

FONO-KRITIK

sadesus, als Regisseur des lichten, hell timbrierten Klangs zu Recht gefeiert, gibt dem Finale – um nur das eindrucklichste Beispiel zu erwähnen – jenen entmaterialisierten Schwung, den weder Arrau noch Brendel ganz getroffen haben. Man erinnert sich an einen Landschaftsvergleich, den Ludwig Wittgenstein einmal bezüglich Mendelssohn angestellt hat: eine Hochebene.

Martin Meyer

Neuveröffentlichungen KAMMERMUSIK



Mal etwas anderes.

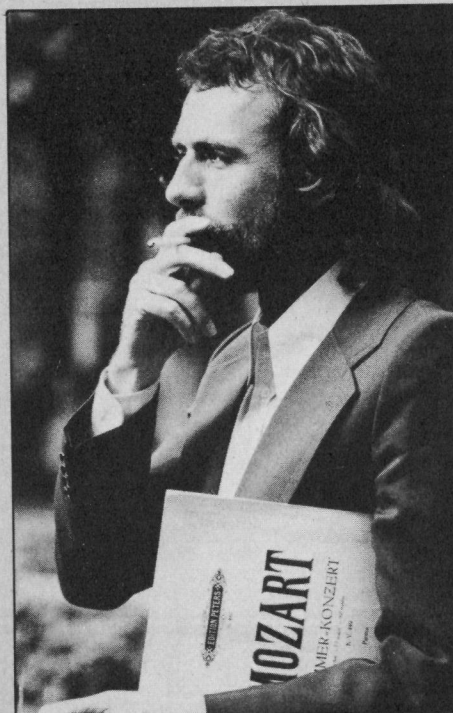
RICHARD STRAUSS, Der Rosenkavalier – Filmmusik in der Fassung für Salonorchester; Ensemble 13 Baden-Baden, unter Mitwirkung von Hans-Dieter Bauer (Klavier). Leitung: Manfred Reichert; Deutsche Harmonia Mundi Folge 1: 1C 065-99904 (1S30), Folge 2: 1C 065-99905 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Ausgewogen, präsent, weitgehend originalgetreu, dynamisch überzeugend, breit und homogen, räumlich und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Es war Robert Wiene, der auf die aberwitzige Idee kam, die Oper „Der Rosenkavalier“ 1925 (stumm) zu verfilmen. Und es waren die beiden Autoren der Oper – Hofmannsthal und Strauss – die dann, wenn auch mit unterschiedlichem Elan, sich nochmals zusammenfanden, um gemeinsam mit Wiene das Projekt in spezieller Handlungsfolge zu verwirklichen. Der Film, der leider die Wirren des Krieges nicht gänzlich unversehrt überstanden hat und der wie ein Staatsgeheimnis „begleitet“ wird, wenn er einmal das Österreichische Filmarchiv verläßt, hat seine eigenen Gesetze. Ihnen mußten Hofmannsthal und Strauss schon etwas entgegenkommen. Möglicherweise waren es auch kommerzielle Erwägungen, die Strauss letztendlich dazu brachten, das Projekt anzugehen, das er zunächst als tantiemenschädigend für die Oper angesehen hatte. Nun, er nahm 10000 Dollar (Hofmannsthal bekam 5000, aber nicht davon...), denn er war klug, die Zeit hart und die deutsche Währung schwach. Zu den beiden Premieren in Dresden und London (Januar und April 1926) hatte Strauss jedesmal ein volles Sinfonieorchester zur Verfügung, und es muß dabei verteuft nobel zugegangen sein. Doch wie sollte man einen solchen Film in den Kinos der

Provinz präsentieren? Auf diese Weise entstand nicht nur eine voll durchlaufende (entsetzlich unbequeme, klavierfeindliche) Einzelstimme, sondern auch eine Fassung für Salonorchester, in der das Klavier vom ersten bis zum letzten Takt mitwirkt und unaufhörlich in Aktionen ist. Es ist nicht definitiv geklärt, ob Strauss wirklich diese Salonorchester-Version selbst gemacht hat, oder ob er nur seinen Namen der besseren Kommerzialisierbarkeit wegen dazu hergegeben, die Sache also quasi im Nachhinein autorisiert hat.

