

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-

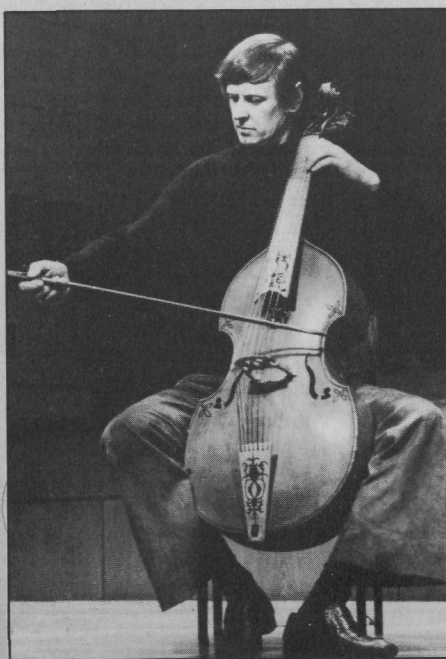
wissen ausführungspraktischen und spieltechnischen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts vertraut machen möchten. *Werner Bollert*

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 rabiaterm 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 unwägbaren 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 Variationenzyklen 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 Gawrilow 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 „leggiero“ 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

FONO-KRITIK

modern zu bezeichnen, weil Varsano doch eher einen un-romantischen, polyphon zu enthüllenden Bach anvisiert. Daß das Programm in seinen Einzelpunkten nicht durchgehalten ist, wiegt freilich schwerer.

Ähnliche Einwände müßten nun auch gegen die Darstellung der „Diabelli-Variationen“ vorgebracht werden. Ich verzichte auf den Indizienbeweis. Varsano zielt auf eine plastische, etwas grobkörnige Wiedergabe, die am Anfang noch zu fesseln vermag. Wenn indessen das fugierte Finale in den Blick kommt, hat sich längst jene Diskontinuität im Entwicklungsprozeß breitgemacht, die schon anderen Pianisten zum Verhängnis geworden ist. Beethoven ist, in dieser Beziehung, rigoros. Und es gehört, zugestanden, zu den eminenten Schwierigkeiten dieses Zyklus, daß man am Ende noch weiß, wie die einzelnen Stationen der beinah' endlosen Wanderung zu benennen sind.

Martin Meyer

Brendel predigt Liszt.

LISZT, Aux Cyprès de la Villa d'Este I; Les jeux d'eau à la Villa d'Este; „Sunt lacrymae rerum“; Schlummerlied; Valse Opulente Nr. 1; „Unstern“; „Schlaflos“; Mosonyi Grabgeleit; Csárdás macabre; Alfred Brendel (Klavier); Philips 9500 775 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 1980

Klangbild: Sehr präsent, räumlich, etwas hallig und baßbetont.
Fertigung: Leichte Klirrgeräusche auf Seite 2 am Innenrand.

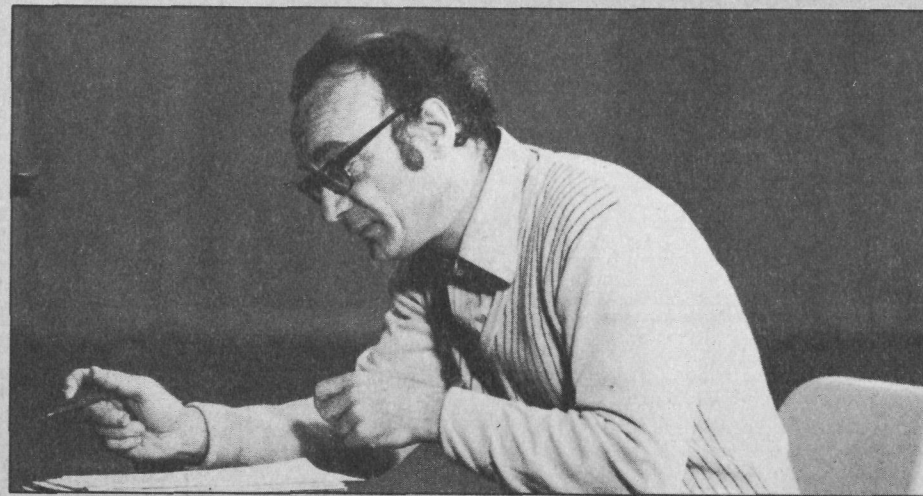
Was Alfred Brendel auch tut, er tut es engagiert. Wenige Pianisten haben einen so ausgeprägten Hang zu engagierter „Nachdenklichkeit“ bekundet, wie man ihn bei Brendel schätzt. Niemandem würde es auch einfallen, solche Optionen als Kompensationsphänomene einer möglicherweise erschütterten Selbstgewißheit anzusprechen. Und doch scheinen Brendels literarisch-emotionell vorgebrachte Bekenntnisse untrennbar verbunden mit seinem Metier als Pianist. Das muß seinerseits nachdenklich stimmen. Wer sich so penetrant erklärt, verbal und auf dem Klavier – hat er nicht etwas zu entschuldigen?

