



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), schielt nie auf perfektes Virtuositum: 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



den Amadeus-Quartett liebevoll und sorgsam, gefühlvoll und inspiriert vorgetragen (Norbert Brainin, Sigmund Nissel, Peter Schidlof und Martin Lovett sind Haydn-Kenner par excellence), offenbaren viel vom Wesen dieses Komponisten, der so oft verniedlicht wurde und damit auf einen Grundraster verkürzt wurde – was einer Verzerrung gleichkommt.

Die Arbeiten, dem Grafen Apponyi gewidmet (der ein guter Geiger gewesen sein soll), entstammen dem Zeitraum zwischen 1790/93 und leiten somit die sogenannten „letzten“ Quartette Haydns ein: die Reife, die Meisterschaft, die Kunst des Intimen spricht daher aus jeder Phrase. Schönstes Beispiel: das „Reiter-Quartett“ op. 74 Nr. 3 – tänzerisch, rhythmisch und kostbar in fast jedem Satz.

Einen besseren, kompetenteren Partner als das Amadeus-Quartett hätte Haydn auch zu Lebzeiten kaum finden können. Diese Aufnahmen machen Appetit „auf mehr“ – auf eine intensivere Beschäftigung mit dem reichen kammermusikalischen Schaffen Haydns.

Jörg Loskill

○ Roussel, Trio op. 58; Burkhard, Sonate op. 59; Ravel, Sonate für Violine und Violoncello – Hansheinz Schneeberger, Violine; Walter Kägi, Viola; Rolf Looser, Violoncello → Claves D 905 (1 S 30)

Bedeutung: Kammermusik an der Grenze zur Avantgarde: der sinnliche Reiz triumphiert

Klangbild: ausgewogen, bei Ravel etwas eingedunkelt

Fertigung: einwandfrei

Die drei Schweizer Orchester- und Kammermusiker Hansheinz Schneeberger, Violine, Walter Kägi, Viola und Rolf Looser, Violoncello, in drei Werken aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts: die sinnliche Komponente, mediterran gefärbt bei Ravel und Roussel, dominiert, obwohl alle Beispiele an der Grenze zwischen impressionistisch-nachromantischen Klängen und kühl-linearen Modernismen stehen.

Roussel war ein überzeugender Meister der kleinen Instrumentalbesetzung: das dokumentiert einmal mehr dieses späte Trio op. 58, das Eindrücke vom Meer illustriert – aber auch ohne diesen klangmalerischen Hinweis besitzt diese dreisätzige Komposition Substanz und Esprit, Kühnheit und musikalischen Intellekt.

Burkhard's Sonate für Solo-Bratsche aus dem Jahre 1939 bindet technische

Schwierigkeiten und ataktische Melodienschwelligkeit (im mittleren Adagio-Teil) gekonnt, fast filmschnittartig zusammen. Daß das Werk strahlend in D-Dur endet, gibt dem Ganzen doch einen freundlich-lebensbejahenden Akzent.

Maurice Ravel's Sonate für Violine und Violoncello, entstanden etwa 1920 (im gleichen Zeitraum wie „La Valse“), wirkt als beeindruckender kammermusikalischer Koloß: Traum und Monströses, Groteskes und Folklore, Hexensabbath und Ironie setzt Ravel in diesem in jedem Satz markanten Werk eng nebeneinander. Der Hörer geht durch ein Wechselbad der psychischen Stimmungen.

Das Trio Schneeberger, Kägi und Looser verstehen sich blind in ihrer Interpretation dieser drei doch im Detail höchst unterschiedlichen Kompositionen: die temperamentvollste ist zweifellos die Ravel-Sonate, deren klangliche Ausdeutung auch genau diese Wildheit der Kontraste, diese Unmittelbarkeit der Klangfarben aufnimmt. Schade, daß die Ravel-Rarität („Die Ökonomie der Mittel erreicht hier einen Höhepunkt: Verzicht auf harmonische Klangreize, eine immer ausschließlichere Hinwendung zum Linearen“ – schreibt Ravel selbst) nur zwanzig Minuten dauert.