Musikalisch bringt die vorliegende Platte also einen ganz speziellen „Rosenkavalier“, und es gehörte schon so ein unorthodoxer Kopf wie Manfred Reichert dazu, ein solches Projekt zu reali-



Manfred Reichert

sieren. Unter diesem Aspekt verdient die Sache, weil sie außerordentlich interessant unter zeitgeschichtlich-musikalischem Aspekt ist, unsere Sympathie. Reichert ist als Musiker so ausgewiesen, daß es hierüber keiner weiteren Worte bedarf. Doch daß selbst so kenntnisreiche Interpreten wie er gelegentlich in der Absicht, das Gute zu wollen, das weniger Überzeugende erschaffen, wird durch die bislang vorliegenden beiden Einzelplatten des Werkes belegt, und da das äußere Ergebnis der Aufnahme höchst respektabel ist, bedarf ein Einwand einer genaueren Begründung. Die Aufnahme zeichnet sich durch enorme technische Opulenz aus; was Reichert an Detailarbeit in dieses Projekt gesteckt hat, geht einem erst mit den Noten in der Hand auf; was fehlt, und das ist nun keine Frage „subjektiver“

Ansichten, ist der interpretatorische Zeitbezug; denn die Platte stellt den für einen damals ganz besonderen technischen Zweck gedachten Zusammenhang nicht zur Diskussion. Reichert tut so, als sei die Salonfassung der Filmmusik zum „Rosenkavalier“ ein musikalisches Material, das es ähnlich penibel darzustellen gilt wie eine Mozart-Sinfonie, bei der wir ihm selbstverständlich eine Subjektivierung ohne „historische“ Ambitionen zugestehen wollen. Hier aber liegen die Dinge doch anders. Die Musik schon wurde für einen bestimmten Zweck geschrieben; sie war an einen Film als akustisches Illustrationsmedium gebunden. Dieses Material nun wurde seinerseits nochmals für eine weitere, nur zeitgebunden existente Einrichtung, nämlich das „normale“ kleine Kino, verändert. Dies geschah in einer Epoche, in der sich für derlei, gerade unter dem Einfluß solch besonderer Klangkörper wie der Orchester von Dajos Bela oder der (Damen-) Kapelle von Edith Lorand, ein ganz bestimmtes, trotz individueller Verschiedenheit doch irgendwo auch „zeitgleiches“ Klangkonzept entwickelt hatte. Dem nachzuspüren hat also weniger mit Historisieren, als mit „Richtigmachen“ (im Sinne einer nicht vom Ausgangspunkt der Idee isolierten musikalischen Gestaltung) zu tun.

Aber die geschichtliche Dimension ist Reicherts Sache (hier) leider nicht, und so fehlt denn ein zur besonderen und zeitbedingten Instrumentation kongruenter Interpretationsstil. Mit anderen Worten: man hätte sich manches weniger perfekt, dafür aber atmender gewünscht (ich weiß, natürlich, wie schwer das gerade in dieser Partitur zu machen ist). Ein weiterer Punkt kommt hinzu, der gerade in Kenntnis des Notentextes einen schier zur Verzweiflung treibt: das Klavier. Einen kundigeren, anpassungsfähigeren und virtuosen Mann als Hans-Dieter Bauer hätte sich Manfred Reichert gar nicht aussuchen können. Aber da sitzt denn ein großartiger stiller Tiger am Klavier, und man hört es kaum. Das ist weder im Sinne der damaligen Aufführungspraxis, noch dürfte es im Sinne des Pianisten sein, der als einziger „ensemblefremd“ ist (was die, übrigens wie immer bei Harmonia Mundi, ungewöhnlich nachlässige Grafik nicht berücksichtigt). Ich rede hier keinesfalls der Idee eines „Salonklavierkonzertes“ das Wort – das ist überhaupt keine Frage. Wichtig ist die Tatsache, daß man häufig das (etwas verstimmte) Harmonium mehr heraushört, als das zentrale Instrument, über dessen Partitur auch noch steht: „Piano-Conducteur“ (deutlicher gehts nimmer!).

Es hätte sich alles geschmeidiger um das Klavier und seinen wahrlich „unhandlichen“ Part scharen können zu gemeinsamem, integrativem Tun. Dies ist eine Sache, die sicherlich nicht nur die Technik angeht, sondern die ja in Reicherts Konzept gelegen haben muß. Wenn man aber von diesem Gesichtspunkt absieht, der allerdings die Klangfarbensumme der Darstellung wesentlich verändert hätte, bleibt dennoch ein vom Aufführungstechnischen her gesehen imponierendes Fazit, und es steht zu hoffen, daß auch die weiteren Folgen dieser Veröffentlichung spontan ihre Freunde finden mögen, zumal es schon

selten genug ist, daß eine so konzentrierte Anzahl erstklassiger Musiker in so prachtvoller Weise auf einem technisch blendend drapierten Holzweg agiert. Spaß macht's trotzdem und sicherlich nicht nur Sanguinikern! Knut Franke



Unbekanntes von Paganini in solider Wiedergabe.