Beispiel: Liszt. Brendel gilt als ein besonderer Liszt-Exeget. Anders als die siegessicheren Barden (Horowitz, Cziffra), analysiert Brendel die Textur der Liszt'schen Klavierwerke, bevor er sich mit den gebrochenen Doppeloktaven befaßt. Er zieht damit indirekt jene der Naivität, die loslegen, ohne zunächst ihre Gedanken geordnet zu haben. Allerdings müßte als Ergebnis Einigkeit darüber herrschen, daß Brendel somit Liszt besser spielt. Das aber trifft nicht zu. Nun hat Brendel eine Platte mit späten Liszt-Stücken vorgelegt. Der Platte ist ein ausführliches „Vorwort“ aus der Feder des Pianisten beigegeben. Brendel sagt dort Dinge, die man zwar

weiß, die jedoch weder Horowitz, noch Cziffra so zu formulieren verstünden. Respekt. Im übrigen möchte man die Platte als Beweis nehmen, daß ein reflektiertes Vorverständnis noch keine Garantie für – sagen wir etwas vage: eindrucksvolle Interpretation ist.

Denn, Brendel ist, einmal mehr, der Versuchung erlegen, seine literarischen Liszt-Kommentare unmittelbar in musikalische Sachverhalte umzusetzen. Was „fahl“ ist, oder die Bitterkeit des Herzens verkündet, oder zutiefst religiös auftritt, muß auch so tönen. Es tönt, bei Brendel, in der Tat so, und die Frage lautet jetzt: ob es das muß. Oder, ob nicht umgekehrt erst die Interpretation einen Kritiker veranlaßt, Fahles und Religiöses herauszuhören, während ein anderer Kritiker anderes hört. Dieser Unterschied ist entscheidend.

Wenn nämlich Brendel den Weg von der literarischen Idee zu ihrer Realisation geht, schränkt er die Aussage des Texts in der einen oder anderen Weise ein. „Absolute“ Musik wird damit auf eine bestimmte Sprache festgelegt und ihrer Vielschichtigkeit beraubt. Weshalb klingt – wenn man denn einen ebenfalls nachdenklichen Pianisten zitieren will – der Liszt von Claudio Arrau vielschichtiger, aber auch ruhiger und entspannter? Weil Arrau, interpretierend, das Werk nicht auf eine eindeutige und einschlägige Charakteristik festlegt. Es gibt bei Arrau, pointiert gesagt, mehr zu entdecken.



Alfred Brendel schränkt bei seinen Liszt-Interpretationen den Kompositionstext sehr stark ein

So spielt Brendel die „Zypressen der Villa d'Este“ wie unter dem Zwang, die Symbolik dieser Bäume in der Aura von Tod und Verwesung zu orten. Jede Kantiene wird hervorgestoßen, als ob das einer unfaßbaren Anstrengung bedürfte – und in den Steigerungen vermißt man dann doch die kompromißlose Schichtung des Akkordmaterials. Das auf Vergil sich beziehende Stück „Sunt lacrymae“ („... rerum et mentem mortalia tangunt“) verwandelt Brendel in eine Baß-Orgie; doch die harmonischen Ablösungen werden vom Pedal weggespült. Den

„Csardas macabre“ zergliedert Brendel in einzelne Episoden, ohne die rhythmische Linie auszu ziehen, und der Diskant-Klang gibt Kunde von der etwas un-räumlichen Anschlagstechnik des Pianisten.