Jörg Loskill

○ Schumann, Fantasiestücke op. 88; Volkmann, Trio b-Moll op. 5 – Gorjan-Trio → FSM 53529 AUL (1 S 30)

Bedeutung: erste Schallplattenbegegnung mit R. Volksmanns Trio op. 5

Klangbild: reiche Schattierungen, ausgewogen, präsent

Fertigung: einwandfrei

Zwei Dinge interessieren an dieser LP: zum einen begegnet man einem jungen, noch relativ unbekannten Kammermusik-Trio, zum anderen wird ein fast vergessenes Werk dem archivarischen Grab entrissen – Robert Volksmanns Klaviertrio op. 5. Es spielt das Gorjan-Trio (mit den beiden Jugoslawen Gorjan Kosuta, Violine, und Milos Mlejnik, Violoncello) sowie dem Deutschen Rainer Gepp, Klavier – alle drei mit bester Qualifikation in Ausbildung und Konzerttätigkeit).

Volkmann (1815–1883), aus Sachsen stammender Romantiker, war als Dirigent, Chorleiter, Komponist und Musikprofessor in Prag, Wien und Budapest tätig. Anregungen erhielt er vor allem von Robert Schumann, mit dem er befreundet war – diese Platte dokumentiert gerade diese Verbundenheit zwischen den beiden Musikern, von denen natürlich Schumann die eindeutig höhere künstlerische Potenz war.

Volkmann's b-Moll-Trio stellt sich in seiner ungewöhnlichen Formanlage (es ist wie eine sinfonische Dichtung aufgebaut und setzt sich aus vielen Mosaik-Musikteilen zusammen) und in seiner melodischen Eindringlichkeit als besonderes Zeugnis romantischen Schaffens dar.

Dagegen kennt (und schätzt) man Schumann's Fantasiestücke als unproblematisch aneinandergefügtens Zyklus mit schlichter Melodienarchitektur. Da ist nichts kompliziert, nichts sonatenformartig „gezwungen“: Schumann läßt kostbare musikalische Gedanken fließen. Der Titel „Phantasiestücke“ könnte nicht treffender ausgefallen sein.

Das Gorjan-Trio geht mit Verve und Feingefühl für formales Auflichten von Zusammenhängen an die nicht sehr unterschiedlichen Aufgaben. Gepp dominiert mit seinem Klavierpart nicht, sondern bindet ihn in die Partitur der drei Instrumentalstimmen wohlthuend unauffällig ein. Die Homogenität der drei Künstler läßt kaum Wünsche übrig: hier sind kammermusikalische Profis am Werk.

Jörg Loskill

☆ Rajka Dobronić-Mazzoni spielt Harfe (Werke von Krumpholtz, Mozart, Rossini, Ibert u. a.) – Branka Beretovac, Sopran; Rajka Dobronić-Mazzoni, Harfe → Jugoton LSY-61172 (1 S 30) (Vertrieb: Selan Giltas, Bayerstraße 43, 8000 München)

Bedeutung: Porträt einer jugoslawischen Harfenistin mit apertem Programm

Klangbild: sorgsam ausgewogen, auch im vokalen Bereich

Fertigung: einwandfrei

Rajka Dobronić-Mazzoni, vermutlich der Familie des kroatischen Komponisten Antun Dobronić (1878–1955) angehörend, zählt in ihrem Heimatlande zu den führenden Harfenistinnen. In dem vorliegenden Recital, das auf dem deutschen Markt als Debütplatte gelten darf, kann sie gleich eine Anzahl von Disko-Premieren offerieren. Sie beginnt mit einer dreisätzigen Sonate des Harfenmeisters Johann Baptist Krumpholtz (1742–1790) und endet mit Werken zweier Zeitgenossen, dem „Scherzo“ ihres Landsmannes Boris Papandopulo (geb. 1906) und der „Tokatina“ des Ungarn István Láng (geb. 1933). Insbesondere bei Láng sind, auch hinsichtlich der Behandlung des Instruments, modernere Züge zu registrieren. In der musikalischen Attitüde ergänzen sich aufs beste Ibert's farbige „Reflets dans l'eau“ und die etwas strengere Schöpfung „Vers la source dans le bois“ seines Generationsgefährten Marcel Tour-