PAGANINI, Variazioni sulla Carmagnola, Tema variato, Moto perpetuo, Inno patriottico con Variatoni, Variazioni sul „Carnevale di Venezia“; Franco Mezzena (Violine), Adriano Sebastiani (Gitarre); Dynamic DS 4003 (1 S 30) (Bezugsquellen: Bongiovanni, Via Rizzoli, 1-40 125 Bologna oder „OPUS E“ Kriegsstraße 161, 75 Karlsruhe 1).

Klangbild: Sehr natürlich; leichter, aber nicht verschleiender Hall.
Fertigung: Einwandfrei bis auf leichtes Rauschen.

Man mag über die musikalische Seite der auf der Platte versammelten Stücke denken wie man will: für Paganini-Interessenten sind sie ein unumgängliches Muß! Die Variationen über die Carmagnola sind das erste belegte eigene Werk, das Paganini in der Öffentlichkeit spielte! Bestand bislang in der Literatur Uneinigkeit über genauere Daten zu Paganinis frühesten Auftritten, seinen Kontakten zu A. Rolla, so kann man sich z.B. anhand eines Faksimiles einer Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1795 selbst vom Auftreten des jungen Paganini (er war damals 13 Jahre alt) im Teatro di Sant' Agostino überzeugen. Die hier eingespielte Fassung dürfte vermutlich um das Jahr 1800 herum entstanden sein. Sie spiegelt Paganinis Experimentierzeit wider, jene Zeit, in der er seine eigene Spieltechnik auf die Höhe brachte, wie wir sie aus seinen Capricen, Konzerten und späteren Variationenwerken her kennen. Gleichen Zwecken dienten sicher auch das „Tema variato“ und „Inno patriottico con Variazioni“. Man muß sich hier vielleicht einen Moment lang vor Augen halten, daß diese Dinge sich bei Paganini zu einer Zeit entwickelten, als er als Zweiter Geiger(!) am Hofe zu Lucca angestellt war. Von seinen erst ein Vierteljahrhundert(!) später einsetzenden europäischen Erfolgen hat zu diesem Zeitpunkt kein Mensch etwas geahnt. Verblissen muß hier ein geigerischer Feuerkopf – ohne tiefere Allgemeinbildung, ohne allzu umfassende musikalische Bildung – an die Verwirklichung seiner ihm vorschwebenden Ideen „gebastelt“ haben, muß in Begeisterung und naiver Ausdauer von sich selbst das Unmögliche verlangt haben. Wir wissen, daß er es auf seine Art und Weise erreicht hat. Auch er selbst war sich im Klaren, daß er sich beispielsweise nicht mit einem Beethoven oder Mozart vergleichen durfte. Sein Verdienst war es, die Grenzen dessen, was auf der Violine für möglich galt, soweit auszudehnen, daß ein Erreichen derselben seinen Zeitgenossen zu-

nächst ausgeschlossen erschien. Mit den Variationen über „Carnevale di Venezia“ stehen wir außer vor den technischen auch vor Paganinis eigenen gestalterischen Grenzen. Aufwand und Gehalt klaffen hier unüberbrückbar auseinander. Doch wer die alte Einspielung von Francescatti kennt, bekommt eine Ahnung, was Violinspiel für sich alleine genommen heißen konnte. Dort konnte man Banalitäten wahrlich vergessen. Eine ähnliche Faszination muß wohl auch von Paganini selbst ausgegangen sein. Man muß von dem „Wie“ seines Spiels so fasziniert gewesen sein, daß man das „Was“ glatt vergaß. Franco Mezzenas Spiel bringt dies nicht zuwege. Der 1953 geborene Accardo-Schüler meistert zwar die pyrotechnischen Anforderungen dieser Stücke, läßt sie aber nicht in dem Maße hinter sich, daß es einen „umhaut“. Doch bewegt er sich immerhin auf einer Höhe, daß man wenigstens nicht ohne Spaß einen Streifzug durch Paganinis Werkstatt miterleben kann. Als Bezugsquelle seien die genannten Lieferanten als zuverlässig empfohlen.