Schließlich, die „Jeux d'eau“, für die Brendel einen religiösen Gehalt beansprucht. Man kann bei Cziffra und bei Arrau auf je verschiedene Art sehen, wie diese genial inszenierten Wasserspiele in ihren Kraftfeldern ineinandergreifen. Brendel bleibt auf den Stufen stehen, ohne die Bahn abzutasten, die alles überhöht. Das mühevollen Kreisen der Terz/Quartgänge, die Unschärfen in den parallel geführten 32eln (Takt 15 ff), die Stockungen selbst da, wo Liszt „briso“ schreibt, die abrupt verabschiedeten Schluß-Takte: man spürt, daß ein verückter Pianist in Ideen spielt.

Martin Meyer

★ **Offenkundig von der Konzertsituation beflügeltes, äußerst eigenwilliges Klavierspiel mit großem literarischen Radius.**

ZOLTAN KOCSIS in Concert; Werke von Schubert: Impromptu op. 142,4; Liszt: Csárdás obstiné, Venezia e Napoli; Rachmaninoff: Etüde

Fertigung: Gelegentlich hoher Rauschpegel, einzelne Knacker, Publikumsgeräusche.

Um den jungen, gleichwohl bereits nachhaltig in interpretatorische Denkprozesse eingreifenden Pianisten Zoltán Kocsis porträtartig vorzustellen, haben sich die Herausgeber entschlossen, Rundfunkaufnahmen aus den Jahren 1971 bis 1978 zu einem Recital zusammenzustellen. Wer Zoltán Kocsis bis jetzt nur anhand von Studioaufnahmen kennengelernt hat, der dürfte manche seiner Einschätzungen zugunsten des Ungarn revidieren. Stärker als die meisten Einspielungen rücken diese Mitschnitte sein experimentelles Engagement in den Vordergrund. Etwa die Wiedergabe des f-Moll-Impromptu op. 142 Nr. von Schubert (März 1977) macht dies unmißverständlich deutlich. Kocsis versteift sich wider jede äußerliche klangliche Verbrämung des kompositorischen Materials und verteidigt – sparsamst pedalisiert – die zigeunerisch angehauchte Motivatik vorzüglich als Synthese von Bewegung, Stauung und integriertem Melos. Selten gelingt es einem Spieler, den Skalenpassagen die genrehafte Verbindlichkeit des „Rhapsodischen“ zu nehmen, in deren Nähe sie Pianisten vom Schlage eines Demos oder Anievas trügerisch wähnen. Kocsis begründet das Stück und problematisiert es dadurch. Die Unisono-Einschübe gegen Ende entbehren somit nicht der Knorrigkeit, so wie auch die jeweils kurzfristig auf- und abschleifenden, durch Triller vorbereiteten Figurationen von Pseudo-Folkloristik abgesetzt werden.

Kocsis erweist sich als eminenter Chopin-Spieler. Seit Horowitz und Richter ihre Versionen der g-Moll-Ballade mitschneiden ließen (CBS und Vox), ist mir keine Live-Version des Werkes mehr begegnet, die derart sensibilisiert mit den thematischen Erscheinungsformen umgeht, zugleich den werküberspannenden Bogen nachzeichnet und im Finale den Mut zu schierer Virtuosität bekundet. Darüber hinaus riskiert Kocsis durchaus in sich abgestufte Pian, kommt gelegentlich wie Horowitz „weich herein“. Als künstlerische Legitimation scheint mir diese Nachgestaltung eines durch die Aufführungspraxis fast ausgepreßten Materials von überregionaler Bedeutung zu sein. Ungarn darf sich nicht nur herausragender junger Pianisten rühmen, sondern eines klavieristischen Potentials, das sehr wohl in der Lage ist, traditionelles Werkverständnis aufzusprengen. Womöglich kommen Kocsis spezielle Neigungen bei der Werkdurchsicht zugute. Er komponiert, er sucht die Konfrontation mit avantgardistischen Strömungen, er bearbeitet Orchesterwerke für Klavier (Ravel, Debussy, Rachmaninoff, Bruckner), er reflektiert Bach und Mozart unter Berücksichtigung Glenn Goulds und er kennt die neuere Klaviermusik im Umfeld Bartóks und Schönbergs. Davon gibt auch die Platte Aufschluß: Bartóks schwierige Etüden op. 18 und Schönbergs Klavierstück op. 33a werden in aller Selbstverständlichkeit entfaltet, nicht als literarisches Alibi in Richtung kompositorische Gegenwart. Deshalb wohl kann es sich Kocsis auch leisten, in seinen Programmen die Klavierwerke Rachmaninoffs und Liszts einzubauen. Er plazi-

