Hör-Befund: Hier ein bisweilen Schubert vorwegnehmendes, gemessen-bewegtes Spiel, dort die Intensivierung dynamischer Abfolgen bis zu deren Abschleifung.

Es ist dies kein transparenter, spielerisch-trauriger und mit dem Melancholischen kokettierender Haydn; auch keiner der stetig vorangetriebenen Tempi. Und dem brütenden Ansatz des Esterhazy-Quartetts vermögen Sätze wie das Trio im Menuett von op. 20 Nr. 5 nur beschränkt Stand zu halten. Manche Überdehnungen, Sforzati und rhythmischen Verzerrungen im Adagio des f-Moll-Werks scheinen des Guten zuviel; dem sehr präsenten Klang der ersten Geige haben sich die anderen Stimmen unterzuordnen; in der Durchführung zum Kopfsatz ist dem Ernst, mit dem hier Haydn pauschal geehrt wird, der Respekt nicht zu versagen. Charakteristisches – etwa die strukturellen Unterschiede der beiden Werke – scheint zu verschwimmen, während das Plädoyer unbeirrt seinen Fortgang nimmt. Martin Meyer

○ **Haydn, Streichquartette op. 71 Nr. 1-3, op. 74 Nr. 1-3** – *Amadeus-Quartett* → *Deutsche Grammophon 2740 211 (3 S 30)*

Bedeutung: Haydn-Klang in feinsten Ausführung: Noblesse als oberstes Gebot

Klangbild: offen, hell, freundlich

Fertigung: gelegentliches Rauschen, sonst einwandfrei

Wer Haydns (Kammer-)Musik nur als Klang, unbeeinflußt von Zeit, Geist und Geschmack, sehen und hören will, erfährt nur einen Teil dieser „schwerelosen“ Musik, die so klassisch dahinfließt. Denn kaum ein anderer Komponist sucht gerade in der kammermusikalischen Diktion eine „Menschenbildung“ im Goetheschen Sinne: Musik als Läuterung und Empfindung, Ehrlichkeit und Geistesbildung.

Die insgesamt sechs Streichquartette op. 71 und op. 74, vom renommierten, Ensemblekultur prächtig beherrschenden