Wolfgang Wendel



Wenig überzeugendes Recital einer deutschen Harfenistin.

WERKE FÜR HARFE von G. F. Händel; F. A. Boieldieu; G. Fauré; L. Spohr; B. Britten; Brigitte Langnickel-Köhler (Harfe); FSM 53545 AUL (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Räumlich, doch trocken und trotz Hall ohne Aura, dabei Präsenzwankungen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Händel: Martine Geliot (HM France 30.905) Marie-Claire Jamet (Critère SCRD 5.148 Euro S 73643 KK) Fauré: Martine Geliot (EMI France 2C065-12 115)

Sicher geht ein Teil der mangelnden Überzeugungskraft dieses Recitals zu Lasten der Aufnahmetechnik: selten habe ich eine Harfenplatte gehört, die das Spezifikum dieses Instruments – die Aura des schwebenden, ineinanderfließenden Klangs, der dennoch klar durchhörbar bleibt – so zur langweilig-nüchternen Trockenheit zerstörte, wie dies hier geschieht. Aber auch das Spiel der Solistin rührt nicht an, läßt kalt: Thema mit Variationen von Händel sind braver Schulvortrag, nicht mehr; was im Vergleich dazu die ganz junge Martine Geliot daraus macht, ist packend und läßt jene Faszinationskraft spüren, die man vom Harfenspiel erwartet; und wenn Marie-Claire Jamet dasselbe Stück spielt, zweifelt man daran, daß es wirklich dasselbe Stück ist, so packend-virtuos gelingt es ihr. Und Faurés „Châtelaine“ op. 110 – die musikalische Übersetzung eines Gedichts von Paul Verlaine („Une Sainte en son aurore/Une Châtelaine en sa Tour...“) – ist voll von feiner, behutsamer Poesie, die sich in der Darstellung durch Frau Langnickel-Köhler allenfalls errahnen läßt; auch hier zeigt Martine

Geliot, wie diese Mischung aus Traum und Wirklichkeit, diese reine Musik gewordene Sprache eines Liebesgedichts klingen kann und muß! Die zweite Harfensonate Boieldieus ist ein hübsches Stück, das erheblich mehr Esprit, Charme und auch einen virtuellen Einschlag erfahren dürfte, als es hier bekommt. Die Stücke der B-Seite – Spohrs c-Moll-Fantasie op. 35 und Britten's Harfensuite op. 83 – gelingen zwar etwas besser, nicht ganz so schulmäßig, doch auch hier ist von Faszination, vom Reiz des Harfenklangs wenig zu spüren; die Stücke wären in überzeugender Darstellung wertvoll fürs Repertoire. Alles in allem also eine überflüssige Platte, die erneut bestätigt, daß hierzulande Harfenisten-nachwuchs sich schwer tut – ganz im Gegensatz zum westlichen Nachbarn, wo einem auf Anhieb Namen einfallen (neben Martine Geliot und Marie-Claire Jamet etwa noch Annie Challan, Mirelle Nordmann, und vielleicht kann man auch die Schweizerin Ursula Holliger dazuzählen).

Diether Steppuhn



Originell in jeder Beziehung.

THE NEW COLOPHONIUM BASSQUARTETT; Werke von Brumby, Gounod, Granados, Guettlo, Pena, Runswick; The new Colophonium Bassquartett; Gerhard Dzwiza, Knut Guettler, Rodney Slatford und Klaus Stoll (Kontrabaß), Wolf Harden (Klavier), Loretta Zahn (Sprecherin); musica viva MV 30-1076 (1S30) Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Man tut gut, beim Abhören Höhen zuzugeben.
Fertigung: Einwandfrei.

Der Name des Ensembles suggeriert Eigenwilligkeit: Colophonium, damit es kratzt, und viel Aufgekratztes wird hier geboten von den vier anerkannten Kontrabassisten aus Hamburg, Oslo, London und Berlin. Einstieg und Ausklang auf der A-Seite sind – nicht zufällig – die zwischen Variété und Kabarett angesiedelten Bearbeitungen von Johann Strauß und amerikanischen Songs, verfaßt von dem (Jazz-) Bassisten, Dirigenten und Komponisten Daryl Runswick. Schon von Dragonetti, dem Stammvater der Kontrabassisten, ist überliefert, daß er Violinsonaten auf seinem Instrument hervorzauberte. Auf dieser Platte ist es namentlich Bottesini, als Kontrabassist und Dirigent der Aida-Uraufführung bekannt geworden, der seine Interpreten in hohe Regionen mit Belcantoterzen entführt, wozu Wolf Harden als begabter Junior-Pianist des Ensembles den entsprechenden Tremolo-Sturm im Wasserglas beisteuert. So reiht sich eine Köstlichkeit an die andere; überflüssig auf dieser Seite jedoch Bottesinis Troubadur-Arie, die allzusehr nach Klavierauszug schmeckt. Die B-Seite macht es seriöser, herausragend hier die Suite des Australiers Colin Bumbry, ein Auftragswerk vom Bassisten Rodney Slatford, 1976