ziert sie im direkten Spannungsverhältnis von Gestern und Heute und forciert mit ihnen eine Art nachschöpferische Rehabilitation. In den letzten Jahren hat sich Kocsis wesentliche Teile des Rachmaninoffschen Schaffens (u.a. das vierte Klavierkonzert) angeeignet, und er spielt es mit Verve, Enthusiasmus und geradezu fiebrigem Klangsinne. Svatoslav Richters Kunst und Rachmaninoffs eigene Aufnahmen dürften ihn gleichermaßen inspiriert haben. Die reichhaltige Platte sticht in der Präsentation vorteilhaft vom verzopften Einerlei anderer Hungaroton-Editionen ab. Die beiden Cover-Seiten wurden dazu verwendet, für Kocsis typisches Fotomaterial mosaikartig zu placieren. Ernst, Provokanz, Naivität und Pose des Pianisten lassen sich Bild für Bild ablesen.

Peter Cossé

○ **Begegnung mit einem ernstzunehmenden Pianisten, der einen überraschenden Zug ins Große hat.**

SCHUMANN/LISZT, Fantasia C-Dur op. 17/Sonate h-Moll; Dag Achatz (Klavier); BIS LP-144 (1 S 30)
Aufnahmedatum: 12. und 13. Juni 1979

Klangbild: Ausgewogen, transparent, weitgehend originalgetreu, dynamisch einwandfrei, räumlich, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Dag Achatz ist ein hervorragender Pianist; seine hier zur Besprechung anstehende Platte enthält ein Programm, bei dem es nichts zu Mogeln gibt; das unerbittliche „hic Rhodos, hic salta!“ steht auch ungeschrieben über den beiden gebotenen romantischen Meisterwerken der Klavierliteratur. Es ist erfreulich, daß sich Achatz nicht scheut, „old fashioned bravura“ einzubringen, wo sie hingehört. Er hat Attacke, legt an und langt hin, wo es die Partitur erfordert. Auf der anderen Seite, und das ist entscheidender, gibt er sich Raum zum Verweilen, modelliert Valeurs aus, wie man sie sich wünscht – aber leider nicht immer. Der Pianist hätte mit dieser Aufnahme von beiden Werken Modelleinspielungen darbieten können, wären da nicht gewisse Details in seinem Konzept und bestimmte, nicht ihm, sondern den Umständen anzulastende äußere Gegebenheiten, die diese Platte den Zenit verfehlen lassen. Zu Achatz: In seinem Bemühen, die Musik möglichst plastisch darzustellen, gerät ihm manches Piano zu spitz – es ist dies, um es deutlich zu sagen, die gleiche Unart, die in anderer Weise bei so vielen Horowitz-Aufnahmen ein feiner organisiertes Ohr doch grundsätzlich stören. Achatz ist weniger manieristisch veranlagt; so sind seine „Diskantisse“ noch störender. Daß dieser Aspekt nicht dem Flügel anzulasten ist, folgt schon aus der Tatsache, daß an anderen Stellen (in beiden Werken) geradezu berückende Klangwirkungen entstehen. Der Künstler geht „manualiter“ an die Grenze des Möglichen, und in exzessiven Partien wirkt dann doch man-

ches Detail weniger genau kontrolliert – selbst, wenn der Duktus vollkommen legitim, ja, bisweilen sogar aufregend spontan ist. Das Klavierspiel von Dag Achatz ist erfreulich unideologisch; der Pianist geriet sich weder als Hoher Priester noch als intellektualistischer Sinnesausdörre; er hat sein Handwerk als Anwalt der Materie überzeugend artikuliert. Das zentrale Problem der Aufnahme – neben jenem oben genannten Punkt – ist aber der Flügel. So erfreulich es ist, daß der Interpret einen 275er Bösendorfer spielte, der herrliche Bässe produziert – abgesehen vom Takt 453, 456 und 457 in denen Fis' falsch kommt, so bedenklich scheint mir die Beschaffenheit gerade des benutzten Exemplars. Denn es gibt wahrlich Bösendorfer-Instrumente, die einen poetischen Diskant und eine ausgeglichene Mittellage verwirklichen. Das Merkwürdige an dem verwendeten Flügel ist nun, daß eine klare Mitte nicht stattfindet; da fallen denn die Register auseinander. Inwiefern man mit Stützmikrofonen bei der Aufnahme noch etwas ausgleichend hätte wirken können, kann ich nicht abschätzen. – So bleibt als Summe zu dieser Platte zu sagen, daß sie einen ausgezeichneten Pianisten repräsentiert, der ein tief verwurzeltes, virtuos, romantisches Gespür mit einem beachtlichen Stilsinn und einer hochqualifizierten Technik verbindet. Es ist zu hoffen, daß Achatz seine Platte (entgegen der Praxis anderer seiner Kollegen) möglichst oft hört und die daraus folgenden Erkenntnisse bei seinen weiteren Plattenprojekten sorgsam beachtet.

Knut Franke

○ **Schumann mit Leerstellen und Aufschwüngen.**

SCHUMANN, Kreisleriana op. 16, Novelletten op. 21 Nr. 1 und 8; Yuri Egorov (Klavier); Peters International PLE 113 (1 S 30), Import

Klangbild: Offen, präsent, räumlich, leicht verfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

○ **Ein Russe in New York.**

BACH, Chrom Fantasia und Fuge; MOZART, Fantasia c-Moll KV 475; CHOPIN, Fantasia op. 49; Etüden op. 10/3, op. 10/5; Yuri Egorov (Klavier); Peters International PLE 121 (1 S 30) (Import)
Aufnahmedatum: 16.12.1978

Klangbild: Offen, etwas hallig, leicht verfärbt.
Fertigung: Einwandfrei.

Der russische Pianist Yuri Egorov, Jahrgang 1954, lebt seit 1976 im Westen. Einem europäischen Publikum war er erstmals 1975 in Brüssel aufgefallen, als er bei dem renommierten Klavierwettbewerb Reine Elisabeth den dritten Platz belegte. 1977 nahm Egorov am Van-Cli-

FONO-KRITIK

burn-Wettbewerb in Fort Worth (Texas) teil. Als er nicht für die Endausscheidung nominiert wurde, gab es heftige Proteste aus der Zuhörerschaft, und ein Komitee wurde gebildet, das Egorov mit 10000 Dollar, der Summe des ersten Preises, entschädigte. Im Januar 1978 debütierte der Pianist in New Yorks Alice-Tully-Hall, am 16. Dezember 1978 fand ein Carnegie-Hall Klavierabend statt.

Dies zur Vorgeschichte. Egorovs pianistisches Porträt wurde erstmals bei dem Brüsseler Wettbewerb konturiert, als der Russe Schumanns „Carnaval“ mit wildem, in die Bezirke des Phantastischen vorstoßendem Enthusiasmus hinlegte. Weniger vermochte ein Fernseh-Konzert mit Prokofieffs achter Sonate zu überzeugen. Und nun geben zwei Platten Bescheid über den aktuellen Stand von Egorovs Kunst, die von manchen Kritikern schon hymnisch gefeiert worden ist. Die beiden Platten legen einerseits Zurückhaltung nahe, versprechen andererseits einiges. Egorov ist kein überwältigender Techniker, wie sie in einer Generation ohnehin selten vorkommen. Er verblüfft nicht durch die schiere Präsenz seiner Hände. Sein Spiel verrät eine gute Ausbildung und eine heute oft zu beobachtende Sicherheit, die es erlaubt, auch schwierigste Werke anzueignen. Aber jenen Rest an überschüssiger Beweglichkeit, wie man ihn von Gawrilow her kennt, sucht man bei Egorov vergebens.

Das gilt auch (noch) für die musikalische Behandlung des Werks. Egorovs Schumann-Platte gemahnt in den lodernen Phasen an Richter. Wie Richter verschenkt sich Egorov in die gemeißelten Ecksätze der ersten Novelletten. Auch der mittlere Richter hätte den Beginn der „Kreisleriana“ mit fiebernder Hast getürmt. Und im siebten Satz, in dessen Mitte Schumann ein ungestümes Fugato notiert hat, gibt Egorov den Sechzehnteln eine Schwingung, die nur noch sich selbst gelten läßt; Nebensimmen und verborgene Akzente werden, nicht uneinsichtig, dem gewalttätigen Aufruhr geopfert. Während andere Pianisten, die noch ihre Identität suchen, in Schumanns hinausgezögerten Lyriken herumdeuten, behauptet sich Egorovs Temperament in den schnellen, drängenden Partien. Da verströmt er bereits eine Kraft, die mehr ist als einfache Handarbeit. Doch in den Pausen, in den Überleitungen und Stauungen oder auch nur in Sätzen, die, wie der letzte der „Kreisleriana“, geflüstert vorbeiziehen, fehlt Egorovs Spiel die sinnbezogene und sinnerfüllte Logik. Wie der im Material fest gefügte Emmentaler Käse mit Löchern nicht geizt, begegnet man bei Egorov zu oft jenen leeren Stellen, die die Gestalt der Komposition verstümmeln. Mit den Einschüben der achten Novelletten weiß der Pianist gar nichts anzufangen.