FONO-KRITIK

erstmalig während der Festspiele in Aldeburgh aufgeführt und hier in authentischer Wiedergabe präsentiert. Knut Guettlers „Rendezvous“ für eine Sprecherin und eine elefantöse Begleitung von 13 Kontrabassisten nebst Schlagzeug ist in Mehrspurtechnik produziert: eine großartige Untermalungsmusik statischer Klänge, die den surrealistischen Text des norwegischen Dichters Kjell Erik Vindtorn (hier englische Version) aus sich heraus wirken lassen. Zusammenstellung und Wiedergabe dokumentieren einen fortgeschriebenen Emanzipationsstand des Kontrabasses. *Wolfgang Rogge*



Georg Philipp Telemann als „Methodiker“: seine Sonaten in Streicherbesetzung erstmals eingespielt.

TELEMANN, Methodische Sonaten Nr. 1-6 für Violine und Basso continuo; 3 Fantasien (Nr. 4, 9 und 12) für Violine solo; Conrad von der Goltz (Violine), Christina Hussong (Viola da gamba), Klaus Linsenmeyer (Cembalo); Carus FSM 53131/32 (2 S 30) Aufnahme datum: 1979/80

Klangbild: Klar gezeichnet und stets transparent.
Fertigung: Ohne Beanstandung.

Georg Philipp Telemann erscheint hier nicht bloß als Komponist, sondern obendrein noch als Didaktiker und so gewissermaßen als Musikpädagoge; denn bei diesen „Methodischen Sonaten“ geht es ihm darum, das Verzierungs Wesen abzuhandeln und zugleich ausführungspraktisch zu erläutern. Um zu begreifen, was gemeint ist, sollte man zunächst Helmut Haacks informativen Einführungstext gründlich lesen. Wenn damals bei der Drucklegung Telemann eine doppelte Notierung brachte – d.h. mit unverzierter Melodie und daruntergesetzter, verzierter Version –, so weiß man nun auch, weswegen dies geschah.

Conrad von der Goltz, auf einer Stradivari-Geige von 1708 musizierend („Empress of Russia“), ist der rechte Mann, Telemanns künstlerische Absichten mit gutem Gelingen in die Tat umzusetzen (in einzelnen Sätzen ist es jeweils vermerkt, wo er die verzierte Fassung des Komponisten und wo er bei der Wiederholung eigene Verzierungen nach Telemannschem Muster vorträgt). Mit ihm am gleichen Strang ziehen seine beiden Musizierpartner, Christina Hussong und Klaus Linsenmeyer, die sich nachgebauter historischer Instrumente bedienen. Der Gambenpart geht bisweilen sogar ins Solistische hinein. Für die Plattenseite 4 geben die drei ausgewählten Fantasien für Violine solo den genau passenden Füller ab. – So ist diese Neuaufzeichnung der „Methodischen Sonaten“ nicht nur ein Hörvergnügen für Telemann-Fans, sondern darüber hinaus ein ernsthaftes Studienobjekt für diejenigen Streich-Instrumentalisten, die sich mit ge-

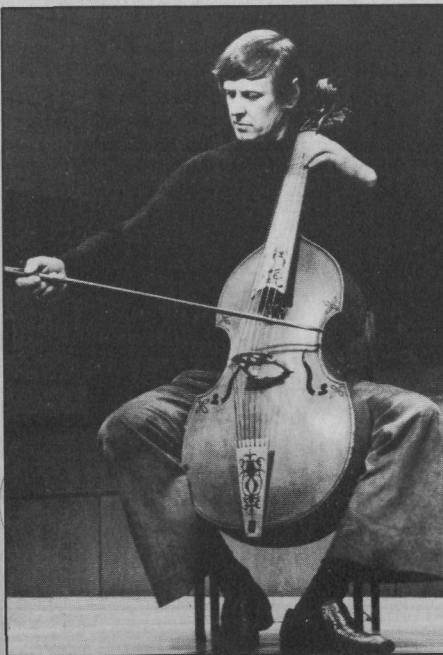
wissen ausführungspraktischen und spieltechnischen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts vertraut machen möchten. *Werner Bollert*

Wiederveröffentlichungen KAMMERMUSIK



Telemanns zentrales Sammelwerk in Neuauflage wieder zugänglich gemacht.