Die zweite Platte spiegelt in Auszügen Egorovs Carnegie-Hall Klavierabend vom Dezember 1978. Umspannendes motivisches Thema ist die Fantasie, und mithin kann man von Bach die Chromatische Fantasie und Fuge, von Mozart die c-Moll Fantasie KV 475 und von Chopin die f-Moll Fantasie op. 49 hören. Doch auch die ungebundene Form der Fantasie beherrscht Egorov nicht mit überzeugender Gelöstheit. Bei Bach und seiner Chromatischen Fantasie kranken die meisten auf den modernen Konzertflügel

ausgerichteten Wiedergaben an einer gleichsam Reger'schen Überfülle im Klang. Egorov steigert diese ausdrucksmäßige Üppigkeit zusätzlich mit Oktavverdoppelungen und langen Pedaleinsätzen.

Mozart und Chopin wirken freier empfunden. In Chopins Fantasie gibt es, ähnlich wie bei Schumann, ein paar Stellen, die gerade in ihrer Isoliertheit hoffnungsvoll aufscheinen. Der Jubel des New Yorker Publikums darf allerdings nicht mit Egorovs bisherigen Leistungen gewogen werden. Da wäre noch vieles zu lernen und zu ändern.

Martin Meyer

Vorwiegend heiter. Ein bis sechs Klaviere mit guter Mischung aus leichter und ganz leichter Kost in gekonnter Darbietung.

PIANOFESTIVAL IN DE DOELEN; Marsch aus Prokofieffs Liebe zu den drei Orangen (1-7) Mozart: Larghetto und Allegro Es-Dur (5+6); Gershwin: Improvisation über Someone to watch over me (3); Chopin: Etude op. 10 Nr. 12, Albeniz: Malaga aus Iberia (6); Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 13 (4); Carmen Sylvia de Vasconcellos: Batuque triste und Pica-Pau und Henri Mancini: Improvisation über Moon River (3+4); Tony Aubin: Grande Polonaise für 6 Pianos nach einem Motiv von Kalkbrenner (1-7); Schubert/Kreisler/George van Renesse: Solitude (1); Rachmaninoff: Tarantella aus der Suite op. 17 für zwei Klaviere (1+2); Chopin: Barcarole op. 80 (5); Debussy: Piossons d'or aus Images und Strawinsky: Danse russe aus Petrouchka (2); George van Renesse: Grande Valse brillante (1-6); Solisten: (1) George van Renesse; (2) Daniel Wayenberg (3) Louis van Dijk; (4) Frederic Meinders; (5) Gerard van Blerk; (6) Alwin Bär; (7) Arno van Nieuwenhuize (Schlagzeug); EMI-Bovema (Holland) 5C 137-25854/55 (2S30)

Aufnahmedatum: 18. November 1977

Klangbild: Für einen Konzertmitschnitt außerordentlich natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Muß man Klaviermusikfreunden dieses Doppelalbum noch besonders empfehlen? Wohl kaum. Wenn man nicht ganz die Höhe der Desmar-Telefunken-Platte vom Gala-Concert for International Piano Library aus der Royal Festival Hall erwartet (DESMAR DSM1005 bzw. Tel 6.42 610H), wird man an den hier vorgelegten Aufnahmen seine Freude haben. Das Programm spricht für sich. Von den Solisten her bleiben keine Wünsche offen. Aufnahmetechnisch kann man ebenfalls voll zufrieden sein. Die Atmosphäre des Live-Konzertes wurde exzellent eingefangen. Neben den „ernsteren“ kommen in den hochbesetzten Stücken parodistische und heiterspaßige Elemente ausreichend „zu Ton“. – Zur Beschaffung wird Ihr Händler den Auslandsonderdienst der EMI (ASD) bemühen müssen. Das Warten rentiert sich. Wolfgang Wendel

Neuveröffentlichungen ORGELWERKE

Erster Teil einer maßsetzenden Werkreihe mit französischer Orgelmusik aus Wien.

JEHAN ALAIN, Das Komponistenporträt I: Trois Danses, Deux Préludes profanes, Chant donné, Fantasmagorie, Je Jules Lemaitre, Deux Danses a Agni Yavishta, Choral Dorien, Choral Phrygien; Martin Haselböck an der Rieger-Orgel der Wiener Augustinerkirche; Pape (im Vertrieb von Fono) 66.22018 (1 S 30) Aufnahmedatum: August 1978 (S.1) und Januar 1980 (S.2) **Klangbild:** Unverschwommen, transparent, natürlich, weiträumig. **Fertigung:** Einwandfrei. **Vergleichseinspielung:** Rübsam (Da camera SM 93 264/66)

Der Name Alain wird in unserer Zeit wohl vorrangig durch die französische Organistin Marie-Claire Alain repräsentiert, die selbstverständlich immer wieder für das Schaffen ihres im 2. Weltkrieg gefallenen Bruders Jehan eingetreten ist. Allerdings entdecken in zunehmendem Maße – auch für die Schallplatte – jüngere Organisten das höchst individuelle Oeuvre, das Jehan Alain der Nachwelt hinterlassen hat, die Aufnahmeserie von Wolfgang Rübsam mit drei Platten ist besonders hervorzuheben. An ihr werden wohl auch andere künftige Einspielungen zu messen sein. Dies bietet sich auch bei der 1. Platte des Komponistenporträts in der Orgelreihe von Uwe Pape mit dem Wiener Organisten Martin Haselböck an: beide Organisten zählen zu den profiliertesten der jungen Generation und beide interpretieren Alains Werke auf neuen Orgeln aus der Werkstatt von Rieger in Schwaarzach. Weder tritt uns hier ein französischer Interpret noch ein französisches Instrument entgegen. Dennoch scheinen beide Organisten engstens vertraut mit der Klangwelt Jehan Alains. Während die Aufnahmen mit Wolfgang Rübsam an der Orgel der Abteikirche in Marienstatt sich durch größere interpretatorische Freizügigkeit, stärkere Akzentuierungen, allerdings mit der Neigung zu al fresco-Wirkungen auszeichnen, registriert Martin Haselböck farbiger, womit er stärker die Klangempfehlungen des Komponisten beachtet. Seine Textgenauigkeit bewirkt gewiß keine Einbuße an virtuoser Wirkung. Im Gegenteil. M. Haselböcks Interpretationen schöpfen noch mehr die Möglichkeiten der Klangwirkungen aus, als dies bei W. Rübsam erkennbar wird. Damit bestätigt sich voll und ganz, was den Restauratoren der Wiener Augustinerkirche vorgeschwebt haben mag: Nicht Einheitlichkeit des Ganzen, sondern Vielseitigkeit im Detail war die Devise. Bei der

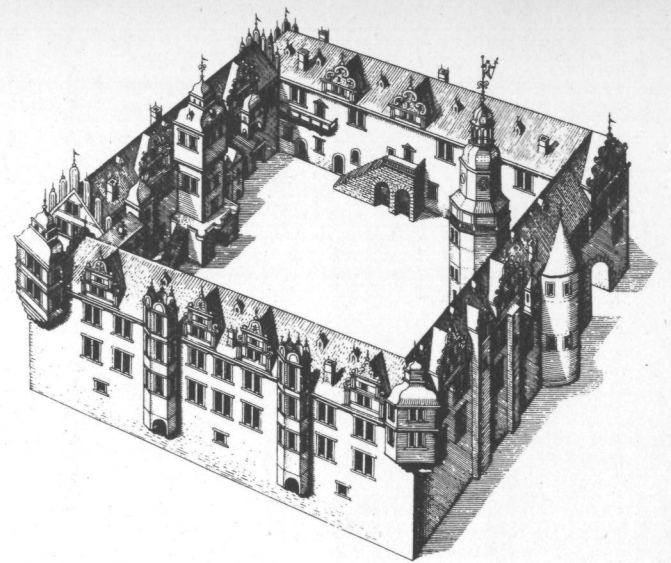
Weilburger Schloss- konzerte

1981

5. Juni – 11. Juli

Schirmherr: Seine Königliche Hoheit,
Grossherzog Jean von Luxemburg
Herzog von Nassau
Künstlerische Leitung Karl Rarichs