TELEMANN, Der getreue Music-Meister; Edith Mathis (Sopran), Hertha Töpper (Alt), Ernst Haefliger und Gerhard Unger (Tenor), Barry McDaniel (Bariton), Sebastian Kelber (Blockflöte), Hans-Martin Linde (Traversflöte), Alfred Sous (Barock-Oboe), Walter Stiftner (Barock-Fagott), Edward Tarr (Clarin-Trompete), Eduard Melkus und Otto Büchner (Violine), Rudolf Nel (Viola pomposa), Josef Ulsamer (Gambe), Wolfgang Boettcher (Violoncello), Michael Schäfer (Laute, Barock-Theorbe) u.v.a., Würzburger Bach-Chor, Günter Jena, Josef Ulsamer; DG Archiv 2723073 (5 S 30) Aufnahme datum: 1966 und 1967



Josef Ulsamer

Klangbild: Klar konturiert und durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Wiederveröffentlichung von Telemanns fesselnder „Musikalien-Zeitschrift“ war schon längst fällig; und man freut sich, daß diese umfangreiche Kassette im Rahmen der Archiv Produktion nun erneut greifbar geworden ist. Was anlässlich der ersten Edition Gerhard Wienke in diesen Blättern schrieb (Fono Forum 12/1967, S. 757), hat seither von seiner Gültigkeit nichts eingebüßt. In 25 „Lectionen“ offerierte Telemann seinen Lesern bzw. Abonnenten nicht mehr und nicht weniger als einen umfassenden Querschnitt durch die gute Gebrauchsmusik seiner Epoche, in ihren verschiedenen Ausprägungen, Formen und Gattungen – wobei der stete Wechsel der instrumentalen Besetzung einen Hauptreiz ausmachen dürfte und wobei die Ansprüche, die Telemann hier von den jeweils Musizierenden fordert, eigentlich nirgends gering zu veranschlagen sind.

Den wesentlichen Inhalt des „Getreuen Music-Meisters“ konnte Telemann aus dem eigenen Fundus bestreiten; trotzdem schloß er Beiträge von anderen Komponisten keineswegs aus (J.S. Bach, Baron, Goerner, Haltmeier, Kreising, Pissendel, S.L. Weiss, Zelenka). Eine Anzahl von Gesangsnummern lockern zusätzlich die Vortragsfolge auf. Die neue Kassette-Ausgabe ist wiederum sorgfältig aufbereitet; und das allenthalben hohe Niveau der künstlerischen Ausführung ist ein weiterer Pluspunkt, der angenehm ins Ohr fällt. *Werner Bollert*

Neueröffentlichungen KLAVIERWERKE



Graffman erinnert an eine selten gehörte Sonate von Benjamin Lees.

BARTOK: Suite op. 14; PROKOFIEFF: Sonate Nr. 2 op. 14; LEES: Sonate Nr. 4; Gary Graffman (Klavier); Odyssey Y 35203 (1 S 30) (Import)

Klangbild: Präsent, voll, etwas metallisch.
Fertigung: Einwandfrei.

Gary Graffman – der Name steht für einen amerikanischen Pianisten mit weitgespanntem Repertoire, sicherem musikalischen Instinkt und glänzender Technik. Doch wie das, mit Ausnahme von Horowitz, Rubinstein oder Gould, der Fall zu sein pflegt: daß Musiker, die im deutschen Raum nicht konzertieren, dem Publikum auch von der Schallplatte her wenig vertraut

sind, so gilt für Graffman: seine Einspielungen haben Widerhall nur bei Eingeweihten gefunden.

Deshalb sei kurz erinnert, an besonnen-virtuose Darstellungen der Rachmaninoff-Konzerte, an eine geballte Interpretation von Tschaiowskys G-Dur Konzert, an eine kernige Wiedergabe von Chopins vier Balladen, an Platten mit Werken von Prokofieff, Schubert, Brahms und Schumann. Und jetzt hat die amerikanische „Odyssey“-Reihe des Columbia-Labels eine Zweitveröffentlichung vorgelegt, die Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts – Bartók, Prokofieff, Lees – gewidmet ist. Eine ganze Plattenseite füllt die Sonate Nummer 4 des in China geborenen und seit seiner Kindheit in Amerika lebenden Benjamin Lees. Lees, Jahrgang 1924, Schüler an der University of Southern California, Privatschüler von George Antheil, schrieb seine Sonate in den frühen fünfziger Jahren; im Sommer 1953 vollendet, ist sie Gary Graffman gewidmet, der das Stück erstmals im April 1964 in New York zur Aufführung brachte.

Das dreisätzige Werk – auf einen weitläufigen, im Allegro energico gehaltenen Kopfsatz folgt ein unruhiges Adagio, auf dieses ein Allegro deciso – ist technisch anforderungsreich gesetzt. Schon der erste Satz, stilistisch von Prokofieff, aber auch von Barber geprägt, nimmt in rabiater Drängen die Klaviatur in Besitz. Schwere Akkordpakete, Sprünge, oktavierte Baßlinien rufen nach einer expansiven und griffsicheren Pianistik. Graffman gibt aber mehr als nur eine im Lot gemessene Abbildung des Aufbaus. Er reflektiert das Geschehen mit einer Präsenz, die ganz ohne Verschleierungen arbeitet und somit den Durchblick auf das komplexe Gerüst erleichtert.

Die vorrangige Bedeutung der Platte liegt denn auch in dieser Interpretation der Lees-Sonate. Für Bartóks tänzerisch-feine Suite op. 14 fehlt es dem Pianisten etwas an innerer Gelöstheit. Das Ergebnis: die vier Sätze werden vor allem auf ihre motorische Schwungkraft hin befragt, zartere Abfolgen (das Final-Sostenuto) geraten eine Nuance vergrößert. Mehr physiognomische Gemeinsamkeit mit der Lees-Sonate findet Graffman bei Prokofieff. Wenn Graffman mit wütendem Ingrimms das schwierige Scherzo der zweiten Sonate packt, erinnert er an die frühe, glänzende Gilels-Einspielung; spätere Produktionen: von Joselson, von Lazar Berman, klingen da wie blasse Abzüge der Vorlage.

Martin Meyer



Effektvolle Programmzusammenstellung von teilweise längst (wieder) fälligen Katalogneuheiten, nicht ganz so effektiv gespielt.

J. CHR. BACH: Sonate G-Dur; BUSONI: Duetto concertante nach Mozart; POULENC: Sonate; CHOPIN: Rondo für zwei Klaviere; MILHAUD: Scaramouche; Klavierduo Bauer-Bung;

Thorofon Capella MTH 206 (1 S 30) Aufnahme datum: 1979

Klangbild: Dynamisch nicht sehr kontrastreich.
Fertigung: Einwandfrei.

„Anspieltip“, um diesen Terminus eines Schallplatteninformationsdienstes hier anzuwenden, ist das Rondo für zwei Klaviere von Chopin. Die dezent angewandten Tempoverschiebungen leuchten die Schattierungen stimmungsvoll aus, die Steigerungen werden überzeugend nachvollzogen, ohne zu expandieren. Und das kennzeichnet auch die Darstellung der anderen auf dieser Platte eingespielten Kompositionen für zwei Klaviere: Höhepunkte und Akzente wirken nicht befreiend, nicht pointiert, sondern diszipliniert und auf Distanz. In sich stimmig wird ein ausgewogenes Zusammenspiel präsentiert, was allerdings dem Schlußsatz in Milhauds „Scaramouche“ den federnden Schwung des Rumbathmums vorenthält und in Busonis „Duetto concertante nach Mozart“, jener genialen Bearbeitung des Klavierkonzerts F-Dur KV 459, nur am Rande des unwägigen Anflugs von Eleganz und Ironie einbezieht. Trotzdem: Der abwechslungsreichen und effektsicheren Programmzusammenstellung folgt man mit Genuß, wobei der 1918 entstandenen Sonate von Poulenc reizvolle Klangparallelen zu den Balletten Igor Strawinskys zu entnehmen sind. *Wolfgang Rogge*



Zweite Talentprobe eines jungen Pianisten.

BACH: Goldberg-Variationen BWV 988; BEETHOVEN: Diabelli-Variationen; Daniel Varsano (Klavier); CBS 79231 (2 S 30) Aufnahme datum: 1980

Klangbild: Offen, recht präsent, etwas trocken, von mittlerer Dynamik.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen:

Bach: Gould (CBS 72692).