Fr 5. 6. Renaissancehof	German-American Community Choir Kammerorchestervereinigung Frankfurt Leitung Marcel Seminara Cherubini Requiem c-moll, Salieri Grosse Messe D-Dur
Sa 6. 6. Obere Orangerie	Angelica May , Violoncello Leonard Hokanson , Klavier Beethoven, Debussy, Schumann, Franck
So 7. 6. Obere Orangerie	Wolfgang Brendel , Bariton Günther von Noé , Klavier Schubert, Schumann, Mahler
Do 11. 6. Obere Orangerie	Alfons und Aloys Kontarsky , Klavier Werke für zwei Klaviere Brahms, Schumann, Ravel, Milhaud
Fr 12. 6. Schlosskirche	Rudolf Buchbinder , Klavier Kurpfälzisches Kammerorchester Leitung Wolfgang Hofmann Haydn, Mozart Klavierkonzerte d-moll und G-Dur
Sa 13. 6. Renaissancehof	Heinrich Schiff , Violoncello Sandor Karolyi , Violine Kammerorchestervereinigung Frankfurt Leitung Hans Georg Schäfer Händel, Danzi, Telemann, Haydn
So 14. 6. Schlossgarten	Bläser der Berliner Philharmoniker Leitung Jörg Faerber Dvorak Serenade d-moll, Mozart Serenade B-Dur
Mi 17. 6. Schlosskirche	Bruno Leonardo Gelber , Klavier Chopin, Beethoven, Schumann
Do 18. 6. (Fronleichnam) Obere Orangerie	Musik und Dichtung Johanna von Koczian , Sprecherin Marioara Trifan , Klavier
Fr 19. 6. Schlosskirche	Konzert mit jungen Solisten Frank Peter Zimmermann , Violine Julius Berger , Violoncello Kristin Merscher , Klavier Kurpfälzisches Kammerorchester Leitung Wolfgang Hofmann Vivaldi, Boccherini, Mozart
Sa 20. 6. Renaissancehof	Carole Dawn Reinhart , Trompete Württembergisches Kammerorchester Leitung Jörg Faerber Mozart, Telemann, Händel, Tschaikowsky



So 21. 6. Alte Hofstube	Frankfurter Gitarrenduo Michael Teuchert und Olaf van Gonissen Gabrieli, Bach, Händel, Benguerel u. a.
Fr 26. 6. Obere Orangerie	Buchberger Quartett Dornbusch Quartett Janáček, Beethoven, Mendelssohn Oktett Es-Dur
Sa 27. 6. Renaissancehof	Heinz Holliger , Oboe Württembergisches Kammerorchester Leitung Jörg Faerber Grieg, Krommer, Mozart
So 28. 6. Obere Orangerie	Philharmonische Cellisten , Köln Wagenseil, Offenbach, Tschaikowsky, Villa-Lobos, Jacobowski, Milhaud und Francaix
Do 2. 7. Fr 3. 7. Alte Hofstube	Albicastro Ensemble , Schweiz Italienische Musik des 16. Jahrhunderts Musik des Spanischen Barock
Sa 4. 7. Renaissancehof	Konstanty Kulka , Violine Südwestdeutsches Kammerorchester Leitung Paul Angerer Schubert, Mozart, Strawinsky, Glasunow
So 5. 7. Schlossgarten	Bläser-Quintett des Südwestfunks Rosetti, Vivaldi, Ibert, Danzi
Do 9. 7. Alte Hofstube	The Consort of Musicke , London Dowland, Johnson, Lawes, Peri, Monteverdi Falconieri, Grandi, Rovetta, Merula
Sa 11. 7. Renaissancehof	Irena Grafenauer , Flöte Südwestdeutsches Kammerorchester Leitung Paul Angerer Durante, Bach, Haydn, Stamitz

Beginn im Renaissancehof und im Schlossgarten um 21.00 Uhr, sonst um 20.30 Uhr. Die Konzerte im Renaissancehof und im Schlossgarten werden bei ungünstiger Witterung in die Schlosskirche verlegt. Auskunft, Prospekte, Kartenbestellungen und Hotelreservierungen durch Weilburger Schlosskonzerte, 6290 Weilburg Telefonische Auskunft und Bestellungen ab 4. Mai Montag, Dienstag, Donnerstag und Freitag 9.00 bis 12.00 Uhr 06471/39787 Weilburg ist zu erreichen über die B 456 Frankfurt-Weilburg und die B 49 Giessen-Limburg. Es ist Bahnstation der Strecke Giessen-Koblenz.