Peter Serkin (RCA LSC-2851).

Weissenberg (EMI 151-11644/45)

Tureck (Everest 3397).

Beethoven: Serkin (CSP CML 5246)

Richter (Rococo 2098)

Gulda (MPS 13000)

Rosen (Peters PLE 042)

Daniel Varsano, der kürzlich mit einer Satie-Platte debütierte, ist, wie der Hüllentext mitteilt, 1954 (wo?) geboren; musikalische Ausbildung: in Frankreich, in Amerika. In Amerika vor allem an der Westküste, bei der Bach-Spezialistin Rosalyn Tureck. Andere Lehrer waren Magda Tagliaferro und Paul Badura-Skoda. Die weiteren Angaben – über Festivals usw. – gleichen den Durchschnittsreferenzen anderer junger Pianisten.

Nun hat Varsano, nach Satie, den Weg zu Bach und Beethoven gefunden. Er hat zwei Variationszyklen eingespielt, die wohl die beiden schwierigsten der gesamten Klavierliteratur sind; nämlich, von Bach die „Goldbergvariationen“, von Beethoven die „Diabelli-Variationen“. Mit Bach fordert er zwangsläufig den Vergleich mit dem jungen Gould. Für Beethoven muß man eine imponierende Konkurrenz zitieren – und zugleich daran erinnern, daß der reife Gould die „Diabelli-Variationen“ noch nicht aufgenommen hat. Folglich: Vorsicht.

Aber Varsano ist ein gedankenreicher Pianist. In einem Interview (Hüllentext) äußert er sich klug und überlegen zu Bach und Beethoven. Wenn die beiden Platten Varsanos Intelligenz nicht in demselben Maß spiegeln, mag das im günstigen Fall daran liegen, daß der Pianist Absicht und Verwirklichung noch nicht richtig zu koordinieren weiß. Ähnliches ist etwa auch Gawirow bei seiner jüngsten Prokofieff-Platte widerfahren.

Jedenfalls spürt man noch wenig von der analytischen Unerbittlichkeit Glenn Goulds. Varsano entdeckt zwar in den „Goldbergvariationen“ viele Gestaltungsprinzipien, doch die gleichsam abgelegene Vielstimmigkeit, die rhythmischen Kniffe und die tempomäßigen Verschiebungen – solche tragenden Pfeiler des Zyklus bleiben ihm verborgen. Es ist, wie wenn, nach kräftig durchgeformten Partien, die Aufmerksamkeit plötzlich erlöschen würde, und deshalb schwankt Varsanos Bach zwischen Strenge und Willkür. Das sieht im Detail so aus, daß etwa die linke Hand in der dritten Variation staccato begleitet und dann, wo die Rechte viel zu tun hat, nur noch hinter einem Nebelschleier ihre Strecke abschreitet.

Die schnellen Variationen nimmt Varsano relativ gemächlich. Um die Egalität der Sechzehntel zu garantieren, benützt er das linke Pedal. Daraus resultiert einen weiche, manchmal verschwommene Ornamentik, die als Antwort auf die langsamen Kanons funktionslos bleibt. Man wundert sich, wie flach und konturlos Nummern wie die elfte, wo ein „leggiere“ vorgeschrieben ist, abgebildet werden; wie tot die dreizehnte Variation klingt, wo Varsano die Phrasierungsbögen der linken Hand einfach blind zerteilt. So gebricht es diesen „Goldbergvariationen“ planerisch an Form. Und uneinsehbar bleibt auch, weshalb Varsano die meisten Sechzehntel-Passagen detaché nimmt. Will er den Klang des Cembalos imitieren? Oder ist es einfach pianistisch leichter, raschere Variationen inmäßigem Tempo herunterzufingern? Zu den technisch irritierenden Merkmalen zählt zudem eine gewisse rhythmische Nachlässigkeit. In den strukturell einfachen und im Tempo getragenen Nummern wird sie insofern offenbar, als die Artikulation verzögert wird. In den komplizierten Nummern stehen die einzelnen Stimm-Ebenen beziehungslos im Raum. Als Beispiel sei die 20. Variation genannt, die noch im eiligen Auseinanderstieben vom Pianisten einheitsbildende Übersicht fordert. Bei Varsano klingen die einzelnen Abläufe erschreckend isoliert. Man könnte Nummer für Nummer im Stil einer detaillierten Kritik fortfahren. Um die Einspielung insgesamt zu charakterisieren: sie ist als